UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

ERIC RAHAL GOMIERO

AUTENTICIDADES
Um Livro de Artista

São Paulo
2010

ERIC RAHAL GOMIERO

AUTENTICIDADES

Um Livro de Artista

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Área de Concentração Artes Plásticas, Linha de pesquisa Poéticas Visuais, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, sob a orientação do Prof. Dr. Geraldo Souza Dias.

São Paulo
2010

Gomiero, Eric Rahal

Autenticidades: Um Livro de Artista / Eric Rahal
Gomiero. - - São Paulo : E. Rahal, 2010.
70 p. : il.

Dissertação (Mestrado) - Departamento de Artes
Visuais/Escola de Comunicações e Artes/USP.

Orientador: Prof. Dr. Geraldo Souza Dias.

Bibliografia

1. Livros de Artista 2. Artes - Brasil - Século 21
3. Artistas plásticos - Brasil 4. Gomiero, Eric Rahal
- I. Dias, Geraldo Souza II. Título.

CDD 21.ed. – 700

Nome: GOMIERO, Eric Rahal
Título: Autenticidades - Um Livro de Artista

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Área de Concentração Artes Plásticas, Linha de pesquisa Poéticas Visuais, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, sob a orientação do Prof. Dr. Geraldo Souza Dias.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. Geraldo Souza Dias
Julgamento: _____

Instituição: ECA - USP
Assinatura: _____

Prof. Dr. Feres Lourenço Khoury
Julgamento: _____

Instituição: FAU - USP
Assinatura: _____

Profa. Dra. Silvia de Laurentiz
Julgamento: _____

Instituição: ECA - USP
Assinatura: _____

À Ana Carolina Rolim,
parceira de transpiração
e fonte de inspiração.

AGRADECIMENTOS

À Daniela Moraes Vidal, pelo apoio, compreensão e carinho durante os dois primeiros anos de pesquisa para a realização desse trabalho.

Ao Prof. Geraldo, pelo voto de confiança desde a primeira entrevista e pela crítica e motivação nos momentos cruciais da pesquisa.

Ao Prof. Feres, pelas indicações precisas e transformadoras na fase final de elaboração do trabalho.

À Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo pela oportunidade de realização de um curso de mestrado em Poéticas Visuais, onde o desenvolvimento de um trabalho autoral é tão relevante quanto a pesquisa teórica.

E aos meus pais José Gaetano e Arlete, por tudo, sempre.

É só dos sentidos que procede toda a autenticidade,
toda a boa consciência, toda a evidência da verdade.

Friedrich Nietzsche

Resumo

"Autenticidades" é fruto de uma pesquisa que teve por objetivo investigar a "zona de atividade" na qual operam poeticamente os chamados Livros de Artista, seu potencial de inserção dentro do universo artístico e da sociedade contemporânea em geral. A pesquisa foi guiada por dois objetivos específicos, a saber: a) Levantar questões sobre a formatação e construção de linguagem em obras bibliomórficas, além de investigar a intersecção de diferentes disciplinas, campos e ideias formadoras da poética dos Livros de Artista. b) Desenvolver, simultaneamente à pesquisa teórica sobre o tema, um Livro de Artista homônimo envolvido pela áura da autenticidade.

Abstract

"Authenticities" is the result of a research that's had the objective of investigating the "zone of activity" in which the so called Artists' Books operate poetically, its potential to reach the artistic universe and the contemporary society in general. The specific objectives are: a) To raise questions on formatting and language construction in book form art works, besides investigating the intersection of different disciplines, fields and ideas which constitute the poetics of the Artist's Books b) To develop, simultaneously to the theoretical research, an Artists' Book involved by the aura of authenticity.

Sumário

Agradecimentos	06
Epígrafe	07
Resumo / Abstract	08
Sumário	09
Introdução	10
1 – O Colecionador	14
2 – A Forma	22
3 - O Tempo	26
4 – Um Livro de Artista	38
Conclusão	50
Bibliografia	53
Apêndice A (projeto livro)	56

Introdução

Desde minhas primeiras memórias, os livros sempre foram objeto de fascínio. Objetos mágicos. Fechados, belos ou não, embalagens para fragmentos de tempo. Abertos, mergulhos profundos em universos insuspeitados. Alguns frustrantes pela expectativa gerada em seu estado “casca”, mas a maioria surpreendente. Pela força do conjunto, pela narrativa envolvente, pelo deslocamento da realidade, pelas temporalidades específicas que nele se inscrevem. Pela possibilidade de guardar em si imagens, infinitas imagens. Imagens visuais nos mais diversos processos e formatos, imagens textuais desafiadoras de nossa capacidade imaginativa, propondo mundos, seres e enredos fantásticos.

A soma das potencialidades do livro e as infinitas possibilidades de combinação entre elas apenas reforça a crença de que o livro como espaço de criação poética ainda tem um longo caminho a ser explorado.

Dentre as formas que o livro adquiriu ao longo da história, o Livro de Artista é talvez o que mais profundamente vem explorando todas as potencialidades inscritas nessa ferramenta intermediária de comunicação e expressão.

Mas o que vem a ser um Livro de Artista? Porque se expressar artisticamente em forma de livro? Que tipo de processo emerge da convergência de diferentes mídias em um processo híbrido de construção de linguagem visual e textual?

São essas as questões que investigo aqui e que servem de combustível tanto para o trabalho de pesquisa como para a feitura de uma obra bibliomórfica de expressão pessoal, subjetiva.

A escolha do formato livro para a obra desenvolvida durante a pesquisa se deve a um particular fascínio que posso esboçar tomando emprestadas as belas palavras da artista e pesquisadora norteamericana Johanna Drucker:

*Um livro é um inabitado universo de imagem e pensamento e linguagem, um espaço mudo de sonhos não realizados e um manifesto desejo por forma. Um livro é uma passagem de tempo, um espaço expansível, uma sequência fluida de elementos cuja discreta identidade é absorvida pela realidade de uma experiência sem fronteiras, um conjunto estático de unidades cujas diferenças irremediáveis voltam o observador para seus espaços interiores em um ato contraditório de envolvimento e transcendência.*¹

Tais qualidades, inerentes ao livro em seus diversos formatos ao longo da história, motivaram a escolha do tema a ser tratado, literalmente, através das páginas da obra concebida durante a pesquisa: o livro em si. Páginas soltas, extraídas de obras clássicas da literatura mundial onde o livro figura não como suporte de leitura, mas como *personagem literário*, passam a interagir com diversas imagens suscitadas pela narrativa que os compõem.

A chave para tal escolha se deu quando, ao pesquisar a obra de Jorge Luis Borges, me deparei com um pequeno texto de Marco Antonio de Almeida intitulado "O Personagem Livro"² em que o autor foca sua atenção em diversas obras literárias com as características citadas. Essa leitura foi a centelha que faltava para que se cristalizasse uma ideia que vinha se formando desde o início da pesquisa e que se intensificou com a leitura dos textos borgeanos: que Autenticidades deveria ser um livro dos livros. Nos dias seguintes a sua leitura, escolhi de quem seriam constituídas minhas páginas: O Nome da Rosa, de Umberto Eco; Fahrenheit 451, de Ray Bradbury; O Dia do Curinga, de Jostein Gaarder; O Livro das Mil e Uma Noites, anônimo; A História Sem Fim, de Michael Ende; Se Um Viajante Em Uma Noite De Inverno, de Italo Calvino; A Ilha do Tesouro, de Robert Louis Stevenson; os contos O Livro de Areia, A Biblioteca de Babel e O Jardim dos caminhos que se bifurcam, de Borges; e os três

¹ DRUCKER, Johanna (1995). *The Century of Artist Books*. N. York: Granary Books.

² ALMEIDA, M. A. *O personagem-livro*. In: XXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - INTERCOM, 1998, Recife.

livros sagrados das principais religiões monoteístas - O Corão para os muçulmanos, A Torá para os judeus e A Bíblia para os cristãos.

O passo seguinte foi encontrar tais livros em edições antigas pelos sebos paulistanos e, ao lê-los, descobrir não só as páginas que escolheria para o trabalho, mas também os materiais e imagens que pudessem representar suas narrativas, emoções, cenários e atmosferas, criadas em composições interrelacionadas entre si, num desejo de dar forma de objeto e ritmo de livro à paixão pelo objeto livro.

A resina, com a qual o livro-obra é feito, tal como o era para o artista mineiro Farnese de Andrade, passa a ser para mim o que o pincel representa para o pintor: ferramenta primordial de construção do gesto artístico. Fotografias, reproduções de desenhos, pinturas e objetos variados misturados às páginas soltas, extraídas de livros antigos, interagem espacialmente unidas por camadas de resina transparente, formando composições híbridas de imagem e texto que representam visualidades possíveis das obras em questão, mantendo, porém, uma unidade visual ao longo da leitura do livro-obra.

