

UEA

Universidade do Estado do Amazonas

Escola Superior de Artes e Turismo

Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes

Interrogando o livro: a arte responde

¶ Rômulo do Nascimento Pereira

Manaus/AM

2014

UEA

Universidade do Estado do Amazonas

Escola Superior de Artes e Turismo

Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes

Interrogando o livro: a arte responde

¶ Rômulo do Nascimento Pereira

Dissertação de Mestrado e produção cultural apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas como requisito à obtenção do título de Mestre em Letras e Artes.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Luciane Viana Barros Páscoa

Manaus/AM
2014

Catálogo na fonte
Elaborada por: *Ana Castelo – CRB-314*

P436i Pereira, Rômulo do Nascimento

Interrogando o livro: a arte responde. / Rômulo do Nascimento Pereira. – Manaus: UEA, 2014.

147fls. il.:30cm.

Dissertação apresentada à Universidade do Estado do Amazonas como requisito à obtenção do título de Mestre em Letras e Artes.

Orientadora: Prof^a. Dr^a Luciane Viana Barros Páscoa.

1.Livro - história 2.Artes gráficas 3.Artes visuais - criação. I.Título.

CDU 76.072

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
Av. Leonardo Malcher, 1728 – Escola Superior de Artes e Turismo.
CEP 69010-170. Manaus – AM

Universidade do Estado do Amazonas
Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes

Termo de aprovação

¶ Rômulo do Nascimento Pereira

Interrogando o livro: a arte responde

Dissertação aprovada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, pela Comissão Julgadora abaixo identificada.

Manaus, 25 de abril de 2014.

Presidente: Prof.^a Dr.^a Luciane Viana Barros Páscoa

Membro: Prof.^a Dr.^a Regina Melin Cunha

Membro: Prof. Dr. Márcio Leonel Farias Reis Páscoa

Membro: Prof. Dr. Allison Marcos Leão

¶ Agradecimentos

Aos meus pais, Pedro e Marlene pelo amor e compreensão ensinados pelo exemplo. Aos irmãos e sobrinhos queridos. Ao Marcos e à Vitória. Ao Ely, Tenório, Sergio e outras importantes pessoas e amigos que fazem parte desse caminho, dessa história, a minha;

À orientadora Dr.^a Luciane Páscoa pela generosidade e aprendizado. Aos colegas e professores do curso, em especial ao prof. Dr. Márcio Páscoa, pelos ensinamentos e provocações;

Ao Zemaria Pinto, Elson Farias, Prof. Dr. Allison Leão pelo auxílio e contribuições ao trabalho. À Academia Amazonense de Letras e à Biblioteca da Associação Comercial do Amazonas, pela consulta ao acervo;

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (Fapeam), pela subvenção financeira recebida durante a pesquisa;

Aos vermes e pássaros que há no homem. E também ao livro.

¶ Resumo

Esta pesquisa tem como objeto o livro, sua história, características formais e simbólicas, e principalmente sua utilização consciente para a construção de uma obra artística. Essa apropriação, e o estudo que se faz dela, parte do olhar gráfico, da materialidade que faz o livro ser o que é, e ir além. Busca-se perceber nas muitas páginas, dobras, histórias, personagens, nos conceitos e contatos com a arte, que o livro é mais que uma interface entre o texto e o leitor. Um lugar para revolução e invenção que afetam a ambos, tornando-o, muitas vezes um objeto quase humano, uma extensão talvez. Para acompanhá-lo recua-se a milhares de anos, até quando ele se fez de pedra depois papiro, e projeta-se o que será daqui a algumas décadas. Seguimos seu caminho ao lado da arte por séculos e personagens diferentes – do início do século 20 até chegar à década de 1960 –, período em que este senhor, no Brasil, começa a ser utilizado por artistas e a converte-se em proposição. Arte e edição são chamadas a colaborar, e seus contatos frequentes são observados até que se tenha um só: livro de artista. Produção inquietante e contemporânea de arte, e sempre de difícil definição, pois estão a ampliar caminhos, inventando-os ajudam a reinventar o livro. Não se furtou a tal tarefa, colocar alguns limites para se conseguir compreender o que nos dizem, e como. Conhecimento que foi posto a prova na realização de produções, objetos híbridos, tendo o erro impresso no livro como mote, como início de uma escrita particular.

Palavras-chave: história do livro, artes gráficas, livro de artista, artes visuais, criação

¶ Abstract

This search has as its object the book, its history, formal and symbolic features, and especially your conscious use for the construction of an artistic work. This appropriation and the study made of it part of the graphic look, materiality that makes the book being what it is, and go beyond. Search discern in many pages, folds, stories, characters, the concepts and contacts with art that the book is more than an interface between text and reader. A place for invention and revolution that affect both, making it, often an almost human object, perhaps an extension. To accompany it backs-up to thousands of years when he turned a stone after papyrus, and design you will be in a few decades. We follow his path to the side of art for centuries and different characters, the early 20th century to reach the 1960, period in which this gentleman, in Brazil, starts to be used by artists and converted into proposition. Arts and editing are called to collaborate and their frequent contacts are observed until you have one: artist book. Disturbing production and contemporary art, and always difficult to define, they are extending paths, inventing help them to reinvent the book. Did not prevent such a task, place some limits, to be able to understand what they tell us, and how. Knowledge was put to the test in carrying in productions, hybrid objects, having the error in the printed book as a theme, as the start of a particular writing.

Keywords: history of book, graphic arts, artist's books, visual arts, creating

A carne é triste, sim, e eu li todos os livros.
Fugir! Fugir! Sinto que os pássaros são livres,
Ébrios de se entregar à espuma e aos céus imensos.
Nada, nem os jardins dentro do olhar suspensos,
Impede o coração de submergir no mar
Ó noites! nem a luz deserta a iluminar
Este papel vazio com seu branco anseio,
Nem a jovem mulher que preme o filho ao seio.
Eu partirei! Vapor a balouçar nas vagas,
Ergue âncora em prol das mais estranhas plagas!

...

Brise marine/ Brisa Marinha

~ Stéphane Mallarmé

(Tradução de Augusto de Campos)

¶ Sumário

Apresentação. **13**

Parte um O livro fala, eu pergunto

1.1 Livro aberto. **16**

1.2 Arte e livro, primeiros encontros. **26**

1.3 O bendito fruto: livro de artista. **42**

Parte dois O brasileiro livro de artista

2.1 A pátria do livro feio: nós. **52**

2.2 Edições de arte. **62**

2.3 Concreta poesia. **72**

2.3.1 Aves ainda raras. **78**

2.4 Páginas do livro no Amazonas. **94**

Parte três pragA

3.1 *Errare humanum est.* **107**

3.2 Errata. **110**

3.3 Voo nu. **123**

Considerações finais. **134**

Referências. **138**

¶ Lista de figuras

- Figura 1.** Formas do livro: placa de argila, tiras de bambu e papiro egípcio. **17**
- Figura 2.** Manuscrito, pergaminho iluminado e a Bíblia de Gutenberg. **21**
- Figura 3.** Dürer, gravuras e edição. **28**
- Figura 4.** Tour gráfico: páginas francesa, inglesa e italiana. **29**
- Figura 5.** William Blake: páginas e ilustração. **30**
- Figura 6.** *Le Corbeau* e álbum *Yvette Guilbert*. **32**
- Figura 7.** *Noa Noa* e *La Prose du Transsibérien...* **33**
- Figura 8.** Detalhe de *La Prose du Transsibérien...* **34**
- Figura 9.** Ilustrações para edições infantis. **35**
- Figura 10.** Kelmscott Press. **37**
- Figura 11.** *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard*. **39**
- Figura 12.** *Calligrammes*, *Depero Futurista* e El Lissitzki. **40**
- Figura 13.** Duchamp: *readymade* infeliz e caixas. **41**
- Figura 14.** *Balada*, Nuno Ramos. **44**
- Figura 15.** *A página violada*. **47**
- Figura 16.** O valor de *Balada*. **48**
- Figura 17.** Capas: *Manual de ciência popular*, *Hojeando...* e *A fronteira dos vazios*. **49**
- Figura 18.** Arte: da figuração à abstração, e mais. **51**
- Figura 19.** Primeiros impressos do Brasil. **54**
- Figura 20.** Capas: Revista *Kosmos*, *Ultimas cigarras* e modernistas. **59**
- Figura 21.** Revista *Klaxon*. **60**
- Figura 22.** Vicente Rego Monteiro e Flávio de Carvalho. **61**
- Figura 23.** Di Cavalcanti e a *Cobra Norato* de Goeldi. **64**

- Figura 24.** Edições dos Cem Bibliófilos. **65**
- Figura 25.** O Gráfico Amador. **66**
- Figura 26.** Edições Massao Ohno. **68**
- Figura 27.** Julio Pacello e a Alumbramento. **70**
- Figura 28.** Arte concreta. **73**
- Figura 29.** *Solida e poetamenos*. **75**
- Figura 30.** *Solida* em cartazes e caixa. **79**
- Figura 31.** Terceira versão de *Solida*. **80**
- Figura 32.** *A Ave*, de Wladimir Dias-Pino. **81**
- Figura 33.** *A Ave*. **82**
- Figura 34.** *Numéricos*. **83**
- Figura 35.** *Doorway to Portuguese*, de Aloisio Magalhães. **85**
- Figura 36.** *Doorway to Portuguese*. **86**
- Figura 37.** *Doorway to Brasília*. **87**
- Figura 38.** *Livro da Criação*, Lygia Pape. **90**
- Figura 39.** *Livro do tempo* e *Livro da Arquitetura*. **91**
- Figura 40.** *Frauta* de Luiz Bacellar e Lygia Pape. **92**
- Figura 41.** Revista *Vellosia*. **96**
- Figura 42.** Tipografia no Amazonas. **98**
- Figura 43.** Livros e as ilustrações de Van Pereira. **100**
- Figura 44.** *Made in Amazonas*. **102**
- Figura 45.** *Arte e a ciência de empinar papagaio*. **103**
- Figura 46.** *Com sabor de X e Y*. **104**
- Figura 47.** *O lado vermelho do azul*. **106**
- Figura 48.** Erros: errata, falha de registro e correção. **113**

- Figura 49.** Propostas iniciais de imagens. **115**
- Figura 50.** Reuniões de erros comuns da web e de TV. **116**
- Figura 51.** *Apago*: borrachas e desenhos diversos a lápis. **117**
- Figura 52.** *Apago*: ação da borracha. **118**
- Figura 53.** *Artedontia*, dentes a mostra. **120**
- Figura 54.** Exemplar inicial proposto. **121**
- Figura 55.** Indecentes dobras em *Olho a olho nu*. **124**
- Figura 56.** Detalhes da primeira parte da publicação *Olho a olho nu* . **126**
- Figura 57.** Detalhes da segunda parte da publicação *Olho a olho nu*. **126**
- Figura 58.** Detalhes da terceira parte da publicação *Olho a olho nu*. **127**
- Figura 59.** Detalhes das últimas páginas da publicação *Olho a olho nu*. **127**
- Figura 60.** *A-penas*: na forma de capa dura em várias vistas. **128**
- Figura 61.** *A-penas*: detalhe das páginas iniciais. **128**
- Figura 62.** *A-penas*: registros de vários estados. **129**
- Figura 63.** *A-penas*: QR code e vídeo pagas. **129**
- Figuras 64-66.** Obras dentro de *Olho a olho nu* e *A-penas*. **131 / 132 / 133**

¶ Apresentação

A primeira página de um livro pode estar em branco, uma guarda silenciosa; se contiver o título da obra é chamada de olho ou anterrosto. Depois outras páginas sucedem-se, também com nomes: folha de rosto, de crédito, dedicatória, agradecimento, sumário... Na apresentação de uma dissertação há a primeira impressão da voz do autor a sua exigente audiência, no livro a apresentação pode ser escrita por outrem, mas ela costuma ser assunto de si mesma? Habitualmente oferece indicações, notações do que o trabalho a ser lido contém, descreve o conteúdo do texto, apresenta-o claro, até com toques de mistério para aguçar a curiosidade: “Olá, sou interrogando o livro: a arte responde, prazer”. E lhe estende um volume com mais de cem páginas impressas com esse título.

Esse procedimento – falar de si em sua própria substância e pele –, texto sobre texto, é aqui explicitado por ser recorrente ao tema estudado, o livro falando de si, e também à forma que se buscou dar à escrita, questionando(-se), refletindo e construindo: discurso e conhecimento. A informação clara se faz presente, assim como a análise e o discurso objetivo, apenas acrescido da opção por ensejar uma voz particular, que se realiza plenamente na produção artística apresentada ao final. Também pelo olhar que tenta encontrar significação no que se produz, inclusive no texto dissertativo, em que a escrita é também uma ação a ser elaborada. Assim, o emprego indevido do hífen foi utilizado, e, ao fazê-lo buscou-se explicitar as palavras, ou ideias, dentro das palavras, para desnudá-las também. Quando se escreve Ar-te, também se quer ver o ar, o sopro, o suspiro, o etéreo que existe na palavra e em seu sentido. Recurso usado somente nas seções em que se trata de conceitos, criação e processo. Ainda, entre algumas seções da dissertação são feitas inserções, dobras dentro desse impresso, que, no entanto, não exige da folha de papel a dobra, como no livro. Essa interdisciplinaridade se sustenta a partir da formação recebida, provocada que foi e interagir, e pela própria configuração do programa de pós-graduação no qual essa pesquisa tem origem: Letras e Artes, portanto, híbrido e múltiplo, como o tema tratado.

Assim a viagem inicia pelo livro tendo como condutor a arte, até que a viagem também se torne não apenas conduzida, mas, de certa maneira, seja também a da arte no livro. No primeiro capítulo há o desejo por fazer o livro falar de si. Interpelado ele oferece sua materialidade e história para dar as respostas, para conversar. Percebe-se em sua fala que há vários livros no livro, a pesquisa se concentra em um especificamente, produzido da relação entre edição e arte, gráfica e visual. O livro de artista. Observa-se como um suporte, que deveria ser apenas um mensageiro a entregar o conteúdo ao leitor e se recolher, conseguiu se tornar tão

necessário e sobreviver durante tanto tempo. Sendo, ainda, objeto de afeto de tantas pessoas. Decerto não permaneceu o mesmo, foi modificado e continuou acompanhando o tempo, o mesmo que ele tenta enganar entre suas capas. A arte cedo se fez presente no livro, e não se está falando dela como assunto. Na segunda seção do primeiro capítulo se observa vários encontros entre edição e a arte, da mais simples, como a presença da ilustração, a outras formas que ampliam e transgridem a forma e ordem do livro. Operação feita por vários artistas e artífices, como nos trabalhos de Dürer, William Blake, William Morris, Mallarmé e o de Blaise Cendrars e Sonia Delaunay, por exemplo. Várias obras são produzidas tendo o livro como objeto, onde se utilizam desde o acaso, até a sua decomposição em partes, fazendo-o caixa a conter a si e ao mundo, à arte.

Para diferenciar o livro tradicional dos outros que o habitam a partir do contato com arte – a edição comum, o livro de arte e o livro de artista –, pode-se fazer uma distinção simples operando uma pergunta direta: como se descreve este livro? Na edição comum o livro é descrito a partir do seu conteúdo, o texto que ele contém e seu autor: “É um livro de história do livro escrito por Lucien Febvre e Henri-Jean Martin” e ponto. No livro de arte, a descrição com certeza envolverá suas características materiais: o projeto gráfico bem cuidado, o papel especial, o formato grande, o artista que o ilustrou, a tiragem, o tipo de impressão e acabamento. A edição de arte é um produto bem projetado e acabado. No livro de artista a descrição se faz pela observação do conceito, quase pelo enigma que ele guarda, pois ele pode ser aparentemente comum, como uma edição tradicional, conter apenas texto, e pode ter sido produzido materialmente de maneira bem acabada. O que o distingue é a visão que propõe, o enunciado estético, a poética que ele encerra entre suas páginas, dobras e capa. Sua proposta não só se faz diferente das anteriores, mas também exigente. Há a necessidade do leitor-participante para a obra ser produzida, para ganhar significação. Pode até ser descrito como um livro que levou um tiro. Bem feito? Na última parte do primeiro capítulo tenta-se explicar os motivos da balada.

Na segunda parte apresenta-se o caminho que o livro fez no Brasil, desde a implantação da tipografia, da imprensa, até o surgimento das primeiras edições híbridas e de artista. Período que cobre de 1808 a 1961 aproximadamente. Um grande panorama sobre a edição e sua materialidade gráfica, tendo a participação do artista e das artes como fio a costurar tantas aventuras editoriais e de vida. Também se tem o próprio livro a contar seus périclipos a partir das marcas impressas em seu dorso, corpo e capas. São muitos os editores, autores, artistas e obras que se observam, desde o início da tradição gráfica, suas dificuldades materiais no século 19 até se chegar ao livro de arte, no início do século 20. Na década de 1950, com a arte concreta se inicia um movimento de emancipação do poema, do papel e do livro a partir da

atuação e produção do movimento de Poesia Concreta. Os trabalhos iniciais de três artistas são apresentados para se perceber a transformação do livro em outro: em livro-poema; talvez em um livro-viagem, processual; e nos livros da criação, da arquitetura e do tempo.

E ainda se empreendeu uma leitura, que embora breve não quisesse ser apressada, na verdade se gostaria de poder se demorar mais, e se deter nos pormenores e histórias de uma família que é próxima: a da edição, do livro no Amazonas. Há uma descrição ainda preliminar, mas que revelou muitos achados, personagens desconhecidos e também a presença da arte. Essa foi uma das recompensas da pesquisa, a emoção por se encontrar no que é buscado, no livro e na arte, no lugar em que sua história é contada, na produção de outrem. Recompensador também foi tentar encontrar sua voz, uma produção artística, matéria sempre difícil, intensa e complicada de por em palavras, mas foram, e estão na terceira parte, no erro e voo nu.

O discurso, no terceiro capítulo, foi contido para não desfazer as proposições realizadas, seu encanto, se este houver. Foi até feito em terceira pessoa, quase sempre, pois se buscou descrever claramente um processo que, no entanto, não se apresenta linear, nem no qual a certeza seja encontrada facilmente. Ou talvez se encontre, pois nos vários labirintos, idas e vindas necessárias à sua realização se percebe claro quando sua proposta funciona, flui ou é significativa. Nem que seja para você. Sua formalização em texto e imagens é o que conclui este trabalho impresso, que, no entanto, busca permanecer nas duas obras apresentadas, tendo o humano erro como princípio. Sim o erro.

Não é o do pecado original, fala-se do mais comum: erro, quatro letras, a do meio dobrada, geralmente pequenino para se esconder de seus muitos perseguidores, e, uma vez impresso no livro, vencida a norma, fica a brilhar com sua luz opaca e discreta. Alguns leitores logo o identificam, alguns até marcam-no, outros nem se apercebem de sua presença, mas ele está lá, salvo com o livro, enquanto este durar. E sem se importar que haja uma folhinha onde é claramente hostilizado, apontado na coluna de procurados do: “onde se lê...” seu nome, seguido da informação “leia-se:”, onde é dito que ele deve ser substituído na leitura pela certinha palavra, com sua roupinha formal e adequada. Isso tudo dito para mostrar que o erro do qual se trata nos produtos realizados é o que o livro impresso contém: sua errata e infortúnio. Assim vestimos o livro, os de nossa produção, com modelos distintos da falha, do que está fora da norma, disforme, do homem. Leia-os em *Olho a olho nu* e em *A-penas*.

Um ¶ o livro fala, eu pergunto

Um ponto um ¶ Livro aberto

Pode-se começar dizendo que o livro fala muito, em todos os idiomas, conjuga todos os verbos, pessoas e ideias, inclusive autorreferenciais. E não exatamente pelo texto que normalmente contém, há várias vozes e histórias se entrelaçando em suas dobras, um trânsito grande em várias direções e dimensões. As reflexões sobre esse objeto-mundo aumentaram consideravelmente, muitas sobre o seu fim, sua história, sua transformação inevitável em outro, seus significados e as afeições que ainda despertam. Companheiro fiel de tantos, dos que buscaram o saber ou prazer, dos que dele fizeram ponte para novos questionamentos e experiências. Nada mais natural que tentar entender como um simples portador, vestido num suporte de frágil papel, em tipografia impressa, em um texto, um objeto consegue ser tanto, ir tão longe e não se perder, até parece, às vezes, se reinventar.

A primeira dúvida não poderia deixar de ser: o que é um livro? A tentação por responder rápido, sem pensar muito, é grande. Quando se reflete sobre ele, as associações e histórias são infinitas, e, dessa maneira, uma definição parece improvável. Segurando um exemplar nas mãos, olhando-o, reitera-se a questão, quem ou o que és? Apesar de sua materialidade responder de forma enganadoramente simples, mostrando evidências de ser apenas um conjunto de folhas de papel impresso, reunidas segundo uma ordem e formato comum, tendo uma capa a lhe cobrir as intimidades de seu conteúdo. Sabe-se que ele esconde mais, e não apenas por pudor. O olhar um pouco mais treinado nas muitas histórias sobre ele percebe um objeto quase arqueológico, não um fóssil, mas um artefato vivo e em pleno funcionamento, e até em transformação.

A escrita responde à necessidade de escapar às pesadas brumas do esquecimento, o livro tem sido seu principal agente nessa contenda. Inicialmente, com sinais marcados nas mais diversas superfícies, a voz precisava se erguer ainda mais para ir adiante, ser registrada para chegar ao outro, e foi de diversas maneiras. Talvez a principal delas tenha sido o alfabeto. Sua forma e matéria guardam uma longa história, uma ligação direta com o tempo, principalmente com aquele anterior ao passado. Há pouco mais de 550 anos o livro, guardião das

palavras escritas com o alfabeto, encontra seu irmão mais velho e próximo, saído em dois volumes dos prelos de um ourives alemão, na Mogúncia. Era uma Bíblia com 42 linhas composta em caracteres góticos de chumbo, impressa em papel e pergaminho, em um prelo manual, com tiragem de poucas centenas de exemplares. Também era um produto: a invenção de seu método de produção exigiu tempo e pesados investimentos, que foram cobrados, fazendo a então primeira tipografia ocidental logo mudar de dono.

Antes disso, houve o predomínio de outro parente próximo, só que mais velho ainda, o livro manuscrito, associado, sobretudo, ao período histórico conhecido como Idade Média. Esse formato – o de códice – conviveu durante séculos com outro – o rolo de papiro – chamado de *volumen*, remontando há alguns milênios antes do *principal* personagem da Bíblia, pelo menos para os cristãos. Quando se fala no Oriente, a dobra é mais embaixo. Na China foi inventado o papel e a impressão usando a gravação em madeira, assim foi produzido o primeiro livro impresso – o *Sutra do Diamante*. Um rolo contendo texto e imagem em xilogravura, produzido em 868 d.C. Por conta da complexidade do sistema de escrita chinês, mostrou-se mais prático continuar usando a caligrafia, a escrita mecânica da tipografia foi abandonada. Posteriormente, na Coreia, também foram utilizados tipos móveis para a produção de impressos, antes de o Ocidente conhecer o arsenal gráfico desenvolvido por Gutenberg em 1450.



Figura 1: Placa de argila contendo escrita cuneiforme, de 2100 a.C. Ao centro, tiras de bambu contendo trechos do *Tao te Ching*, na China. E detalhe de papiro egípcio, retirado do *Livro dos Mortos*, em 1375 a.C.

Indo mais longe ainda encontra-se a argila, a pedra, o bambu, o casco de tartaruga, as cascas de árvores e, por fim, o papiro {Fig. 1}, várias moradas para a escrita, lugares capazes de lutar com as intempéries do tempo e da vida. Depois da convivência de mais de quinhentos anos com o livro impresso, e de mais mil e quinhentos anos, se for levado em conta o códice manuscrito em pergaminho, deve ser difícil definir-se. E hoje há os sites, os *e-books* e os apli-

cativos. Dessa variedade de suportes e livros pode-se concluir que o texto sobreviverá, pois pode ser moldado em quase qualquer coisa, até mesmo ficar sem matéria; o livro certamente não. Outro livro, ou seu substituto, terá que surgir, é provável que se esteja nesse período de transição e transformação em outro. Situação semelhante aconteceu do primeiro ao quarto séculos da Era Cristã, da passagem *volumen*, rolo de papiro, para o códice em pergaminho. Talvez as mudanças a que este objeto está passando, em tempos digitais e virtuais, sejam ainda maiores. Sua configuração formal está aberta. O livro digital ainda mantém na tela as convenções do texto impresso, mas alguns livros-aplicativos, inclusive infantis, já apontam em outra direção. Talvez para algo que, em certa medida, negue uma de suas principais características: ser um testemunho imutável e seguro.

Voltando ao inquérito, num simples parágrafo de seu histórico o livro faz o tempo recuar tanto e ir a vários lugares, talvez seja melhor questioná-lo diretamente, cara a capa: o que ou quem és? Mundo ou suporte? Quando se mantém um contato tão íntimo, e por tanto tempo com um objeto, não é de se estranhar que ele adquira características normalmente dispensadas às pessoas. Humaniza-se o livro, indaga-se diretamente sua matéria e além, ante sua mudez, toma-se a resposta da fabulação, do diálogo mediado pelo papel impresso de ideias. E, ainda mantendo o propósito de interpelá-lo diretamente, continua-se: o que guardas com tanto zelo e há tanto tempo? Que segredo manténs somente para ti? E segurando-o novamente, firme, resistirás? Por quanto tempo ao apelo do digital, dos multimeios?

Abre-se a folha de papel mais rígida da capa e chega-se a outras, mais leves e dobradas sobre si, e então se mergulha em seu conteúdo, vozes e narrativas variadas e encantadoras envolvem, embalam para longe, para dentro... Que o livro não escute, mas este parece ser um dos seus maiores segredos: a capacidade de encantar os que o ouvem. De engendrar, de fazer a operação improvável de construir mundos pelo pensamento, pela abstração, estimular, pela conversa consigo e com outros, a busca, seja do que se queira, também da vida e da própria linguagem. Espera-se que esta capacidade não seja diluída ou perdida nessa transição, outras com certeza serão. Um livro, ou o seu substituto, precisará de energia, memória interna, multimeios para ser lido num dos vários *gadgets* disponíveis, e exigirá, certamente, outra forma, outra experiência, outra gramática para ser decifrada. A própria massificação desse tipo de leitura implicará em outras mudanças, trocas e hábitos. Por ora permanece o familiar ao lado de seu simulacro digital, o *e-book*. O aparelho dedicado a sua leitura é chamado de leitor ou *e-*

readers. Espera-se que o leitor de antigamente não se torne apenas o consumidor de conteúdo, passivo e sem tempo para aprofundar questões, pesquisas e questionamentos.

Um poeta romano do primeiro século assim se apresenta: “este é aquele que lê, a quem procuras, / O famoso Marcial, conhecido em todo o mundo / Por seus mordazes livrinhos de epigramas...”.¹ Marcial, em sua produção poética, se valia de muitos elementos da cultura letrada, mais ainda, fazia uso constante de referências aos vários suportes e instrumentos da escrita, da leitura, incluindo o livro como personagem. Em seu tempo vários suportes e instrumentos da escrita conviviam juntos, além do papiro e das peles utilizavam-se os *lintei*, tiras de tecido de linho; ou ainda os *tabellae*, tábuas de madeira, cobertas ou não por cera. Esses eram os materiais mais em conta, pois além de terem a vantagem de serem reutilizáveis as tábuas poderiam ser agrupadas como um caderno. Utilizavam-se ainda folhas de palmeira ou até mesmo a casca de algumas árvores para escrever, era o *liber*, palavra latina que parece ser a raiz do termo livro.

Nas várias faces que o livro então oferecia à escrita, a mais difundida era o rolo de papiro, mas foi o códice, formato recém-surgido em Roma, também em papiro, que uma nova seita elegeu para guardar e difundir suas Sagradas Escrituras. Os cristãos propunham uma ruptura ante o Judaísmo, o Messias tinha vivido entre eles e os ensinado, seus discípulos deixaram registros de suas palavras e ações, que precisavam ser divulgadas e apreendidas. Assim, um texto novo encontrou um formato portátil e de fácil manuseio, e que conseguiria unificar e manter em segurança o conhecimento sagrado necessário à vida. Esse novo Livro, surgido de um encontro, pode assim ser definido:

Ele deve ser autônomo e discreto; não apenas autônomo, mas autossuficiente. Ele dispensa todos os outros livros, aos quais poder-se-ia incorrer de modo instrumental. O códice, este livro que você segura entre os dedos e lê em silêncio, consiste nesse objeto particular, solidário de um conteúdo definitivo, fixo, intangível, um objeto que encerra a Verdade sob uma forma prática e privativa. Eis aquilo que não foi nem uma estela, nem o rolo. Eis, então, aquilo que não será jamais seu computador. Nesses termos, todo rolo é uma proclamação, todo códice é um evangelho. (Melot, 2012, p. 30)

A verdade passou a habitar o códice e dele extraiu um terreno para se tornar inviolável e resistente ao tempo, um pedaço da eternidade que pode ser facilmente transportado e acessado. No livro, a escrita encontra seu principal domicílio, ou melhor seria defini-lo como sua fortaleza ou prisão? Sem dúvida um lugar aparelhado para encerrar o escrito, tanto sagra-

1. Leite (2011, p. 11) registra esses versos em seu livro *Marcial e o livro*, em que trata sobre a recorrência da figura do livro na produção poética de Marcial e suas significações.

do como o vulgar, conferindo-lhe totalidade e finitude (Melot, 2012, p. 34). Até o tempo passa a ser registrado como antes e depois do nascimento de Jesus Cristo. As Escrituras Sagradas encontram morada, também a forma do códice vai lentamente se tornando usual, superando o *volumen* por volta do século 4 d.C. Nessa altura um novo material feito a partir de pele animal, sobretudo ovelhas, também passa a ser principal matéria-prima para a feitura do livro em substituição ao papiro. Surge o pergaminho, que assume a primazia de ser o principal suporte material para o livro, e mais tarde perderá seu posto para o papel.

Com o pergaminho acontece o milagre da dobra. O papiro quebradiço não permitia tal operação, somente enrolar ou cortar. E com o pergaminho dobrado acontece uma reordenação, ou melhor, uma revolução. Tem-se assim um padrão claro e racional, um eixo, que passa a orientar a construção do livro por meio da página dupla, do retângulo espelhado e seus desdobramentos. Para exemplificar essa mudança drástica apresentada pela dobra, toma-se a mudança dos padrões para a produção do livro, começando pelos formatos que passam a ser definidos a partir da quantidade de dobras que a superfície recebe e conseqüentemente seu tamanho final. Assim os *in folios* são os livros em que o suporte, pergaminho ou papel, são dobrados apenas uma vez ao meio, totalizando um caderno com quatro páginas, são os grandes volumes. Já os *in quarto* possuem duas dobras, totalizando 8 páginas por caderno, e o *in octavo* tem dezesseis páginas, formato mais próximo aos das edições correntes. Ainda há mais subdivisões e algumas variações. Na repetição do padrão retangular surge a macha gráfica, espaço desenhado onde o texto terá de se conformar segundo os limites das margens da página, e também por entre linhas traçadas e seguindo a orientação do virar das páginas.

A escrita feita com pena e tinta segue no ritmo do tempo contado em dobras, que, por sua natureza regular e flexível, estimula a utilização da ilustração e impõe a necessidade da encadernação a unir páginas. Assim se formará o manuscrito, o livro em formato de códice escrito manualmente sobre folhas de pergaminho, com uma capa dura a lhe proteger e lhe dar o aspecto de produto acabado pronto para o uso. No livro medieval cada passo de sua feitura era resultado do trabalho de um mestre de ofício. Primeiro era cuidadosamente copiado, trabalho, sobretudo, de monges. Depois finamente iluminado com capitulares, vinhetas, marcações em cor, que podiam ainda receber desenhos ou mesmo uma pintura feita diretamente sobre a pele, até o miolo se dar por terminado e ir então para o encadernador. Assim a caligrafia, a iluminação e a encadernação eram os domínios técnicos onde o livro encontra grande sofisticação e refinamento, fazendo o texto, a mensagem brilhar, clara, sobre o pergaminho.

O livro manuscrito pode ser dividido em dois períodos: o monástico, em que há o domínio do Livro sobre os livros, a partir do século; e o leigo, que inicia por volta do final do século 12. Não somente há um grande predomínio de produção e difusão da Bíblia, e de textos de teor religioso e moralizante que a comentem, ou ainda de edições necessárias às funções eclesiásticas, mas, sobretudo, por ser o período em que a produção do livro acontece no interior das ordens religiosas. Já em Bizâncio a primazia dos monges na realização da edição manuscrita se faz presente, vários textos antigos são então preservados e começam a ser difundidos dessa maneira. No interior dos mosteiros floresce o trabalho dos monges copistas e de todas as atividades necessárias à produção do códice manuscrito, incluindo a atividade dos miniaturistas, iluminadores e encadernadores. A ilustração, nesse período, é caracterizada como hierática,² por ser bem mais preocupada com os aspectos simbólicos do que com a representação da realidade. No período leigo a ilustração também muda, torna-se mais naturalista e passa a ser realizada não só por monges, é o período de fundação das primeiras universidades europeias.



Figura 2: Página inicial do manuscrito *Book of Durrow*, de 680 d.C. Ao centro página iluminada de um livro de horas italiano, do século 14. À esquerda, o primeiro livro impresso no Ocidente usando tipos móveis, a Bíblia de 42 linhas, tendo composição tipográfica semelhante ao manuscrito, por Johannes Gutenberg, em 1450-55.

O livro manuscrito medieval pode ser considerado não só um suporte para a escrita, mas uma obra de engenho, e sem dúvida de arte. Muitos livros são exemplos de inventividade e perícia no emprego da caligrafia, da ornamentação, da pintura e da encadernação. Os livros de horas são compilações de salmos, orações e outros para devoção particular de leigos e foram objeto de belos e sofisticados trabalhos {Fig. 2}. Apesar de todo o cuidado e refinamento

2. Martins (2002, p. 103-104) cita Lecoy de La Marche para essa divisão na história da iluminura.

empregado no manuscrito os erros são abundantes, pois o processo de cópia, ou mesmo o ditado usado para fazer múltiplas exemplares facilitam o entendimento incorreto e a falha. Muitas vezes, o próprio copista ao desconhecer determinada língua como o grego simplesmente anota em sua cópia que há uma citação grega sem, no entanto, transcrevê-la, ou então tenta desenhá-la. Além disso, por ser o pergaminho um material muito caro fazia-se uso corrente de abreviações para economizar letras e espaço. Havia também múltiplos estilos de letras, ornamentos e técnicas locais, fazendo, muitas vezes, que determinada região ou mosteiro produzissem trabalhos muito diferentes entre si, cada um com um sotaque material distinto.

Em *Philobiblon*,³ de Richard Bury, tem-se um dos primeiros textos sobre os cuidados que se deveriam dispensar aos livros, inclusive amor, a que muito faz por merecer segundo o douto eclesiástico inglês, em 1344. As pedras preciosas quando comparadas ao livro, segundo Richard de Bury, “carecem de valor, a prata não é mais do que lama e o ouro não passa de areia fina”. E continua: “sua admirável doçura é tal que, diante dela, o mel e o maná se tornam amargos ao paladar”. Em seu texto as metáforas para o livro são profusas e eloquentes: “mestres que nos ensinam sem brutalidade...”; “Os seios fartíssimos de leite da vida...”; “Sois a arca de Noé, a escada de Jacó...”.⁴ O livro ensina, é provedor, guarda, protege, eleva, e apai-xona, como bem exemplifica Richard Bury. Essa devoção conquistada pelo códice manuscrito era um tributo pago a este guardião da sabedoria, e começa por ser mais difundida, como se observa nas ricas bibliotecas formadas fora dos círculos eclesiásticos e nobres. E chega até os livros impressos.

Na passagem do texto manuscrito para a composição tipográfica dos livros impressos no século 15 muito se manteve: as primeiras edições simulavam as cópias manuscritas, muitas convenções permaneceram e outras mais precisaram ser desenvolvidas. A exigência da composição do texto em tipos de metal fez com que muitas regras fossem criadas e padrões foram se firmando, sempre de forma gradual. O primeiro colofão surge em 1462 com a Bíblia da Mogúncia, a folha de rosto aos poucos se faz comum nas edições. No manuscrito o texto iniciava direto na página, apenas com *incipit* indicando o autor e título da obra ou simplesmente contendo *incipit liber*, que quer dizer: aqui começa o livro. O livro impresso em um prelo reescreveu, mais uma vez, a história do livro.

3. Bury, Richard de. *Philobiblon*. Mui interessante tratado sobre o amor aos livros. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

4. *Op. cit.*, p. 30-31.

A tecnologia tipográfica, mesmo com a tentativa de mantê-la em segredo, logo se espalhou pelo continente europeu. Na Itália encontrou um ambiente propício para muitas inovações, que depois se estabeleceram em definitivo, como a adoção de uma letra minúscula, mais arredondada, e baseada na escrita carolíngia para a produção de seus tipos de texto. Para as letras maiúsculas os tipógrafos italianos utilizaram como modelo as letras *capitalis*, usadas pelos romanos nas inscrições monumentais em pedra. Na Alemanha foram os tipos que imitam a caligrafia gótica, também chamados de *fraktur* ou *Black letter*, que dominaram os impressos. Assim o livro tipográfico vai se construindo, entre continuidade e a necessidade de mudar, entre o desenho da letra retirada da pedra gravada, e a letra fraturada da caligrafia gótica. Do caro pergaminho ao papel percorre-se a trilha que foi da China à Europa levada pelos árabes, que também contribuíram com os algarismos numéricos, dentre outros. Ainda hoje se usa os romanos algarismos para indicar os séculos. Eles já foram usados para numerar as páginas iniciais de um livro, como se fosse uma antessala, e, somente o cômodo principal, seu real conteúdo, recebia a numeração corrente em algarismos arábicos. Os números se tornaram cada vez mais importantes para mensurar cifras cada vez maiores e organizar toda informação impressa propiciada pela tipografia. Estima-se em milhares de títulos, e em milhões de exemplares a produção inicial de livros, até o ano de 1500. Essa progressão continuou e foi expandida com a Revolução Industrial, e, nos dias de hoje, se constitui em um mercado imenso, muito competitivo e cheio de ramificações, incluindo o já não tão novo assim o livro digital.

Na história do livro o século 15 marca a terceira revolução. A primeira se inicia por volta de 4000 a.C. com a invenção e difusão da escrita, talvez o mais importante avanço tecnológico feito pelo homem. A segunda quando o códice substitui o *volumen*, o rolo de papiro pelo *codex* em pergaminho. A terceira por ocasião da tecnologia tipográfica criada por Gutenberg, em 1455. E por último a revolução causada pela comunicação eletrônica, pela internet e pela informação digital que se inicia no século 20 e permanece em franca expansão.⁵ Ou fazendo alguns cálculos pode-se resumir da seguinte maneira:

(...) da escrita ao códice foram 4.300 anos; do códice aos tipos móveis, 1.150 anos; dos tipos móveis à internet, 524 anos; da internet aos buscadores, dezesseis anos; dos buscadores ao algoritmo de relevância do Google, sete anos; e quem pode imaginar o que está por vir no futuro próximo? (Darnton, 2010, p. 41)

5. Divisão da história do livro segundo Darnton (2010, p. 41).

Mais um questionamento se junta aos levantados inicialmente, por ora não se pretende responder a todos, ou remontar todos os elos, páginas dessa história antiga, mas, a princípio, ressaltar, como bem fez o nobre eclesiástico inglês Richard Bury, que o livro não é um objeto qualquer. Que nas aventuras e metamorfoses todas do livro ele permaneceu, não igual, absorvendo e evoluindo, sendo mais que “papeis molhados de tinta”.⁶ Buscou-se conhecê-lo em suas múltiplas origens, filho de várias culturas, tempos e funções, e perceber algumas de suas transformações que o levaram até o tempo em que se vive e se lê. Há algo mais no livro, mesmo que o leitor comum de hoje não seja capaz de perceber facilmente, ele, o senhor milenar livro nunca foi comum ou um objeto qualquer para os que o produziram. Nem para os que nele muito encontraram e aprenderam. Fechado em suas capas, dobras de páginas cerzidas há muita informação e invenção, mesmo que seja para parecer que não haja.

Uma das características modernas da boa tipografia em livros foi definida como o princípio da taça de cristal por Beatrice Warde, em conferência de 1932.⁷ A tipografia deveria ser cristalina, apenas tornando claro o conteúdo, exato, sem chamar para si a atenção, segundo o parâmetro da neutralidade, da transparência. Na arte invisível, assim também é conhecido o trabalho de quem se dedica a projetar cuidadosamente livros, as edições parecem, ao olhar comum pelo menos, se materializar sem grande esforço ou conhecimento: “livros são assim, sempre foram”. Em contrapartida, os que se dedicam à impressão tipográfica, à materialização das letras no papel, são os mãos sujas, os praticantes da arte negra. Eles manipulam o maquinário pesado e, com a tinta e tipos, mancham o virgem papel com as letras compostas, com ideias. Assim, entre o invisível e a escuridão nasce o livro para quem o vê por dentro.

Mesmo ao se falar do livro, em geral, traz-se para a escrita objetiva uma relação particular com esse mundo-objeto que se reflete em cada pormenor, mesmo que escrito em terceira pessoa, ou de forma impessoal. É perceptível uma sobreposição, que não precisa ser exclusiva, que pode manter lado a lado o discurso formal e a narrativa, como a história de aprofundamento de uma relação entre uma pessoa e um objeto. Essa também é uma forma de retratar algo mais amplo e tentar, através de um caso, o encontro com outra forma de conhecer, a literária, mesmo que sem o acabamento necessário:

Um jovem, ainda as voltas com os hormônios e abismos de sua vida, toda ela, quis presentear seu irmão mais velho com algo significativo. Compreendia que o tempo que ele

6. Verso retirado do poema “Liberdade”, de Fernando Pessoa, publicado em *Cancioneiro* (edição digital).

7. Conferência “A taça de cristal ou a impressão deve ser invisível”, contido no livro *Textos clássicos do design gráfico* (2010, p. 58-61).

possuía para fazer qualquer coisa, inclusive ler, era dado, contra a vontade, por este irmão primogênito. Por essa ordem ele, o que primeiro veio ao mundo, cedo teve de assumir um balcão de mercadinho, e o papel de segundo homem da casa lhe caiu pesado nas costas. Os dois irmãos homens que vieram depois dele tiveram a sombra do seu esforço para viver melhor, talvez, adiando um pouco mais o encontro com as responsabilidades de outro mundo, adulto. Dar-lhe um livro era uma maneira de agradecer, de dizer, sem palavras, muito obrigado por isso. A timidez e a introspecção dificultavam a comunicação, mas algo precisava ser dito. Escolheu dar um livro, *A ilha do dia anterior*, de Umberto Eco. Por intermédio desse mesmo irmão, esse jovem tinha conhecido Eco em seu *O nome da rosa*, não havia visto o filme, mas havia encontrado a narrativa pulsante, a erudição, do autor e dos personagens, e a ignorância encantada do rapaz frente ao livro, ao saber. Era um duplo presente, pelo tempo recebido em função do trabalho do irmão, e pelas descobertas contidas em uma história lida antes pelo irmão. Era também, a partir daquela reflexão, seu duplo, não apenas um livro.

A edição de Umberto Eco foi comprada e uma dedicatória feita. Nesta, o jovem depois de pensar muito e de brigar com as palavras que seriam escritas no livro, disse, meio que se desculpendo, que ele mesmo era como um livro. Sua quietude, mutismo e introspecção eram apenas uma coberta para o que havia dentro, no caso, gratidão e amor pelo irmão. Ao se perceber e tentar exprimir ao irmão o que sentia, a si mesmo, ele diz: “sou como esse livro”, e pede que ele lhe perdoasse o jeito calado. E que no livro que ele era o irmão tinha um importante papel, era um personagem querido, embora ele não o demonstrasse no seu contato cotidiano. O jovem usou um livro, uma mercadoria, uma narrativa de outrem para falar ao seu próximo, seu irmão, mas não apenas. Também uma reflexão de si mesmo, em que se via como um livro, a vida como uma história, a capa como as feições do rosto, embora no livro haja uma folha de rosto, mas esta já é discurso, fixo.

A capa desse livro-jovem era estranha, não havia forma distinguível, mas torvelinhos de intenções, sonhos e imagens. Era quieta na superfície, porém seu interior estava sendo escrito, composto, inventado e trabalhado, sentido e tudo de novo. Ele reconheceu no livro um espelho, uma ponte, e, ao dedicar um exemplar do livro de outro, ele conseguiu torná-lo único, tomá-lo mediante seu oferecimento confessional ao irmão. O mais velho recebeu assim uma extensão de seu irmão menor, um livro-irmão, um registro de uma história não escrita, compartilhada por duas pessoas, um laço descrito em poucas e fraternas linhas numa dedicatória em um livro.

Assim, a pergunta inicial é esclarecida, da mesma maneira com que se faz com uma pessoa, ou como se faz com a construção de um personagem ambíguo numa narrativa longa: aos poucos. Responder-se-ia: conheça-o para saber, estabeleça um contato e descubra, aventure-se. Àqueles que já o fizeram possuem, cada um, uma história original para contar. Infelizmente essa parece ser uma escolha que poucos ousam fazer. Leitores há aos montes, que o digam os blogs, redes sociais, comentários, *tweets* e todo o texto produzido no mundo, mesmo que apenas em língua portuguesa. O livro exige uma entrega maior, precisa ser apreciado, digerido e te faz prospectar a si e ao mundo, das profundezas até o frívolo.

Ler é entregar-se ao desconhecido, mesmo que lendo o novo trabalho de seu autor favorito ou relendo um texto já conhecido. Há uma troca, uma relação, que para se realizar necessita de coragem, paciência e envolvimento. Mesmo que se leia por interesse, para, uma vez desvendado seu segredo ou retirado o conhecimento necessário, seja novamente fechado sobre si e devolvido à estante. Imutável agente da memória, semeador de encantos, luz, trevas e muitas outras gradações e tons em sua mancha gráfica. O livro é uma forma de construção de sentido extremamente simples por que foi muito refinada e por fim absorvida. Não a ponto de se perder ou de se tornar irrelevante, pois ainda se mostra capaz de muito mais, como prova a relação que mantém com a arte, ainda longe de ser esgotada. E mais ainda na ligação tênue que não esmorece entre o ser humano e o ser livro.

