

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL - PRODUÇÃO EDITORIAL

Laura Valerio Sena

**DAS ARTES DO LIVRO AO LIVRO DE ARTISTA: A PERSPECTIVA
HISTÓRICA DA TIPOLOGIA A PARTIR DO SEU CONTEXTO
EDITORIAL**

Santa Maria, RS
2018

Laura Valerio Sena

**DAS ARTES DO LIVRO AO LIVRO DE ARTISTA: A PERSPECTIVA HISTÓRICA
DA TIPOLOGIA A PARTIR DO SEU CONTEXTO EDITORIAL**

Monografia apresentada no curso de graduação em Comunicação Social – Produção Editorial, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito para obtenção do grau de **Bacharel em Comunicação Social – Produção Editorial**.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª. Cláudia Regina Ziliotto Bomfá

Santa Maria, RS
2018

Laura Valerio Sena

**DAS ARTES DO LIVRO AO LIVRO DE ARTISTA: A PERSPECTIVA HISTÓRICA
DA TIPOLOGIA A PARTIR DO SEU CONTEXTO EDITORIAL**

Monografia apresentada no curso de graduação em Comunicação Social – Produção Editorial, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito para obtenção do grau de **Bacharel em Comunicação Social – Produção Editorial**.

Aprovado em 05 de dezembro de 2018:

Cláudia Regina Ziliotto Bomfá, Dra. (UFSM)
(Presidente/Orientadora)

Sandra Dalcul Depexe, Dra. (UFSM)

Raone Somavilla, Dr. (UFSM)

Santa Maria, RS
2018

AGRADECIMENTOS

Este trabalho foi concretizado devido à contribuição, direta e indireta, de várias pessoas. Assim, aqui agradeço:

- À minha orientadora, Cláudia Bomfá, pelo auxílio e dedicação para compormos este projeto;
- À minha família pelo carinho, paciência e apoio imensuráveis desde sempre, mas principalmente durante todo decorrer da faculdade;
- Às minhas amigas, Márcia e Valéria, por compartilharem comigo e me incentivarem em todos momentos difíceis e alegres durante essa trajetória;
- Aos professores de Produção Editorial, pela aprendizagem proporcionada;
- À Universidade Federal de Santa Maria, pela oportunidade de estudar em uma universidade pública e crescer profissional e pessoalmente;
- A todos que estudam e/ou trabalham com livros de artista e de alguma forma colaboraram com meu projeto.

Muito obrigada!

Um livro pode ser o recipiente acidental de um texto, cuja estrutura é irrelevante para o livro: estes são os livros das livrarias e das bibliotecas. Um livro também pode existir como uma forma autônoma e independente, incluindo talvez um texto que seja parte integrante e que enfatize essa forma: aqui começa a nova arte de fazer livros.

(Ulises Carrión)

RESUMO

DAS ARTES DO LIVRO AO LIVRO DE ARTISTA: A PERSPECTIVA HISTÓRICA DA TIPOLOGIA A PARTIR DO SEU CONTEXTO EDITORIAL

AUTORA: Laura Valerio Sena

ORIENTADORA: Prof^a Dr^a. Cláudia Regina Ziliotto Bomfá

Neste trabalho de conclusão de curso contempla-se a história da tipologia de livros chamada livro de artista a partir do seu percurso editorial – objetos que apresentam expressões artísticas através do suporte livro, seja a obra realizada em um livro especificamente (objeto que junta uma série de folhas) ou apenas com a natureza sequencial que o suporte códice apresenta. Para fazer relação entre o livro tradicional e o livro de artista, realizou-se uma revisão bibliográfica sobre a linha temporal de ambos, seus diferentes suportes, fases, características e expoentes. E ainda, sobre o livro de artista, especificamente, no último capítulo, há o relato da pesquisa de campo sobre os espaços contemporâneos onde se encontra a tipologia.

Palavras-chave: Livro de Artista. Artes do livro. Livro tradicional. Produção Editorial.

ABSTRACT

FROM THE ARTS OF THE BOOK TO THE ARTIST'S BOOK: THE HISTORICAL PERSPECTIVE OF THE TYPOLOGY ACCORDING ITS EDITORIAL CONTEXT

AUTHOR: Laura Valerio Sena

ADVISOR: Prof^ª Dr^ª. Cláudia Regina Ziliotto Bomfá

In this paper is contemplated the history of the typology of books called the artist's book according its editorial context – they're objects that present artistic expressions through the support book. The pieces can be made in a book specifically or only with the sequential nature that the codex itself presents. A bibliographical revision was done to make a relation between the traditional book and the artist's book, their timeline, different supports, phases, characteristics and exponents. Also, about the artist's book, specifically, in the last chapter, there is the report of field research on the contemporary places where the typology can be found.

Keywords: Artist's book. Book arts. Tradicional book. Editorial production.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Livro dos Mortos.....	18
Figura 2 – Apócrifo de Jannes e Jambres.....	19
Figura 3 – Capa do Código de <i>St. Emeran</i>	21
Figura 4 – Capa do Evangelho de <i>S. João</i> (séc. VII).....	22
Figura 5 – Página do Evangeliário de Kells	23
Figura 6 – Página do manuscrito <i>As Riquíssimas Horas</i>	25
Figura 7 – Tipos móveis chineses	26
Figura 8 – Página da B-42	28
Figura 9 – Encadernação no estilo aldina realizada por Jean Grolier	30
Figura 10 – Diagrama proposto por Phillpot para explicar a distribuição da tipologia	34
Figura 11 – <i>Codex Arundel</i> de Leonardo da Vinci realizado entre 1478 e 1518	40
Figura 12 – Folha de rosto do livro <i>Songs of Innocence</i> de William Blake (1789)	41
Figura 13 – A Caixa Verde.....	42
Figura 14 – Folha de rosto de <i>Feuilles de Route</i>	43
Figura 15 – <i>Poemobiles</i>	45
Figura 16 – Página da terceira edição (1969) de <i>Twentysix gasoline stations</i>	46
Figura 17 – Capa de <i>Daily Mirror</i>	47
Figura 18 – Livro Velázquez (1996)	48
Figura 19 – Banca Tijuana.....	52
Figura 20 – <i>The bride stripped bare by her bachelors, Even: a typographic version</i> de Marcel Duchamp (1960)	58
Figura 21 – Página de Livros são papéis pintados com tinta	59
Figura 22 – Capa e folha de rosto de Galáxias	60
Figura 23 – Capa de <i>Boundless</i>	61
Figura 24 – Enciclopédia.....	63
Figura 25 – Exemplos de obras apresentadas no catálogo IN:Transitivos	65

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Estado da Arte	12
Quadro 2 – Subcategorias do eixo analógico-sintético-ideogrâmico de Plaza (1982)	35
Quadro 3 – Subcategorias do eixo analítico-discursivo-lógico de Plaza (1982).....	37
Quadro 4 – Classificação de livros de artista por Paiva (2010).....	38
Quadro 5 – Feiras ativas de arte impressa onde se encontra livros de artista.....	54
Quadro 6 – Relação dos eventos culturais em que se aborda livros de artista	56

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
1.1	METODOLOGIA	12
2	O PERCURSO HISTÓRICO DO LIVRO-CÓDICE	16
2.1	A EVOLUÇÃO DA ESCRITA	16
2.2	DO VOLUMEN AO CÓDICE	17
2.2.1	Papiro.....	17
2.2.2	Pergaminho	20
2.3	MANUSCRITOS DA IDADE MÉDIA	21
2.4	IMPRESA	25
2.4.1	Papel e impressão xilográfica	25
2.4.2	Invento de Gutenberg.....	27
2.5	IDADE MODERNA.....	29
2.6	AVANÇOS TECNOLÓGICOS E O LIVRO IMPRESSO	31
3	PARA ALÉM DO LIVRO TRADICIONAL: A CONSTRUÇÃO CONCEITUAL DO LIVRO DE ARTISTA	33
3.1	PESQUISAS SOBRE LIVRO DE ARTISTA	33
3.2	HISTÓRICO	40
3.2.1	Origens.....	40
3.2.2	Contexto das primeiras produções brasileiras.....	42
3.2.3	Expansão da tipologia com o movimento da Arte Conceitual nos anos 1960 e 1970	45
3.2.4	Produções artísticas no final do século XX e início do XXI.....	48
4	O LIVRO DE ARTISTA NO CONTEXTO EDITORIAL CONTEMPORÂNEO	50
4.1	EDITORAS	50
4.2	FEIRAS DE ARTE IMPRESSA	53
4.3	EVENTOS EXPOSITIVOS	55
4.4	BIBLIOTECAS E COLEÇÕES ESPECIAIS	57
4.5	ESPAÇO ACADÊMICO.....	62
4.5.1	Impressão, Texto, Imagem.....	62
4.5.2	Arte Conceitual e Conceitualismos no MAC-USP.....	64
4.5.3	Arte Impressa.....	64
4.5.4	Pesquisas e projetos gráficos: entre livros de artista, gravuras e memórias	66
5	CONCLUSÃO	67
	REFERÊNCIAS	69

1 INTRODUÇÃO

A necessidade de interagir com o outro iniciou nas comunidades primitivas com a comunicação oral, mas esta não proporcionava o registro fiel dos conteúdos narrados pelo enunciador, o que causava, muitas vezes, perda de alguns trechos da mensagem no momento do repasse por parte do receptor. Assim, surge a escrita, ou seja, uma forma distinta de conservar essa comunicação.

Entre os diferentes fatores que explicam a importância da escrita, merecem destacar-se: a) permitir ao homem comunicar-se de forma mais precisa; b) facilitar a acumulação de conhecimentos; c) dar permanência à comunicação; d) possibilitar a comunicação a longa distância; e) permitir o legado às futuras gerações do fruto da variada experiência humana; e f) representar uma forma de comunicação muito mais eficiente que as imaginadas pelo homem primitivo. (LITTON, 1975, p. 13-14).

Juntamente com o ato da escrita, afirma-se que aparece o objeto livro, o qual apresenta muitos desdobramentos como o livro manuscrito e o livro-códice pós-Gutenberg. Segundo Chartier (1998, p. 7), “tanto um como outro são objetos compostos de folhas dobradas um certo número de vezes, o que determina o formato do livro e a sucessão dos cadernos. Estes cadernos são montados, costurados uns aos outros e protegidos por uma encadernação”.

Desse modo, o livro impresso, como conhecemos hoje, começa a ser construído com o mesmo interesse que a população pré-histórica tinha de resguardar suas conquistas nas paredes das cavernas, com as escritas criadas pelos sumérios e egípcios por volta de 3000 a.C. Em sua trajetória vários suportes acompanharam a evolução da escrita como: pedra, argila, ossos, metais, seda, bambu, entre outros, porém, no decorrer deste trabalho o foco encontra-se nos suportes que perduraram por mais tempo na história do livro, ou seja, o papiro, o pergaminho e o papel e o contexto em que eles surgiram.

Observando-se a diversidade de suportes propostos para um mesmo objeto dentro do cenário editorial, fomenta-se a curiosidade em analisar a linha do tempo do livro e, principalmente, a trajetória do livro impresso contemporâneo. Assim, durante a investigação para delimitar o tema do projeto, encontrou-se uma categoria intrigante e pouco explorada nos estudos de Produção Editorial: o livro de artista.

De acordo com Fabris e Costa (1985), livro de artista é um campo da arte que contempla expressões através do suporte livro, seja a obra realizada em um livro especificamente ou apenas com a natureza sequencial que o suporte tradicional apresenta. Livro de artista, no seu formato mais próximo à área da Produção Editorial, é um objeto no qual o autor se envolve completamente no processo de construção do livro como obra de arte, remete ao códice, mas

diferente dele, utiliza de ilustrações, textos e espaços em branco na mancha gráfica para compor uma narrativa própria (e, na maioria das vezes, poética), ou seja, o objeto torna-se dependente de todas linguagens para exibir um conteúdo ao leitor.

A categoria que se expande, conceitualmente, por volta de 1960, apresenta uma amplitude de subcategorias (poema-livro, livro-poema, livro objeto, livro-obra, entre outras), desse modo, mostrou-se interessante adotá-la como objeto de pesquisa e aprofundar-se nessa temática.

Segundo Barboza (2016, p.16),

O livro de artista ascende como uma forma de ruptura com o mercado da arte, que até o período da Arte Moderna restringia o acesso às obras a um pequeno grupo. Ao contrário das obras de arte que são apresentadas dentro de galerias e museus, o livro de artista tem o objetivo de proporcionar que a arte ultrapasse as barreiras que a prende aos seus locais convencionais e chegue diretamente ao público.

Os livros de artistas são objetos estudados, principalmente, em três áreas de pesquisa: Artes Visuais, Literatura e Biblioteconomia (as duas primeiras quando se aborda a proposta conceitual e as características desses livros; e a última quando se pretende classificá-los em seu formato pós-produção), o que concretiza a justificativa deste trabalho como o fato de perceber-se o assunto em um campo diferente dos demais, ou seja, para o curso de Comunicação Social – Produção Editorial. Como não foram encontradas pesquisas com essa orientação, isso levou à reflexão e incentivou a abertura da discussão com a seguinte problemática: qual o lugar pertencente ao livro de artista dentro do cenário editorial contemporâneo?

Para dar conta deste problema de pesquisa, os objetivos definem-se da seguinte forma:

a) objetivo geral:

– investigar a história do livro de artista a partir de um recorte do seu percurso editorial.

b) objetivos específicos:

– compreender a trajetória do livro impresso tradicional, a partir de uma revisão de literatura sobre a sua linha do tempo;

– apresentar o conceito de livro de artista, suas principais características, desdobramentos, pesquisadores e contexto em que se insere a sua origem;

– delinear o panorama do livro de artista no cenário editorial contemporâneo.

1.1 METODOLOGIA

Esse projeto baseia-se em uma análise qualitativa que mescla duas metodologias para sua construção: pesquisa bibliográfica e pesquisa exploratória. Levando em consideração a problemática da pesquisa e os objetivos a serem alcançados, optou-se pela pesquisa bibliográfica como principal fonte de estudo para abordar as diferentes questões envolvidas neste projeto, por tratar-se de um contexto sobre o qual já há bastante material de embasamento, mesmo que seja proveniente de outras áreas.

Assim, apresenta-se no Quadro 1, o estado da arte concernente a este trabalho, material encontrado através da procura *online*, no Google acadêmico, pelo conceito de livro de artista no texto ou título dos trabalhos.

Quadro 1 – Estado da Arte

(continua)

Termo de pesquisa	Título e fonte	Autor e ano	Resumo
Livro de artista; Livro-objeto; Arte contemporânea.	<i>O Livro como objeto da arte</i> - Trabalho de Conclusão de Curso: Pós-graduação em História da Arte da Fundação Armando Álvares Penteado.	Tersariolli, 2008.	Aborda o suporte livro como objeto da arte através da bibliografia disponível no Brasil caracterizando historicamente o livro de artista e discutindo sobre o Livro de Carne do artista plástico luso-brasileiro Artur Barrio, para responder “se este tipo de manifestação dentro da arte pode ou não gerar algum tipo de valor cultural ou informacional?”.
Livro de artista; Arte contemporânea; Mercado editorial; Tunga.	<i>Livro de Artista: A poética editorial dos livros de Tunga.</i> - Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília.	Monteiro, 2013.	O projeto busca compreender a apropriação do conceito de livro de artista e suas representações, pelo mercado editorial, a partir de um caso particular: os livros de Tunga publicados pela editora Cosac Naify.

Quadro 1 – Estado da Arte

(conclusão)

Termo de pesquisa	Título e fonte	Autor e ano	Resumo
História do livro; Encadernação; Arte Contemporânea; Livro de Artista; Coleções Especiais; Informação Artística.	<i>De suporte de informação a objeto de arte: o livro e suas perspectivas.</i> - Trabalho de Conclusão de Curso: Ciência da Informação da Universidade de Brasília.	Silva, 2013.	O estudo estabelece uma evolução dos suportes de informação, a historiografia do livro: seus materiais, métodos de confecção e encadernação até a atualidade; e enfatiza a importância da arte moderna, contemporânea e conceitual para a instauração do livro como objeto de arte. Discutindo o tratamento de coleções especiais de livros de artista no curso de ciência da informação.
Vera Chaves Barcellos; Livro de artista; Arte conceitual contemporânea.	<i>Os livros de artista de Vera Chaves Barcellos.</i> - Trabalho de Conclusão de Curso: Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.	Gröhs, 2014.	Delineia a produção de livros de artista de Vera Chaves Barcellos, analisando-a a partir dos exemplares existentes na coleção da artista no acervo da Fundação Vera Chaves Barcellos, dos registros de exposições e de performances realizadas em livros, revistas, periódicos, catálogos e dissertações.
Biblioteca; Coleções especiais; Livro de artista; Coleção Paulo Herkenhoff de Livros de Artista; Museu de Arte do Rio.	<i>Livro de artista: Estudo conceitual na coleção Paulo Herkenhoff do Museu de Arte do Rio</i> - Dissertação de Mestrado em Biblioteconomia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.	Barboza, 2016.	Tem como objeto conceitual o livro de artista a partir da coleção doada por Paulo Herkenhoff ao Museu de Arte do Rio (MAR) no ano de 2013, através de um estudo teórico (pesquisa documental e bibliográfica) e um estudo de campo (a partir de entrevista com o doador), para compreender as diferentes subcategorias atribuídas ao livro de artista, confrontando-as com as definições tipológicas apresentadas pelo doador da coleção.

Fonte: elaborado pela autora (2018).

A linha desta monografia procura distanciar-se dos projetos citados anteriormente quando se aprofunda no livro de artista a partir da sua linha temporal até seu contexto

contemporâneo, explorando-o como tipologia dentro do espaço editorial, sem focar em uma coleção ou um livro específico.

Para tanto, no aporte teórico sobre a trajetória histórica do livro-códice utiliza-se Bragança (2002), Bruchard (1999), Campos (1994), Litton (1975) e Robinson (2016), que abordam sua origem, principais suportes, precursores e fases que ele manifesta desde a Antiguidade até sua expansão mundial durante o século XIX. Para explorar o livro de artista embasa-se em Fabris e Costa (1985), Paiva (2010), Panek (2005), Plaza (1982), Silveira (2003;2008) e Veneroso (2012) que analisam a conceituação do objeto e seu contexto inicial no exterior e no Brasil. E ainda, para abranger a situação contemporânea do livro de artista no cenário editorial, vale-se, principalmente, de Cadôr (2012) e Silveira (2002).

