Apresentação

Paulo Silveira

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

SILVEIRA, P. Apresentação. In: *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista* [online]. 2nd ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008, pp. 13-20. ISBN 978-85-386-0390-0. Available from doi: [10.7476/9788538603900](https://doi.org/10.7476/9788538603900). Also available in ePUB from: <http://books.scielo.org/id/2pwn4/epub/silveira-9788538603900.epub>.

All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Apresentação

Feche os olhos e imagine um livro.

O livro imaginado é provavelmente o esperado: capa, páginas brancas com texto em preto e uma boa lombada. Possivelmente você o imagine aberto.

E se a primeira página desse livro fosse a última, com ele começando pelo fim? Uma página, digamos, -320? E depois uma -319, -318 e assim por diante? Isso nunca (ou quase nunca) acontece. Isso pode ser considerado uma violação tanto das práticas do bom senso (ou do consenso) como das normas escritas. É uma violação da ordem. Um livro com o menor grau de violação já causa estranhamento, para qualquer público. Essa é a premissa do livro de artista contemporâneo, como o equilíbrio o foi dos seus antecessores.

Se você não fechou os olhos, realmente, depois de ler a primeira frase acima, então você está entorpecido pelos códigos de linguagem. Não é possível parar: você tem a compulsão pela leitura. Tentar não ler é quase como tentar não ver. Em vez de papel, você deveria folhear páginas de lixa.

Possuo um grande carinho por livros, como provavelmente também o tenha quem está pretendendo ler este trabalho. Mas confesso que esse carinho sempre foi mais voltado para o volume, propriamente dito, do que pelo texto que ele comporta (ou suporta). O prazer da leitura é, para muitos, uma emoção que não consegue libertar-se do prazer de sentir o papel na mão ou o seu cheiro. Gosto de observar as ilustrações, de perceber a trama das retículas de impressão, de encontrar um desajuste nas cores: descobrir o magenta e o amarelo por detrás do vermelho. Gosto de contar os seus cadernos, ver como são costurados e quantas páginas há em cada um. E gosto de suas marcas de tempo: as páginas amareladas, manchas de uso, anotações nas margens, os nomes em esferográfica de seus donos. Tudo evidenciando que *um livro é um objeto*. Ele *não é* a obra literária. A obra literária é de escritores, pesquisadores, publicadores. O livro é de artistas, artesãos, editores. É de conformadores.

No desempenho de minhas atividades numa editora universitária, faço algo que me remunera e dá satisfação: livros acadêmicos. Transformo uma abstração literária numa

obra verbo-visual para comércio. Aplico nas técnicas de editoração a informação aprendida nas aulas do Instituto de Artes da UFRGS na passagem dos anos 70 para os 80. Na época, sobre as paredes do bar do Instituto podiam ser encontrados muitos trabalhos de arte postal, uma forma de expressão que chegava aos alunos por outros meios que não as salas de aula (lamentavelmente). Algo como uma janela a mais para nossos olhares. Pouco a pouco a arte postal foi sumindo, desaparecendo, até estar completamente ausente, ou quase isso. Uma de suas manifestações paralelas era o livro de artista, num entendimento muito amplo, por muitos de então denominada arte-livro ou livro-arte, de notabilidade menos aparente que a arte postal, porque ainda não estava bem compreendida. Trazia para o universo artístico outras contribuições da realidade do mundo da impressão (qualquer impressão) e de linguagens estranhas a ele. Mas também durou pouco, ou quase inexistiu. Não me recordo de uma só experiência regular desse tipo durante o curso de artes. Mas mesmo assim o Rio Grande do Sul teve algumas ocorrências isoladas, às vezes com boa repercussão. Como nos eventos e experimentações do Espaço NO (de “nervo óptico”), ou na exposição Arte Livro Gaúcho (também vinculada ao arquivo NO), em Porto Alegre. Alguns artistas gaúchos, ou aqui radicados, somavam aos seus trabalhos cotidianos o exercício do livro de artista em suas variações. A maioria se ocupava, de fato, com a edição de álbuns de gravura de apresentação tradicional. Mas outros se utilizavam de procedimentos alternativos ou da adequação de seu pensamento ao livro ou ao caderno como suporte. É o caso de Vera Chaves Barcellos, Regina Silveira, Cláudio Goulart, Flavio Pons, Mário Röhnehl, Helio Fervenza, Wilson Cavalcanti, Diana Domingues, Heloísa Schneiders

