

**enquanto passa**

*reflexões sobre a transitoriedade  
do livro impresso*

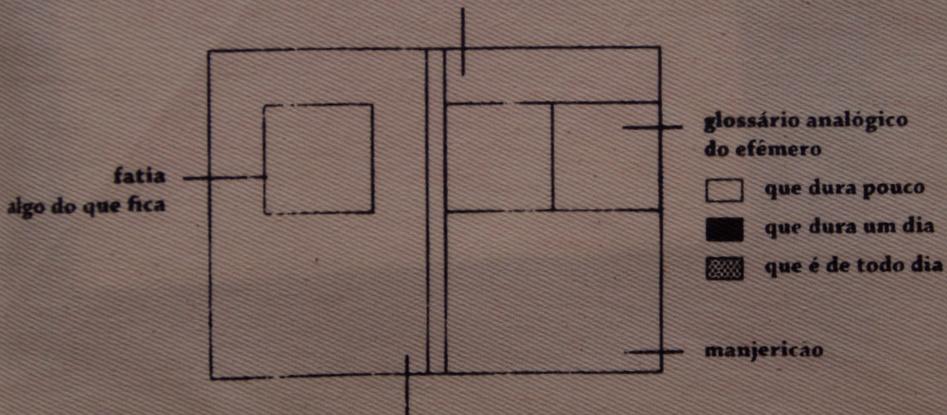
Apresento aqui a versão digital da pesquisa **enquanto passa | reflexões sobre a transitoriedade do livro impresso**, realizada entre 2014 e 2016 como parte do Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília.

A pesquisa aqui resumida analisa o livro impresso: sua materialidade enquanto parte da linguagem; os desdobramentos de leitura que se dão a cada contato e imersão tátil. A versão virtual fica então limitada ao texto desenvolvido, o qual foi apresentado em paralelo a publicações realizadas durante o mestrado. Adianto tal condição pois a manipulação da forma é aqui parte indissociável do trabalho realizado.





prefácio  
 vol.1 atenção x efemeridade  
 vol.2 livro x percurso  
 vol.3 leitura x matéria



caderno de desenhos indianos  
 aug76  
 suplemento #2  
 outra esquina

## **prefácio**

*Este volume é parte da publicação*

## **Enquanto passa**

*reflexões sobre a transitoriedade do livro impresso*

Felipe Mello Cavalcante

ORIENTAÇÃO

Vicente Martinez Barrios



**Universidade de Brasília** | PPG-Arte

linha de pesquisa em poéticas contemporâneas

## **Resumo**

O presente estudo observa o livro impresso em seu caráter transitório. Tem como objeto questionamentos repercutidos em minha produção autoral, a qual acessa a auto-publicação e o livro-obra como assuntos cujo aprofundamento é pertinente às artes visuais. São aqui aproximadas questões oriundas do cenário contemporâneo de publicações impressas e de movimentos que as antecedem e influenciam.

### **PALAVRAS CHAVE**

livro, auto-publicação, gravura, desenho, matéria, percurso, leitura, efemeridade

**prefácio**

1, 2, 3, 4 – Felipe Cavalcante: detalhes do desenho *1'20" em Jaisalmer*, carvão e conté sobre papel de arroz. 150 × 80cm, 2015

**Vol. 1**

1, 2, 3 – Felipe Cavalcante: detalhes da publicação *Algo do que fica*, flipbook, 9 × 5cm, 500 unidades, 2012

4 – William Kentridge: *DE COMO NÃO FUI MINISTRO D'ESTADO*, 2012

5 – Felipe Cavalcante: *Algo do que fica*, flipbook, 9 × 5cm, 500 unidades, 2012

6 – Yoko Ono: *Grapefruit*, 1964

7 – Gerges Seurat: detalhe do desenho. *Femme tenant un bouquet*, conté sobre papel, 1882. Acessado em: [www.sothebys.com](http://www.sothebys.com)

8, 9 – Felipe Cavalcante: *Algo do que fica*, flipbook, 9 × 5cm, 500 unidades, 2012

**Vol. 2**

1 – Kristján Guðmundsson: páginas do livro *CIRCLES*. 500 exemplares, 1973. fotografia de exemplar da coleção de livros de artista da UFMG.

**Vol. 3**

1, 2, 3, 4, 5, 6 – Cristiano Lenhardt: *A dobra do raciocínio geométrico* Ed. Aplicação, 2013.

7 – Sol LeWitt: Esquema das diversas variações do cubo aberto incompleto, 1974

8 – Sol LeWitt: *The incomplete cube*, desdobramento em livro de artista. Ed. Paperback, 2001.

9 – *Other Books and So*: Interior da loja-galeria fundada por Carrión em Amsterdam, 1975

10 – *Bicho* de Lygia Clark; *livro-poema* de Ferreira Gullar; *Livro ilegível* de Bruno Munari, *Gibi* de Raymundo Colares

11 – Cristiano Lenhardt: *A dobra do raciocínio geométrico* Ed. Aplicação, 2013.