Um ponto dois ¶ Arte e livro, primeiros encontros

A apropriação do livro, das várias técnicas associadas a sua produção e aos conceitos ao seu redor para a produção de uma obra artística ocorre, de maneira definitiva e madura, na segunda metade do século 20. Bem antes desse período muitos sinais de flerte entre a edição e a arte são percebidos e consumados, gerando alguns filhos inclassificáveis desse encontro. **Livro de artista** é o conceito que surge para tentar definir uma produção cada vez maior de obras artísticas construídas intencionalmente a partir de um suporte preexistente, o livro, e de seus significados. Seus antecedentes, ou antepassados podem ser encontrados em diversos momentos em que a arte e a edição misturaram seus papéis e lugares, gerando impressos híbridos e inovadores, e não apenas formalmente. Nessas ocasiões se começa a perceber uma apropriação, em graus diferentes, do livro para a realização de edições incomuns, e com ele-

mentos diferentes do texto para a construção da significação da obra. Tornam-se obras difíceis de classificar, pois parecem habitar um entre-lugar, uma zona que passa pela biblioteca e pela galeria de arte, ou museu. Nesses impressos o acesso ao conteúdo ocorre não apenas pela leitura, olhar e toque, pois começa a exigir uma participação maior do leitor, um entendimento do conceito, e, às vezes, até da aceitação de que parte do significado lhe escapa. A experiência de questionar tanto o objeto quanto seu conteúdo, e a si, também é uma forma de leitura para essas obras. Por que está composto assim? O que esses desenhos elaborados, ou essas fotos desinteressantes de postos de gasolinas, essas letras ilegíveis querem dizer? Essas pequenas transformações, desvios ou transgressões ocorreram em várias épocas, lugares e de diversas maneiras. Algumas foram logo incorporadas à tradição gráfica, outras se tornaram exemplares únicos, estrangeiros. Ambas as formas tecem uma rede que oferece importantes informações para a observação do objeto de estudo dessa pesquisa. O livro sendo questionado, processado, sofrendo interferências, e por fim impresso em novas edições ao alcance do leitor. Este é chamado também a participar, e, por que não, a tornar-se co-criador, artista a aventurar-se, a insuflar de significados ao que se deposita em suas mãos na forma, ou no conceito, enganador de um simples livro.

Um dos encontros mais antigos, claro e duradouro entre arte e edição ocorre com a presença de ilustrações nos livros, mesmo que inicialmente se tenha um domínio limitado e subordinado desta ao texto. Essa predominância, mesmo no códice manuscrito medieval, pode ser aparente, tal a profusão da ornamentação e de imagens nessas obras, como nos livros de horas e em diversas Bíblias. Seja como for, com o advento da tipografia, no século 15, a gravura logo se torna a principal fonte de imagens e decoração das páginas, que ainda conta com o trabalho manual dos iluminadores e encadernadores para finalizar uma edição. O poder da imagem em alguns trabalhos gráficos deriva da qualidade do artista e da integração da imagem à edição. Aos poucos as gravuras passam a dialogar com o texto, não apenas ilustrá-los, e já em alguns casos passa a ultrapassá-los, tal a força que alguns artistas conseguem imprimir.

Albrecht Dürer foi um notável humanista e artista alemão que teve um papel ativo em diversas edições no final do século 15 e início do 16. Começou seu aprendizado muito jovem na oficina do pintor Michael Wolgemut, que então realizava xilogravuras para ilustrar livros. Tornou-se um exímio pintor e gravador, tendo produzido diversas imagens gravadas para diversos livros, incluindo alguns editados por ele. *Die Apokalypse* (O Apocalipse) é um fôlio com 32 páginas, foi publicado por Dürer em latim e alemão, em 1498, contendo uma

série de quinze xilogravuras de sua autoria {Fig. 3}. Esse trabalho, junto a sua produção de estampas avulsas e outros, tornaram o jovem artista conhecido e admirado em toda a Europa (Meggs, 2009, p. 115). Admiração que pode ser facilmente estendida aos dias de hoje.

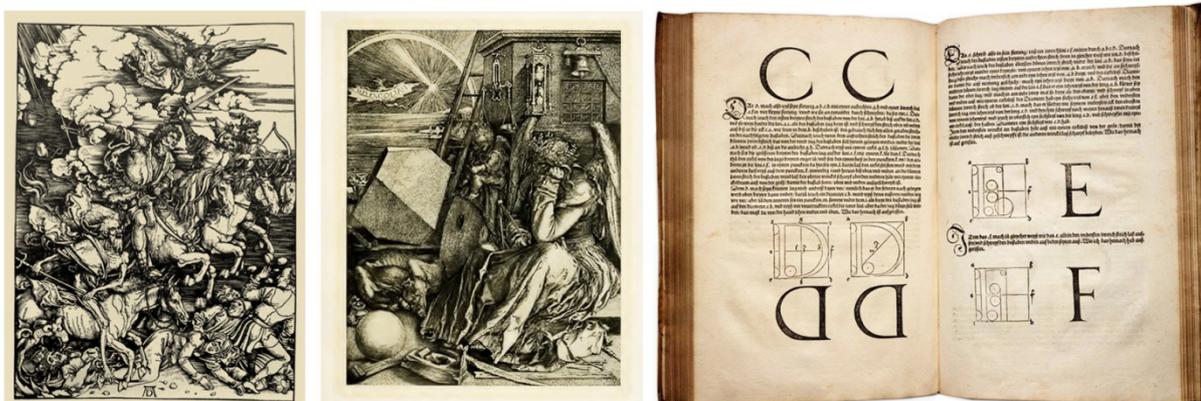


Figura 3: Dürer, à direita gravura de sua edição de *Apocalipse*, de 1498; ao centro, estampa intitulado *Melancholia*, de 1514. À esquerda página dupla de seu tratado, de 1525, em detalhe o desenho de letras.

Em 1525, Dürer publica uma edição de sua autoria *Underweysung der messung mit zirkel und richtscheyd...*, com instruções de desenho e proporção realizadas utilizando-se régua e compasso. Inclusive com capítulos relativos ao desenho de letras {Fig. 3} feitas a partir do estudo detalhado de exemplares de diversas origens, como as versais romanas, e a fraktur, de origem alemã. Utilizou métodos racionais em seu estudo, como a geometria e a utilização de módulos para descrever a forma como as letras devem ser desenhadas. Não sendo apenas o responsável por tornar belo o livro, inserindo a ornamentação necessária, com Dürer já começa a se delinear um artista múltiplo: o desenhista e gravador refinado, o pesquisador e o autor, mesmo que de livros sobre sua técnica. Integrando e interagindo em sua atividade diversas áreas da edição, e tendo, assim, um papel menos subordinado às necessidades do mercado.

Nos séculos 16 ao 18 encontra-se um domínio das inovações tipográficas no livro, da atuação de grandes editores, tipógrafos e impressores. Um dos maiores de todos os tempos foi Aldo Manuzio (1449-1515), de Veneza, que se cercou de eruditos para lhe auxiliar na publicação de textos clássicos, como Erasmo de Roterdã. Também teve a colaboração de mestres gravadores, impressores e encadernadores para produzir as mais belas edições da época. A Itália e a Alemanha foram centros de aprimoramento das técnicas e formas do livro no século 16, até chegar o domínio francês de composição, ornamentação e desenho de letras. A forma do livro é refinada, assumindo vários estilos, do renascimento italiano e germânico para o maneirismo francês, e para as inovações inglesas e italianas já no século 18 {Fig. 4}.

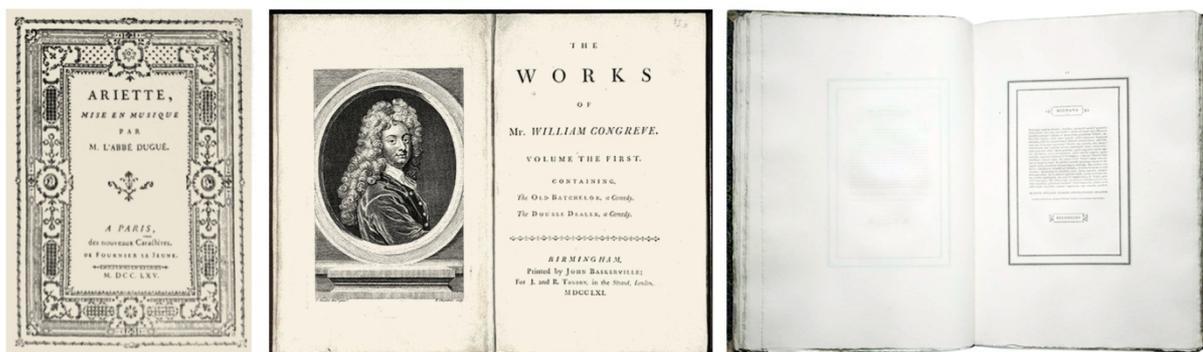


Figura 4: Tour gráfico: página de rosto ornamentada de edição francesa impressa por Fournier, de 1756; folha de rosto composta e impressa por Baskerville, em 1761; e página do *Manuale tipográfico*, de Bodoni, em 1799.

Da Inglaterra, John Baskerville, no século 18, introduz diversas inovações em sua editora, como o papel mais liso e que desenvolveu e a tinta adequada a ele. Assim como realizou o desenho de letras com contraste maior e produziu livros diferentes do que estava em voga. Produziu edições que ficaram famosas por sua sofisticação e leveza visual, sobretudo pelo uso dos espaços em branco. Suas páginas eram claras, os tipos quase não deixavam relevo no papel e possuíam pouca ornamentação. No final século 18 e início do 19, tem-se o italiano Giambattista Bodoni como um dos grandes tipógrafos, sua edição *Oratio Dominica*, de 1806, foi produzida para comemorar a ida do Papa Pio VII à coroação de Napoleão Bonaparte, em Paris. Tem apenas um único e breve texto: a oração *Pai Nosso*, composta em 155 idiomas, sendo 51 em línguas asiáticas, 72 europeias, 12 africanas e 20 americanas. Uma edição em homenagem à beleza tipográfica e do gênio humano, já que todos os tipos foram desenhados e compostos por Bodoni.⁸

A linhagem de grandes mestres, só que artistas também prossegue como se vê com Goya, que, em 1799, produziu o álbum *Los Caprichos* com 80 gravuras em metal. Pode-se destacar o influente e prolixo trabalho do francês Gustave Doré no século 19 realizando importante obra gráfica. Doré ilustrou mais de 400 trabalhos, alguns de sua autoria e muitos clássicos da literatura, além de vários álbuns com estampas suas que se tornaram famosas pela qualidade de seu trabalho. São muitos os grandes gravadores e artistas que trabalharam em conjunto com editores, escritores ou de forma independente.

Um dos mais notáveis exemplos de liberdade acontece no trabalho do poeta inglês William Blake, no final século 18. Suas edições são o oposto do que então se produzia, eram

8. Bicker (2001, p. 40), notas introdutórias da edição portuguesa do *Manual Tipográfico de Giambattista Bodoni*.

ingênuas, românticas e muito ornamentadas, ao contrário das sofisticadas imponentes edições de Bodoni e Firmin Didot, da mesma época. Blake não deseja competir com os grandes tipógrafos de sua época, ele tinha uma missão de vida muito particular, era um místico: quando criança teve visões de anjos em uma árvore e do profeta Ezequiel num campo. Quando jovem estudou gravura e depois montou uma oficina gráfica na qual trabalhava com seu irmão mais novo, Robert. Após a morte de seu irmão, Blake teria tido um sonho com ele, em que Robert teria lhe dito de que forma poderia imprimir seus poemas e ilustrações usando águas-fortes em relevo, sem tipografia, e assim ele fez (Meggs, 2009, p. 167).

Blake iniciou a impressão de seus poemas segundo a técnica aprendida em sonho, assim ele pode integrar seu texto (gravado invertido) e seus desenhos. Mais do que integrar, texto e imagem interagem, não possuindo áreas exclusivas ou divisões claras, eles se interpenetram ao sabor das emoções [Fig. 5]. Letras se transformam em imagem, e vice-versa, ornamentos bem característicos são usados, as ilustrações são fortes, expressivas criando páginas vivas e novas. A impressão era feita em uma cor, também por ele, que, com a ajuda de sua esposa, coloria a mão cada página-gravura e as encadernava. Essa sobreposição atividades: autoria, edição, caligrafia, ilustração, gravação, impressão e encadernação conferia ao autor um controle maior sobre sua obra, inserindo o papel de realizador. Deve-se acrescentar ainda à lista outra atividade, a de sonhador ou de artífice da imaginação, aquele que crê e se mantém firme em seu propósito. Produziu diversas edições como autor, entre elas *Songs of Innocence*, de 1789; *O casamento do céu e do inferno*, de 1793; e *The book of Urizen*, de 1794. Também ilustrou livros de outros autores, como *A Divina Comédia*, de Dante e *O livro de Jó*, da Bíblia.

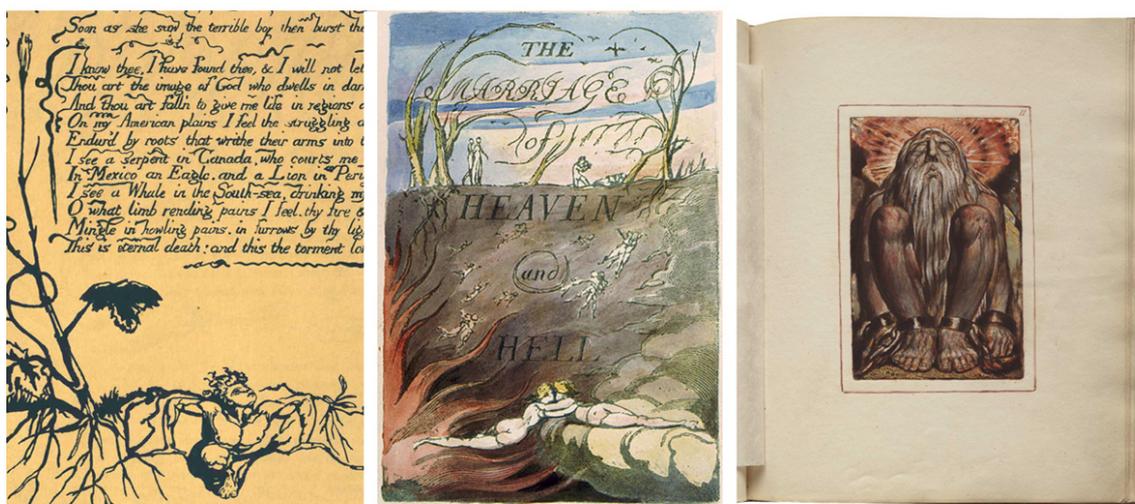


Figura 5: William Blake: detalhe de página em que texto e imagem interagem, ao centro página de rosto de *O casamento do céu e do inferno*, e ilustração de *The book of Urizen*.

No século 19 acontece um encontro promissor entre edição e arte, autor e artista plástico, tendo o editor ou marchand por perto a participar. Como resultado desse quase *ménage à trois* tem-se as edições francesas conhecidas por *livre de peintre*, ou livros de pintor. Esse tipo de edição nasce da colaboração em pé de igualdade entre um autor e um pintor, com o incentivo de um editor ou galerista. Talvez essa sua filiação ao artista plástico, o “do pintor”, se deva a novidade que era a participação de pintores conhecidos atuando na edição. Os autores decerto já haviam publicado, mas os artistas não, pelo menos com maior autonomia. E sua atuação era diversa tanto do ilustrador da edição comum quanto do artista das edições para bibliófilos. Por sinal estes, de início, se escandalizavam frente às liberdades tomadas pelo pintor na hora de produzir seus desenhos e também pelas técnicas usadas para imprimir a gravura (Ibáñez, 2009, p. 46), eram amantes de um tipo de livro formalmente elitista.

Sendo *de peintre*, essa nova forma do livro atraiu-os de tal forma que se poderia falar em livros impressionistas, simbolistas, modernistas,⁹ tal a participação que houve dos expoentes de cada movimento. Essas edições se constituíram em outra forma de exposição e circulação de suas obras e estilos, mesmo que fossem em edições limitadas e a um bom preço. Edouard Manet, em 1873, ilustra com águas-fortes o livro de poesia *Le Fleuve*, de Charles Cros. Antes, em 1867, Emile Zola falando ao editor Lacroix a edição que planejava fazer com Manet, assim a explicava: “Não se trata de uma obra comum. Para mim e para o artista, eu lhe repito, trata-se de uma obra de arte”.¹⁰ Em 1875, *Le Corbeau*, de Edgar Allan Poe é publicado em francês, com tradução do poeta Mallarmé, e Manet ilustrando novamente uma edição {Fig. 6}. Esta teve tiragem de 240 exemplares assinados pelo tradutor e ilustrador, e depois de ser recusada pelo editor Lemerre foi impressa por Lesclide, e não obteve o êxito esperado. Henri de Toulouse-Lautrec produziu uma serie de cartazes litográficos inovadores a partir de 1891 para o Moulin Rouge e outros artistas parisienses. Também colaborou com os editores ilustrando capas e produzindo algumas edições, como *Yvette Guilbert*, que foi uma cantora da noite parisiense e o título da edição ilustrada por Lautrec, em 1894, com textos críticos de Gustave Geffroy {Fig. 6}. Nessas produções se observa uma variação do tratamento dado à ilustração no livro, uma conquista: maior liberdade, mas em relação à forma do livro pouco foi alterado.

⁹ Ibáñez (2009, p. 35), no segundo capítulo de seu livro anota os livros por seus estilos: romantismo, realismo, impressionismo e daí por diante.

¹⁰ Melot (2012, p. 162) destaca ainda o fato de o livro ser assinado, tal como um quadro, em vez de dedicado ao leitor em sua presença. Em suas palavras “Era uma assinatura do artista reivindicando sua obra: um livro, não mais um texto impresso, mas um objeto manufaturado”.

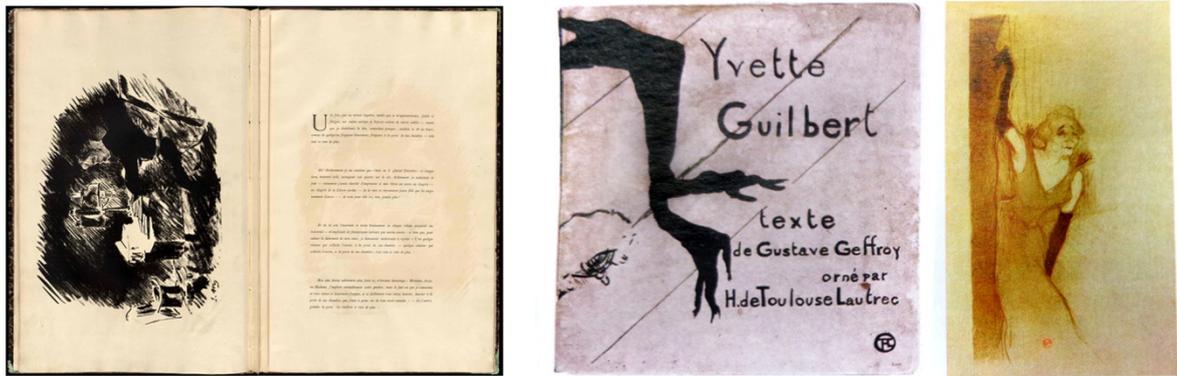


Figura 6: Página dupla de *Le Corbeau*, de Edgar Allan Poe, produzido em colaboração pelo tradutor Mallarmé e Manet, de 1875. Capa do álbum e litografia de *Yvette Guilbert*, de 1894, de Toulouse-Lautrec.

Os *livres de peintre* seguiram sendo produzidos até a década de 1950, e mesmo até hoje alguns trabalhos são realizados em colaboração. Pablo Picasso, artista espanhol, talvez seja o que mais se dedicou à edição, tendo cerca de 150 trabalhos em tiragens e características variadas. Como a edição de *Temperature*, de 1960 com 3,0 x 3,9 cm, ou *La Tauromaquia*, de 1959, com 34,9 x 49,5cm (Silveira, 2008, p. 33), ou ainda a edição de *Lysistrata*, com tiragem de 1500 exemplares, de 1934, alguns assinados pelo artista. O que era uma promessa de autonomia, o artista produzindo a edição junto com o escritor e editor, acabou por ser uma variação do livro com alto valor agregado. O livro como obra de arte, mas não uma nova forma de arte, ou de obra, uma edição em tiragem assinada e numerada, como uma gravura.

Noa Noa de Gauguin, 1891-1903, tem outra história, que pode ser inicialmente filiada aos cadernos de esboços ou desenhos preparatórios de artistas, reunidos, às vezes, sem maior pretensão do que o registro de uma ideia, de uma imagem. Também se vê indícios de contato com as edições de viajantes, muito ilustradas, e principalmente com os diários. Gauguin não registrava simplesmente o pitoresco, sua viagem foi mais profunda, seus desenhos mais pessoais. Seu diário inacabado é primeiro exposto junto a seus trabalhos pictóricos na Galeria Durand-Ruel, depois editado com texto revisado por Charles Morice, na forma de fac-símile, em 1901, ainda incompleto {Fig. 7}. E publicado posteriormente em versão completa e com o texto original, em 1926.

Outra edição única se dá também pela união de um escritor e uma artista, mas diferente do livro de pintor, essa é uma edição de vanguarda. Apresenta-se adiantada aqui para ressaltar o elemento de ruptura com as edições de pintor. Nesse trabalho de colaboração entre um escritor e uma artista a modernidade não bate a portada do livro, derruba-a e então realiza

outra coisa, um impresso que parece um livro, mas não é, não apenas. Se apresenta como *le premier livre simultané*, o primeiro livro simultâneo, um livro-performance talvez, conceitual sem dúvida. Um tratamento inédito é dado ao livro – e à relação texto/imagem –, trata-se de *La Prose du Transsibérien et la petite Jeanne de France*, de Blaise Cendrars e Sonia Delaunay-Terk, de 1913 {Fig. 7 e 8}.¹¹



Figura 7: Página de fac-símile de *Noa Noa*, de Gauguin, e a surpreendente edição de Blaise Cendrars e Sonia Delaunay, *La Prose du Transsibérien...*, de 1913.

O conceito de simultaneidade é um conceito caro aos futuristas, e assume vários contornos nessa obra, se refere às cores empregadas pela artista nessa obra, e ao vagar do olhar no livro, entre o texto de Cendrars e as imagens de Sonia Delaunay. Também simultâneo: “...se refere aqui às distorções espaciais e temporais (...) que caracterizam *La Prose Du Transsibérien*, um poema que faz ruir o presente e o passado, as cidades e estepes da Rússia Oriental e a Cidade da Torre, do Patíbulo e da Roda, que é Paris” (Perloff, 1993, p. 41).

Edição em forma de uma grande concertina, composta por uma única folha com pouco mais de dois metros de extensão, que, quando dobrada, apresenta 22 painéis-páginas (espaço entre as dobras), quando recolhida a sua capa fica com um tamanho enganadoramente pequeno. Foi publicado por uma pequena editora fundada por Blaise Cendrars e seu amigo Emile Szytta e trazia como subtítulo “poemas, cores simultâneas, numa edição que atinge a altura da Torre Eiffel: 150 exemplares numerados e assinados”. Assim, ao se abrir e alinhar todos os 150 exemplares ter-se-ia o mesmo tamanho do monumento francês, ou seja, um impresso do tamanho de uma torre. O livro foi impresso usando *pochoir*, possui uma grande dobra central ao longo do comprimento, a descrição e a imagem {Fig. 8} abaixo ajudam a entender melhor a edição:

¹¹ A biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo, possui um exemplar da obra em seu acervo, que foi publicada em fac-símile pela Yale University Press, em 2008.

À esquerda, um painel que contém a página de rosto inicia a passagem do olho para baixo, através de uma sequência de formas visuais semi-abstratas em brilhantes cores primárias, até um painel final que contém uma imagem infantil da Torre Eiffel, um curiosamente inocente falo vermelho gigante penetra uma Grande Roda laranja com um centro verde. À direita, entretantes, o texto do poema é prefaciado por uma de estrada de ferro do Guia Michelin que mostra a viagem do Transiberiano de Moscou ao mar do Japão; na parte inferior desse mapa, uma larga faixa verde introduz o título do poema em grandes letras de fôrma, como se o *pochoir* fosse o letreiro de um cartaz. Segue-se então o texto, composto em blocos sucessivos de diferentes tipologias, quebrados por grandes planos irregularmente formados e de cores predominantemente pastel. A coda “Paris / Ville de la Tour unique du grand Gibet et de la Roue” (“Paris / Cidade da incomparável Torre do grande Patíbulo e da Roda”), corresponde à imagem visual da torre e da roda na parte inferior. (Perloff, 1993, p. 32)



Figura 8: Detalhe do início, com a página de rosto à esquerda, e do final do livro, à direita.

Ainda no século 19 se observa outro movimento de renovação e de interesse a essa pesquisa: as edições ilustradas para crianças. Nessa produção a tradição se renova e se observa um domínio maior da ilustração sobre a palavra, da cor e mais, pois nessas edições há uma característica muito cara à edição de artista, a interatividade. Pode-se acrescentar ainda a manipulação plástica do objeto livro pelo autor. Outra característica importante a ser notada é a grande tiragem de algumas edições, quase sempre com capas ilustradas de papel, prática ainda pouco frequente e que buscava atrair pelo preço e pela imagem. A criança não lê o texto apenas, o livro também se torna um objeto divertido, quase um brinquedo.¹² A primeira peça é a ilustração, sempre predominante nessas edições, em que a narrativa é construída a partir da relação das imagens com o texto, com a materialidade livro e com a imaginação do leitor. São muito distintas da ilustração dos livros comuns, possuindo uma variedade de estilos maior, do

¹². Para acompanhar em detalhes a evolução das edições infantis consultar *Era uma vez uma capa*, de Alan Powers (2008). Essa notável história é contada através de inúmeros exemplos, infelizmente apenas dos grandes centros produtores como: Inglaterra, França e Estados Unidos.

traço simplificado, estilizado, a um mais naturalista, ou francamente fantasioso e distorcido. Algumas rivalizam com o que de melhor se produz em termos de reprodução de imagem, tal o nível de detalhe e cores empregado a partir da segunda metade do século 19, como se observa em alguns trabalhos de Walter Crane { Fig. 9 }, por exemplo.

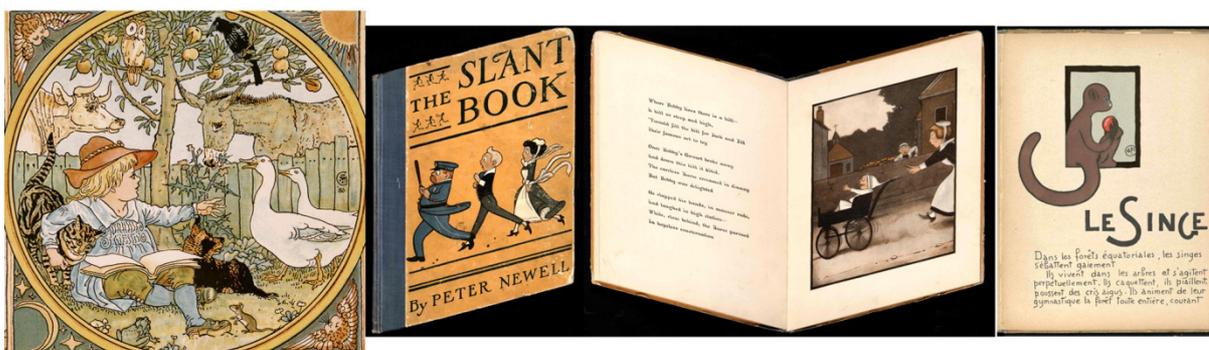


Figura 9: Detalhe de ilustração apurada e muito colorida de *The baby's own Aesop*, ilustrada por Walter Crane, em 1886. Ao centro, capa e página dupla ilustrada de *The Slant Book*, de 1910. Depois a edição francesa *Grosses Bêtes & Petites Bêtes*, de 1911, com imagens e texto desenhados por André-Hellé.

Assim, o livro amplia seus limites, ganha formatos incomuns, muitas vezes ele é cortado, furado e outros tantos acabamentos especiais são usados, um livro-jogo se apresenta, inclusive em três dimensões. Em *The Slant book* { Fig. 9 }, de Peter Newell,¹³ autor e ilustrador, de 1910, tem-se uma dessas edições híbridas, sua forma inclinada conta parte da história: as aventuras de um carrinho de bebê que dispara rua abaixo. Também publica *The hole book*, de 1912, onde temos um furo percorrendo todo o livro e o prédio onde um morteiro é disparado do porão de um prédio por um menino. São muitos os exemplos possíveis de invenções nas edições para crianças.

A tipografia também não escapa, muitas vezes é desenhada ou sofre diferentes manipulações, se torna imagem, é levada a brincar com a página, a estabelecer relações de similaridade e a interagir com seu distinto leitor. O lúdico é explorado na incorporação de recursos, tantos visuais quanto materiais em sua realização, alguns chegando a ser livros-objetos. Colabora para essa inventividade a ocorrência do autor-ilustrador, ou melhor, do ilustrador que escreve suas histórias. Além disso, alguns autores, sobretudo de tradição anglo-saxã, montam suas próprias editoras dedicadas a esse mercado. E a participação feminina não é exceção, inclusive ilustrando. Assim sendo, o livro não só é questionado como é levado a

13. Este livro ganhou uma versão em português, com o mesmo projeto original, pela editora Cosac Naify, em 2008. O mesmo aconteceu como o *Livro do foguete (The hole book)*, em 2009.

explorar seus limites, se especializa e aumenta seu próprio repertório, aprende, e muito, com as crianças, para elas.

Essa potencialidade vai ser continuamente trabalhada e é possível ver desdobramentos na produção posterior de edições híbridas e de artista. Na década de 1950-60, o artista e designer Bruno Munari produz uma série de edições em que joga com a materialidade do livro e o processo de aprendizado, produz tanto obras ilustradas e escritas para crianças, como livros sensoriais. Pode-se ainda ver reflexos do aspecto lúdico dos livros para criança na obra *Index book*, de Andy Warhol, de 1967. A brochura tem capa metalizada, como uma embalagem, e tem como uma de suas características o fato de conter elementos *pop-up*. Diversas inserções são colocadas entre as páginas da edição, algumas saltam, como uma lata de sopa ou um avião, mas há também um disco, e um balão de soprar, *Ar-te*.

O projeto de livro ideal já foi realizado, ele nasceu da necessidade de se voltar ao passado, aos mestres da Idade Média e Renascimento, pois o livro pós Revolução Industrial havia se tornado um objeto sem brilho, sem caráter. O livro precisava se redefinir ante a brutal marcha da indústria, do menor preço a qualquer custo, retirando do objeto toda a sua arte pacientemente erguida, dos trabalhadores retirava todo o seu vigor. Primeiro se devia pensar em como o livro deveria ser produzido, foi conceituado então, e não apenas em palavras, mas em conhecimento e ações para ser realizado:

Por livro ideal, creio que devemos entender um livro que não esteja limitado pelas exigências comerciais do preço: podemos fazer com ele o que quisermos, segundo aquilo que sua natureza, como livro, exigir da Arte. Penso, contudo, que seu assunto nos limitará de alguma forma; uma obra sobre cálculo diferencial, um livro de medicina, um dicionário, uma coletânea de discursos políticos ou um tratado sobre fertilizantes, todos esses livros, embora possam ter uma impressão apropriada e bonita, dificilmente serão adornados de maneira tão exuberante como um volume de poemas líricos, um grande clássico ou algo semelhante. Uma obra sobre Arte, acredito, tolera menos ornamentos do que qualquer outro tipo de livros.

(...) Embora o livro ilustrado talvez não seja absolutamente indispensável a nossa vida, ele nos oferece um prazer tão infinito, e está tão intimamente ligado à outra arte absolutamente indispensável, a literatura criadora, que precisa continuar sendo uma das coisas mais valiosas que os homens sensíveis deveriam se empenhar em produzir. (Morris, 2010, p. 1-6)¹⁴

14. William Morris é um dos representantes do movimento *Arts and Crafts*, que defendia a utilização de métodos artesanais de produção e tinha preocupações sociais fortes. “O livro ideal” é o título de um texto de Morris publicado em 1893.

William Morris, medievalista e socialista, era também um escritor e artista inglês de múltiplos talentos; atuou em diversas áreas, como: mobiliário e decoração, chegando aos livros após assistir a uma conferência de Emery Walker sobre tipografia, sua decadência. É quando decide fundar a Kelmscott Press, editora que resgatou os métodos tradicionais de impressão. Seu interesse em atingir novamente os padrões dos séculos 15 e 16 o levou a fazer incursões pela produção de papel, da tinta, ao desenho e fundição das letras para sua editora, sempre com um alto padrão técnico e estético. Essa minúcia se fez necessária para atender aos ideais de livro que Morris queria resgatar e, se possível, ultrapassar. Criou um *revival* da edição tradicional, e era moderna sua atitude e seus métodos. Os livros produzidos pela Kelmscott têm a marca do gênio humano, pretendem ser uma mostra do que homem é capaz de criar {Fig. 10} em oposição à limitação técnica e estética dos produtos industriais oferecidos à população. Seus livros possuem uma atenção quase obsessiva aos detalhes, algumas produções são eminentemente visuais, tal a profusão de decoração de páginas. Tome-se, por exemplo, uma página de uma edição {Fig. 10}: há uma moldura com tema vegetal, formas que se entrelaçam, cercando o texto. Nesse há utilização da cor vermelha na chamada inicial. Uma capitular ornamentada abre o texto, que é composto em letras maiúsculas. Onde, para marcar o parágrafo é empregada uma vinheta em forma de folha entre as frases, e, abaixo da chamada, há elementos florais decorando. Isso sem falar no toque especial que o papel artesanal confere, assim como o desenho exclusivo da letra, na tinta especial, no suave relevo deixado pela impressão tipográfica no papel, no livro, na imaginação.



Figura 10: Encadernação original da Kelmscott Press, tendo ao centro uma página dupla profusamente ilustrada. À direita, no colofão de uma edição, há a marca da editora, e a indicação dos tipos usados na impressão.

O que se lê na página descrita é muito mais do que o dito pelo texto, há uma ideia de livro sendo construída em cada elemento da edição, e que antes pareciam perdidos. Esse ideal,

embora calcado em modelos medievais, no trabalho das primeiras tipografias e nos manuscritos medievais, resultou em algo novo, íntegro e inspirador. A editora de William Morris torna-se um marco no resgate das técnicas tradicionais da produção do livro, que, assim, volta a tornar-se objeto de estudo e de experimentos. Essa atitude de respeito e de cuidado na produção de um produto também é nova. O livro volta a ser um objeto de valor estético, uma obra material digna de atenção e louvores. Seu trabalho pioneiro inicia um movimento conhecido como *Private Presses*, influente no surgimento de editoras independentes que buscam um apuro técnico, material e estético em duas edições, ocorrendo, sobretudo, na Inglaterra, Estados Unidos e Alemanha.

Já entrando o século 20 são as vanguardas artísticas que dão uma mostra de outra característica humana na edição: a revolução, o desejo de mudança da ordem social, econômica e artística. Futurismo, Construtivismo, Surrealismo, Dada e outros produzem impressos em que seu ideário se mistura à comunicação gráfica. O impresso é manifesto: a página, os tipos, as cores, os processos de impressão e produção de imagens recebem os mais diversos tratamentos. E saem às ruas, nas páginas dos jornais, revistas e diversos impressos efêmeros que realizam. Também na literatura encontra-se a vanguarda no trabalho de dois poetas: Stéphane Mallarmé e Guillaume Apollinaire, que se amotinam.

Em 1876, é impresso *L'après-midi d'un faune* pelo editor Léon Vanier, ilustrado por Manet em papel especial e com tiragem limitada. Uma legítima edição de pintor. Stéphane Mallarmé é o seu autor e o poema publicado pode ser colocado na numa fase inicial de sua produção poética. Na sua fase madura acontece uma ruptura, uma invenção.¹⁵ Em 1896, um poema publicado em uma revista assim iniciava: “UM LANCE DE DADOS / / JAMAIS / MESMO QUANDO LANÇADO EM CIRCUSTÂNCIAS / ETERNAS / DO FUNDO DE UM NAUFRÁGIO / SEJA / que / o Abismo / branco / estanco / iroso / sob uma inclinação / plane desesperadamente / de asa / a sua / de /”.¹⁶ Quando um poema é citado no corpo de um parágrafo utiliza-se a barra para sinalizar o intervalo entre um verso e outro, e quando há uma página em branco entre versos? Quando a tipografia muda de escala e posição, ganhando múltiplos sentidos, como fazer a notação dessas operações? Como representar um poema que não é tão somente um poema? Não se pode transcrever o novo poema de Mallarmé em outra forma que

¹⁵. A classificação em fases da poesia de Mallarmé foi feita pelo crítico Mario Faustino em artigo de jornal, na década de 1950, e comentada no texto “Mallarmé: o poeta em greve”, incluída na edição *Mallarmé* (1991, p. 23).

¹⁶. Tradução de Haroldo Campos (1998, p. 153-156), para entender os processos de tradução de Mallarmé no Brasil ver o artigo de Álvaro Faleiros, intitulado “Três Mallarmés: traduções brasileiras”.

não a sua, original. O poema é tomado como um objeto, constituído de uma determina configuração que une o poético, o silêncio, a tipografia e um conceito. As barras e a leitura comum são insuficientes para representá-lo e apreendê-lo {Fig. 11}.

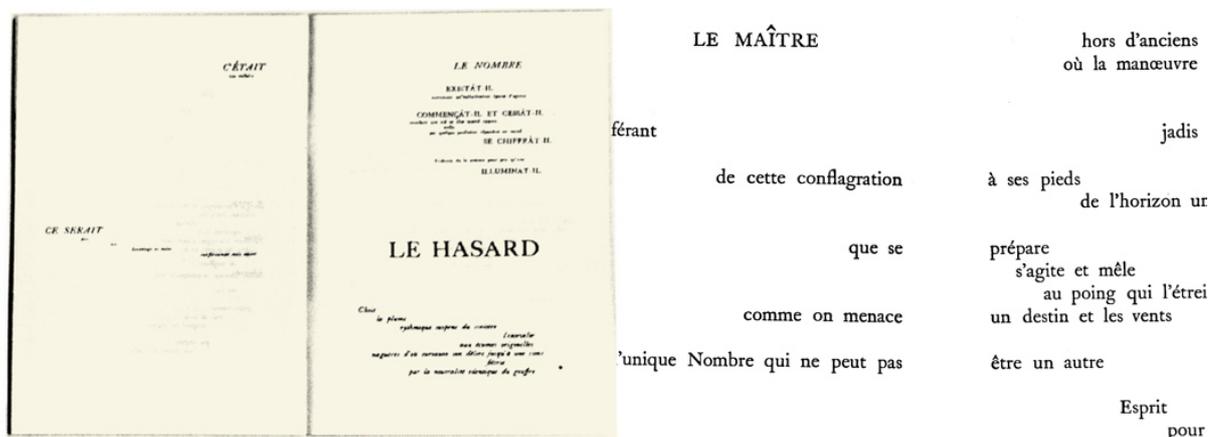


Figura 11: Página dupla e detalhe de composição tipográfica de *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard*.

Mallarmé alterou o sentindo comum dado ao tipo, à letra, aos brancos e à própria página impressa, que, segundo seu procedimento, também se torna poesia, ou parte dela. Talvez *Um lance de dados...* seja um poema-objeto, já foi chamado de poema-partitura, poema circular,¹⁷ foi publicado em livro em 1914. Essa edição prescinde de ilustração, embora pareça ser um *livre de peintre*, pois nela colabora a arte literária e gráfica, só que realizadas por um único autor, integradas, imagem e texto são um – o livro é outro. Sobre ele, o outro, Mallarmé deixará muitos escritos e planos sobre uma obra a ser realizada. *Um Lance de dados...* seria um desenho preliminar desse intento. Haroldo de Campos assim o descreve:

o Livro de Mallarmé, ou *bloc*, como o poeta o denomina, refoge completamente à ideia usual de livro e incorpora a permutação e o movimento como agentes estruturais. (...) As folhas desse livro seriam cambiáveis, poderiam mudar de lugar e ser lidas de acordo com certas ordens de combinação determinadas pelo autor-operador (que de resto não se considera mais do que um leitor situado numa posição privilegiada, face à objetividade do livro que se anonimiza). (...) Já não se trata mais de uma obra circular (...) mas de um multilivro onde, a partir de um número relativamente pequeno de possibilidades de base, se chegaria a milhares de combinações. (sic) (Campos, 1969, p.18)

Justo uma das características definidoras do livro é posta em cheque, sua fixidez, sua estabilidade, pela proposta de Mallarmé, que assim afirma a ideia de obra provisória, aberta e

¹⁷. Assim chamada por Haroldo em *A arte no horizonte do provável e outros ensaios* (1969, p. 17).

criada no presente, a partir de sua manipulação. Se realizado já não seria decerto um livro, mas uma obra de arte, talvez um livro de artista.

Em um curto período de tempo, algumas décadas, o repertório gráfico e conceitual se renova e torna-se um campo novo de experimentação e realização de estilos e ideias. O que antes era restrito às obras de artes plásticas passa a ser estampado em jornais e livros. Impresos, sobretudo do Construtivismo, do Futurismo italiano e do Dadaísmo usam a tipografia e a colagem para falar, gritar palavras de ordem, ou de desordem, mudando também o discurso gráfico vigente, mesmo que à custa da legibilidade. Recursos são usados para dar ênfase: a letra e a composição da palavra assumem o protagonismo da imagem revolucionária em vários impressos {Fig. 12}. Eles negam a neutralidade, a ordem estabelecida, também nas palavras, inventam novos usos e exploram as potencialidades de meios já muito conhecidos fazendo o vocabulário visual expandir por caminhos diferentes e menos lineares:

Desde o princípio do século, a introdução na tela do quadro, de elementos extraídos diretamente do real cotidiano e, logo após, a simples utilização do objeto banal, fizeram com que esses temas se tornassem o centro de um debate fundamental. Ou, mais precisamente pode-se dizer que o objeto se substituiu à obra-de-arte no próprio momento em que a obra, escapando à figuração, se tornou de certo modo um objeto entre os objetos. (Guigon, 2001, p.167)

Na afirmação acima podemos incluir entre os elementos do cotidiano que ganham vida cada uma das letras que compõem o alfabeto e a página do livro. Muitas obras das vanguardas são produzidas para serem impressas nos veículos de comunicação de massa como o jornal, a revista, o cartaz e muitos impressos efêmeros, mas também no livro.



Figura 12: Incomum composição tipográfica de *Calligrammes*, de Apollinaire, em 1918. *Depero Futurista*, de Fortunato Depero, compilação de seus trabalhos gráficos, em 1927, encadernado usando grandes parafusos. *Dlia Golosa*, de Maiakóvski, em 1923, projetada por El Lissitzki, exemplo de impresso construtivista.

Em Marcel Duchamp temos uma profusão de achados que remetem à produção dos livros de artista, seus *ready-mades* são marcantes em vários níveis. Neles se observa uma percepção nova do objeto cotidiano, e de suas relações: de utilidade, formais, simbólicas, e inclusive estéticas. Ao utilizar objetos acabados e ressignificá-los a partir de sua inserção em outro contexto, o circuito das artes, termina, assim, por questionar o status da arte e de seu mercado. Utiliza um recurso, o deslocamento, a transposição de um objeto de um lugar comum, cotidiano, um urinol, uma roda de bicicleta, um aparador de garrafas, para os salões de exposição, assina-os e se apropria deles, expondo-os no ambiente sagrado da galeria de arte. Há até mesmo um *ready-made* infeliz {Fig. 13}, de 1919, produzido a partir de instruções enviadas por Duchamp a sua irmã. Assim um livro de geometria foi exposto às intempéries, o clima se encarregaria intervir no conteúdo do livro: o vento faria as páginas serem viradas aleatoriamente e expostas ao sol, deformadas ao sabor da umidade e até da chuva. Seu título de infeliz se dá por que seu resultado não se mostrou satisfatório. Ainda há outras produções de Duchamp que se desenvolvem em vários momentos, usando a forma básica de uma caixa:

Caixas – Brincar com os objetos, com o aberto e o fechado, o secreto e o revelado, o grande e o pequeno, o leve e o pesado, com os materiais mais opostos; recusar ao mesmo tempo (ao menos provisoriamente) a pintura e a escultura; reencontrar os esconderijos da infância e simultaneamente os túmulos; evocar o simbolismo feminino das caixinhas; domesticar um pouco o amor e a morte, sonhar com os modos de habitar, de abrir ou fechar as portas.¹⁸



Figura 13: Duchamp e o livro de geometria de *ready-made* infeliz. *Caixa Verde* e *Boite em Valise*.

Em 1914, Duchamp utilizou três caixas de filmes fotográficos Kodak já existentes, onde insere fotos impressas de suas notas manuscritas e de um desenho, produzindo uma edição em pequeníssima tiragem. A *Caixa verde* é uma produção de 1934 {Fig. 13}, em que se

¹⁸. *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs* apud *Surréalismo* (caixa), 2001.

percebe uma expansão da ideia de arquivo e de exposição. Nela Duchamp documenta a produção de sua obra, *O Grande Vidro*, através de fac-símiles de notas e desenhos que ajudam a explicar a obra, mas também permitem uma leitura isolada, ambígua e cheia de jogos. A terceira produção de uma caixa-arquivo acontece com *Boite em Valise*, que se configura como a construção de um espaço expositivo portátil {Fig. 13}. Duchamp, nessa produção, reúne diversos trabalhos, num esforço menos de documentar e mais de expor suas diversas obras. Essa organização foi sendo feita durante vários anos, de 1935 a 1941 e cobriu boa parte de sua produção artística, totalizando 69 itens.¹⁹

As criações e criaturas surgidas desses encontros entre arte e edição são muitas, e ao serem observadas em perspectiva mostram um retrato de uma família grande e com graus de parentesco variado. Algumas sequer parecem com o pai, o livro. Da arte são muitas as características tomadas e que se expandirão até tomarem o objeto em sua totalidade, e o transformarem em outro, em filho da mãe, em livro de artista.

Um ponto três ¶ o bendito fruto

Utilizou-se nos textos anteriores relações de similaridade em sua escrita, primeiramente o livro foi humanizado, sendo questionado como uma pessoa, através dos sinais de seu corpo, vestes e seu histórico. No segundo há a percepção de encontro entre dois, territórios, ou duas áreas, a edição e as artes, em um lugar, no livro. Tendo como resultado da fertilização mútua, filhotes impressos com características de ambos. Uns mais parecidos com o livro, mas que também puxaram a arte em suas diferenças, no olho de cada cor que ostentam no rosto cubista, na voz composta por tipografias diferentes e até ilegíveis, e na incapacidade de ficarem quietos como o pai (?) livro, os traços são muitos. Essas crias dialogaram e ensinaram muito, ainda o fazem. E foram capazes de abrir o caminho para o aparecimento de um tipo novo de obra, da literatura ou da arte? Melhor seria dizer obra de construção, mas a dúvida segue: literária ou artística? Tenta-se de novo, uma proposição que toma do livro seu cerne, seu tema, ou seria sua tinta, sua história, sua vida, sua forma? Ou que às vezes lhe toma o corpo, a palavra, suas vestes e em outras apenas lhe toma a forma conceitual, uma ideia particular de livro para (des)construí-lo em outro. Não exatamente outro livro, outra coisa fora do

¹⁹. Panek, (2005, p. 4).

domínio exclusivo da edição, embora possa ser realizado em uma editora comercial. E que pode ser produzido apenas com texto impresso, pois, como já visto, o texto além de ser imagem pode ser muitas outras coisas, exprimir muito mais. Assim como a própria imagem pode assumir a textualidade como característica, ela pode explicar algo tal como uma definição de dicionário, sem papéis formais a representar.