O nome Autenticidades se deve à atmosfera aurática pretendida no trabalho artístico, uma vez que os objetos e imagens estão ao alcance dos olhos, mas protegidos contra todos outros sentidos, já que "fossilizados" dentro da dureza transparente da resina. O provável desejo de tocá-los e percebê-los a veracidade, imagino, apenas fará aumentar o fascínio em torno dos elementos que compõem a obra, graças, também, às dúvidas sobre as dezenas de histórias particulares que tais objetos sugerem existir. Assim, espero também poder levantar algumas questões em torno do conceito em si, cuja dicionarização segue:

Au.ten.ti.ci.da.de s.f. 1 Caráter do que é autêntico, legítimo, verdadeiro: negar, contestar a autenticidade de um ato. 2 Ausência de falsidade. (Houaiss, 2003).

Tais questões sobre o conceito de autenticidade não serão levantadas de forma textual, mas visual. Além das páginas de livros clássicos, recorro a materiais utilizados na confecção de provas de autenticidade, como selos, holografias e carimbos, entre outros cuja materialidade remeta ontologicamente ao conceito - documentos antigos, por exemplo - que são apresentados em consonância com o universo visual inspirado pelos livros escolhidos para compor as páginas desse livro-obra.

Fig.1. Fotomontagem simulando a aparência final do livro "Autenticidades", a partir de fotografia de duas páginas em resina, mais o projeto de capa.

1. O Colecionador

No ensaio "Desempacotando minha biblioteca"³, Walter Benjamin nos deixou um interessante retrato do bibliófilo, o colecionador de livros. Em sua narrativa sobre os livros e as maneiras de adquirí-los, Benjamin fala de si mesmo e da autoprojeção nos livros que caracteriza um importante aspecto da bibliolatria presente no colecionador: *"Dentro dele se domiciliaram espíritos ou geniozinhos que fazem com que para o colecionador - e me refiro aqui ao colecionador autêntico, como deve ser - a posse seja a mais íntima relação que se pode ter com as coisas: não que elas estejam vivas dentro dele; é ele que vive dentro delas."*

Esse espírito de colecionador, que admito possuir, se não foi herdado, foi bastante incentivado por meu pai, um colecionador atroz de tudo o que se possa imaginar, desde as tradicionais moedas e selos, até buchas e parafusos de toda espécie, passando por recibos, cartas e cartões de banco fora da validade. Fui imbuído desse espírito desde os álbuns de figurinha da infância, quando cheguei a produzir um álbum completo de personagens inventados, desenhando todas suas figurinhas, devidamente numeradas, e mesmo o álbum propriamente dito. Na adolescência, destaque para uma enorme coleção de latas de cerveja de várias partes do mundo, que acabou doada a um primo, por falta de espaço. Mas o espírito segue mantido até hoje, e tem nos livros, na biblioteca, seu principal canal de atuação.

Borges, no ensaio intitulado "O Livro"⁴, demonstra com maestria que nessa relação entre livro e leitor existem mais do que elementos puramente intelectuais, que no ato da leitura participam vários sentidos em uma relação física e íntima: o tato, ao folhear e sentir os materiais dos

³ BENJAMIN, Walter. (1994). *Obras Escolhidas - Vol 2*. São Paulo: Brasiliense

⁴ BORGES, Jorge Luis (1985). *Cinco Visões Pessoais*. Trad. de Maria Rosalinda Ramos da Silva. Brasília: Editora Universidade de Brasília

quais são constituídas as encadernações e ilustrações; a audição, no prazer de se ler em voz alta (é comum muçulmanos dizerem que só se compreende plenamente a voz e os desígnios de Alá ao ouvir-se os versos do Corão recitados em voz alta); o olfato, ao perceber-se os cheiros do papel, da cola, da tinta; com menor frequência o paladar, pelo hábito de molhar os dedos com a língua ao folhear; e, principalmente, a visão, o que, no caso de Borges, cego na velhice, é muitas vezes descrita de uma forma tristemente irônica. No entanto, é precisamente esse caráter material do livro, sua fisicalidade, que permite aos colecionadores a autoprojeção necessária para que a bibliolatria floresça e aos artistas a construção de linguagens híbridas, como bem observa Julio Plaza:

Se livros são objetos de linguagem, também são matrizes de sensibilidade. O fazer-construir-processar-transformar e criar livros implica em determinar relações com outros códigos e sobretudo apelos para uma leitura sinestésica com o leitor: desta forma, livros não são mais lidos, mas cheirados, tocados, vistos, jogados e também destruídos. O peso, o tamanho, seu desdobramento espacial-escultural são levados em conta: o livro dialoga com outros códigos.⁵

Com efeito, para mim, o diálogo do livro com outros códigos torna-o um formato quase ideal para a produção artística. Os elementos que utilizo no processo criativo quase sempre fazem parte de um grande banco de dados, uma coleção que fui reunindo ao longo do tempo, constituída de desenhos, gravuras, filmes e fotografias que produzi, e que coabitam esse arquivo em meio a outras imagens e objetos colhidos no mundo e produzidos nos mais diversos tamanhos e formatos, pelas mais diversas pessoas e para os mais diversos propósitos.

É na edição, no tratamento, na combinação de informações, que encontro meu espaço de fruição estética e de produção artística. A mesma informação, depois de recombinação, transformada, rematerializada ou simplesmente ressignificada, pode ganhar contornos insuspeitados para se

⁵ PLAZA. Julio. O livro como forma de arte (I). *Arte em São Paulo*, São Paulo, n.6, abr., 1982.

converter em experiência estética, em objeto de contemplação, e, principalmente, de reflexão. Em pleno início da segunda década do séc. XXI, novo milênio, não intenciono alardear aqui a invenção da roda nos procedimentos artísticos, muito pelo contrário, apenas ressaltar o quão natural me parece ser essa abordagem em nossa cultura atual, onde todos somos simultaneamente criadores, editores e espectadores de imagens.

Sobre tal *banco de dados*, e sobre as questões em torno da autenticidade na criação artística, o filósofo Vilém Flusser tece uma interessante reflexão ao entender que o problema central da sociedade contemporânea é o da produção de informações novas, ressaltando que:

No passado, rotulava-se esse problema como “criação e criatividade” porque as informações novas, as situações imprevistas, improváveis, aventureiras, parecem surgir como que do nada. Daí viria a crença em um Criador divino, em um demiurgo, daí também a divinização do criador humano, do “artista”.⁶

Para o filósofo, o problema da produção das informações novas deve se afastar desse contexto mitificador se desejamos captar as virtualidades revolucionárias que o modo de vida atual nos oferece. Para Flusser, o nosso desafio não é uma sociedade de deuses ou de artistas inspirados, mas sim uma sociedade de jogadores (FLUSSER, 2008, p.91). Tal pensamento encontra eco na forma como me sinto enquanto artista, produzindo informações novas a partir da síntese de informações precedentes. Um artista menos *criador* e mais *jogador*, que brinca com pedaços disponíveis de informação e com as ferramentas disponíveis com o mesmo interesse que uma criança descobre as potencialidades de uma nova máquina.

Uma das consequências da evolução dos aparatos tecnológicos é a

⁶ FLUSSER, Vilém (2008). *O Universo das Imagens Técnicas - O Elogio da Superficialidade*. São Paulo: Annablume.

proliferação acentuada das coleções, não mais físicas, mas imagéticas. Foi o que ocorreu na segunda metade do século XIX, com o advento das imagens fotográficas. Imediatamente começou-se a catalogar todas as culturas humanas e naturais, criando-se enormes coleções de paisagens, monumentos, fisionomias, objetos, hábitos culturais, animais, plantas, minerais etc. A evolução das práticas fotográficas e sua disseminação ao redor do planeta culminou no que temos hoje: uma coleção de tudo o que pode ser imaginado em todas as áreas do conhecimento, a um clique de distância de qualquer pessoa que tenha acesso a um computador conectado à internet. O colecionismo de imagens.

A utilização da fotografia, do *scanner* e de outras ferramentas tecnológicas também estão fortemente presentes em meu processo criativo. Comecei a usá-los com mais constância durante o período em que cursava a faculdade de Fotografia. O ato lúdico e curioso de escanear diferentes materiais, objetos, plantas ou insetos me levou a fazer retratos de pessoas com seus rostos apoiados diretamente sobre o vidro do aparelho, em um processo bem semelhante ao que experimentou o artista Hudinilson Jr. nos anos setenta no Brasil, com a arte-xerox. Desconhecedor do trabalho de Hudinilson e de outros artistas que se utilizaram de máquinas copiadoras no passado, imagino ter experimentado uma mesma sensação de encanto que eles, ao descobrir novas qualidades estéticas da imagem em aparelhos produzidos para as práticas funcionais do dia a dia. A diferença é que o *scanner* de minha época era capaz de produzir imagens com um elevado grau de definição e nitidez, e, aliado às ferramentas básicas de tratamento de imagem de um *software* como o Photoshop, por exemplo, podia incrementar as possibilidades de criação de imagens consideravelmente.