## AGRADECIMENTO

---

*pela troca, generosidade e afeto, à:*

*Lina & Nahira*

*Silvio, Sandra, Artur e família*

*Laje + Nova + Pântano de Manga e amigos, parceiros de vida*

*Professores, colegas e funcionários do PPG-Arte e da UnB*

*Elisa, Rogério e Celia*

*Vicente*

*Ralph*

*dedico este trabalho à minha irmã Dedé*

---

## ÍNDICE

- prefácio**                    transitório horizonte: caminho e névoa
- Vol. 1**                        **atenção × efemeridade**  
imensidão íntima, em movimento  
vapores que embaçam o olhar
- Vol. 2**                        **livro × percurso**  
livro *in situ*  
livro: sujeito caminhante  
viagem: deslocamento praticado  
leitura: imersão ativa e singular
- Vol. 3**                        **leitura × matéria**  
singular viajante | estudo de caso  
o limite como chave  
a auto publicação como porta para a matéria  
na dobra retornamos ao presente

**transitório horizonte: caminho e névoa**



*O dia se renova todo dia  
 Eu envelheço cada dia em cada mês  
 O mundo passa por mim todos os dias  
 Enquanto eu passo pelo mundo uma vez<sup>1</sup>*

Apresento aqui o mapeamento de um caminho que é motivado pelo aprofundamento teórico e prático de questões que guiam minha produção em artes, reconhecendo a oportunidade de compartilhamento de tais reflexões com a comunidade acadêmica.

Como abertura proponho uma condição inicial: o reconhecimento da eferidade do corpo – e de seus arredores – em trânsito no mundo. O horizonte (qualquer que seja ele, aquele que avisto ou com o qual me deparo na construção do trabalho ou ainda aquele que constitui lugar do trabalho, propriamente) é aqui pensado como elemento transitório, como limite estabelecido pela medida do ser: o que é visto ou não; o que é limitado como interior e exterior; e como se dá a interação com espaço e tempo. O corpo é então convocado como receptor e agente dos múltiplos estímulos oferecidos pelas cercanias que situa, onde é tencionada sua capacidade de apreciação e absorção. Tal noção ajuda a entender a complexidade do sujeito, que lida com um conjunto de experiências de atração e repulsa: um tornado. A neblina é aqui acionada como condição de pesquisa em desenvolvimento – como percurso cujo trilho é incerto – e ilustra a invisibilidade presente no ato de observar, de reparar.

Esta pesquisa é situada no atordoamento que caracteriza o momento atual, definindo-o por seu caráter contingente<sup>2</sup>, onde:

- o excesso de informação é justificado pelo excesso de meios de acesso disponíveis;
- a percepção dos arredores é confrontada pela virtualização do contato em atualização constante;
- a demanda de qualidade do encontro confunde-se com a oferta abundante;
- o turvo é reconhecido como limite e potência do olhar.

1 Trecho de letra da música "O mundo é assim" de Alvaiade (Portela).

2 *Dicionário de Filosofia, tomo I (A–D), Contingência: [...]* Boutroux sustenta que as diversas camadas do real são contingentes umas em relação às outras. Se não houvesse essa contingência – supões Boutroux –, não poderia haver novidade no mundo, e por conseguinte, não poderia haver realidade. p. 567





Creio que nossa faculdade de atenção vive hoje uma dualidade: sabemos designar diversas ações simultâneas, mas persiste a dúvida se é possível administrá-las a favor de compreender as experiências vivenciadas ou se tais desígnios acabam por retroalimentar-se oferecendo uma assiduidade própria que ofusca as paisagens habitadas.

*E como nos sentimos felizes passeando em meio a uma vegetação estrangeira! À vista das plantas indígenas e dos objetos que vemos diariamente, acabamos por não pensar mais neles – e que vale olhar sem pensar?*<sup>3</sup>

Este estudo observa um conjunto de experiências (minhas, alheias, de diversos autores ou artistas), entendendo-as em sua condição de finitude e névoa, atestando a fugacidade dos instantes envolvidos. Tal condição reflete sobre os percursos de cada dia, sobre como as relações atuais de trabalho, produtividade e progresso tendem a confundir territórios de atenção, limitando nossa percepção e alimentando sensações de concorrência, ansiedade, aflição e temor.

Como proponente desta pesquisa é crucial reconhecer a interferência que o avanço tecnológico exerce sobre minha perspectiva de mundo. Tenho formação em design gráfico e percebo em minha produção autoral a influência de um olhar atraído por uma preponderância gráfica ao redor. Penso nesta constância gráfica como uma insistência comunicativa que se coloca presente de maneira forçosa – em tantos dispositivos e escalas de leitura – e que, muitas vezes, acaba por tornar-se banal e invisível. Existe uma tensão na persistência da informação visual: o corpo não escolhe o que ver e os olhos permanecem sempre abertos, em treinamento constante, porém submetidos, sem garantia qualquer de domínio. A percepção realiza apagamentos involuntários para permitir que possamos “viver em sociedade”, filtrando informações na tentativa de melhor compreender estímulos.

A circunstância atual mina nossos arredores com um número exorbitante de imagens, o que é facilitado pelo avanço tecnológico

FIGURA 1 E 2  
1'20" em Jaisalmer  
carvão e contê sobre papel  
de arroz, 150 × 80 cm, 2015  
(detalhes 1 e 2)

3 GOETHE, Johan Wolfgang von. Em *Viagem a Itália*, ver: Pádua, 27 de setembro de 1786.

que nos coloca frente a mídias novas e a aparelhos que servem como canais de acesso. Como exemplo breve do embate latente entre informação e acesso pode ser analisado o uso diário de diferentes dispositivos eletrônicos que permitem a troca de dados de múltiplas naturezas. Em rotina, o uso de *smartphones*, *tablets* e computadores confere a possibilidade de realizar afazeres de modo mais automatizado, simplificado e acelerado quando comparado às tecnologias disponíveis vinte anos atrás. Em um mesmo objeto móvel é possível consultar mensagens profissionais e pessoais, realizar operações bancárias, organizar calendários, fazer registros imagéticos e sonoros, redigir textos, abrir mapas, consultar a previsão do tempo e assistir filmes, por exemplo. Cria-se uma ilusão de acesso irrestrito pelo fato de que os dispositivos de acesso são portáteis e conectáveis.