Ao se falar desse outro, livro-obra, as ambiguidades surgem facilmente: des-contruir? Texto que é imagem e vice-versa? Ar-te? O parágrafo se enche de frases e se alonga, segue por vários caminhos e conceitos, às vezes, parecendo não chegar a lugar algum. Não que esse seja um problema para o que se chama de livro de artista. É sempre desejável ir-se até um espaço onde o livro ainda não esteve. Eles existem, o livro não sabe tudo, ainda está a aprender, pois seu espelho, o ser humano, assim o é, i-limitado, ou ilimitado dentro de seus limites. E, portando, irá buscar mais, em páginas e lugares, até para descobrir que se está no mesmo lugar. Talvez no presente, mas surge outra questão, o meu ou do autor, a que chamamos passado? No encontro entre dois ou mais tempos? Na dobra? Pode ser que seja no poder de congelamento, de fôlego suspenso, que o livro tem. E esse, quando dito ser de artista, assume outras significações, formas e poéticas.

Como a de uma edição publicada por uma editora comercial com quase 900 páginas em branco, apenas numeradas. Um branco offset, do papel que leva esse nome por ser próprio para esse processo de impressão, offset. Nada, o papel não foi marcado, impresso de tinta como o lugar comum do livro. Branco, vazio, mudo. Pronto para receber todas as combinações de cores que o sistema CMYK permite, e ainda utilizar tons especiais, e outros muitos acabamentos. No entanto permanece sem, com o branco-espera, vazio cheio de silêncios a gritar num idioma desconhecido. Ouve-se um Pow! ou um Pah! Talvez seja possível ver a palavra dentro de um balão, como acontece em histórias em quadrinhos ou seriados antigos do Batman. E como um artista pop talvez o representasse. Essa visão imagética da palavra é possível por se estar em outro domínio que não apenas a realidade, mas da invenção, da arte.

O pow estará congelado, não a inscrição pop da palavra, mas o gesto, o tiro de revólver dado em um livro em branco cheio de espera por um homem denominado artista. Ao disparar um projétil contra um volume de páginas a que chamamos de livro se está matando-o ou escrevendo n-ele? O livro em branco já estava morto? O tiro lhe conferiu vida? O tiro ou gozo? **Morte ou pequena morte?** Os dois. Indecente sem dúvida, o negror horror impresso pela maquina de morte portátil, tão usada contra os semelhantes foi disparada nas vestes puras

do livro. Abriu-o, fendeu-lhe o corpo. Destruição que cria o papel queimado num caminho feito de páginas-trincheira, quase uma animação da ejaculação de uma arma. Depositada no coração do livro, em seu miolo e dobras finais, o que restou do projétil, uma semente, uma obra artística e uma narrativa. E também uma definição, ou melhor, uma delimitação de área.



Figura 14: *Balada*, de Nuno Ramos, 1995. Morte do livro e gozo da arte.

O que foi descrito, uma obra intitulada *Balada*, de Nuno Ramos {Fig. 14}, nunca foi vista em sua materialidade, tocada e acessada em contato direto com o objeto. Um livro que foi lido sem que se tenha aberto sua capa e páginas com as mãos, ou visto suas dobras, seu conteúdo com o olhar. Viu-se seu registro fotográfico, sua representação em imagem e texto de outrem que não o autor, e, ainda assim, não se fez uma leitura indireta. O que a obra contém não se limita à sua concretude, seu testemunho físico. Por ser mais ou menos um livro, pode ser aberta e acessada de maneira particular. Foi lida por abrigar em suas dobras de papel não um discurso construído em frases como essas que lê, mas por se configurar num limite, outro tipo de d-obra. Um traço entre dois universos, entre-lugar próprio, de invenção, de proposição. Assim podendo ser acessada independente de seu corpo físico. Embora o contato com o objeto seja desejável, seu miolo não está lá, o livro não o guarda, talvez, no máximo

simule-o num nível restrito. Um artifício que usa as vestes de uma edição para ser outro. Sem forma definitiva, uma nuvem de significações e desdobramentos possíveis que ele abre, sem mesmo que suas capas sejam abertas. Um voo que não necessita de páginas, mas de um equipamento sofisticado que todos possuem, e que a arte pode acessar de uma maneira única, potente. A leitura física de corpo e tempo presente dessa obra, de todas, é sempre recomendada, algumas somente se abrem ao serem manuseadas, mas nem sempre, nela habitam fontes de variadas experiências, que podem até prescindir de sua matéria concreta.

A definição que se busca dar a esse campo de estudo e produção se faz devedora, nesta pesquisa, da obra citada: *Balada*. Este não foi o primeiro trabalho em que se ataca o livro, mesmo que com tiros de revólver.²⁰ Nele, no seu idioma latente, na sua proximidade e proposta enxerga-se, com alguma clareza, as sobreposições próprias dos livros de artista, e que ajudam a defini-los. A primeira delas a morte do livro, da edição, que acontece quando o livro é questionado, encostado contra a parede e levado a ser outro, servir a propósitos dúbios, diferentes daqueles para os quais vem sendo utilizado há tanto tempo. O gozo da arte advém talvez do livro transformando-se em outro sob sua tutela. O livro já foi alvo de inúmeras violências antes, foi queimado, descartado, colocado em lista de procurados, mas a intenção era restringir sua ação, pará-lo, ou ao seu conteúdo, e apagar sua existência. No caso entre arte e edição não, muito pelo contrário, ele é amplificado, mas para que sua mutação em obra dotada de significações artística aconteça se faz necessário que, em alguma medida, o livro existente anteriormente seja amortecido. Forçado que é a trabalhar segundo os desejos, caprichos e projetos de um autor, que não respeita suas páginas brancas, ou seu passado. Seu autor não é o escritor, pois seu domínio é apenas o do texto, como deixa claro Ulises Carrion em seu em *El nuevo arte de hacer libros*:

¿QUÉ ES UN LIBRO?

Un libro es una secuencia de espacios.

Cada uno de estos espacios es percibido en un momento diferente - un libro es también una secuencia de momentos.

Un libro no es una caja de palabras, ni una bolsa de palabras, ni un portador de palabras.

(...) Un escritor, contrariamente a la opinión popular, no escribe libros.

20. Em 1975, *La victoire à l'ombre des alies*, uma edição do artista Jacques Monory sobre texto de Stanislas Rodanski é produzida em três tiragens. A primeira composta por uma maleta contendo uma cópia impressa do início do livro que dá título à obra, um mapa do Oceano Pacífico, seis serigrafias assinadas e uma *revolver d'alarme*. Os impressos, livro, mapa e serigrafias foram perfurados por balas disparadas pelo próprio artista, nas outras duas tiragens não há tiros ou arma.

Un escritor escribe textos.

(...) Un libro también puede existir como una forma autónoma y autosuficiente, incluyendo también un texto que enfatice esta forma, un texto que es una parte orgánica de esta forma: aquí empieza el nuevo arte de hacer libros.

(...) El nuevo arte apela a la habilidad que cada hombre posee par comprender y crear signos y sistemas de signos.²¹ (g.n.)

Talvez seu novo autor o considere tanto que o procure como protótipo, que o transforme em gozo, artifício, em arte, e o faça viver além da edição. Mesmo que seja necessário levar um tiro, uma facada, um corte profundo, outros menores, receber uma dobra no lugar inconveniente, forçado a ser de carne, de concreto, e a conviver com toda sorte de ruídos, enigmas e mais, muito mais. O livro é levado a dobrar-se sobre si mesmo, a fazer o diabo e a ficar de quatro se necessário for para construir um determinado sentido, ou expor poética, levantar discussões que seu autor considera necessária. Um livro de artista, sempre, em alguma medida, fala de si, enquanto livro e arte.

No site do autor de *Balada* ele é assim descrito em uma legenda de foto: “livro de 896 páginas atravessado por uma bala de revólver, que se aloja ali dentro à altura da página 700. Tiragem de 100 exemplares, 70 no calibre 38 e 30 no calibre 22. Livro, pólvora e bala. 225 X 165 X 6 cm”. Mas não se afirmou que ele não era um livro? Um livro que assim é descrito é apenas um livro? Em 1995, mesmo ano em que *Balada* foi produzido, Nuno Ramos realizou outras obras: *Craca*, *Caixas de Areia* e *Lajes*, em que utiliza cera, folhas, flores, peles, fundição, areia, silicato, mármore, relevo feito pelo contato com aves e ossos, cimento, pedra e outros. Em *Balada* usou o livro, o revolver e uma bala. Atirou com a potência da arte ao processar as diversas significações que esses materiais possuem, em particular o livro, e as relações que se estabelecem ao se usá-los em uma obra artística.

Nesses produtos da arte surgidos com maior frequência a partir da década 1960 o livro é matéria: não só -prima, mas, sobretudo, -imã a atrair artistas, poéticas e experimentos. Seja na forma de um objeto único, um múltiplo, assinado ou não, manipulável ou que tenha duração efêmera. Na pesquisa de Paulo Silveira publicada em livro, em seu título, já se explicita essa característica, a necessidade por arrancar o livro do seu lugar: *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista* {Fig. 15}. Onde ele destaca dois polos: o livro de artista mantendo afetuosamente a integridade de edição, seja como múltiplo, seja com

21. Retirado de <http://www.merzmail.net/carrion.htm>. Preferiu-se manter o original, embora haja uma tradução em português feita por Amir Candor, com o título de *a nova arte de fazer livros*, 2011.

a manutenção das vestes tradicionais do livro, sem intervenções importantes em sua configuração material e conceitual. Da outra parte, pela injúria, o livro é despojado de suas formas básicas, caluniado e atirado às feras que o deixam irreconhecíveis às vezes, sendo preciso que uma legenda ou texto explicita sua condição de livro. Esses polos são formas de explicitar a medida, ou o caminho, a que o livro é levado a percorrer. Entre os extremos há muitas possibilidades, inclusive de convivência entre elas, pois sobre uma edição comum, ou sobre a ideia que se tem dela, é sobreposta outra, que precisa do livro para existir. Um acordo é negociado, criado. Mesmo um recurso simples, visual ou retórico, pode ser eleito para tirar do livro sua autonomia e paz, e gerar outro, jogo feito por aberturas e inquietação.



Figura 15: Foto de *A página violada*, de Paulo Silveira. Pela ação do tempo, do uso e da insuficiente aderência da cola em manter o miolo unido à capa, temos um livro, sua integridade física, violada.

Outra característica a ser observada diz respeito à autoria da obra e de sua autonomia enquanto processo, pois para manter-se íntegra o artista precisa prever os passos necessários à realização de sua obra, tal como uma instalação. Sua intencionalidade e tutela devem estar claras. Nuno Ramos é o autor que realizou *Balada*, que a escreveu segundo a lógica da obra que pretendia produzir. Ele certamente a planejou e desenvolveu o conceito, calculou não só o número de páginas necessário a conter um disparo, mas o que seu trabalho queria propor, representar, discutir. Optou em seu enunciado artístico por manter a materialidade de edição, pela forma aparente de livro, pela tiragem e por produzir seu trabalho em uma editora comercial. Ele fez o disparo? Ou o disparo que importa foi dado quando o conceito estava pronto e acabado?

Sol LeWitt, artista norte-americano conhecido por seu trabalho conceitual, que se estende de pinturas em paredes até edições, ajuda a compreender as noções de autoria e obra que se encerram nos trabalhos de arte contemporânea, como os livros de artista. Na década de

1960 Lewitt começou a produzir desenhos monumentais diretamente sobre a parede das galerias em que expunha. Terminado o período de exposição o trabalho era então apagado, coberto de tinta, para voltar a ser uma neutra parede a espera da próxima obra a expor. Sua obra era efêmera, essa também era parte de sua substância, um desafio à noção material de obra de arte e à voracidade de seu mercado. Seu trabalho não era a pintura sobre a parede. Embora elas se sucedessem em exposições: séries foram produzidas, várias salas eram usadas simultaneamente e com o passar do tempo alterações aconteceram no seu processo. O artista passou a planejar cada forma, desenho, cor e acabamento que sua obra deveria ter, e então passava essas indicações para um assistente de sua confiança, que, com a ajuda de outros assistentes, fazia seu plano ganhar vida nas paredes. LeWitt assim explicita essa operação: “Todo o planejamento e decisões são tomados *a priori* e a execução da obra torna-se um assunto superficial. A ideia torna-se a máquina que faz a arte”.²² Assim foram realizadas as pinturas de LeWitt na 23.^a Bienal de São Paulo, no Ibirapuera, aos seus assistentes foi creditado a colaboração. E assim muitos livros de artistas são produzidos, não como livros.

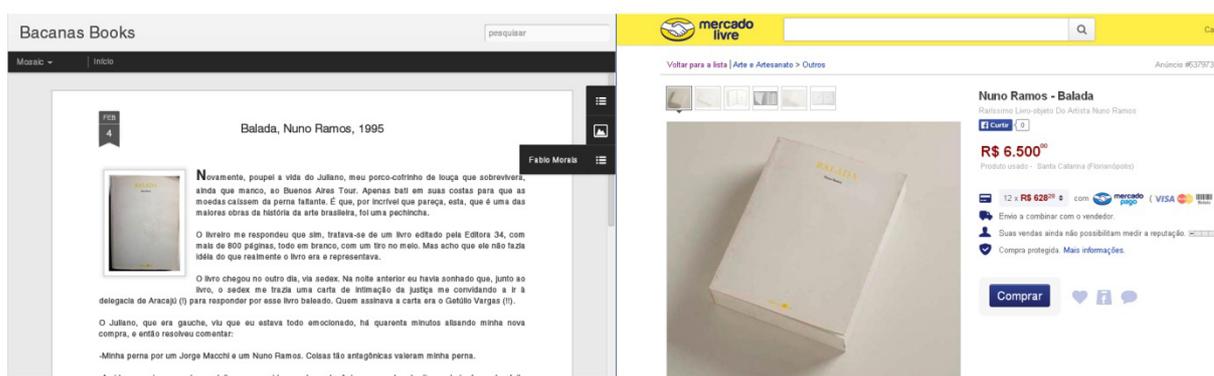


Figura 16: Percepções diferentes de valor: Fábio Morais relata a aquisição de *Balada* por um valor baixo, negociado que foi com um livreiro de edições usadas, afirma ainda que este é uma “das maiores obras de arte já feitas nesse país”. No site à direita, de um leilão virtual, essa grandeza é reconhecida, só que em números.

Fábio Morais²³ encontrou *Balada* em um sebo valendo bem menos que os seis mil e quinhentos reais pedido no site Mercado Livre (Fig. 16). Se estivesse à venda em uma galeria ou leilão de arte talvez assumisse um valor mais alto. A ambiguidade e as questões em aberto também se fazem presentes aqui: vale tão pouco ou muito? Como definir seu valor ou lugar? Edição ou obra de arte? Ler, guardar ou ver, expor? Biblioteca ou galeria de arte? Essas observações também mostram a disparidades entre os mercados de livros usados e o de arte, nunca usadas? Galáxias diferentes que se interceptam nos livros de artistas, cada vez mais

22. Retirado de *Sobre o sol e as estrelas – Desenhos de Parede de Sol* LeWitt, 1996.

23. Artista paulista que mantém o site Bacana Books, em que conta, num tom divertido e autorreferente, sua aventura de aficionado por edições especiais, livros de artistas e outros que lhe são caros, inclusive no preço.

estudados e produzidos. Muitos deles são vendidos em livrarias, isso não é nenhum demérito, é apenas um sintoma dessa mistura, de seu hibridismo, também se comercializam em galerias e em feiras de arte impressa, cada vez mais numerosas e visitadas.



Figura 17: *Manual de ciência popular*, de Waltercio Caldas Jr, de 1982. Ao centro, *Hojeando...* capa da capa, onde também está impresso os dados técnicos do livro. À direita, o catálogo *A fronteira dos vazios*, de 1994, capa do livro produzida com um chapa de metal e acetato, tendo parafusos a encadernar a edição.

Esse tipo de obra artística cheia de singularidades também possui seus lugares comuns, o maior deles talvez seja a dificuldade sempre manifestada em textos, pesquisas e catálogos de se definir com clareza o que vem a ser livro de artista. A convivência com a imprecisão pode ser atribuída, em parte, por ser esse campo ambíguo e fértil para experimentações e contaminações por natureza. Contribui ainda o próprio termo em português, talvez impreciso demais, no entanto esta não é uma dificuldade apenas brasileira. Outros conceitos como livro de arte, livro-objeto, livro-poema, arte livro, não-livro, livro alterado, arte impressa, ajudam a criar uma área cinzenta, quase uma zona de conflito no que deveria ser uma área de conhecimento e produção. Contendas que, felizmente, longe de ser obstáculo estimulam a produção, as pesquisas e a exposição de livros de artista. A dificuldade de se representar faz-se presente até fisicamente, em capas de edições de ou sobre livro de artista, usa-se o espelho para tentar escapar de uma definição, mas nem sempre é Narciso a contemplar sua beleza (Queiroz, 2012, p. 264). Às vezes é um livro, um *Manual de ciência popular* {Fig. 17} a observar seu enigma, sua metalinguagem, a si mesmo, e dessa forma fecha-se para poder abrir-se:

Estamos diante da reprodução impressa, este hábito contemporâneo, superfície onde se passa grande parte da arte de nossa época. Aqui, em nosso caso particular, o que vai acontecer? Serão utilizados objetos do conhecimento de todos para apresentar significados estéticos em circulação no cotidiano ou, em outras palavras, passaremos pelos campos do sentido. E nesta superfície, nesse volume chamado *Manual da ciência po-*

pular, que suas dúvidas jamais serão esclarecidas, pois gostaria o autor que estivéssemos em um livro sem fundo.

(...) Devemos mais à monotonia do hábito do que à curiosidade a formulação da pergunta: Isto é Arte? A resposta que sorri diz que arte é isto. (Caldas, 1982, p. 5)

O nome dessa dissertação não é questionando o livro? Então que ele responda a perguntas que se sucedem: Isto é Arte? Um livro? Sim, sim e não, não, é um livro de artista. Ou de autista? Ele é expulso do paraíso das bibliotecas por não ser uma edição comum, caminha conversando consigo, livro e arte, se autorreferencia, por vezes parece ensimesmado. Seu nome – livro de artista – é atirado em sua cara/capa quase como insulto, como prova de seu distanciamento e autossuficiência estéril: “... obras de pessoas que se proclamam artistas, mesmo se isto seja um pouco ilógico, uma petição de princípio”.²⁴ Embora seja uma observação pertinente, por mais que o título seja ostentado como distinção para identificar a si e a sua produção, a arte não se faz presente dessa forma, sem contexto e reflexão. O seu “de artista” não pode ser considerada um título nobiliárquico, embora o mercado o empregue para tal, inflando preços, vaidades e caras auras. Ao nomear como sendo “de artista” uma cadeira, não se realiza, automaticamente, arte.

Duchamp parece querer contradizer ao rubricar objetos cotidianos e expô-los como obras suas no início do século 20. O contexto e as ideias de um movimento artístico, de uma época, estão embutidos no artifício que ele nomeou de *ready-made*. Ao se proceder da mesma maneira, no século 21, não se opera no mesmo nível que antes, faz-se, quando muito, uma citação ou talvez uma atualização de algo que já está em dado repertório. O livro de Dora Longo Bahia, *Marcelo do Campo 1969-1975*, também sua dissertação de mestrado, se utiliza da forma convencional do livro e de seu aparente acordo com a verdade para criar uma ficção, uma edição sobre um artista documentando suas obras e seu percurso com texto e imagem. No entanto, essa narrativa é uma simulação, uma farsa: operação construída a partir de várias relações. A começar pela citação de Marcel Duchamp traduzido no artista paulista Marcelo do Campo, que, entre outras coisas, assinava os mictórios da faculdade inscrevendo-os no campo das artes, tal como a outra página dessa história, seu duplo, fez quarenta anos antes.

Pedaços de carne fatiados em finos bifés de formato retangular foram costurados por um barbante e então servidos em uma exposição na França, crus. Foram manipulados, pois a carne fatiada foi apresentada como livro, e no livro todos confiam. A arte não. Foi a primeira

²⁴. Melot (2012, p.163).

versão de *Livro de carne*, de Artur Barrio. em 1977. Foi servida novamente em 1979 na forma edição composta por fotos da obra com tiragem de cinco exemplares. Em 1998, ressurgiu no caldeirão da 24.^a Bienal de São Paulo, novamente carne cortada identificada como livro, só que não podia ser usado como um (Silveira, 2008, p. 223). Estava preso a uma redoma, fera trocada todo dia para ser observada com segurança, sem o incomodo toque na matéria, carne segurando carne, também sem o cheio do tempo decomposto, talvez com menos arte.

Não se pretendeu definir o que é arte {Fig. 18}, apenas explicitar que esta se realiza dentro de um dado tempo-lugar-espço com o qual está relacionada, e, a partir do qual, entre outras coisas, também se constrói. Livro de artista é uma forma recortada de territórios distintos, edição e arte, conscientes dessa operação e se utilizando dela para enunciar uma proposta inscrita no âmbito das artes visuais. Recortes que se sobrepõem, fazendo com que, às vezes, esteja um mais a mostra que outro: edição, quando se mostra inteiro numa brochura, com tiragem e acabamento comercial, em que sua proposição se esconde sobre recursos usuais do livro como em *Marcelo do Campo*. Ou em um objeto expositivo, escultural ou performático, identificado como livro, mas no qual não se consegue estabelecer relações de similaridade ou de uso com uma edição, como um livro, embora haja conceitualmente. *Livro de carne*, esse não poderia ser um metáfora para o ser humano? Carne sonha? Territórios que se misturam, dobram-se, interagem em diferentes ordens, contextos e operações, todas participantes da realização da obra. Esse outro entre lugar, em que um conceito, particular ou amplo, de livro e de arte recebe uma balada, uma intenção que moldará ambos até que seu enunciado esteja claro e realizado.

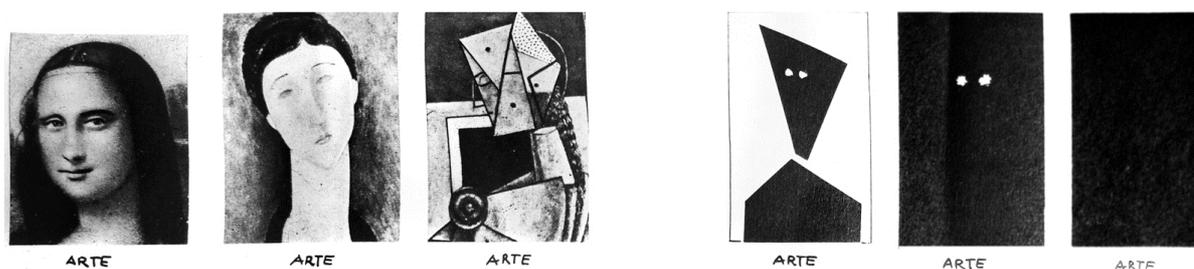


Figura 18: Da figuração à abstração, passando pelo conceitual e ao que vem depois, transgressora ontem, hoje absorvida, e vice-versa. ARTE, escrita manualmente em maiúsculas por Bruno Munari (1974, p. 22-23).

Parte dois ¶ O brasileiro livro de artista

Dois ponto um ¶ A pátria do livro feio: nós

A árvore genealógica dos livros experimentais e de artista no Brasil se inicia com um parente distante, mas não indesejado: a consolidação da produção do livro em terras brasileiras. Essa opção parece pertinente para se conhecer a história acerca do domínio técnico necessário à fabricação do livro, sua tradição gráfica, e, nessa linha evolutiva, observar o aparecimento das edições de arte, híbridas e de artista. Os primeiros livros que aqui aportaram vieram de Portugal, junto com eles a língua que se tornou materna do território recém-conquistado, mas a circulação dos livros ocorreu, sobretudo, com a chegada de ordens religiosas, ainda no século 16, e a fundação dos primeiros colégios, onde foram formadas as primeiras bibliotecas. O oposto se deu com a produção de livros, que acontece tardiamente, somente no século 19, pois os colonizadores portugueses não permitiram a instalação de empreendimento tipográfico em território brasileiro. Houve tentativas, como a de 1747 feita pelo impressor português Antonio Isidoro da Fonseca, que produziu o primeiro livro impresso no Brasil.

A Relação da entrada que fez o Excelentíssimo e Reverendíssimo Bispo D. Fr. António do Desterro Malheyro... é parte do longo título do primeiro impresso brasileiro, que, por sua vez, possui poucas páginas. Estendendo o olhar para essa edição podem ser observados muitos sinais, em sua folha de rosto, por exemplo, em que se observa a ocorrência de alguns deslizes: na indicação do ano, 1247 em vez de 1747 (compostos em algarismos romanos). Há uma parte da tiragem em que essa data foi corrigida. Também se encontra nesse impresso fundador a letra J fazendo às vezes do til sobre a letra o na palavra *Relação* (Fig. 19). No Rio de Janeiro sua editora foi chamada de “Segunda Officina”, de onde são conhecidos mais três impressos.²⁵ O motivo da vinda de Antonio Isidoro à colônia brasileira está envolta em mistérios e hipóteses, pois ele editava na sua oficina lisboeta importantes autores como António José da Silva, o Judeu e sua empreitada no Brasil era um empreendimento de risco. Tanto que sua interdição não demora a acontecer, ainda no mesmo ano ele foi formalmente impedido de

25. Um deles só recentemente descoberto na Torre do Tombo, em Portugal, citado por Leme, (2010, p. 1).

Parte dois ¶ O brasileiro livro de artista

Dois ponto um ¶ A pátria do livro feio: nós

A árvore genealógica dos livros experimentais e de artista no Brasil se inicia com um parente distante, mas não indesejado: a consolidação da produção do livro em terras brasileiras. Essa opção parece pertinente para se conhecer a história acerca do domínio técnico necessário à fabricação do livro, sua tradição gráfica, e, nessa linha evolutiva, observar o aparecimento das edições de arte, híbridas e de artista. Os primeiros livros que aqui aportaram vieram de Portugal, junto com eles a língua que se tornou materna do território recém-conquistado, mas a circulação dos livros ocorreu, sobretudo, com a chegada de ordens religiosas, ainda no século 16, e a fundação dos primeiros colégios, onde foram formadas as primeiras bibliotecas. O oposto se deu com a produção de livros, que acontece tardiamente, somente no século 19, pois os colonizadores portugueses não permitiram a instalação de empreendimento tipográfico em território brasileiro. Houve tentativas, como a de 1747 feita pelo impressor português Antonio Isidoro da Fonseca, que produziu o primeiro livro impresso no Brasil.

A Relação da entrada que fez o Excelentíssimo e Reverendíssimo Bispo D. Fr. António do Desterro Malheyro... é parte do longo título do primeiro impresso brasileiro, que, por sua vez, possui poucas páginas. Estendendo o olhar para essa edição podem ser observados muitos sinais, em sua folha de rosto, por exemplo, em que se observa a ocorrência de alguns deslizes: na indicação do ano, 1247 em vez de 1747 (compostos em algarismos romanos). Há uma parte da tiragem em que essa data foi corrigida. Também se encontra nesse impresso fundador a letra J fazendo às vezes do til sobre a letra o na palavra *Relação* {Fig. 19}. No Rio de Janeiro sua editora foi chamada de “Segunda Officina”, de onde são conhecidos mais três impressos.²⁵ O motivo da vinda de Antonio Isidoro à colônia brasileira está envolta em mistérios e hipóteses, pois ele editava na sua oficina lisboeta importantes autores como António José da Silva, o Judeu e sua empreitada no Brasil era um empreendimento de risco. Tanto que sua interdição não demora a acontecer, ainda no mesmo ano ele foi formalmente impedido de

25. Um deles só recentemente descoberto na Torre do Tombo, em Portugal, citado por Leme, (2010, p. 1).

produzir obras no Brasil por meio de uma ordem régia. A aventura editorial brasileira inicia fora da lei, e termina por ser extinta pelo controle e censura da elite colonial. Outra aparição pontual da imprensa ocorreu em 1806, em Vila Rica, com a publicação do *Canto economias-tico*, de Diogo de Vasconcelos, produzido não por tipografia, mas por calcografia, gravação em metal. Esse trabalho gráfico foi de autoria do padre José Joaquim Viegas de Menezes, religioso que atuou na Casa Literária Arco do Cego,²⁶ em Lisboa. O primeiro jornal brasileiro foi o *Correio Braziliense*, produzido na Inglaterra pelo jornalista brasileiro Hipólito José da Costa no mesmo ano da chegada da corte portuguesa, era distribuído clandestinamente no Brasil, pois criticava a coroa portuguesa.

A Espanha logo instalou prelos tipográficos em suas colônias americanas: no México, em 1539, e no Peru, em 1584. É necessário dizer que tanto fatores econômicos como sociais diferenciavam a realidade da então colônia portuguesa na América, das citadas, de domínio espanhol. Nessas havia conglomerados populacionais e cedo foram descobertos metais preciosos; assim sendo, um controle maior se fez necessário. A impressão foi um dos instrumentos usados para impor uma ordem. Apesar disso, os primeiros livros da América não vieram do Velho Mundo e sim produzidos pelos povos do próprio continente, pelos maias e astecas, utilizando um material feito de entrecasca. Poucos desses códices sobreviveram, fragmentos que conseguiram manter sua função: resistir ao tempo, dar um testemunho.

A tipografia surgida em 1450-55 se estabeleceu no Brasil com a chegada da corte portuguesa em 1808, portanto com mais de 350 anos de diferença. Ressalve-se que esse nobre ato ocorreu em decorrência do cerco que tropas francesas impuseram a Portugal. A Impressão Régia, assim chamada o primeiro empreendimento tipográfico do Brasil, iniciou em 13 de maio de 1808 suas atividades no Rio de Janeiro. Além do considerável aumento populacional que o Rio passou a comportar em função da chegada da corte portuguesa, aconteceu outro com um tesouro vindo da Real Biblioteca portuguesa, a partir de 1810. Livros e demais impressos desembarcaram no Novo Mundo em várias viagens, trouxeram um acervo composto por obras raras, como livros de horas e incunábulo. Destacam-se desse acervo algumas edições de famosos mestres da arte tipográfica, além de estampas, mapas, e outros materiais, que hoje compõem a Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, aumentada, com o correr dos anos, com doações e outros acréscimos de bibliotecas adquiridas pelo governo.

²⁶ Importante empreendimento gráfico fundado pelo brasileiro Frei Veloso, em 1799, com a intenção de produzir e difundir edições de divulgação científica no Brasil, suas gravuras eram de alta qualidade.

Inicialmente, a Impressão Régia produziu diversos impressos necessários ao funcionamento administrativo do governo então estabelecido. Foram leis, decretos, alvarás e cartas régias, e, em menor número, jornais, trabalhos de divulgação científica e literatura. Durante seu funcionamento, de 1808 a 1822, a Impressão Régia produziu mais de mil itens. Em sua maioria impressos de poucas páginas, mas também algumas edições de maior fôlego, inclusive romances. Vale lembrar que alguns trabalhos eram feitos por encomenda de particulares. Mesmo assim apresentou dificuldades financeiras, tendo inclusive permissão real para a impressão de cartas de jogar e assim conseguir uma renda maior necessária à autossuficiência.

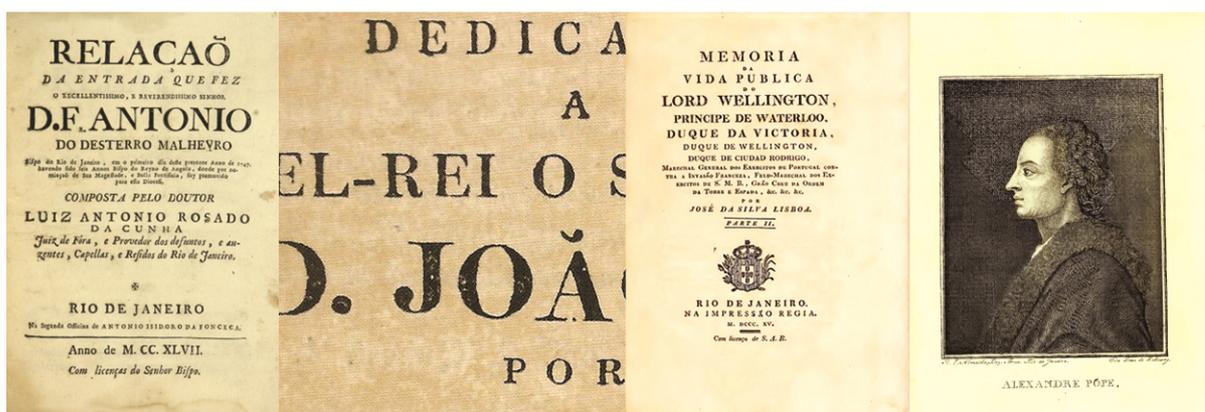


Figura 19: *Relaçãõ...*, de 1747, com detalhe do “J” acima do primeiro “o”, e data, 1247. Detalhe do improvisado de uma vírgula substituindo o til neste trabalho da Impressão Régia, que, à direita, mostra uma boa e sóbria composição tipográfica em folha de rosto. À direita, uma gravura em metal também da Impressão Régia.

Ao se pesquisar sobre a qualidade e perícia técnica dos trabalhos gráficos da primeira editora brasileira, Rubens Borba de Moraes se mostra duplamente qualificado. Primeiro como pesquisador reconhecido, autor da famosa *Bibliografia da Impressão Régia do Rio de Janeiro*.²⁷ E, segundo, por ter sido um dos maiores bibliófilos brasileiros, amante dos livros e colecionador apaixonado de edições sobre o Brasil. Dessa sua segunda qualificação, e de seu livro *O bibliófilo aprendiz*, destaca-se a seguinte observação: “Quando se examina a produção da Imprensa Régia (de 1808 a 1822) não se pode deixar de ficar admirado com a qualidade dos livros e folhetos que publicou”. Moraes demonstra seu conhecimento e entusiasmo ao descrever algumas edições produzidas pela Impressão Régia:

(...) Alguns livros são até obras-primas tipográficas. Examinem-se bem obras com os Ensaios sobre a crítica, impresso em 1810, os Ensaios morais, publicado no ano

²⁷ Em coautoria com Ana Maria de Almeida Camargo.

seguinte, (...). Reparem-se bem nos dois volumes das Memórias de vida pública de Lord Wellington (...), e não se pode deixar de ficar admirado da beleza dessas obras. As duas primeiras são dois monumentos da tipografia brasileira. São dignas de um Didot. (...) As páginas de rosto, gravadas em cobre, são de uma execução perfeita. (...) A paginação, difícil por causa das notas, tem um equilíbrio e uma clareza difíceis de obter. O papel grosso e forte recebeu bem a tinta, a impressão é nítida e clara. (...). São livros de uma beleza clássica, comparáveis às melhores composições saídas dos prelos famosos da França e da Inglaterra na mesma época. (Moraes, 1998, p. 198)

Ler esse comentário se mostra um prazer pelo óbvio conhecimento e paixão que autor demonstra pelos referidos impressos, pela arte tipográfica, mas também se pode afirmar que há um componente passional nas observações feitas. Não se quer contestar suas afirmações, nem se possui meios para tal, mas deve-se fazer observar que a produção da Impressão Régia também comportava trabalhos de menor qualidade e falhas de execução, supõe-se que em função de seu modesto equipamento e limitado material tipográfico. A primeira tipografia brasileira, apesar de possuir trabalhadores qualificados, alguns egressos da já referida Casa Literária Arco do Cego, teve de improvisar soluções para suprir a escassez de material, utilizando, por exemplo, uma vírgula para substituir o til na composição de um texto {Fig. 19}. Talvez mesmo não podendo ser considerada em pé de igualdade com as demais tipografias nacionais pela evidente “falta de recursos técnicos”.²⁸

A tecnologia tipográfica espalhou-se, chegou à Bahia em 1811, com o impressor Silva Serva, e depois a outras províncias como Pernambuco, em 1817, Maranhão e Pará, em 1821. No Amazonas os primeiros registros de atividade tipográfica são de 1851, com a publicação do jornal *Cinco de Setembro* pela Tipografia de Silva Ramos, importada do Pará. A Impressão Régia começou a encontrar concorrência em casas editoriais estrangeiras instaladas no Rio de Janeiro, sobretudo francesas. Esses novos empreendimentos estrangeiros logo puseram a serviço dos brasileiros novos processos como a litografia e a fotografia. Influenciaram e aprimoraram as técnicas e estilos de composição e impressão do livro, diminuindo o atraso em relação aos centros mais desenvolvidos. Surgiram livros com títulos compostos em neogótico, vinhetas pitorescas e formatos menores. Verdadeiras joias foram impressas por Villeneuve, Gueffier, Ogier. Este último, “talvez o melhor tipógrafo que Brasil teve”.²⁹ Os atores principais da aventura gráfica vão sendo delineados de maneira clara, profissionais do *metier* como

²⁸. Rocha, (2007, p.116) analisou a produção da Impressão Régia e observou uma série de falhas e limitações existentes em várias edições publicadas por ela.

²⁹. Moraes (1998, p.199).

mestres tipógrafos, encadernadores, assim como artífices da gravação, destacando-se o aparecimento da figura importante do editor, animador cultural nesse cenário. De início, os primeiros editores atuantes no mercado foram europeus, sobretudo franceses e portugueses, o primeiro editor brasileiro digno desse nome foi Paula Brito.³⁰

O livro normalmente era comercializado sem ser brochado, isto é, sem ter nenhuma fixação de seus cadernos, era constituído de folhas soltas que o comprador levava para ser encadernado segundo sua preferência. Apenas alguns exemplares eram encadernados pelo livreiro para colocar a obra à vista do comprador e para clientes ocasionais. A encadernação no Brasil já era uma técnica presente nas bibliotecas antes mesmo da chegada da tipografia, para suprir uma demanda natural pelo ofício. Com a Imprensa Régia, que além de tipografia constituiu uma oficina de encadernação própria para atender suas necessidades, começa a vigorar certo padrão de encadernação nas edições oficiais, em que as armas do Império eram ostentadas. Novamente a presença estrangeira se faz presente, pois muitos livros eram enviados à Europa para serem encadernados ou ainda eram estrangeiros os artífices que aqui trabalhavam. O suíço Leuzinger, atuando no mercado a partir de 1840, teve papel destacado na modernização das artes gráficas no Brasil, sendo importante encadernador com suas modernas oficinas que “formavam toda uma geração de oficiais brasileiro”,³¹ além de ter importante obra como fotógrafo de paisagens do Rio de Janeiro.

Na imprensa periódica se encontrava uma apropriação e difusão maior da imagem, da gravura, inicialmente com grandes problemas técnicos. Essa será uma constante na história gráfica brasileira. Para ilustrar essa dificuldade pode-se citar a nota impressa no número 19, de *A Pacotilha*, em 1866: “Aos assinantes pedimos desculpas de mal impressos irem os textos, porque tendo adoecido o impressor foi a última hora entregue a um que não conhecia o trabalho”.³² A solução encontrada para produzir impressos ilustrados, texto e imagem, foi fazer vir dos centros produtores trabalhadores hábeis. Também chegaram novos equipamentos, técnicas e desafios, alguns, como a litografia, chegam quase simultaneamente ao seu aparecimento na Europa.³³ No entanto, a qualidade dos livros impressos no Brasil havia decaído. Reflexo talvez da instabilidade política e econômica causada pela mudança do sistema político: de monarquia para a república, ou também pela morte de importantes livreiros como

³⁰. Deferência dada por Machado de Assis, apud Hallewell (2005, p.153).

³¹. Moraes (1998, p. 78).

³². Andrade (2009, p. 52).

³³. Andrade (2009 p. 48).

Batiste Garnier e os irmãos Laemmert. O legado deixado pelos mestres tipógrafos na produção do livro foi, aparentemente, perdido.

Jornais e impressos periódicos em geral eram produzidos em maior escala, com a tecnologia mais moderna e com maior mercado que o pobre livro: situação que termina por levar vários autores a publicar seus livros no exterior, principalmente em Portugal e França. Quando um autor arriscava-se a imprimir no Brasil tinha de se contentar com produções mal-acabadas, cheias de problemas técnicos e erros, pois, em sua maioria, as gráficas estavam preparadas para produzir impressos como jornais, revistas e não livros. Assim, o livro teve de conviver com seu pior intruso, o erro, organizado sob o título de errata ou corrigenda e fixado entre suas páginas.

Errata: “À página 285, 4.^a linha, em vez de estourar os miolos, leia-se cortar o pescoço”.³⁴ Essa curiosa correção foi feita por Valentim Magalhães no seu livro *Flor de sangue*, de 1897. Não se tratou, como se pode observar, de uma falha ocasionada por imperícia técnica, apenas um preciosismo do autor. Vale dizer que essa edição apresenta uma interessante capa ilustrada, recurso que começa ainda tem uso pouco difundido. O erro impresso no livro pode gerar apenas um ruído, como uma palavra grafada incorretamente no meio da página, apenas uma comum falha de revisão, que mesmo nas edições mais bem cuidadas acontecem. Noutros, uma falha de composição ou revisão pode ocasionar a mudança de sentido de uma palavra, e, assim, fazer um autor culto e admirado parecer chulo e displicente.

Talvez o mais famoso erro de uma edição brasileira seja o de *Poesias Completas*, de Machado de Assis, editado pela Garnier, em 1903. Nesse livro, na página IV do prefácio, ocorre a troca da letra “e” pela letra “a” na palavra “cegara”, onde devia ser lido “cegara o juízo”, acontece uma incômoda mudança: “cagara o juízo”. O que fazer depois disso? Alguns exemplares foram vendidos antes de o erro ser denunciado, que, uma vez identificado, foi prontamente corrigido à mão em alguns exemplares, talvez pelo próprio autor. A solução definitiva foi substituir a página suja pelo erro por outra, clara e devidamente corrigida.

Essa situação de desmazelo foi abordada em artigo de jornal, em 18 de outubro 1925, por Gilberto Freyre. A respeito do livro no Brasil e em Portugal escreveu: “O livro belo – quem o vê hoje no Brasil ou em Portugal, úmido das entranhas de algum prelo moderno ou saído há pouco das mãos de algum encadernador? Refiro-me à estética da impressão. Da impressão e da encadernação”. No mesmo texto, segue: “Este movimento de reabilitação estética

³⁴. Doyle (1999, p. 65).

da tipografia e da impressão e da encadernação – da estética do livro, em suma, quase não nos atingiu, aos brasileiros e portugueses. Nós somos os países do livro feio. Do livro incaracterístico, principalmente o Brasil”. Não é de se estranhar tamanha assertividade, conhecimento e, mais que desapontamento, a vergonha que causa a edição brasileira a Gilberto Freyre, que teve sua educação realizada no exterior e foi admirador do trabalho de William Morris,³⁵ a quem cita no mesmo artigo. Conheceu, assim, a melhor produção gráfica feita em sua época, o trabalho das *Private Presses*. Tal situação da edição brasileira não parece ter sido lamentada por outros autores e intelectuais do período, por isso ouve-se novamente Freyre, que, no mesmo artigo de jornal, assim comenta esse cenário:

Da minha parte, habituei-me a ver no atual livro brasileiro toda a negação da estética do livro. Toda a negação do decoro, já não digo artístico mas comum. E a mim parece certo o seguinte: que os poetas têm os tipógrafos que merecem; e o chamado “público intelectual” tem igualmente os livros que merece. E a verdade é que nós, brasileiros, não estamos ainda em idade de fazer livros, nem intelectual nem tecnicamente. Isso de fazer livro não é arte para povos adolescentes e apressados. É arte para os povos maduros e pacientes. Nós nos devemos contentar em ser assuntos de livros de viajantes europeus e em fornecer com a nossa paisagem sugestões decorativas a artistas estrangeiros. (*Diário de Pernambuco*, 1925)

Apesar do excessivo rigor nas explicações generalistas acima, é interessante notar a distinção, nem sempre clara, de que quem produz o livro não é o autor, responsável apenas pelo texto, pelo conteúdo, não pela forma. Freyre ressaltou a importância do trabalho dos tipógrafos e demais técnicos na produção das edições, essa parecia ser a principal deficiência no mercado livreiro nacional. A nota destoante desse pobre cenário, novamente em desacordo com Freyre, ocorre com as revistas ilustradas, pois o desenho e planejamento gráfico dos livros de então é visualmente inferior ao encontrado nas revistas *Fon Fon*, *A Maçã*, *O Malho* e *Para Todos*. J. Carlos pode ser considerado o grande ilustrador e artista gráfico do período. Nessas publicações foram empregados recursos e estilos variados, algumas utilizando elementos *Art Nouveau*, e posteriormente *Art Déco*, tanto na ilustração da capa quanto nos elementos decorativos no interior, que assim ajudaram a difundir novos padrões estéticos, como na revista *Kosmos* e em diversas capas de livro {Fig. 20}.

As edições brasileiras com qualidade gráfica são escassas, mas cabe destacar a atuação de Monteiro Lobato no mercado livreiro, introduzindo procedimentos e práticas inovadoras

³⁵. Pallares-Burke (2005, p. 228).

para a época. Assim como na produção de livros infanto-juvenis, em que Lobato se destaca como escritor e editor, seus personagens e histórias, seu *Sítio do Pica-pau amarelo*, marcam o panorama das edições infantis por introduzir um repertório local e renovador. O editor foi o pioneiro no emprego sistemático da ilustração e da comunicação visual como elemento de atração e divulgação, além de ter criado uma rede de distribuição e comercialização de livros mais ampla. O aparecimento de profissionais mais qualificados, advindos das belas-artes, como o português Fernando de Correia Dias, Paim, Belmonte e posteriormente de Santa Rosa, contribuiu muito na melhoria desse cenário.



Figura 20: Capas: Art Nouveau na Revista *Kosmos*. *Ultimas cigarras*, de Correia Dias. Modernistas: *Paulicea Desvairada*, atribuída a Guilherme de Almeida, de 1922, a *Pau Brasil* é de Tarsila do Amaral, em 1925.

O design gráfico dos livros começou a apresentar uma melhora em seu padrão gráfico-visual, perceptível nas capas produzidas com maior inventividade, e no miolo projetado com mais apuro, consequência de uma crescente profissionalização do meio e pela valorização do trabalho de artistas gráficos, como os citados. Essas mudanças vão gradativamente se tornando comum; nas primeiras décadas ainda são exceções, mas já são belas essas exceções.