Ainda assim, se as ferramentas eram e são cada vez mais poderosas, é no processo de criação que se articulam as possibilidades reais de construção de linguagem.

Fig.2. Retrato de Felipe Lampe

O processo de retratar com o *scanner*, que inclui o gesto particular de cada retratado, imóvel por mais de um minuto em uma posição nada confortável, e a intervenção precisa do acaso, pode ser gerador de imagens fortes e misteriosas, como o caso de retrato de Felipe Lampe (fig.2), onde um movimento de corpo gerou uma mancha semelhante a um fluido aquoso, que só fez reforçar ao alterar a tonalidade da imagem da metade inferior do retrato. Como as imagens resultantes desse processo trazia evidentes indícios da presença do vidro, o passo seguinte aconteceu naturalmente: procurar por uma maneira de dar saída a essas imagens digitalizadas, de forma que o vidro sugerido se materializasse. Foi a primeira vez que trabalhei com objetos interagindo com imagens fotográficas, e o resultado foi utilizado inicialmente em uma montagem para a capa da edição de nº 02 da revista *Fotofagia* (2002), em uma homenagem especial aos primeiros Bacharéis em Fotografia formados no

Brasil, pelo Centro Universitário Senac, de São Paulo. Todos os formandos foram escaneados e engarrafados digitalmente quando concebi a composição de capa para a revista (fig.3)

Fig.3. Capa da revista Fotofagia #2, Ed. Eólica (2002).

A visão das garrafinhas e os recorrentes questionamentos quanto à sua existência física, me levaram a criá-las de fato, em uma instalação intitulada "Empório das Almas", onde, como na capa citada, o espírito colecionista também pode ser sentido.

Fig.4. Instalação "Empório das Almas", dentro da exposição Luzenças, no Anexo da Pinacoteca, São Paulo, 2003.

Nesse trabalho, onde as fotografias são simplesmente encaixadas na face frontal da garrafinha, eu já sentia a falta de um material que preenchesse o oco interno de forma a reforçar a materialidade construída. Algo que lembrasse os ambientes líquidos e suas transparências, mas que também pudesse congelar o tempo como nas fotografias. Pensava na resina, aquela das manoplas de caixas de câmbio de fuscas antigos, com caranguejos e cabeças de macaco dentro, recurso frequente na obra de Farnese de Andrade (figs.5 e 6), que em seu trabalho utilizava esse material de duas maneiras fundamentais: a primeira para enaltecer um ou mais objetos, justapô-los, atribuir-lhes fluidez e leveza quase fotográfica,

confrontá-los sem o perigo do embate (fig.6); a segunda, mais ordenada, austera, com caráter de reverência (fig.5), onde o embate é pilar de sustentação da obra (Cosac, 2005, p.31).

Fig.5. Ofélia (1985)

Fig.6. Barriga, Coração, Memória (1976/82)

Em Autenticidades, procuro explorar ambas as possibilidades, ditadas agora pelo ritmo propício para a dinâmica da narrativa do livro, ainda que não especificamente linear.

2. A Forma

Qualquer definição sobre o que seja um Livro de Artista levanta quase que instantaneamente mais dúvidas que certezas. A mais usual dessas definições declara ser este um livro criado como trabalho original de arte, em oposição à mera reprodução de um trabalho pré-existente, além de ser uma obra em que os aspectos formais de sua produção estão intimamente integrados ao tema ou às questões estéticas abordadas. Mas o que seria um trabalho "original" de arte? Seria uma obra única? Uma tiragem pequena? Um múltiplo? E, nesse caso, quem é o autor? O artista que o concebeu ou apenas se esse artista realizar todo o trabalho envolvido na produção, o que pode incluir fotografia, encadernação, gravura, pintura, e o que mais for necessário? E os artesãos, funcionários e técnicos envolvidos nas etapas de sua produção, são levados em conta? Que tipos de critério podem definir o que pode ser admitido como válido ou não? O que é mais valioso, uma gravura em metal ou um xerox? E impressões feitas em computador? O livro deve seguir o formato códice? Ou uma pilha de papéis pode ser considerado Livro de Artista? Um papiro? Uma série de dobraduras? Uma escultura em formato de livro? Um baralho? Que materiais podem ser utilizados? Material reciclado? Vidro? Latão? Linóleo? Um livro feito de páginas em branco? Um diário? Trabalhos com imagens apropriadas? Objetos pessoais? Painéis perfilados? Um conceito metafísico, imaterial, evocado em uma performance? A projeção em uma parede, ou em um corpo, de imagens de páginas escritas à mão?

Ao levantar questões semelhantes em seu livro "The Century of Artist's Books", com referência ao século XX, a pesquisadora e artista visual norteamericana Johanna Drucker aponta para um espaço formado pela intersecção de todos os elementos e atividades que contribuem para a existência do Livro de Artista como um campo de atuação, produção e pesquisa artística, espaço esse que ela denominou como uma "zona de

atividade" e que compreende características de diversas práticas artísticas, tais como métodos sofisticados de produção de estampas, publicações independentes, a tradição centenária da produção de livros, arte conceitual, pintura, desenho, ativismo político, performance, poesia concreta, música experimental, arte eletrônica e, claro, toda a tradição dos livros ilustrados, os *livre d'artiste* do final do século XIX, que acabaram por dar nome a esse campo de atuação artística.

Por mais variadas que possam ser as técnicas utilizadas, uma constante nos Livros de Artista é a utilização das características estruturais do livro como recurso de linguagem: as páginas, o tempo que é necessário para virá-las, o gesto do leitor e a intimidade que se estabelece deste para com o objeto. A obra não é cada página, mas a soma de todas elas percebidas em diferentes tempos. Mesmo que seja altamente inovador ou pessimamente realizado, um Livro de Artista precisa definitivamente de convicção, de *alma*, de *alguma razão de ser* e, *principalmente*, de *alguma razão de ser um livro* (Drucker, 1995, p.9).

Essa me parece ser a questão central de toda obra bibliomórfica e o que mais me atormentava durante o processo de criação do livro "Autenticidades". A todo instante, como que para verificar se estava evoluindo, me fazia essa questão: mas isso tem alguma razão de ser um livro? E, enquanto a resposta não foi positiva, me vi pesquisando materiais, conteúdos e composições que sempre me pareciam desconexas. Por mais que eu chegasse a resultados esteticamente interessantes do ponto de vista de páginas individuais, me pareciam sempre outra coisa que não um livro. Um quadro, um objeto de arte, um fragmento de instalação. No caso da concepção desse projeto, foi só quando os livros se tornaram protagonistas na narrativa, que a angústia gerada pelo infalível questionamento levantado por Drucker cessou.

O poeta francês Stéphane Mallarmé criou um conceito metafísico para "O Livro" em que este seria essencialmente o registro da ação humana, sendo que para ele o problema da ação envolvia o problema da

confirmação da existência. Esse livro não deveria ser uma reação à efemeridade das ações humanas nem deveria ser usado para amenizar medos relacionados com identidade, adequação e com a própria existência, mas deveria ter um fim em si mesmo, capaz de conter certas *conclusões extremas sobre arte que poderiam explodir, diamanticamente, em um tempo eterno, dentro da integridade do Livro.*

Com efeito, todo livro é uma metáfora, um objeto de associações e história, significados culturais e produção de valores, possibilidades espirituais e espaços poéticos, e tudo isso faz parte de um campo de onde deriva a identidade dos Livros de Artista. Drucker também desenvolve uma interessante categorização ontológica de diferentes potencialidades dos Livros de Artista. Essa categorização não é feita de uma forma estanque ou excludente, mas apenas ressalta algumas características mais presentes em alguns casos que outros, deixando claro que essas características podem estar, e comumente estão, presentes simultaneamente em uma mesma obra: *o Livro de Artista como objeto raro, ou aurático; como múltiplo democrático; como variação do códice; como metalinguagem; como forma visual; como exploração verbal; como sequência - narrativa ou não; como agente de mudança social; como espaço conceitual; e como documento* (Drucker, idem).

Não acredito que tal categorização seja definitiva, muitas são e serão as formas possíveis de se categorizar o Livro de Artista dado seu amplo espectro de elementos constitutivos, mas a categorização proposta é bastante abrangente. Mas o que talvez seja interessante na análise de Drucker, que procurou desenredar a totalidade do que seja o universo dos Livros de Artista, é que tudo o que é proposto para este também pode ser aplicado em maior ou menor grau ao livro estritamente textual.

O que chamo aqui de totalidade, foi um conceito que Borges, por exemplo, levou às últimas consequências, sendo O Aleph, talvez, o caso mais notório disso. Mas a imagem do livro como elemento condensador da totalidade ou mesmo como chave para decifrá-la também era um elemento recorrente em seus escritos.