Ainda mais influente que a justaposição de diferentes funções em um único aparelho é a capacidade dos atuais dispositivos de conectar seus usuários em rede, isto é, a outros bilhões de aparelhos e ao banco de dados global disponível a todos que tem acesso à internet. Tal situação é impactante para uma geração como a minha, que acompanhou o trânsito da natureza da informação: de uma realidade integralmente analógica para uma situação onde o meio virtual torna-se cada vez mais presente e ativo em sociedade, influenciando diretamente sobre o volume de acesso/informação/conhecimento produzido e consumido.

As noções de contato encontram-se em mutação progressiva no atual cenário, em resposta ao alcance do acesso digital, o qual reúne um montante de participantes e dispositivos nunca antes agregados. Tal situação faz com que sejam acionadas inquietações perante as relações de troca estabelecidas entre corpo e matéria no mundo, a qual será aqui analisada no tocante à influência que exerce sobre minha prática. É importante registrar que as observações aqui contidas não pretendem colocar-se nostálgicamente contra os avanços tecnológicos que constituem o cenário contemporâneo. No entanto é premente posicionar-se de maneira lúcida e crítica quando em contato com as alterações que o mundo sofre e as formas como esse processo se dá. É reconhecida a cegueira presente na inércia do movimento rotineiro ou perante capacidades antes não vislumbradas. O embate com a quantidade exorbitante de informação tem espelho em meu trabalho e está presente na redação desta pesquisa, podendo apresentar-se enquanto escrita fragmentada, demonstrando um raciocínio que entende a justaposição como caráter e forma, não como acaso; o deslocamento como atividade que possibilita confrontar lugares ocupados.

Reconheço então um interesse pelo lugar do poeta: aquele que debruça-se sobre a *hora vasta*<sup>4</sup> apreendida por Baudelaire e acionada por Bachelard em sua *intuição do instante*<sup>5</sup>. Em diferentes momentos do meu trabalho percebo que observo instantes, não para refletir apenas sobre sua duração, mas para reconhecer na efemeridade uma imensidão latente. Ora, se me alimento da brevidade como estímulo da produção, frente à acelerada evolução digital, porque recorro ao universo impresso como experimentação, já que é um ambiente de tiragens, do múltiplo, do que é gravado e fixado? Posso já adiantar que entendo a grafia e a gravura como possibilidades de caminhos a serem percorrido, uma interação espaço-temporal, encarnada. Procuo sempre camadas de interação com as imagens frequentadas. Busco estados da imagem, perdas e ganhos ocasionados pelos processo de encontro e interferência: tempo vertical<sup>6</sup> × tempo horizontal; lentidão × rapidez.

Proponho então, como recorte e objeto chave dos pensamentos que guiam este estudo, a relação que estabeleço com a auto-publicação<sup>7</sup>, onde recorro ao livro como espaço de reflexão e trabalho, sendo o *bookwork*<sup>8</sup> (livro-obra, ou livro de artista, segundo a maior parte dos autores que tratam do assunto) aqui reconhecido como área que se utiliza da forma impressa como atuação. Aproximo-me então de pensamentos desenvolvidos por Ulises Carrión que entende o livro como “*obra em que um desenvolvimento conceitual determina não só o texto – um elemento mais –, se não uma bibliopoiesis matérico-semântica total. Não um conceitualismo do texto, se não um conceitualismo da semântica íntegra do livro*”<sup>9</sup>, ou seja, “*as obras-livros são livros nos quais a forma do livro, uma série coerente de páginas, determina condições de leitura que são intrínsecas à obra*”<sup>10</sup>. A seguir trago reflexões realizadas por Carrión sobre seu conceito onde trata de uma “*nova arte de fazer livros*” em contrapartida ao uso pouco exploratório, por parte da maioria dos livros existentes, do formato físico como volume

4 Baudelaire, *Euvres. tomo I, Plêiade*, p.429

5 BACHELARD, Gaston. *A intuição do instante*, 1931.

6 Ibidem. Em *A intuição do instante – instante poético e instante metafísico*. p.94

7 Atuação presente no cenário contemporâneo de produção de livros onde diferentes áreas que envolvem a publicação impressa – artistas, editores, designers, impressores, vendedores etc – são frequentadas como possibilidade de independência produtiva. Para mais informações consulte o volume 2 (livro x percurso) deste estudo.

8 Conceito proposto por Ulises Carrión em 1974 em seu principal texto teórico “*el arte nuevo de hacer libros*” que propõe uma maneira *nova* como opção à relação *antiga* que produz livros sem apropriar-se integralmente de suas possibilidades de linguagem.

9 YÉPEZ, Heriberto. Tradução livre de trecho do texto “*Los cuatro períodos de Ulises Carrión*”, parte da publicação da Tumbona Ediciones para o livro “*el arte nuevo de hacer libros, Archivo Carrión I*”:- p.22, 2011

10 CARRIÓN, Ulises. Tradução livre de trecho do texto “*obras libros revisitadas*” – p.95

complexo que aciona o conteúdo, não limitando-se a servir apenas como abrigo e transporte de um texto.