Cláudio Goulart, Flavio Pons e Ana Torrano, exercício coletivo sem título, 1978.

da Silva, Teresa Poester e outros. Alguns ainda experimentam essa mídia, ainda que de uma forma eventual. Recentemente houve exposições específicas da caxiense Iolanda Gollo Mazzotti e da pelotense Lenir de Miranda, involuntariamente representando dois pólos regionais de boa extração de artistas plásticos, e ambas, ao trabalhar o livro de artista no sentido lato, optando principalmente pelo livro-objeto em peça única, fortemente escultórico.

Alguns dos primeiros contatos que tive com o livros de artista não foram especialmente significativos. Talvez porque fosse mais moço, mais passional, e neles predominasse o conceitualismo, principalmente verbal. Que podia ser brilhante, mas na maioria das vezes era baseado na repetição de jogos de palavras. Muita gente (mas muita mesmo!) fazia livros de artista, a maioria talvez sem saber que estava assentando uma categoria artística. Alguns equívocos marcaram a produção da época. A presença de escritores (ou candidatos a escritores) no terreno da visualidade poderia ser tão frustrante quanto inapelavelmente chata. Havia mais joio do que trigo. E a recíproca também era verdadeira, pelo menos aos meus olhos. Por uma característica brasileira, o sucesso da poesia concreta era acompanhado do

pouco conhecimento pelos artistas da encadernação criativa e do projeto gráfico, bem como do preconceito acadêmico com a comunicação visual. O primeiro grande impacto que tive (muito tardio, em 1991!) foi através do contato com o catálogo de uma grande exposição internacional, ocorrida em 1981, em Barcelona (Llibres d'Artista, Metrònom). Nele estava registrada a presença de alguns objetos tão distantes do mundo gráfico quanto próximos da escultura. Eram elaborações tridimensionais ousadas, inaceitáveis para o mundo da bibliofilia. A amplitude dos objetos livro-referentes expostos, muitos deles com a função original pervertida, despertou em mim um estranhamento diferente daquele que era sentido pelas obras mais gráficas. Isso renovou meu interesse pelo assunto.

O tolhimento profissional do livro industrial já me sugeria a procura de expressões mais claramente artísticas. Foram da máxima importância para mim, nessa época, os

Claudio Goulart,
Stamps (I am glad if I can eat), s.d.

cursos sobre esse tema ministrados por Evandro Salles (Poéticas Visuais sobre Suportes Gráficos: o Livro como Vértice de Linguagens), de Brasília, em 1991 (e que incluiu um primeiro contato com Vera Chaves Barcellos e os livros nacionais e estrangeiros do Arquivo NO), e por Matilde Marín (O Livro do Artista), de Buenos Aires, em 1995, ambos no Atelier Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre. Mas a experiência definitiva ocorreu entre as duas datas. Foi em 1992, no Rio de Janeiro, na exposição A Arte do Livro nos Estados Unidos, organizada pelo Center for Book Arts e com curadoria de Richard Minsky. O título fazia muitas pessoas pensarem tratar-se de uma exibição de livros de luxo, exemplares de bibliófilos. Muitos (muito mais do que eu poderia imaginar) torciam o nariz para a coleção de *coisas* que eles não conseguiam classificar. Sob o mesmo conceito, “arte do livro”, havia uma amostra bastante ampla: experiências estetizantes e desestetizantes, livro impresso e livro único, muito ou nenhum uso da palavra, página e não-página, e, sobretudo, conhecimento dos variados processos de encadernação (ou coleção de páginas) e da escultura com materiais diversos, mesmo baratos. As pessoas que não sabiam exatamente do que se tratava, encontravam o choque pelo estranhamento. Eram livros, alguns que podiam ferir as mãos. E era arte, e ela feria os olhos.