Nos contos "A biblioteca de Babel", "O jardim dos caminhos que se bifurcam" e "O Livro de Areia", que integram a página reservada a Borges no livro *Autenticidades*, o autor cria ou livros infinitos ou bibliotecas tão vastas quanto o universo, como é o caso do primeiro conto citado, onde Borges concebe uma biblioteca que contém tudo que é possível expressar no mundo através de todas as combinações possíveis do alfabeto. Já no caso do segundo, o recurso de tangenciar a totalidade se dá por meio de um sábio chinês, Ts'ui Pen, autor de um livro infinito constituído por um labirinto *numa trama de tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam, ou secularmente se ignoram, e abrangem todas as possibilidades*. No Livro de Areia, a ideia de infinitude se repete. Mas, se Borges foi um mestre na concepção de narrativas tão bem estruturadas ao ponto de receberem a alcunha de realismo mágico, uma das diferenças fundamentais da construção de imagens textuais para as imagens visuais pode ser percebida na reflexão do artista Geraldo Souza Dias acerca de sua própria Torre de Babel:

*Um importante fator diferenciador entre a linguagem verbal e a visual reside na construção do discurso. Enquanto os significados transmitidos pela língua dispõem-se linearmente e são entendidos, um após o outro, para então serem resumidos num todo coerente, os significados dos elementos pictórico-visuais formam juntos um símbolo maior e articulado passíveis de serem entendidos somente através do significado do todo, através de relações semânticas de natureza holística.*⁷

Seria, portanto, uma outra espécie de entendimento que caracteriza os Livros de Artista, que só se tornou possível devido a um desenvolvimento gradual dessa linguagem híbrida ao longo da História da Arte.

⁷ DIAS, Geraldo Souza. (2009). *Mira Schendel - Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac Naify.

3. O Tempo

Herdeiros da longa tradição de edições luxuosas de livros que, antes do século XIX, já se utilizavam de grandes formatos, impressões virtuosas, colorização manual, belas encadernações, materiais raros, além de textos e imagens voltados para um mercado de elite, editores como Ambroise Vollard se aproveitaram da expansão do mercado para as artes visuais no final do século XIX, e se associaram a expoentes do mundo da poesia e das artes visuais para oferecer luxuosas publicações para uma alta classe média com ótimo nível de formação e grande apetite por artigos de luxo. E se essa associação foi lucrativa para tais mercadores visionários, para os artistas das vanguardas europeias da passagem do século XIX para o XX foi uma excelente oportunidade de produzir obras que normalmente não imaginariam, ou poderiam, fazer por si sós. No entanto, mesmo que muitos dos *livre d'artiste* (fig.7) sejam bem interessantes em seus próprios termos, eles são mais *produções* do que *criações*, mais *produtos* que *visões*, mais *exemplos* formais do que *interrogações* acerca do potencial metafísico, conceitual ou mesmo formal de uma obra bibliomórfica.

Fig.7. Anatole France e Pierre Nozière (1899).

A difusão dessas novas práticas entre os artistas do *mainstream*, somada ao galopante desenvolvimento tecnológico do início do século XX, ganha ainda fortes aliadas na preparação do terreno fértil em que viriam a se desenvolver os Livros de Artista nos últimos cem anos: as publicações independentes. Calcadas no ativismo político e descoladas das limitações mercadológicas, tais publicações surgiram como um desejo de que vozes usualmente sufocadas pudessem ser ouvidas, que diferentes visões estivessem disponíveis em uma sociedade repleta de restrições de todo o tipo. A noção do livro como meio de comunicação disponível é parte daquilo que constitui o mito do livro como um múltiplo democrático apesar dos muitos paradoxos de produção que cercam essa ideia. Dos Futuristas russos aos artistas do Fluxus, das prensas do Women's Building em Los Angeles até as casas de impressão do Lower East Side de Nova York, o ativismo político foi um dos elementos que persistiram dentro da mística dos Livros de Artista.

Chega a ser difícil de encontrar no século XX algum movimento artístico que não tenha alguma ligação com os Livros de Artista, mesmo que para isso tenha-se que estender essa ligação para jornais, fanzines ou outras formas de publicação independente. Foi assim com Guillaume Apollinaire e Pierre Albert-Birot no contexto do Cubismo, bem como no Futurismo italiano e russo, de Velimir Khlebnikov e Natalia Goncharova a Francesco Depero e Filippo Marinetti. E assim pode ser traçado um caminho que iria desde o Expressionismo, o Surrealismo na Europa toda, o Dadaísmo na Europa e nos E.U.A., além dos movimentos do pós-guerra, como Fluxus, Pop Art, Conceitualismo, Minimalismo, Arte Feminista, Pós-modernismo, até o atual universo da Arte Contemporânea com suas preocupações acerca do multiculturalismo e políticas identitárias. Influenciou também outras áreas de atuação artística como as atividades de músicos experimentais como John Cage e Henri Chopin, artistas performáticos como Carolee Scheemann, Robert Morris e Vito Acconci, artistas envolvidos com processos sistêmicos como Mario Mertz, Ed

Ruscha e Sol Lewitt, e a lista segue interminável ainda que o Livro de Artista, como gênero, não tenha sido apropriadamente pesquisado, codificado ou criticamente incorporado dentro da história da arte do século XX. Os trabalhos de alguns desses artistas são analisados por Drucker, mas em nenhum momento deixam de ser tratados como livros ou como exemplos de envolvimento artístico com o livro como forma e conceito. Nunca tratados como atributos paralelos dos movimentos os quais esses artistas estavam associados, uma vez que para a autora o que interessa é que essas foram pessoas que encararam o livro como uma forma a ser questionada, interrogada, e não meramente como um veículo para a reprodutibilidade.

Fig.8

Fig.9

Fig.10

Fig.11

Fig.12

Fig.8. Carlo Carrà (Cubismo)
Fig.9. Marinetti (Futurismo)
Fig.10. Francis Picabia (Dada)
Fig.11. John Cage
Fig.12. Dieter Roth - "Daily"

Cronologicamente, pode-se citar como destaques alguns artistas e momentos em que se começou a trabalhar seriamente o livro como meio de expressão artística: nos anos 40 e 50 os artistas do CoBrA na Dinamarca, Bélgica e Holanda, os Letristas franceses Isidore Isou e Maurice Lamaitre, os poetas concretos brasileiros, principalmente Augusto e Haroldo de Campos, e um dos mais imaginativos artistas europeus do Pós-Guerra, Dieter Roth. Nos anos 60 os livros como meio de expressão

artística decolaram nos EUA e na Europa, e proliferaram as produções baratas, seguindo a tendência da nascente cena alternativa. Catálogos produzidos por artistas e galeristas também começaram a ganhar espaço criando uma espécie híbrida de Livros de Artista. Nos anos 70 grandes centros para a produção de Livros de Artista se estabeleceram nos EUA, com destaque para o Visual Studies Workshop (em Rochester), o New York Center for the Book Arts e o Printed Matter (em Nova Iorque) o Pacific Center for the Book Arts (em San Francisco), o Nexus Press (em Atlanta). Mas ainda no final dos anos 70 começam a ganhar importância também objetos bibliomórficos e livros escultóricos. Dos anos 80 até agora vemos surgir instalações mais ambiciosas em escala e com maior complexidade física, com a integração de vídeos, computadores e aparelhos de realidade virtual, como os trabalhos de Buzz Spector, Janet Zweig, Karen Wirth e Robert Lawrence, Marshall Reese e Nora Ligorano, em obras que, apesar de pertencerem mais ao universo da instalação e da escultura, ainda levantam importantes questões em relação aos elementos constitutivos do meio livro.

Fig.12. Buzz Spector - Learning Curve

Fig.13. Janet Zweig. Sheherazade

Fig 14. Wirth e Lawrence - View Points

Fig.15. Ligorano e Reese - Seven Sins

3.1. No Brasil

Publicações surgem tardiamente no Brasil, que apenas desde 1808 passa a contar com gráficas em seu território. Em tempos de abolicionismo e José Bonifácio, a revista Niterói passaria a exergar positivamente a contribuição do negro africano para a constituição da cultura brasileira ao mesmo tempo em que artistas como Aleijadinho são considerados mal-acabados, toscos. Há uma vontade de ser primeiro mundo, de ser França, de ser Europa, mas de uma maneira brasileira. Mais para o final do século XIX, perto de se proclamar a República, o debate público passa a abordar questões de arte. A Revista Ilustrada (fig.16), abolicionista, defende uma pintura naturalista, realista, que mostrasse o Brasil tal qual era. Já a Revista Brasileira, imperial, pregava que o idealismo era conceitualmente o que haveria de mais puramente nacional. Surgem livros sobre a arte brasileira: Félix Ferreira como porta voz de jovens paisagistas defende esse estilo enquanto Gonzaga Duque reflete sobre em que medida a produção artística atendia às necessidades da jovem nação.

Fig.16. Revista Ilustrada em oposição à estética imperial.