*Un libro puede existir también como una forma autónoma y suficiente en sí misma, incluyendo acaso un texto que acentúa, que se integra, a esa forma: aquí empieza el arte nuevo de hacer libros.*

*[...] La poesía del arte viejo utiliza el espacio, si bien vergonzosamente.*

*Esa poesía establece una comunicación intersubjetiva.*

*La comunicación intersubjetiva ocurre en un espacio abstracto, ideal, impalpable.*

*En el arte nuevo (del que la poesía concreta es sólo un caso) la comunicación sigue siendo intersubjetiva, pero se establece en un espacio concreto, real, físico: la página.*

*Un libro es un volumen en el espacio.*

*[...] El libro, considerado como una secuencia espacio-temporal autónoma, ofrece una alternativa a todos los géneros literarios existentes.*

*[...] La palabra impresa está presa en la materia del libro.*

*[...] Un libro está formado de diversos elementos, uno de los cuales puede ser un texto.*

*[...] En el arte nuevo cada libro requiere de una lectura diferente<sup>11</sup>.*

Nos presentes textos (escritos, imagens, livros) estão postas reflexões que reverberam e estimulam minha produção plástica, como lugar do pensamento teórico que retorna ao fazer artístico. As questões levantadas aparecem como dúvidas que buscam ampliar as possibilidades de respostas e não encerrá-las. Ainda assim, defino limites dentro dos campos de análise, fator que torna possível estruturar assuntos e interesses, e serve como ferramenta de crítica aos desdobramentos do trabalho, entendendo-o como pensamento em construção.

As reflexões são aqui dispostas em volumes avulsos, organizados em dois grupos principais: um conjunto composto por diferentes publicações, as quais foram editadas durante a experiência do

FIGURA 3  
ibidem  
(detalhe 3)

11 CARRIÓN, Ulises. Trecho do texto "el arte nuevo de hacer libros" – p.39-59





mestrado; e outro grupo de volumes que reconhece a escrita como materialização de um processo abstrato, investigações que fazem com que a pesquisa aponte três eixos de pensamento.

O volume 1 – ATENÇÃO × EFEMERIDADE – concentra reflexões sobre o cenário contemporâneo reconhecendo-o como fonte para os questionamentos que motivam o trabalho. Tal escrita é encadeada sob a influência de textos que reconhecem o devaneio como intercorrência frutífera.

O volume 2 – LIVRO × PERCURSO – analisa o livro como entidade móvel que carrega em si a experiência de leitura. Os possíveis percursos realizados são vistos como potência geradora de encontros. É proposta a aproximação de uma bibliografia que analisa a viagem como entendimento do ser em paisagem: aquele que define horizontes enquanto referência transitória de sua medida. Percursos que situam territórios móveis de observação e ocupação.

O volume 3 – LEITURA × MATÉRIA – contém um estudo de caso que parte de um livro-obra de Cristiano Lenhardt como ferramenta de análise de outras obras e dos reflexos e críticas que retornam à minha produção.

É importante adiantar que existe uma estruturação formal no reconhecimento do livro como obra, como suporte tridimensional complexo e área de atuação em produções artísticas. Sugere-se assim o contato direto com os volumes que integram o conjunto aqui apresentado como vivência do pensamento encadeado pelas trocas existentes entre a escrita e as publicações.

## **Referencial bibliográfico**

BACHELARD, Gaston. **A intuição do instante**. trad. Antonio de Padua Danesi. 2ª ed. Campinas, SP : Versus Editora, 2010

BAUDELAIRE, Charles. **Euvres**. Paris: le Club français du livre, 1951

CARRIÓN, Ulises. **El arte nuevo de hacer libros**; Archivo Carrión I. Ed. Juan J. Agius; trad. Heriberto Yépes. Ciudad de México : Tumbona, 2012.

GOETHE, Johan Wolfgang von. **Viagem à Itália**. trad. Osório Borba. 2ª ed. Rio de Janeiro : Livraria José Olympio Editôra, 1959



## **vol. 1 | atenção x efemeridade**

**imensidão íntima, em movimento**





Em sua *Carta ao Monte Ventoso*<sup>1</sup> (1336), Petrarca<sup>2</sup> aponta precocemente a questão do observador solitário. Contrapõe a vastidão do mundo ao indivíduo. A imensidão e como ela é subvertida por um fragmento. O poeta parte em jornada com o desejo de respirar algumas ideias, tendo por meta expandir sua visão, ampliando espacialmente horizontes, mas acaba por reconhecer a infinidade contida nas parcelas visíveis de mundo. Ao tentar sair de si percebe a necessidade de acolher a responsabilidade de viver os fenômenos que o cercam. Estar vivo é ser, constantemente, peregrino.

Em seu livro *Palomar* (1983), Calvino<sup>3</sup> aponta diferentes exemplos de imensidões contidas em uma observação cuidadosa e atenta. Evidenciam-se grandezas de situações banais (aparar o jardim, observar as estrelas, entrar numa loja de queijos), a partir de um personagem curioso o bastante para mergulhar em devaneios. Limites de observação e análise que desdobram mundos próprios. “É uma espécie de diário sobre os problemas do conhecimento minimalístico, sendas que permitem estabelecer relações com o mundo, gratificações e frustrações no uso da palavra e do silêncio”<sup>4</sup>, descreve o autor ao refletir sobre o livro dentro da perspectiva da exatidão. Abrem-se universos a cada olhar cauteloso do senhor Palomar. Ele conversa com o ambiente e o ambiente responde. Tal diálogo ressoa em múltiplos pormenores, riquezas que, por serem tão ordinárias, somem na rotina; importâncias às quais comumente se dispõe tempo insuficiente de absorção; situações diárias, aparentemente repetidas e automatizadas.