No momento de encontrar os espaços de onde provém e circulam os livros de artista, realizou-se em conjunto com a pesquisa bibliográfica, uma pesquisa exploratória dentro do contexto editorial atual, a qual tem os resultados divulgados no último capítulo da monografia. Segundo Severino, essa metodologia busca “levantar informações sobre um determinado objeto, delimitando assim um campo de trabalho, mapeando as condições de manifestação desse objeto” (SEVERINO, 2007, p. 123).

A coleta de dados deu-se, primeiramente, a partir dos demais trabalhos encontrados que abordam a tipologia de livros de artista, para compreender melhor o campo de circulação do objeto, e após essa etapa, o recorte foi realizado, explorando os espaços citados brevemente nessas pesquisas. Através da plataforma Google, pesquisou-se por sites de editoras, feiras, coleções, notícias sobre eventos e grupos de pesquisa acadêmicos que abordassem os livros de artista.

A busca sobre as editoras seguiu com os websites de algumas empresas como a Tijuana, por exemplo, nas quais, em sua grande maioria, havia uma lista de editoras parceiras, apresentando o link para os sites dessas demais editoras. Assim, a análise foi feita entrando em cada uma das páginas das instituições e percebendo se elas citavam trabalhar com a tipologia ou não. Observou-se também nos sites, a presença do hiperlink de redirecionamento para as páginas do *Facebook* administradas pelas editoras – momento em que se constatou que o *Facebook* se trata da rede social mais utilizada por essas empresas, o que resultou na continuação da pesquisa para além dos sites, abordando também editoras que têm somente página nessa rede.

Depois da pesquisa prévia, notou-se que muitas das editoras realizavam feiras ou participavam delas, desse modo, nos próprios sites e páginas das empresas encontrou-se

também sites e páginas no *Facebook* de feiras gráficas e de arte impressa, que trabalhavam com a tipologia.

No decorrer da pesquisa exploratória, verificou-se que outro espaço de comercialização dos livros de artista presente na contemporaneidade são os eventos expositivos. Assim, procurou-se na aba Notícias da ferramenta de pesquisa do Google, por eventos que objetivavam explorar e divulgar os livros de artista.

Quanto às coleções especiais, examinou-se acervos citados em trabalhos acadêmicos (monografias e dissertações que analisavam alguns desses espaços como a Fundação Vera Chaves Barcellos ou o Museu de Arte do Rio) e os que possuíam doações de editoras já observadas. Prosseguindo-se com a pesquisa a partir dos sites das próprias coleções e/ou instituições que as preservam.

Já na pesquisa acadêmica sobre livros de artista em si, campo que remodela as noções sobre os objetos e trabalha em conjunto com o mercado, os grupos de pesquisa mostraram-se como os maiores participantes ativos, sendo encontrados (como as coleções) em trabalhos anteriores ou através de notícias sobre a realização de produções ou exposições. Posteriormente, executou-se, ainda, a procura no Diretório dos grupos de pesquisa no Brasil administrado pelo CNPq e nos sites de cursos de Arte Visual e de faculdades de Belas Artes.

Então, este trabalho de conclusão de curso estrutura-se da seguinte forma: na introdução o tema é contextualizado, a justificativa, os objetivos são formados e o modo em que a pesquisa será realizada é proposto. No segundo capítulo, realiza-se a contextualização da linha temporal do livro impresso. No terceiro capítulo é abordado o objeto de estudo livro de artista, o porquê de sua origem, suas principais características, pesquisadores e fases. E, no último capítulo, há o foco no problema de pesquisa – a discussão sobre o lugar do livro de artista no contexto editorial contemporâneo –, buscando compreender essa tipologia no âmbito atual e os espaços onde ela é disponibilizada.

2 O PERCURSO HISTÓRICO DO LIVRO-CÓDICE

Neste capítulo abordar-se-á a história do livro-códice desde o surgimento da escrita até suas reconfigurações a partir de seus suportes como papiro, pergaminho e papel, e as técnicas que ele apresenta durante sua trajetória até início do século XXI como tipos de encadernação, ilustração, gravuras e tipografia.

2.1 A EVOLUÇÃO DA ESCRITA

O livro primitivo está relacionado com o aparecimento de seus suportes e, conseqüentemente, com a escrita em si. Silva (2013, p. 25) comenta que “o mais antigo suporte conhecido foi a pedra, [no qual] segundo Labarre (1981) tinha-se o hábito de escrever [...] para conservar a recordação dos grandes acontecimentos”. Com a pedra como suporte, por volta de 3300 e 3200 a.C., nas regiões da Mesopotâmia e do Egito, respectivamente, surge a protoescrita (ou escrita primitiva) que era apresentada em sinais imagéticos correspondentes a objetos específicos, daí o nome escrita pictográfica. O desenvolvimento desse método teria sido instaurado nessas regiões para registrar as transações financeiras e comerciais que lá aconteciam (ROBINSON, 2016).

Entretanto, em estudos mais recentes, não se considera esses caracteres como escrita propriamente dita, por ela não apresentar expressão fonética, ou seja, o idioma dos lugares onde pertence, tratava-se apenas de imagens que podiam ser compreendidas por meios dedutivos por alguém de qualquer lugar (ROBINSON, 2016). A evolução da protoescrita tem continuidade com a escrita ideográfica, quando o conjunto dessas imagens passa a significar algo abstrato – uma ideia ou ação.

Por volta de 3000 a.C. surge, realmente, a escrita, ao mesmo tempo nos dois lugares de onde provém sua antecessora: protoescrita. A escrita hieroglífica, no Egito, era gravada, principalmente, em pedras e no papiro e tinha como fim documentos religiosos e funerários que eram redigidos pelos escribas (grupo de indivíduos que realizavam a comunicação entre os faraós, os sacerdotes e o povo). A eles cabia

além da redação de textos oficiais, burocráticos, religiosos e laudatórios, a redação de obras literárias. Graças ao seu conhecimento da história, da geografia e da política, os escribas eram seguidamente chamados a assumir funções diplomáticas. (CAMPOS, 1994, p. 44)

Por causa dessas atividades administrativas, os hieróglifos desenvolveram-se em escrita hierática e, por conseguinte, demótica – escritas mais simples criadas para facilitar a contabilidade a qual passou a não depender mais de um texto tão rebuscado (CAMPOS, 1994).

Já a escrita cuneiforme, criada pelos sumérios, ao sul da Mesopotâmia, era realizada em tabuinhas de argila, nas quais os caracteres eram inscritos com o auxílio de um instrumento em formato de cunha, eram cosidas e então colocadas ao sol para secar no intuito de preservar a memória daquele povo (ROBINSON, 2016).

O período seguinte na linha do tempo constitui-se da escrita fonética, quando os sinais criados passam a representar sons e não apenas objetos. Esse recurso apresenta-se em duas etapas: a fase silábica (quando um sinal representa um grupo de sons) e a fase alfabética (cada letra constitui um som) (ROBINSON, 2016).

Embora haja indícios da continuação de escritas ideográficas como os caracteres hieroglíficos e cuneiformes para a fase fonética, foi com os fenícios (civilização do atual Líbano) em meados de 1000 a.C., que apareceu o alfabeto formado de 22 letras consoantes. Com a introdução das vogais no alfabeto, este tornou-se o meio de comunicação fundamental na Grécia e Roma antigas. Tempos depois ele foi aperfeiçoado, sendo conhecido até a contemporaneidade no Ocidente como alfabeto latino e então, instaurado no Novo Mundo (América) pelas expedições coloniais com a catequização dos indígenas por parte da Igreja Católica. Já, conforme Robinson (2016), no Oriente Médio o aramaico tornou-se o idioma propagador para os demais alfabetos daquela região.

2.2 DO VOLUMEN AO CÓDICE

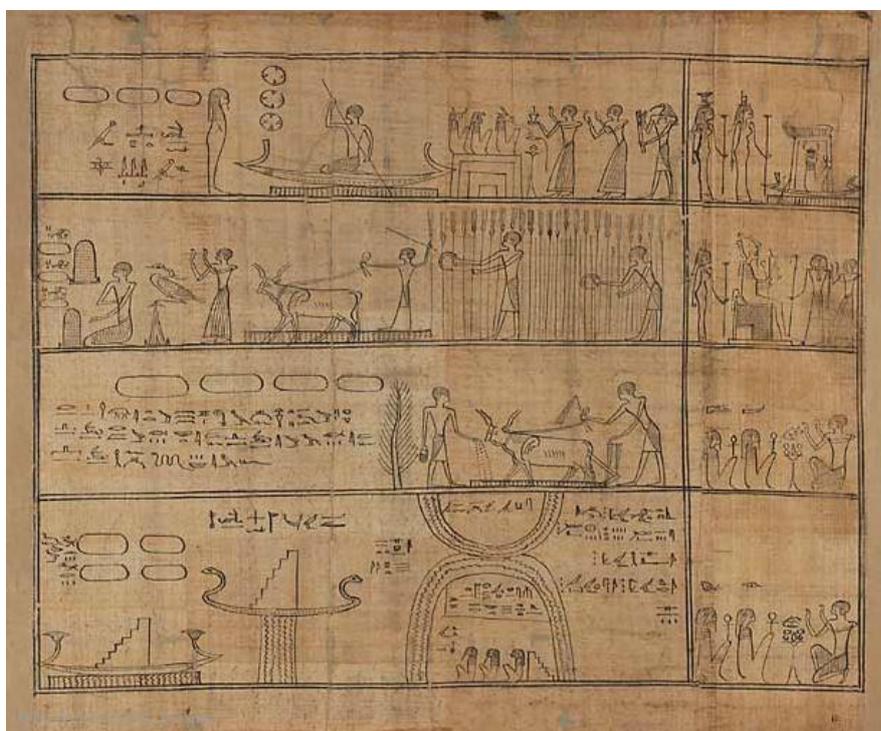
2.2.1 Papiro

O papiro, considerado o primeiro suporte do livro manuscrito, era feito a partir do caule da planta homônima que crescia às margens de lugares pantanosos como o rio Nilo. Assim, como o Egito tinha um ambiente propício para produção transformou-se em seu principal exportador (PAIVA, 2010).

A história do papiro pode-se dividir em dois períodos: o primeiro sendo a época de confecção de documentos pelos egípcios, coptas e fenícios que “consistem em atos públicos ou particulares, em correspondências, em documentos artísticos e em alguns fragmentos de obras científicas e literárias” (MARTINS, 2002, p. 63); e o segundo que se refere aos manuscritos datados do início da Idade Média.

Um exemplo das produções egípcias é o Livro dos Mortos, apresentado na Figura 1, que teria sido, inicialmente (ao final da XVII dinastia), destinado a sepultamentos de membros da família real egípcia. Consistia em textos em hieróglifos cursivos, escritos em pergaminhos que envolviam as múmias. A partir da XVIII dinastia, este tornou-se o principal texto funerário para a elite da sociedade, entretanto, somente nos reinados de Hatshepsut e Thutmés III (1479 a.C.) a prática de depositá-lo junto ao o corpo de pessoas plebeias tornou-se comum (BRANCAGLION, 2009).

Figura 1 – Livro dos Mortos



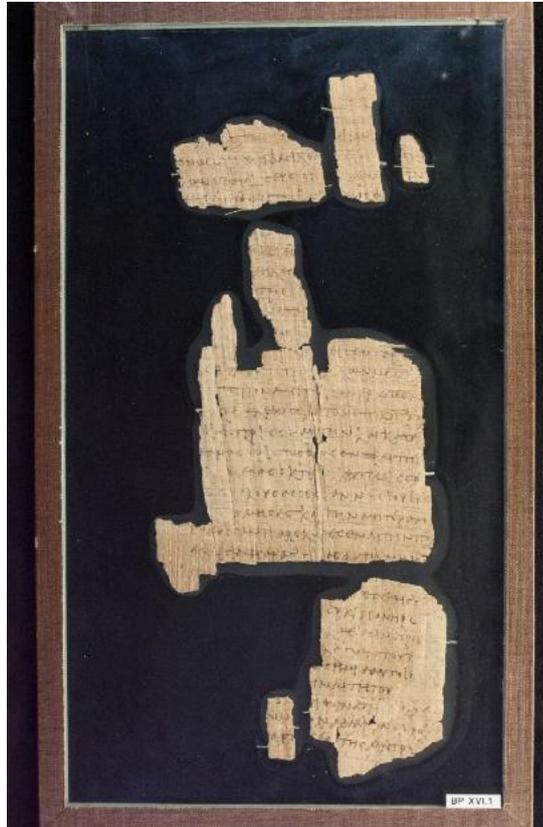
Fonte: Museu do Louvre¹

Quanto aos manuscritos do início da Idade Média, os papiros com valiosa referência pertenciam a Chester Beatty, um norte-americano colecionador de objetos e textos raros de muitas épocas e culturas diferentes. Na Figura 2 apresenta-se fragmentos de um de seus artefatos – o Apócrifo de Jannes e Jambres, os Mágicos –, obra produzida em grego e realizada

¹ Disponível em: <<https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/fragment-book-dead-papyrus-djedhor-working-fields-afterlife>>. Acesso em: 01 out. 2018.

em letra cursiva. A maioria dessas peças estão guardadas na Biblioteca de Chester Beatty (Dublin, Irlanda), ou na Universidade de Michigan (Michigan, EUA).

Figura 2 – Apócrifo de Jannes e Jambres, os Mágicos



Fonte: Biblioteca de *Chester Beatty*²

Com o início de sua utilização, o papiro propiciou o primeiro formato do livro: o *volumen*. As folhas de papiro eram coladas umas às outras em sentido horizontal, produzindo extensas tiras que eram enroladas no momento de arquivá-las nas bibliotecas (cilindros para armazenagem de vários rolos). A tinta preta usada nelas era “feita de fuligem de carbono e, mais tarde, de galhos de carvalho ou sulfato ferroso; a tinta vermelha era fabricada com óxido de ferro” (BEZERRA, 2011, p. 89).

Com os rolos de papiro já se pensava em métodos para proteger os textos, isto é, já existia a técnica de encadernação. De acordo com Bruchard (1999, não paginado),

² Disponível em: <https://viewer.cbl.ie/viewer/object/BP_XVI_1/1/LOG_0000/>. Acesso em: 30 mar. 2018.

Os egípcios, por exemplo, protegiam as bordas de seus rolos de papiro com tiras coladas. Já os antigos gregos e romanos costumavam envolvê-los em capas de pele ou pano ou, em se tratando de obras mais valiosas, em **bibliotecas**, (*biblio + theka, cofre para livros*), ou seja, cilindros de madeira, pedra ou metal onde se acomodavam vários rolos.

2.2.2 Pergaminho

Por volta do século II a.C. o papiro ganhou um concorrente na trajetória do objeto livro: o pergaminho, material de origem animal (confeccionado de peles), que apresentava mais durabilidade, preservando melhor o conteúdo dos textos.

Na sua introdução como suporte, na Grécia e Roma antigas, continuou o percurso da ferramenta anterior, escrevendo-se apenas de um lado da folha com o texto guardado, ainda, em um *volumen*. As obras “traziam textos em escrita contínua, [...] sem qualquer separação entre palavras e frases, sem distinção de letras maiúsculas e minúsculas, marcas de parágrafo, divisão em capítulos ou pontuação”. (BEZERRA, 2006, p. 388).

Foi nesse período que a oralidade e a escrita juntaram-se a partir da aparição da poesia. Assim, surgiu também o comércio de livros e locais como bibliotecas (principalmente as privadas) e livrarias. Para que essas bibliotecas privadas contassem com o maior número possível de coleções de livros, introduziu-se, na Grécia Antiga, uma nova tipologia de livro: o objeto de luxo. Já o comércio em Roma foi proveniente dos imigrantes que lá passaram a residir e continuaram a cópia dos clássicos gregos (SILVA, 2013).

Até que, no século II d.C., irrompeu o advento do códice, em formato retangular, protótipo do livro impresso contemporâneo. Nesse instrumento, escrevia-se em ambos os lados da folha, possibilitando o aumento do espaço para o texto e melhor manuseio do material durante a produção e a leitura.

No século IV, o pergaminho ultrapassou o papiro totalmente na produção de livros, o que contribuiu para o aumento do seu preço devido ao processo de produção. (SILVA, 2013). Nesse período foi possível ao códice, a inserção de capas como mais um elemento da construção do livro, resultado da origem da técnica de encadernação para este formato. Processo que se dá pela costura de cadernos ou folhas que juntas formam um volume, o qual é preservado por uma capa, pois como o

pergaminho tendia a ondular, para manter as folhas planas, criou-se o hábito de prendê-las entre duas tabuletas de madeira. O passo seguinte foi prender a essas tabuletas as pontas das tiras que já prendiam os cadernos, a seguir cobrindo com couro

as tabuletas ao mesmo tempo que o dorso, criando-se assim a lombada. (BRUCHARD, 1999, não paginado).

2.3 MANUSCRITOS DA IDADE MÉDIA

No princípio do cristianismo, os livros religiosos eram tidos como deslumbrantes obras de arte, um exemplo desse fenômeno foi a encadernação bizantina. A técnica de encadernação que, antigamente, tinha como função apenas a proteção do conteúdo textual, encontrou nas propriedades eclesiásticas um segundo propósito: a de embelezamento do livro. Esta era realizada por artistas renomados que, para ornamentar as capas, utilizavam de placas de marfim ou metais como cobre e prata, e as enfeitavam com incrustações de pedras preciosas, pérolas, ouro maciço ou pintura em esmaltes coloridos (BRUCHARD, 1999). Na Figura 3 divulga-se um desses trabalhos datado de 870 d.C.

Figura 3 – Capa do Código de *St. Emeran*



Fonte: (BRUCHARD, 1999)

Com o final do império romano, a produção e o consumo de manuscritos continuou no início da Idade Média concomitante ao desenvolvimento do cristianismo. A atitude da Igreja em fomentar essa produção, através dos mosteiros, deveu-se pela necessidade de dispor de livros para os diversos serviços eclesiásticos, atividades missionárias e escolas sustentadas pelas ordens religiosas e anexas às catedrais (LITTON, 1975).