O naturalismo, porém, transforma-se rapidamente em naturalismo paisagístico, deixando de lado o registro e a interpretação da realidade social. A paisagem humana e urbana só viria a ser abordada algumas décadas depois, com o Modernismo. Até então, a representação de tipos sociais adotava uma estrutura pictórica que apenas consolidava relações de dominação.

A revista Klaxon (fig.17), fruto de uma coletividade intelectual que se afirmava com a Semana de 22, destaca-se desde logo pelo seu tratamento gráfico inusitado e pelo exercício de uma linha de arte e pensamento destoante do que o que se praticava no país, o que, segundo Aracy Amaral, *implantava inovações consideráveis para o nosso ambiente de então*, como, por exemplo, o extratexto - desenhos em preto e branco de artistas como Brecheret, Di Cavalcanti e Anita Malfati - e também uma renovação da linguagem de arte publicitária, uma vez que anúncios eram concebidos especialmente para a publicação seguindo esses novos padrões gráficos.

Fig.17. Capa, "extratexto" em desenho de Vitor Brecheret e página de publicidade da revista Klaxon #1.

Desse momento em diante, a busca de identidade em um mundo em transformação, aliada à franca industrialização do país, ao

desenvolvimento das tecnologias de impressão e ao consequente barateamento de custos, possibilitaram o acesso de uma maior parte da população às publicações impressas e o aparecimento de diversas revistas ilustradas, como por exemplo as revistas Cruzeiro (fig.18) e Realidade. Mas, apesar dos inúmeros avanços gráficos que ocorreram simultaneamente nas publicações periódicas e na arte publicitária, ambas cada vez mais acessíveis e importantes para a construção do imaginário popular no Brasil e no mundo, em raros momentos aqui se utilizou graficamente dessa linguagem fundamental para a fruição plena do entendimento de tempo-espço pelo leitor: aquela utilizada nos Livros de Artista, onde as relações entre texto e imagem não são mecânicas ou descritivas, mas sim complementares.

Fig.18. Capas da revista O Cruzeiro - Anos 1920 e 30

Em sua acepção mais ampla, o Livro de Artista é um veículo para ideias e processos de arte, ou como bem coloca Annateresa Fabris no texto do catálogo Tendências do Livro de Artista no Brasil, *uma forma de arte em si, apresentando pouca ou nenhuma relação com as monografias, os livros-museu imaginários, as edições de luxo (que muitos artistas costumam fazer em colaboração com escritores ou poetas), os álbuns de*

gravura, de reproduções etc. Quanto às edições de luxo, algumas que podem ser consideradas germinais para os *intercâmbios fecundadores que fazem da expressão gráfica o equivalente plástico da palavra* (A. Fabris) são as colaborações entre Goethe e Delacroix em *Fausto* (1828), entre Poe, Mallarmé e Manet em *O Corvo* (1875), entre Jacob e Picasso em *Saint Matorel* (1911), entre Mallarmé e Matisse (fig.19) em *Poésies* (1932).

Fig.19. *Poesies* - Stéphane Mallarmé e Henri Matisse

Atentos aos movimentos artísticos que estavam ocorrendo na Europa, os modernistas logo adotariam tais práticas, e Tarsila do Amaral talvez seja o melhor exemplo em suas colaborações com Cendrars em *Feuilles de Route* e com Oswald de Andrade em *Pau Brasil* (1924-25). O livro *“Um Lance de Dados”*, de Mallarmé, por exemplo, referência obrigatória na história dos Livros de Artista, foi assim descrito por Augusto de Campos: *Desdobra-se em torno de uma tipologia funcional capaz de dar conta das metamorfoses e dos fluxos e refluxos de imagens, caracterizando-se pelo uso de tipos diversos, de uma nova disposição das linhas, pelos “brancos” e por uma concepção inovadora da página, em que as palavras formam um todo ao mesmo tempo em que se separam em*

dois grupos, determinados pela prega central, sem perder o caráter de um ideograma único (fig.20).

Fig.20. "Um Lance de Dados", Stéphane Mallarmé, 1914, e uma de suas inúmeras releituras, de Marcel Broodthaers, de 1969.

Os anos 50 são um marco fundamental para a consolidação dos livros de artista no Brasil, quando os artistas plásticos serão precedidos pelos poetas concretos e neoconcretos na utilização da palavra como estrutura significativa essencial. Dentro do espaço gráfico, a palavra agora suscita um novo tipo de interação e identidade entre forma e conteúdo e suas consequências extrapolarão o espaço do livro, podendo se refletir em outras formas como cartazes, filmes e objetos. Os livros-poemas de Ferreira Gullar e Lygia Pape (fig.21) são exemplos nos quais os elementos plásticos e gráficos são igualmente determinantes.

Fig.21. Livros da Criação, de Lygia Pape, e poema de Ferreira Gullar durante o movimento Neoconcreto, em 1959.

Os catálogos também passam a adquirir um novo significado, deslocando o eixo da investigação artística da *feitura* do objeto para o *conceito* do objeto e, constituindo-se, assim, também em obra de arte. Não mais uma peça informativa ou documental, mas até mesmo uma criação autônoma em relação à exposição.

Nos anos setenta, proliferam-se as publicações de livros conceituais, publicados pelos próprios artistas ou por galerias, como um canal de escape ao circuito artístico estabelecido. É também nesse momento que surgem algumas experimentações significativas em relação à linguagem, como as experiências de Julio Plaza e Regina Silveira que resultaram na série On-Off (1973-74), ou ainda na série de 49 cadernos de Mira Schendel (1971) onde a artista realiza uma patente investigação de ordem semântica realçada pela busca de valores puramente espaciais na interrelação signo-página. Sobre Schendel, certamente uma das artistas que mais contribuíram no Brasil para a experimentação com linguagens híbridas de texto e imagem, vale citar aqui um trecho dos estudos de Geraldo Souza Dias sobre sua obra:

Os cadernos são folhas de acetato, papel duplex ou vegetal, por ela mesma encadernadas e guarnecidas com capas de papelão ou plástico, segundo um motivo gráfico-visual correspondente a uma sequência sucinta de pensamentos lógicos ou matemáticos expressa por signos e sinais ou desenhos a nanquim. A artista prosseguia ali suas investigações sobre a transparência, que a justaposição das páginas transformava em composições seriais progressivas de símbolos, letras, números ou formas geométricas. Eles incorporam conceitos deduzidos da noção de obra aberta de Umberto Eco que o fruir destes trabalhos serializados identificava no ato de folhear.

Aos sinais alfabéticos, remanescentes de uma antiga mística da linguagem, que os considerou capazes de representar tudo que existe, juntam-se os da matemática, onde a correspondência com o real dá-se através do símbolo numérico. Recorrendo ocasionalmente à transmutação aleatória de letras em algarismos, os cadernos de Schendel colocam-nos diante do enigma do ser, não se propondo a resolvê-lo, mas apenas evidenciá-lo através de exercícios meditativos.

Um repertório comum entre a artista e o “leitor” e uma iniciação básica, condição de qualquer forma de comunicação, são pressupostos para entendê-los a nível sintático, multidisciplinar e polisensorial. Situados entre o objeto tradicional e o conceitual, os cadernos incorporam o desenrolar de uma ideia, na qual a

fisicalidade está sutilmente presente na fixação de mínimos pontos de referência para a transmissão de formulações filosóficas.⁸

Fig.22. Os cadernos de Mira Schendel (1971).

Podemos ainda destacar a iniciativa do MAM que, através das mostras "Prospectiva 74" e "Poéticas Visuais" (1977), tentou divulgar mais amplamente a importância de objetos processuais na fruição artística, mas, o fato é que coube essencialmente aos próprios artistas divulgar esse tipo de produção pelo correio e distribuí-la para críticos, instituições e tentar comercializá-la em livrarias.

No entanto, se o Livro de Artista não teve condições de conquistar um público mais amplo no Brasil, certamente contribuiu para divulgar a

⁸ DIAS, Geraldo Souza. (2009). *Mira Schendel - Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac Naify.

arte contemporânea para uma nova faixa de fruidores, os quais não concebem mais a arte a partir de categorias técnicas restritivas.

4. Um Livro de Artista

Esse capítulo será um breve relato da concepção de cada uma das onze páginas de resina do livro-obra intitulado *Autenticidades*, concebido simultaneamente à pesquisa sobre uma suposta "zona de atividade" onde atuam os Livros de Artista. A obra, que foi pensada primordialmente como um meio de se colocar em prática parte do enorme arsenal teórico adquirido durante os dois anos e meio do curso de mestrado em Poéticas Visuais oferecido pela ECA-USP, acabou por revelar-se um tributo à paixão pelos livros, sejam eles textuais, como o são a esmagadora maioria de livros produzidos hoje no mundo; de imagens, como o são a maioria dos livros de arte; ou híbridos, onde imagem e texto fundem-se, exigindo do leitor uma forma mais abrangente de entendimento, como é o caso dos Livros de Artista.