Calvino constantemente apoia-se em textos curtos como possibilidade de relato, como o faz em *Palomar*. Tal característica pode ser encontrada também nas descrições de suas *Cidades invisíveis* (1972), em suas versões de *Fábulas italianas* (1968), em seus *Amores Difíceis* (1970). O autor apresenta narrativas fragmentárias, breves, compostas por capítulos concisos, propondo assim um adensamento do que é temporário. Momentos voláteis e fugazes, carregados em

1 *Familiarium rerum libri IV, I.*

2 Francesco Petrarca (1304 – 1374), poeta italiano.

3 Italo Calvino (1923 – 1985), escritor italiano

4 CALVINO, Italo. *Seis Propostas para o próximo milênio* (1988). p. 89

sua finitude. O Senhor Palomar, assim como o autor, deixa-se encantar por momentos de paragem, “*porque este só chegou a libertar-se tarde demais das impaciências juvenis e a compreender (só em teoria) que a única salvação está em se dedicar às coisas que estão aqui*”<sup>5</sup>. Encontra-se uma constante em diferentes livros do escritor italiano: a possibilidade de compor grupos de textos dispersos que elaboram, em conjunto, uma unidade de raciocínio complexa. Permitir-se partir do que é mundano, ou seja, próximo e banal, como ferramenta de foco e aprofundamento.

É importante ressaltar o dualismo presente na sintaxe de todo discurso: uma negação traz consigo sua asserção, ou seja, a ação de analisar efemeridades com atenção, como no caso de Calvino em *Palomar*, faz com que sejam também acionadas noções opostas, afinal “*o mito constrói-se com a junção de opostos*”<sup>6</sup>, em pressuposição recíproca. Observar a efemeridade traz a tona, ainda que indiretamente, o que é fixo e durável. Assim é construída a noção de intervalo e de duração, necessitando de um entendimento do espaço percorrido e do tempo ocupado, início e fim. Para observar o breve, deve-se considerar o duradouro; para analisar o que é visível, deve-se reconhecer o invisível, presente no olhar.

Durante os textos, aqui apresentados em volumes avulsos, recorro à análise de algumas publicações realizadas, como meio de acessar questões de interesse da pesquisa de maneira geral. Partindo do livro *algo do que fica*, impresso no ano de 2012, são comentados pensamentos e referências que orientam meu trabalho:

*algo do que fica*

*algo*: parte, coisa indefinida, substancialidade, matéria

*do que*: que pertence a, que se refere a

*fica*: estável, que dura, permanece ou resta, sobra.

Trata-se de um livro em formato *flipbook* de 14 x 9cm, que é apresentado embalado por uma dobradura de papel. À distância, é possível identificar um volume cujas faces são cobertas por manchas de pontos em preto e branco. Ao aproximar-se do volume e desfazer a dobradura, pode-se perceber que guarda um impresso encadernado em brochura, o qual apresenta o texto “algo do que fica” em branco contra um fundo preto. Pode-se ver ainda que o pontilhado da página antes dobrada corresponde ao detalhe de uma imagem maior em

---

5 CALVINO, Italo. *Palomar no Terraço*. p.50.

6 FIORIN, José Luiz, em *Elementos de Análise do Discurso*. 1999 – p.19

formato 29,7 x 42cm, com impressões, nas duas faces do papel, de retículas que definem semitons de preto sobre branco. A dobradura funciona como sobrecapa e primeiro contato do conjunto com o leitor. As imagens impressas nas duas faces correspondem à fragmentos da narrativa contida na brochura. Uma vez que é desdobrada, a sobrecapa não necessariamente irá voltar a envelopar o miolo.

A publicação tem tiragem de 500 unidades e é impressa em preto e branco, pelos processos de offset (miolo) e fotocópia (sobrecapa). Com 72 páginas, o miolo é composto por cinco cadernos em papel AP com gramatura de 180g/m<sup>2</sup>. Fechado possui formato de 14 x 9cm e aberto de 28 x 9cm, o que delimita o lado menor como a espinha do códice. A encadernação é resolvida de modo que a costura fique aparente na lateral do livro, sem a capa. É utilizada uma linha preta que revela seu processo de produção, expõe a estrutura de costura e a cola pela qual são unidos os cadernos. A lombada, colada e costurada, permite transitar pelo conteúdo e flipar as páginas, além de juntar os cadernos. A materialidade do papel – sua composição, textura, cor, gramatura, cheiro, durabilidade e ainda o tipo de impressão que recebe – interfere diretamente na leitura das páginas, onde se dá o encontro com o objeto livro. A dobra que divide a folha de 28cm pela metade faz com que o bloco tenha seu volume alterado pela medida de cada página que é folheada, uma vez que a interação com o volume acontece tridimensionalmente.

*(...) o uso espacial da página, pois a página mallarmeana se compõe propriamente de duas folhas desdobradas, onde as palavras formam um todo e ao mesmo tempo se separam em dois grupos, à direita e à esquerda da prega central, “como componentes de um mesmo ideograma”, segundo Robert Greer Cohn, ou como se a prega central fosse uma espécie de ponto de apoio para o equilíbrio de dois ramos de palavras-pesos<sup>7</sup>.*

O miolo da publicação tem como conteúdo a reprodução em offset de uma série de 70 colagens, dispostas em pares que correspondem às páginas diretas e esquerdas do livro. O livro é iniciado pela folha de rosto com o título da publicação e é encerrado uma ficha técnica da edição. Em seu interior, as páginas da direita apresentam imagens em preto e branco, cuja impressão extravasa as margens externas. Tais imagens são interrompidas por clarões, que indicam as