No século V, as produções editoriais tornaram-se praticamente objetos restritos à Igreja Católica, passava-se a não pensar demasiadamente na aparência final do livro, mas no conteúdo que ele poderia proporcionar. Nos mosteiros, haviam salas denominadas *scriptorium*, nas quais,

mantinha-se a tradição da produção do livro sacro, grupos de monges trabalhavam diariamente no processo de confecção dos manuscritos desde a cópia dos textos até as suas ornamentações.

O conteúdo dessas obras, no começo, era passado de forma oral para os demais monges copistas que o transcreviam nas páginas dos manuscritos. Esse era um padrão de fabricação da antiguidade, que aos poucos, principalmente por causa da introdução da imprensa, acabou perdendo espaço no campo editorial para a leitura e a produção silenciosa a partir da instauração de espaços entre as palavras. Passou-se a entender melhor a escrita, de modo que um monge não precisava mais ouvir as frases ditadas por outro para copiar os textos, incorrendo em produtos melhores, com menos erros e produzidos mais rapidamente (ILLICH, 1990).

As encadernações monásticas (Figura 4) tiveram sua ornamentação substituída por revestimentos simples como couro animal e “eram estampadas a seco por uma técnica chamada ‘gofragem’ [...] através de ferros quentes sobre o couro.” (MANINI, GREENHALGH, 2011, p. 3252), sem utilização de ouro ou tinta. A lombada passou a ser coberta com couro para esconder a costura, e, aos poucos, as tiras de couro passaram a cobrir as capas por completo. Esse procedimento, ao contrário do esperado, permitiu a decoração das lombadas e marcou o início da arte da encadernação de luxo. (MATIAS, LIMA e GÓIS, 2011).

Figura 4 – Capa do Evangelho de *S. João* (séc. VII)



Fonte: (BRUCHARD, 1999)

Os manuscritos medievais tinham como temática, majoritariamente, gêneros religiosos, porém, na mesma época, existiam também os chamados livros profanos que abordavam

assuntos como medicina, história natural, astrologia, obras clássicas de grandes autores, e as obras mais populares como crônicas e romances (LITTON, 1975).

Já as técnicas de ilustração, devido a utilização do papiro como suporte, tiveram certo atraso em relação aos outros elementos constituintes do livro tradicional. Somente no pergaminho, propício ao desenho, que, no século VI, começou-se a produzir ilustrações em larga escala (CAMPOS, 1994).

O profissional que ilustrava essas obras era conhecido como miniaturista, que tinha como função decorar as letras maiúsculas iniciais de página ou parágrafo. No decorrer deste trabalho, esses indivíduos passaram a realizar imensas obras a partir da tipografia, transformando até páginas inteiras em verdadeiras paisagens. Até que em certo momento, o miniaturista introduziu o ouro em suas imagens, utilizando-o – além da tinta vermelha –, para iluminar as figuras, desde então começou-se a chamar o profissional de iluminador de manuscritos (CAMPOS, 1994).

Exemplifica-se na Figura 5 uma das obras medievais mais conhecidas por suas ricas iluminuras – o Livro de Kells, manuscrito em latim, produzido no mosteiro de S. Colomba, durante o século VII e que, atualmente, está preservado na Trinity College Library em Dublin, Irlanda (CAMPOS, 1994).

Figura 5 – Página do Evangelário de Kells



Fonte: (PAIVA, 2010)

Mostra-se interessante destacar ainda que devido à escassez e ao alto custo da produção do pergaminho, os monges acabaram criando a técnica de *palimpsestos*, isto é, a reutilização da folha de pergaminho através da raspagem do conteúdo anterior.

Ilich (1990) afirma que foi a partir desse fabrico monástico que o livro ganhou organização, divisão de capítulos, parágrafos, paginação, títulos e separação de palavras. E a partir dessa transformação, as obras começaram a ganhar espaço em bibliotecas leigas através do crescimento da quantidade de universidades na Europa no final do século XII, culminando na proliferação do consumo de livros.

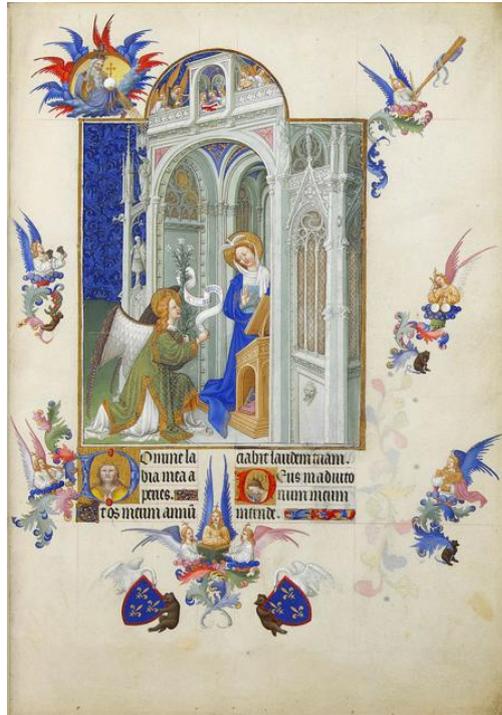
Instituições que, no seu princípio, eram anexas a Igreja, contavam com a produção desta, mas no final da Idade Média, os *scriptoria* monásticos haviam sido substituídos em sua maioria por artesãos profissionais pela necessidade de alcançar essa maior demanda. Segundo Reimão (2004, não paginado), “a cópia, agora com a finalidade de leitura [antes era apenas de registro], passa a ser entendida como um trabalho intelectual, e o ensino, apesar de continuar concebendo os exercícios orais como essenciais, passa a ter no livro a sua base”.

Os escribas e iluminadores medievais encontravam-se em grandes cidades, especialmente naquelas que abrigavam uma clientela importante, como as capitais da nobreza e as cidades universitárias – nas últimas havia um grande público, mas este possuía limitados recursos financeiros, assim, procurava-se reduzir ao mínimo o preço de revenda dos livros. Produzia-os com folhas de pergaminho menos espessas, mais flexíveis e menos amarelas, pequenos formatos, linhas apertadas, escrita mais cursiva, multiplicação das abreviaturas, economizando no pergaminho ou papel (VERGER, 1999).

Ao longo do século XIV, manifestou-se a tipologia de um livro acessível aos leigos. De acordo com o modelo litúrgico dos breviários dos padres (livro que reúne os ofícios que os sacerdotes católicos rezam) desenvolveu-se lentamente um livro de devoções privadas. O chamado livro de horas foi a categoria mais popular entre as classes da Idade Média, mesmo os analfabetos os tinham em suas estantes, pois tratava-se de um símbolo de riqueza ou *status* elevado aos olhos da sociedade.

Com o Livro de Horas a iluminura alcançou o seu apogeu, beneficiando-se de uma conjugação entre numerosos grupos de artistas e duas ou três gerações de príncipes bibliófilos. Entre os mais famosos Livros de Horas destaca-se o livro As Riquíssimas Horas do Duque de Berry (Figura 6), confeccionado pelos irmãos Limbourg por volta de 1405. (GUIMARÃES, et al., 1999).

Figura 6 – Página do manuscrito As Riquíssimas Horas



Fonte: (GUIMARÃES, et al., 1999)

2.4 IMPRENSA

A imprensa proporcionou a democratização do objeto livro, ela trouxe para a sociedade uma maior liberdade de acesso à informação e de pensamento. Aumentando a disseminação de conteúdo, a tipografia tornou-se um dos principais instrumentos de auxílio para emancipação do povo, que passou a não depender exclusivamente do clero ou da nobreza para alcançar o conhecimento; e influenciou ainda na difusão da ciência e da sabedoria, através da produção de livros em larga escala e da abertura comercial para os periódicos (jornais e revistas).

2.4.1 Papel e impressão xilográfica

A China, por volta do século II d.C., foi fonte do primeiro tipo de papel utilizado em livros: o de seda. Entretanto, o papel só foi produzido no Ocidente depois que conseguiu, através dos povos árabes, ganhar terreno na Espanha e França nos séculos XII e XIII, respectivamente, permitindo baixar o preço do produto. Com a capacidade de se construir nele desde peças mais comuns até obras de luxo, este difundiu-se largamente na Europa do início do século XV, como principal suporte do livro manuscrito (VERGER, 1999).

Assim como o papel, foram os chineses que desenvolveram a impressão xilográfica, e os primeiros caracteres móveis como os de barro e madeira (Figura 7).

Figura 7 – Tipos móveis chineses



Fonte: (PAIVA, 2010)

No país,

a impressão já era praticada há muito tempo — desde o século VIII, se não antes —, mas o método geralmente utilizado era o chamado de "impressão em bloco": usava-se um bloco de madeira entalhada para imprimir uma única página de um texto específico. O procedimento era apropriado para culturas que empregavam milhares de ideogramas, e não um alfabeto de 20 ou 30 letras. Provavelmente por essa razão teve poucas consequências a invenção de tipos móveis no século XI na China. No entanto, no início do século XV, os coreanos criaram uma forma de tipos móveis, descrita pelo acadêmico Henri-Jean Martin como "de uma quase alucinatória similaridade àqueles de Gutenberg". A invenção ocidental pode ter sido estimulada pelas notícias do que havia acontecido no Oriente. (BRIGGS, BURKE, 2006, p. 24)

Embora a xilografia tenha sido criada como uma solução para acompanhar o ritmo da demanda de livros, ela não pareceu muito conveniente às produções europeias, pois os textos eram gravados página por página e os caracteres um a um. Já os tipos móveis de metal eram mais resistentes e sólidos, possuíam facilidade de junção e desmembramento do molde para o reaproveitamento dos tipos, colaborando com o aumento da produção em grande escala.

2.4.2 Invento de Gutenberg

Os escribas, cujo negócio era ameaçado pela nova tecnologia, deploraram desde o início a chegada da impressão gráfica. Para os homens da Igreja, o problema básico era que os impressos permitiam aos leitores que ocupavam uma posição baixa na hierarquia social e cultural estudar os textos religiosos por conta própria, em vez de confiar no que as autoridades contavam. (BRIGGS, BURKE, 2006, p. 26).

Colocando-se contra os dogmas católicos, a imprensa de tipos móveis metálicos inaugurou a era das cópias múltiplas e idênticas de um original. A tipografia inventada por Gutenberg foi mais do que apenas uma nova técnica de impressão, reformulou o espaço social de circulação do livro, proporcionando a disponibilidade desse material para além das produções elitizadas, universitárias ou religiosas.

Gutenberg, ouvires de profissão, foi considerado o primeiro europeu a utilizar a impressão de tipos móveis quando, em Mogúncia, Alemanha, criou uma técnica que constituiu a base para a emergência da função de editor – profissional que possui um papel diferente dos editores de manuscritos da Antiguidade Ocidental, pois esses realizavam, basicamente, a cópia, fiel ou não, do texto original. Aos novos editores cabia a inserção de sua criatividade no processo de construção da obra, seu olhar metódico em relação ao mercado, (de modo a tornar o produto vendável, ou seja, atraente para determinado público) e a organização do catálogo de livros, que com a imprensa, mostra-se maior e mais diversificado tematicamente (BRAGANÇA, 2002).

Instaurou-se um controle inédito da página a ser impressa e da tiragem que nunca foi tão facilitada na história do livro, através da combinação dos caracteres em metal fundido, da tinta a óleo e da prensa tipográfica (PAIVA, 2010), ainda assim, a difusão da tipografia foi relativamente lenta. Os primeiros livros impressos chamados incunábulo (1450-1500) deveriam ser semelhantes aos antigos manuscritos com a finalidade de atrair a atenção dos mesmos consumidores.

De acordo com Chartier (1998, p. 7-9),

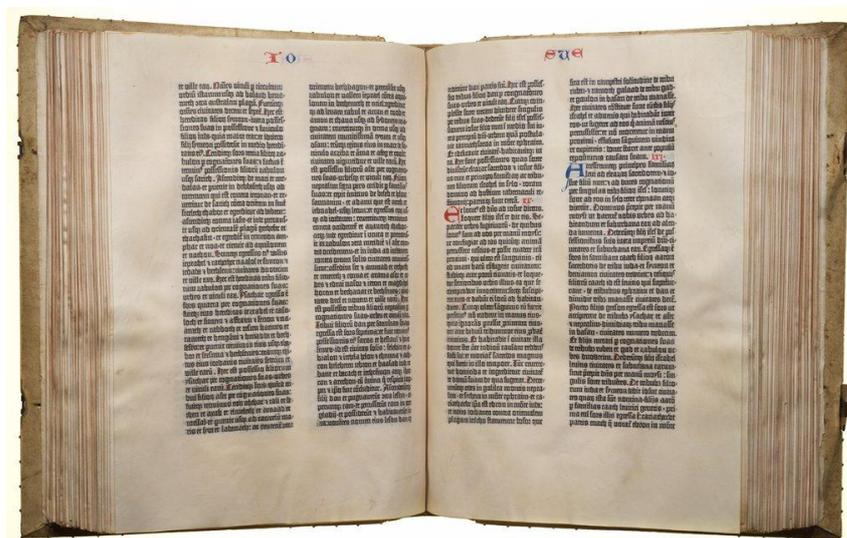
um livro manuscrito (sobretudo nos seus últimos séculos, XIV e XV) e um livro pós-Gutenberg baseiam-se nas mesmas estruturas fundamentais - as do códex. Tanto um como outro são objetos compostos de folhas dobradas um certo número de vezes, o que determina o formato do livro e a sucessão dos cadernos. Estes cadernos são montados, costurados uns aos outros e protegidos por uma encadernação. A distribuição do texto na superfície da página, os instrumentos que lhe permitem as identificações (paginação, numerações), os índices e os sumários: tudo isto existe desde a época do manuscrito. Isso é herdado por Gutenberg e, depois dele, pelo livro moderno. [...] Há portanto uma continuidade muito forte entre a cultura do manuscrito e a cultura do impresso, embora durante muito tempo se tenha acreditado numa ruptura total entre uma e outra. Com Gutenberg, a prensa, os tipógrafos, a oficina, todo um mundo antigo teria desaparecido bruscamente. Na realidade, o escrito

copiado à mão sobreviveu por muito tempo à invenção de Gutenberg, até o século XVIII, e mesmo o XIX. Para os textos proibidos, cuja existência devia permanecer secreta, a cópia manuscrita continuava sendo a regra. [...] De modo geral, persistia uma forte suspeita diante do impresso, que supostamente romperia a familiaridade entre o autor e seus leitores e corromperia a correção dos textos, colocando-os em mãos “mecânicas” e nas práticas do comércio.

Assim, os manuscritos, posteriormente, ganharam espaço em museus e galerias, pois eram considerados grandes tesouros a serem conservados. Já o livro impresso custava menos, mas seus primeiros exemplares, frequentemente, tiveram modestas tiragens e não eram então bem comercializados ou acessíveis (VERGER, 1999).

Um dos primeiros incunábulos foi a Bíblia de 42 linhas (Figura 8) de Gutenberg (B-42), datada de meados de 1450. Mesmo reconhecida como sua obra, existem alguns estudiosos que duvidam de que ele a tenha concluído, considerando que a finalização do trabalho tenha ficado a cargo de Schoeffer, um dos seus colaboradores. Hoje existem, ainda, três cópias dela armazenadas na Biblioteca do Congresso nos EUA, na Biblioteca Nacional da França e na Biblioteca Britânica (BIBLIOTECA DIGITAL MUNDIAL, 2014).

Figura 8 – Página da B-42



Fonte: Biblioteca Digital Mundial³

³ Disponível em: <<https://www.wdl.org/pt/item/7782/>>. Acesso em: 06 set. 2018

2.5 IDADE MODERNA

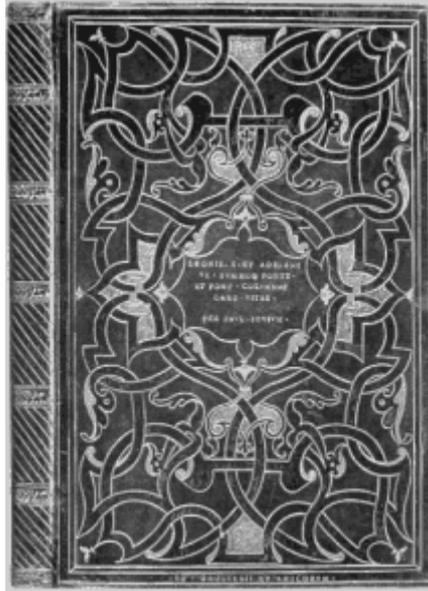
A passagem da Idade Média para a Era Moderna com o Renascimento, surgimento do Humanismo e o redescobrimto das obras literárias da Grécia e Roma antigas significou passar da idade corporativa para a da propriedade privada, refletindo em mudanças na ciência, política, artes, religião e filosofia (PAIVA, 2010). O livro se renovou com outras experimentações no tamanho da tipografia, mais espaçosa e legível, novas perspectivas de desenho e estudos da luz e sombra na pintura. Entre as obras mais procuradas para as bibliotecas, encontravam-se livros religiosos (Bíblias, livros litúrgicos – missais, breviários, livros de horas –, livros de devoção, vidas de santos); de gramática (dirigidos tanto aos alunos das escolas primárias quanto aos estudantes da faculdade); e de literatura profana, geralmente em língua vernácula (enciclopédias, crônicas e romances cortesões) (VERGER, 1999).

Com a invenção de Gutenberg e a transferência da produção de manual para maquinal, nos primórdios da tipografia, não era possível gravar as ilustrações através dos tipos metálicos, então, preservava-se, nas páginas, o espaço das miniaturas que eram realizadas à mão posteriormente por um artista. Litton (1975) afirma que o primeiro livro tipográfico ilustrado teria sido publicado em 1461 por Albrecht Pfister, a obra contava com mais de cem xilogravuras e seria a primeira abordagem pós invenção de Gutenberg. E o primeiro livro com ilustrações realizadas em metal viria a ser lançado em 1477 em Florença.