As edições de autores modernistas merecem destaque pela diversidade e inovação de padrões gráficos, sobretudo nas capas, e a intensa colaboração entre artistas e escritores. Colaboração que aconteceu na articulação de um grupo de artistas e intelectuais que vai se construindo a partir da Semana de 22, com destaque para a participação de artistas plásticos. Anita Malfati, por exemplo, ilustrou a coletânea *Feuilles de route* do suíço Blaise Cendrars, de 1924, dedicada aos amigos paulistas que conheceu em sua viagem ao Brasil. Também ilustrou o livro *Pau Brasil*, de Oswald de Andrade, em 1925 {Fig. 20}.

As revistas modernistas apresentam um primeiro ponto de contato, de apropriação do meio impresso para expressar um ideário artístico de maneira mais direta e menos formal no

Brasil. O mensário de arte moderna *Klaxon* é o exemplo inicial dessa atitude {Fig. 21}. Lançado em 1922, teve nove edições até seu encerramento, em 1923. Nessa publicação contribuíram diversos escritores, artistas plásticos, críticos de arte e intelectuais como: Mário de Andrade, Di Cavalcante, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Manuel Bandeira, Rubens Borba de Moraes, Anita Malfatti, Graça Aranha, John Graz, Guilherme de Almeida, entre outros. No texto inicial de seu primeiro número observa-se o quanto a revista diz saber, *Klaxon* sabe que: “a vida existe; a humanidade existe; a natureza existe; o progresso existe, o laboratório existe; o cinematographo existe”. Trechos iniciais dos parágrafos, que concluem: “*Klaxon* não é exclusivista. Apesar disso jamais publicará inéditos maus de bons escriptores já mortos. *Klaxon* não é futurista. *Klaxon* é klaxista”. E continua:

Klaxon cogita principalmente a arte. Mas quer representar a epoca de 1920 em diante. Por isso é polymorpho, omnipresente, inquieto, comico, irritante, contraditorio, invejado, insultado, feliz.(...) *Klaxon* tem uma alma collectiva que se caracteriza pelo impeto constructivo. Mas cada engenheiro se utilizará dos materiaes que lhe convierem.

(...) Ha perto de 130 anos que a humanidade está fazendo manha. A revolta é justissima. Queremos construir a alegria. A própria farça, o burlesco não nos repugna, como não repugnou a Dante, a Shakespeare, a Cervantes. Molhados, resfriados, reumatisados por uma tradição de lagrimas artisticas, decidimo-nos. Operação cirurgica. Extirpação das glândulas lacrimaes. Era dos 8 Batutas, do Jazz-Band, de Chincharrão, de Carlito, de Mutt e Jeff. Era do riso e da sinceridade. Era de construcção. Era de KLAXON. (sic) (*Klaxon*, n.º 1, p. 5)

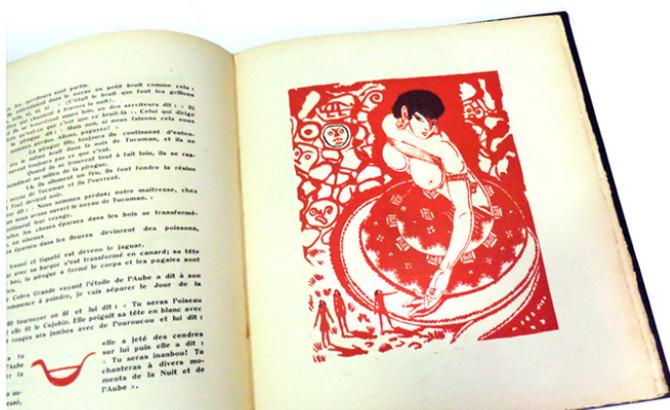


Figura 21: Capas e páginas internas de várias edições da revista *Klaxon*.

Pode-se destacar nessas afirmações alguns pontos importantes: a busca por expressar o espírito do seu tempo, o caráter coletivo e construtivo da obra, além da informalidade e do desejo de mudança. Como rememora Menotti del Picchia, *apud* Schwartz, sobre *Klaxon*: “é

uma buzina literária, fonfonando, nas avenidas ruidosas da Arte Nova, o advento da falange galharda dos vanguardistas”. As nove edições da revista modernista, incluindo a última dupla, apresentam capas tipográficas que alternam cores e numeração em um arranjo de alto contraste em que a letra A domina a capa de maneira ruidosa {Fig. 21}. No interior, o *layout* apresenta mistura de tipos com e sem serifas, e muitas variantes: regular, negrito e em corpos grandes, sobretudo nos títulos, nos fólhos e capitulares. Já a mancha gráfica do texto é mais comportada e de aparência comum. Há presença de ilustrações produzidas pelos artistas plásticos do grupo e a ocorrência de alguns anúncios. Graficamente é distinta do que se produzia no período no Brasil, utilizando mais livremente recursos gráficos para construir uma identidade visual particular e inventiva, embora usando poucos elementos.

Outras revistas modernistas surgiram não só em São Paulo, também no Rio de Janeiro e em Minas Gerais, como as revistas: *Verde*, *Estética*, *Antropofagia*, *Terra Roxa*, *A Revista*, todas com vida curta, mas nenhuma com a força visual de *Klaxon*. Em 1939, a edição da *Revista Anual do Salão de Maio – RASM* foi produzida tendo uma capa feita de alumínio em que se pode observar uma referência direta ao impresso italiano *Depero Futurista*, que tem a mesma característica. Necessário citar, nesse desenho de ramos pioneiros, o artista plástico pernambucano Vicente do Rego Monteiro, que participa da Semana de 22 com vários quadros. Em 1923, publica ilustrações impressionantes em duas cores, com temática amazônica usando um traço muito refinado na edição *Légendes, croyances et talismans des Indiens de l'Amazonie* {Fig. 22}. Também escreveu poesia e editou, na década de 1940, em Paris, diversos livros de poesia de autores franceses em sua tipografia artesanal. Merece ser citado ainda o livro *Lisboa 1956 – Caligramas*, do poeta Edson Regis e caligramas de Vicente Rego.



Padres rendados, crianças engomadas, pintadas e supas de pó de arroz: olhavam com espanto.

Figura 22: Ilustração de temática amazônica feita por Vicente do Rego Monteiro para uma edição francesa de 1923. Desenho explicativo de Flávio de Carvalho para o estudo de sua *Experiência n.º 2*, publicada em 1931.

Dedicado “A S. Santidade Papa Pio XI” e “A S. Eminência D. Duarte Leopoldo”, assim inicia *Experiência n.º 2* – um feito do artista carioca Flávio de Carvalho – e o título do evento que ele protagonizou ao intervir em uma procissão de *Corpus Christi*, em 1931. O artista pôs um boné de veludo verde³⁶ e seguiu caminhando em sentido contrário ao da multidão católica que seguia piamente a procissão. A reação ao duplo desrespeito do boné e do caminhar contra a maré religiosa logo aconteceu: Flávio foi perseguido pela fúria nada piedosa dos fiéis. Seu relato foi publicado em livro com o subtítulo de “uma possível teoria da experiência”, é um registro e um estudo das reações que o seu ato despertou na multidão que acompanhava a procissão. Inclui desenhos, diagramas e ilustrações para explicar essa intervenção {Fig. 22}. Flávio de Carvalho ilustrou capas e algumas edições, com destaque para *32 Desenhos*, álbum que reúne duas séries de desenhos produzidas pelo artista em 1967. Inclusive nove reproduções de sua *Série Trágica*, em que o filho único Flávio narra com desenhos a agonia e morte de sua mãe, em 1947.

Dois ponto dois ¶ As edições de arte

No início do século 20 os primeiros **livros de arte** brasileiros começaram a ser produzidos, na maioria das vezes em edições particulares custeadas pelo próprio autor, ou ainda na forma de álbuns ou portfólio de artistas. Cabe aqui delimitar melhor esse tipo de edição, já que o termo livro de arte tem uma acepção particular neste trabalho. Quando se faz referência a ele não se quer tratar de livros que tenham a arte como assunto, mas sim de livros feitos “com arte”, com perícia e refinamento técnico. A produção cuidadosa e tradicional do livro foi modificada com o surgimento de novas tecnologias durante a Revolução Industrial, permitindo tiragens maiores a menores custos, mas tornou o projeto do livro, sua feitura, mais vulgar e pobre. O livro de arte responde à necessidade de ter esse objeto produzido segundo altos padrões editoriais, materiais, técnicos e estéticos. Nesse objeto o vocabulário visual e gráfico se expande, a tradição se renova, incorporando materiais e técnicas atuais, propiciando exemplos de soluções projetuais comprometidas com a qualidade. Em sua produção os aspectos materiais do objeto devem ser cuidadosamente planejados, pois:

³⁶ Ferraz, *apud* Carvalho (2001, p. 9).

além de símbolo cultural de valores semânticos, apresenta-se como um objeto com valores artísticos tais como boa qualidade do papel, dos caracteres tipográficos e da encadernação, arquitetura e diagramação harmoniosas e não necessariamente ilustrado; mas se contiver ilustrações, são consideradas não só as ilustrações feitas com processos manuais, como a xilogravura, a gravura em metal, a litografia e a serigrafia, como também fotografias artísticas e reproduções por processos fotomecânicos. (Knychala, 1983, p. 25-26)

Em recente publicação³⁷ faz-se uma distinção entre livros artesanais e os de arte. Embora reconheça muitas semelhanças, é ressaltado que as edições de arte privilegiam textos consagrados e acabamentos luxuosos, o que não ocorreria com as edições artesanais. Diferenças que não se percebem nítidas quando se observa o conjunto dessas edições no Brasil e mesmo na definição citada acima. Tampouco a eleição de processos manuais para a feitura das edições justifica tal distinção, uma vez que essa é uma característica que a maioria das edições de arte compartilha até as décadas de 1970-80. Após esse período começa a predominar a utilização de processos industriais na feitura do livro de arte. O que nítido se percebe, e que é ressaltado na publicação citada, é o fato de serem quase sempre iniciativas solitárias, independentes e também passionais. Mostram, em vários detalhes, as evidências de uma paixão: pela arte gráfica e principalmente pelo livro.

Produção que se inicia tímida, são poucos os trabalhos realizados com apuro e cuidado, até por dificuldades materiais e técnicas, mas dentre esses pode ser destacada a atuação de Di Cavalcanti, que realizou interessantes trabalhos em ilustração para edições comerciais e de arte. Ele já produzia para jornais e revistas. Embora sua atuação não tenha sido constante, sua produção é bastante variada e rica: ilustrou *Ballada do Enforcado*, de Oscar Wilde em 1921, e *O bebê de tarlatana rosa*, de João do Rio, de 1925. *Fantoches da meia-noite* {Fig. 20} foi uma produção sua na forma de álbum, realizada em 1921, com tiragem pequena, uma obra refinada e autoral do artista.³⁸

As edições de arte tomaram vulto nas décadas de 1930 e 40, como pode ser observadas na produção de uma das mais significativas obras desse gênero realizadas no Brasil, que uniu um texto modernista e um grande artista brasileiro, em 1937. *Cobra Norato*, de Raul Bopp, uma edição impressa em papel especial, com tiragem de 150 exemplares, assinados por Oswaldo Goeldi, que ilustrou e também dirigiu a edição {Fig. 23}. A gravura é exuberante nessa

³⁷. Creni (2013, p. 22).

³⁸. Melo, (2012, p.107)

obra, seja solitária em página inteira ou em detalhes como nas capitulares, na vinheta que está na capa integrada ao título do livro, ou ainda no uso expressivo das cores. Uma produção brasileira de, ainda, raro apuro e nobre acabamento, que pode ser considerado o marco das mudanças nas feições das edições nacionais.



Figura 23: Capa da edição autoral de Di Cavalcanti, de 1921. Capa, páginas e gravuras da segunda edição de *Cobra Norato*, de Raul Bopp, com trabalhos gráficos e gravuras de Oswaldo Goeldi, em 1937.

Outro marco no casamento de edição e arte ocorre com a fundação da Sociedade dos Cem Bibliófilos. Tendo inspiração na tradição francesa dos clubes de livros destinados a bibliófilos, notadamente pelo *Les Cent Bibliophiles*. A iniciativa brasileira nasceu por empenho e dedicação de Raymundo Ottoni de Castro Maya, de família culta e rica, seu amor aos livros se comparava ao de seu pai, que pertencia a algumas sociedades de bibliófilos franceses. Fundada em 1943, no Rio de Janeiro, a associação brasileira juntou cem sócios para a promoção de suas edições, com tiragem limitada a 119 exemplares, e apoiadas na tradição europeia do livro ilustrado bem impresso e valioso. Diferente dos *livros de peintre*, em que a edição nasce da colaboração entre artista e escritor, na Sociedade dos Cem Bibliófilos os títulos e os artistas são escolhidos por Castro Maya a cada edição, fórmula que só uma vez não foi seguida.

Machado de Assis foi o primeiro autor publicado, seu *Memórias Póstumas de Bras Cubas* foi ilustrado com sete águas-fortes originais de Portinari, com clichês em metal feitos a partir de desenhos em nanquim para essa edição, produzida pela Imprensa Nacional. Ressalte-se que as placas que serviram para a reprodução das gravuras foram inutilizadas, conforme consta no seu colofão. Esse detalhe serve para acentuar o caráter exclusivo da obra, procedimento repetido nas outras 22 publicações, totalizando 23 edições com a supervisão direta de

Castro Maya. Nessas ele tentou promover o perfeito casamento entre um texto de qualidade reconhecida de autor brasileiro e ilustrações de significativos artistas brasileiros {Fig. 24}.

Alguns exemplos dessa seleção: *Pelo Sertão*, de Affonso Arinos, ilustrado por Lívio Abramo, em 1946; *Caçador de Esmeralda*, de Olavo Bilac, por Enrico Bianco, em 1949; *O Rebelde*, de Inglês de Souza, por Iberê Camargo, em 1950; *Canudos*, de Euclides da Cunha, por Poty, em 1956; *Pasárgada*, de Manuel Bandeira, por Aldemir Martins, em 1960; *Poranduba amazonense*, seleção recolhida por João Barbosa Rodrigues, deveria ser ilustrada por Goeldi, que sugeriu esse título a Castro Maya, mas sua morte não permitiu a realização de tal livro, que seguiu ilustrado por Darel, em 1961; *Campo Geral*, de Guimarães Rosa, por Djaniira, em 1964. Ilustraram ainda outras edições: Di Cavalcanti, Santa Rosa, Mario Cravo, Babinisky, Isabel Pons, Cicero Dias, Carybé, Enrico Bianco, Heloísa de Faria, Clovis Graciano, Cláudio Correia e Castro, Marcelo Grassmann e Eduardo Sued.



Figura 24: Detalhe de algumas edições dos “Cem Bibliófilos”: capa, páginas de rosto e gravuras.

A maior parte das obras foi ilustrada com gravuras em metal: águas-fortes, águas-tintas, buril e verniz mole, e pontualmente foram usadas a xilo, a lito e a serigrafia.³⁹ Isso sem mencionar a edição de *Memórias de um sargento de milícias*, onde as gravuras em metal

³⁹. A dissertação de Gisela Monteiro (2008) descreve em detalhes as obras, dimensões, técnicas e material, além disso, expõe interessantes informações sobre o funcionamento da Sociedade dos Cem Bibliófilos.

foram coloridas à mão, em aguadas por Darel, um processo demorado, mas que conferiu um caráter único a cada exemplar. Os livros possuem tamanhos e projetos gráficos diferentes em cada edição, mas sempre fazendo uso intensivo de ilustração, solitárias ou incorporadas ao texto na forma de capitulares e vinhetas. As páginas de rosto, geralmente sóbrias e bem compostas, são quase sempre simétricas. Cada edição possui na diagramação do texto grande variedade de soluções, planejadas de acordo com a obra, criando imponentes e ricas páginas. A impressão e composição tornam-se manuais a partir da quinta edição, sempre composto por cadernos soltos para serem encadernados segundo orientações de seus proprietários, com capas de papel forte. Os exemplares eram todos numerados e nominativos aos associados, contendo a assinatura do ilustrador e do autor quando possível.

Esse cuidado exigiu sempre grande dispêndio de tempo e de capital a cada nova edição, algumas demoravam anos para serem finalizadas. Contudo, percebe-se, além do respeito à tradição gráfica, um desejo elitista pela aura do objeto de arte exclusivo, que, levado ao extremo, transformaria o livro em um produto de luxo a ostentar riqueza do proprietário. Esse não era o caso dos Cem Bibliófilos, talvez por pouco. Seu último livro foi publicado em 1969, no ano anterior havia morrido seu idealizador, Castro Maya. Assim, *Compadre de Ogun*, de Jorge Amado, marcou o fim de uma das mais importantes iniciativas editoriais de livros de arte no Brasil.

Na década de 1940-50 ainda podem ser citadas outras importantes editoras de livros de arte, como as edições Condé, Gaveta, Dianamene, a Hipocampo, dos poetas Thiago de Mello e Geir Campos, a Philobiblion, do catalão Manuel Segalá, dentre outras. Algumas grandes editoras, como a José Olympio, produziram edições de arte, muitas vezes faziam a impressão de parte da tiragem de suas obras em papel melhor, numeradas e assinadas, para poderem dar de presente ou mesmo por razões comerciais. Merece destaque a pernambucana O Gráfico Amador, onde se observa um projeto coletivo, formado por “... pessoas interessadas na arte do livro. Fundado em maio 1954, tem a finalidade de editar, sob cuidadosa forma gráfica, textos literários cuja extensão não ultrapasse as limitações de uma oficina de amadores”.⁴⁰ É indiscutível o caráter interdisciplinar de suas edições, contribuindo para isso a atitude inquieta de seus membros, alguns recém-saídos da Faculdade de Direito, outros ligados ao teatro e às artes plásticas. Vale citar que contaram com o apoio de João Cabral de Melo Neto, que, além de poeta, publicou edições de arte na Espanha, em sua editora O livro inconsútil.

⁴⁰. Lima (1996, p.85).

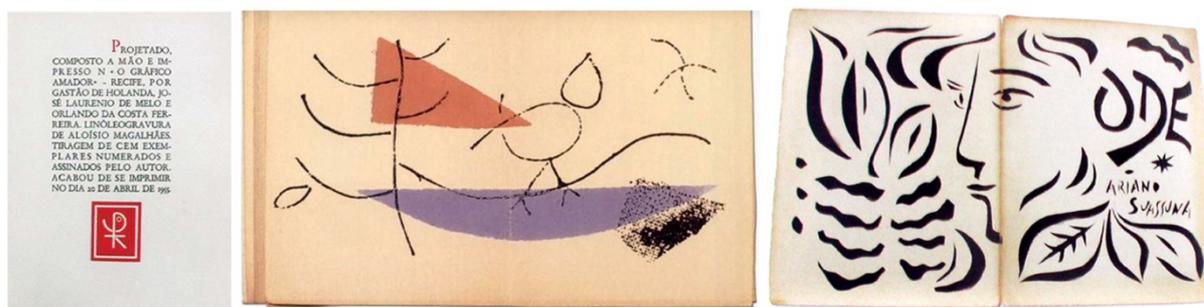


Figura 25: Do Gráfico Amador: colofão com marca da editora em vermelho, páginas ilustradas com clichê de barbante e *pochoir* de Aniki Bobó, de 1958 e capa em linóleo, de *Ode*, de 1955.

Aniki Bobó, edição de 1958, foi realizado a partir de ilustrações de Aloisio Magalhães produzidas com matrizes de barbante colado em bloco de madeira e *pochoir* (Fig. 25). O poema de João Cabral foi escrito depois das imagens estarem prontas, invertendo a primazia, mesmo nas edições de arte, do texto sobre a imagem. As edições eram projetadas por Aloisio Magalhães, Gastão de Holanda, José Laurêncio de Melo e Orlando da Costa Ferreira. Suas publicações têm formatos variados, sempre usando papéis de qualidade em tiragens variadas. Caracterizam-se por grande experimentação no uso de tipos e recursos gráficos, com arranjos elaborados de suas páginas, tanto de rosto quanto do miolo, em composições ora sóbrias, ora surpreendentes. Fizeram uso constante da ilustração, em técnicas variadas, da gravura em pedra (lito), madeira, linóleo até a citada ilustração reproduzida por barbante. A composição da maioria dos textos é manual em tipos com serifa. Algumas edições são brochadas ou produzidas em forma de sanfona, uma única página dobrada várias vezes.

O Gráfico Amador marcou o panorama das edições de livro de arte por seu hibridismo e experimentação dos meios. Também por apresentar um artista gráfico que produziu importante obra como designer, Aloísio Magalhães e seus livros de arte, híbridos e de artista. De suas fileiras também sai Gastão de Holanda que manterá uma produção de edições de arte, algumas pela editora Fontana, com destaque para *Escritura*, edição que reúne textos de vários escritores e gravuras em variadas técnicas assinadas por diversos artistas, em 1979.

Merecido reconhecimento também cabe à editora paulista Massao Ohno, que leva nome de seu fundador e editor, e torna-se importante pelos diversos autores que lança. Destaque para novos poetas e pela atuação de vários artistas, não só ilustrando, mas produzindo obras artísticas na forma de livro. Iniciou seus trabalhos editoriais em fins da década de 1950 como uma duplicadora, imprimindo obras didáticas destinadas a cursinhos pré-vestibulares. Já

no início da década seguinte seu perfil mudou completamente, seu cartão de visita, que marcará sua posição única no mercado livreiro, acontece com a coleção dos novíssimos, e a edição de *Antologia dos novíssimos*, de 1961. Livro que publicou vários autores então desconhecidos, essa foi uma de suas características: o comprometimento com novas vozes, com proposições artísticas múltiplas e generosas. Também publicou a revista de poesia concreta *Noigandres* n.º 5, em 1962, e a *Invenção: Revista de Arte de vanguarda* n.º 2, no mesmo ano.

Em suas edições colaboraram vários amigos artistas de Massao Ohno, como Manabu Mabe, Ciro Del Nero e Tide Hellmeister. Suas edições são bem cuidadas graficamente, muitas são ilustradas ou dirigidas por artistas, e em sua maioria são impressas por meios convencionais, com tiragens variadas, o que ocorreu com *Paranoia*, de 1963, de Roberto Piva, fotografado e desenhado por Wesley Duke Lee [Fig. 26]. “(...) Um poeta com rosto de menino / atravessa a cidade rompendo sozinho um hímen gigantesco. / Poesia de sangue, que gera uma flor no sexo / da adolescência. Visão de Piva, antropófago, São Paulo na boca, madrugada no dente, poesia no estômago”. Thomas Souto Correia assim descreveu Piva no texto de abertura de *Paranoia*, livro que tem fotografias produzidas a partir do encontro do escritor com o artista Wesley Duke Lee. Foram necessários sete meses de visitas a lugares de interesse do autor para a conclusão do trabalho, um dos únicos feitos por Lee usando fotografia.⁴¹



Figura 26: Edições Massao Ohno: capa e página dupla de *Paranoia*, 1963 e de *O domador de bocas*, de 1984.

Além disso, na década de 1970, acolheu viagens solos de artistas na forma de livros, em projetos híbridos e proposições particulares. Massao Ohno editou vários trabalhos dessa natureza, como as produções, todas de 1978: *Squares of Light*, título da primeira exposição individual no Masp de Betty Leinner. *Auto-photos*, com registro dos trabalhos intitulados: *série transformações – 1976* e *diário de uma mulher – 1977*, de Gretta. Também em *O que é arte? São Paulo responde*, de Regina Vater. Edição que surge a partir da pergunta-título feita à população de São Paulo, as respostas dadas por escrito são publicadas na forma de fac-sími-

⁴¹. Fernandez (2011, p. 69)

le nessa edição. Também publicou Ivald Granato, com a produção *O domador de boca*, em colaboração com o artista mexicano Ulises Carrión.

Essa última obra é uma brochura com apenas 36 páginas, grampeada, onde, nas páginas pares encontra-se vários diagramas feitos a partir do nome “ivald granato” e adições, escritos em minúsculo, com letra de máquina de escrever, em diversos arranjos produzidos por Carrión {Fig. 26}. Na página ímpar fotos da performance de Granato domando a boca. Intercalado entre texto e imagem há adição de uma folha de acetato, contribuição dos planejadores gráficos Massao Ohno e Miriam Strauss, que também inseriram adesivos circulares coloridos sobrepostos à boca do artista, tapando-a, criando assim um projeto realizado a partir da reunião de vários colaboradores.⁴² No exemplar examinado não foi encontrada a presença dos adesivos circulares, apenas do acetato. A impressão da edição é feita em offset, em apenas preto, com tiragem de mil exemplares.

Percebe-se nas produções citadas um predomínio da fotografia, e da apropriação do livro para expressar um conceito e não uma forma. São edições que não se ajustam mais sob o rico teto das edições de arte, apresentam-se como obras híbridas que possuem uma preocupação formal menos refinada e mais experimental. Como em *Domador de bocas*, uma edição modesta, graficamente falando, mas de construção engenhosa, múltipla e aberta, já se constituindo em uma edição de artista. A Massao Ohno publicou várias obras em coedições com outras casas, produzindo até o ano da morte de seu fundador e editor, em 2010.

O argentino Julio Pacello realizou produções gráficas muito bem-acabadas de artistas plásticos brasileiros em São Paulo, a partir de 1964. A maioria na forma de portfólio ou edições de gravuras acompanhadas de poemas de escritores brasileiros. Algumas produções são, efetivamente, livros de artista e não apenas edições de arte, como no caso de *Objetos*, de Júlio Plaza, de 1969. As técnicas empregadas em suas mais de 20 edições são diversas, assim como as tiragens e formatos, sempre com excelente qualidade gráfica. Algumas edições apresentam acabamento bastante incomum, integrando a forma do objeto ao tema, como no livro que tem a capa em forma de um oratório, feito de madeira policromada, que dá título ao trabalho de Djanira: *Oratório*, com poema de Odylo Costa Filho {Fig. 27}. A atenção ao detalhe, a valorização da gravura, a graça são evidentes, como se observa o texto de colofão:

Este livro em forma de oratório, com 10 iluminuras assinadas, criação artística da pintora Djanira, do bairro de Santa Teresa, em louvor da santa e sábia virgem padroeira, e

⁴². Fernandez (2011, p. 137).

com versos do poeta Odylo Costa, filho, vindo dos sobrados de São Luís, e com a colaboração de Julio Pacello, devoto morador de São Paulo, foi consagrado pelos três à maior glória de Deus, no Ano da Graça de 1970, e dele se fizeram, fora do comércio, 8 Provas de Artista; 10 que vão marcadas de I a X, acompanhados de uma série suplementar de Provas de Estado; 20 de colaborador que vão marcados de A a T. E mais 100 exemplares numerados de 1/100 a 100/100. *Deo Gratias*. (Julio Pacello, 1979, p.25)

Nessa iniciativa editorial percebe-se um claro predomínio das artes plásticas e gráficas, da imagem sobre o texto, também uma busca pela diversidade de linguagens visuais, perceptível nos trabalhos publicados: *Via Sacra*, álbum de xilogravuras populares de Mestre Noza; em *Igrejas Barrocas de Minas*, de José Roberto Aguilar, composto de cinco xilogravuras coloridas à mão, de Renina Katz; na *História da Gravura no Brasil I*, composto por texto de José Roberto Teixeira Leite, poema de Walmir Ayala e gravuras de vários artistas: Goeldi, Darel, Trindade Leal e xilos populares, dentre outros. Destaca-se também o trabalho de Renée Sasson, *Esmaltes*, com poema de Walmir Ayala e os *Relevos*, de Liuba, com seis relevos em metal e poema de Lélia Coelho Frota. Artistas como Flávio de Carvalho, Babinski, Milton Dacosta, Edith Behring, Darel, Marcelo Grassmann, Zoravia Bettioli, Renina Katz, Carlos Scliar, também tiveram trabalhos realizados por Julio Pacello.

Suas atividades terminaram com o falecimento de seu realizador, em 1977, ano em que foi impresso sua última edição, o álbum *Renina Katz, antologia gráfica. Xilogravuras e Linóleos, 1945-1956*, com texto de Flávio Motta. Vários projetos de edições foram deixados inacabados, mas a perda maior foi o desaparecimento de uma figura capaz de acreditar na produção de obras de arte de forma impressa, imagem gravada em papel, com brilho de um projeto inventivo, atento e enriquecedor. A produção editorial brasileira ficou mais rica, não só graficamente, com sua produção, que embora de restrita circulação, foi ampla o suficiente para inspirar e ensinar àqueles que trilham caminhos que unem o livro à arte.



Figura 27: *Oratório*, com gravuras de Djanira e poemas de Odylo Costa, e *Renina Katz Serigrafias*, com poemas de Hilda Hilst, edições Julio Pacello, editadas em 1970. À direita, detalhes de edições Alumbramento.

No final da década de 1960 surgiu a editora Alumbramento, nome retirado de um poema de Manuel Bandeira, e que diz muito bem o que Salvador Monteiro, seu idealizador, pensava ao dar vida às suas produções editoriais:

A editora nasceu de uma vocação nossa pelas artes gráficas, particularmente pela tipografia, cujas leis, seculares e universais, impõem o rigor da medida exata, ponto por ponto, e a maravilha da impressão direta, palpável, metal ou madeira sobre o papel, nosso alumbramento diante da arte literária interpretada em termos gráficos. (Knychala, 1983, p.112).

Em 1968, publicou seu primeiro livro de arte: *Amor canto primeiro*. Onde se faz presente um padrão que será reconhecível em todas as suas edições, a poesia, também o uso de papel especial, sobretudo Fabriano. Material usado de maneira expressiva, seja pelo arranjo incomum, as folhas se interpenetram, seja pelo contraste de suas cores. Nunca brochado, suas folhas impressas são guardadas por capas soltas e caixas. As delicadas ilustrações são produzidas em serigrafia, a impressão foi sempre manual, e a composição tipográfica se fez, sobretudo, com a família de tipos Garamond em todos os seus recursos: versais, versalete espaçado, algarismos *old style*, tendo tiragens variadas. Alguns artistas que contribuíram: Aldemir Martins, Darel, Carlos Leão, Di Cavalcanti, Emeric Marcier, Carybé e ainda um livro-objeto de Frans Krajsberg. A partir de 1980, a editora passa a publicar livros de arte usando processos industriais de composição e impressão.

Foram muitas as editoras que produziram edições de arte ou híbridas, merece referência ainda, na década de 1960, as Edições Invenção, que publicaram livros de poesia concreta, e a Editora Giroflê, que produziu inovadoras edições ilustradas de literatura infantil. Seguindo do final de 1960 até 1980-90, têm-se as editoras Macunaíma, de Salvador; a Fontana, do Rio de Janeiro e a Noa Noa, de Florianópolis, que recentemente perdeu seu fundador, Cleber Teixeira, dentre muitas outras. Procurou-se ressaltar aquelas editoras associadas à produção artesanal, e as que mais se aproximaram de uma apropriação plástica ou crítica do livro, mesmo que de forma não intencional. Essas edições têm uma forma bem cuidada e, quase sempre, uma postura conservadora de edição, com as devidas exceções. Ressalte-se ainda que nessa produção quase sempre o artista desempenhasse um papel limitado, chamado para realizar o acompanhamento visual de texto, mas nem sempre, como se observou nas editoras e obras descritas, seu papel foi sendo ampliado até ganhar autonomia.

Os incentivos fiscais permitiram uma nova onda de edições de arte, sobretudo nas décadas de 1980 e 1990, e, diferente das iniciativas anteriormente citadas, onde há um predomínio da literatura, essas novas edições apresentaram-se como álbuns ilustrados por fotos, monografias de artistas, catálogos ou edições temáticas. Sempre impressos nos meios gráficos convencionais, alguns ainda de restrita circulação, pois muitas vezes são edições distribuídas como brindes pelas empresas que as patrocinam.⁴³ Deve-se destacar uma editora que marca a produção de livros no Brasil a partir de 1997, com a publicação de *Barroco de Lírios*, do artista Tunga. Edição em capa dura, profusamente ilustrada, com vários tipos de papéis, encartes, e com planejamento do próprio artista. A Cosac Naify passa a ser a casa das edições mais interessantes, dos projetos mais inovadores realizados no Brasil, e não só de arte. Também se percebe um movimento que volta a crescer, o das iniciativas particulares que resgatam processos artesanais de produção do livro. Exemplificada pela Confraria dos Bibliófilos do Brasil, sediada em Brasília, e pela mineira Edições do Zé, ambas em pleno funcionamento, além de várias outras independentes espalhadas pelo país, que revitalizam e reencontram a beleza de ver, sentir e produzir edições bem cuidadas, mesmo em tempos difíceis e digitais.

Dois ponto três ¶ Concreta poesia

A partir da perspectiva iniciada no Modernismo brasileiro com a emblemática Semana de 22, tem-se a arte concreta, na década de 1950, como momento para várias redefinições. Defendia-se uma tentativa de superação do modelo anterior, de fundo nacionalista e figurativo, pela abstração, de onde emerge a arte concreta. Essa devedora das propostas construtivas levadas à frente por movimentos anteriores, notadamente o *De Stijl*, o Construtivismo russo e a Bauhaus. Theo Van Doesburg, egresso do *De Stijl*, difunde o termo, que vai ser consolidado por Max Bill, outro egresso, dessa vez da Bauhaus.⁴⁴ A partir do trabalho de Max Bill, e de artistas suíços, foi que, efetivamente, um movimento de arte concreta começou a se definir, nas décadas de 1940-1950, com forte influência no Brasil e na Argentina.

A arquitetura brasileira havia dado seus primeiros e decisivos passos na construção de um projeto modernista e internacional, como marco tem-se a construção do prédio do

⁴³. Cacilda Teixeira da Costa faz um grande levantamento desse tipo de edições em *Livros de Arte no Brasil: edições patrocinadas*. São Paulo: Itáú Cultural, 2000.

⁴⁴. (Gullar, 1998, p. 212).

Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, em 1937. Projeto de uma equipe que tinha, dentre os seus membros, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Eduardo Reydi, e contou com a colaboração do arquiteto franco-suíço Le Corbusier. Nas artes plásticas foi determinante para que o desejo de mudança se convertesse em realidade a abertura de novos espaços expositivos e a realização de várias mostras, onde a abstração foi ganhando espaço no panorama das artes plásticas no Brasil. Em 1939, ocorreu o terceiro Salão de Maio de São Paulo, organizado por Flávio de Carvalho com importantes artistas abstratos contemporâneos. Em 1947 o Masp foi inaugurado, tendo o italiano Pietro Maria Bardi na sua direção, e em 1949, no MAM houve a coletiva do *Figurativismo ao Abstracionismo*, apresentando artistas nacionais e estrangeiros. Geraldo de Barros, em 1950, teve sua primeira exposição individual *Fotoformas* no Museu de Arte de São Paulo, marcante pelo uso da fotografia em composições geométricas e hibridismo que se percebe na utilização da exposição múltipla e do desenho direto no negativo {Fig. 28}. Essa foi uma das primeiras exposições fotográficas do Masp, junto com outra de Thomas Farkas, em ambas, e no próprio museu, há uma opção por novas formas de expor os trabalhos, rejeitando a parede nua e neutra. Optando, no caso das exposições dos artistas citados, por expositores projetados para tornar a experiência do expectador mais interativa e menos linear.



Figura 28: Abstração geométrica na fotografia de Geraldo Barros, também no cartaz da primeira Bienal de São Paulo, e na composição tipográfica, toda em letras geométricas e em minúsculas do manifesto ruptura.

A inauguração da Bienal Internacional de São Paulo, em 1951, é um marco importante para a definição do momento artístico, nela além das exposições são oferecidos prêmios, e o prêmio de escultura ficou com a *Unidade Tripartida*, de Max Bill. O carioca Ivan Serpa também é premiado. A arte concreta pode ser caracterizada pela objetividade, alimentada por

uma linguagem abstrata, geométrica, usando também a matemática e a *gestalt* para dar ao artista um papel social renovador e consciente. Abstração que leva o artista a manipular linha, ponto e planos na construção de sua obra, liberando-o do papel de gênio, permitindo um domínio maior do processo construtivo e social de seu trabalho.

Ruptura, assim foi chamada a exposição realizada em São Paulo, em 1952, e que marcou o início da arte concreta no Brasil. Esse também era o nome que identificava o grupo paulista formado por Waldemar Cordeiro, Luiz Sacilotto, Geraldo de Barros, Anatol Wladyslaw, Lothar Charoux. No Rio de Janeiro, a partir de 1953, foi formado o Grupo Frente, tendo como participantes Ferreira Gullar, Décio Vieira, Aluísio Carvão, Ivan Serpa, Lygia Pape e Lygia Clark. O grupo carioca aumentará por ocasião de sua segunda exposição, em 1955, com Abraham Palatnik, César Oiticica, Franz Weissmann, Hélio Oiticica, Rubem Ludolf, Elisa Martins da Silveira e Emil Baruch. Pela composição dos grupos já se percebem algumas diferenças marcantes: o paulista, mais coeso, menor, com participação de artistas estrangeiros; o carioca, maior, aberto o suficiente para incluir uma pintora primitivista, e a utilização mais lírica e pessoal da abstração em diversos suportes.

Em paralelo à organização e realizações dos grupos Ruptura e Frente, há um movimento iniciado por poetas paulistas que se agrupam e publicam sua produção na revista-livro *Noigandres*, em 1952, e que daria corpo ao movimento de poesia concreta no Brasil. Nesse primeiro número ainda não há poemas concretos, há a produção dos poetas e irmãos Augusto e Haroldo de Campos, e de Décio Pignatari, que decidem publicar em conjunto. Sua tiragem foi de 300 exemplares, com 72 páginas, custeadas pelos autores. O segundo número da revista foi publicado em fevereiro de 1955, com contribuições apenas dos irmãos Campos nas 27 páginas da edição de apenas cem exemplares. Essa pequena tiragem se justifica pela dificuldade em se imprimir a série de seis poemas concretos intitulados “poetamenos”, de 1953, de Augusto de Campos, que utiliza na sua composição tipográfica a combinação de diversas cores {Fig. 29}. Pignatari em viagem pela Europa estabeleceu contato com artistas de interesses semelhantes, como o suíço-boliviano Eugen Gomringer. Além de ser secretário de Max Bill na escola de Ulm, Gomringer desenvolvia uma produção poética com similaridades à poesia dos paulistas, esse contato seria importante na difusão internacional da nascente poesia concreta. *Noigandres* ainda teve três edições: em dezembro de 1956, em março de 1958 e a última, *antologia noigandres 5*, em 1962, além da contribuição dos três poetas citados inclui Ronaldo Azeredo a partir da terceira e José Lino Grünwald, na última.

Lançada oficialmente na Exposição Nacional de Arte Concreta (São Paulo, dezembro de 1956; Rio de Janeiro, fevereiro de 1957), o movimento de poesia concreta foi representado pela já citada tríade paulista, com a contribuição de Ferreira Gullar, Ronaldo Azeredo e Wladimir Dias-Pino. Nessa exposição à produção desses poetas foi exposta na forma de cartazes-poemas, interessante transposição da página do livro para o pôster, mudança não só de escala. No cartaz a voz precisa ir mais longe, ir mais alto, é necessário o contraste, o ne-grito, uma composição visual forte para ganhar a atenção do público. Depois virá o livro-poema, o primeiro exemplo de livro de artista brasileiro. Essa mostra marcará o aprofundamento das divergências que levará o grupo carioca a lançar, em 1959, o manifesto neoconcreto, rompendo definitivamente com o concretismo.



Figura 29: *Solida*, de Wladimir Dias-Pino, exposta na forma de cartaz-poema na exposição concretista, página de “poetamenos” de Augusto de Campos e poema Décio Pignatari.

O que era apenas um movimento de artes visuais ganhou seu correspondente na literatura, que, a princípio, tomou um papel de coadjuvante em face das artes visuais, pela qual foi diretamente influenciado. Depois a poesia concreta teve um desenvolvimento autônomo e uma difusão e reconhecimento internacional amplo. Sua origem estava ligada, segundo o “plano piloto para poesia concreta”, aos precursores Mallarmé, Joyce, Apollinaire, e, no Brasil, a Oswald de Andrade e João Cabral de Melo Neto.⁴⁵ Pode-se destacar a utilização da tipografia, incluindo o espaço em branco de forma ativa, a busca pela síntese e uma aproximação com o design. Essa proximidade pode assim ser descrita:

Com as artes das bienais – a pintura, a escultura, a arquitetura –, os poetas criaram um espaço de diálogo e de performance: ao tirar a poesia de seu lugar convencional, exigiram que esta se definisse com relação às demais artes. A poesia se apresentava como planejamento, design e construção, categorias que a aproximava das artes vi-

⁴⁵. Campos (1965, p. 154).

suais e da poética de João Cabral de Melo Neto, mas sobretudo dessa disciplina que no Brasil se havia convertido em emblema de tradição modernista: a arquitetura. (Aguilar, 2005, p.74)

Os poetas Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos foram os principais expoentes, juntos defenderam, assim como seus pares paulistas das artes visuais, uma posição mais dogmática e rígida da arte concreta. Na referida exposição de 1956-57, o carioca Wladimir Dias-Pino expôs seu poema *Solida* {Fig. 29}, uma proposta particular em quatro poemas-cartazes, em que utiliza uma composição diagramática das letras da palavra *Solida*. Outra proposta peculiar foi apresentada na mesma exposição pelo maranhense radicado no Rio, Ferreira Gullar, alguns poemas de uma obra ainda a terminar, intitulada *O Formigueiro*. Ambos os poetas prometiam o lançamento de seus livros experimentais na exposição, Wladimir Dias-Pino com o seu *A Ave*, e Gullar com o seu *O Formigueiro*. Apenas o primeiro conseguiu lançar seu livro-poema na exposição carioca, a edição de Gullar foi impressa em 1991. No texto que abre esse livro, o poeta maranhense aponta rupturas e fala de um novo tipo de livro:

(...) Naquela ocasião (Exposição Nacional de Arte Concreta), as grandes páginas, de um metro e meio de altura por cinquenta centímetros de largura com apenas uma palavra escrita de modo inusitado, chamaram a atenção dos visitantes da mostra. Mas, na opinião do grupo paulista, *O Formigueiro* não era um poema concreto. E dentro da concepção deles, efetivamente não o era: nem reduzia as palavras a mero elemento da mecânica fonético-visual, nem pretendia o tipo de comunicação imediata, instantânea, dos cartazes de propaganda, como prescrevia então a teoria dos paulistas. Era um poema longo que articulava e **desenvolvia com o próprio passar das páginas. Propunha uma maneira nova de estruturar o poema, integrado no livro, formando com ele uma unidade indissolúvel.** (Gullar, 1991, p. 3) (g.n.)

Na fala de Gullar é perceptível que questões ficaram abertas entre o grupo de poetas surgidos a partir do movimento concreto. Também se destacou nas palavras de Gullar um dado interessante a essa pesquisa: não só o poema precisou do espaço em branco da página, da diagramação e tipografia para falar. Não sendo a emancipação da página suficiente, chegaram até a reunião destas, até o livro, ao seu conjunto material, sua dinâmica, que a partir de então se faz necessário para concretizar uma determinada poética, para expressar sua forma lírica, particular. Esse é o livro-poema, a apropriação do livro para conter, em cada dado material e simbólico, a expressão de uma proposição poética. Ao fazer essa flexão do objeto, uma nova dobra, tem-se como resultado uma forma até então nova no contexto brasileiro: o livro torna-se poema, ou seria o poema que se faz livro? Seja como for adquire autonomia,

torna-se híbrido e abre um caminho com múltiplas possibilidades. A poesia concreta permite ao autor viver a experiência de realizar uma obra que articula forma e conteúdo de outro jeito, particular, não mais sendo perceptível o limite entre eles. Há uma expansão, um conceito, uma proposição que orienta a formulação e a concretização da obra, não mais apenas literária.

Destaquem-se ainda as experiências com poemas espaciais de Ferreira Gullar, que chegou a expor alguns trabalhos como *Lembra e Passaro*. Publica, em 1959, no *Jornal do Brasil*, um projeto para “Poema enterrado”, que consistia em uma pequena sala, construída no subsolo. Para ter acesso ao poema se desceria uma escada e se abriria uma porta. Foi parcialmente realizado na propriedade do pai de Helio Oiticica, seria um “poema com endereço”.⁴⁶ Gullar torna-se um dos idealizadores do Neoconcretismo e teoriza sobre os primeiros trabalhos de vários artistas do grupo.

Em texto de Álvaro de Sá e Moacyr Cirne intitulado: “A origem do livro-poema”, publicado na revista *Vozes*, é dada uma explicação para essa formulação, em que, segundo os autores, a partir do movimento de poesia concreta pode-se observar a constituição de três correntes distintas: 1.^a A simbólico-metafísica, 2.^a A de rigor estrutural e 3.^a A de linguagem matemática. Na primeira o principal representante seria Ferreira Gullar, com sua produção seguindo até o neoconcretismo; na segunda os expoentes seriam os integrantes do grupo Noigandres e seguidores, onde, ainda segundo Sá e Cirne: “Este rigor, que o tipo Futura documenta, levou à repetição e ao fechamento, trazendo mais tarde como segunda reação a poesia práxis”. Na terceira se encontraria Wladimir Dias-Pino, precursor do poema-processo.

Essa exposição feita por Sá e Cirne continua seguindo as três correntes citadas anteriormente: “a simbólico-metafísica era a expressão; a da Noigandres, a construção, e a de Wladimir Dias Pino, a função”. A vertente de linguagem matemática realiza de forma acabada e impressa uma edição em 1956, trabalhada desde 1954, *A Ave*, que será descrita a seguir. Por ora depara-se com uma primeira definição brasileira para as híbridas edições que começam a surgir chamadas de “livro-poema”, assim descrito:

O que caracteriza o livro-poema é a fisicalidade do papel como parte integrante do poema, apresentando-se como um corpo físico, de tal maneira que o poema só existe porque existe o objeto (livro) a intenção do livro-poema não é a produção de um objeto acabado, mas, através de sua lógica interna, formar o poema durante o uso do livro, que funciona como um canal que, no seu manuseio, “limpa” a leitura fornecendo

46. Gullar (2007: 60-64).

a informação, possibilitando assim um novo explorar em nível já de “escrita” sobre o livro “limpo”: recuperação criativa dos dados informativos. (Sá, 1971, p. 40-41)

Quem melhor vivenciou esse contato e produziu uma obra mais aprofundada e melhor acabada foi Wladimir Dias-Pino em sua obra *A Ave*, edição de 1956. Dentro desse novo campo, das edições de artista e híbridas, se destaca também o trabalho de Aloisio Magalhães com diversas edições produzidas e Lygia Pape, que se conhecerá melhor a seguir. Conhecimento que não pretende ser construído de juízos, ou de uma interpretação fechada das obras, mas de uma aproximação a um objeto transformado de edição em proposição. Tenta-se captar de que maneira o livro é processado, manipulado para conter uma poética, um enunciado e então se constituir em meio de acesso à experiência criadora, capaz de expressar sentido, enigma, conceito, capaz de conter, e ser, arte.