---

7 CAMPOS, Augusto de. Em MALLARMÉ. pg .179

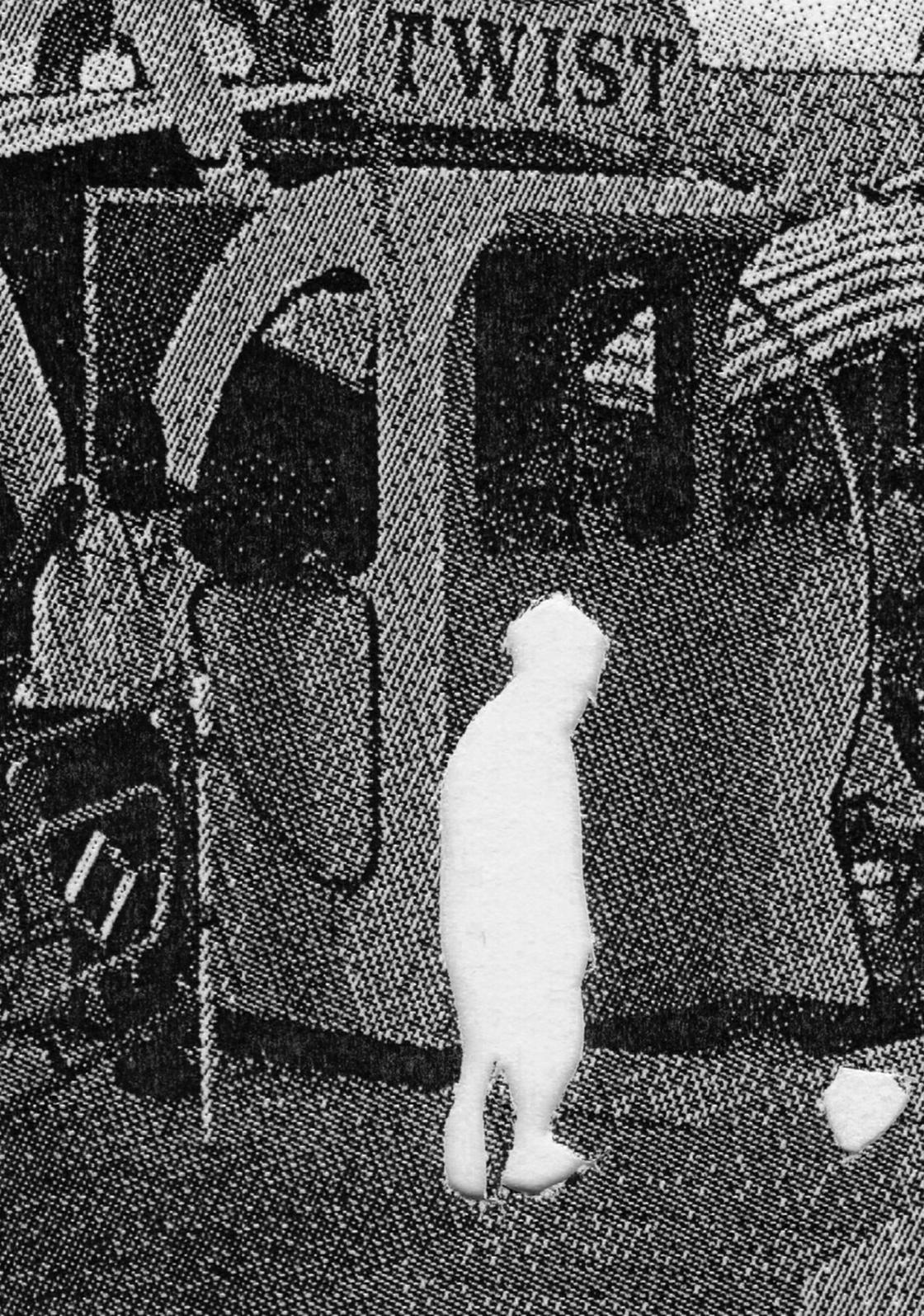
silhuetas de alguns elementos retirados da cena – pequenos rasgos nos contornos das áreas retiradas da imagem indicam que tais formas foram cortadas. Nas páginas da esquerda é preponderante um fundo branco que cerca personagens cujas posições e formatos correspondem aos vazios da página vizinha. É estabelecida então uma relação de complementaridade entre as páginas, onde as que se situam à direita correspondem reciprocamente ao espaço negativo das que ocupam a parte esquerda. A cena prossegue totalizando 72 páginas. É aí estudado um movimento contínuo de troca, de reciprocidade entre alguns elementos apontados e os que estão à sua margem, ocupando as páginas do livro. Tal cenário abriga uma série de dualismos: presença/ausência, aparecido/desaparecido, fixo/móvel, onde o branco – espaço vazio, área não ocupada – é problematizado, sendo também reconhecido como texto.

*Os “brancos” com efeito assumem importância, agredem de início; (...) O papel intervém cada vez que uma imagem, por si mesma, cessa ou recede, aceitando a sucessão de outras, e como aqui não se trata, à maneira de sempre, de traços sonoros regulares ou versos – antes, de subdivisões prismáticas da Idéia, o instante de aparecerem e que dura seu concurso, nalguma cenografia espiritual exata, é em sítios variáveis, perto ou longe do fio condutor latente, em razão da verossimilhança que se impõe o texto<sup>8</sup>.*

O exemplo de Mallarmé, em seu *poema-constelar*, apresenta uma organização sistêmica como estrutura de libertação. Tal experimentação contribui diretamente para o refinamento de uma noção de uso espacial do papel. Tensões que exercem influência nas faces da folha de papel e em seu volume. Inclui as relações que se dão entre os pares de páginas e entre os demais elementos do conjunto como parte da narrativa. O branco não só isola a palavra/ imagem na página, mas a carrega de possibilidades. Abriga embates hierárquicos-tipográficos, espaciais e temporais, influencia a interação corporal do leitor com a obra. É então responsável por interferências que dizem respeito à sintaxe e à semântica no livro,