É fácil compreender o que me atraiu. No mundo que me cercava, predominavam os álbuns gaúchos de gravura, as experiências concretas de Augusto de Campos e Julio Plaza, os cadernos espiralados de esboços e anotações, e as publicações baratas em xerox, muitas vezes vendidas em bares ou portas de cinema diretamente pelo artista (ou pelo poeta, então um autor muito frequente dessa forma de expressão). O livro-objeto propriamente dito, em peça única, limítrofe, me desagradava naquele momento, por sua recusa à multiplicação. Característica que, vim descobrir depois, era nacional. Para encadernação artística (realmente artística) não havia escola (penso que até hoje não há), o que também dificultava uma possível difusão de sua potencialidade como linguagem. E do livro comum, em *offset*, então, nem se pode falar. Ele envolve tiragem... e dinheiro para pagá-la. E compradores! (Além de carecer da simpatia do meio artístico. É uma opinião pessoal, mas compartilhada com outras pessoas.)

Posto o desafio, desenvolvo minha proposta: entender uma possível origem do choque ou estranhamento que um grande grupo de obras diferentes de uma mesma categoria pode causar, quando esse grupo de fato representa uma amostra adequada de um universo maior. O objetivo deste trabalho é compreender a dimensão da presença dos gestos de ternura e de injúria na categoria artística do livro tornado em arte, a partir da verificação da sua tensão pela originalidade formal e pela concepção teórica de seu campo. Pelos seus insumos materiais e pela sua variedade temática, ela é uma categoria mestiça, instaurada *a posteriori* a partir da apropriação de objetos gráficos de leitura. É uma categoria definida por sua mídia e não por sua técnica. Ela abarca desde o livro até o não-livro. Uma cadeira não é um não-livro, porque ela é uma cadeira. Um não-livro é um Nosferatu, um não-morto, uma proposição que assombra pela negação que confirma a sua existência. É o contrassenso semantizado. É ansiedade e surpresa.

Este trabalho procurou sua amostragem num universo de obras que retratassem um amplo contexto conceitual, para a partir disso ser identificada a fluidez de limites da categoria. Desse universo maior foram retirados alguns casos para estudo específico. Foram estudadas obras desde o *offset* (sujeitas à difusão pela grande tiragem) até peças escultóricas únicas (restritas aos colecionadores). Quanto aos nomes estudados, há uma calculada diversidade. As peças apresentadas não são necessariamente produtos de luminares da arte. Muitos artistas citados são mesmo absolutamente desconhecidos. Foi mais importante para esta pesquisa a demonstração geral dos produtos deste universo artístico, ou seja, tanto os livros como a teorização sobre eles. Por isso, também foi levantado o pensamento dos principais nomes de pesquisadores que acompanharam o processo, o qual tem como uma de suas características a companhia da concepção teórica. A revisão da literatura assume, aqui, uma importância capital. Uma categoria artística pode ser estabelecida (talvez fosse melhor dizer instituída) pela relação da sua produção artesanal com o substrato teórico e crítico que o acompanha ou sucede. Essa é a principal razão do extremo apreço deste trabalho pelos pesquisadores que o fundamentaram. Assim, no percurso a seguir, estarão lado a lado todos os agentes, sejam artífices, sejam comentadores. São personagens equivalentes na arte contemporânea.

As principais fontes comentadas foram: livros de artistas contemporâneos, à disposição no mercado para compra e venda, de grande distribuição (nacional ou internacional), de impressão preferencialmente em *offset*, tipografia ou técnicas semi-industriais; livros de artista à disposição em bibliotecas, nos acervos de livros raros e preciosos; livros-objetos únicos ou múltiplos presentes em exposições específicas, de museus ou de particulares. Outras fontes foram: depoimentos de artistas e outros envolvidos; bibliografia geral sobre o

Heloísa Schneiders da Silva,
Humberto Vieira e Maria Helena Weber,
Ambula: a caixa, 1982.