2.3.1 Aves ainda raras

Uma tríade inicial de artistas se apresenta a partir da segunda metade da década de 1950, com propostas artísticas tendo o livro, em alguma medida, como objeto. O trabalho de Wladimir Dias-Pino, tendo a edição de *A Ave* e *Solida* como marcos. As edições de Aloísio Magalhães em conjunto com Eugene Feldman: em 1957, com *Doorway to Portuguese*, e em 1959, com *Doorway to Brasília*. A terceira artista é Lygia Pape, com sua trilogia de obras iniciada em 1959 com: *O Livro da Criação*, seguido de *O Livro da Arquitetura* e *O Livro do Tempo*, de 1961-63.

Figura bastante peculiar, talvez por ser um pioneiro a abrir caminhos, **Wladimir Dias-Pino**, nascido no Rio de Janeiro, em 1927, partiu para o Mato Grosso com sua família em 1936. Seu pai, tipógrafo da Imprensa Nacional, propiciou uma familiaridade com as artes gráficas. Também cedo a literatura cruzou o caminho do jovem artista, pois publicou seu primeiro livro antes dos quinze anos: *A fome dos lados*, de 1940. Depois *A máquina que ri*, de 1941, e *Dia da cidade*, em 1948, todos são livros de poesia. Participou do Intensivismo, movimento de vanguarda cuiabana, que publicou o jornal *Sarã*, onde suas ideias e produção inicial foram divulgadas. Nesse jornal Dias-Pino publicou o poema “As palavras”, os versos iniciais do poema são reveladores de sua proposta artística ainda não realizada: “Essas palavras são Poemas, Poemas que se repetem / Sobre si mesma // Palavras e números; / Números

de letras, / Números de sílabas. // Essas palavras são poemas / Em que a vida se repete / Sobre si mesma”.⁴⁷ Em 1952 retornou ao Rio de Janeiro.

Desse duplo caminho, letras e gráfica, interior e capital, que surge a edição *A Ave* e, em menor medida, o poema *Solida*, esse apresentado na forma de cartaz na Exposição Nacional de Arte Concreta: “um poema codificado com várias versões, desde a verbal-tipográfica até a gráfica-estatística, e que empregava procedimentos intersemióticos inéditos, chegando a abrir mão das palavras”.⁴⁸ *Solida* é uma espécie de poema-objeto, de processo poético que pode ser configurado em vários meios. Isso de fato acontece, depois dessa apresentação inicial em forma de cartaz, *Solida* conheceu outras, na forma de caixa e de envelope. Não se conseguiu precisar a quantidade de versões, se três ou quatro, que *Solida* teve. Augusto de Campos⁴⁹ cita um poema-folheto desdobrável, de 1957, como sendo a segunda versão. No site Enciclopédia Visual, que contém material sobre a produção de Dias-Pino a partir de pesquisa financiada pelo CNPq, é mostrada a versão da caixa como sendo a segunda, e o envelope, posterior ao comentário de Campos, como terceira.

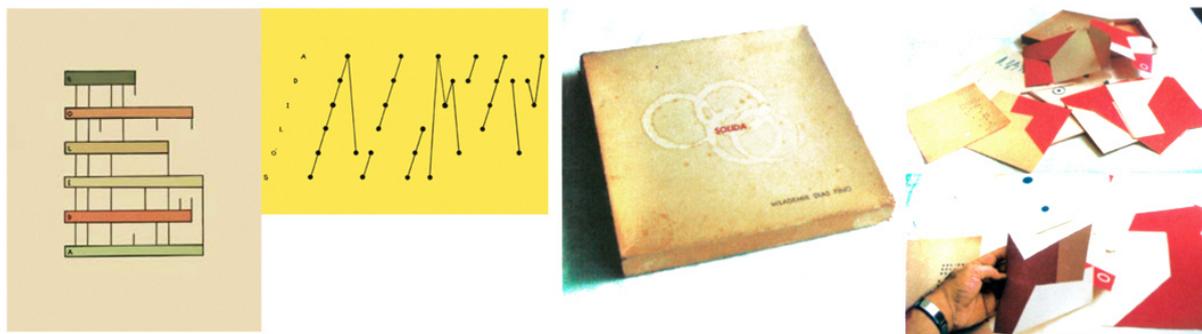


Figura 30: *Solida*, de Wladimir Dias-Pino em dois momentos: cartazes poemas de 1956, e editado na versão de caixa, composto por pranchas recortadas e desdobráveis, de 1962.

Observando as imagens {Figs. 30 e 31} parecem trabalhos diferentes, com semelhança apenas entre a segunda e terceira versão. Na primeira versão duas imagens geométricas, planas, parecem saídas de um livro de estatística ou de jogos, cartazes-enigmas, há uma troca de linguagem, da verbal-tipográfica para uma visual-processual. A decomposição em partículas da palavra “Solida”: solidão / só / lida / sol / saido / da / lida / do / dia é uma das estratégias usadas na realização do poema, um cálculo, mas não o único. Na segunda versão, de 1962, encontra-se de fato uma edição autônoma na forma de caixa contendo mais de 40 pranchas de

47. Pino Apud Mendonça (1993, p. 126).

48. O artista Eduardo Kac (2004, p. 229) destaca os pioneiros trabalhos de Wladimir em seu livro, *Luz e letra*.

49. Apud Kac (2004, p. 233).

papel cartão. Nessa, os fragmentos extraídos da palavra *solida* são reconfigurados em séries de pranchas usando formas geométricas, linhas, formas tridimensionais, cor e movimento. A terceira versão {Fig. 31}, em parceria com Álvaro de Sá, de 1968, integra a revista *Ponto 2*, e se constitui de um envelope contendo vários papéis recordados, alguns em parte impressos com cor. Papéis contendo formas diversas para serem manipulados como um quebra-cabeça, em que não há uma única montagem correta, uma imagem final acabada e distinguível.



Figura 31: Terceira versão de *Solida*, na forma de envelope, realizada com a colaboração de Álvaro Sá, integrante da revista *Ponto 2*, de 1968.

A brochura *A Ave* compartilha a proposta de *Solida* na feitura de um poema na forma de um objeto codificado, interativo e que opta pela diversidade de linguagens. Sua produção iniciou em 1954, mas somente em 1956 é concluída e apresentada ao público na Exposição Nacional de Arte Concreta. A afinidade ao livro na forma códice que Wladimir Dias-Pino demonstra é clara, sua produção faz ser ele “o construtor de livros brasileiro”.⁵⁰ Construções produzidas em um espaço onde as artes gráficas e visuais, a comunicação, a poesia, e outros, podem se encontrar e fertilizar sem inibições de áreas firmemente delimitadas. Nesse lugar podem se transformar em outras, híbridas, várias e também se reproduzirem, ou serem únicas, sem as regras e limites do mercado, livreiro ou de arte. Dessa zona *A Ave* fez seu primeiro voo, sendo “possivelmente o primeiro livro de artista brasileiro pleno, que se autocomenta, concebido e executado integralmente por um único artista, dependendo da sequencialidade das páginas e inadaptável para outros meios”.⁵¹ Um feito, um livro que voa por várias linguagens e classificações, alto.

Esse livro pode ser visualizado página a página no site Enciclopédia Visual,⁵² e se caracteriza por utilizar vários recursos gráficos e simbólicos. Seja pela articulação de códigos visuais e matemáticos, seja pela própria materialidade do livro, onde se encontra intervenções

⁵⁰. Epíteto retirado do título do artigo publicado por Garcia (2006, p. 19).

⁵¹. Silveira (2008, p. 177).

⁵². Em <http://www.encyclopediavisual.com/>. Acesso em 20 jun. de 2013.

manuais necessárias à construção do livro-poema, que teve tiragem de 300 exemplares (Fig. 32). Não se folheia o livro, participa-se de um jogo no qual as regras e limites são desconhecidos, experiência que necessita de elaboração, talvez fabulação para se apreender algo de sua substância, partilhá-la. Mesmo sem a oportunidade de manusear diretamente o livro percebe-se uma dimensão material pelas imagens observadas, papel que ora mostra parcialmente a página posterior pela transparência do suporte, ou o mostra diretamente pelas perfurações, que também se mostra em letras, cores e formas.

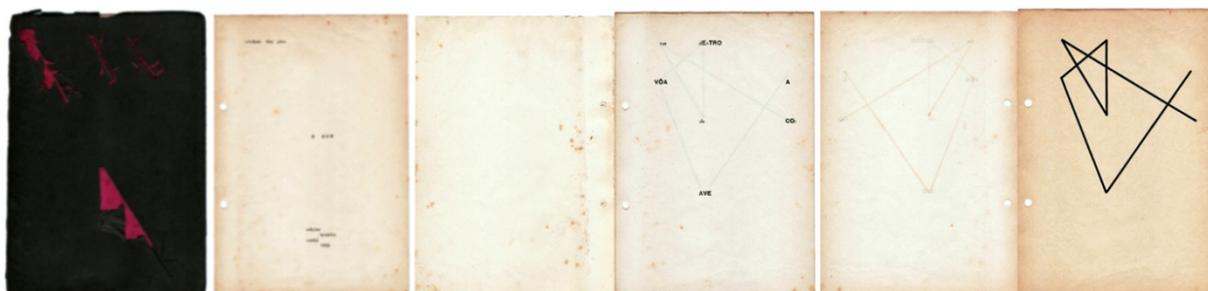


Figura 32: *A Ave* de Wladimir Dias-Pino, capa, folha de rosto e duas páginas-duplas, palavras soltas e um desenho formado por uma linha, trajeto que faz a leitura chegar em: “A Ave voa dentro de sua cor”.

Após a folha de rosto de *A Ave*, composta assimetricamente em tipos minúsculos sem serifa, há uma página ímpar de cor amarela, e na próxima ímpar uma série de palavras soltas na página. Ainda na mesma página se percebe uma espécie de caminho feito por linhas, uma sequência em que talvez devam ser lidas as palavras dispersas: A AVE VOA DEN TRO de sua CO R (Fig. 32). Essas linhas indicativas estão impressas na página ímpar seguinte e são visualizadas devido à sutil transparência do papel, e também pela própria impressão e montagem do livro, pois o contato da tinta com a página precedente deixa uma sutil impressão. Esse processo de palavras aparentemente soltas na página em branco tendo um percurso sugerido, mas não totalmente claro a partir do desenho na página ímpar seguinte, indicando uma possível leitura se repete seguidamente formando outras frases, sempre com alternância de minúsculas e maiúsculas. Pode-se ler: “polir O vôo M ais que a UM ovo”, “que taTEar é SEU Com tORno?” e outras, interessante que essa é a organização mais lógica. Seria possível ler partindo do ponto considerado final: “ovo UM a que M ais vôo O polir”, “ContORno? SEU é taTEar que”, a distinção entre minúsculas e maiúsculas também permite outras possibilidades.

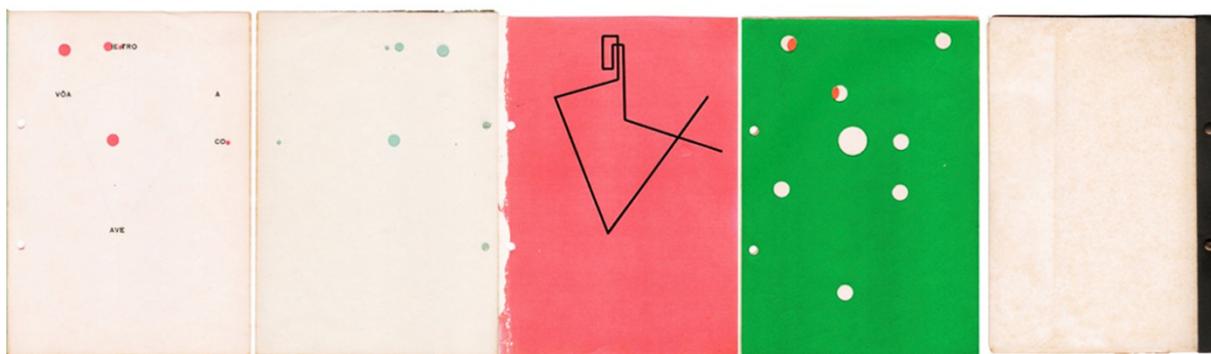


Figura 33: Sequência de páginas de *A Ave*, onde se faz perceptível o uso de aberturas, cores e interseções.

Depois se percebe que há utilização de outros recursos, principalmente aberturas circulares cortadas no papel, algumas de tamanhos diferentes, ora com linhas ligando-as ou posicionadas próximas a letras, também isoladas. Deixam a mostra letras e sílabas, ou áreas de cor e de linha que estão na página ímpar seguinte. Também é possível ler frases, como em: “co r que V e m D A ave”, em algumas os círculos completam o sentido da frase substituindo letras como em “A AVE VÔA ‘D’E‘N’TRO CO‘R’”. Em que o “D”, o “N” e o “R” são completados pela imagem de fundo, trazendo, literalmente, a cor para dentro do enunciado e obra. E são muitas as cores empregadas: amarelo, laranja, verde, azul claro, vermelho, verde claro. É possível ver uma proximidade entre as obras *A Ave* e *Solida* de Waldemir, destacando o papel do leitor como produtor de significado, sendo a obra parte do processo de apreensão:

Se Haroldo faz *Galáxias*, entre outros poemas da constelação proposta por Mallarmé em seu verso “lance de dados”, Wlademir faz sua *Ave* alçar vôo poético, fazendo do leitor seu maior produtor de sentidos. (...) Operando como jogos poéticos, os livros *Ave* e *Solida* necessitam de um protocolo de leitura por terem feito desaparecer, quase que totalmente, os signos verbais, quando se tem o imperativo do dizer. (Vera Casa Nova, *apud* Ramos, 2011, p.145).

Wlademir Dias-Pino produz ainda outra edição que tem semelhanças com as anteriores, *Numéricos*, realizado em 1960-61, mas publicado somente em 1986 {Fig. 34}. Edição singular e conceitual, de formato quadrado, capa com apenas um quadrado azul centralizado sobre fundo branco, como se fosse um recorte do céu, sem nenhuma indicação de autoria ou título. Trata-se de uma brochura composta por 68 páginas não numeradas, muitas delas em branco, contendo composições variadas com texto, números, algumas observações e uma abertura circular.

A codificação nesse trabalho se faz presente no espaço em branco, após a folha de rosto há seguidas páginas em branco, cinco, então se encontra uma composição em colunas e linhas de palavras e números, em cores diferentes. Segue uma dupla-página em branco, nova composição só de palavras em cor azul, após há outra composição só de números em vermelho, na página ímpar seguida lê-se, impresso em vermelho: “as páginas (em branco) / funcionando como ordinais”. Imagina-se então para uma página dupla em branco a seguinte informação: 00 [zero, zero], o livro inicia após a folha de rosto: 00 00 0. Há diversas composições: duas páginas, ímpar e par, na primeira a palavra “CEU”, composta em azul, alinhada de maneira irregular, o “U” está mais elevado que as demais letras, no verso da folha há “CEU CEU”, também composto em azul, em letras maiúsculas, sem alterações de alinhamento. O ritmo segue com o branco-zero em muitas páginas, até se deparar com outras composições de palavras, números, sempre impressos em cores, e mais páginas em branco. Quase ao final uma abertura circular deixa visível “CEU” na página subsequente, então mais duas composições de texto e páginas em branco, que fecha o miolo dessa edição cheia de números e zeros.

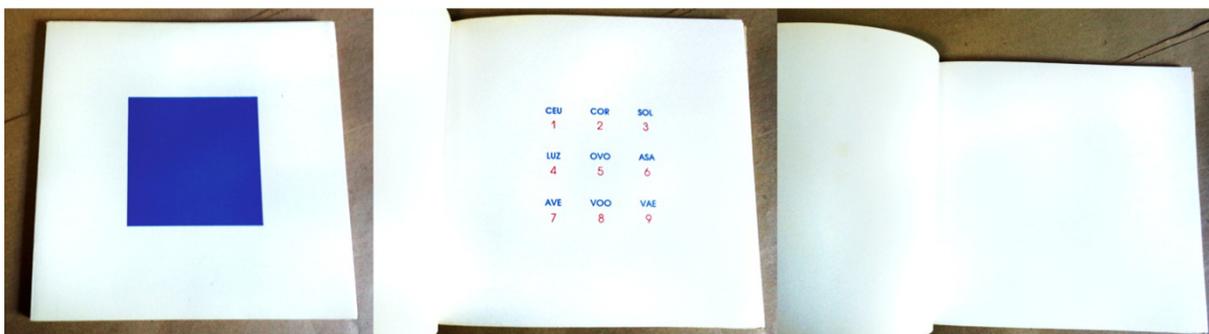


Figura 34: *Numéricos*: capa e páginas internas da edição, incluindo 00.

Numéricos se torna um desafio pela exiguidade de elementos, são poucas as pistas e frestas por onde penetrar; há muitas aberturas que, ao primeiro olhar, parecem vazias. Diferente das outras edições a interação com este trabalho parece ser mais exigente, intelectual e visualmente falando. Essa dificuldade e estranheza não deixam de ter encanto, do artista que fabula, desenvolve e mantém sua proposta, lança-a e a deixa à deriva, em busca de quem a decifre, aceite o desafio e participe de sua proposição. Wladimir Dias-Pino continua em ativi-

dade, inclusive expondo trabalhos,⁵³ sobretudo de poesia visual e experimental. Na década de 1990 lançou sete volumes: seis caixas e uma edição avulsa, dentro de um projeto por ele batizado de Enciclopédia Visual. São trabalhos eminentemente visuais, coletados e arquivados segundo sua organização, sendo que esta possui 1001 seções.

Aloísio Magalhães realizou diversas obras marcantes na forma de livro. Sua experiência artística iniciou na universidade, em 1946, onde cursou Direito em Recife, tendo participado do TEP – Teatro do Estudante de Pernambuco. Aloísio, que já pintava, ficou responsável pela cenografia, além de ser o figurinista e responsável pelo setor de teatro de Bonecos. Nesse ambiente se relacionou com um grande grupo de artistas, e travou amizade com vários futuros companheiros, como: Gastão de Holanda, Hermilo Borba Filho, José Laurenio de Melo e Ariano Suassuna. Desde 1949 Aloísio Magalhães mantinha um ateliê para dedicar-se às artes plásticas e, em 1951, viajou a Paris com uma bolsa do governo francês para estudar museologia, onde também estudou gravura. Voltou a Pernambuco em 1953, onde realizou sua primeira exposição e participou do coletivo que fundou a editora O Gráfico Amador. Sua carreira de pintor o levou a expor em diversas ocasiões, em várias Bienais de São Paulo, até que recebeu outra bolsa para viajar aos EUA, expondo suas obras em diversas cidades americanas. Nessa viagem um trabalho seu foi adquirido pelo MoMA de Nova York e, na Filadélfia, conheceu Eugene Feldman, professor universitário, artista gráfico e proprietário da Falcon Press. Juntos realizaram duas produções editoriais em colaboração, *Doorway to Portuguese*, de 1957, e *Doorway to Brasília*, em 1959, ambas produzidas nos Estados Unidos.

Doorway do Portuguese é composta de luva e livro em capa dura com tamanho de 27,3 x 21 cm, e 32 páginas não numeradas. Uma produção que se assemelha com um livro de viajantes, só que não narra ou mostra um lugar existente na Terra, mas uma língua, o português, com sotaque marcadamente brasileiro, de Pernambuco, único. Seu conteúdo é composto por nove duplas de páginas produzidas de maneira diversa e por colaboradores, não apenas por Magalhães ou Feldman, tendo letras e palavras-chave como fios condutores. Pode-se perceber essa edição como uma ponte, ligação ou limiar entre lugares-línguas, um beijo talvez, de línguas? Uma relação sem dúvida: do artista Aloísio Magalhães, brasileiro, com Eugene

⁵³ Em novembro de 2011 a exposição *Wladimir Dias-Pino*, com Curadoria de Alberto Saraiva esteve em cartaz Espaço Oi Futuro no Rio de Janeiro.

Feldman, norte-americano, de ambos com os demais colaboradores, também com os processos empregados, com as imagens e palavras, com a própria ideia de livro ou de representação. São muitas as ambiguidades e aberturas, comuns em obras contemporâneas de arte, e mais ainda em edições de artista. Nessas há as pistas deixadas, são como marcas e cicatrizes do contato do homem com a máquina, com o processo offset, com o objeto, o livro, e por meio deles com outros homens, e consigo mesmo.



Figura 35: *Doorway to Portuguese*: luva e capa com grafismo da “palmeira”, folha de rosto e duas páginas-conceito: “G” de girassol e “L” de luz vermelha.

O grafismo que os recobre a capa e a luva nasce do contato, do toque de uma palmeira no material sensível que produz a imagem impressa {Fig. 35}. Essa é a entrada do livro: encontro com um idioma particular, ainda imagem, de um lugar afetivo, talvez de um verso: “minha terra tem palmeiras onde canta o sabiá”, de uma proposição artística. No posfácio tem-se a seguinte apresentação de Aloísio Magalhães e do processo de realização do trabalho, uma pista escrita por Feldman, em tradução livre:

Aloísio Magalhães, um artista do Brasil, tem sido associado, desde 1955, com “O Gráfico Amador” e à Imprensa Universitária de Recife, Pernambuco. Lá ele publicou uma série de livros com o objetivo de desenvolver a impressão como uma arte no Brasil. Vindo a este país, sob uma concessão do Departamento de Estado, trabalhou na Falcon Press, na Filadélfia, para explorar as possibilidades criativas de um novo meio, a foto-litografia offset. O sr. Magalhães teve a oportunidade de passar vários meses trabalhando diretamente com a câmera, placas e impressora. Concluindo sua experiência na Falcon Press com este livro de palavras em português, foi publicado para estimular o uso deste meio em que cada página usa um processo diferente para obter a impressão final. (Feldman, 1958, s/n)

Na primeira imagem que o livro mostra, na folha de rosto, encontra-se outro cartão de visita brasileiro, bem diferente da natureza das palmeiras que se abre na capa e luva. Apresenta-se a arquitetura moderna em um detalhe do edifício do Ministério da Educação, no Rio de Janeiro, imagem em alto contraste, quase abstrata, em que mal se pode fazer essa associa-

ção com a arquitetura. Salta-se do estágio de uma natureza exuberante, de índios que usam a folha de palmeira para se cobrir, à modernidade de edifícios construídos com engenho e tecnologia moderna?

Seu conteúdo é composto por duplas de páginas, nove no total, identificadas pelas letras-temas de que tratam. Pode-se caracterizá-las como páginas-conceito, produzidas de maneira múltipla com palavras, imagens, processos, cores, tipografias e outros. São vários os artistas que produzem essas duplas, incluindo Aloisio e Feldman. Nota-se uma opção pelo contraste, a começar pelas letras grandes em serifa, isoladas, acompanhadas de palavras em tipografia menores, mas sem serifa. Também contrastante é a relação entre texto e imagem, verbal e visual, percebe-se essa escolha pela utilização de imagens em negativo: do fundo negro emerge um desenho vazado, um jogo de claro e escuro, com poucos meios-tons. Isso indicaria que a língua portuguesa é falada alto, que a língua-continente é ruidosa e expansiva? Duplo também percebido nas cores, o preto predomina com toques sutis de cor, assim como na direção da leitura e do posicionamento dos elementos nas páginas, vertical e horizontal.



Figura 36: Três páginas-conceito de *Doorway to Portuguese*: “O” de Olinda; “M”, de mão, mãozinha e mãozina; e “R”, de rei, onde há um trecho de uma história composta nas linhas que formam o bigode do gato.

Há uma incorreção entre a ordem encontrada no livro e aquela informada no índice ao final. Impresso no livro tem-se: E / G / L / O / M / P / S / R / V, ou Esperança / girassol / luz vermelha / Olinda / mão / pássaro de pedra / saudade rei / vassoura. No índice observa-se uma troca de posição das duplas O-M e S-R, ficando: E / G / L / M / O / P / R / S / V. Como se pode observar, do erro não escapam nem as edições de artistas, talvez nessas fiquem menos evidentes, por, muitas vezes, não haver uma ordem comum ou reconhecível, ou então pelo sentido e as convenções utilizadas serem modificadas de acordo com a proposta. Nessas edições a falha pode ser facilmente assumida como integrante do processo aberto de produção da obra, uma participação especial do acaso. Uma imagem fotográfica nítida pode receber um tratamento para ficar borrada, “suja”, para tornar visível os grânulos do filme que a registrou,

de uma intenção que não se funda clareza, mas na certeza de que a arte preenche os furos com a imaginação e condição humana.

Outra viagem de Aloísio Magalhães e Eugene Feldman acontece em *Doorway to Brasília*, de 1959, não só o título é semelhante à edição anterior, alguns procedimentos também. Essa obra é produzida a partir da visita dos artistas à Brasília, que então estava sendo construída {Fig. 37}. A publicação é mais ambiciosa que a anterior, o formato é maior, quadrangular, também em capa dura e sobrecapa. As imagens fotográficas se estendem não só por páginas duplas, há varias páginas desdobradas, incluindo um pôster encartado. A capa da edição mostra o desenho de uma das colunas do Palácio da Alvorada, na folha de rosto uma foto de várias colunas, borradas e com aspecto terroso. O livro tem diversos textos, em inglês, português e francês, com o prefácio de John dos Passos, e muitas fotografias manipuladas de diversas maneiras. A autoria das imagens é de Aloisio Magalhães e Eugen Feldman.



Figura 37: Capa, diversas páginas, incluindo a final desdobrada de *Doorway to Brasília*.

Há uma clara predominância das imagens sobre a palavra impressa, são elas que verdadeiramente conduzem o leitor-explorador narrando uma história de aventura, com muitos personagens: o vazio, a terra, a água, a vegetação, o homem, o concreto, a tecnologia, os sonhadores, e também o próprio livro. Para acreditar no que parece ser uma fábula – a construção de uma cidade inteira a partir do zero – deve-se acompanhar várias páginas duplas e principalmente abrir outras, desdobradas para poder conter as imagens e contar uma história, ambas grandiloquentes. Os textos são quase ilustrativos por que cumprem a função de

informar e ficam pálidos ante as imagens contundentes que não apenas registram, mas conseguem, de alguma forma, representar a proporção desse empreendimento humano, que também representa a busca pelo impossível. No site de Feldman há um texto esclarecedor e fraterno de Aloísio sobre as edições e sobre Eugene, em tradução livre:

Esse livro não começou sendo um livro (sobre o *Doorway to Portuguese*); estávamos apenas brincando com o processo offset para ver o que poderia ser feito, nós não tivemos nenhum plano para o livro, nem as páginas não foram planejadas em primeiro lugar também. Tudo o que tínhamos era a ideia de fazermos algo, então continuamos a fazer folhas experimentais. E dentre todas as folhas produzidas, pegamos as que achamos mais interessantes ou intrigantes de alguma maneira, seja por algum motivo técnico ou outro, e mantivemos isso de lado, para uma possível página de livro. Enquanto nós estávamos discutindo essas páginas e pensando sobre as imagens, que poderiam ser montados em algum tipo de um livro, tive a ideia de introduzir pequenos textos em Português, baseado no princípio da ABC, e isso deu uma maneira flexível de trabalhar com as páginas. Assim, as ideias, conversas e a impressão continuaram, e foi realmente uma experiência fantástica porque era completamente livre. (Magalhães, 1977)

Não se encontra a linearidade comum nestas edições, *Doorway to Portuguese* é mais selvagem e aberto, adota a experimentação, *Doorway to Brasília* é enganadoramente belo e familiar, opta pela força da imagem, não pela clareza da foto. Em ambas há o estranhamento e encanto pelo desconhecido, o objeto livro torna-se livre, quase enigma, talvez maior na primeira edição do que na segunda. O leitor torna-se também um viajante, explorando lugares-obras desconhecidos, é chamado a dar significação a um itinerário pelo idioma-continente do português e pelo sonho-projetado de Brasília, só que traduzidos pela arte. Nessa conversão e convivência entre linguagens, as aberturas e misturas ficam a mostra, criando uma ambiência única na forma de edições sedutoras. Atração que se mostra enganadora, pois os leitores são traídos por dois artistas-exploradores que lhes entregam edições híbridas, abertas, a serem decifradas e fruídas.

Aloísio Magalhães ainda produziu várias edições interessantes, como *Improvisação Gráfica*, de 1958, edição em forma de portfólio realizada na oficina de O Gráfico Amador e utilizando diversas técnicas. Na década de 1970 realizou livros utilizando folhas de outdoor e máquinas de Xerox, inclusive uma edição para a coleção holandesa de impressos experimentais *Quadrat-Blatt*, que também editou trabalhos Dieter Roth e Bruno Munari. De artista plástico Aloísio Magalhães tornou-se um dos maiores designers brasileiros, mudança que ocorre a partir de sua experiência nos EUA. Um marco em sua atuação como designer aconteceu quan-

do seu projeto foi escolhido em concurso fechado promovido pela Casa da Moeda, em 1996. Ficou então responsável por realizar o desenho da nova linha de papel moeda do Brasil, que então nacionalizava sua produção. Seu escritório de design também realizou muitas edições de arte, como o livro *Landseer*, de 1972. Teve ainda destacado envolvimento na área de gestão cultural trabalhando junto ao governo.

O trabalho e a significação do livro no trabalho de **Lygia Pape**, no final da década de 1950 e início da seguinte, difere das propostas anteriores de Wladimir Dias-Pino e Aloísio Magalhães. Pape residiu em várias cidades, começando a pintar quando foi morar em Arraial do Cabo, e depois, ao residir na cidade do Rio de Janeiro, entrou em contato com Ivan Serpa e seu grupo, passando a frequentar e a participar das discussões sobre a arte realizadas por eles.⁵⁴ Participou do Movimento de Arte Concreta, no grupo carioca Frente e foi uma das signatárias do manifesto neoconcreto, publicado em 1959. Desde então a trajetória da artista marca o panorama das artes visuais brasileiras, tendo uma proposta muito particular e aberta a experimentações. Sua condição de exploradora inventiva foi partilhada por outros dois artistas de grande destaque, sempre associados a ela: Hélio Oiticica e Lygia Clark.

Lygia Pape gravuras em madeira com sua série *Tecelares* e até explorou o balé. Em 1958 produziu a obra *Balé Neoconcreto 1 e 2* a partir de poemas de Reynaldo Jardim, exibidos nos teatros Copacabana e Claudio Gil. A coreografia foi realizada por formas geométricas que deslizavam pelo palco em movimentos ortogonais. Em 1959, realizou poemas-objetos em uma trilogia tendo o livro como condutor, embora de maneira objetual e híbrida, são as obras: *Livro da Criação*, o *Livro da Arquitetura* e o *Livro do Tempo*. Sobre o primeiro e o segundo deles, o da criação e da arquitetura, Lygia Pape assim os descreve e comenta em entrevista publicada no site de Cristina Pape:

Em 1959 eu comecei a fazer o Livro da Criação, que concluí no início de 1960: é um livro formado por 118 unidades. Não é suficiente o espectador olhar as formas. Ele deve manusear a obra. Ele tem dois significados de criação: ou ele é a criação do mundo, que é a proposta que eu me fiz quando construí as unidades, ou ele pode ser a criação para cada espectador que coloca as suas vivências dentro do trabalho, mas ele tem que ser necessariamente manipulado, porque se você não pegar as formas, modulá-la, mexer nela e descobrir o que a estrutura está te mostrando, o Livro não se faz. Há duas situações de criação, ou a que eu fiz, que é fixa ou a do espectador, que ao manipular dá novos significados a essas formas. Depois desse, eu fiz o Livro da arquitetura, que

54. Machado (2008, p. 17-18).

também tem o mesmo princípio, com doze unidades. No Livro da criação, eu usei uma idéia do princípio da Bíblia: no princípio era tudo água, depois as águas foram baixando, baixando, baixando. Isso é um recorte que eu faço nas áreas azuis em cada um dos quadrados deste grupo, e a gente vai percebendo que está baixando, porque a área azul vai diminuindo em cada uma dessas partes integrantes do Livro da criação. A estrutura de todas tem o mesmo princípio, porque começam no plano, passam para o espaço e retornam ao plano, em repouso. Essa é uma questão estética fundamental na construção do Livro da criação e pode então ter o significado da contemplação e da participação. Depois eu fiz o Livro da arquitetura, que fala dos períodos arquitetônicos pelo mundo, começa no Paleolítico, passa para o Neolítico até o lance livre de concreto da época Contemporânea. Ele também tem necessidade do manuseio e cada um pode dar novos significados aquelas unidades mas é necessário que se manipule as formas. (Pape, s/d)



Figura 38: Reprodução com legenda de imagens do *Livro da Criação* sendo manuseado, criado pelo uso/leitura que se produz com as páginas-objetos no cotidiano.

“Só com formas e cores” e muita inventividade Lygia Pape produziu três obras agrupadas sob o título de livros, embora não mantenham a forma do códice, nem se constituam exclusivamente de papel. Esse outro suporte material serve não mais para contar histórias, mas fazer o participante criá-las ao manipular os objetos, segundo sua ordem particular, uma leitura múltipla e não linear. Cada página-objeto é construída a partir de um plano, não necessariamente uma base. Nesse plano há a presença de cortes, dobras, aberturas, cor, sobreposições, interferências e outros planos ou formas. Construções variadas, amplas e incomuns nas páginas do *Livro da Criação*, onde se apresenta mais claro uma narrativa, que se observa nas legendas que acompanham alguns desses trabalhos quando publicados, como na edição de *Lygia Pape*, de 1983 {Fig. 38}.

O *Livro do Tempo*, de 1960, é constituído de 365 peças-dias, produzidas pela artista. Um trabalho a cada dia, manipulando o tempo também diário e outros em unidades que compõem visualmente um ano em pequenos quadrados independentes, módulos diferentes em sua construção {Fig. 39}. Nesse trabalho não se faz necessária a interação, ele não é manipulável pelo público, há uma interatividade da própria artista com o conjunto na maneira de dispô-lo e os por em exposição. Sua visualidade é bastante profusa pela grande quantidade de peças e suas variações formais, que formam um conjunto lúdico, um livro aberto de fato, não há costura a prendê-los sob uma capa, sob uma leitura única e previsível. O que se percebe é o mesmo tempo, presente no tema da obra e no tempo presente de quem observa o conjunto, uma reflexão sobre a vida, contada por fragmentos, por páginas-dias, pela arte.

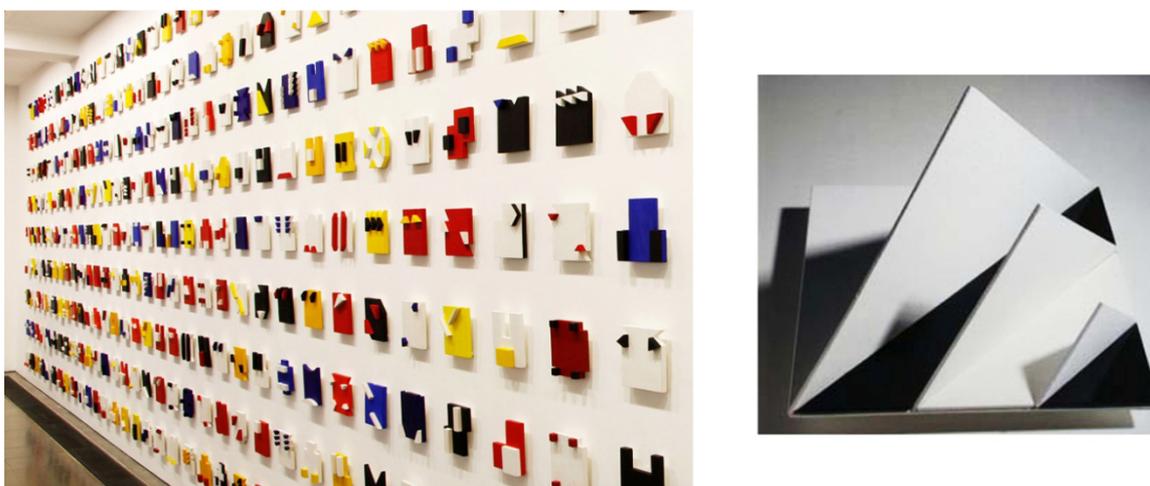


Figura 39: *Livro do tempo*: em exposição, o tamanho de cada unidade é de 16 x 16 cm. À direita, uma página-plano do *Livro da Arquitetura*, obras de Lygia Pape.

Ela interveio até em edição dedicada ao seu trabalho, publicada pela Funarte e integrante da coleção Arte Brasileira Contemporânea, em que destacados artistas foram convidados a documentar sua produção.⁵⁵ Intitulado *Lygia Pape*, de 1983, nele a artista projeta composições tipográficas e, ao tratar do livro da criação, para além de comentá-lo, recria-o, transpondo para a brochura duas obras de seu *Livro da Criação*. Uma página em branco com cortes, tendo em sequência outra azul, recriando *palafita* – uma página da sua obra. Em *semear a terra*, outra página-obra, uma folha em branco tem várias perfurações circulares compostas regularmente em linhas e colunas deixando ver várias cores da página subsequente.

⁵⁵. Dentre essas edições patrocinadas está o já citado *Manual de Ciência Popular*, de Waltercio Caldas, uma edição de artista.

Essas interferências tornam a edição híbrida, mais potente pela experiência, mesmo que limitada, de ter contato direto com uma proposição artística, encontrá-la em um simples livro.

Outro projeto na forma de livro realizado por Lygia Pape, embora sob encomenda, aconteceu para a segunda edição do livro *Frauta de Barro*, do poeta amazonense Luiz Bacellar, em 1979. Foi uma edição patrocinada pela Igasa, fabricante de calculadoras sediada em

Frauta de barro de Luiz Bacellar

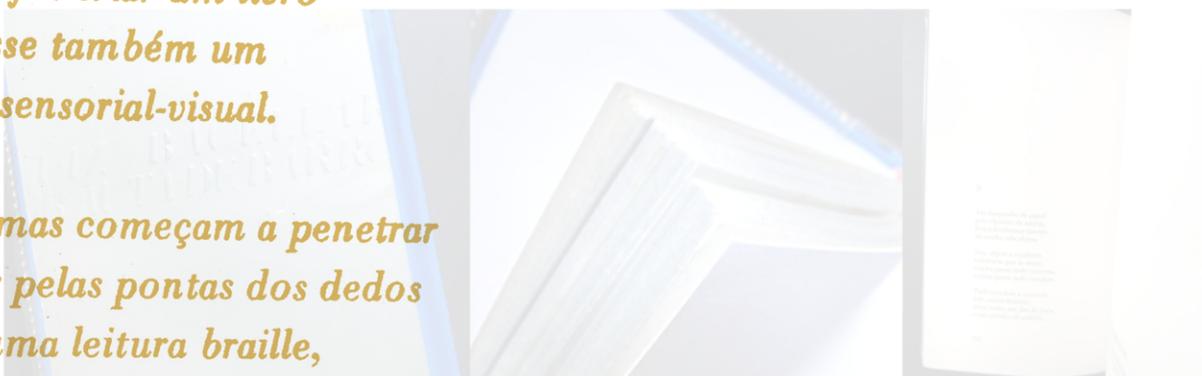
Manaus. Seu projeto gráfico é claro e se concentra no essencial. Na capa o nome do autor e título aparecem pelo alto relevo, emergem do papel de gramatura maior. Impresso em uma cor, na capa e nos cortes das páginas, em prata, no miolo em preto. Ao segurá-lo tem-se um volume compacto, uma barra, não de barro, de outra liga prateada feita de livro e arte, inclusive

LIVROBJETO

poética. A artista concreta, a partir da obra de outro artista, a poesia de um escritor, projeta sua própria poética e cria um LIVROBJETO. Assim nomeia o poema impresso em lâmina de papel semitransparente que encartou na edição, e no qual explica poeticamente o seu projeto, mais uma intervenção, uma inter-invenção.

***A idéia foi criar um livro
que fosse também um
objeto sensorial-visual.***

***Os poemas começam a penetrar
o leitor pelas pontas dos dedos
como uma leitura braille,
sobre a prata macia.***



Sensorialmente,

***o livro começa a desvendar
sua música-poema,
ao ser manuseado.***

***Depois,
ao abrir da capa,
a leitura se faz mais rica,
para além,
somente,
do discurso lido.***

Poesia plena.

Essas interferências tornam a edição híbrida, mais potente pela experiência, mesmo que limitada, de ter contato direto com uma proposição artística, encontrá-la em um simples livro.

Outro projeto na forma de livro realizado por Lygia Pape, embora sob encomenda, aconteceu para a segunda edição do livro *Frauta de Barro*, do poeta amazonense Luiz Bacellar, em 1979. Foi uma edição patrocinada pela Igasa, fabricante de calculadoras sediada em Manaus. Seu projeto gráfico é claro e se concentra no essencial. Na capa o nome do autor e título aparecem pelo alto relevo, emergem do papel de gramatura maior. Impresso em uma cor, na capa e nos cortes das páginas, em prata, no miolo em preto. Ao segurá-lo tem-se um volume compacto, uma barra, não de barro, de outra liga prateada feita de livro e arte, inclusive poética. A artista concreta, a partir da obra de outro artista, a poesia de um escritor, projeta sua própria poética e cria um LIVROBJETO. Assim nomeia o poema impresso em lâmina de papel semitransparente que encartou na edição, e no qual explica poeticamente o seu projeto, mais uma intervenção, uma inter-invenção.

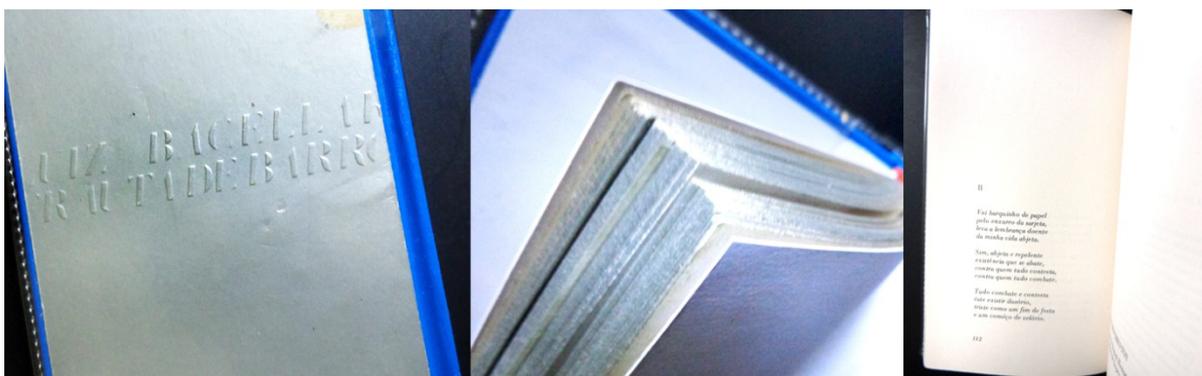


Figura 40: *Frauta de barro* de Luiz Bacellar, e de Lygia Pape também. Infelizmente o exemplar examinado estava encadernado em material azul e plastificado.

Buscou-se evidenciar os iniciais e diferentes caminhos de uma produção rica e diversa, iniciada a partir de 1956 até o início da década de 1960, da apropriação do livro, material e conceitualmente, para a produção de uma obra artística. Foi privilegiado nessa pesquisa o caminho das artes gráficas, da produção e manipulação de uma edição até a construção consciente de outra coisa, do livro híbrido, de artista. Wladimir Dias-Pino, Aloísio Magalhães e Lygia Pape: no primeiro observa-se a predominância da poesia, somada às artes gráficas e visuais, também à comunicação na realização de seu trabalho, uma invenção. Em Magalhães se têm o domínio processo gráfico, da manipulação da imagem e dos meios de reprodução para construir seu enunciado, sua proposta múltipla. Lygia Pape articula o livro em outra di-

menção: subjetiva e conceitual, para produzir páginas-plano, concretos fragmentos, advindos, sobretudo, das artes visuais.

As obras e artistas apresentados são pioneiros de um campo artístico que cedo se inicia no Brasil e muito rápido se expande com propostas as mais diversas. Um repertório é criado, mas ainda sem esgotar as possibilidades que o meio permite, renovadas com novas edições e as possibilidades digitais. Conhecer o início de uma história permite seguir seus passos com maior precisão, atentando para as sutis mudanças de rota de seus personagens principais, artistas, leitores e público participante. Também ajuda a contribuir para que essa experiência continue e se torne presente, familiar com seus voos, questionamentos, jogos, proposições e mais, que permaneçam como o livro e sejam pulsantes como a arte.

Dois pontos quatro | Páginas do livro no Amazonas

Não se tem muitos estudos sobre a produção editorial no Amazonas, o que se encontrou foram trabalhos de caráter mais bibliográfico ou trabalhos sobre a imprensa e a atuação jornalística no estado.⁵⁶ Nessa seção, mais do que dar fazer um levantamento de informações sobre o livro no Amazonas, busca-se revelar, ainda que timidamente, uma produção da produção editorial local ao objeto de estudo da presente pesquisa. Encontrou-se um primeiro relato desse encontro com a produção local de edições de arte e design. Sim, elas foram avistadas por essas terras e não estavam de apenas tangas e mal-ajambradas. Há uma produção interessante e rica, mesmo que não muito extensa, que antes parecia invisível e sem maior expressão e valor. Visão que se deseja partilhar, ainda sem o aprofundamento necessário, mas com o encanto de reconhecer, em obras produzidas aqui, a inquietação presente nos sinais gráficos e visuais produzidos por artistas que promoveram o encontro da edição com a arte.

Manoel da Silva Ramos é o nome do proprietário e tipógrafo que trouxe a primeira tipografia do Amazonas, vinda do Pará a convite primeiro presidente da Província, João Baptista Tenreiro Aranha (1798-1861), em 1851. Também é o nome que recebe seu empreendimento pioneiro na então cidade da Barra do Rio Negro [Manáos], a Typ. M. da S. Ramos, que publica o jornal *Cinco de Setembro* em 1851, posteriormente renomeado de *Estrela do Amazonas*. Além do jornal publica os impressos necessários à manutenção da província, a maioria de poucas páginas. Em 1854 publicou, de João Wilkens de Mattos, então secretário do Governo, o livro *Roteiro da primeira viagem do vapor Monarcha desde a Cidade da Barra do Rio Negro, Capital da província do Amásonas até a povoação de Nauta, na republica do Perú*. Esse impresso tem 92 páginas e uma composição tipográfica correta, usando o itálico para criar destaques e, ainda com modestamente utilizando capitulares e versaletes. A tipografia de Silva Ramos passou, em 1866, a posse de Antonio Cunha Mendes, que nomeia o jornal de *O Amazonas*. Em seu primeiro número publica um artigo em que indica sua proposta, o seu programa:

O nosso jornal, é publicado para tratar dos interesses vitaes desta bella magestosa província, inda no berço da civilização, mais que tanto futuro offerece pela uberdade de seu solo, pela riqueza de suas florestas (...).