8 MALLARMÉ, Stéphane. – trecho do prefácio do poema *Um Lance de Dados Jamais Abolirá o Acaso*. Tradução de Haroldo de Campos: Mallarmé. Pg.151





situação complexa que abriga percepções sucessivas, referentes ao tempo, e simultâneas, ao espaço. O texto, ao ser colocado em situação de isolamento gráfico, por exemplo, sofre influência da amplitude dos arredores, pois apropria-se dela. Tal situação pode se dar como condição para ruptura de silêncio. O respiro da página divide com as áreas impressas a importância rítmica da página e dita a regularidade da mancha referente à área impressa sobre a folha. Sobre a reciprocidade existente entre texto e forma no poema estrutural de Mallarmé, entendo uma relação comparável com o que se estabelece na música, entre as letras e seu ritmo/melodia: uma interdependência direta que impossibilita que tais forças sejam separadas sem desfazer o sentido único criado pela sua somatória. Em *Um Lance de Dados*, Mallarmé reconhece os espaços vazios como linguagem, como parte do conteúdo do poema, noção que seria também problematizada por Ulisses Carrión em sua teoria sobre a “*Nova arte de fazer livros*”<sup>9</sup>.

*Meu objetivo nas páginas que seguem, tem sido descrever o resto: o que geralmente não se anota, o que não se nota, o que não tem importância: o que acontece quando não acontece nada, salvos tempo, pessoas, veículos e nuvens*<sup>10</sup>.

Aponto o texto *Tentativa de esgotamento de uma esquina parisiense*, de Georges Perec, como entendimento distinto da escrita enquanto livro. Em tal ensaio, o autor acessa um interesse pelos fluxos da cidade, pela vibração existente entre o que é visível e o que é invisível ao seu redor. Perec faz um experimento onde expõe-se à situações cotidianas. Relata um inventário de acontecimentos ordinários ao fixar pontos de observação ao redor de uma praça em Paris, em diferentes horas do dia, durante três dias seguidos: de sexta a domingo. Tal local engloba as redondezas da praça *Saint Sulpice*, sítio onde o autor busca deixar-se interessar pelo que é trivial. De forma concisa, registra regularidades e eventualidades presentes nas cercanias frequentadas, nas quais atuam: pessoas, animais, objetos, meios de transporte; a cidade configurada por seus tempos, climas, luminosidade

9 CARRIÓN, Ulisses. *El arte nuevo de hacer libros*. livre tradução. Para mais informações consulta o volume 2 (livro x percurso) deste estudo.

10 PEREC, Georges. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, 1975. livre tradução.

dades e sombras. Vê-se aí uma situação de embate com o excesso, de observação da proliferação de informação que circula o espaço ocupado pelo corpo. O autor demonstra interesse naquilo que lhe escapa. Aglutina eventos ordinários, *o que não tem importância: “para que contar os ônibus? talvez porque são reconhecíveis e regulares: cortam o tempo, dão ritmo ao ruído de fundo; de última são previsíveis. O resto parece aleatório, improvável, anárquico;”* (p.34). Anota dados referentes aos ônibus passantes como tentativa de fixar alguma medida de regularidade frente ao cenário que se transforma ininterruptamente. Perce mergulha em uma tentativa frustrada, porém investigativa, ciente da limitação do observador num cenário de mutabilidade constante.

Durante a leitura desse texto tive curiosidade de visitar tal esquina para vislumbrar os arredores não contemplados no relato do escritor. Por encontrar-me distante geograficamente, pude fazê-lo, minimamente, com auxílio da ferramenta online do *Google maps*<sup>11</sup>, onde é possível interagir com diversas vistas panorâmicas da praça escolhida, inclusive do *Café de la Mairie*, um dos sítios utilizados pelo autor como ponto de análise. Uma vez que o serviço oferecido pela *Google* é realizado pela junção de fotografias tiradas por câmeras acopladas a carros durante dias diferentes, comento tal experiência e relaciono-a com o relato de Perce. Em minha visita digital, pude visualizar a praça que abriga a *Fontaine Saint-Sulpice* em diferentes dias e ângulos. Pude perceber que, em algumas fotos, vê-se a praça livre, ocupada apenas por alguns visitantes e pela fonte no centro. Já em outras fotos, a praça aparece ocupada por tendas, o que poderia configurar uma estrutura de feira de final de semana. Tal diferença de momentos exemplifica a transitoriedade do cenário em questão. Vejo aí um elemento muito importante do estudo de Perce e chave para minha pesquisa: o esgotamento pode também remeter àquilo que se encerra, que sofre mudança, ou, ainda, ao que o corpo não é capaz de absorver. Posto isto, identifico-me com o autor que se coloca em contato com o que é ordinário para refletir sobre sua relevância, sobre como a efemeridade é uma constante, uma condição de todos diante da vida.

Diferente de Mallarmé, Perce não se apropria integralmente da página como corpo do texto. Existe, na narrativa comentada acima, uma intenção sistêmica que separa em itens as observações, porém não assume a responsabilidade total pela configuração gráfica do texto que será apresentado ao leitor. Isto é, não se apropria do formato, da tipografia, nem do branco com o qual o texto divide a página, deixando tal função para um editor e/ou designer num

---

11 Ferramenta digital de acesso à mapas, trajetos e fotografias online.

momento posterior. Já Mallarmé consegue que sua escrita utilize-se do impresso como linguagem final onde se evidencia a interdependência entre escrita e forma. Ambos se ocupam em desenvolver uma noção de condensamento da experiência, um pelo excesso e outro pelo esvaziamento. Por ser formado em design e direcionar-me para o livro como linguagem artística própria, atento-me para o exemplo de Mallarmé que assume a escrita como linguagem que é completa pelo suporte livro.