Quanto à técnica de encadernação, nesse momento, definiu-se como tipo de arte. Produzida por ateliês especializados que trabalhavam por encomenda de mecenas, bibliófilos e colecionadores, usufruiu da substituição da madeira pelo papelão nas capas, dando mais leveza ao livro e difundindo ainda mais a técnica de douração – uso do ouro como tinta para iluminar as obras (BRUCHARD, 1999).

A nova arte chegando a Itália, teve como um dos principais precursores o impressor humanista Aldo Manucio que realizava, junto a seus discípulos, encadernações sóbrias e elegantes (Figura 9), com vinhetas ornamentais, estampadas em dourado sobre o couro e acompanhadas de filetes gofrados. Já a França tornou-se o grande centro de encadernação artística, a partir do século XVII, sendo seu principal representante Jean Grolier.

Figura 9 – Encadernação no estilo aldina realizada por Jean Grolier



Fonte: (BRUCHARD, 1999)

Outro fator significativo que a imprensa propiciou na trajetória do livro foi a popularização deste nas feiras, “sendo a primeira e mais importante, a princípio, a que foi organizada em Lyon, na França, cidade na qual se reuniam as grandes feiras internacionais e que já contava com um importante parque gráfico” (CAMPOS, 1994, p. 193). Já a Feira de Frankfurt – maior centro de intercâmbio comercial do século XV – passou a receber livreiros com mais frequência a partir de 1495, entretanto só conheceu a tipografia em 1530. Lá, além de comprar e vender, os editores, impressores e livreiros de várias regiões e países trocavam ideias sobre os miolos dos livros que editavam e faziam suas encomendas aos fabricantes e vendedores de papel e encadernadores (BRAGANÇA, 2002).

Conforme Reimão (2004, não paginado),

a história do livro entre os séculos XVI e XVIII foi, basicamente, a de sua atuação enquanto veículo de novas ideias, propulsor e configurador de mentalidades, e, também, história de sua regulamentação e luta contra as várias formas de censura e coerção.

As lutas religiosas trouxeram o final do monopólio do latim nos textos, permitindo que, com a tipografia, a impressão de milhares de exemplares do Novo Testamento fosse realizada a preço acessível com tradução para a língua vernácula (idioma original dos países), o que foi fundamental para a consolidação do movimento da Reforma Protestante, baseado no acesso individual ao texto sagrado. Ainda assim, Campos aponta que

nem tudo foi positivo para o livro na saída das escaramuças religiosas. Além das queimas promovidas pelos católicos, os protestantes também apelaram para a destruição do que lhes parecesse inconveniente. [...] Rejeitando toda literatura católica, a Reforma estimulou a fúria de seus seguidores contra velhos manuscritos monásticos e muitos incunábulos que pereceram entre as chamas das fogueiras nas revoltas camponesas da Alemanha entre 1524 e 1525 (1994, p. 187)

A imprensa chegou ao Novo Mundo em 1520, no México, com fins burocráticos para a administração colonial espanhola, fins educacionais na impressão de livros didáticos e fins religiosos e missionários para a instrução dos aborígenes quanto a doutrina católica (LITTON, 1975). No Brasil, somente em 1706 instalou-se a primeira oficina tipográfica em Pernambuco no intuito de atender às necessidades comerciais, religiosas e literárias do país; e constatou-se que, em 1747, havia outra na cidade do Rio de Janeiro (LITTON, 1975), porém, apenas com a chegada de D. João VI (1808), a imprensa começou a realmente crescer no país (CAMPOS, 1994).

A partir de 1750, o período de vulgarização do livro iniciou-se com a extensa difusão e divulgação do objeto. A revolução industrial, iniciada na Inglaterra, afetou os processos de produção que deixaram de ser artesanais para se mecanizar, primeiramente com o uso do vapor e depois pelo uso da eletricidade (PAIVA, 2010).

Campos (1994) aponta que no final do século XVII, o papel de trapos já representava metade do preço final do livro, assim precisava-se de um material mais acessível economicamente, motivo que em 1884 culminou na produção do primeiro papel de celulose, que utilizava madeira como obra-prima. Colaborando para a expansão da demanda de livros, este acabou atingindo seu auge por volta de dezesseis anos depois com o alcance global.

2.6 AVANÇOS TECNOLÓGICOS E O LIVRO IMPRESSO

O século XIX, com todas as transformações decorrentes do avanço da tecnologia, trouxe algumas mudanças cruciais à apresentação do livro. Estes, antes vendidos sem capa e mandados encadernar pelo proprietário, são agora trazidos a público em forma de brochura — com capas de papel, onde a possibilidade de impressão a cores motivou um desenho gráfico mais elaborado. Aparecem também as encadernações industriais, com revestimento em tecido e ferros padronizados. (BRUCHARD, 1999, não paginado)

Em 1939, com a segunda guerra mundial, foi criada, nos EUA, uma nova tendência editorial chamada livro de bolso (*pocketbook*), que oferecia textos de divulgação científica, literatura clássica e moderna, e era feita de papel barato, dentro de mais uma perspectiva de popularização do objeto (CAMPOS, 1994).

O aparecimento da litografia (gravura realizada com água-forte) no século XIX libertou o desenho das letras do formato rígido imposto pelos tipos de metal e abriu caminho para a invenção do sistema de impressão *off-set* em meados do século XX – técnicas que juntamente com a fotografia, revolucionaram o uso das ilustrações, tornando-as sinônimo de arte nos livros. Passando-se a identificar editores, casas editoriais, autores, revisores e linhas editoriais nas obras, aumentando a disseminação e concorrência do mercado livreiro a fim de sustentar o consumo e o interesse do público leitor (BRAGANÇA, 2002).

O mercado de livros tipográficos foi a primeira forma do mercado de consumo de bens simbólicos que, nascida no século XV e consolidada no XX, tornou-se face primordial daquilo que, correntemente, denomina-se de sociedade de consumo (REIMÃO, 2004). Como o livro vem evoluindo regularmente e demonstra-se não ser apenas um meio de comunicação passageiro, mas um objeto que se desdobra e redesenha-se de acordo com as necessidades de cada época e público, discutir-se-á no capítulo a seguir a historicidade de uma nova tipologia em relação a estrutura conceitual do livro: o livro de artista, produto que mescla noções das mais variadas áreas em sua construção.

3 PARA ALÉM DO LIVRO TRADICIONAL: A CONSTRUÇÃO CONCEITUAL DO LIVRO DE ARTISTA

Livro de artista designa um campo no qual o autor se envolve em todo processo de construção do objeto, configurando uma unidade expressiva que veicula uma determinada ideia a partir da natureza sequencial do livro (FABRIS, COSTA, 1985; VENEROSO, 2012). É possível diferenciá-lo do modelo de livro tradicional por criar uma ruptura na linguagem escrita proporcionando espaço para experimentações artísticas no suporte, de modo, que ele seria uma evolução dos livros convencionais, mas sem evidentemente substituí-los (TERSARIOLLI, 2008).

De natureza intermediária, o livro de artista encontra-se situado na intersecção entre diferentes mídias como: impressão, literatura, pintura, escrita, fotografia, design gráfico, colagem, montagem, escultura, fundição, entre outras, que convivem num espaço no qual não cabem definições fechadas, já que ele pode ter diversas formas de aproximação (VENEROSO, 2012). Identifica-se como um trabalho que resulta nas mais diversas categorias a partir da concepção de cada autor, assim, apresenta-se a seguir a relação dos pesquisadores mais relevantes encontrados sobre o objeto.

3.1 PESQUISAS SOBRE LIVRO DE ARTISTA

Carrión (2011) foi um dos primeiros pesquisadores a aprofundar-se no estudo de livros de artista. Ele discorre em sua obra sobre a diferença entre o autor que escreve textos e o artista que faz livros, o último tratando-se do indivíduo que expande, para além da escrita, suas funções no processo de produção do livro, realizando-o por completo, isto é, supervisionando todas etapas.

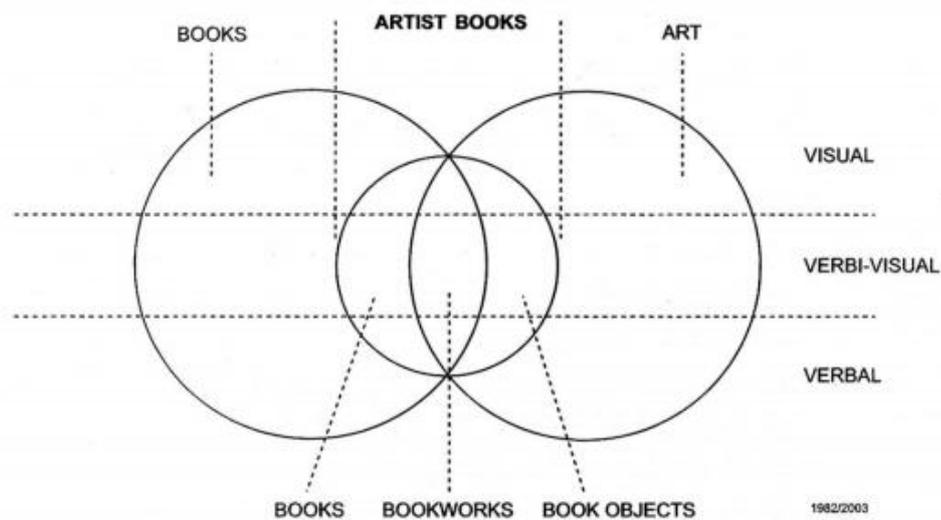
Castleman (1995) segue a linha de Carrión classificando as produções a partir da relação entre artistas e autores. Segundo ela, existem quatro possíveis grupos: artistas com autores, composto pela junção de obras de artistas com textos, ambos preexistentes; artistas como autores, formado por obras cujo próprio artista é o autor; artistas para autores, obras encomendadas, em que o artista ilustra ou ilumina um texto preexistente, muitas vezes a convite de um editor; e artistas sem autores, livros com não mais do que legendas ou títulos, quase puramente visuais.

Já MoeglinDelcroix (1960-1980 apud SILVEIRA, 2008) acredita ser mais importante o livro enquanto material do que objeto informacional, considerando a existência de duas correntes para ele, identificadas através do papel que desempenha durante o processo de

produção: livro como suporte (o que é apresentado como tradicional); e livro como um objeto (tornando-se até, possivelmente, livro-objeto, trabalhos escultóricos ou não-livro).

Para Phillipot (1982 apud SILVEIRA, 2008), como na Figura 10, só se enquadra dentro de livro de artista obras que tenham estrita relação com o formato códice, estas distribuem-se em: livro (pertencente apenas ao universo da literatura); livro-obra [*bookwork*] (intersecção entre artes e literatura; obra dependente da estrutura de um livro); e livro-objeto (produto, especificamente, do campo das artes que tem como única relação ao suporte livro seu formato sequencial). O autor, ainda, amplia o conceito para “livros feitos ou concebidos por artistas”, evidenciando a participação de outros profissionais (editor, impressor, encadernador, distribuidor, entre outros) na confecção dos livros.

Figura 10 – Diagrama proposto por Phillipot para explicar a distribuição da tipologia



Fonte: (PHILLPOT, 1982 apud SILVEIRA, 2008)

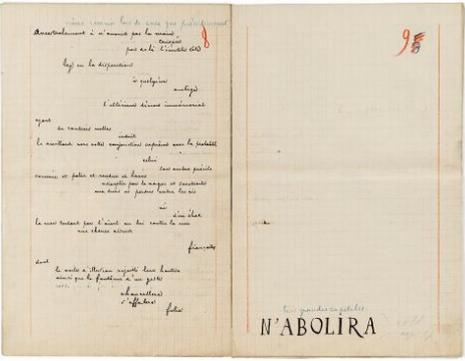
Drucker (1995 apud SILVEIRA, 2008) concorda com a visão de Phillipot de que livro de artista precisa relacionar-se com o formato do códice, mas descarta a alternativa de ele tornar-se um objeto escultórico, embora, ainda assim, afirme que não existem limites ao que os livros de artista podem ser e nem regras para sua construção.

Na expansão das categorias de livro de artista, Plaza (1982) aparece como protagonista. Pondo-se em harmonia com a concepção de Carrión (2011) sobre a diferenciação de autor de textos e artista de livros, ele apresenta uma abordagem mais detalhada sobre a tipologia, a qual categoriza em dois grandes eixos: o analógico-sintético-ideogrâmico, que preza a similaridade-simultaneidade das obras e o analítico-discursivo-lógico que prioriza a linearidade-

contiguidade das peças – sendo eles subdivididos através de suas atribuições (tipos de linguagem, arte, suporte e objetivos). No quadro 2 apresenta-se as subcategorias do eixo analógico-sintético-ideogrâmico.

Quadro 2 – Subcategorias do eixo analógico-sintético-ideogrâmico de Plaza (1982)

(continua)

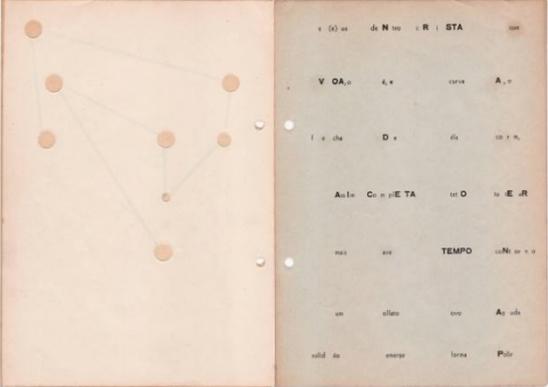
Subcategoria	Características	Exemplo
<p><i>Livro ilustrado</i></p>	<p>Possui discurso verbal ilustrado com códigos artísticos: desenho, pintura, colagem, tipografia, etc.</p>	<p><i>Alice no país das maravilhas</i>⁴ (1865) de autoria de Lewis Carroll e ilustrado por John Tenniel</p> 
<p><i>Poema-livro</i></p>	<p>Trata-se de uma obra bidimensional que pode ser transposta em outro meio (filme, cartaz, etc.), pois depende apenas da linguagem do poema e não do suporte.</p>	<p><i>Um lance de dados jamais abolirá o acaso</i>⁵ (1897) de Stéphane Mallarmé.</p> 

⁴ Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/alicep.html>>. Acesso em: 16 nov. 2018.

⁵ Disponível em: <<https://marcusfabiano.wordpress.com/2013/10/07/a-abolicao-do-acaso-em-mallarme/>>. Acesso em: 02 nov. 2018.

Quadro 2 – Subcategorias do eixo analógico-sintético-ideogrâmico de Plaza (1982)

(conclusão)

Subcategoria	Características	Exemplo
<i>Livro-poema</i>	Caracteriza-se pela fisicalidade do livro, o papel torna-se parte integrante para apresentação do poema. ⁶	<p><i>Colidouescapo</i>⁷ (1971) de Augusto de Campos.</p> 
<i>Livro-objeto ou livro-obra</i>	Ao contrário de Phillipot, Plaza (1982) considera que essas subcategorias são sinônimos e podem ser realizadas em quaisquer suportes que permitam uma problemática espacial e natureza sequencial.	<p><i>A ave</i>⁸ (1956) de Wladimir Dias Pino.</p> 

Fonte: elaborado pela autora (2018).

No Quadro 3 expõe-se as subcategorias do eixo analítico-discursivo-lógico.

⁶ Como as obras em *pop-up* (que “saltam para fora”) que só existem porque são montadas assim, se fechadas são desarticuladas, isto é, o texto não permanece legível no formato fechado ou em qualquer tentativa de tradução para outro suporte.

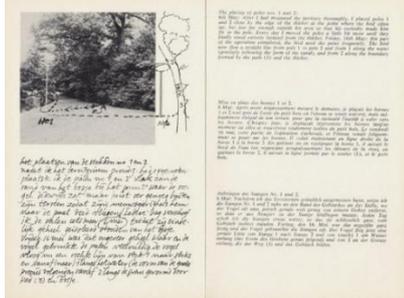
⁷ Disponível em: <<https://www.fondazionebonotto.org/it/collection/poetry/decamposaugusto/4724.html>>.

Acesso em: 16 nov. 2018.

⁸ Disponível em:

<<http://www.encyclopediavisual.com/poemas.detalhes.php?secao=1&subsecao=1&conteudo=8>>. Acesso em: 02 nov. 2018.

Quadro 3 – Subcategorias do eixo analítico-discursivo-lógico de Plaza (1982)

Subcategoria	Características	Exemplo
<i>Livro conceitual</i>	Abrange o registro das pesquisas do autor/artista para realização da obra.	<p><i>Território de um pássaro</i>⁹ (1970) de Seth Siegelaub e Walther König.</p> 
<i>Livro-documento</i>	Segue a linha da subcategoria anterior, mas engloba também as exposições e características da obra já finalizada.	<p><i>Assemblage, Environments & Happenings</i>¹⁰ (1966) de Allan Kaprow.</p> 
<i>Livro intermedia</i>	Realizado em intersuportes, em formatos multimídia que se complementam.	<p><i>Boite em Valise</i>¹¹ (ou Caixa-maleta) (1940) de Marcel Duchamp.</p> 

Fonte: elaborado pela autora (2018).

⁹ Disponível em: <<https://colecaolivrodeartista.wordpress.com/2015/09/09/robin-redbreasts-territory/>>. Acesso em: 02 nov. 2018.

¹⁰ Disponível em: <<https://tenderbooks.co.uk/products/assemblage-environments-happenings-allan-kaprow?variant=11835600259>>. Acesso em: 02 nov. 2018.

¹¹ Disponível em: <<http://www.understandingduchamp.com/>>. Acesso em: 02 nov. 2018.

E por último, Plaza aborda, ainda, o conceito de antilivro, que seria uma obra de arte que se expande saindo da tipologia de livro de artista para tornar-se um objeto, meramente, escultórico. Produto que não é sinônimo do conceito de livro-objeto proposto por Phillphot (1982 apud SILVEIRA, 2008), pois não apresenta formato sequencial.

Sobre os estudos realizados no Brasil, a tipologia encontra um primeiro espaço na obra de Fabris e Costa (1985). O material mais significativo sobre as origens dos livros de artista no país conta com outra segmentação para esses livros a partir das linhas de produção: uma baseada na interação entre arte e literatura que resulta na abrangência de livros ilustrados, livros-objetos, livros únicos e encadernações artísticas; e outra, mais restritiva, as produções de baixo custo, formato simples, obras da geração minimalista-conceitual que encontraram no livro o único veículo de registro e divulgação de suas informações.