Assim, os esforços pela união de teoria e prática resultaram em um livro sobre livros. No caso, como já foi mencionado, clássicos da literatura que têm o livro não como suporte para a leitura, mas como personagem literário. O objetivo de tal construção foi o de criar um espaço de múltiplas referências ao fascínio emanado pelos livros ao longo da história, em páginas que se conectam entre si por meio de transparências, continuidades semânticas e similaridades sintáticas. As conexões sempre feitas de forma híbrida de texto e imagem, gerando diversas leituras possíveis nessa obra aberta em que o leitor contribui para o significado geral do livro ao emprestar-lhe suas memórias, emoções e bagagem literária.

Para tanto foram escolhidas obras que falam basicamente da relação livro/leitor, em uma mosaico que vai dos livros infanto-juvenis de fantasia e mistério até a relação com o divino e o sagrado, passando por exemplos da mais óbvia e da mais sofisticada metalinguagem já produzida na literatura, não nessa ordem.

Capa. A capa, portanto, deveria abarcar essa totalidade. Se o livro é constituído de resina transparente, então de resina seria. Se páginas de livros são os elementos que protagonizam o livro, então uma página teria de estar presente, em destaque. Se o livro é inteiro constituído de camadas, então sua composição deveria representá-las de alguma forma. Se há objetos e imagens em todas as páginas do livro, então porque não utilizar na capa objetos que funcionassem como compartimentos contenedores de imagens, como o é o próprio livro? Se a coleção é um dos assuntos recorrentes, então que isso fique claro desde o início. A composição em grade seria uma boa opção. Se o metal é utilizado para acentuar o caráter aurático pretendido, então metal haja, e abundante, que o impacto é maior. Afinal, a capa é o portal de entrada desse universo que é um livro. Se há sempre algum material utilizado em provas de autenticidade, então aqui não poderia faltar. E há também o título, claro, e subtítulo, que é o conceito da obra.

Se um viajante em uma noite de inverno. Começar com uma pergunta é sempre bom. Na condicional, então, melhor. A obra de Italo Calvino narra a perseguição de um livro por um personagem identificado apenas como Leitor que busca continuar sua leitura interrompida e acaba por descobrir uma conspiração que intenciona acabar com o sentido de todos os livros, embaralhando leituras e autores, criando falsificações e simulacros de livros verdadeiros, entre outras artimanhas. Ainda há outro personagem, Irnerio, que nunca lê. Prefere construir coisas com eles. O quê? "Objetos. Enfim, obras: estátuas, quadros, pode chamar como quiser. Já lhes consagrei mesmo uma exposição. Colo os livros com resina e eles assim ficam presos. Fechados, abertos; ou ainda lhes dou forma, eu os esculpo, abro neles brechas internas. São uma bela matéria para se trabalhar, os livros, pode-se fazer muita coisa com eles." Poderia haver melhor começo? As múltiplas imagens são todas de Livros de Artista de relevância para a História da Arte.

Fahrenheit 451. Ficção científica escrita por Ray Bradbury, e publicada pela primeira vez em 1953 (e que chegou a ganhar uma adaptação para o cinema em 1966, por François Truffault), é um romance distópico e uma crítica ao que Bradbury enxergou da crescente e disfuncional sociedade americana. O romance apresenta um futuro (1999) onde todos os livros são proibidos, opiniões próprias são consideradas antissociais e hedonistas, e o pensamento crítico é suprimido. O personagem central Guy Montag trabalha como um bombeiro às avessas, sendo que sua principal função é a de queimar livros. O número 451 refere-se à temperatura (em Fahrenheit) na qual o papel ou o livro incendeia. Nessa página, escolhi representar graficamente importantes figuras do enredo chamadas de "homens-livro", uma espécie de grupo de resistência que, não tendo mais acesso às obras impressas, decidem por decorá-las para poderem transmiti-las oralmente para as próximas gerações. Montag se tornará um deles.

O nome da rosa. Escrita em 1980, é a obra mais popular de Umberto Eco, muito devido à sua versão cinematográfica de 1986, estrelada por Sean Connery. A importância filosófica do filme está precisamente no confronto entre os dois modos de procurar a verdade que refletem distintos modos de concepção acerca do conhecimento. De um lado, a igreja, avessa a qualquer tipo de evidência racional e empírica, interessada na defesa dos dogmas da cristandade, condenando tudo aquilo que, de uma forma ou de outra pudesse contrariar as autoridades permitidas, nomeadamente, a lógica aristotélica e os fatos resultantes da observação e experimentação. A chave para o enigma do enredo é a busca por um livro desaparecido, O Livro do Riso, um suposto tratado de Aristóteles sobre a alegria. Em sua busca, que se passa durante a Idade Média na Europa, o monge William de Baskerville se embrenha por entre os labirintos de uma biblioteca secreta, claramente inspirada nos contos de Jorge Luis Borges.

O Livro Sagrado. Principal fundamento das três principais religiões monoteístas do mundo, os livros dessa página são os que contêm as palavras de Deus, transmitidas diretamente para profetas por meio de revelações místicas. Abraão seria talvez o mais importante deles, pois foi para o primeiro dos patriarcas bíblicos que se revelou a fé em um Deus único. Moisés, Jesus e Maomé foram os profetas que interpretaram essa fé de maneiras distintas, e suas revelações passaram à forma escrita em três livros sagrados: A Torá para os judeus, A Bíblia para os cristãos e O Corão para os muçulmanos. As regras morais e éticas, os testemunhos de fé e ensinamentos que neles estão contidos, foram transmitidos oralmente por séculos até ganharem sua forma de Escrituras, e contém tanto interpretações místicas para fatos históricos como passagens poéticas em que as figuras de linguagem passíveis de diversas interpretações. Na construção dessa página, não há imagens nem símbolos pictóricos. Apenas ornamentos e a palavra das Escrituras.

O Livro das mil e uma noites. Do sagrado para o profano. O famoso livro, que tem em Sherazade (ou Sahrazad) talvez a mais famosa narradora da história da literatura, é um compêndio de histórias da tradição oral árabe, escritas por um autor anônimo (ou muitos), e que teve sua primeira versão circulando pelo mundo árabe em meados do século IX d.C. A narradora é uma espécie de mártir que tenta, e consegue, dissuadir seu Rei do terrível hábito de matar suas mulheres depois de se satisfazer com elas. E o faz por meio da narração de histórias fantásticas, cheias de sensualidade e simbolismo. Interrompendo as histórias sempre ao amanhecer, Sherazade atia a curiosidade de seu Amo, conseguindo seu consentimento para continuar a narrativa na noite seguinte, indefinidamente. Para construir a página, utilizo imagens do Kama Sutra, um fragmento do caderno de notas de meu avô libanês, pinturas clássicas, e uma cena da versão cinematográfica do livro, dirigida por Pier Paolo Pasolini, em 1974.

A história sem fim. O personagem central desse livro do alemão Michael Ende é um garoto chamado Bastian Balthazar Bux, que rouba um livro de uma pequena livraria alfarrabista. Bastian (cujo nome deve ser ligado à sua origem latina, da qual provém o nosso termo bastião) é de fato o bastião, o guardião de um reino em perigo. O garoto que, a princípio, é apenas um leitor do livro, narra a história da terra de *Fantasia*, o lugar onde se encontram todas as fantasias humanas. Com o progresso do livro, porém, ele entra em *Fantasia*, em um exercício metalinguístico sutil e muito bem engendrado, em que até as cores com as quais as frases do livro são impressas são fundamentais para que a metalinguagem se dê. Grande homenagem à capacidade imaginativa humana, povoado de seres fantásticos e cenários impossíveis, o livro introduz diversos temas psicológicos a partir do momento em que o personagem tem de enfrentar a si mesmo para encontrar a maturidade em um mundo povoado por seus desejos. A dualidade cromática faz parte da concepção da página.

O dia do curinga. Famoso mundialmente por seu livro anterior, "O mundo de Sofia", o norueguês Jostein Gaarder se tornou um especialista em escrever sobre filosofia de um modo atraente para os jovens. Nesse livro, assim como em "A história sem fim", o personagem narrador é um garoto que em determinado ponto da história, descobre que faz parte da história do livro que está a ler. Aqui, no entanto, não é ele quem entra no livro, mas o livro que "sai" para o mundo real. Outra obra prima da metalinguagem. Aqui, na composição do cenário com duas pinturas da mesma série (Forest of Beech Trees I, 1902; e Forest of Beech Trees II, 1903), produzidas com um ano de distância entre elas, aproveito para prestar uma homenagem a um dos pintores que mais admiro: Gustav Klimt. Utilizo ainda cartas de baralho antigas e objetos relevantes para a condução da narrativa, como o pãozinho que esconde o livro da história, uma miniatura que só pode ser lida com o auxílio de uma lupa. É possível ler a página menor da composição com a lupa encaixada na página de resina.