56. Uma das honrosas exceções é o trabalho da pesquisadora Maria Luisa Ugarte Pinheiro (2010).

Dois ponto quatro ¶ Páginas do livro no Amazonas

Não se tem muitos estudos sobre a produção editorial no Amazonas, o que se encontrou foram trabalhos de caráter mais bibliográfico ou trabalhos sobre a imprensa e a atuação jornalística no estado.⁵⁶ Nessa seção, mais do que dar fazer um levantamento de informações sobre o livro no Amazonas, busca-se revelar, ainda que timidamente, uma proximidade da produção editorial local ao objeto de estudo da presente pesquisa. Pretende-se um primeiro relato desse encontro com a produção local de edições de arte e de artista. Sim, elas foram avistadas por essas terras e não estavam de apenas tangas e mal-ajambradas. Há uma produção interessante e rica, mesmo que não muito extensa, que antes parecia invisível e de menor expressão e valor. Visão que se deseja partilhar, ainda sem o aprofundamento necessário, mas com o encanto de reconhecer, em obras produzidas aqui, a inquietação presente nos sinais gráficos e visuais produzidos por artistas que promoveram o encontro da edição com a arte.

Manoel da Silva Ramos é o nome do proprietário e tipógrafo que trouxe a primeira tipografia do Amazonas, vinda do Pará a convite primeiro presidente da Província, João Baptista Tenreiro Aranha (1798-1861), em 1851. Também é o nome que recebe seu empreendimento pioneiro na então cidade da Barra do Rio Negro [Manáos], a Typ. M. da S. Ramos, que publica o jornal *Cinco de Setembro* em 1851, posteriormente renomeado de *Estrella do Amazonas*. Além do jornal publica os impressos necessários à manutenção da província, a maioria de poucas páginas. Em 1854 publicou, de João Wilkens de Mattos, então secretário do Governo, o livro *Roteiro da primeira viagem do vapôr Monarcha desde a Cidade da Barra do Rio Negro, Capital da provincia do Amasonas até a povoação de Nauta, na republica do Perú*. Esse impresso tem 92 páginas e uma composição tipográfica correta, usando o itálico para criar destaques e, ainda que modestamente, utilizando capitulares e versaletes. A tipografia de Silva Ramos passou, em 1866, a posse de Antonio Cunha Mendes, que nomeia o jornal de *O Amazonas*. Em seu primeiro número publica um artigo em que indica sua proposta, o seu programa:

O nosso jornal, é publicado para tratar dos interesses vitaes desta bella magestosa província, inda no berço da civilização, mais que tanto futuro offerece pela uberdade de seu solo, pela riqueza de suas florestas (...).

⁵⁶. Uma das honrosas exceções é o trabalho da pesquisadora Maria Luisa Ugarte Pinheiro (2010).

O commercio, fonte principal da riqueza publica, a lavoura, a industria, as artes merecerão a nossa atenção. Cumpre para aqui convergirem por em quanto todas as forças. (...)

As artes, a industria onde nos as encontramos entre nós?

Apenas hoje se observão alguns exforços para aclimatarem-se em nosso sollo essas plantas por enquanto exóticas. (sic) (Barbosa, 1908, p. 62)

João Baptista de Faria e Souza, em 1908, fez um levantamento dos periódicos até então publicados no estado do Amazonas para o número comemorativo aos cem anos da Imprensa periódica no Brasil da *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Trabalho pioneiro e importante por ter o autor tido contato com jornais já hoje desaparecidos, infelizmente nesse levantamento não há menção aos livros publicados no Amazonas, embora fale da utilização nas redações do telegrapho, da xilogravura, da publicação de folhetins nos jornais e noticia o aparecimento de algumas revistas. A produção tipográfica no Amazonas era, inicialmente, dependente das encomendas do governo, embora ainda não tivesse capacidade material para suprir a demanda oficial em termos de impressos mais bem acabados. Muitos relatórios da Província eram impressos em tipografias da Corte ou de Recife devido à falta de recursos locais. A partir de 1867, com a tipografia do jornal *Amazonas*, os impressos que necessitavam de melhor acabamento passaram a ser produzidos em Manaus.⁵⁷

O número de empreendimentos tipográficos irá a três até 1884, e apesar do número insuficiente de tipógrafos há intensa produção de periódicos, alguns são comemorativas, muitos de vida curta ou mesmo curtíssima, fato comum à realidade brasileira do período. O *Almanach do Amazonas*, de 1895, já apresenta uma melhora no quadro geral, registrando o funcionamento de quatro livrarias, uma oficina de encadernação e cinco tipografias em Manaus. Em dezembro de 1887 é publicada, em Manáos, a revista *Vellozia* {Fig. 41}, de autoria do botânico João Barbosa Rodrigues, então diretor do Museu Botânico do Amazonas, que, com o título de Benevolo Leitor, assim inicia esta publicação:

(...) Apezar dos obstaculos e da luta constante, o Museu poude fazer apparecer hoje modesta, sem atavios que deslumbrem, envolta na roupagem lisa da sua consciencia a *Vellozia*, pedindo às suas irmãs um lugar para ella, para tambem entrar no côro d'aquellas que acompanham os solos das encanecidas à luz do fóco da sciencia.

(...)

⁵⁷. Pinheiro (2010, p. 475).

Sirva esta explicação para aquelles que não podem avaliar o quanto é difficil, penso, demorado e cheio de riscos o serviço que se presta, arrancando do segredo das florestas uma planta, para desvenda-la ao publico. (sic) (Barbosa 1887: II-IV)

Em *Velloxia* têm-se um testemunho da qualidade gráfica das publicações locais, infelizmente a depor de forma negativa, apesar de alguns pontos positivos. Nela vê-se uma boa organização formal do conteúdo, uma grande variedade de tipos empregados, e uma pequena gravura feita em madeira regional, como observada na nota de rodapé da página em que ela se apresenta {Fig. 41}. Ao final há várias estampas de plantas, embora não tenha se conseguido determinar com precisão, a partir da cópia digital consultada, se seriam gravuras produzidas em pedra ou em metal. Uma extensa errata é apresentada em três folhas, nesta se observa a presença de até cinco erros em uma simples página, fechando essa coleção de erros há a seguinte observação: “Alem destes erros ha muitos outros, como *quase* por *quasi*, e que o benevolo leitor desculpará”. Pode-se argumentar que, por tratar-se de publicação de cunho científico sua linguagem técnica e feições gráficas apresentaram-se como um grande desafio para os trabalhadores gráficos de então, mais acostumados às lides dos jornais. Ainda teve mais, a edição de *Velloxia* foi inutilizada por ordem da Presidência do Amazonas, devido à má impressão e ao papel de péssima qualidade.⁵⁸ Em 1891, foi publicada novamente, completa em quatro volumes, desta vez na Imprensa Nacional do Rio de Janeiro, quando João Rodrigues já dirigia o Jardim Botânico do Rio de Janeiro.

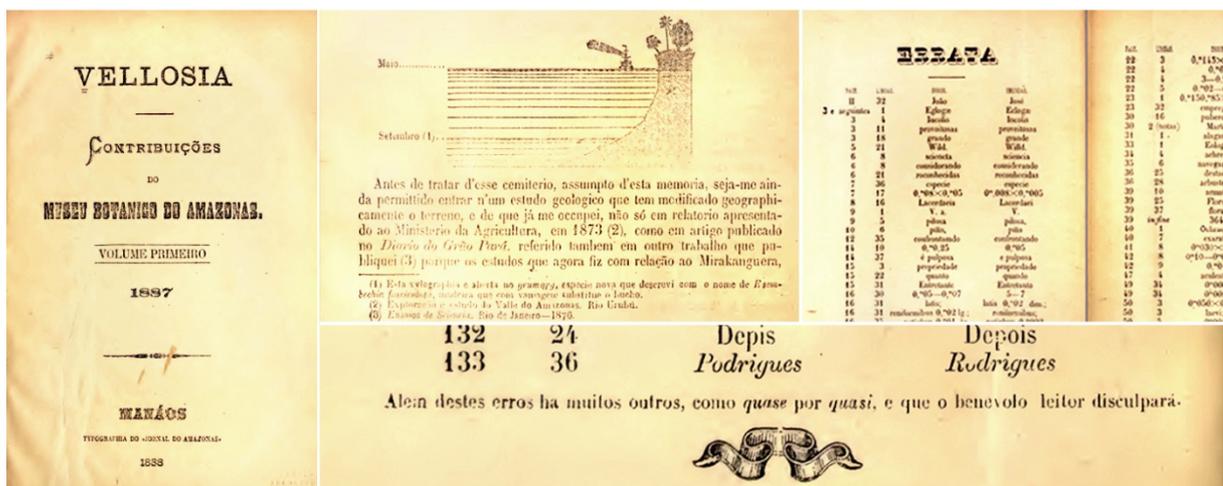


Figura 41: Página de rosto da revista *Velloxia*, detalhe da xilogravura em que se lê, na nota de rodapé, que foi utilizado a madeira regional grumary, descrita pelo autor. Páginas da errata, e em detalhe, abaixo um pedido de desculpa pelos erros da edição, tendo uma vinheta decorativa abaixo.

⁵⁸ Souza (1908, 19).

Interessante notar a analogia feita tanto pelo *Jornal do Amazonas*, quanto por João Barbosa Rodrigues, em seus artigos. O primeiro compara as artes e a indústria com plantas exóticas ainda a se aclimatar à nossa região. Em *Vellozia* lê-se da dificuldade em se, literalmente, estudar uma planta, retirá-la da obscura floresta e desvendá-la para então publicá-la em revista. Trata-se do momento inicial de estabelecimento de instituições e práticas que promovem a produção e o acesso a bens culturais e científicos, a instalação da tipografia é um desses fatores, embora ainda pouco valorizado.

O período de crescimento econômico que ficou conhecido como “Ciclo da Borracha” alterou esse panorama, novos empreendimentos foram abertos para atender à elite abastada que então se formou, incluindo novos estúdios fotográficos e livrarias. Em anúncio de 1899, da Livraria, Papelaria e Typographia de Lino de Aguiar & C.^a [Fig. 42], obtém-se os apontamentos a seguir:

Neste acreditado estabelecimento fornecedor das principaes repartições e estabelecimentos de educação e instrução do Estado se encontra sempre livros sobre qualquer ramo das sciencias: Mathematica, Astronomia, Physica, Chímica Biologia, Sociologia e Moral; sobre artes: sempre novidades musicaes, accessorios para instrumentos de corda, dos melhores fabricantes, e para desenho e pintura; livros didaticos dos mais reputados autores, recebe as principaes novidades literarias que apparecem no Rio de Janeiro.

Em artigos para escriptorio, papelaria e miudesas tem constantemente um completo sortimento.

Em materia typographica, encarrega-se de executar qualquer obra, por mais exigencia que se requeira na sua execução. Os seus trabalhos são reputados, como nítidos e perfeitos, para o que dispõe de mestres habilíssimos nesta arte. (sic)

Interessante notar no singular texto que em um mesmo estabelecimento coexistiam diversas atividades interligadas: comercializam-se livros e material de escritório, mas também se produzia impressos. Notam-se também dados sobre a circulação de obras de interesses diversos, da literatura recém-publicada na capital a itens relativos à música e às ciências, assim como o destaque dado à sua capacidade de produzir impressos de qualidade. Ainda sob o mesmo impulso da economia da borracha algumas importantes edições foram produzidas, sobretudo álbuns de vistas com importante iconografia sobre a região. O álbum *The City of Manáos and the Country of Rubber Tree* (A cidade de Manaus e o País da Seringueira), de 1893, foi produzido como recordação de uma exposição realizada em Chicago (EUA), com imagens da arquitetura de Manaus, de vegetação, índios, embarcações, pesca e outras vistas. Talvez a mais importante edição do período seja *Album do Amazonas 1901-1902* [Fig. 42],

produzida por Felipe Augusto Fidanza, fotógrafo português estabelecido em Belém, e encomendado pelo governador Silverio Nery. Esse impresso foi produzido em Paris, em papel acetinado, com algumas páginas desdobradas e capa dura de muito bom aspecto gráfico. A edição parece ter sido severamente criticada por alguns, pois apresentava pequenas falhas, consideradas imperdoáveis numa edição que tenta representar a grandeza e riqueza de um estado. Fidanza não havia acompanhado a produção do livro em Paris, e cioso de seu profissionalismo teria ficado bastante sentido, abalado com os comentários nada elogiosos sobre o seu trabalho e também de cunho pessoal. Esse teria sido o motivo de seu suicídio, em 1903, quando teria se atirado ao mar.⁵⁹

Outros trabalhos dessa natureza foram produzidos tendo o Amazonas como tema, mas deve-se destacar como precursor a edição *Vistas de Amazonas – Império do Brasil*, editado pela casa Leuzinger, importante e já citada editora da capital, com fotografias do alemão Albert Frisch, aproximadamente em 1865. Esse conjunto de imagens constitui um respeitável documento sobre a região e obteve menção honrosa na Exposição Universal de Paris em 1867. Também é digna de nota a atuação do fotógrafo e cineasta Silvino Santos dentro do mesmo esforço por dar visibilidade ao progresso viabilizado pela economia da borracha.

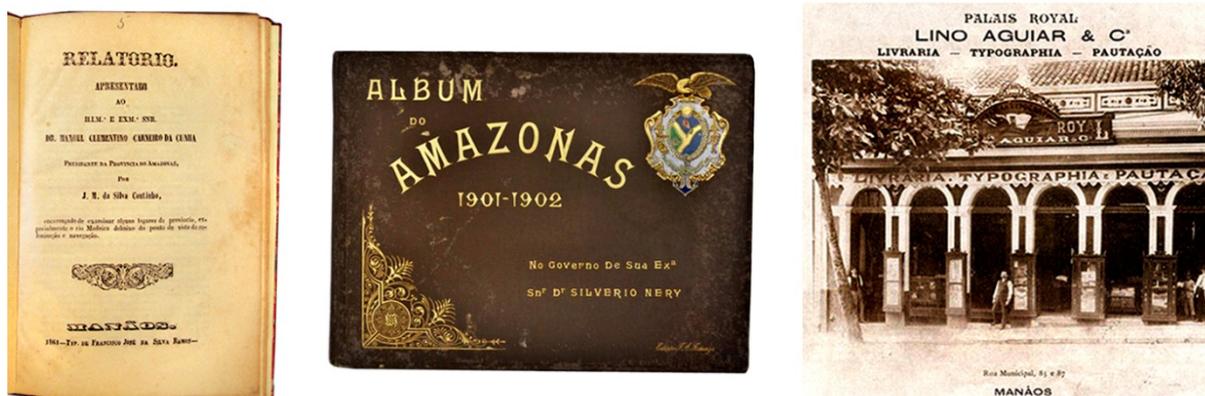


Figura 42: Folha de rosto de *Relatório* de 1861, impresso na Typ. de Francisco José da Silva Ramos; ao centro, capa do *Album do Amazonas 1901-1902*, produzido por Fidanza e impresso em Paris. Foto do estabelecimento comercial Palais Royal de Lino Aguiar.

Desde 1870 a cidade de Manaus possuía pelo menos uma biblioteca, mas não um prédio fixo, pois esta funcionou em diversos locais até conseguir uma morada definitiva, em 1910. Seu primeiro diretor Genesino Braga escreveu um relato intitulado *Nascença e vivência da Biblioteca do Amazonas*, em que é descrito brevemente as quatro etapas pelas quais a

⁵⁹. Sarges (2011, p. 19).

Biblioteca Pública do Amazonas passou, segundo ele, de 1870 a 1884, de 1884 a 1910, de 1910 a 1945, e de 1945 aos dias atuais:

Na primeira, nasceu, floresceu e desapareceu, em curto ciclo de atividades, a Sala de Leitura, que tanto dos sonhos, dos esforços e da dedicação de Ramos Ferreira consumira. Na segunda, iniciada sob os desígnios de um culto e operoso Presidente da Província, – José Lustosa da Cunha Paranaguá, – ascendeu á categoria de Biblioteca Pública, enriqueceu-se de notáveis coleções bibliográficas e prestou serviços utilíssimos à comunidade, para depois entrar em sucessivos períodos, ora de abandono e esquecimento, ora de reorganizações e fraca atividade, com mudanças freqüentes de um para outro local, cada qual o menos apropriado, até que encontrou abrigo adequado, em prédio para ela especialmente mandado construir pelo governador Constantino Nery. A fase terceira é inicialmente conduzida pelo governador Antônio Bittencourt, em 1910, quando, com Bento Aranha, a arranca do olvido em se achava, no recanto esconso de um velho pardieiro, para instalá-la em edifício novo, com salões amplos e arejados, onde permaneceu até 1945, ano em que foi totalmente devorada pelo fogo. Vive atualmente a Biblioteca a sua quarta fase de existência, começada logo após o incêndio de 1945, com os trabalhos de reconstituição do acervo sinistrado e de reconstrução do seu edifício-próprio, encontrando-se presentemente em plena florescência de sua atividade, organizada sob os métodos modernos da biblioteconomia e até mantendo um curso de especialização de bibliotecários. (sic) (Braga, 1957, p. 14-15)

Em 1892 foi criada a Imprensa Oficial do Estado, no governo de Eduardo Gonçalves Ribeiro, e nos anos seguintes foi equipada com modernos equipamentos gráficos vindos da Europa.⁶⁰ Não se dispõe de muitos dados acerca da produção editorial no estado, marginalmente se consegue ter uma ideia do número de tipografias, que em sua maioria editavam trabalhos periódicos, como jornais, revistas e material avulso. Dentre as que produziram livros, nas décadas de 1910-20 pode-se citar a Typografia Palais Royal, a Livraria Comercial, a Livraria Universal, a Lino Aguiar e Irmão, a Tipografia Cá e Lá e a Livraria Renaud, dentre outras. A tipografia Phenix, posteriormente chamada Fênix, teve atuação no mercado editorial de Manaus pelo menos a partir da década de 1930, começou a ser mais conhecida com outra alteração de nome, para Sergio Cardoso. Sob essa denominação tornou-se uma importante casa editora local, publicando diversos livros para o governo do Amazonas ainda na década de 1960 sob o título de Edições do Governo do Estado do Amazonas.

Em algumas dessas edições já se tem a participação de artistas, ainda que tímida e limitada, como na edição *Amazônia Panteísta* {Fig. 43}, de Mavignier de Castro, de 1958,

⁶⁰. Monteiro (1986, p.13).

publicada pela Sergio Cardoso com ilustrações do artista plástico Moacir Andrade, que também projetou a capa. Edição com um projeto gráfico arejado, com boa relação entre as margens, mancha gráfica e diagramação do texto e das ilustrações, além de ter boa impressão. No exemplar examinado há a presença de corrigenda junto à primeira página do livro. Nessa errata são apontadas apenas seis correções no livro, esse detalhe demonstra preocupação e cuidado com a feitura da edição, também evidente no fato de apresentar um glossário ao final, contribuindo para o entendimento do texto.

Hallewell, em seu monumental estudo sobre o livro no Brasil,⁶¹ cita o Amazonas em poucos momentos, como a iniciativa do governo de Arthur Cezar Ferreira Reis (1964-67) em que há um grande incremento de produção de livros. Essa iniciativa permite a edição de muitos livros em diversas coleções sob o patrocínio do governo. Depois cita a publicação de Galvez, *O imperador do Acre*, de Márcio Souza, em 1976, que teve sua edição recolhida e fez o autor perder o emprego na Prefeitura de Manaus, alcançando depois grande sucesso de vendas, inclusive no exterior. Na tabela 38, de *O livro no Brasil*, com o título de “Produção de livros por estado 1976-1978”, o Amazonas aparece com nenhum livro publicado em 1976, apenas um em 1977, e novamente apenas um em 1978.⁶² Informações facilmente contestadas quando se faz uma rápida consulta em acervos locais e digitais. Em 1976, por exemplo, citem-se as duas edições de Antisthenes Pinto: *Angustia Numeral* e *A Solidão e os anjos*, e ainda de Arthur Engrácio, *A berlinda literária*. Os dados que o autor tomou por base para realizar a referida tabela estavam, portanto, defasados em relação à produção local.



Figura 43: Capa de Moacir Andrade, para *Amazônia Panteísta*, publicada pela Sergio Cardoso. De Van Pereira: ilustração de *Vitrais da busca*, capa de *Ajuste de contos*, de Arthur Engrácio, que também fez a diagramação dessa edição e detalhe de ilustração de Van para *Filhos da várzea*, de Anibal Beça.

61. HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil. Sua história*. 2.^a ed. São Paulo: Edusp, 2005.

62. Op. Cit. (2010, p.613).

A relação entre o texto e imagem parece ter se tornado mais comum com o Clube da Madrugada, reunião multidisciplinar de artistas e intelectuais que aconteceu em Manaus a partir da década de 1950. Corrobora essa afirmação as muitas edições com o selo Madrugada, ou de autores do grupo, que foram ilustradas por artistas também pertencentes ao clube, como Álvaro Páscoa, Moacir Andrade, Getúlio Alho e Van Pereira, dentre outros. Esse último talvez possa ser considerado o maior ilustrador do Amazonas, tanto pela qualidade de seu traço, como pelo número de obras em que atuou, seja como capista ou ilustrador. São muitos os trabalhos a se destacar de Van Pereira, nascido em Nhamundá e que teve nas décadas de 1970-80 um período fértil de realizações, como nas ilustrações dos livros *Ajuste de contos* e em *Vitrais da Busca*, ambos de 1978. Também em *Tiara do verde amor*, de 1988 e, sobretudo, em *Poems of the water and the land*, de 1987 e *Filhos da várzea*, de 1984 {Fig. 43}. Nas edições citadas seu trabalho assumiu diferentes estilos, com pleno domínio do desenho, sempre em uma cor, conseguindo fazer de edições comuns trabalhos gráficos diferenciados ao promover um enriquecedor diálogo entre texto e imagem. Em *Filhos da várzea*, de Anibal Beça, as ilustrações têm um caráter marcadamente regional, com destaque para a utilização de texturas, o projeto gráfico da primeira edição é do artista visual Roberto Evangelista.

Roberto Evangelista possui formação em filosofia e pode ser considerado um dos principais artistas visuais em atividade no Amazonas. Trabalhou como redator e diretor de criação em agências de publicidade de Manaus, iniciando sua trajetória nas artes visuais em 1976, tendo participado de diversas exposições nacionais e internacionais. *Made in Amazonas* é o título de uma interessante edição de arte amazonense de autoria compartilhada. As ilustrações são xilogravuras reproduzidas em offset de Maria Auxiliadora Zuazo, com projeto gráfico de Roberto Evangelista e poemas de Elson Farias feitos a partir das gravuras. De 1978, tem forma de portfólio: lâminas soltas de papel tipo kraft, de tamanho grande, acondicionadas em uma caixa com abertura na parte inferior, recobre a caixa uma luva feita de juta {Fig. 44}. O título da obra, assim como a frase “xilogravuras de Zuazo”, estão compostos em tipos próprios para estêncil, em maiúsculo, impresso sobre a juta e na frente da caixa, o mesmo tipo é usado nos títulos do miolo. Tem um aspecto de manufatura, um produto de três artistas que deixam claro nas características materiais do livro uma visualidade forte e uma das mais belas e íntegras produções editoriais encontradas nesse estudo.



Figura 44: Luva em juta de *Made in Amazonas*, caixa ao fundo com lâminas acima e detalhe de página.

Zuazo publica também na forma de portfólio uma edição de arte em 1983, o álbum de xilogravura *Curumins e cunhantãs*, com poemas de Dori Carvalho, Leyla Leong e de sua autoria. Outra edição de arte com participação de Auxiliadora Zuazo foi o livro *O poema...*, de Regina Melo, de 1998, interessante produção de tamanho pequeno, composta de lâminas soltas impressas em papel especial e acondicionadas em capa cartonada.

Outra importante produção tem a dupla participação de Roberto Evangelista, como autor e como artista gráfico do livro-objeto *O Crisântemo de Cem Pétalas*, livro de haicais escrito em parceria com Luiz Bacellar, em 1985. Essa edição é constituída de uma base e capa feita em madeira, na base está fixada um cilindro também de madeira no qual as páginas do livro são encaixadas (as páginas têm um furo circular). Essa edição híbrida apresenta ainda ilustrações de Jair Jacqmont, tem composição do texto em tipos manuscritos, impressa em preto e foi produzida com o patrocínio da prefeitura de Manaus. Evangelista é o programador visual de mais uma edição digna de nota, o álbum de desenhos *Hahnemann*, de 1981, publicado com o patrocínio do Governo do Estado do Amazonas.

A editora Sergio Cardoso teve atuação até a década de 1990, inclusive produzindo alguns livros de arte, como a edição de *Moacir Andrade*, do artista plástico de mesmo nome, publicado em 1992. Moacir Andrade é dono de uma extensa produção artística e conseguiu editar vários álbuns com trabalhos seus, inclusive desenhos, quase sempre em edições patrocinadas pelo governo do Estado, o último publicado em 2012. São edições de arte de aspecto correto e com boa qualidade de impressão e acabamento, produzidas em formato grande e papel bom em gráficas do próprio estado.

Thiago de Mello, poeta amazonense de renome internacional, fundou a editora de livros especiais Hipocampo junto do poeta Geir Campos, no estado do Rio de Janeiro, ainda na década de 1950. Período em que atuou como artista gráfico trabalhando na editora Civilização Brasileira de Ênio Silveira, realizando capas (poucas) e muitos projetos gráficos para

edições da casa. De volta a Manaus publicou *A Arte e a ciência de empinar papagaio*, de 1982, que é outra das mais belas edições de arte realizadas no Amazonas {Fig. 45}. Livro fora de comércio tendo como artista gráfico o próprio autor do texto, Thiago de Mello, com o patrocínio do Banco do Estado do Amazonas. A capa da edição é composta por uma imagem simples de um papagaio, em azul e branco, sobre um fundo laranja, sem título ou qualquer outra informação. Ao se abrir o livro encontra-se três folhas de papel de seda como folhas de guarda, a edição simula o objeto tema. Depois uma ilustração em página dupla de papagaios com diversas decorações e cores. A folha de rosto tem uma composição inventiva e bem realizada que imita a mesma forma de um papagaio, composta apenas por tipografia e pequenos desenhos do mesmo objeto tema da edição em três cores. No miolo há amplas margens integradas às ilustrações a cores, fotos em preto e branco, juntas ao texto ou solitárias, sempre em composições dinâmicas que deixam a imaginação e a leitura voarem. No colofão da edição há extensa explicação de como foi produzida a edição, com o nome e atribuição de todos os envolvidos nessa bem realizada produção. Thiago de Mello também publicou a edição *Manaus, amor e memória*, de 1983, com bom projeto gráfico, em tamanho grande, ilustrada com fotos em preto e branco. Tem creditado os trabalhos gráficos a Andreas Valentim, que também assina as fotos de Manaus desse período. A tiragem foi de mil exemplares, sendo os dez primeiros numerados e assinados pelo o autor.



Figura 45: *Arte e a ciência de empinar papagaio*: capa, papéis de seda como folhas de guarda e página de rosto em composição tipográfica alusiva à forma do papagaio.

Deve-se destacar a atuação da Editora Valer a partir da década de 1990, profissionalizando e elevando a qualidade gráfica das edições no estado, além de produzir edições de arte e ilustradas. A editora da Universidade Federal do Amazonas também produziu alguns livros de arte e, nos últimos anos vem realizando edições monográficas de artistas amazonenses. Esse breve percurso descrito foi possível a partir da consulta a alguns acervos e autores, além

de pesquisa em sebos e livrarias, está longe de ser completo, mas propiciou um encontro maior com a produção editorial local. E nessa se viu um laço, que vai se firmando, entre a edição e as artes visuais. A partir dessa perspectiva foi possível ver um desenho singular, a construção de uma voz que também se expressa pelo projeto e realização do livro.

Antes de se terminar de folhear as páginas do livro no Amazonas, algumas mais deverão ser incluídas, e com grande contentamento por serem páginas incomuns e inesperadas. Durante essa breve pesquisa sobre a produção editorial no Amazonas encontrou-se uma edição ignorada numa prateleira de uma livraria local, escondia-se, embora sua capa já desse um recado claro: sou incomum. Percebendo um enunciado plástico na capa, uma dúvida se fez clara e sonante: és de artista? A autoria, de um artista plástico, indicava vivamente essa possibilidade. Será? Ao abrir a pequena edição, folhear suas páginas, seu território, ficou nítido o encontro com uma autêntica edição de artista, feita no Amazonas, na década de 1980. Uma jiquitaia-livro lançada em meio a esse mundão sem fim de edições, entre grossos livros, páginas, personagens, histórias e literatura feita no Amazonas, nessa floresta encontrou-se um livro de artista, seu realizador: **Arnaldo Garcez**.

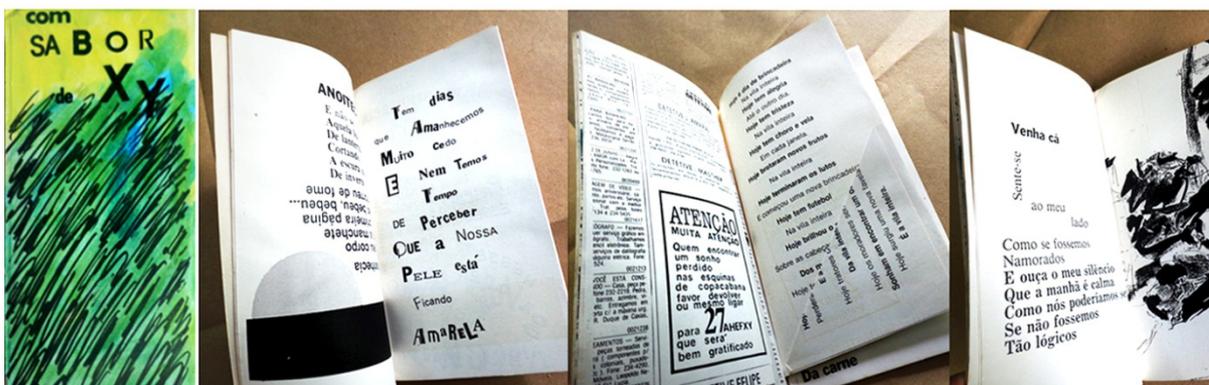


Figura 46: Capas colorida a mão do exemplar de *Com sabor de X e Y* observado, páginas internas da edição com tipografia variada, composição em forma de classificados, dobradura de papel e ilustração.

Segundo informações colhidas no site do artista, Arnaldo Garcez iniciou sua trajetória de artista plástico em 1977, em Manaus, mudando-se para o Rio de Janeiro, onde continuou sua formação na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Também atuou em movimentos de poesia alternativa, tanto no Rio de Janeiro, quanto em Manaus. Nessa última fundou junto com Simão Pessoa e Marcos Gomes o coletivo Gens da Selva, com o objetivo de divulgar a literatura. Participou de diversas exposições nacionais e no exterior, e tem vários livros publicados, além de ser compositor musical. Essa dupla jornada, como artista plástico e escritor, pode ser reconhecida nas duas produções, em que se reconhece a independência e a arte.

Desde o primeiro olhar e toque já se percebem que se tem uma edição de sabor diferente: livro alongado e pequeno, com a capa cheia de manchas de cor. Na folha de anterosto, já se nota uma tipografia múltipla, mistura de tipos, tamanhos e arranjos. Mais que uma edição de autor, *Com sabor de X e Y* {Fig. 46} é uma edição de artista, autoral sem dúvida, articulando seu enunciado poético em diversos níveis, como na utilização do próprio livro, manipulando o papel, tipografia, imagem e processo: o artesanal e o mecânico. A capa é colorida à mão, já o processo de impressão do livro se dá por meio de uma copiadora, mão do artista a pintar e multiplicar. E dobrar, no miolo há uma página dobrada, que cria um arranjo diferente no encontro dos versos dobrados. Tem diagramação flexível e inventiva, tornando a tipografia fala, voz a dizer de diferentes modos a poesia de seu autor: em espiral, em várias direções, até em uma composição que imita os classificados de jornal, dentre outros. Algumas imagens também são utilizadas, sempre com um traço que une manchas a um desenho impreciso, e algumas figuras geométricas. A edição é numerada, com justificava de tiragem de 302 exemplares. No texto “Toque rápido” que abre a edição *Com sabor de x e y* assim é descrita a obra:

(...) trabalho de subversão pura, sem nunca se submeter ao lugar comum da caduquice baré. Ora sei (sabemos) que a maioria dos livros de poesias que pintam por aí é simples mesmice habitual, repetição esquisóide como um disco velho na agulha. Garcez traz o novo, correndo todos os riscos. (...) Neste seu livro, ele lança mão (olhos, ouvidos, bocas) de mil lances. E com poemas concretos, abstratos, instauração práxis, processo, bricolagem, o diabo a quatro, tudo está lá, inquietante como a própria vida. Apesar das referências iconográficas com alguns poetas, Garcez não tem nada a ver com nenhum deles. O que ele faz é original e interessante, pode crer. Considero realmente, este seu último trabalho, uma proposta vanguardista (embora seja um vocábulo equivocado). Mas desde o experimentalismo com tipos de diferentes papéis até a armação gráfica os poemas tudo tem um frescor de pedras retiradas do fundo de um riacho. Um livro para ser saboreado aos poucos, com gosto de bossicália e tropanova, mostrando cada vez mais que a poesia é necessária. E como! (Pessoa, 1986, p.7).

A leitura dessa obra também exige a participação do leitor, que precisa girar o livro ou abrir uma dobradura para terminar de ler um poema, também o faz perceber o livro como um enunciado único, híbrido e desafiador. Interessante notar que essa edição não foi ignorada, ou melhor, não vista apenas como um livro de poemas diferentes. Em texto que apresenta Garcez, em outro livro seu posterior a *Com sabor de X e Y*, lê-se: “O espanto vinha da ousadia do artista em mesclar as duas artes: *Com sabor...* é uma experiência muito bem sucedida,

gerada no útero do Concretismo, que então definhava, mas antecipadora do que a pseudovanguarda de hoje chama de poesia visual”.⁶³



Figura 47: De Arnaldo Garcez, *O lado vermelho do azul*, em que, cor, formas e texto saltam aos olhos e toque.

Em outra edição de Arnaldo Garcez tem-se o mesmo encontro, livro, literatura e arte, só que em outra configuração, bem mais plástica. *O lado vermelho do azul*, de 1992, tem forma de concertina, uma folha dobrada várias vezes, em que o espaço entre as dobras vai se abrindo e fechando para receber o poema e a cor {Fig. 47}. Edição constituída por três folhas de papel coladas para conferir o tamanho final, com aproximadamente 1,60m, tendo um dos lados com o fundo todo em azul e seu verso em vermelho, os poemas estão em negativo. A edição é dedicada ao poeta do azul, o amazonense Ernesto Penafort. A manipulação desse trabalho é lúdica, pois permite que se brinque com as dobraduras e os jogos de cores criando diferentes formas e leituras, versos azuis, vermelho, outros lados são observados:

artista plástico se fez presente de forma mais tímida, enquanto o poeta radicaliza: explorando graficamente as dicotomias interno/externo, horizontal/vertical, claro/ escuro, direito/avesso, o texto é uma torrente amazônica de versos, onde as palavras pulsam de uma forma violenta e ao mesmo tempo melancólica. (Pinto, 1996, p. 4)

Folheou-se rapidamente essas muitas páginas e dobras de uma narrativa que ainda está por ser contada, voltam a se esconder numa prateleira, foram aqui brevemente entreabertas e muito revelaram. Uma história de editores, escritores, gráficos, e felizmente também artistas. Estes, embora pouco numerosos, produziram significativos trabalhos, ousaram falar e dialogar com o leitor usando a ilustração, o papel, a cor, a tipografia, a juta e o design, fazendo uso da invenção e arte para realizar edições e até proposições artísticas. Essa aventura merece estar em um livro, uma edição híbrida e definitiva, claro.

⁶³. Pinto (1996, p.5).

Parte três ¶ pragA

Três ponto um ¶ errare humanum est

O livro é um meio que se mostrou capaz de abarcar muito do que significa, ou pensamos significar, ser humano. Mesmo hoje, março de 2014. Também encontramos nele muito do que não pensamos ser humano, mas é. A ficção, a poesia, o ensaio, o texto, um enunciado, todos eles, letras atiradas numa tela imitando papel, ou mesmo antes: pele, papiro, tábua de madeira, pedra, lugar onde se tenta ler. O futuro, os tempos, as vidas, e mortes; a graça e a beleza, mesmo que trágica, os jogos; a profundidade, a agudeza e o pensamento límpido. Em todos a invenção, a crença desmedida, talvez desesperada, não no gênio humano, apenas no humano. Pequeno que olha fora – de si – e fica ou tenta permanecer nas curtas frases que sua história compõe. Nasce, filho, mãe, necessita, aprende, pai, chora, protege, come, dorme e cresce. Seu primeiro parágrafo de vida.

O livro pode ser um veículo privilegiado para descobrir, conhecer(-se), partilhar ideias e sonhos. Assim como se tornar um servo, um instrumento para opressão, veículo para as vilezas, a mentira, a dominação e alienação. Nele guardamos tudo, a verdade não, a Verdade, está lá, no Livro, diferente de todos os outros? Farsa, artifício, fantasia, simulação, mentira, também em livros. Louve-se a todos, muito mesmo. Sem essa construção frágil, esse desenho de ar, sem esse conto, ficar lá fora da montanha seria impossível. Seleção visceral. Embora por vezes se deseje muito sair do complexo que nos envolve, que nos permite permanecer em quem somos: cultura. Uma nostalgia segura, pensar. De onde até se deseja sair, por parecer ser mais fácil assim, fera contra fera, vida besta a saciar suas fomes, luta sem descanso, só morte. Sem abstração, subterfúgio, distração, humano. Vida besta.

Uma linguagem quando articulada por uma pessoa absorve seu sotaque, suas peculiaridades, uma língua única articulada, flexionada como uma dobra. Na escrita essa flexão foi definida em um desenho universal, alfabeto, abstrato ou figurativo, foi dobrado de novo. Não foi um trabalho besta, nem de uma besta, ou talvez sim. De uma que tentava não mais sê-lo. Assim, infla-se nas palavras vários sentidos, cada vez mais, e inventamos, sentidos e palavras para nomear o que parece não ter, mas precisa estar lá, para que também estejamos. Leia-se:

Parte três ¶ pragA

Três ponto um ¶ errare humanum est

O livro é um meio que se mostrou capaz de abarcar muito do que significa, ou pensamos significar, ser humano. Mesmo hoje, março de 2014. Também encontramos nele muito do que não pensamos ser humano, mas é. A ficção, a poesia, o ensaio, o texto, um enunciado, todos eles, letras atiradas numa tela imitando papel, ou mesmo antes: pele, papiro, tábua de madeira, pedra, lugar onde se tenta ler. O futuro, os tempos, as vidas, e mortes; a graça e a beleza, mesmo que trágica, os jogos; a profundidade, a agudeza e o pensamento límpido. Em todos a invenção, a crença desmedida, talvez desesperada, não no gênio humano, apenas no humano. Pequeno que olha fora – de si – e fica ou tenta permanecer nas curtas frases que sua história compõe. Nasce, filho, mãe, necessita, aprende, pai, chora, protege, come, dorme e cresce. Seu primeiro parágrafo de vida.

O livro pode ser um veículo privilegiado para descobrir, conhecer(-se), partilhar ideias e sonhos. Assim como se tornar um servo, um instrumento para opressão, veículo para as vilezas, a mentira, a dominação e alienação. Nele guardamos tudo, a verdade não, a Verdade, está lá, no Livro, diferente de todos os outros? Farsa, artifício, fantasia, simulação, mentira, também em livros. Louve-se a todos, muito mesmo. Sem essa construção frágil, esse desenho de ar, sem esse conto, ficar lá fora da morte seria impossível. Seleção visceral. Embora por vezes se deseje muito sair do complexo que nos envolve, que nos permite permanecer em quem somos: cultura. Uma nostalgia segura, pensar. De onde até se deseja sair, por parecer ser mais fácil assim, fera contra fera. Vida, besta a saciar suas fomes, luta sem descanso, só morte. Sem abstração, subterfúgio, distração, humano. Vida besta.

Uma linguagem quando articulada por uma pessoa absorve seu sotaque, suas peculiaridades, uma língua única articulada, flexionada como uma dobra. Na escrita essa flexão foi definida em um desenho universal, alfabeto, abstrato ou figurativo, foi dobrado de novo. Não foi um trabalho besta, nem de uma besta, ou talvez sim. De uma que tentava não mais sê-lo. Assim, infla-se nas palavras vários sentidos, cada vez mais, e inventamos, sentidos e palavras para nomear o que parece não ter, mas precisa estar lá, para que também estejamos. Leia-se:

“Tu é leso é, abestado”, e ria, tentando disfarçar a graça que achava da história contada por mim. Meu pai queria conter o riso, quase gargalhada, para não deixar mais brava minha mãe, mas seus olhos riam livres e a boca deixava escapar a sonora prova de seu divertimento. Minha mãe, que não achava graça nenhuma, ainda mais num homem, pai de família, rindo assim de uma desgraça... A notícia no jornal popular, repetida na hora do jantar por mim fez-nos rir muito, não sei direito por que. A imagem vista em uma matéria curta, era a de uma mãe que foi pedir dinheiro das filhas adultas para ajudar a pagar suas contas. De suas crias ela recebe como resposta uma surra. Fato trágico, miserável até, de falência do ser humano, minha mãe completaria “que gente desalmada, sem Deus no coração...”. E eu não conseguia conter o riso aberto, franco embora de moreno, quase negro humor. (Pereira, 2012, p. 3)

A citação é de um trabalho que tinha por tema a primeira página, mas é apenas o primeiro parágrafo de um texto maior, não escrito, intitulado *Esticado*, expressão usada para representar alguém virado, que quer dizer aquele que se vira. Não como virar-se na cama. Virar. Na vida. Assim a linguagem escrita nos permitiu virar, senão o jogo, pelo menos impor algumas regras, para o bem e para o mal. E seguimos enquanto *the game is not over*.

Ao escrever “Tu é leso é, abestado” o corretor ortográfico do programa usado para escrever destaca a palavra abestado com uma linha irregular, em vermelho, abaixo dela. Com essa notação rubra diz que a palavra deve estar incorreta, oferece em troca: atestado, habitado, asestado, alistado e avistado. O *software* foi escrito numa linguagem de programação, ainda assim me auxilia a escrever a minha, não a do sotaque e expressões idiomáticas locais, uma geral, um novo nheengatu. A língua portuguesa pós-acordo ortográfico. Na escrita a incorreção brilha, não só pela indicação do *software*, mas por estar fora da forma estabelecida como norma, uma intrusa, fora da convenção aceita. Nas muitas incorreções feitas nesse texto, e apontadas pelo corretor, nas que houve concordância a correção se fez simples, quase automática, uma tecla foi usada para a função apagar, e depois a correção foi feita. Ou ainda se utilizou das sugestões dadas pelo programa. E logo se aperta Control+B para salvar e se livrar pra sempre do **erro**. Sem sujeira, nem registro. Apagado.

Ainda assim, muitos erros escapam: vozes, tempos, pessoas, informações, grafias em conflito com a culta norma, com a exigência de cientificidade e até com a verdade. Mesmo em um trabalho que trata, em certa medida do erro, ela é temida. Quando impressa a falha dura para sempre, ou o tempo que o material e a memória suportar. Na do autor certamente mais. Na memória RAM ou HardDisk a história é outra. Ao reproduzir um parágrafo inicial de uma narrativa ficcional, se está criando uma história, mentindo. Dizendo coisas que não se passaram ou que aconteceram somente dentro do pensamento. Fabulando. E o outro, mesmo

sabedor disso, confere veracidade e a aceita, compartilha da farsa para, em troca, obter prazer, ou conhecimento, ou para passar o tempo. Ou por que foi obrigado a ler por estar em um trabalho. No livro, essa forma, o texto, ficcional ou não, é muito trabalhado, ele adora ser bulinhado, mexido, mesmo nas partes recônditas. Ele se adapta, se conforma a tudo. Diz qualquer coisa que se queira. É corrigido por suas faltas, é revisado, relido e de novo. Passa por muitas leituras e mãos. Nos outros meios, no jornal, revista, no blog, ele é logo solto. E ordenado a circular, a vender ideias, interesses, produtos. Ande! Se apresente nas primeiras linhas do buscador-oráculo, entre nos comentários, nos tops, ganhe!

No livro o texto é encerrado entre quatro capas, fique. Sem levantar a voz, descanse até ser libertado, provisoriamente. Sua soltura total acontece quando ele continua a viver naquele que o leu, mesmo que seja apenas uma passagem ou imagem. Também é necessário que se venda, e alguns com tanto alarde quanto possível. Almejam a todo custo ser *Best...* e são, muitas vezes, apenas bestas. Não importa, sua conformação em edição lhes encarcera em texto impresso e os amaldiçoa a ficarem unidos pelos tempos. Clássico é um livro que passou pelo teste do tempo, um texto que continua a ensinar, a ser impresso, estudado, que vive por seus méritos. Em todos eles, livros, o erro também permanece. Nas várias edições de uma obra pode o autor corrigi-lo, reescrevê-lo e lhe conceder nova vida. No seu passado ainda estará marcada a falha, de caráter tipográfico que seja, de qualquer gênero, o erro o maculará em seu sono, lhe trará pesadelos. No livro a falha é mais perseguida, sempre impedida de encontrar morada na edição, é expulsa com alegria em cada encontro. Ela não pode lutar, se vai. E volta onde menos se espera, fugitiva contumaz, embora não saia do lugar. Assume muitos disfarces e se aproveita sem piedade de nós, *errare humanum est*. Essa sina, tal como o texto preso no livro, prende-se a nós. Repita-se: **Errar é humano**

; perdoar, divino.

: mais humano ainda é atribuir o erro aos outros.

, mas quando a borracha se gasta mais do que o lápis, você está positivamente exagerando.

, mas também é humano perdoar. Perdoar é próprio de almas generosas.