Já para Paiva (2010), os livros de artista são obras estritamente artesanais que procuram fugir “da condição formal, estrutural, clichê e linear do livro” (p. 86). São livros táteis, sensoriais, em sua grande maioria únicos, abertos à experimentação e interação com o leitor. No Quadro 4, há a classificação da autora para a tipologia.

Quadro 4 – Classificação de livros de artista por Paiva (2010)

(continua)

Subcategoria	Características	Exemplo
<i>Livro-objeto</i>	Mesma configuração citada por Plaza (1982).	
<i>Livre-jeu</i> (ou livro-brinquedo)	Livros infanto-juvenis com os quais o leitor interage a partir de jogos ou da leitura viso motora e verbo-sensorial.	<p><i>As Amigas Secretas das Fadas</i>¹² (2007) de Penny Dann</p> 

¹² Imagem elaborada pela autora (2018).

Quadro 4 – Classificação de livros de artista por Paiva (2010)

(conclusão)

Subcategoria	Características	Exemplo
<i>Flip book</i>	Livro animado; “cinema de polegar” que cria ilusão óptica de um vídeo quando folheado.	<i>Os bruzundangas – Numa e a ninfa</i> ¹³ (2017) de autoria de Lima Barreto e ilustração de Fernando Vilela.
Livro <i>pop-up</i>	Livro que “salta para fora”, sucessor dos <i>origamis</i> japoneses; busca formas tridimensionais a partir de cortes e dobras entre dois planos de papel.	<i>Harry Potter – Um livro pop-up</i> ¹⁴ (2010) de autoria de Bruce Foster e ilustração de Andrew Williamson. 
<i>Fore-edge</i>	Quando se abre o bloco das páginas em leque, vê-se nessa superfície uma imagem que, quando em repouso – isto é, com o livro fechado –, não fica visível.	<i>The Heavens: The Seasons</i> ¹⁵ (1836) de Robert Mudie. 

Fonte: elaborado pela autora (2018).

¹³ Como a proposta dessa subcategoria é mostrar o texto em movimento, não há maneira eficaz de apresentá-la como imagem parada neste trabalho, mas a editora Carambaia, publicou um GIF exemplificando como funciona a obra. Disponível em: <<https://media.giphy.com/media/3oKIPnoJ0XI057RwKQ/giphy.gif>>. Acesso em: 02 set. 2018.

¹⁴ Disponível em: <<https://www.livrariacultura.com.br/p/livros/teen/literatura/contos-e-chronicas/harry-potter-a-pop-up-book-22108104>>. Acesso em: 03 nov. 2018.

¹⁵ Disponível em: <<https://www.amusingplanet.com/2018/01/fore-edge-painting-hidden-artwork-on.html>>. Acesso em: 03 nov. 2018.

Assim, depois de percorrer por diferentes pesquisas percebe-se que a característica básica de um livro de artista é a sua extensão como um produto que pode ser originado desde uma combinação entre texto e imagens (ilustrações, gravuras, fotografias, entre outras) no suporte códice até o alcance do formato mais semelhante às produções das artes plásticas, isto é, um objeto escultórico, mas que tem conteúdo sequencial.

3.2 HISTÓRICO

No próximo subcapítulo continua-se abordando, especificamente, o livro de artista, mas com foco em suas origens, fases e produções.

3.2.1 Origens

Como a conceituação e a divisão da tipologia, não há, também, uma origem específica para os livros de artista, depende do autor abordado. Pode-se considerar como protótipo os Cadernos de Leonardo da Vinci (Figura 11), executados, em escrita espelhada já que o autor era canhoto e escrevia da direita para esquerda, entre o século XV e começo do XVI (VENEROSO, 2012).

Figura 11 – *Codex Arundel* de Leonardo da Vinci realizado entre 1478 e 1518



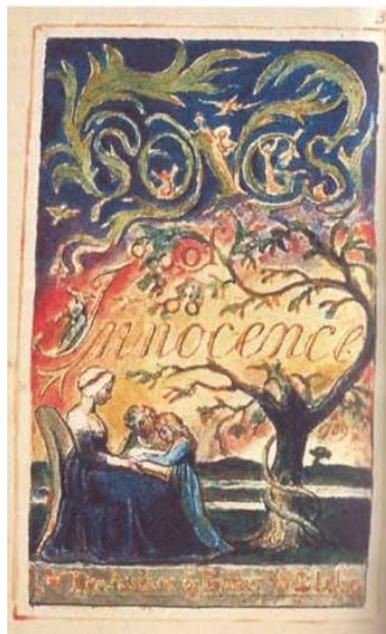
Fonte: Biblioteca Britânica¹⁶

¹⁶ Disponível em: <http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=arundel_ms_263_f001r#>. Acesso em: 02 set. 2018.

Já para Drucker (1995 apud SILVEIRA, 2008), o livro de artista está ligado exclusivamente ao século XX, mesmo que influenciado por movimentos anteriores. Dentre os precursores, identifica-se os chamados *livres d'artistes* das escolas francesas, livros luxuosamente ilustrados ou o *livre de peintre* (livro de pintor), surgido em meados de 1890, também em Paris.

Os livros de William Blake (1788-1821), exemplificados na Figura 12, foram outro princípio da tendência, impressos em uma combinação de litografia e aquarela que fugiam da concepção tipográfica da época, tornando cada exemplar único dentro da mesma tiragem através da conciliação entre técnicas correntes e o retorno a técnicas antigas. Renderam a descrição de algumas obras como impressões iluminadas, fazendo referência aos manuscritos iluminados medievais (MONTEIRO, 2013).

Figura 12 – Folha de rosto do livro *Songs of Innocence* de William Blake (1789)



Fonte: (MONTEIRO, 2013)

Já para Silveira (2008) uma das obras mais importantes que explorou essa tipologia foi a Caixa Verde (Figura 13) de Marcel Duchamp, datada de 1934 que reinventou o suporte do livro a partir da sua confecção em uma caixa, excedendo as características do códice tradicional.

Figura 13 – A Caixa Verde



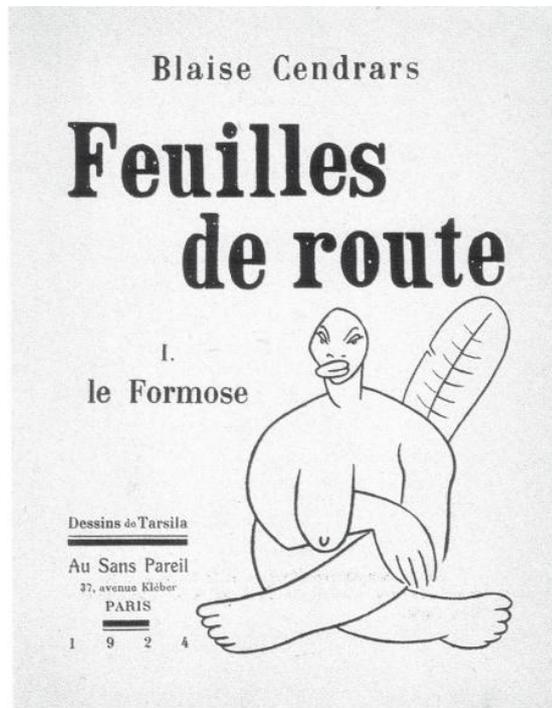
Fonte: Blog¹⁷ de Amir Brito Cadôr, professor de Artes Gráficas na UFMG e pesquisador de livros de artista

3.2.2 Contexto das primeiras produções brasileiras

As experiências precursoras do livro de artista brasileiro surgiram por volta de 1920 com o modernismo instaurado no país. Os artistas pregavam a necessidade de o produtor local conhecer e usufruir da cultura europeia relacionando-a às identidades regionais. “Além da contribuição nas artes, [essas experiências] também possibilitaram o início de uma certa flexibilização do espaço editorial, com um melhor aproveitamento da imagem e da mancha de impressão” (SILVEIRA, 2003, não paginado). Veneroso (2012) aponta que obras significativas para esse período foram as colaborações de Tarsila do Amaral com o francês Blaise Cendrars (Figura 14) em *Feuilles de Route* (1924) e com Oswald de Andrade no livro de poesias *Pau Brasil* (1925). Porém, somente na década de 1950 a concepção de livro de artista realmente se firmou no Brasil, com o movimento neoconcretista na poesia visual que explorava a forma e o suporte do livro como opções de narrativa.

¹⁷ Disponível em: <<http://gramatologia.blogspot.com/2008/02/marcel-duchamp.html>>. Acesso em: 02 set. 2018.

Figura 14 – Folha de rosto de *Feuilles de Route*



Fonte: (ASBURY, 2008)

Em 1952, surgiu em São Paulo o grupo Noigandres, composto por Décio Pignatari e pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, que criaram a revista homônima ao grupo, na qual no n. 4 publicaram o Plano-Piloto para o movimento da Poesia Concreta – documento que elencava atitudes precursoras para compor as obras dos artistas: a instituição da ideia de ideograma, com sua sintaxe espacial ou visual e a ideia de justaposição de elementos; a palavra como matéria do poema; a simultaneidade entre a comunicação verbal e a comunicação por formas, criando uma área linguística específica; o predomínio da composição matemática, entre outras (SOUSA, 2009).

No trabalho desses poetas percebe-se a importância, como antecessor, do poema *Um lance de dados jamais abolirá o acaso* (1897), de Stéphane Mallarmé, que criou uma revolução nas relações entre texto e imagem resultando em desdobramentos no século XX, sendo, inclusive, reeditado por diversos artistas ao longo dos anos (VENEROSO, 2012).

De acordo com Silveira (2003, não paginado)

O período entre o fim dos anos 40 e a década dos 50 foi particularmente fértil na cultura brasileira [...] Para as artes plásticas, que viviam a inédita multiplicação de galerias de arte, era a época do incremento do diálogo entre as produções regionais com a produção do centro do país (o chamado eixo entre as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo) [...] O Museu de Arte de São Paulo (Masp) havia sido inaugurado em

1947 e o Museu de Arte Moderna (MAM), em 1949. Confirmava-se o deslocamento do centro artístico do Rio de Janeiro (então a capital federal, muito marcada por sua raiz imperial) para São Paulo (ainda provinciano, mas novo centro econômico nacional, marcado pela formação agrícola, primeiro, e industrial, depois). O país ansiava por sair do descompasso cultural e o caminho seguinte foi a criação da Bienal de São Paulo, concebida nos moldes da de Veneza.

Silveira (2003) comenta ainda que o primeiro livro de artista editado brasileiro foi o livro-objeto *A Ave* de Wladimir Dias Pino (1956) que se caracteriza por utilizar recursos gráficos e simbólicos, articulando códigos visuais e matemáticos e teve 300 exemplares impressos em Cuiabá, podendo ser considerado um marco fundador do campo do livro de artista contemporâneo no Brasil. De acordo com Fabris (1988, não paginado), essa obra tem o livro como parte física integrante do poema, “pois ele só existe a partir da manipulação criadora do fruidor, que determina o ritmo de leitura, suas possibilidades de decodificação, as relações espaciais entre página e página, a separação, desejada pelo autor, entre a escrita e a leitura”. Assim, segundo Plaza (1982) ele pode ser considerado também um livro-poema.

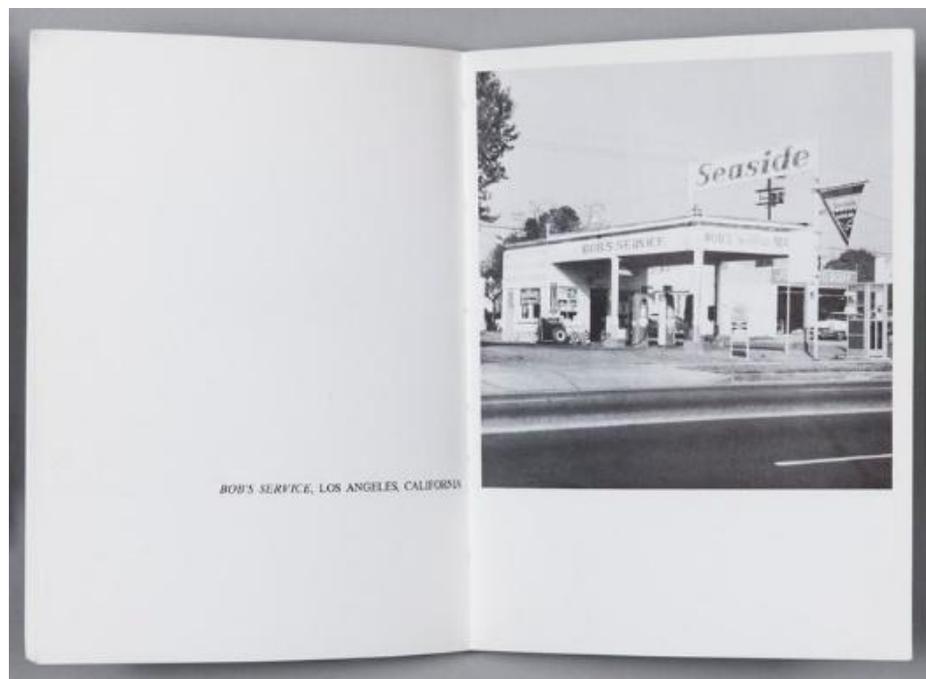
Nas décadas seguintes de 1960 e 70, surge um “grande contingente de artistas e poetas, animados pelo sucesso nacional e internacional de suas proposições” (SILVEIRA 2003, não paginado). Desse período, segundo Silveira (2003), possivelmente, o maior destaque seja Julio Plaza, artista plástico espanhol que construiu no Brasil sua vida artística e acadêmica e ainda hoje é um dos pesquisadores mais utilizados nos estudos sobre a construção e conceituação do livro de artista. Como referência no momento que os profissionais da área de letras se sobressaíam aos de artes na produção de livros de artista, produziu obras que apresentavam um misto entre poesia e arte, como por exemplo, *Poemobiles* (Figura 15), livro elaborado, em parceria com o poeta concretista Augusto de Campos (publicado pela primeira vez em 1968), através de *pop-ups* que trazem tridimensionalidade à poesia tradicional (SILVEIRA, 2008).

espaços para performances, exposições e venda, oferecendo obras mais acessíveis ao público (PANEK, 2005).

Assim como a trajetória do códice tradicional, o livro de artista em edição também passou a ser explorado a partir dos anos de 1960 e 1970 por causa do surgimento dos processos de impressão *off-set* que possibilitaram tiragens rápidas e acessíveis economicamente, da popularização da fotografia, do surgimento dos computadores e da forte presença da televisão. Invenções que impactaram a produção desses livros, afetando tanto sua proposta estética quanto seus aspectos técnicos (VENEROSO, 2012).

Dois artistas que se destacaram na confecção dos primeiros livros de artista editados foram o norte-americano Edward Ruscha com *Twentysix gasoline stations* (Figura 16), que explorava o uso de fotografias e teve a primeira edição realizada em 1962; e o suíço Dieter Roth que produziu vários livros editados como o *Daily Mirror* (Figura 17), realizado com litografias e publicado em 1970.

Figura 16 – Página da terceira edição (1969) de *Twentysix gasoline stations*



Fonte: TATE¹⁸

¹⁸ Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/about-us/projects/transforming-artist-books/summaries/edward-ruscha-twentysix-gasoline-stations-1963>>. Acesso em: 02 set. 2018.

Figura 17 – Capa de *Daily Mirror*



Fonte: Museu de Arte Moderna de New York (apud CASTLEMAN, 1995)

A partir dos anos de 1970, cresceu a divulgação dos livros de artista, em função do desenvolvimento dos canais internacionais de informação e da multiplicação de considerações teóricas. Nesse período, de acordo com Paiva (2010),

Livrarias especializadas em livros de artista foram fundadas em geral por artistas ou apreciadores de arte, incluindo: em Genebra, a Ecart, em 1978; em Amsterdam a Other books and So, em 1970; em Toronto a Art Metropole, em 1974; e em Nova York a Printed Matter em 1976 (p. 104).

Já nos anos 1980, a consolidação da tipologia se intensificou com a ampliação do número de profissionais especializados, oferecimento de oficinas, eventos e a expressiva hibridização do livro com o surgimento de uma tendência com relação aos livros únicos, artesanais, como uma reação às edições produzidas em massa das gerações anteriores, além da exploração do livro-objeto, produto escultural (PAIVA, 2010).

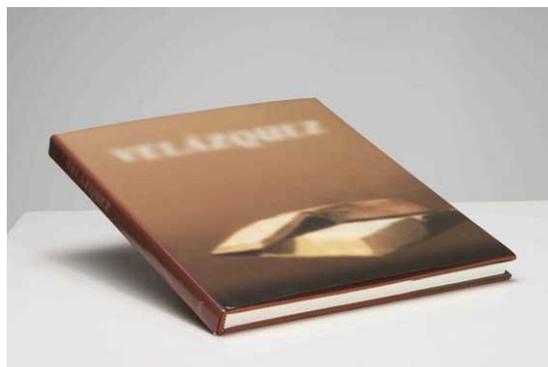
3.2.4 Produções artísticas no final do século XX e início do XXI

Na década seguinte, a pintura apareceu como forte influência no movimento do livro de artista, o que propiciou a continuação do apego a esses livros artesanais. Foi um momento oportuno para as produções artísticas, mas com a crise financeira somaram-se outros impasses criativos que resultaram na diminuição da produção nos anos 1990 (SILVEIRA, 2003). Entretanto, nesse mesmo momento começaram a surgir programas de bacharelado e mestrado em artes do livro, o que trouxe a tipologia para dentro dos espaços acadêmicos (PAIVA, 2010).

Quanto às temáticas e subcategorias de livros de artista no período, nota-se que algumas são recorrentes como “a memória, o livro documental, o livro-objeto, o livro de artista que dialoga com a literatura, livros que exploram formatos diferentes do códex e materiais efêmeros, entre outros” (VENEROSO, 2012, p. 95).