A ilha do tesouro. Um dos maiores clássicos da literatura infanto-juvenil, a obra escrita por Robert Louis Stevenson em 1883 tem povoado o imaginário de gerações seguidas há mais de um século, e foi o responsável pela disseminação de alguns estereótipos como o X que marca o lugar onde está escondido o tesouro e o pirata da perna de pau. A história se dá quando uma moça que vive em uma ilha encontra um livro trazido por um baú. Não se pode mais ler as palavras, mas as ilustrações estão intactas; entre elas o mapa do tesouro, razão da aventura se desenrolar. A escolha dessa como a última página do livro não é aleatória. Se há um tesouro no livro, que este esteja "enterrado" em sua última página. Aqui também, duas homenagens: ao pintor japonês Hokusai, com cuja "A Grande Onda" (1834) componho o cenário marítimo; e à fotógrafa norteamericana Sally Mann, de quem tomo emprestado a personagem leitora (Funny Sunday, Immediate Family, 1991). Detalhe: no modo de leitura oriental, o tesouro está logo no início. E foi a primeira página feita.

Assinatura. Para assinar a obra e encerrar o livro, criei um singelo autorretrato em que apareço lendo um livro com as dimensões do próprio "Autenticidades", que não é visível porque ambos, eu e o livro, estamos transmutados em página de livro. A motivação dessa página final não é narcísica, como pode parecer (talvez até o seja, inconscientemente), mas sim denota o desejo de encerrar esse livro pouco convencional da maneira mais tradicional: uma referência ao autor, o local, a data. Curiosa essa necessidade derradeira, mas me pareceu que se o livro acabasse ao término da última história, ele deixaria a sensação de estar mutilado, como se lhe tivessem arrancado a capa traseira. Sinal de que o formato códice, com o qual lidamos desde a mais remota infância, nos está impregnado na consciência. O livro escolhido para a textura do retrato é novamente o "Livro das mil e uma noites", talvez porque não desejava terminar de construí-lo, talvez porque seja essa história a síntese da relação de desejo estabelecida entre livro e leitor, que experimentei durante o processo.

Conclusão

O desenvolvimento da poética dos Livros de Artista contemporâneos é quase todo dedicado aos problemas conceituais da arte, da percepção e da integração do indivíduo em sistemas. As obras resultantes são, por isso, essencialmente sistêmicas, onde *utiliza-se intensamente da potência temporal inerente a eles, ao gesto de folhear e à perscrutação da página, para esculpir a memória adquirida do leitor observador*⁹. E isso se dá mesmo quando essa ação é negativa, ou seja, quando essa ação não é possível precisamente porque existe como ação potencial, como, por exemplo, no caso de um livro colado onde suas páginas não poderão ser folheadas.

Na maioria dos casos em que se trabalha com a poética do livro, a sequencialidade é amplificada pelo ir e vir: a lembrança do que já foi e a expectativa do que será. O aspecto lúdico é quase sempre primordial ao aspecto gráfico e normalmente ativado pelo intermediário, seja pelo uso da fotografia, gravura, pintura, desenho, escultura, vídeo, instalação, recursos sonoros ou mesmo do gesto corporal humano. Como volumes, não importa tanto se os livros resultantes do processo são extremamente bem acabados ou totalmente despojados. Recorrentemente, o primordial nesse tipo de linguagem é o exercício. Importa mais a obra ativa que a obra passiva.

Essas e outras características dos Livros de Artista (analisadas mais a fundo no capítulo 2) e seu desenvolvimento ao longo dos últimos séculos (esboçado no capítulo 3), confluem para fazer do momento histórico que vivemos uma época extremamente propícia para que o uso dos conceitos inerentes ao livro exploda e se dissemine nos campos da produção artística em uma miríade de infinitas possibilidades.

⁹ SILVEIRA, Paulo. 2008. A página violada: Da ternura à injúria na construção do Livro de Artista. Porto Alegre: Editora UFRGS

No fim do século XX, a reprodução técnica atingiu tal padrão de qualidade que ela não somente podia transformar em seus objetos a totalidade das obras de arte tradicionais, submetendo-as a transformações profundas, como conquistar para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos. Atualmente, com o processo de digitalização de imagens, somado à amplitude de veiculação das mesmas pela Internet, a história da arte tornou-se um grande e acessível *banco de dados* sobre o qual o artista transita, sem prender-se à linearidade da história. Em vez de negar o passado para afirmar uma suposta originalidade, o artista contemporâneo não receia em criar a partir de fragmentos de nossa memória artístico-cultural.

Vilém Flusser cita as máquinas copiadoras como multiplicadoras de “originais”, isto é, informações provindas de autores. Textos, músicas, fotografias e os vídeos multiplicados foram, na maioria dos casos, produzidos por indivíduos que se *consideram* autores. Mas surgem com mais frequência mensagens elaboradas por grupos com a ajuda de aparelhos para as quais o termo “autor” não se aplica. Por essa e outras razões, o termo “original” perde significado e o termo “autor” torna-se duvidoso. A médio prazo, todo autor de todo tipo, inclusive ele mesmo, que chega a assumir isso no texto, torna-se redundante:

Toda informação se produz como síntese de informações precedentes, por diálogo que troca bits de informação para conseguir informação nova, enquanto o mito do autor pressupõe que o “fundador” (o gênio, o Grande Homem) produz informação nova a partir do nada (da “fonte”). O autor mítico cria na solidão da geleira, nos mais altos picos (Nietzsche).¹⁰

Tal pensamento nos ajuda a perceber que em todos os âmbitos da vida moderna está surgindo um novo homem, que Flusser chama sinteticamente de *homo-ludens*¹¹, brilhante imagem dos nossos tempos.

¹⁰ Flusser, 2008, p.104

¹¹ Flusser, 2008, p.106

Se o artista é um espelho da sociedade em que vive, como postula Kant na Crítica do Juízo (1790), e a arte hoje é feita por esses novos homens, *homo-ludens*, então a ludicidade ontológica dos livros se constitui em um dos terrenos mais férteis para o processo criativo contemporâneo, rivalizada apenas, talvez, pelos processos digitais e eletrônicos que tem por base a interatividade. Ainda assim, como estamos a pensar no livro muito mais como *conceito* do que como *objeto*, mesmo as mais novas formas de interação tecnológica podem ser absorvidas dentro dessa "zona de atividade" da criação artística.

Iniciei essa pesquisa procurando por chaves dentro dessa "zona de atividade" em que são produzidos os Livros de Artista para tentar compreender melhor as características de sua poética. Durante esse processo, acabei por me aproximar intensamente da literatura e nela encontrei diversas respostas para os questionamentos acerca do potencial do livro enquanto meio de produção artística. Esse é essencialmente o assunto que procurei desenvolver na produção do livro "Autencicidades" por meio de uma linguagem híbrida de texto e imagem onde razão e sentidos unem-se para possibilitar ao "leitor" uma relação mais abrangente com a obra, em um exercício constante de combinar qualidades narrativas e sensoriais em uma composição em que as relações entre tempo e espaço constituem-se na espinha dorsal da obra.

Se procurava a poética dos Livros de Artista, acabei por encontrar o que se poderia chamar mais adequadamente de *poética do livro*, campo de produção artística que, em inglês, língua bem mais sintética que o português, para o bem e para o mal, encontra um termo preciso e abrangente: *Book Art*.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, M. A. *O personagem-livro*. In: XXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - INTERCOM, 1998, Recife. Anais do XXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - INTERCOM, 1998.
- AMARAL, Aracy A. (1971). *Mira Schendel: os cadernos*. In: AMARAL, Aracy A. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger*. São Paulo: Nobel, 1983, p.183-185.
- BENJAMIN, Walter. (1994). *Obras Escolhidas* (3 vol.). São Paulo: Brasiliense.
- BORGES, Jorge Luis. (1985). *Cinco Visões Pessoais*; Trad. de Maria Rosalinda Ramos da Silva. Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- BORGES, Jorge Luis. (1949). *O aleph*. Trad. de Davi Arrigucci Jr.. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BORGES, Jorge Luis. (1975). *O livro de areia*. Rio de Janeiro: Editora Globo.
- BRADBURY, Ray. (1966) *Fahrenheit 451*. Trad. de Mario Henrique Leiria. Lisboa: Edição Livros do Brasil.
- CALVINO, Italo. (1979) *Se um viajante numa noite de inverno*. Trad. Margarida Salomão. São Paulo: Círculo do Livro.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. (1991). *Dicionário de Símbolos. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olímpio.