, perdoar é preciso, e correr atrás daquilo que realmente queremos é uma obrigação. Viva, ame, pense, erre, caia, levante. E depois do erro corra atrás de refazer o seu

acerto, faça tudo o que desejar fazer, diga te amo sem medo de não ouvir isso depois, aproveite a vida nunca se sabe o dia de amanhã.

natural e aceitável desde que possamos suportar sozinho as consequências dos nossos erros.⁶⁴ (sic)

As citações acima são atribuídas a: Alexander Pope, Anton Tchekhov, J. Jenkis, Platão, Bob Marley e Roberto Junior. No texto feito digital, a escrita, a autoria ou a veracidade da informação sempre está aberta. Podem ser postas palavras na voz, no texto de qualquer um, ou apropriar-se do que outro produziu. No livro impresso também, mas diferente dos meios virtuais, a edição entrega todos os registros para se provar o crime, seja de perjúrio ou roubo, estão todos ali, cabais, bastando a simples comparação. Além do que, mentiras dessa natureza, não só são perseguidas como se tornam manchas difíceis de retirar, fazendo editoras ou autores, caírem em desgraça, perderem o crédito da verdade. Essa conquista do livro é um pacto feito há muito tempo: de registrar, de manter em segurança o conhecimento, de ser um testemunho. Isso não impede que textos impressos preguem o ódio, incitem a violência ou escondam descaradamente uma verdade, repitam indefinidamente mentiras. Tudo esta lá. Isso é o que o livro faz. Sempre se põe a nu na mão do outro.

Um trabalhador do livro, Johann Froben, impressor do século 15, resumiu assim o que acontece a uma edição eivada de falhas: “O comprador de um livro cheio de erros realmente não adquire um livro, mas uma praga”.⁶⁵ A essa altura os livros impressos tinham começado a serem feitos há pouco tempo, mas a preocupação com os erros nunca foi pequena, ou menor. No lugar em que cedo se almeja a perfeição, no objeto que dura, o erro impresso é atestado de descuido; se muitos, de incompetência. Impresso o erro vive a exibir sua vitória sobre o livro, sobre o texto, autor, editor, tipógrafo, impressor e, nesses casos, sobre o cavaleiro do triste trabalho: o revisor. Sua função é limpar o texto das impurezas, expurgá-lo do ruído indesejado, manter a casa, e a página, alva. Ingrata e com glórias sempre parciais. Até o leitor lhe faz cobranças e lhe endereça a culpa pelo erro impresso.

Uma praga, essa não é a única com a qual se convive. O livro tenta aplacar outras: o esquecimento, a ignorância, o vazio, a finitude..., mesmo sendo o local onde se encerre o que queremos que sobreviva. Nesse desejo humano por escapar da sina, por aprender, o erro também permanece, e ensina.

⁶⁴. Citações retiradas de http://pensador.uol.com.br/errar_e_humano/. Acesso em: 20 mar, de 2014.

⁶⁵. Froben, *apud* Carrenho (2005, p.20).

Três ponto dois ¶ Errata

Ser um erro ambulante a corrigir-se, ou melhor, uma errata humana.⁶⁶ Durante toda uma vida, das várias vidas que se vive em uma, é possível a identificação de todas as falhas, pois é chegada a sabedoria. Discriminando-as com exatidão, por se tê-las repetido tantas vezes, e quando, próximo a publicá-las, com sabedoria, a morte vem e dá o corte final. A edição definitiva, perfeita, nunca existirá. Também se propõe uma edição, não de vida, mas uma obra que se inscreve, inicialmente, numa relação afetiva e profissional com o livro, e consigo. Relata-se aqui, na materialidade do papel, do branco/nada, a falsa mágica que o transmuta: livro em proposição. Sua busca. No plural, muitos enunciados e propostas feitas, e de novo editadas, cortadas. Alguns permaneceram. Uma produção que se realiza partindo da pesquisa exposta, de onde se retira a substância que se procura trabalhar: conceitos, questionamentos e um objeto. Nessa seção, optou-se por um relato do processo e uma descrição dos estados da produção artística que se produziu como parte do curso empreendido.

Em trabalho anterior, uma edição experimental intitulada *semfé*, provou-se o gosto amargo e dúbio de querer produzir uma modesta obra. Livro construído a partir de várias perdas: da unidade do livro, das regras e de uma profissão aprendida, da leitura linear, de um lugar comum, da certeza da perenidade, e até de si mesmo. Vários questionamentos foram feitos também durante o processo, dúvidas que voltam agora, com outro sabor, mas ainda válidas e necessárias:

A associação entre artista e livro evidencia relações, fronteiras, afirma a multiplicidade e invenção que nos faz questionar sempre “o que é arte?”, que valores, ferramentas e definições usar para realizar um trabalho, uma obra? Encontramos caminhos provisórios, difíceis até de serem chamados caminhos, neste, o da produção de um livro, classificado como “livro de artista”, o que o faz conter arte? É possível haver arte nas páginas de um livro? Basta dizer-se artista e fazer um livro com a intenção de ser uma obra para esta de fato configurar-se como tal? Por que expor[-se]? (Pereira, 2010, p. 9)

Não se partiu de uma ideia fechada, um texto, ou da poesia especificamente, como sugeriria o caminho de Wladimir Dias-Pino, ou do processo e das técnicas associadas à produção do livro, como mostrou Aloísio Magalhães, nem exatamente das artes gráficas, como de ambos. Ou Lygia Pape, com uma proposta permeada pelas artes visuais, neoconcreta, que

⁶⁶. Ver citação indicada pela nota 69, a seguir.

também não foi o início do tortuoso trajeto de produzir um trabalho. Muitas lições foram tomadas desses grandes artistas: o cálculo e a fidelidade a uma poética pessoal; o prazer de operar vários processos e linguagens; a necessidade de experimentar, de buscar no outro a completude da obra, de torná-la acessível e múltipla. Nessa pesquisa, ouviu-se por muito tempo um “Estamos em obras”, ainda se está, mas com resultados a apresentar, trabalhos a dividir. A página em branco nunca foi incômodo, mas um desafio, lugar para marcar com dúvidas: página ou livro? Códice ou livro-objeto? Edição digital? Mistura de tipos e tempos?

Crir, extair, perseguir, encontrar, peder(-se), modicar, mldar, realizar: errar, eRror, eu_rro, defeito, falha, tropeço, humano, anomalia, ilegível, engano, incorreção, disforme. PragA. Criação. Erre. Mote. O principal conceito eleito para ser trabalhado nessa produção foi o de errata. Palavra em latim, um plural, pois o erro nunca vem sozinho, um substantivo feminino que inicialmente fez uma guinada de volta ao livro. Uma edição cheia de erros é uma praga, já o sabemos, assim como quando se faz impresso em um livro, o erro ganha a eternidade, o descanso. Indesejável, assim pode ser definida a incorreção em um livro, uma anomalia odiada e perseguida, mas sempre encontrada, e de novo, talvez a provar a propensão humana para o erro. Não se busca todo e qualquer erro, partiu-se de sua formalização na edição, indesejada, mas necessária, sua definição e construção, errata:

lista de erros, quer tipográficos quer de outra natureza, que se encontram numa obra e que se imprimem usualmente no final do volume sob a forma de lista, para advertir o leitor e lhe facilitar as correções. Nas primeiras obras impressas, as erratas (*corrigenda*) não eram impressas. Os calígrafos ou iluminadores (*miniatores*) faziam as correções a mão e no decurso da impressão. Tal aconteceu em alguns exemplares da Bíblia impressa por Fürst e Schöefer em 1462 em Mogúncia. Deve compor-se sempre em tipo menor do que o do texto e é, em geral, dividida em quatro colunas encimadas pela rubrica: “pág., linha, onde se lê, leia-se”. Pode por vezes ocorrer sob a forma de uma pequena tira de papel, frequentemente de outra cor, colada no final do livro; *erratum*; tabela de correções. Cada um dos erros. (Faria, 2008, p. 299)

Há muitas formas de se compor a errata e de posicioná-la no livro, uma fórmula bastante usual, explicitada acima, é usar a expressão “onde se lê”, tendo abaixo a indicação da página e da incorreção, seguido, em outra coluna, de “leia-se”, onde a correção é feita. Seu posicionamento muitas vezes acontece após a folha de rosto, encartada ou fixada à brochura, pode ser impressa em papel diferente, colorido até, para deixar claro sua distinção {Fig. 47}. Parece ser fixada ao livro sempre com um suspiro, por não ter sido capaz de retirá-los a tempo, a tinta já havia sido derramada, não resta saída, senão apresentá-los. E com método, a

ecdótica levanta suas armas a estabelecer um texto a partir dos vestígios deixados, impressos ou manuscritos, corrige e distingue uma voz que se pretende a original, e ponto final. Para observar o erro impresso em toda a sua diversidade foi preciso um estudo maior, conhecer sua natureza diversa e sua capacidade de se confundir com a paisagem tipográfica.

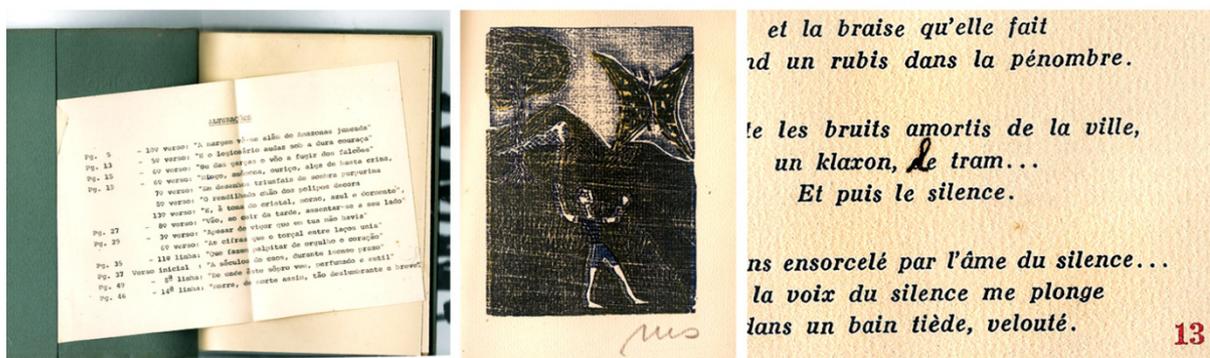


Figura 48: Errata, com o título de “Alterações”, encartada em livro. Xilogravura com problema na sobreposição (registro) das matrizes, como fazer sua errata? Correção manual de poema em francês, edição artesanal com poucas centenas de exemplares, detalhe do número da página. Corrigir manualmente é um erro, pois fere o padrão gráfico da escrita mecânica, tipografia, erro menor, na edição comum a forma existe para servir o texto.

No *Dicionário de Artes Gráficas*, embora com muitos termos relativos à composição manual do texto, encontraram-se observações reveladoras:

Êrro. Em tipografia, tudo que não concorda com os temas do original e as normas de linguagem, composição e paginação. Os erros podem ser DO ORIGINAL ou TIPOGRÁFICOS. Os primeiros (deslizes de ortografia e gramática, descuidos de pontuação, enganos no transcrever palavras ou frases de outrem, lapsos de cronologia, etc.) exigem muito discernimento da parte do tipógrafo e do revisor, que, em muitos casos, precisam consultar o autor para fazer qualquer correção. Os ERROS TIPOGRÁFICOS podem ser de composição, como: gralha, pastel, gato, salto, repetição, transposição de palavras e frases; ou de paginação: linhas enforcadas, títulos transpostos, gravuras fora do lugar próprio, etc. Costuma-se chamar aos erros de composição de **erros de caixa** quando se trata de trabalho manual, isto é, feito na caixa e não na máquina de compor. (g.n.) (Porta, 1958, p. 135) (sic)

Erros de caixa, caixa de erros, já remete a um tipo de edição, essa observação fica marcada, recolhe-se. Essa citação trouxe outros termos então desconhecidos, como Gralha: “Êrro tipográfico, como letra virada, fora de lugar ou trocada.” (Porta, 1958, p. 187). Ou ainda Gato, outro erro, que se caracteriza, segundo Porta (1958, p. 180) como um “(...) lapso, engano, especialmente em trabalho escrito: uma cópia com muitos gatos. // 2. Troca de palavra por

outra, ou êrro tipográfico semelhante, proveniente quase sempre de descuido do compositor ou de falsa interpretação do original.” Conjugiar, empastelar em uma gráfica, significa “Misturar, letra ou outro material tipográfico, em caixa ou caixotim que não lhe pertence. // 2. Cair, matriz de linotipo, em canal ou em magazine errado.” (...) E pasteleiro é o compositor ou distribuidor descuidado que mistura os tipos e material (Porta, 1958, p. 313). Vocabulário não cessa de crescer. Do ponto de vista editorial tem-se os erros: de correção, de transposição, de omissão, de inserção, de substituição, confusão de letras e confusão de abreviaturas.⁶⁷

Citando de memória Ítalo Calvino, em *Se um viajante numa noite de inverno*: ninguém lê impune um texto depois de ter trabalhado numa editora. Um duplo espaço em branco nunca mais passa em branco, vê-se sempre dois pontinhos. Projeta-se um livro sempre sem erros, perfeito. Diagrama-se o original, um arquivo de texto, algumas falhas saltam, e já são cortadas. Tira-se uma prova impressa, envia-se para a revisão, que depois a manda de volta com indicações do revisor para se fazer a correção no arquivo do livro. As correções continuam na segunda prova, o editor crava o olhar e escava, o autor às vezes também. Grande parte das correções consiste em fazer o original caber em padrões, usuais da editora ou universalmente aceitos, ou os que o escritor impôs. Usar a indicação de século em algarismos romanos ou arábicos? São muitas as dúvidas, e conselhos são formados para esclarecer a pertinência de certa palavra, emissários são enviados aos dicionários e outros livros são consultados, até se chegar ao veredicto. Nem sempre é fácil definir o que está errado, às vezes a incorreção é apenas aquilo que pode ser feito de modo melhor, mais preciso. Também há de se respeitar estilos, grafias incomuns, invenções particulares do autor. Na dúvida, ela sempre se faz presente, fica-se com a maioria, o já aceito. Revisar é conservar e, ao empunhar regras, dicionários e gramáticas, policiar o erro, manter a ordem, a norma culta, as tamancas.

Já se começa a perceber algo da morte e pequena morte almejada. Ao escolher o disforme, o erro, para produzir uma edição experimental, o livro já se revira, mortificado. Por outro lado o intruso feito protagonista exulta. Duplos. A partir desse contato com definições, memórias e descobertas de exemplares, erratas, e outras falhas, houve o início de um processo de fertilização. Assim se conseguiu uma ampliação da compreensão do erro, e de sua forma, em uma edição. Propiciando enunciar algumas estratégias iniciais para prospectar, refletir, aumentar o campo de visão e atuação, errar e vagar com método. Algumas delas:

- listar, descrever, reproduzir ou projetar erratas conhecidas ou inventá-las;

⁶⁷. Araújo (1986, p.133-134).

- definir, segundo várias fontes, o que é errata; e produzir imagens ou exemplos para explicar a definição, e errar na diagramação, tornando-a ilegível por exemplo;
- a própria configuração formal do livro sendo objeto de erro, fora de padrão, folha de rosto, formatos, tipografia, convenções e demais características Er radas, inserir ruídos;
- produzir erratas do que está incorreto no mundo, por exemplo: “onde se vê excelentíssimo Sr. Amazonino Mendes dizendo: “– Então morra”. Leia-se “– estou muito sentido pela sua situação, minha irmã paraense...”⁶⁸ {Fig. 49};
- observar e arquivar enganos, descuidos, ruídos, erros de impressão, erros na internet, de carregamento de arquivo ou página, até no celular e na TV;
- erro do original: refletir a partir de erros, como o já citado, no livro de Machado de Assis, o “cagara o juízo”, o que esse erro tem a oferecer? Buscar sentido no acaso, perceber processos. Cegar o juízo pode ser entendido como perder a razão, e o que seria então “cagar o juízo”? O Sr. Amazonino Mendes, ex-prefeito de Manaus, parece saber.



Figura 49: Errata sendo ilustrada com imagem retirada de vídeo do diálogo entre o então prefeito de Manaus e uma moradora de área de risco. À direita, composição tipográfica a partir de uma definição de errata, propositalmente há uma superposição, de cores e letras, tornando a informação ilegível.

A exploração das estratégias listadas aconteceu em vários momentos, algumas até nem foram postas em prática, serviram para orientar um começo, uma busca. Continuou-se reunindo falhas, seja em edições, ou no acesso à internet e em canais de televisão, todos diferem muito entre si. Na internet há um grande arsenal de imagens para sinalizar um erro. Por ser ele tão frequente, algumas mensagens tentam usar o humor para atenuar a raiva ou frustração quando não se consegue acessar o que se busca. Um erro se sobressai: erro 404, *not*

⁶⁸ Em 2011, o então prefeito de Manaus Sr. Amazonino Mendes, em uma entrevista à TV em área atingida por deslizamentos que estava visitando, foi interpelado por uma moradora que pedia providências. Eles se desentenderam, ela lhe diz que vive ali por não ter onde ir, responde-lhe, diz que é do Pará, ao que ele diz: “Então morra”.

found, acontece quando algo não é encontrado {Fig. 50}. Palavras, imagens, textos, sites são perdidos, não deixam registro, deixam uma mensagem de erro. Para informar da falha pedem desculpa, usam ícones, desenhos, cor e texto, mas não funcionam como a errata, mais como lacuna. Na TV a cabo a principal e mais interessante incorreção que se percebe é quando o sinal captado falha, interferindo na visualização da imagem. Há o chuvisco, listras e a composição das imagens fica congelada, fragmentada, ou é desconstruída pelo acaso, uma mistura que resulta ser extremamente interessante, inclusive como modelo experimental {Fig. 50}.

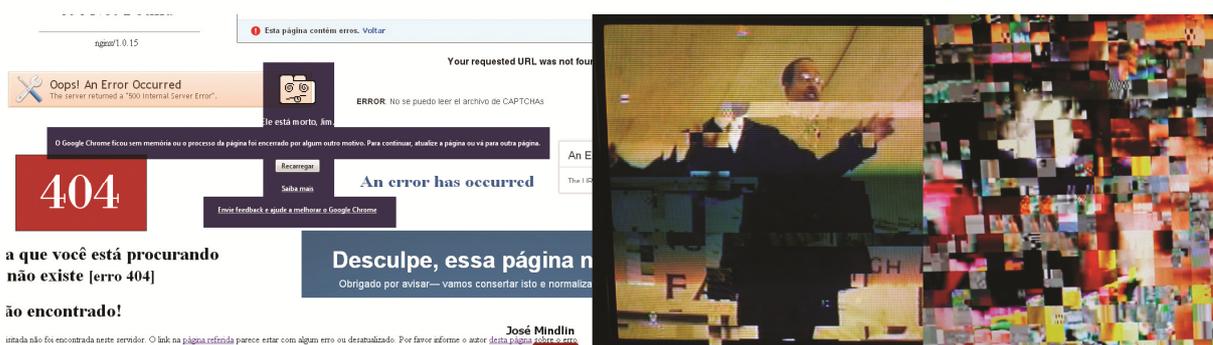


Figura 50: Reunião de erros comuns da web ocorridos durante a pesquisa. À direita, detalhes de telas de TV com belos e interessantes problemas na imagem.

Partindo da fórmula “onde se lê... leia-se” chega-se a uma dicotomia, uma parte apontada como incorreta, falsa, a outra, seu verso, se constitui na informação verdadeira. Outras duplas comuns: página-dupla, texto e imagem, preto e branco, frente e verso, páginas par e ímpar, capa e miolo, eu e o outro, livro e leitor. Edição e arte. Morte e pequena morte. Como misturar ou utilizar esses duplos? Uma folha dobrada encerra quatro páginas, dobrando-a mais vezes chega-se ao formato concertina, sanfona, talvez um bom começo. Uma folha de papel grande dobrado ao meio, sem indicação do que é capa ou miolo, talvez tudo seja capa ou tudo seja miolo. Na concertina a dicotomia fica mais clara, linear, frente e verso, um lado poderia representar “onde se lê...”, no outro “leia-se”. É um formato que propicia a interação e permite uma fragmentação cinematográfica, cada dobra inicia o próximo quadro. Também é a forma da obra *Prose du Transsibérien...* e do *Lado vermelho do azul*, boas companhias.

Para qualquer dos formatos funcionarem a proposta a ser impressa precisa estar mais bem definida, a proposição e imagens devem estar integradas ao formato. Outros experimentos foram feitos, prospecção, inclusive em si mesmo: memórias, situações, e a constatação do quanto “errar é humano” na sua própria história. Desde o nascimento, até a escola, quando se

começa a escrever. O lápis é utilizado na alfabetização para aprender a escrever. Período em que se erra bastante para se conseguir o poder da escrita. Indissociável ao lápis há a borracha, artefato que tem outro poder, começar de novo, apagar a falha, e permitir nova escrita por cima, e mais outra se necessário. *Apago*, assim iniciou essa proposição, utilizar a borracha, o desenho, para produzir algo. Inicialmente a borracha foi usada como carimbo, empurrada contra uma almofada entintada e depois sobre o papel, alguns desenhos foram produzidos, mas nada de maior significação. Chegou-se a um enunciado mais acabado, enfim uma proposta: realizar desenhos a lápis, rostos e depois passar a borracha, usar o borrado como traço. A impressão da borracha sobre o grafite no papel gerando uma imagem manchada, sem definição. Quase morta.

Ao desenhar, traçam-se linhas, formas e texturas, e delimita-se no vazio do papel algo, retira-se do silêncio um recado, um rosto, a representação de si se for autorretrato, de um tempo e vida particular {Fig. 51}. A proposição inicial vem com essa estratégia, mostrar e discutir que, no tempo em que se vive, fragmentado e múltiplo, a imagem que melhor nos representa talvez seja a da precariedade, transição entre diversos tempos e estados. A cada dia somos apagados, nos aproximamos mais da indesejada morte, do fim, que nos transformará em cinzas lembranças, até que não sobre muito mais. Realizar um desenho e apagá-lo, ficar com o registro borrado como meio de representação. Morte antecipada.



Figura 51: *Apago*: borrachas e desenhos diversos feitos a lápis, prontos para serem apagados.

Ao realizar esse intento verificou-se que a sobra da borracha, que realizou sua tarefa de consumir o traço, conferia outra característica ao trabalho, uma pele gasta, uma história: restos da imagem, da vida. Registraram-se esses estados: o desenho, desenho sendo apagado, desenho apagado com as sobras da borracha, apenas o borrado final {Fig. 52} – poder-se-ia apagar novamente, e mais, tentar arrancar do papel qualquer sinal de existência, mas não se foi tão longe, ainda. Essa percepção das sobras como parte integrante da imagem, como

memórias, pequenas mortes vividas, pedaços que se desprendem trouxe outra dimensão, não se conseguiu descartar de pronto esses resíduos. Eles foram acumulados e também registrados. Geraram outra imagem do que já havia tido uma forma, vida.

Machado de Assis, em *Memórias póstuma de Brás Cubas*, compara o homem a uma errata: “Deixa lá dizer Pascal que o homem é um caniço pensante. Não; é uma errata pensante, isso sim. Cada estação da vida é uma edição, que corrige a anterior, e que será corrigida também, até a edição definitiva, que o editor dá de graça aos vermes”.⁶⁹ Como esse bicho, a borracha também come o desenho, apaga, mas deixa o rastro e o resto de si. Perde-se a definição, o contraste e o limite, recebem-se as sobras dessa perda e a certeza do passar do tempo.



Figura 52: *Apago:* Estados do desenho, e detalhes da ação da borracha, incluindo os resíduos existenciais.

Algo tinha sido produzido, um mecanismo, uma estratégia de articulação a produzir questionamentos, um desenho, uma existência borrada, tomada até ser apagada, e seus restos ali. Sem destino. Não era uma obra acabada, mas um trabalho latente, significativo e merecedor de ser desenvolvido, revirado, testado e tudo novamente até se conseguir alguma substância que segure, permaneça, que signifique. Pelo menos para o autor e operário dela. Esse é o primeiro requisito: ter sentido pra você mesmo, ser um lugar de diálogo com questões que lhe são caras, significativas, algo pelo qual vale a pena batalhar e realizar.

⁶⁹. Assis (1979, p.77).

Depois se verificou que este procedimento, o apagamento, já foi utilizado em pelo menos um trabalho do artista pop Robert Rauschenberg, onde este se dirige até o atelier do famoso artista expressionista abstrato De Kooning e lhe pede um trabalho para que ele o apague. Recebe um desenho difícil de apagar e o resultado é a obra *Erased De Kooning*, de 1953. Waltercio Caldas também realiza um trabalho em que há a escolha pelo impreciso e ilegível. Trata-se da edição de artista *Velazquez*, de 1996, um livro em capa dura em que todas as figuras humanas foram retiradas dos quadros do mestre espanhol, e as páginas, texto e imagens, aparecem desfocadas, o que deveria ser nítido e completo se faz borrado e aberto.

Quando se começa a cavar, remover a tralha superficial, descobertas são feitas, sem valor ainda, mas esses achados podem se tornar uma obra bem acabada, ou fazer uma proposição se completar. As falhas, erros e incorreções seguiram sendo coletadas, e uma em particular foi meticulosamente observada, e pela ortodontista. Já havia mais de um ano que se havia iniciado um tratamento ortodôntico, e ao se observar a documentação das arcadas dentárias: raios-X, fotos e moldes, ao se olhar no espelho se via. A falha nos dentes era gritante, há muito tempo. *Artedontia* seria minha especialidade.

Uma segunda proposta se mostrou a partir da observação de uma falha física existente nos dentes, chamada diastema {Fig. 53}. Que nada mais é do que o espaço que se forma entre dois dentes, uma lacuna ou descontinuidade. Ante ao positivo desenho de dentes brancos, há o negativo – a área que falta – sempre notada. Notou-se também o incômodo de se expor, de dar a cara, e os dentes, a tapa, ao outro. De se apresentar como falho, fora da forma desejada, portador de um erro evidente, que o olhar do outro sempre aponta. E justamente no sorriso, que denota prazer, alegria e bem-estar. Como estar feliz se não se pode abrir o sorriso alvo e perfeito dos comerciais, não só de pastas de dente, mas o das novelas? Quem não possui a arcada perfeita pode sorrir? Igual aos outros? Contra esse perigo, a insegurança, apelou-se para os poderes da ortodontia, o ramo da odontologia que trata das correções de posição e alinhamento dos dentes. Suas armas são os aparelhos ortodônticos, instrumentos de tortura e incômodo que fazem os dentes assumirem a posição que deveriam ter, corrigindo as falhas existentes no desenho da arcada. Embutido nesse serviço há um desejo também pela perfeição, pela adequação a um dos mitos mais persistentes, o da beleza, mas há outros. O sorriso sempre estampado na cara a convencer a todos, a si, de que se está feliz.

A pressão por ser feliz, por representar um padrão de beleza estabelecido pelos meios de comunicação de massa, faz com que se submeta, e até de bom grado, a tratamentos incô-

modos e algumas vezes desnecessários. Não se quer desqualificar a utilidade da ortodontia, mas, a partir da vivência desse tratamento, buscar um meio de dialogar, discutir a necessidade quase doentia pela correção, por uma máscara de beleza e perfeição que inibe as singularidades e tenta diminuir as diferenças. Em troca de quê? Nessa proposição há uma narrativa, quase uma história em quadrinhos, ou seria em dentinhos? Um rapaz, que antes não podia sorrir por causa de seu diastema, de uma falha gritante nos dentes, decide procurar ajuda, usa então um aparelho que promete resolver seus problemas. O aparelho torna a experiência de comer difícil, doída, a felicidade custa muitos sacrifícios e dinheiro também. A esperança de fechar a lacuna dos dentes – e do sonho de beleza padrão – o impele a continuar, nesse processo os dentes vão sendo corrigidos, a falha diminui e o sorriso branco parece mais próximo.



Figura 53: *Artodontia*, dentes a mostra como um cavalo, o desenho vetorial beija a foto e brinca com a fábula do sorriso perfeito, propõe a desconstrução, e não apenas dos dentes.

Olhar-se no espelho do outro e perceber-se desigual, diferença mostrada como inferioridade, singularidade confundida com subalternidade, correção com ilusão. Os dentes serão corrigidos, mas o que o motivará a sorrir? Ele chegará ao final do procedimento pronto para viver a historinha feliz, dar um grande sorriso, branco, correto e igual. Embarcar na vida perfeita. E se ela não chegar com o ingresso pago a dentadas?

As proposições eleitas: *apago* e *artodontia*, talvez possam ser consideradas devedoras do que se convencionou chamar arte conceitual, que pode ser definida, a grosso modo, como uma espécie de arte não objetual. Ou que não se sustenta na materialidade do objeto artístico ou na aura do gênio, mas na articulação de ideias e propostas:

A preponderância da idéia, a transitoriedade dos meios e a precariedade dos materiais utilizados, a atitude crítica frente às instituições, notadamente o museu, assim como formas alternativas de circulação das proposições artísticas, em especial durante a década de 1970, são algumas de suas estratégias (Freire, 2006, p.8)

Uma primeira proposta foi realizada, um impresso reunindo as duas proposições mais acabadas, mesmo que incompletas e cambaleantes. Talvez juntas se sustentem, ou mostrem serem irreconciliáveis. Impressão laser sobre papel vegetal, dobra central ao longo do comprimento, e depois outras. Onde se lê uma imagem leia-se a outra. Rosto, um homem com pouco de barba é apagado, até sobrarem poucos traços, borrados. Do outro lado abre-se uma boca, sorriso irônico, dentes abertos, o espaço negativo vai sendo fechado sobre os ruídos da TV, imagens imperfeitas criadas pelo erro de sinal, também erros de sites {Fig. 54}.

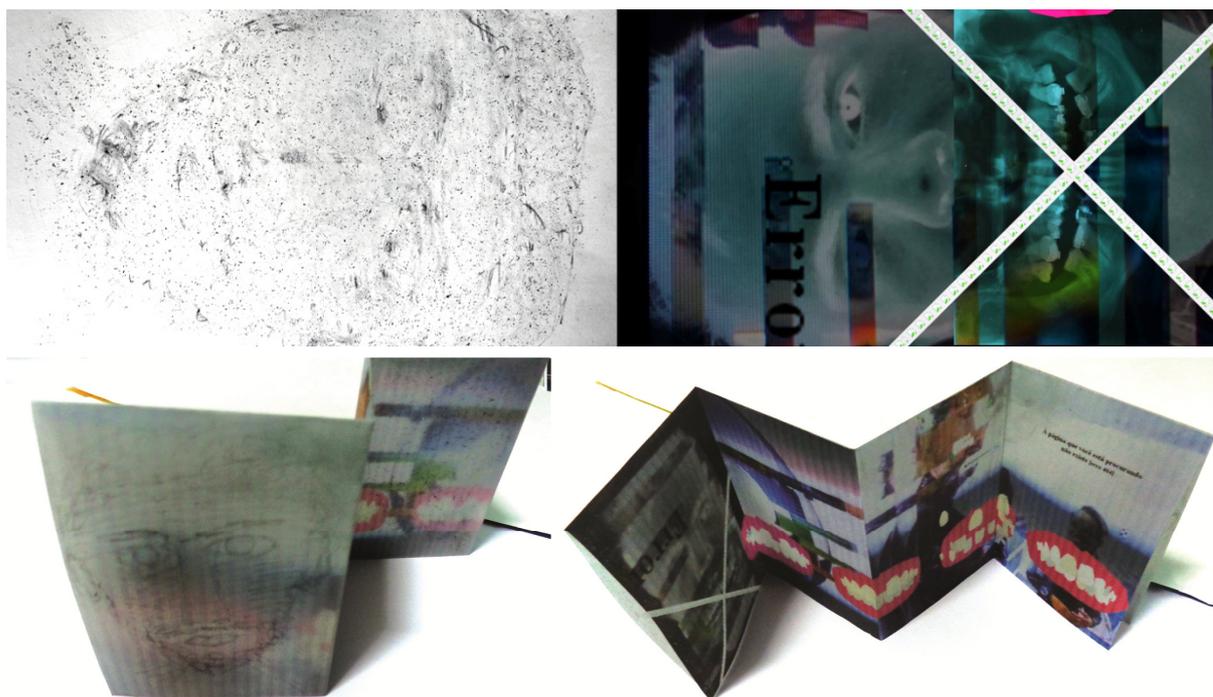


Figura 54: Dicotomia do certo e errado presente na errata misturada nas imagens dividem o papel vegetal, se contaminando pela transparência do papel, outras continuam: cor e sem, profusão e o que sobra, morte, gozo.

As proposições assim reunidas deixaram muitas dúvidas e um incômodo, de não poderem conviver juntas em apenas um impresso. Línguas diferentes que precisavam de um território único, particular a cada poética para conseguirem ter um enunciado claro. Talvez o melhor formato para *artedontia* seja um *flipbook*, edição em que você faz as páginas correrem rapidamente e elas mostram um desenho ou imagem em movimento, como uma animação. A transparência simula a inexistência do material, misturando frente e verso, e o “onde se lê – leia-se”, mas faz com que a imagem do rosto sendo apagado fique menos nítida, como um fantasma perdido na TV. Para ser percebida como destituição da vida, da imagem, é necessário um suporte mais estável, opaco, pois a estratégia já lhe confere pouca substância. Registrar os desenhos borrados com a máquina fotográfica digital foi difícil, a máquina automa-

ticamente busca o foco, o nítido. E se buscava o registro do desfocado, apagado, da não-imagem. O processo precisava continuar, no olhar e no sorriso. Mordido. Indo mais.

Então outro sentido foi usado, o toque, do mouse, da máquina fotográfica a guardar os registros dos erros encontrados, telas e imagens capturadas. *Teoria da poesia concreta* já havia sido lido dentro do *corpus* de textos necessários a essa pesquisa, mas voltou-se a ela por causa de algo que não havia sido registrado. Um dado importante, ou melhor, um lance de dados incorretos. A edição consultada, a primeira, feita pelas Edições Invenção continha uma errata. Não notada quando da primeira leitura. E mais, havia correções manuais nas últimas páginas, que marcavam palavras incorretas, até em inglês, e, mais surpreendente, até um espaço duplo foi crivado com um x. Exorcizado com uma marca na testa. Um leitor atento tinha sido portador desse exemplar, que, sem pudor, o marcou. Carregará essas cicatrizes enquanto durar. Leitor se fez participante e revisor sem dúvida. Sua atenção e conhecimento, não conseguiram tolerar o erro, e logo a mão foi erguida, e apontando os intrusos sem piedade. Também o marquei. De outra forma, ele exprimia muito. Sua errata continha palavras muito significativas, estava posicionada ao final da edição, papel menor, quase uma indecência. O papel amarelado, a sombra da errata pairava na dobra, ah a dobra. O papel feito carne. A dobra, a inserção indesejada da lista de erros. Viu-se maliciosamente poesia: cagara o juízo. Relações saltaram rápidas e certas. Inclusive temporais, *A Ave* voou na exposição concretista. Via-se algo a sair também dessa edição única. Encontro, não foi à primeira vista, mas foi. A forma concreta do livro, seu tempo impresso, amarelado, com as vergonhas expostas entre páginas, suas dobras foram maliciosamente observadas como de outro ser. Desejada. E na sua fuga do esquecimento carregando seus erros organizados em errata, pedaço de mau caminho das palavras, outras anotadas por um leitor anônimo, disseram muito a outro anônimo. Que assim encontrou um protagonista que sempre esteve perto, demais até, fez-se quase onipresente. Uma proposição havia surgido, não estava acabada, mas inteira, em dados concretos, vívidos, coincidentes, cheia de matéria a ser trabalhada e foi. Uma edição foi produzida. Livro que já diz ser duplo no seu título *Olho a olho nu*.

Os outros enunciados ficaram emudecidos pela entrega a um recém-chegado. *Arte-dontia* quase se fechou em uma edição pequena, só imagens a mostrar a transformação de uma boca com dentes errados sendo corrigida. Um *flipbook* a contar uma historinha que parece chegar a um final feliz, pois há um sorriso, que não é amarelo, mas está longe de ser o *colgate* das propagandas. Seria encadernado com uma costura simples, dois furos, o fio dental

a lhe conferir a forma final {Fig. 64a}. Que não chegou a ser terminada, ficou, por ora, inconclusa, permanece aberto como o espaço incômodo entre os dentes, mas não errado.

Por outro lado *Apago* não se resolvia, estava demasiadamente lívido, quase frígido, faltava uma narrativa melhor desenvolvida, imagens menos óbvias, um enunciado mais aprofundado. Menos morte e mais pequena morte, mesmo que doída. Estava também a caminho do sono, mas um beijo lhe fez retornar. Te(n)so. Não foi o príncipe, foi a rainha da escuridão. Quando uma ideia não encontra uma forma na qual consiga repousar ela late, a proposição fica latente, não se dá por vencida e busca relações, invenções no cotidiano para se fazer presente. Para viver. Então ataca quando já não se espera muito, e toma seu território, sua forma. E assim foi, casual, mas não gratuitamente que um novo encontro se fez, inesperado e desagradável. No caminho havia pedras, havia perdas no caminho. Na rua, ali, aos meus pés, um pombo jazia desfeito, morto, com vermes frenéticos em cima a lhe consumir. A apagar: a vida, o sonho, a leveza, o sorriso, o voo, a ficção... A deixar mais escuro o dia, o tempo, a si.

Não havia sido o primeiro encontro com o indesejado fim claro, com o *the end*, com todos seus sinônimos e imagens. Nesse aconteceu à sobreposição de um enunciado a uma forma, a sua destituição do reino dos vivos. A borracha do tempo, da natureza sendo usada sem nenhum arrependimento. Parecia mais uma festa, em que àqueles que não são convidados chegam por último, sem trazer nenhum presente, sem respeitar o passado, consumindo a possibilidade de futuro, de memória. Trouxeram-se, fome, e estavam agitados, refestelando-se, embora não se veja prazer no que fazem, é uma volúpia cega, muda por que a boca não tem voz, não emite outra coisa senão vontade de comer. Comer, para poder crescer, mas não são eles que aumentam, é o vazio, o lugar que outro pode ocupar, se fazer presente, matéria que retorna. A memória que ficou desse encontro exigiu ser matéria: -prima, -viva. Então da morte de uma ave, das penas que restavam da festa, outro se fez vivo, um trabalho. *Apago* chegou a um fim, foi encerrado não entre quatro capas, mas numa proposição desenvolvida. Que se utiliza do livro, matando-o também para que retorne: *A-penas*.

Não se sabe se os trabalhos são de artista, não se pretendeu ostentar tal distinção, na pesquisa sim, esse é o termo usualmente referido para a produção observada e comentada. Nessa mesma se percebeu nítido que o tiro que vale, a balada, acontece quando autor a projeta e o outro a recebe. Quando seu outro é atingido, ferido em alguma medida por sua proposta. Quando seu enunciado é lido e traduzido, e o participante-leitor faz o milagre de lhe conferir sentido, propor relações e sentir seu palpitar, seus questionamentos e intenções. Quando a

graça acontece. Retoma-se, no vocabulário, o linguajar religioso, do qual o códice é filho, não será por acaso esse retorno. É um momento tenso, nervoso, a insegurança transborda e o medo imprime seus dentes perfeitos e duros bem fundo. Chega o momento de expor (-se).

Três ponto três ¶ Voo nu

Dois são os trabalhos apresentados e brevemente descritos, são os produtos artísticos necessários ao fechamento de um ciclo, tendo outros no seu miolo, sobrepostos e misturados. Uma formação que se encerra, uma busca que continua. Não se pretende explicar o que os trabalhos expostos querem representar ou dizer com seu vocabulário outro, essa nudez é desnecessária. Há um limite que a exposição impõe, não o do silêncio, mas o do respeito, à obra, e, principalmente, à autonomia, sua e do outro que por ventura a acesse. É nesse traço entre dois, na ponte possível que a proposição se faz, ou se pode fazer. No encontro não marcado, mas desejado, que o seu conteúdo se realize, ou não. Pode-se falhar, humanamente, não dizer nada, vagar apenas sem encontrar sentido. Sem ser, nem livro, nem arte, papel molhado de tinta e acaso, não de sonhos. Morte morte, sem a pequena ou a grande.

Olho a olho nu

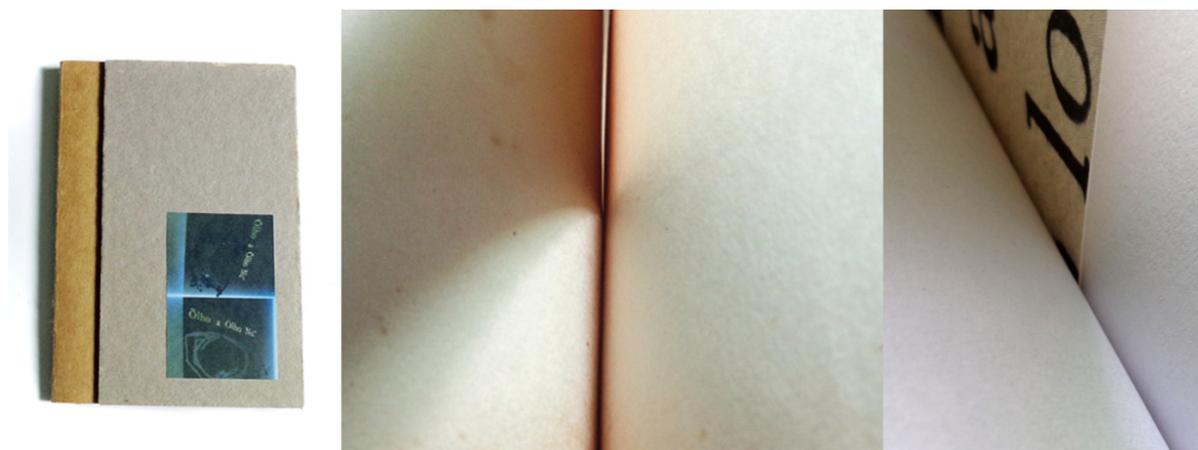


Figura 55: Capa, detalhe do indecente encarte entre as páginas da *Teoria da poesia concreta*; à direita, detalhe de encarte de *Olho a olho nu*.

Edição com 72 páginas, capa dura com adesivo, miolo com impressão colorida em papel offset 90 gr, e 4 intervenções: três inserções e uma ação. Organizada, após abrir a capa,

da seguinte maneira: *Primeira parte*. Corpus, em que há a primeira inserção, pequena lâmina contendo parte do texto do prefácio da edição de *Poesias Completas* de Machado de Assis, em que ocorre uma incorreção, já citada, só que corrigida a mão: *cegara o juízo*, colada ao livro. Primeira página em branco e uma sequência de 10 páginas duplas com imagens que vão do close desfocado à imagem definida, indecente da dobra, da obra o-fendida com os erros. Sensual e sedutora.

Segunda parte. Olho nu. Inicia com a ação, uma página é arrancada em homenagem aos erros extirpados, parte da página permanece. O véu começa a ser retirado e a tipografia começa a aparecer, um nu. O livro e o artifício principiam por se mostrarem. Nove duplas de páginas seguem, onde parte do texto da errata é mostrado em detalhe. Inicialmente, nele se lê: Nu”. Ao final das nove duplas têm-se: Ôlho a Ôlho Nu”, seu título é revelado, parte final de uma correção. A linha mais longa de uma inserção de erros. É também o livro proposto.

Terceira parte. Errata. Uma inserção, como a primeira, pequena lâmina colada entre as páginas, nela a imagem de um erro corrigido manualmente, anonimamente. Erro retirado do exemplar consultado de *Teoria da Poesia Concreta*, em que um leitor resolveu agir, com caneta, e fazer justiça com as próprias mãos sem se importar em manchar, ferir o exemplar, o importante é expor o erro. Essa inserção é dedicada, portanto, ao leitor atento. E seguem dez páginas duplas com imagens da lista de erros contida na edição. A errata é registrada em vários ângulos, sendo aos poucos revelada e modificada pelo olhar. Bela, sim.

Fecha-se, não o livro, parte do mistério. Ainda há outra inserção, um fac-símile de poema intitulado *Auto errata*, de Erthos Albino, que abre a matéria pós-textual. Em que há uma foto, depois a página de crédito, onde se explicita “edição produzida a partir da errata do livro *Teoria da poesia concreta – textos críticos e manifestos 1950-1960*. CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. São Paulo: Edições Invenção, 1965.” Também se discrimina as inserções e ação do livro da seguinte maneira:

erratas/erros convidados:

— “cegara o juízo”: Machado de Assis, prefácio de *Poesias Completas*, p. iv, Rio de Janeiro: Garnier, 1903.

— página rasgada, homenagem ao erro estirpado.

— correção manuscrita em x, ao atento leitor que não deixa escapar nem os espaços duplos.

— Auto errata: de Erthos Albino de Souza, terceira capa da *Revista Código* 3. Salvador, 1978.

Há mais uma imagem do livro, da errata. Na última página há incorreção tomada como certa, erro assumido como condição e forma: onde se lê “cegara”, leia-se “cagara”. O juízo, o livro, o humano.

Olho a olho nu primeira parte. **Corpus**



Figura 56: Detalhes da primeira parte da publicação *Olho a olho nu*.

Olho a olho nu segunda parte. **Olho nu**



Figura 57: Detalhes da segunda parte da publicação *Olho a olho nu*.

Olho a olho nu terceira parte. Errata



Figura 58: Detalhes da terceira parte da publicação *Olho a olho nu*.

Olho a olho nu Edição



Figura 59: Detalhes das últimas páginas do livro *Olho a olho nu*.

A-penas

Caixa aberta, composta. *Parte um*, pista de decolagem: Tendo a forma de capa dura, embora solta, feita de papel *color plus*, papelão e papel offset impresso em cor. *Parte dois*, voe: lâminas soltas, impressas em vários papéis, em cor e p&b, fixadas com garras, sem capa. *Parte três*, encarte com QR código que leva a um site com vídeo de intervenção: *Pagas*, com v de se apaga, performace.

Pista de decolagem. Produzida como se fosse uma capa dura, papel azul a abraçar o rígido papelão, dobrar-se sobre ele. Tendo ainda uma folha impressa contendo um desejo. Realizado sim, momentaneamente, com v de vídeo, fabulado e doído. Borracha ferida. Pagas todas as penas dadas. Impresso que pode assumir a forma de V, invertido, o voo começa da terra, dos restos.



Figura 60: *A-penas*, na forma de capa dura em várias posições, céu e terra, e pista de decolagem.

Voe. Vinte e nove páginas não numeradas, não-páginas, lâminas. Soltas, momentaneamente presas com uma garra, não de pássaro. Sem capas a lhe encerrar, apenas a moldura do tempo. Para serem lidas, traduzidas, acesse os não tão leves papéis, mas sua soltura será exigida: de ambos, livro, conteúdo; do leitor, das penas. Dentro: opaco, transparente, texto, imagem, conversa, apaga, corta, mistura, reflete e espera o outro para voar.