Para Silveira (2003), o Livro Velázquez (1996), de Waltercio Caldas (Figura 18) é uma das obras que melhor exemplifica a circulação do livro de artista no final do século XX. O livro apresenta os textos e imagens fora de foco, sem precisão ou nitidez. Com alto padrão de acabamento, o trabalho remete a um típico livro de mesa – categoria com acabamento luxuoso que privilegia a utilização de imagens e fica exposta para consultas ocasionais em vez de guardada em estantes. De formato grande, papel e impressão de qualidade, tem uma tiragem intrigante (1500 exemplares) quando se pensa no público restrito e de difícil acesso economicamente.

Figura 18 – Livro Velázquez (1996)



Fonte: (BONFIM, 2017)¹⁹

¹⁹ Disponível em: <<http://heloisabomfim.com/blog/waltercio-caldas1946-livro-de-artista-o-livro-vela/>>. Acesso em: 03 set. 2018.

Silveira (2003) comenta que, através da circulação da obra, percebeu que nem os livreiros independentes procuravam por produtos que fugiam muito da concepção tradicional do códice, restando a procura por essas obras nas lojas de museus e instituições culturais, isto é, as publicações marginais prosseguiram, até início dos anos 2000, em seus canais alternativos de distribuição, sendo, eventualmente, comercializadas em feiras e eventos por preços simbólicos ou usadas como objetos de escambo entre os próprios artistas.

Ainda assim, mesmo nessa época conturbada para a tipologia ser comercializada no mercado editorial, foi inaugurada, no Brasil, a editora Cosac Naify, que tinha foco em publicações voltadas a áreas como literatura, artes visuais, arquitetura e design (BARBOZA, 2016, grifo do autor).

Com o enfoque inicial sobre os livros de artista a editora tem como marco o lançamento do livro *Barroco de Lírios* do Artista Tunga, um dos principais artistas contemporâneos. [...] A editora Cosac Naify se especializou em edições de luxo chegando a ser uma das principais editoras brasileiras da área de arte (BARBOZA, 2016, p. 42).

Porém, no final de 2015, a editora fechou as portas devido ao alto custo de suas produções e pelo restrito consumo das obras, método produtivo que se fosse mudado para edições simples ou reedição de obras em domínio público descaracterizaria o objetivo da empresa. Essa seria uma das instituições que melhor representa o entrecruzamento do mercado especializado e o não especializado em arte, onde se insere o uso da tipologia de livro de artista pelos profissionais do mercado editorial (MONTEIRO, 2013).

Os livros de artista, então, passaram a conseguir mais espaço pelo apoio institucional público ou privado ou através da Internet, em sites de livrarias ou de propriedade dos artistas em si. Mas, até meados dos anos 2000 faltava, ainda, uma maior diversidade de espaços amplos e específicos de comercialização com profissionais preparados que conhecessem a tipologia, sua natureza intermediática, principais especificidades e soubessem trabalhar com ela no geral. Desse modo, no capítulo seguinte explora-se os ambientes pelos quais o livro de artista passou a transitar dentro do contexto editorial contemporâneo.

4 O LIVRO DE ARTISTA NO CONTEXTO EDITORIAL CONTEMPORÂNEO

A partir do objetivo geral desse trabalho de conclusão de curso de “investigar a história do livro de artista a partir do seu percurso editorial” e após abordar o livro tradicional para correlacioná-lo com o livro de artista a partir de suas origens e características, o capítulo final da pesquisa baseia-se na pesquisa de campo sobre os espaços contemporâneos ativos do livro de artista, apresentando uma relação dos locais onde há aparição da tipologia.

Conforme Silveira (2002, p. 9),

Na comunicação visual é inquestionável a importância do livro – um dos mais conservadores e permanentes artefatos projetados pela humanidade – como um dos caminhos para a obra de arte. Projetistas industriais, ilustradores comerciais, desenhistas técnicos, diretores de arte, fotógrafos jornalísticos e publicitários, entre tantos profissionais da mídia e da indústria, têm conseguido aqui um útil canal para suas aspirações artísticas pessoais, primeiramente através da arte aplicada, agora também pela arte em si mesma. E como contrapartida ao espaço reivindicado, eles têm contribuído muito para a evolução do meio, desde o oferecimento de seu conhecimento tecnológico atualizado, até o seu olhar personalíssimo sobre a sociedade e o mercado, passando por questionamentos operativos da arte.

Como durante a pesquisa percebeu-se que vários espaços trabalham com essa tipologia, mas a grande maioria não explicita que as obras se tratam, realmente, de livros de artista (apenas relacionando-as com o universo das artes), para melhor delinear o objeto explorado, procurou-se analisar exemplos de espaços ativos brasileiros que têm a tipologia como uma linha de produção, categoria, exposição ou apenas como obras aleatórias que assim são distinguidas das demais em seu catálogo.

4.1 EDITORAS

Segundo Cadôr (2012) editoras têm publicado, com sucesso, livros de artista com larga tiragem, inclusive reedições de livros de grandes artistas como Waltercio Caldas, Augusto de Campos e Julio Plaza. Devido a discrepância de preços entre determinadas obras da tipologia, as livrarias ou lojas acabaram tornando-se um espaço alternativo de compra distinto das galerias de arte. Segundo Silveira (2002), esses locais oferecem

arte a preços baixos ou baixíssimos, ao mesmo tempo em que impõe conceitos transgressivos a valores tradicionais da arte como qualidade artesanal, nobreza da matéria-prima e reserva de mercado profissional. Por outro lado, propõe estratégias operativas para sua existência como objeto artístico que se aceita como mercadoria não-aristocrática, como peça promocional e como registro documental, recusando alguns cinismos institucionalizados pelo sistema (p. 6-7).

Esses novos espaços propiciaram uma maior produção de peças gráficas múltiplas, o que conturbou mais ainda as delimitações entre arte e livro, “levantando questões como a forma de produção e a prioridade dada aos valores comunicativos da expressão estética” (SILVEIRA, 2002, p. 7).

A maioria das empresas encontradas durante a pesquisa foram pequenas editoras independentes criadas por artistas individuais ou coletivos que têm um catálogo restrito como Nano Editora²⁰, Kamikaze Publicações²¹, Fólio Livraria²², Fada Inflada²³, Edições Andante²⁴, Dulcinéia Catadora²⁵, Cactus Edições²⁶, Editora Vibrant²⁷, Tenda de Livros²⁸, Edições Aurora²⁹, entre outras. Porém, Tijuana, IKREK Edições e Arte Impressa Azulejo são as que se destacam nesse segmento – por serem empresas maiores e com obras de maior circulação – e são abordadas mais profundamente durante o capítulo.

Conforme relatado em entrevista (CANAL CURTA!, 2015) com a editora do espaço Tijuana, Ana Luiza Fonseca, ele foi inaugurado em 2007 e surgiu como uma proposta de exposição da Galeria Vermelho para oferecer um lugar para obras com formato incompatível aos lugares expositivos da arte tradicionalmente comercial, especialmente os *livros de artista*, gravuras e pôsteres. A Banca Tijuana (Figura 19), sede da editora, localizada em São Paulo, procura distribuir, além de suas edições, obras de outras editoras independentes que não têm ponto físico para proporcionar mais espaços a esses artistas.

²⁰ **Site da Nano Editora.** Disponível em: <<http://nanoeditora.com>>. Acesso em: 24 out. 2018.

²¹ **Página da Kamikaze Publicações no Tumblr.** Disponível em: <<https://kamikazepublicacoes.tumblr.com>>. Acesso em: 24 out. 2018.

²² **Site da Fólio Livraria.** Disponível em: <<http://foliorarebooks.com.br>>. Acesso em: 24 out. 2018.

²³ **Site da Fada Inflada.** Disponível em: <<http://www.fadainflada.com.br>>. Acesso em: 26 out. 2018.

²⁴ **Página da Edições Andante no Facebook.** Disponível em: <<https://www.facebook.com/pg/edicoesandante>>. Acesso em: 23 out. 2018.

²⁵ **Site da Dulcinéia Catadora.** Disponível em: <<http://www.dulcineiacatadora.com.br>>. Acesso em: 26 out. 2018.

²⁶ **Página da Cactus Edições no Facebook.** Disponível em: <<https://pt-br.facebook.com/cactusedicoes>>. Acesso em: 23 out. 2018.

²⁷ **Site da Editora Vibrant.** Disponível em: <<http://vibranteditora.com>>. Acesso em: 26 out. 2018.

²⁸ **Site da Tenda de Livros.** Disponível em: <<http://tendadelivros.org>>. Acesso em: 24 out. 2018.

²⁹ **Site da Edições Aurora.** Disponível em: <<http://www.edicoesaurora.com>>. Acesso em: 26 out. 2018.

Figura 19 – Banca Tijuana



Fonte: Site da editora.³⁰

A editora realizou em 2009, a sua primeira Feira de Arte Impressa, considerada também a primeira feira de publicações e livros de artista organizada no Brasil, que reuniu editoras dedicadas à publicação dessa tipologia e edições especiais. Conhecida por conectar editoras latino americanas, a Feira Tijuana, desde 2016, tornou-se itinerante e, além de São Paulo, passou a realizar edições no Rio de Janeiro, em Lima (Peru) e Buenos Aires (Argentina).

A IKREK Edições foi fundada, em 2012, pelos gêmeos Pedro e Luiz Vieira para favorecer a promoção e a divulgação das produções de livros de artista no Brasil. Essa iniciativa mostrou-se interessante para os envolvidos, pois eles consideravam o livro um suporte artístico que é, há muito tempo, investigado tanto no país, como no exterior, todavia, o reconhecimento dessas obras era bastante recente ou restrito, então criaram um espaço novo, entre o acervo, o arquivo e a biblioteca. Os fundadores afirmam que esses livros podem encontrar maior visibilidade a partir de três etapas do sistema de arte: a produção, por meio de novas editoras; a musealização, com acervos especializados; até as exposições e feiras, que os fazem circular.

³⁰ Disponível em: <<https://cargocollective.com/tijuana/BANCA-KIOSK>>. Acesso em: 24 out. 2018.

As obras da editora são comercializadas via e-mail e site³¹ próprios, livrarias e lojas parceiras, feiras como a Tijuana e a Feira Plana ou ainda podem ser encontradas em acervos públicos como Itaú Cultural, Fundação Serralves (em Portugal) e, em especial o do MAC USP – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo –, que recebe um exemplar de cada livro produzido.

Já a Arte Impressa Azulejo é uma empresa independente criada, em 2015, por Amanda Teixeira e Pedro Cupertino em Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Voltada exclusivamente aos livros de artista, com um catálogo enxuto de doze livros e sem sede própria, ela se materializa nas feiras de artes gráficas, livrarias e instituições parceiras e ainda oferece a opção de compra das obras via site da editora³². Acredita-se ser importante citá-la aqui, pois dentre suas produções há obras tanto brasileiras quanto internacionais que foram também doadas para acervos importantes como o da UFMG, da UFRGS³³, da SESC Pompéia (SP), e o *Cabinet de livre d'artist* na Universidade de Rennes 2, na França.

Outro exemplo interessante de citar neste projeto é a editora Lote 42, que, embora não explicitamente trabalhar com a tipologia, apresenta em seu espaço expositivo, Banca Tatuí (SP), parceria com editoras que produzem e promovem livros de artista. E, ainda, entre as categorias de prêmio da sua feira voltada para publicações independentes, Feira Miolo(s), há uma chamada livro de artista que procura divulgar e bonificar publicações pensadas por um artista desde a concepção até a sua finalização e pode ter ou não colaboração de outras pessoas.

4.2 FEIRAS DE ARTE IMPRESSA

As feiras gráficas e impressas, são amplos espaços para comercialização de livros de artista, reunindo projetos que vão desde produções de editoras, coletivos até artistas independentes. Esses eventos abrangem obras nacionais e internacionais onde publicações, livros de artista, gravuras e pôsteres saem do universo elitista dos museus para alcançar um público mais informal que poderá inclusive manusear as peças (CADÔR, 2012). Para pesquisa de campo, procurou-se encontrar eventos que apresentavam livros de artista no catálogo de seus

³¹ Disponível em: <<http://www.ikrek.com.br>>. Acesso em: 24 out. 2018.

³² Disponível em: <<http://www.oazulejo.com.br/index.html>>. Acesso em: 15 set. 2018

³³ Em entrevista para a rádio da universidade (2016), Paulo Silveira comenta que existe um acervo na UFRGS, entretanto, por falta de espaço, ele não é exposto. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/secom/ciencia/o-livro-de-artista-e-os-diferentes-dispositivos-de-arte-contemporanea-sao-temas-de-pesquisa/>>. Entrevista concedida a Mariane Quadros. Acesso em: 13 set. 2018.

expositores, assim, no Quadro 5 constam exemplos de feiras ativas e recentes relacionada à arte impressa.

Quadro 5 – Feiras ativas de arte impressa onde se encontra livros de artista

(continua)

Nome da feira	Cidade	Data de inauguração	Produções
<i>Feira Plana</i> ³⁴	São Paulo	2013	Publicações de artistas e editoras independentes, coletivos, designers, galerias e ativistas.
<i>Parada Gráfica</i> ³⁵	Porto Alegre	2013	Revistas, zines, livros, gravuras, pôsteres, ilustrações, objetos e obras variadas de arte impressa.
<i>Feira Pão de Forma</i> ³⁶	Rio de Janeiro	2013	Livros, zines, gravuras e múltiplos de editoras, coletivos e artistas independentes.
<i>Feira da Baronesa</i> ³⁷	Curitiba	2014	Gravuras, fotografias, publicações impressas, cartazes e zines.
<i>Feira Parque Gráfico</i> ³⁸	Florianópolis	2016	Zines, livros de artista, catálogos, editoriais, postais, pôsteres, xilogravuras e outros produtos impressos de menor tiragem, alto valor artístico e conceito mais ligado aos produtos artesanais.
<i>Feira ReTina</i> ³⁹	Santa Maria – Rio Grande do Sul	2016	HQ's, publicações independentes, ilustrações, prints, fotografias, gravuras, retratos e demais artes impressas.

³⁴ **Site da Feira Plana.** Disponível em: <<http://www.feiraplana.org/>>. Acesso em: 20 out. 2018.

³⁵ **Página da Feira Parada Gráfica no Facebook.** Disponível em: <<https://pt-br.facebook.com/aparadagrafica/>>. Acesso em: 21 out. 2018.

³⁶ **Página da Feira Pão de Forma no Tumblr.** Disponível em: <<http://feirapaodeforma.tumblr.com/>>. Acesso em: 20 out. 2018.

³⁷ **Site da Feira Baronesa.** Disponível em: <<https://feiradabaronesa0.wixsite.com/feiradabaronesa>>. Acesso em: 20 out. 2018.

³⁸ **Site da Feira Parque Gráfico.** Disponível em: <<http://parquegrafico.com/>>. Acesso em: 20 out. 2018.

³⁹ **Página da Feira ReTina no Facebook.** Disponível em: <<https://www.facebook.com/ReTinafeira/>>. Acesso em: 21 out. 2018.

Quadro 5– Feiras ativas de arte impressa onde se encontra livros de artista

(conclusão)

Nome da feira	Cidade	Data de inauguração	Produções
<i>Feira Cria</i> ⁴⁰	Itinerante, cada edição é realizada em um estado diferente do nordeste.	2017	Ilustrações, livros, zines, cordéis, revistas, HQ's, gravuras, fotografias e encadernações.
<i>Feira Ladeira</i> ⁴¹	Salvador	2017	Publicações independentes e experimentos gráficos.
<i>Junta! Feira de Livro de Artista Latino Americana</i> ⁴²	São Paulo	2018	Livros de artista.

Fonte: elaborado pela autora (2018).

4.3 EVENTOS EXPOSITIVOS

Além disso, centros culturais, museus e galerias também apoiam artistas que preferem publicar um livro ao invés de produzir um catálogo para promover suas exposições. Alguns museus, até incentivam a produção, por meio de verba específica para aquisição de obras para acervos (CADÔR, 2012). No Quadro 6, há exemplos de eventos recentes promovidos por essas instituições.

⁴⁰ **Página da Feira Cria no Facebook.** Disponível em: <<https://pt-br.facebook.com/feiracria/>>. Acesso em: 21 out. 2018.

⁴¹ **Página da Feira Ladeira no Facebook.** Disponível em: <<https://www.facebook.com/feiraladeira/>>. Acesso em: 21 out. 2018.

⁴² **Página do evento da Junta! Feira de Livro de Artista Latino Americana no Facebook.** Disponível em: <<https://www.facebook.com/events/1965176220369658/>>. Acesso em: 21 out. 2018.

Quadro 6 – Relação de eventos culturais recentes em que se aborda livros de artista

Instituição que promoveu	Nome	Ano	Tipos de Obras
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo	<i>Desenho como palavra, desenho como imagem: Experiências desenhadas</i>	2012	Livros de artista, desenhos e um painel digital que exhibe os Diários de Desenhos da artista Constança Lucas.
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli	<i>Página Viva</i>	2016	Obras autorais que trabalham a linguagem do livro de artista em suas variadas formas.
	<i>Livros e Leitores no Acervo do MARGS</i>	2017	16 obras de artistas diversos, nacionais e estrangeiros, cujo foco principal era o objeto livro e o ato de ler.
Itaú cultural (São Paulo), Instituto Figueiredo Ferraz (Ribeirão Preto) e Museu Oscar Niemeyer (Curitiba)	<i>Narrativas em processo: Livros de artista da coleção</i>	2017	Livros de artista, ilustrações, gravuras, livros-objeto e poemas concretos.
Galeria Casa Contemporânea (São Paulo)	<i>(Des)limites: livro(s) de artista(s) – Apontamentos sobre memórias, livros e espaço⁴³</i>	2017	Livros de artista.
	<i>Narrar histórias, construir memórias: o livro de artista e seu processo</i>	2018	Livros de artista, livros-objetos e afins.
Casa Fedrigoni ⁴⁴ (durante a Festa Literária Internacional de Paraty)	<i>Livros de artista, uma antologia</i>	2018	Livros de artista.

Fonte: elaborado pela autora (2018).

⁴³ **Entrevistas com artistas da exposição, vídeo no qual eles falam sobre o que consideram ser a tipologia.** Disponível em: <<https://youtu.be/rQcH4RbsBFU>>. Acesso em: 16 out. 2018.