- COSAC, Charles. (2005). *Farnese: Objetos*. São Paulo: Cosac Naify.
- DIAS, Geraldo Souza. (2009). *Mira Schendel - Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac Naify.
- DRUCKER, Johanna (1995). *The Century of Artist Books*. N. York: Granary Books.
- ECO, Umberto. (2003). *O nome da rosa*. Trad. de Aurora Fornoni Bernardini e Homero de Freiras Andrade. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de S. Paulo.
- FLUSSER, Vilém (2008). *O Universo das Imagens Técnicas - O Elogio da Superficialidade*. São Paulo: Annablume.
- FLUSSER, Vilém (1985). *Filosofia da caixa preta. Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec. (reed. 2002. Rio de Janeiro: Relume Dumará).
- FLUSSER, Vilém (1963). *Língua e Realidade*. São Paulo: Herder (2a ed. 2004. São Paulo: Annablume).
- GAARDER, Jostein (1996). *O dia do curinga*. Trad. João Azenha Jr.
- KHOURY, Feres Lourenço. (2009). *Mapas de um mundo*. São Paulo: Imprensa Oficial.
- *Livro das mil e uma noites, volume I, ramo sírio* / Anônimo (2006). Trad. do Árabe de Mamede Mustafá Jarouche. São Paulo: Editora Globo.
- MANN, Sally. (1992). *Immediate Family*. Nova York: Aperture.
- PLAZA, Julio. (1982) *O livro como forma de arte (I)*. *Arte em São Paulo*, São Paulo, n.6, abr.

- RENNÓ, Rosangela (2003). *Rosangela Rennó: o arquivo universal e outros arquivos*. São Paulo: Cosac Naify.

- SILVEIRA, Paulo. 2008. *A página violada: Da ternura à injúria na construção do Livro de Artista*. Porto Alegre: Editora UFRGS.

Apêndice A

As próximas páginas, impressas em transparência, são os projetos¹² das páginas do livro "Autenticidades". Suas páginas são feitas de resina epóxi transparente, com espessura de aproximadamente 8mm, dimensões de 50 x 45 cm, e peso variável entre 1 e 2kg, dependendo dos materiais que contém incrustados. A espessura total do livro e seu peso são de aproximadamente 10cm e 10kg, respectivamente.

Os projetos foram desenhados digitalmente, com o software Photoshop CS4, da Adobe, a partir do escaneamento dos materiais e imagens a serem utilizados para a confecção das páginas reais. Isso porque os elementos são múltiplos e, muitas vezes, únicos, e a resina não permite movimentações de elementos para a composição, além de ter secagem relativamente rápida (cerca de 3 horas) para adquirir seu estado sólido definitivo.

¹² **Obs.** Como são projetos, as páginas não correspondem fielmente à realidade do livro, uma vez que diversos elementos são apenas ilustrativos, como, por exemplo, muitas das páginas de livros e objetos repetidos apenas para que eu pudesse ter uma ideia formal das composições. Apesar de serem esboços bem similares ao resultado final, ainda assim são apenas esboços das faces frontais das páginas. O verso de cada uma das páginas esboçadas ainda guardam elementos que podem ser conferidos apenas no livro em si.

Em nome de Deus, o Misericordioso, o Misericordioso
que nos agraciou, e ouviu-lhe os méritos incomensuráveis.

Louvores a Deus, soberano generoso, criador dos homens e da
vida,¹ que elevou os céus em pilares, estendeu as serras e os
vales, e das montanhas fez colunas; que dos secos rochedos fez a
água jorrar; e que aniquilou os povos de Tamúd e 'Ad, e também
os poderosos faraós.² Reverência o alússimo pela criação com
que nos agraciou, e ouviu-lhe os méritos incomensuráveis.

E, agora, avisamos aos homens generosos e aos senhores gen-
tis e honoráveis que a elaboração deste agradável e saboroso
livro tem por meta o benefício de quem o lê: suas histórias são
plenas de decoro, com significados agudos para os homens distin-
tos; por meio delas, aprende-se a arte de bem falar e o que su-
cedeu aos reis desde o início dos tempos. Denominei-o de livro
das mil e uma noites, que contém, igualmente, histórias excelen-
tes, mediante as quais os ouvintes aprenderão a fisionomia:³
não os enredará, pois, ardil algum. Este livro, enfim, também os
levará ao deleite e à felicidade nos momentos de amargura pro-
vocados pelas vicissitudes da fortuna, encobertas de sedutora
perversidade. E é Deus altíssimo quem conduz ao acerto.

Disse o autor:⁴ conta-se – mas Deus conhece mais o que já é
ausência, e é mais sábio quanto ao que, nas crônicas dos povos,
passou, se distanciou e desapareceu – que havia em tempos
remotos, no reino sassânida,⁵ nas penínsulas da Índia e da
Indochina,⁶ dois reis irmãos, o maior chamado Šāhriyār e o
menor, Šāhzamān.⁷ O mais velho, Šāhriyār, era um cavaleiro
poderoso, um bravo campeão que não deixava apagar-se o fogo
de sua vingança, a qual jamais tardava. Do país, dominou as
regiões mais recônditas, e, dos súditos, os mais renitentes. E,
depois de assenhorear-se do país e dos súditos, entronizou
como sultão, no governo da terra de Samarcanda, seu irmão
Šāhzamān, que por lá se estabeleceu, ao passo que ele próprio
se estabelecia na Índia e na Indochina.

Tal situação se prolongou por dez anos, ao cabo dos quais
Šāhriyār, saudoso do irmão, mandou atrás dele seu vizir⁸ – o
qual tinha duas filhas, uma chamada Šāhrāzād, e a outra, Dī-
nārzād.⁹ O rei determinou a esse vizir que fosse até Šāhzamān e
se apresentasse a ele. Assim, o vizir munuiu-se dos apetrechos
necessários e viajou durante dias e noites até chegar a Samar-
canda. Šāhzamān saiu para recebê-lo acompanhado de membros

1 "Co
2 "cria
home
3 "Co
palav
singul
possi
genti
ou, de
narrar
ser tr
enqua
hebre
é tam
simpl
"fara
e "Ad
extin
pré-
desap
atribu
3 No
técni
islâm
carac
fision
4 Cor
deixa
fórmu
é utili
e a tra
por be
O pre
consta
"Arab
Rylar
"Arab
Ofício
public
prime
em 18
incorp
5 A du
em se
desfru
glória, governou a Pérsia
de 226 a 641 d.C., quando
foi destronada pela
conquista muçulmana.

Também Bastian a escutava muito claramente.

Mas ele não conseguiu compreender as primeiras palavras que o Velho pronunciou. Eram qualquer coisa como: "Atsibarrafla red-naerok darnok Irak oiráticirp."

"É estranho", pensou Bastian: "Por que o Velho de repente se pôs a falar numa língua estrangeira? Ou será uma fórmula mágica?"

Mas a voz do Velho continuava a soar e Bastian teve de ouvi-lo.

"Esta inscrição encontrava-se na porta envidraçada de uma pequena loja, mas, naturalmente, só tinha este aspecto quando, do interior sombrio da loja, se olhava para a rua através da vidraça."

Lá fora, era uma manhã cinzenta e fria de novembro, e chovia a cântaros. As gotas escorriam pela vidraça e por cima das letras florescidas. Tudo o que se via através da vidraça era uma parede manchada pela chuva, do outro lado da rua."

"Não conheço esta história", pensou Bastian um tanto quanto desiludido, "não está no livro que estive lendo. Isso só prova que me enganei. Pensei mesmo que o Velho ia começar a contar outra vez a História Sem Fim, desde o princípio."

"De repente, a porta se abriu com tanta força que os sininhos de latão que pendiam sobre ela começaram a tilintar e só pararam depois de alguns instantes."

O causador deste tumulto era um garoto baixo e gordo, de uns dez ou onze anos. O cabelo castanho-escuro, molhado, caía-lhe sobre o rosto; tinha o casaco encharcado de chuva e trazia a tiracolo uma pasta escolar presa por uma correia. Estava um pouco pálido e ofegante, mas, apesar de há pouco parecer ter muita pressa, continuava parado diante da porta aberta, como se estivesse pregado no chão."

Enquanto Bastian lia estas linhas, ouvindo ao mesmo tempo a voz grave do Velho da Montanha Errante, começou a sentir um zumbido nos ouvidos e as linhas do livro começaram a tremer diante de seus olhos.

Aquilo que o Velho contava era sua própria história! E fazia parte da História Sem Fim. Ele, Bastian, era uma das personagens do livro, quando pensara ser apenas um leitor! E quem

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
SECRETARIA GERAL
DIVISÃO DE REGISTROS ACADEMICOS
Diploma registrado sob n.º 1412051
Processo n.º 2005.1.26252.1.1
De acordo com o Artigo 48 da Lei 9394/96,
São Paulo, 08 de Novembro de 2005
MARIA ISABEL BATA
Técnico Acadêmico

I amu
 tíssimo pela
 ritos incomer
 generosos e ac
 ação deste agradável
 o de quem o lê: suas his
 cados agudos para os ho
 apre-le-se a arte de bem falar e
 início dos tempos. Denominei-o de livro
 ntém, igualmente, histórias exot
 vintes aprenderão a fisiogn
 algum. Este livro, enfim, tam
 lade nos momentos de amargura
 s da for in rtas de sed
 tíssimo ei o incerto.
 se – ma De mais o que
 quanto c icas dos po
 e desapa em temp
 sãcida, 5 ndia e
 rmãos iyã
 mais
 campeã