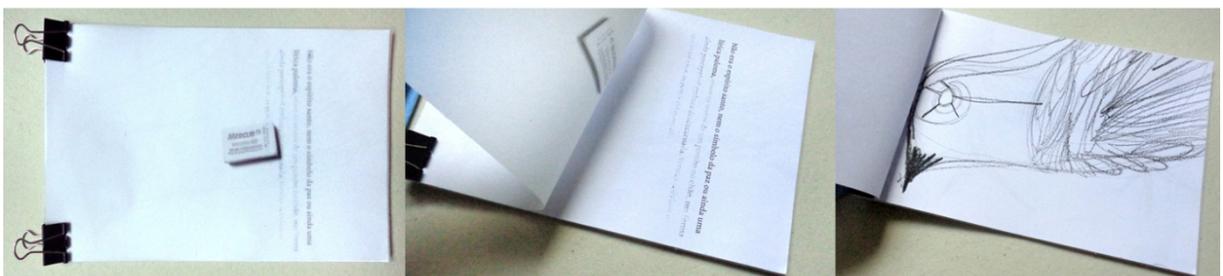


Figura 61: *A-penas*, detalhe das páginas iniciais em que se explicita a estratégia do apagamento.

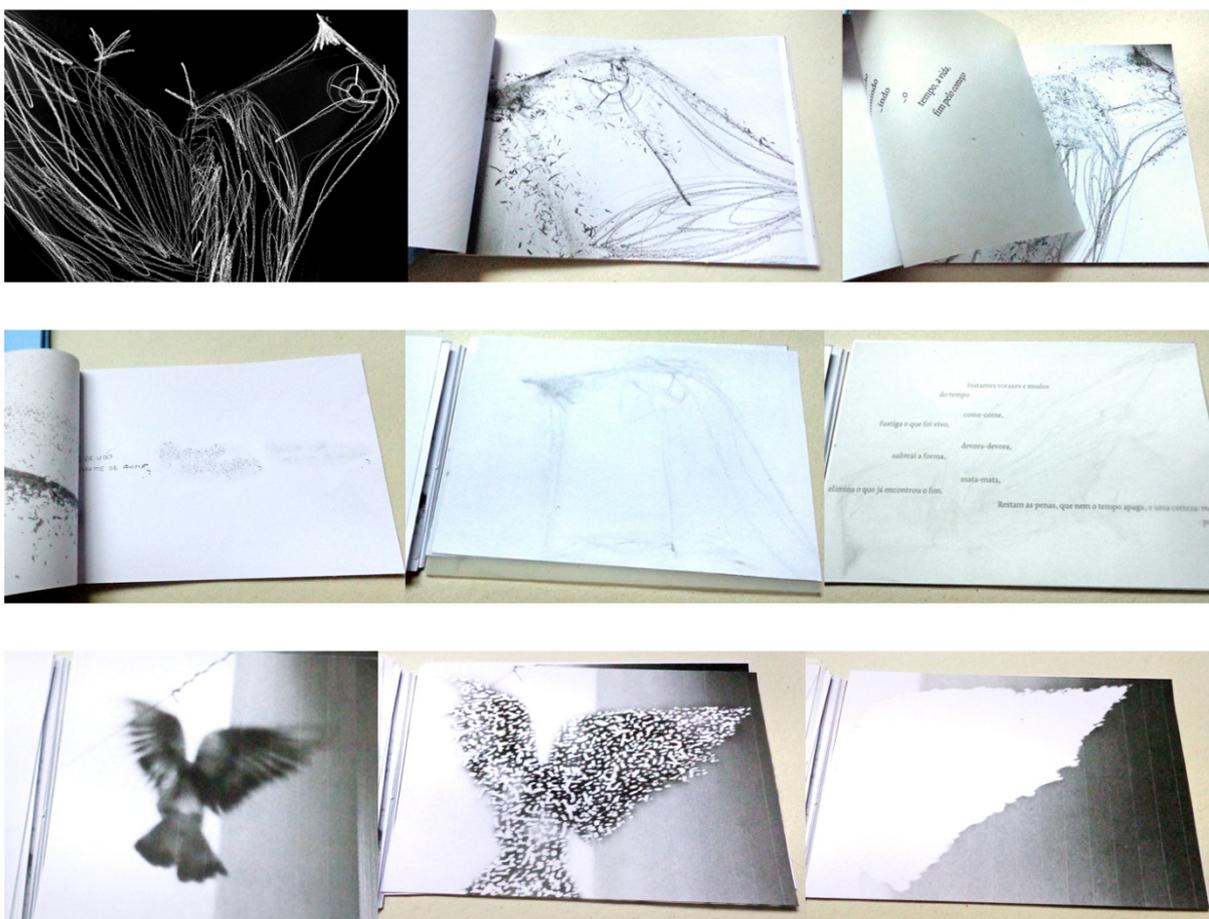


Figura 62: Registros de vários estados, desenho, texto e foto sendo apagadas sem pena.

Pagas. Intervenção filmada: borracha que foi usada para apagar os desenhos do pombo, das várias representações contidas nele, é, ao final do seu trabalho, também apagada. Empurrada sobre si. A mão, o humano, faz com que prove seu próprio ardil, autoflagelo. Até encontrar seu fim. Despojos brancos, mas não puros. Não apenas borracha, também humana.



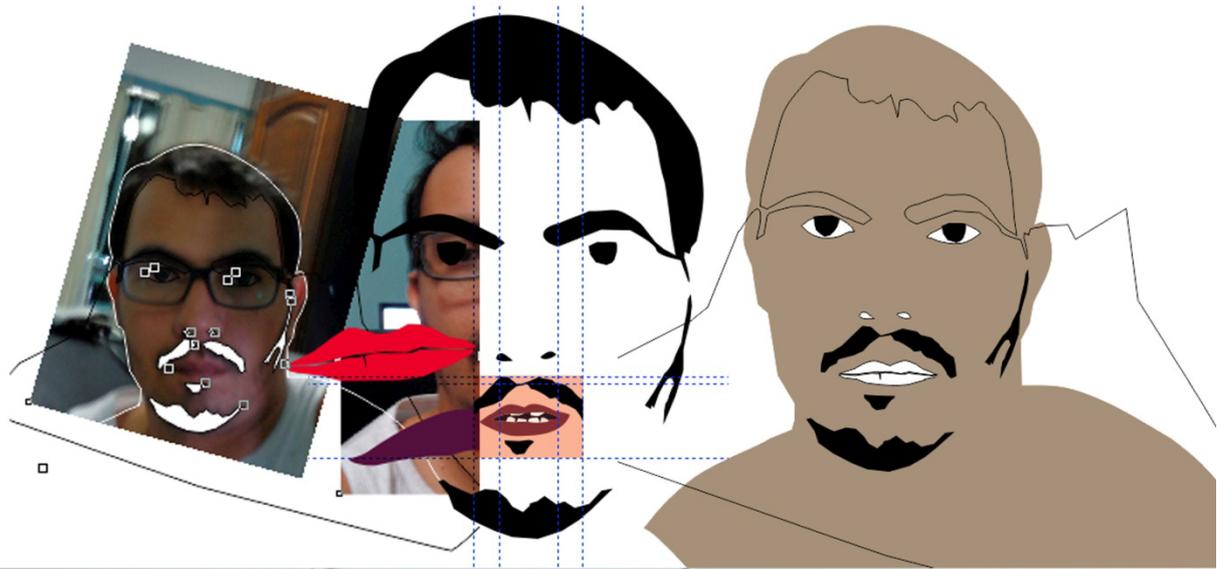
Figura 63: QR code que faz o link até o site onde é possível ver o vídeo *pagas*.

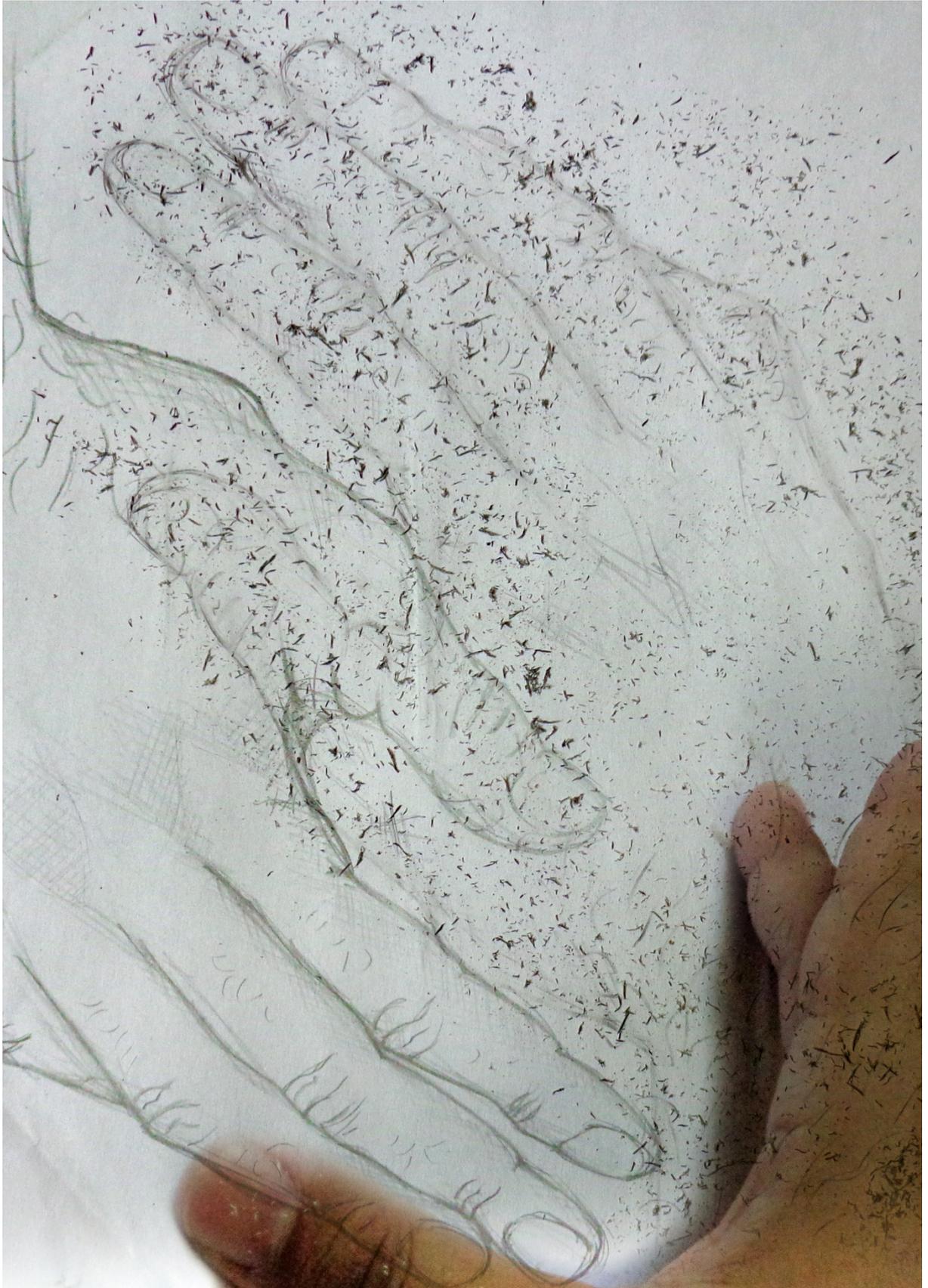
Posfácio. As duas produções apresentadas: *Olho a olho nu* e *A-penas* se utilizaram do livro, da edição, segundo estratégias diversas. Na primeira o livro fala de si, de uma parte que não deveria existir, dos erros, da errata impressa, colada nas últimas páginas de *Teoria da Poesia Concreta* (1965). Nessa lista de erros e correções, no exemplar estudado, em sua evidência material se viu um corpo, uma dobra sensual por que mostra algo que deveria ser interdito, explicita também o afeto pelo objeto e sua capacidade de representar tanto. Imagens em detalhe do livro, de sua errata e dobra, de sua abstração, que vai sendo revelada: corpo, imagem escrita e errata. Alguns convidados são integrados: a correção manual, a página rasgada, um x marcado, e um poema que diz: *se leia*. Formas de tratar a incorreção, diferente do usual apagamento, de sua adequação à norma. O erro não permite o aprendizado sendo apenas superado, ele pode ser admirado pelo que representa, uma condição que o livro tenta negar, o precário, a finitude. Então, no dispositivo material que preserva, que guarda o humano por tanto tempo, inserimos mais humanidade. *Olho a olho nu*.

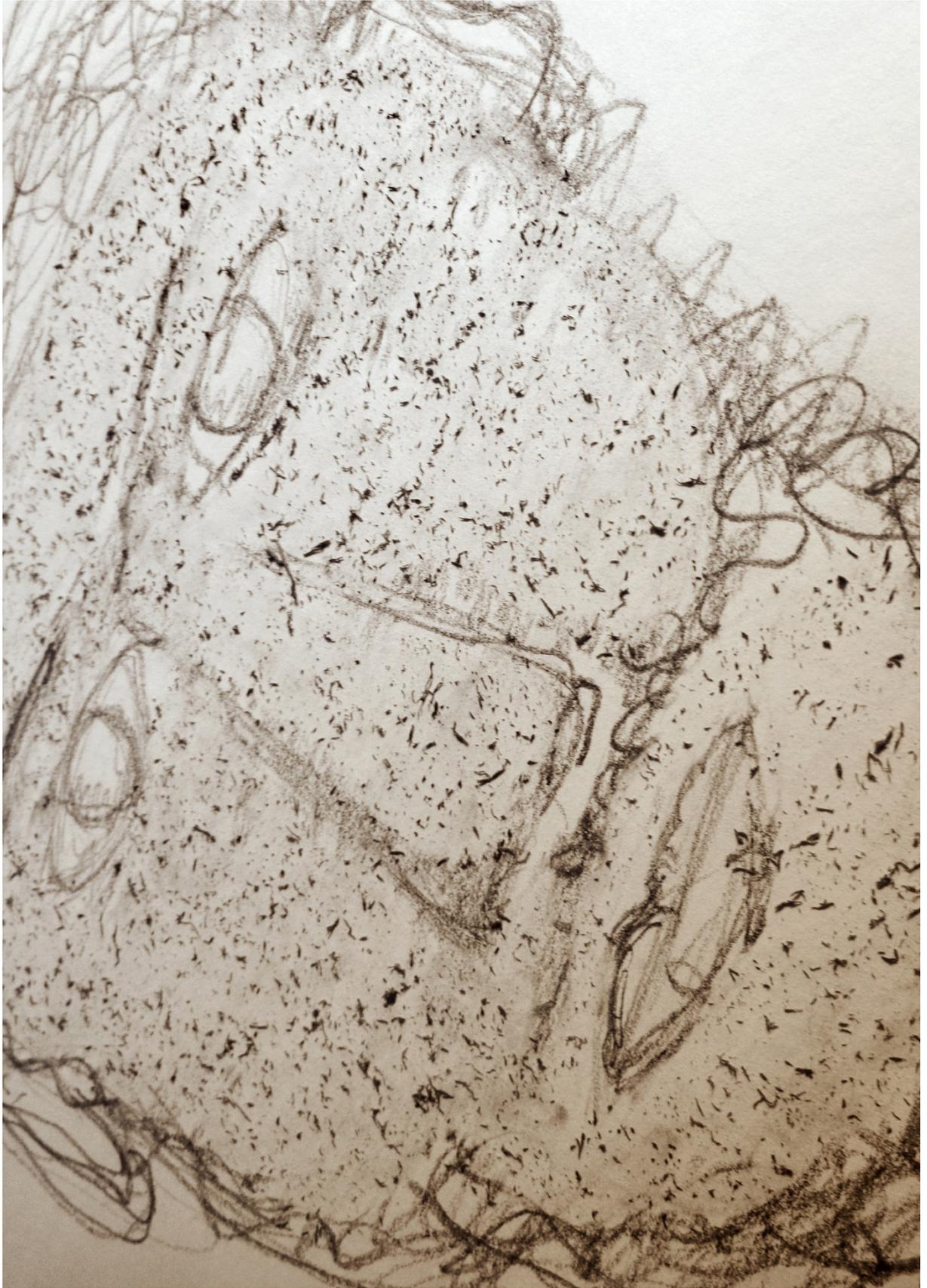
Na outra produção, *A-penas*, o conceito de edição é talvez expandido, uma caixa aberta, com a capa separada do corpo, uma não-capa que, efetivamente não protege, nem confere a forma final de livro, mas o convida a voar. Diz: use suas asas, pois os vermes, a borracha está à espera. Não se conforma, afinal, o informe, a incorreção é seu território, então o vídeo diz: Apago, mas me pagas. Um código feito por quadradinhos, vermes que compõem as imagens digitais aparece: *QR Code*, que precisa de um programa instalado no celular para funcionar, ele é ativado ao ser fotografado e traduzido. Ao utilizá-lo segue-se para o virtual, para a nuvem, até a ficção desejada: fazer borracha ser anulada, mesmo que momentaneamente. Fazê-la sentir. Provar que ainda assim, sabendo, tentamos voar, produzir, como nessas edições, como nos trabalhos de arte. Esse procedimento,

O que se apresentou como processo é parte do que se passou e se produziu. Na representação do pombo há o rosto inicial apagado, autorretrato inclusive, tem a mão que desenha sendo também apagada. Assim como também as várias ideias de livro não realizados. Na errata de um, levada à condição de livro, há muitos erros não explicitados: formas imperfeitas em letra impressa, em imagens ou virtuais. Há também o humano, que inseguro, questiona a si, sua forma imperfeita, seus dentes abertos, sua substância torta. E a utiliza, não sem apreensão, por reconhecer no outro essa igual condição, precária, incorreta e estranhamente b-ela.

Figuras 64-66: Nas páginas seguintes imagens dos outros trabalhos que existem dentro dos dois produzidos.







¶ Considerações finais

Não pretendo usar a primeira pessoa do singular, ou falar do que deve estar contido nas considerações finais, fazê-la assunto de si. Nem observar sua posição privilegiada, em perspectiva, palavra final após tudo ter acontecido, tendo somente as referências por trás. Negar que se fará algo e depois fazê-lo, errar e continuar: escrevendo, pesquisando, produzindo. Aprende-se, e muito. Na busca por oferecer uma leitura do livro, de sua relação com a arte, e de sua forma estabelecida em outrem – livro de artista –, espero que os acertos, nesta pesquisa, sejam maiores que as faltas existentes e não intencionais.

O caminho entre o mundo da edição e da arte foi percorrido pela pesquisa, fabulação e produção. Esse trabalho foi feito pela vontade de ouvir o livro, suas histórias e desafios, do seu encontro com a arte e suas transformações. Escutar também sua viagem por terras brasileiras e, seguindo para dentro, inclusive de si, chegar ao lugar onde se avistaram as amazonas, mesmo que fictícias. Um rio largo – o livro – ampliado pela arte e seus afluentes, inclusive um muito próximo: a arte do livro produzida à beira do rio Negro. Em todos os lugares e exemplares, os avistamentos e descrições de edições híbridas e de artistas foram feitas com conhecimento gráfico e envolvimento ágrafo. Esse não é apenas um jogo de palavras. O envolvimento com uma obra é algo particular, quando escrito ele se torna parcial. Posso dizer as dimensões, falar da tipografia, usar um vocabulário claro para descrever um impresso, mas não a proposição contida nele. A obra literária pode ser descrita, assim como a artística, por suas características concretas e até simbólicas. *Balada* está descrita em poucas linhas. Agora a obra contida na descrição, no produto artístico, tem que ser fruída, vivida. Essa leitura é uma relação particular e se forma segundo o que habita em mim. Seu conteúdo se transmite direto: emociona, me faz saber o que é belo, ou não, grotesco ou delicado. Somente no miolo de si é que se percebe se o tiro que a obra disparou atingiu o alvo.

Tem-se a escolha – definida no título desse trabalho – de que a arte responde. Ela então conduz e nos faz ir além do rio-mar-livro, mesmo que navegando no barquinho construído por você mesmo, de erros e voos, resistirá? Não tenho resposta para essa, e também não consegui dar um retorno exato para todos os questionamentos que fiz no corpo dessa pesquisa. Para muito sim. Alguns, por serem amplos e complexos demais, ou estarem aconte-

cendo agora, como às perguntas sobre a morte do livro ou como será seu futuro. Outras vezes o mais importante foi somente questionar, um artifício que nos faz ir adiante. Procura que nos leva a outras perguntas. Inclusive a segurar seu objeto de estudo na mão e pedir-lhe que fale. Nem que seja por meio da ficção ou de uma dedicatória, e assim fazê-lo irmão, pessoa. Relações especulares se estabelecem: eu e o livro, edição e arte, morte e pequena morte, livro e livro de artista, erro e correção, vida e morte – páginas duplas nessa pesquisa.

Na sobreposição realizada pela arte sobre o livro muitos componentes intencionais e autorreferentes são encartados. Estratégia e artifício têm sido alvos constantes de referência nesse texto, pois o livro é um objeto criado para enganar a passagem do tempo, do fim, com uma morte sempre adiada, mas que está implícita em sua matéria frágil, em seu conteúdo humano. Variadas formas, algumas inclusive tomadas do acaso, são utilizadas para se realizar um enunciado, uma proposta que tem no livro um de seus componentes – nem sempre o principal deles. No livro o importante é permanecer e guardar, já o livro chamado de artista busca também se realizar no efêmero. Sua proposição escapa da forma que o contém, a de livro, mesmo que conceitualmente. Essa relação confere muitas significações, mas que não definem o livro de artista exclusivamente, pois não se trata de um livro alterado por um artista, feito apenas sua propriedade. Ainda assim, é por meio desse encontro, edição e artista, que essa forma ganha um título, uma área limitada pelas ambíguas palavras: livro de artista. No entanto, esse território e fazer particular não encontram nenhuma barreira ou empecilho para ser construído, para morrer e gozar, a vida, o livro, a si.

A literatura é uma grande companheira do livro, poderia ter o título de *Doorway to the book*, um portal pra o livro. E, embora não tenha sido objeto dessa pesquisa, se fez presente, até de maneira inesperada. A literatura foi explorada na forma dissertativa e na produção artística, com duas propostas realizadas na forma de dois livros híbridos. No primeiro, a literatura tem no componente acessório e incômodo da errata sua fonte, dela se conservaram as formas, as palavras impressas em 1965. Até o título, retirado do livro impresso, da correção encartada, do erro corrigido: *Olho a olho nu*. Nessa errata há 12 correções: “Televisão / libidinosos / Marinetti / Pino / pelo grupo / a Antropofagia / digesto-diluição / Vanguardia / reiterative / was an admission / stupidly broken up / Ôlho por Ôlho a Ôlho Nu”. Havia também correções manuais de outro leitor. Esse, que aqui escreve, leu a si mesmo, e assim outro livro foi produzido.

Em *A-penas*, com um sinal diacrítico a atravessar a palavra, hífen a lhe explicitar outros seres no interior, também se viu as agruras de vi-ver. Ver a vida se realizar, ser corrigida com o aprendizado para, por fim, não ser publicada. No início, apagar era tentar representar uma operação, produzir um retrato fiel: desenho borrado, quase sem traço a indicar uma forma, fragmentos imprecisos. Precisava ser mais, e foi, atravessado, não pela morte de um pombo, mas pela pequena-morte que vermes produziam, consumindo a carne. A humana, feita de esperas, sentiu, e foi puxada pra baixo, terra a se apresentar como cama. Acordo do sono indesejado, e faço o acordo para ter muitos minutos de voo. Optou-se pela vontade de voar a outras plagas, até à escrita. Na literatura se ar-riscou alguns versos, imagens escritas, partes do livro sendo transformadas em outro. Capa que não protege o miolo que, sem poder habitar o seguro, se solta, fala e aguarda o outro para lhe soprar a substância do vento que o fará voar.

No olhar de quem pesquisou e produziu, o livro parece maior, não somente pelas histórias contadas, nem pelas confissões que ele conseguiu arrancar de quem tentou questioná-lo. Cresceu pela sua capacidade de atender ao homem e ao tempo, por sua mudança em outros: suportes, tipos e matéria. Por seu percurso no Brasil, no Amazonas e até na produção solitária e imprecisa de uma pessoa: erre, eu. Ele, o livro, sempre mostra o que lhe foi depositado. O livro se abre sem pudores, expondo o que lhe foi confiado no seu corpo, conceito e discurso impresso e até na arte invisível que o projetou.

É difícil terminar, impor um limite ao que foi fertilizado por tanta informação e vontade. Pôr o ponto final é uma necessidade e uma representação de que tudo tem seu termo, sua chegada e fim. Os livros parecem contradizer a ideia de finitude, sua história demonstra o quanto são virados em suas aventuras por permanecer, até chegar a esta, digital, que parece ser a maior pela qual passará. Será transformado em outro, a arte já fez esse procedimento, mas suas intenções são diversas das do livro. A arte também permanece, no livro ela mistura os tempos e idiomas. Ela raspa do livro o que não importa à sua proposta, então escreve por cima seu enunciado particular. Cria, assim, uma espécie de palimpsesto, o procedimento pelo qual se reaproveitava o suporte, o pergaminho, raspando o que antes estava escrito para fazer nova escrita por sobre a pele, sobre a morte do texto anterior. Na verdade, o texto antigo raspado, sobrevive clandestinamente no outro, técnicas atuais permitem muitas vezes comprovar sua existência, sua voz.

Não posso falar, nem mesmo poeticamente: “eu li todos os livros”, como Mallarmé o fez na epígrafe deste trabalho. Nem mesmo li todos os livros sobre livros que existem em português. Continuarei lendo, sobre livros, arte, livros de artistas, proposições e mais. Ouvi muito e tanto foi apreendido. Outro bocado foi perdido, mas que pode ser reencontrado, sempre que se abre o livro. Ele luta por isso, permanecer, nos livrar das trevas. No próprio corpo material da edição se descobriu outros livros e histórias: ensinamentos. E de um pequeno e indesejado detalhe seu, e humano, eu fiz dois enunciados. Essa pequeníssima contribuição só tem um desejo – onde se lê: no livro, leia-se: a você, o mundo.

¶ Referências

- A CIDADE de Manaus e o País da Seringueira. Recordação da Exposição Columbiana, Chicago, 1893. Manaus: Associação Comercial do Amazonas / Fundo Editorial, 1988. Edição fac-similar.
- ABREU, Márcia. Impressão Régia do Rio de Janeiro: novas perspectivas. Comunicação apresentada no *I Seminário Brasileiro sobre o Livro e História Editorial*. Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 2004.
- AGUILAR, Gonzalo Moisés. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.
- ALENCAR, Vera de (Org.). *Castro Maya bibliófilo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.
- ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. Processos de reprodução e impressão no Brasil, 1808-1930. In: *Impresso no Brasil, 1808-1930: destaques da história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009.
- ARAÚJO, Emanuel. *A construção do livro: princípios da técnica de editoração*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 2006.
- ARTES do Livro (catálogo). Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1995.
- ASSIS, Machado. *Memória Posthumas de Braz Cubas* (edição fac-similar). Rio de Janeiro: Rocco, 1979.
- ATHAYDE, José Feliciano Augusto d'; Oliveira, Arthur Cardoso de (orgs.). *Almanach do Amazonas historico, administrativo, commercial, estatistico e litterario 1895*. Manaus: Typ. do Amazonas, 1895.
- BANDEIRA, João; BARROS, Leonora de. *Grupo Noigandres*. Coleção Arte concreta Paulista. São Paulo: Cosac & Naif / Centro Universitário Maria Antonia da USP, 2002.
- BARROS, Jerônimo Duque Estrada de. Impressões de um tempo: a tipografia de António Isidoro da Fonseca no Rio de Janeiro (1747-1750). 2012. Dissertação (Mestrado em História Social). Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2012.
- BICKER, João. *Manual Tipográfico de Giambattista Bondoni*. Coimbra: Almedina, 2001.
- BRAGA, Genesino. *Nasceça e vivência da Biblioteca do Amazonas*. Belém: Gráfica Falangola, 1957.

BRAGANÇA, Aníbal. Antônio Isidoro da Fonseca, frei Veloso e as origens da história editorial brasileira. Comunicação apresentada no XXX Congresso de Ciências da Comunicação, Santos, 2007.

_____; ABREU, Márcia (Orgs.). *Impresso no Brasil: dois séculos de livros brasileiros*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

BROCHARD, Victor. *Sobre o erro*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

BRUSCKY, Paulo. *Vicente do Rego Monteiro: Poeta, Tipógrafo, Pintor*. Recife: Cepe, 2004.

BURY, Richard de. *Philobibllon*. Mui interessante tratado sobre o amor aos livros. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

CALABRESE, Omar. *A linguagem da arte*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

CALDAS, Waltercio. *Livro* (catálogo). Rio de Janeiro: Galeria Casa da Imagem, s/d.

_____. *Manual de ciência popular*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

CAMARGO, Mario de. *Gráfica: Arte e Indústria no Brasil, 180 Anos de História*. São Paulo: Bandeirantes / Edusc, 2003.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta – textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Edições Invenção, 1965.

_____. *Mallarmé*. 3 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

CARDOSO, Rafael. *Design para um mundo complexo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. (Org.). *Impresso no Brasil, 1808-1930: destaques da história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009.

_____. (Org.). *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CARRENHO, Carlo; DIOGO, Rodrigo Magno. *O livro entre aspas: “o que se diz do que lê,”* Frases para escritores, leitores, editores, livreiros e demais insensatos. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

CARVALHO, Flávio de. *Experiência n.º 2: realizada sobre uma procissão de Corpus Christi*. Uma possível teoria e uma experiência. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Nau, 2001.

CASTRO, Mavignier. *Amazônia Panteísta*. Manaus: Sergio Cardoso & Cia., 1958.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Conversações com Jean Lebrun. São Paulo: Unesp / Imesp, 1999.

- COHN, Sergio (Org.). *Revistas de invenção: 100 revistas de cultura do modernismo do século à atualidade*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.
- COSTA, Cacilda Teixeira da. *Livros de Arte no Brasil: edições patrocinadas*. São Paulo: Itau Cultural, 2000.
- CRENI, Gisela. *Editores Artesanais Brasileiros*. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2013.
- DARNTON, Robert. *A questão dos livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- DENSER, Márcia; MARANI, Marcia (Orgs.). *Criação gráfica 70/90, um olhar sobre três décadas*. Coleção Cadernos de Pesquisa. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2008.
- DIAS-PINO, Wladimir; DOS SANTOS, João Felício. *A marca e o logotipo brasileiros*. Rio de Janeiro: Rio Velho, 1974.
- _____. *A separação entre inscrever e escrever (exposição)*. Cuiabá: Edições do Meio, 1982.
- _____. *Processo: linguagem e comunicação*. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.
- DOBAL, Susana. Paranoia: um delírio entre a poesia, a fotografia e o cinema. In: *Revista Studium* n.º 32. Campinas: Unicamp, 2011.
- DOSSIÊ Poesia Concreta. In: *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, n.º 62. São Paulo: Departamento Biblioteca Mário de Andrade, 2006.
- DOYLE, Plínio. *Uma vida / Plínio Doyle*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra / Fundação Casa de Rui Barbosa, 1999.
- DRUCKER, Johanna. El libro de artista como Idea y forma. In: NÓMADAS y Bibliófilos: concepto y estética en los libros de artista. San Sebastian: Diputación Foral de Guipuzcoa, 2003.
- ECO, Umberto. *Como se faz uma tese em ciências humanas*. 13.ª ed. Lisboa: Editorial Presença, 2007.
- FABRIS, Ana Tereza; COSTA, Cacilda Teixeira da. *Tendências do livro de artista no Brasil*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985.
- FALEIROS, Álvaro. Três Mallarmés, Traduções brasileiras. In: *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*; v. 22, n. 1. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2012.
- FARIA, Maria Isabel Ribeiro de; PERICÃO, Maria da Graça. *Dicionário do livro: da escrita ao livro eletrônico*. São Paulo: Edusp, 2008.

- FEBVRE, Lucien; MARTIN, Henri-Jean. *O aparecimento do livro*. São Paulo: Unesp / Hucitec, 1992.
- FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e Letra: introdução à bibliologia brasileira – a imagem gravada*. São Paulo: Melhoramentos / Edusp, 1977.
- FISCHER, Steven Roger. *História da Leitura*. São Paul: Unesp, 2006.
- FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- FREIRE, José Ribamar Bessa (coord). *Cem Anos de Imprensa no Amazonas (1851-1950)*. Manaus: Editora Calderaro, 1990.
- GARCEZ, Arnaldo. *A cor da palavra primária*. Manaus: Edição do autor, 1996.
- _____. *Com sabor de x e y*. Manaus: Edição do autor, 1986.
- GARCIA, Angelo Mazzuchelli. *A literatura como design gráfico, da poesia concreta ao Poema-processo de Wladimir Dias-Pino*. 2008. 109 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.
- _____. Poéticas visuais e a construção de livros: Wladimir Dias Pino, o construtor de livros brasileiro. In: *Palimpsesto – Revista do Departamento de Pós-Graduação em Letras da UERJ*, Volume 05, Ano 5, 2006.
- GRANATO, Ivald; CARRION, Ulisses. *O domador de boca*. São Paulo: Massao Ohno, 1978.
- GUIGON, Emmanuel. Objetos singulares. In: *Surrealismo* (caixa). Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.
- GULLAR, Ferreira. *Etapas da Arte Contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1985.
- _____. *Experiência neoconcreta: momento limite da arte*. São Paulo: Cosac Nayf, 2007.
- _____. *O Formigueiro*. São Paulo: Nobel, 1991.
- HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil. Sua história*. 2.^a ed. São Paulo: Edusp, 2005.
- HEITLINGER, Paulo. *Tipografia: origens, formas e usos das letras*. Lisboa: Dinalivro, 2006.
- HERKENHOFF, Paulo. *Biblioteca Nacional: a história de uma coleção*. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Editora Salamandra, 1996.
- HISTÓRIA da tipografia no Brasil. São Paulo: Masp / Secretaria da Cultura e Tecnologia do Governo do Estado de São Paulo, 1979.
- HOUAISS. Dicionário Eletrônico. São Paulo: Editora Objetiva, 2009.

- IBÁÑEZ, Verónica Alarcón. *Cuando el libro se hace arte. História de um gênero artístico olvidado*. Valência: Institució Alfonsel Magnànim, 2009.
- JULIO PACELLO e sua obra editorial (catálogo de exposição). São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1979.
- KAC, Eduardo. *Luz e letra: ensaios de arte, literatura e comunicação*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2004.
- KHOURI, Omar. Noigandres e Invenção, revistas porta-vozes da poesia concreta. In: *Facom*, Revista da Faculdade de Comunicação da Faap, São Paulo, 2006.
- _____. *Revistas na era pós-verso: revistas experimentais e edições autônomas de poemas no Brasil, dos anos 70 aos 90*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.
- KNYCHALA, Catarina Helena. *O livro de arte brasileiro*. Rio de Janeiro: Presença; Brasília: INL, 1983.
- LAGO, Pedro Corrêa do. *Brasiliana Itaú: uma grande coleção dedicada ao Brasil*. Rio de Janeiro: Capivara Editora, 2009.
- LEITE, João de Souza. *A herança do olhar: o design de Aloísio Magalhães*. Rio de Janeiro: Arteviva, 2003.
- LEITE, Leni Ribeiro. *Marcial e o livro*. Vitória: Edufes, 2011.
- LEME, Paulo. Um novo título oriundo do prelo brasileiro de António Isidoro da Fonseca. In: *Boletim DGARQ*, Direção-Geral de arquivos, n.º 12. Lisboa, 2010.
- LIMA, Guilherme Cunha. *O Gráfico Amador – as origens da moderna tipografia brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.
- LYGIA PAPE. Rio de Janeiro: Cadernos Funarte, 1983.
- LYONS, Martyn. *Livro – uma história viva*. São Paulo: Senac, 2011.
- MACHADO, Vanessa Rosa. *Lygia Pape, espaços de ruptura*. 2008. 219 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Escola de Engenharia de São Carlos, Programa de Pós-graduação em arquitetura e urbanismo, Universidade de São Paulo, 2008.
- MAGALHÃES, Aloisio; FELDMAN, Eugene. *Doorway to Portuguese*. Philadelphia: Falcon Press, 1958.
- MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MARTINS, Wilson. *A palavra escrita: história do livro, da imprensa e da biblioteca*. 3.^a ed. São Paulo: Editora Ática, 2002.

- MATARELLI, Juliane; QUEIROZ, Sônia. *Editoras mineiras, panorama histórico*. Vol.1. 2.^a edição revisada. Belo Horizonte: Fale /UFMG, 2011.
- MATTOS, João Wilkens de. *Roteiro da primeira viagem do vapor Monarcha desde a cidade da Barra do Rio Negro, Capital da provincia do Amasonas até a povoação de Nauta, na republica do Perú*. Rio Negro: Typ. de M. S. Ramos, 1855.
- MAX BILL. *mavignier, wollner: 60 anos de arte construtiva no brasil* (catálogo de exposição). São Paulo: Dan Galeria, 2010.
- MCLUHAN, Marshal. *A galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico*. Trad. de Leônidas Gontijo de Carvalho e Anísio Teixeira. São Paulo: Companhia Editora Nacional, Editora da Universidade de São Paulo, 1972.
- MCMURTRIE, Douglas C. *O Livro: impressão e fabrico*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.
- MEGGS, Philip B.; PURVIS, Alston W. *História do design gráfico*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- MELO, Chico Homem de; RAMOS, Elaine. *Linha do tempo do design gráfico no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- MENDONÇA, Antônio Sérgio Lima; SÁ, Álvaro. *Poesia de vanguarda no Brasil*. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1983.
- MINDLIN, José. *Uma vida entre livros: reencontros com o tempo*. São Paulo: Editora Edusp / Companhia das Letras, 1997.
- MONTEIRO, Gisela Costa Pinheiro. *A identidade visual da Coleção dos Cem Bibliófilos do Brasil, 1943/1969*. 2008, 223p. Dissertação (Mestrado em Design). Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
- MONTEIRO, Mário Ypiranga. *Notas sobre a imprensa oficial do Estado do Amazonas*. Manaus: Imprensa Oficial do Estado do Amazonas, 1986.
- MORAES, Rubens Borba de. *O bibliófilo aprendiz*. 3.^a ed. Brasília: Briquet de Lemos/Livros; Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 1998.
- MORRIS, William. O livro ideal. In: *Textos clássicos do design gráfico*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- MUNARI, Bruno. *Artista y designer*. Valencia: Fernando Torres editor, 1974.
- NÓMADAS y Bibliófilos: concepto y estética en los libros de artista. San Sebastian: Diputación Foral de Guipuzcoa, 2003.

- NUÑEZ, José Arturo Rodriguez. *Hojeando... cuatro décadas de libros y revistas de artista en España*. Madrid: Sociedade Estatal para La Acción Cultural Exterior, Seacex, 2008.
- PAIVA, Ana Paula Mathias de. *A aventura do livro experimental*. Belo Horizonte: Autêntica Editora; São Paulo: Edusp, 2010.
- PALLARES-BURKE, Maria Lúcia. *Gilberto Freyre: um vitoriano dos trópicos*. São Paulo: Unesp, 2005.
- PANEK, Bernadette. O livro de artista e o espaço da arte. In: *Anais do III Fórum de Pesquisa Científica em Arte*, Curitiba: Escola de Música e Belas-Artes, 2005.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- PÁSCOA, Luciane Viana Barros. *As artes plásticas no Amazonas: o Clube da Madrugada*. Manaus: Editora Valer, 2011.
- _____. Concretismo e Utopia: a vanguarda artística nos anos 50. In: *Revista Eletrônica Aboré*. Manaus: UEA, 2005.
- PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista: avant-garde, avant-guerre, e a linguagem da ruptura*. São Paulo: Edusp, 1993.
- PEREIRA, Rômulo do Nascimento. Das artes gráficas às edições de artista: breve percurso. In: CAVALHEIRO, Juciane; PÁSCOA, Luciane; PÁSCOA, Márcio Páscoa; MATOS, Maurício (Orgs.). *Alteridade Consoante: estudos sobre música, literatura e iconografia*. Manaus: Editora Valer, 2013.
- _____. *Esticado*. Manaus: PPGLA, 2012. Trabalho escrito para a disciplina Oficina de crítica e criação literária. Professora (Mestrado em Letras e Artes). Manaus: Programa Pós-Graduação em Letras e Artes, 2012.
- _____. *Semfé: exposição, projeção e a estranha leveza de ver-se em um livro*. Manaus: Senac, 2010. Trabalho de conclusão de curso (Especialização em Artes Visuais). Serviço Nacional do Comércio, Manaus, 2010.
- PESSOA, Fernando. *Cancioneiro*. Ciberfil Literatura Digital, 2002.
- PINHEIRO, Maria Luiza Ugarte. Hileia das Letras: periodismo e vida literária em Manaus. In: BRAGANÇA, Aníbal; ABREU, Márcia (Orgs.). *Impresso no Brasil: dois séculos de livros brasileiros*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- PINTO, Zemaria. O Plástico e o Poético na Obra de Arnaldo Garcez. In: GARCEZ, Arnaldo. *A cor da palavra primária*. Manaus: Edição do autor, 1996.
- PIVA, Roberto. *Paranoia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.

- PORTA, Frederico. *Dicionário de artes gráficas*. Porto Alegre: Editora O Globo, 1958.
- POWERS, Alan. *Era uma vez uma capa – história ilustrada da literatura infantil*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- QUEIROZ, João Paulo. Um livro nas mãos. In: *Revista :Estúdio*, Artistas sobre outras Obras. Vol. 3, número 6. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes, 2012.
- RAMOS, Isaac Newton Almeida. *Vanguardas poéticas em permanência: A revalidação de Wladimir Dias-Pino e Silva Freire*. 2011. 254f. Tese (Doutorado em Letras) Programa de Pós-graduação em Estudos comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, Universidade de São Paulo, 2011.
- REIFSCHNEIDER, Oto Dias Becker. Arte e invenção: a materialidade do concreto. In: *Revista Brasileira*, n.º 69. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2011.
- ROCHA, Cláudio. Detalhes tipográficos na Impressão Régia. In: *Revista da Biblioteca Mário de Andrade – Dossiê Impressão Régia*, n.º 63. São Paulo: Departamento Biblioteca Mário de Andrade, 2007.
- ROCHA, Michel Zózimo da. *Estratégias expansivas, publicações de artistas e seus espaços moventes*. Porto Alegre: Edição do Autor, 2011.
- SÁ, Álvaro de; CIRNE, Moacy. A origem do livro-poema. In: *Revista de Cultura Vozes*, vol 65, n.º 3, 39-44, abril de 1971.
- SARGES, Maria de Nazaré; PEREIRA, Rosa Cláudia Cerqueira. Fotografia Fidanza: um foco sobre Belém (XIX/XX). In: *Revista Estudos Amazônicos*, vol. VI, n.º 2. Programa de Pós-graduação em História Social da Amazônia da Universidade Federal do Pará, 2011.
- SATUÉ, Enric. *Aldo Manuzio: editor, tipógrafo, livreiro*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. 2.^a ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.
- SOBRE o sol e as estrelas – Desenhos de Parede de Sol LeWitt. São Paulo: Bienal Internacional de São Paulo, 1996.
- SOUZA, João Baptista de Faria e. *Estado do Amazonas: Jornaes, Revistas e outras publicações periodicas de 1851 a 1908*. In: *Revista do Instituto Historico e Geographico Brasileiro*. Parte 2, Vol. 1. Annaes da imprensa periodica brasileira. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1908.

- SOUZA, Leno José Barata. Cultura impressa no Amazonas e a trajetória de um jornal centenário. In: *Tempos Históricos*, vol. 14, p. 106-133. Marechal Cândido Rondon: Programa de Pós-Graduação em História, Unioeste – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, 2010
- SOUZA, Márcia Regina Pereira de. Poesia concreta, experiências neoconcretas e os inícios do livro de artista no Brasil. In: *Anais do 18.º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – Transversalidades nas Artes Visuais*. Salvador, 2009.
- SOUZA, Márcio. *A expressão amazonense – do colonialismo ao neocolonialismo*. 3.ª ed. Manaus: Editora Valer, 2010.
- SURREALISMO (caixa). Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.
- VELLOSIA. Contribuições do Museu Botânico do Amazonas. Volume Primeiro. Manaus: Typographia do “Jornal do Amazonas”, 1887.
- WARDE, Beatrice. A taça de cristal ou a impressão deve ser invisível. In: *Textos clássicos do design gráfico*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- WLASEK FILHO, Francisco. *Técnica de preparação de originais e revisão de provas tipográficas*. Rio de Janeiro: Agir, 1966.
- ZAMBONI, Sílvio. *A Pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência*. 2.ª ed. Campinas: Editora Autores Associados, 2001.

Referências eletrônicas

- ACERVO Massao Ohno. Disponível em: <http://acervomohnoeditor.wordpress.com>. Acesso em: 8 maio de 2013.
- ARNALDO Garcez, artista plástico. Disponível em: <http://arnaldogarcez.wix.com/site#!>. Acesso em: 10 jul. de 2013.
- BALADA. Nuno Ramos, 1995. Disponível em: <http://bacanasbooks.blogspot.com.br/2011/02/balada-nuno-ramos-1995.html>. Acesso em 15 de mar. de 2014.
- EL NUEVO arte de hacer libros. Disponível em: <http://www.merzmail.net/carrion.htm>. Acesso em 10 fev. de 2014.
- ENCICLOPÉDIA Visual – espaço dedicado à obra de Wladimir Dias-Pino. Disponível em <http://www.encyclopediavisual.com/>. Acesso em 20 jun. de 2013.
- FREYRE, Gilberto. O livro Belo. In: *Diário de Pernambuco*, em 18 de outubro de 1925. Disponível em <http://escritoriadolivro.com.br/arte/freyre.html>. Acesso em: 6 out. de 2012.

GRUPO Ruptura. Disponível em: <http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/secu-loxx/modulo3/ruptura/ruptura.html>. Acesso em: 1 abr. de 2013.

KLAXON. Mensário de arte. Disponível em: http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/62/search?order=ASC&sort_by=dc.title. Acesso em: 9 out. de 2012.

LYGIA Pape. Trabalho vivo e renovador (entrevista). Disponível em <http://cristinapape.com/pape.pdf>. Acesso em: 24 de jul. de 2013.

MAGALHÃES, Aloísio. Aloisio Magalhães. New York, September 1977. Disponível em <http://www.eugenefeldman.com/books#AloisioMagalhaes>. Acesso: 18 jan. 2013.

NUNO Ramos. Balada. Disponível em http://produto.mercadolivre.com.br/MLB-537973469-nuno-ramos-balada-_JM. Acesso em 18 de mar. de 2014.

SCHWARTZ, Jorge. Klaxon (1922-1923). Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/node/437>. Acesso em: 9 out. de 2012.

WIKIPÉDIA. A enciclopédia livre. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/>. Acesso em: 18 jan. de 2013.