⁴⁴ **Destaques do evento.** Disponível em: <http://casafedrigoni.com.br/arquivos/press_kit_casa_fedrigoni.pdf>. Acesso em: 16 out. 2018.

4.4 BIBLIOTECAS E COLEÇÕES ESPECIAIS

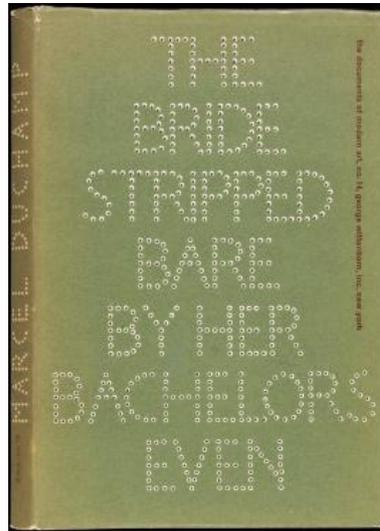
Embora o contexto da origem dos livros de artista seja a de realocação dessa tipologia para além dos espaços proporcionados apenas à arte elitista, os museus, galerias e bibliotecas especiais ainda se mostram, na contemporaneidade, como lugares efetivos de exposição e conservação dessas obras. Logo, nesse subtítulo são citadas algumas das maiores coleções brasileiras preservadas por instituições como o Museu de Arte Contemporânea (SP), a Fundação Vera Chaves Barcellos (RS), o Museu de Arte do Rio (RJ) e a Universidade Federal de Minas Gerais.

A missão da biblioteca do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo é dar espaço a uma coleção de artistas não tão conhecidos através de um movimento visando a importância dessa documentação enquanto ferramenta de mudança no local instituído para as artes e o lugar do artista enquanto produtor de conteúdo. Os livros de artista do MAC/USP, no começo das atividades do museu (em 1963), eram catalogados como obras de arte caso tivessem sido originados de exposições; já outros trabalhos semelhantes, não tendo a mesma origem permaneciam num não-lugar, isto é, faltava-lhes um lugar físico e conceitual (QUINTANA, 2014).

Assim, com sua inauguração no ano de 2011, deu-se início aos trabalhos relacionados ao recebimento, tratamento técnico descritivo e à disponibilização do material ao usuário. A nomenclatura utilizada pelo MAC para essa coleção foi de *Publicações de artista*, termo que diz respeito ao suporte livro, mas também abrange qualquer suporte impresso que tenha caráter múltiplo e distributivo (QUINTANA, 2014).

As aquisições das obras se deram a partir do próprio acervo da biblioteca – tratando o material lá encontrado como o catálogo de Marcel Duchamp, *The bride stripped bare by her bachelors, Even: a typographic version* (Figura 20); da Divisão de Acervo, local onde se encontram as obras de arte do Museu – momento em que os produtos passaram por uma nova categorização deixando de ser apenas objeto artístico; e, por fim, do material externo que, inicialmente, foi avaliado pela curadoria da coleção (QUINTANA, 2014).

Figura 20 – *The bride stripped bare by her bachelors, Even: a typographic version* de Marcel Duchamp (1960)

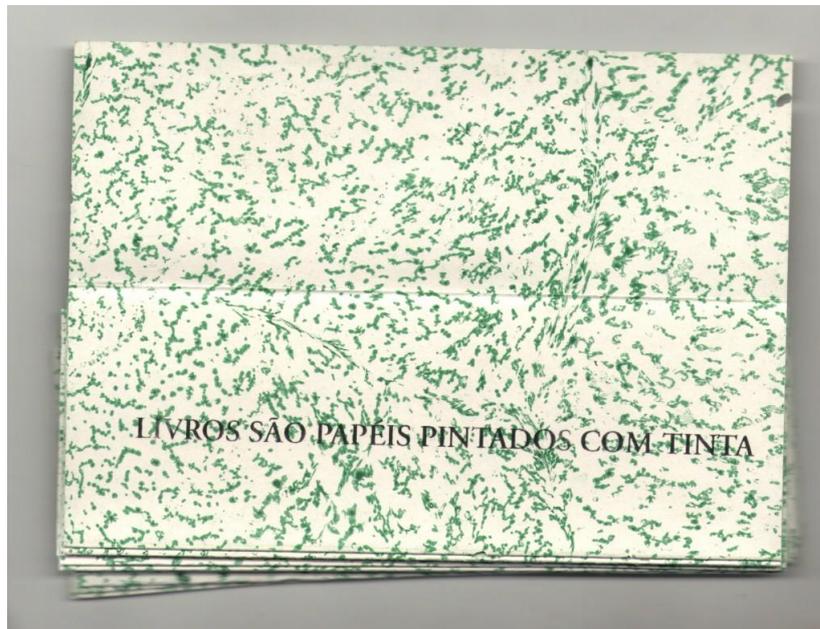


Fonte: PBA Galleries.⁴⁵

Já a Fundação Vera Chaves Barcellos, fundada em 2005, é uma instituição cultural privada e sem fins lucrativos que leva o nome da sua Diretora Presidente. Tem por objetivo preservar a pesquisa e a difusão da obra da artista assim como incentivar a criação e a investigação artística no contexto contemporâneo. A Fundação dispõe para além das produções da diretora, um acervo documental de arte contemporânea aberto a pesquisa pública desde 2008 (GRÖHS, 2014). Em seu catálogo, apresenta, segundo o site da instituição, um número expressivo de livros de artista, tanto individuais como coletivos. Um exemplo das produções encontradas na FVCB é a obra *Livros são papéis pintados com tinta* (Figura 21) de Paulo Bruscky e Mário Helio (1993).

⁴⁵ Disponível em: <<https://www.pbagalleries.com/view-auctions/catalog/id/80/lot/21074/The-Bride-Stripped-Bare-by-Her-Bachelors-Even>>. Acesso em: 16 out. 2018.

Figura 21 – Página de Livros são papéis pintados com tinta



Fonte: Site da Fundação Vera Chaves Barcellos⁴⁶

Quanto ao Museu de Arte do Rio, esse teve sua nova reserva técnica inaugurada em 2017, a qual conta com seis mil itens museológicos (pinturas, esculturas, indumentárias, peças de antiguidade, objetos relacionados à história do Rio de Janeiro, etc.), 6025 arquivísticos (fotografias, cartões postais, certidões, cadernos de anotações, produtos audiovisuais, folders, convites de exposições, cartazes, entre outros) e mais 12180 bibliográficos (livros, periódicos, catálogos de exposição) dos quais 1481 são livros de artistas (MUSEU DE ARTE DO RIO, [2017?]).

O material do acervo é dividido em núcleos significativos para reunir obras e documentos que se relacionem de alguma forma, como, por exemplo, no núcleo da *escravidão* há peças e gravuras históricas até obras de artistas contemporâneos que abordam o tema ou o núcleo urbanismo que reúne desde obras de arte até placas da cidade (MUSEU DE ARTE DO RIO, [2017?]).

Essa coleção de livros de artista iniciou em 2013 a partir de uma doação do, na época, diretor cultural e curador do museu, Paulo Herkenhoff, de aproximadamente 1200 itens, os quais contemplam as mais diversas categorias de livros de artista entre obras nacionais e

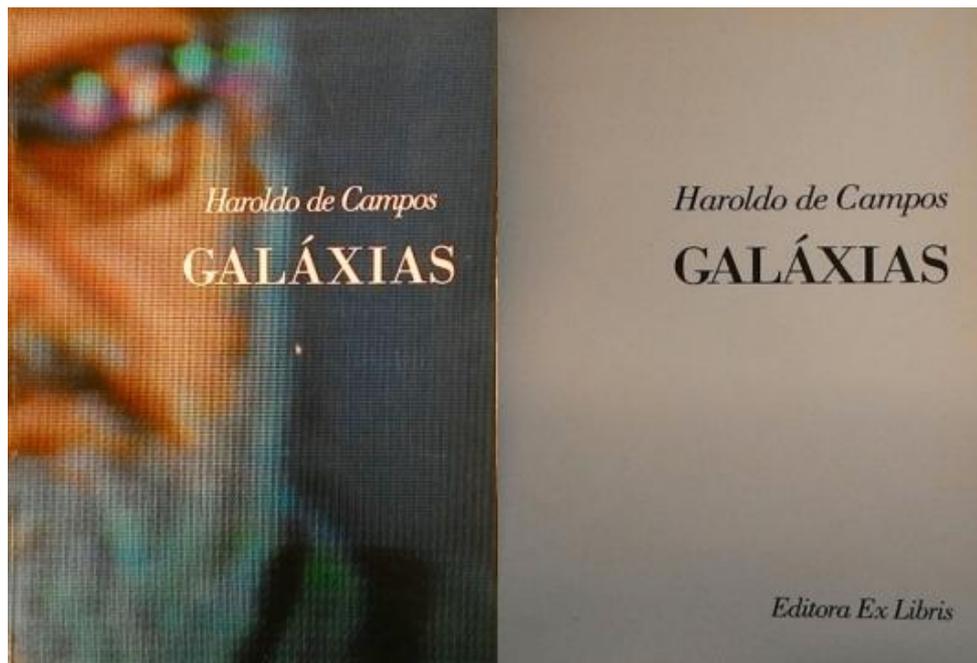
⁴⁶ Disponível em: <<http://fvcb.com.br/?p=7055>>. Acesso em: 14 out. 2018.

internacionais. Encontram-se entre eles desde obras no formato códice como *Galáxias* (Figura 22) de Haroldo de Campos (1963-1975), que, segundo Barboza (2016, p. 63), foi

Publicado em 1984 pela editora Ex Libris [e] apresenta um misto de poesia concreta e prosa. Sem páginas numeradas e nenhuma pontuação, o autor não utiliza parágrafos, o texto é uma sequência de palavras em línguas distintas como: português, francês, italiano, alemão, etc.

Até livros-objetos como *Boundless* (Figura 23) do artista e designer David Stairs que alude ao formato de livro tradicional por apresentar páginas e encadernação, mas ainda “mantém seu conteúdo inviolável, aprisionado por uma espiral metálica que não possui começo nem fim” (BARBOZA, 2016, p. 73).

Figura 22 – Capa e folha de rosto de *Galáxias*



Fonte: Setor de Acesso Restrito da Biblioteca do MAR (2015 apud BARBOZA 2016).

Figura 23 – Capa de *Boundless*



Fonte: Setor de Acesso Restrito da Biblioteca do MAR (2015 apud BARBOZA 2016).

E com relação a Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, a instituição já contava, em 1999, com a doação de quatro obras de Paulo Bruscky, que foram enviadas para uma exposição de poesia visual no Museu da Imagem e do Som (RJ). Na época sem lugar para guardar essas produções, o museu cedeu os trabalhos para a biblioteca da universidade mineira, fazendo com que os organizadores da coleção passassem a buscar outras doações para realmente iniciar uma coleção especial de livros de artista na EBA/UFMG. Esta, então, passou a focar, principalmente, em livros em edição por terem valor relativamente baixo se comparado aos de edições artesanais limitadas (CADÔR, 2012).

A coleção de nomenclatura Livro de Artista foi instaurada em novembro de 2009, e conta com mais de 1.000 títulos recebidos de autores brasileiros e estrangeiros. Entre as obras aparecem livros, catálogos e periódicos especializados, além de revistas, postais, cartazes e outras publicações de artista. No acervo há duas formas de guardar os livros: as edições artesanais, com tiragem de até cem exemplares, são tratadas como obra de arte, e permanecem deitadas dentro de mapotecas (local ou dispositivo para guardar mapas, cartas geográficas, impressos no geral); já os livros de maior circulação, vendidos em livrarias, costumam ficar expostos em uma seção especial, mas são tratados como os outros livros do acervo, recebendo carimbo e etiqueta (CADÔR, 2012).

Com a intenção de expandir o conhecimento sobre os livros de artista para além da comunidade acadêmica, a Escola de Belas Artes da UFMG sediou, ainda em 2009, o seminário internacional *Perspectivas do Livro de Artista*; a Biblioteca Universitária abrigou a exposição

Livro/Obra de exemplares recebidos para a formação da coleção, além de exemplares de artistas convidados a participar de mesas-redondas ou palestrar no evento; e a coleção conta com um site próprio⁴⁷ para divulgação de seu acervo.

4.5 ESPAÇO ACADÊMICO

De acordo com Cadôr (2012, p. 29, grifo do autor),

Os livros têm recebido maior atenção na academia, em pesquisas de graduação, mestrado e doutorado, além de seminários, palestras e mesas-redondas; alguns cursos de graduação em artes, artes gráficas e *design* gráfico incluíram em sua grade uma disciplina que aborda o livro de artista.

Assim, realizou-se uma pesquisa de campo sobre grupos de estudo que abordassem a tipologia dentro do espaço acadêmico, os quais são abordados no decorrer do subcapítulo.

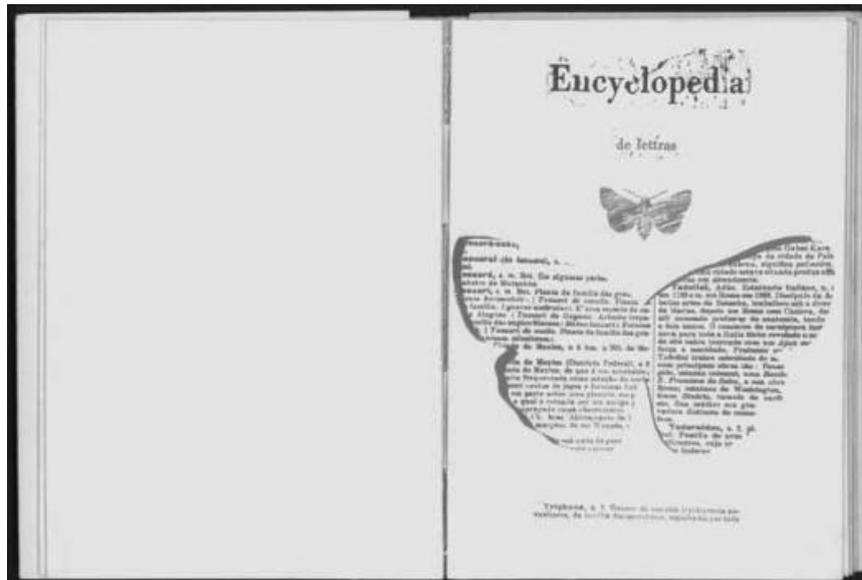
4.5.1 Impressão, Texto, Imagem

O projeto de ensino Impressão, Texto, Imagem foi iniciado por Maria do Carmo de Freitas Veneroso em 2003, na Escola de Belas Artes da UFMG com a proposta de elaborar livros de artista impressos em fotolitografias, isto é, utilizar da impressão *off-set* de uma maneira artística, explorando processos experimentais para conseguir resultados diferentes dos que a impressão *off-set* tradicional proporciona.

O primeiro livro do projeto foi produzido, ainda em 2003, pelos alunos da disciplina Litografia e chama-se Enciclopédia (Figura 24).

⁴⁷ Disponível em: <<https://colecaolivrodeartista.wordpress.com>>. Acesso em: 08 ago. 2018.

Figura 24 – Enciclopédia



Fonte: (VENEROSO, 2012).

Conforme Veneroso (2012, p. 98),

A proposta era realizar um objeto a partir de uma antiga enciclopédia, usando corte e cola e processos experimentais para a geração de fotolitos, como xerox em transparência. Eles foram utilizados como matrizes ou fotolitos e a impressão foi feita em litografia off-set (fotolitografia), com uma pequena tiragem de 12 exemplares. O projeto envolveu trechos de textos de Marcel Proust, Antoine Compagnon, Walter Benjamin, Franz Kafka e Clarice Lispector, e a partir de vários intertextos o trabalho foi sendo construído.

Mais recentemente, devido aos avanços e à difusão dos processos digitais de manipulação de imagens, as produções do grupo passaram a envolver técnicas digitais. Enquanto Enciclopédia foi confeccionada apenas manualmente, através de técnicas de colagem, nos últimos livros, tem-se optado pela utilização de programas como *Photoshop* para edição (VENEROSO, 2012).

4.5.2 Arte Conceitual e Conceitualismos no MAC-USP

Criado em 2011 e organizado pela professora doutora Maria Cristina Machado Freire, o grupo⁴⁸ busca delimitar seu estudo em torno da coleção de arte conceitual do MAC-USP – a qual conta com uma expressiva coleção de publicações de artista (obras em diversos suportes impressos, inclusive o livro) –, colaborando com a necessária revisão dos princípios e práticas museológicas convencionais no que tange à documentação, catalogação, preservação e exibição de objetos artísticos. Os pesquisadores reforçam seu interesse pela temática abordando, principalmente, produções das décadas de 1960 e 1970, e consideram que artistas pouco conhecidos ou ausentes das narrativas canônicas devam ser tratados como autores privilegiados para estudos mais aprofundados, buscando outras articulações entre história, teoria, crítica e curadoria da arte contemporânea.

Para dar visibilidade à coleção do MAC-USP, os participantes procuram organizar exposições, publicações e seminários para expandir as noções do público sobre a tipologia, e ainda, consolidar um banco de dados para o acervo do museu, divulgando entrevistas com demais artistas através de uma plataforma para disseminar críticas e discursos.

4.5.3 Arte Impressa

Na Universidade Federal de Santa Maria, foi criado em 2012, o grupo chamado Arte Impressa, o qual possui duas linhas de pesquisa: Livro de Artista e Arte Gráfica Contemporânea e é, ainda atualmente, coordenado pela professora doutora Helga Correa, do Curso de Artes Visuais. O grupo desenvolve trabalhos com a pretensão de expandir o conceito de construção reflexiva a partir de diversos formatos, entre eles o livro. Procura mostrar a inesgotável capacidade da arte em criar novos questionamentos e discussões sobre temas da realidade atual com o objetivo geral de incentivar os discentes à familiarização, experimentação e constituição de discursos poéticos na concretização de livros de artista, isto é, promover a memória e o resgate da tradição do livro redimensionado à prática artística contemporânea. De acordo com a coordenadora, em texto disponibilizado no site do grupo⁴⁹,

⁴⁸ As informações sobre o projeto foram retiradas da página do Tumblr do grupo. Disponível em: <<http://geacc.tumblr.com/>>. Acesso em: 15 out. 2018.