Ana Torrano,
Quem roubou minha liberdade, 1984.

campo de pesquisa; catálogos de exposições e anais de seminários; internet, vídeo e outras mídias. Foi muito importante como fonte auxiliar a correspondência com instituições e pessoas que têm ou tiveram envolvimento com o campo pesquisado desde os anos 80, nacional ou internacionalmente.

Quanto à exposição, este trabalho é construído a partir de dualidades, em espelhamento da realidade de um livro: par e ímpar, aberto e fechado, mostrar e esconder, etc. Uma parte introdutória desenvolve os conceitos envolvidos no trabalho. Inicialmente são apresentados os de *ternura* e *injúria*. A seguir, é dada ênfase aos pontos significativos quanto à classificação e conceito de livro de artista e livro-objeto, seus principais pesquisadores, além de sua localização histórica. Seguem-se as duas partes principais, com seus subcapítulos: “Temporalidade e corrupção da memória” e “Espacialidade e exacerbação do corpo”. Parto do princípio de que a percepção relativa de dois objetos pode ser sucessiva ou simultânea. A percepção sucessiva intui o *tempo*, o que é a diretriz do primeiro capítulo. A percepção simultânea intui o *espaço*, o que é a diretriz do segundo capítulo. À divisão usual espírito e matéria, eu associo memória e corpo, sendo corpo o ente físico formado pela matéria que porta o espírito. Como não é possível esgotar uma parte sem interferir na outra, aspectos da temporalidade que se tornam físicos (sequencialidade, por exemplo) tiveram continuidade na parte seguinte, o que a deixou inevitavelmente maior.

Em capítulo à parte, apresento algumas considerações finais pessoais, indiretamente ligadas ao problema central.

Nos “Depoimentos” estão as transcrições das entrevistas realizadas e outros textos pertinentes.

Mário Röhnelt, *7 movimentos secretos*,
cerca de 1979.

Heloísa Schneiders da Silva,
Palavras [?], 1980.

As “Referências” estão divididas em dois grupos, o primeiro de obras específicas, e o segundo, de títulos auxiliares. O grupo sobre livro de artista é formado por obras teóricas não-periódicas e periódicas, e acrescido de pequenos comentários, o que pretende ampliar sua função. O segundo grupo abrangerá outros livros e periódicos citados (de bibliologia, percepção, filosofia, etc.). Obras de importância muito restrita foram referenciadas apenas como notas de rodapé.

A utilização de imagens reproduzidas de outras obras obedece exclusivamente aos fins de pesquisa acadêmica, sendo citadas as fontes secundárias, observado o que consta na Lei n.º 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, que “altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências”. Sempre que possível, obtive o consentimento dos artistas e autores citados, bem como de editores, bibliotecas, colecionadores e museus (ver os “Agradecimentos” no início deste livro). As fotos não creditadas foram obtidas por mim. Podem ser reproduzidas desde que citada a fonte. Os livros de artista em geral estão referenciados como obras plásticas. Entretanto, quando possível, foram fornecidos outros dados no corpo do texto, em notas de rodapé ou nas legendas das ilustrações. Propositamente evito a descrição pormenorizada da obra, para evitar que esta pesquisa venha a ser uma catálogo.

Por fim, ressalto que ao converter um projeto originalmente de pós-graduação em um livro de consumo mais amplo (o que é extremamente desejável), temos perdas e ganhos. Se por um lado tem-se o benefício das revisões, por outro somos obrigados a fazer cortes, além da preocupação constante de se manter dentro do cronograma e do orçamento. Mas feito o balanço, penso que o saldo é favorável.

Helio Fervenza, *Inominável*, 1984
(com poesia de Magali Lotufo).

Iolanda Gollo Mazzotti, *Stabat mater*, 1993
(foto cedida pela artista, reproduzida em *Iolanda....*, 1993, p.8).

Conjunto de livros de Lenir de Miranda (foto de 1997).