⁴⁹ Disponível em: <<https://grupoarteimpressa.wordpress.com/2017/01/24/primeiro-post-do-blog/>>. Acesso em: 15 out. 2018.

Hoje estas produções buscam focalizar narrativas que podem ter na expressão visual a ênfase textual ou plástica. Valorizando a manipulação experimental de linguagens – textuais, visuais, táteis, sonoras, olfativas – o livro de artista altera a estrutura convencional do livro que comumente é fragmentado em partes lógicas – pré-textual, textual, extratextual. Nos livros de artista esta lógica comumente é rompida, mediante construções narrativas ou evocativas próprio dos processos criativos. Seja enaltecendo-o, criticando-o, experimentando possibilidades, a contribuição cognitiva e a sensibilidade do artista podem possibilitar experimentações que reúnem tradição e novidade poética, ao comunicar e interagir com o leitor, propiciando novas “leituras” da realidade onde cada um a seu modo possa questionar-se e discutir questões atuais (não paginado).

A concepção construtiva do projeto baseia-se em livros únicos para um público leigo, que não tem relações com o mundo das artes visuais, assim, as obras lembram, em sua grande maioria, o formato códice para se correlacionar com o gosto provável do público por livros impressos. As exposições desses materiais acontecem fora dos locais convencionais para obras de arte como sebos, livrarias e até a biblioteca municipal, sendo mais acessíveis ao público-alvo que lá pode manuseá-los como quiser, sem interferência do artista na experiência do leitor.

Em 2017, foi lançado o primeiro livro múltiplo do grupo, em forma de catálogo da exposição chamada IN:Transitivos, projeto que se baseia na apresentação das obras realizadas durante cinco anos por artistas e pelo grupo como um todo, seus objetivos, meios de contato e desenvolvimento artístico. Na Figura 25 constam algumas das obras representadas no catálogo.

Figura 25 – Exemplos de obras apresentadas no catálogo IN:Transitivos



4.5.4 Pesquisas e projetos gráficos: entre livros de artista, gravuras e memórias

Já o grupo da UNICAMP, formado em 2014 pelas professoras líderes Luise Weiss e Ivanir Cozeniosque Silva, reúne artistas profissionais e estudantes dos cursos de graduação e pós-graduação que trabalham com produção gráfica, gravura, fotografia, desenho, colagem e o livro – o último sendo presença constante nas obras de muitos elementos do grupo. Em relação à tipologia estudada nessa monografia, as produções do grupo consistem em livros-objeto e/ou livros ilustrados, nos quais cada membro do grupo apresenta o seu olhar e sua manifestação enquanto produtor neste suporte (CNPQ, [201-?]).

Os membros do grupo também participam vigorosamente em eventos relacionados ao livro de artista. Em 2016, organizaram e participaram da exposição Página Viva na Casa das Rosas, em São Paulo – exposição que teve uma segunda edição no Museu de Arte do Rio Grande do Sul. E, em 2017 o grupo promoveram o Fórum Artes Gráficas: linguagem, pensamento e técnica na Universidade, que tinha como objetivo debater a presença da linguagem gráfica no âmbito do ensino universitário, com a criação de livros de artista inerentes à gravura contemporânea, vinculados a pesquisas e experimentos gráficos paralelos a discussões teóricas (CNPQ, [201-?]).

5 CONCLUSÃO

Considera-se, neste projeto, ter conseguido compreender, apresentar e correlacionar a historicidade e características dos livros tradicionais e dos livros de artista, sendo a maior semelhança encontrada entre eles, a de que os primeiros apresentam diversas técnicas artísticas durante a sua trajetória temporal e os últimos são produzidos inteiramente a partir de concepções voltadas às possíveis experiências artísticas que o suporte proporciona.

No geral, a categoria de livros de artista é muito ampla, como pode-se perceber, por exemplo, pela discordância entre autores sobre seus métodos de produção, enquanto Fabris e Costa (1985) afirmam que a tipologia apresenta uma linha de obras realizadas em impressão *off-set*, para Paiva (2010), os livros de artista são obras estritamente artesanais. Assim, os livros de artista não saem das margens das demais produções, não conseguem apresentar-se de maneira clara para o mercado, dividindo espaços interseccionados entre dois campos: obras de arte e obras literárias.

Quanto ao objetivo de “delinear o panorama do livro de artista no cenário editorial contemporâneo”, procurou-se apresentar a perspectiva espacial, citando os maiores e mais recentes locais encontrados para a tipologia, entretanto, ressalta-se que, provavelmente, devam existir outros lugares, pois a proposta desse projeto foi apenas realizar uma pesquisa exploratória sobre os ambientes proporcionados aos livros de artista.

Os espaços encontrados foram: editoras, feiras, eventos expositivos, coleções especiais e grupos de pesquisa acadêmicos. Eles relacionam-se através de conceitos como caracterização das obras (grupos de pesquisa), que gera o produto final que utiliza de preservação (coleções especiais), divulgação (feiras e eventos expositivos) e comercialização (editoras) para produzir mais lugares para a tipologia dentro do mercado.

Sobre as pesquisas que abordam os livros de artista, mostraram-se ser, realmente, provenientes, em sua grande maioria, das Artes Visuais e da Biblioteconomia, o que reforça a necessidade de produzir-se estudos para a área de Comunicação. Pensando no curso de Produção Editorial, especificamente, seria interessante que este adotasse a tipologia e apresentasse-a durante o decorrer da graduação em alguma disciplina como Fundamentos em Editoração, para que ela encontrasse mais um lugar para ser trabalhada de modo a expandir-se dos campos onde já é explorada, visando também maior possibilidade de nomenclatura para os graduandos utilizarem nas disciplinas práticas e, posteriormente, como profissionais no mercado editorial.

Acredita-se ser interessante o aprofundamento desta pesquisa, criando mais conteúdo sobre os livros de artista a partir de noções da área de Produção Editorial. A pesquisadora vê possibilidade em realizar maiores análises que explorem, por exemplo, as subcategorias, exemplificando-as e apresentando suas características e circulação no mercado editorial ou ainda a exploração de editoras específicas que fazem a diferença no campo como a Tijuana ou a IKREK Edições. Ou ainda, outras que já tem uma breve relação com os livros de artista como a Lote 42 (que não os produz, mas os divulga), de maneira a incentivar esses profissionais a engajarem-se mais com esse tipo de produção.

Outra tendência que está em ascensão são os *e-Artist-Book*, ou livros de artista eletrônicos, produções pensadas diretamente para o digital, pois assim como os livros tradicionais que evoluíram para os *e-books*, os livros de artista têm que se adequar às tecnologias e públicos de cada época. Porém, seria interessante pesquisar sobre esse movimento quando ele apresentar mais obras e embasamento teórico.

E ainda, como nesse projeto, para a pesquisa exploratória utilizou-se como ferramenta páginas no *Facebook* de editoras, feiras e eventos, mas não se procurou analisar essa vertente a fundo, outra oportunidade de pesquisa seriam os espaços *online* como as redes sociais digitais. Além das páginas de empresas, nessas redes já se encontram grupos que reúnem vários artistas de livros, criando, literalmente, uma rede de compartilhamento de obras e conteúdos relacionados à tipologia.

Assim, a partir da realização da revisão bibliográfica e da pesquisa exploratória considera-se ter alcançado a problemática do projeto de descobrir “qual o lugar pertencente ao livro de artista dentro do cenário editorial contemporâneo”, visibilizando os espaços em que a tipologia é utilizada por profissionais e estudiosos. E espera-se que este projeto auxilie futuros estudos na área complementando as pesquisas já existentes.

REFERÊNCIAS

- ASBURY, M. Parisienses no Brasil, brasileiros em Paris: relatos de viagem e modernismos nacionais. **Concinnitas**, [S.l.], v. 1, n. 12, ano 9, jul. 2008.
- BARBOZA, A. da S. **Livro de artista**: Estudo conceitual na coleção Paulo Herkenhoff do Museu de Arte do Rio. 2016. 172 p. Dissertação (Mestrado em Biblioteconomia) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2016. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/bitstream/handle/unirio/11174/Disserta%C3%A7%C3%A3o_Final_18_09_2016%20%281%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 20 mar. 2018.
- BEZERRA, B. G. Do manuscrito ao livro impresso: Investigando o suporte In: PPG Letras 30 Anos. v. 1. 2006. Pernambuco. **Anais...** Pernambuco: Universidade Federal de Pernambuco, 2006. p. 381-396. Disponível em: <https://www.academia.edu/28946491/DO_MANUSCRITO_AO_LIVRO_IMPRESSO_INVESTIGANDO_O_SUPORTE>. Acesso em: 19 ago. 2018.
- _____. Suportes de gêneros textuais antes da invenção da imprensa: uma análise do livro. **DIÁLOGOS**, Garanhuns, n. 4, p. 83-101, mar./jun. 2011. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/269627562_SUPORTES_DE_GENEROS_TEXTUAIS_ANTES_DA_INVENCAO_DA_IMPrensa_UMA_ANALISE_DO_LIVRO>. Acesso em: 15 jul. 2018.
- BIBLIOTECA DIGITAL MUNDIAL. **A Bíblia de Gutenberg**. 2014. Disponível em: <<https://www.wdl.org/pt/item/7782/>>. Acesso em: 06 set. 2018.
- BRAGANÇA, A. Por que foi, mesmo, revolucionária a invenção da tipografia? In: INTERCOM – XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. 2002. Salvador. **Anais...** Salvador: INTERCOM. 2002. Disponível em: <http://www.academia.edu/31112969/Por_que_foi_mesmo_revolucionária_a_invenção_da_tipografia_O_editor-impressor_e_a_construção_do_mundo_moderno.pdf>. Acesso em: 17 jul. 2018.
- BRANCAGLION JR, A. O Livro dos Mortos do Egito Antigo. In: RUGGERI, M. C. D. (org.). **Seminário de Pesquisa em História da Arte**. São Paulo: FAAP, 2009. Disponível em: <<http://estudos-egiptologia.blogspot.com/2011/02/o-livro-dos-mortos-do-egito-antigo.html>>. Acesso em: 19 ago. 2018.
- BRIGGS, A. BURKE, P. **Uma história social da mídia**: de Gutenberg à Internet. Tradução Maria Carmelita Pádua Dias. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. Disponível em: <<http://portalconservador.com/livros/Peter-Burke-Uma-Historia-Social-da-Midia.pdf>>. Acesso em: 15 ago. 2018.
- BRUCHARD, D. **A encadernação**: Breves notas históricas. São Paulo: Escritório do livro, 1999. Disponível em: <<http://www.escriitoriodolivro.com.br/historias/encadernacao.php>>. Acesso em 19 ago. 2018.
- CADÔR, A. B. Coleção especial: livros de artista na biblioteca. **PÓS**: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG. Belo Horizonte: EBA/UFMG, v. 2, n. 3, p. 24-32, maio. 2012. Disponível em:

<<https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/33/33>>. Acesso em: 17 mar. 2018.

CAMPOS, A. **Breve história do livro**. Porto Alegre: Mercado Aberto/Instituto Estadual do Livro. 1994. 240 p. (Série Revisão).

CANAL CURTA! Tijuana, editora, selo e banca de livros de artista. [**Entrevista disponibilizada em 3 de março de 2015, a Internet**]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ijW6hLBiKY4>>. Acesso em: 24 out. 2018.

CARRIÓN, U. **A nova arte de fazer livros**. Tradução Amir Brito Cadôr. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

CASTLEMAN, R. **A century of artists books**. New York: The Museum of Modern Art, 1994.

CHARTIER, R. **A aventura do livro: do leitor ao navegador**. Tradução Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

CNPQ. **Pesquisas e projetos gráficos: entre livros de artista, gravuras e memórias**. (Diretório dos Grupos de Pesquisa no Brasil – Lattes). [201-?]. Disponível em: <<http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/0260303150388913>>. Acesso em: 09 dez. 2018.

FABRIS, A.; COSTA, C. T da. **Tendências do livro de artista no Brasil**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985. Disponível em: <<http://www.centrocultural.sp.gov.br/livros/pdfs/tendenciasdolivro.pdf>>. Acesso em: 15 abr. 2018.

FABRIS, A. **O Livro de Artista: da ilustração ao objeto**. São Paulo: 1988. Disponível em: <<https://seminariolivrodeartista.wordpress.com/2009/09/22/o-livro-de-artista-da-ilustracao-ao-objeto/>>. Acesso em: 16 nov. 2018.

GRÖHS, C. **Os livros de artista de Vera Chaves Barcellos**. 2014. 84 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Artes Visuais). – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/110054/000952023.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 20 out. 2018.

GRUPO DE PESQUISA ARTE IMPRESSA. **IN: Transitivos**. Santa Maria: UFSM, 2017.

GUIMARÃES, B. L. A. et al. (Trad.) **As Riquíssimas Horas do Duque de Berry**. [S.l.]: 1999. Disponível em: <<http://www.escriitoriodolivro.com.br/historias/horas.php>>. Acesso em: 22 ago. 2018.

ILLICH, I. Na Ilha do alfabeto. In: ILLICH, I. et al. **Educação e sociedade**. São Paulo: Imaginário, 1990. Disponível em: <<https://edisciplinas.usp.br/mod/resource/view.php?id=177701>>. Acesso em: 05 set. 2018.

LITTON, G. **O livro e sua história**. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil. 1975.

MANINI, M. P.; GREENHALGH, R. D. O livro como objeto de arte. In: XII Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação. 2011. Brasília. **Anais...** Brasília: Universidade de Brasília. 2011. p. 3250-3267.

MARTINS, W. Pré-história do livro. In: **A palavra escrita: História do livro, da imprensa e da biblioteca**. 3. ed. São Paulo: Editora ática. 2002. cap 1, p. 17-70.

MATIAS, H. E.; LIMA, J. D.; GÓIS, P. L. Manuscritos: Como suporte histórico dos registros do conhecimento, da escrita à encadernação. In: XIV Encontro Regional de Estudantes de Biblioteconomia, Documentação, Ciência da Informação e Gestão da informação. 2011. São Luís. **Anais...** São Luís: UFMA. 2011. Disponível em: <<http://rabci.org/rabci/sites/default/files/MANUSCRITOS.pdf>>. Acesso em: 31 jul. 2018.

MONTEIRO, A. C. T. M. **Livro de artista: a poética editorial dos livros de Tunga**. 2013. 125 p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de Brasília. Brasília, DF, 2013. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/14004/1/2013_AndreCamargoThomeMayaMonteiro.pdf>. Acesso em: 24 mar. 2018.

MUSEU DE ARTE DO RIO. Reserva Técnica. Rio de Janeiro. [2017?]. Disponível em: <<https://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/o-mar/reserva-tecnica>>. Acesso em: 09 dez. 2018.

PAIVA, A. P. M. de. **A aventura do livro experimental**. Belo Horizonte: Autêntica Editora; São Paulo: Edusp, 2010.

PANEK, B. O livro de artista e o espaço da arte. In: III FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE. 2005. Curitiba. **Anais...** Curitiba: Escola de Música e Belas Artes do Paraná. 2005. Disponível em: <http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/anais3/bernadette_pane.pdf>. Acesso em: 01 ago. 2018.

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

QUINTANA, L. B. **Coleção especial de livros de artista da biblioteca do MAC USP**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2014. (Coleção Livros e Capítulos de Livros – MAC). Disponível em: <<http://www.producao.usp.br/handle/BDPI/46798>>. Acesso em: 20 out. 2018.

REIMÃO, S. **Observações sobre a história do livro**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004. Disponível em: <<http://www.escriitoriodolivro.com.br/historias/sandra.php>>. Acesso em: 2 ago. 2018.

ROBINSON, A. **Escrita: uma breve introdução**. Tradução Camila Werner. Porto Alegre: L&PM. 2016. Não paginado. (Coleção L&PM POCKET).

SOUSA, M. R. P. Poesia concreta, experiências neoconcretas e os inícios do livro de artista no Brasil. In: 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: Transversalidades nas Artes Visuais. **Anais...** Bahia: EDUFBA, 2009, p. 2241-2256. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/marcia_regina_pereira_de_sousa.pdf>. Acesso em: 19 out. 2018.

SEVERINO, A. J. Teoria e prática científica. In: **Metodologia do Trabalho Científico**. 23 ed. São Paulo: Cortez, 2007. p. 99-126.

SILVA, L. E. de S. **De suporte de informação a objeto de arte: o livro e suas perspectivas**. 2013. 137 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Biblioteconomia). – Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2013. Disponível em: <http://bdm.unb.br/bitstream/10483/6100/1/2013_LaisEvelimDeSouzaSilva.pdf>. Acesso em: 23 jul. 2018.

SILVEIRA, P. **Arte, comunicação e o território intermidial do livro de artista**. 2002. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/49591862_Arte_comunicacao_e_o_territorio_intermidial_do_livro_de_artista>. Acesso em: 05 set. 2018.

_____. **Livros de artistas no Brasil: desafios históricos e impasses de hoje**. 2003. Disponível em: <<https://chasqueweb.ufrgs.br/~paulosilveira/livrosdeartistanobrasil.htm>>. Acesso em: 01 set. 2018.

_____. **A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista**. 2 ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/2pwn4/pdf/silveira-9788538603900.pdf>>. Acesso em: 14 mar. 2018.

TERSARIOLLI, A. **O Livro como objeto da arte**. 2008. 53 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Pós-graduação em História da Arte). – Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo, 2008. Disponível em: <http://rabci.org/rabci/sites/default/files/O_livro_como_objeto_da_arte.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2018.

VENEROSO, M. C. F. Palavra e imagens em Livros de Artista. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG**. Belo Horizonte: EBA/UFMG, v. 2, n. 3, p. 83-102, maio. 2012. Disponível em: <<https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/38/38>>. Acesso em: 15 mar. 2018.

VERGER, J. Os livros na Idade Média. Tradução Carlota Boto. In: **Homens e Saber na Idade Média**. Bauru/SP: Edusc, 1999. Disponível em: <<http://www.escriitoriodolivro.com.br/historias/idademedia.php>>. Acesso em: 15 ago. 2018.