A noção do livro como formato que conduz a escrita, realizando o contato entre autor e leitor, deve ainda levar em consideração as contribuições oferecidas pelo leitor, uma vez que este estabelece um caminho autônomo ao relacionar-se com as propostas oferecidas pela matéria livro. Tal condição revela um lugar do descontrole neste tipo de trabalho: o livro aparece aí como objeto de investigação, exterior e interior. No caso do livro *algo do que fica*, podemos perceber que se trata de um exemplo onde é possível ler página por página, individualmente, ou passar as páginas rapidamente pra gerar uma animação. O emprego de tal formato aponta um interesse pela temporalidade como exploração do livro impresso. Ao publicar um novo livro, este se oferece a diferentes tempos de leitura, diferentes níveis de aproximação como os assuntos abordados. O livro explora as possibilidades das imagens que suscita.

*A leitura é sempre apropriação, invenção, produção de significados. Segundo a bela imagem de Michel de Certeau, o leitor é um caçador que percorre terras alheias. Apreendido pela leitura, o texto não tem de modo algum – ou ao menos totalmente – o sentido que lhe atribui seu autor, seu editor ou seus comentadores. Toda história de leitura supõe, em seu princípio, esta liberdade do leitor que desloca e subverte aquilo que o livro lhe pretende impor. Mas esta liberdade leitora não é jamais absoluta. Ela é cercada por limitações derivadas das capacidades, convenções e hábitos que caracterizam, em suas diferenças, as práticas de leitura. Os gestos mudam segundo os tempos e lugares, os objetos lidos e razões de ler. Novas atitudes são inventadas, outras se extinguem. Do rolo antigo ao códex medieval, do livro impresso ao texto eletrônico, várias rupturas maiores dividem a longa história das maneiras de ler. Elas colocam em jogo a relação entre corpo e livro, os possíveis usos da escrita e as categorias intelectuais que asseguram sua compreensão<sup>12</sup>.*

No trabalho DE COMO NÃO FUI MINISTRO D'ESTADO, William Kentridge<sup>13</sup> apropria-se de uma cópia do livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas*<sup>14</sup>, de Machado de Assis<sup>15</sup>, como suporte para o desenho, para a escrita. O faz em ocasião de exposição individual no Brasil. O artista apresenta um livro-obra essencialmente composto por desenhos que podem ser animados ao flipar as páginas do livro. Como introdução aos desenhos pontua: “O CASO PROVÁVEL / DE COMO NÃO FUI MINISTRO DE ESTADO / DESCON-SOLAÇÃC / CINCO-ENTA ANNOS / SUPRIMIDO / DO TRAPEZIO E OUTRAS COUSAS / O AUTOR HESITA / COMTANTO QUE ...”<sup>16</sup>. Daí inicia-se uma série de oitenta auto-retratos do artista em caminhada sequencial, com a cabeça baixa – como se fitando a ponta dos sapatos – com as mãos no bolso e semblante pensativo, até que chegue à última página com o texto “FIM”.

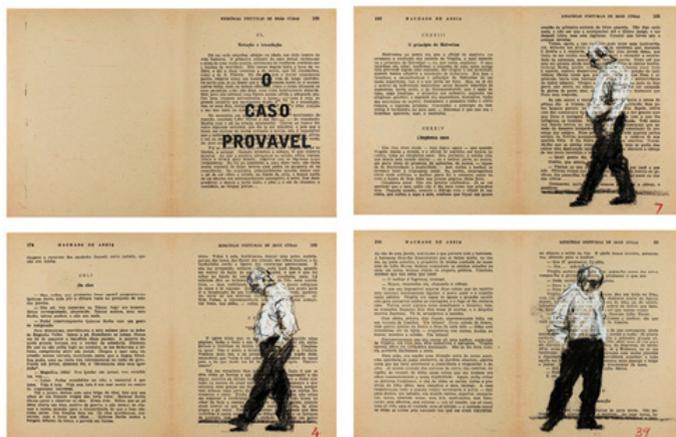


FIGURA 4  
William Kentridge.  
Algumas páginas duplas  
do livro “DE COMO NÃO  
FUI MINISTRO D'ESTADO”  
2012

- 13 William Kentridge (1955) artista sul-africano com produção em desenhos, impressos, esculturas e vídeos.
- 14 *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, edição publicada pelo Clube do Livro, em São Paulo, em 1946.
- 15 Joaquim Maria Machado de Assis (1839 – 1908) escritor brasileiro, amplamente considerado como o maior nome da literatura nacional.
- 16 KENTRIDGE, William. *De como não fui ministro d'estado*, 2012. Publicação concebida por ocasião da exposição “Fortuna”, realizada no Instituto Moreira Salles (RJ), na Fundação Iberê Camargo (PA) e na Pinacoteca do Estado de São Paulo (SP), entre out. de 2012 e nov. 2013.

O livro parece interessar-se pela elasticidade contida nas reticências que antecedem os desenhos, no momento contemplativo como potência corriqueira a ser observada. É um trabalho que faz alusão a outras séries de vídeos que o autor fez a partir de desenhos com carvão sobre papel, nos quais apaga, sobrepõe e anima, quadro a quadro, narrativas curtas em movimento. Em diferentes momentos de sua obra o artista sul-africano traz a questão da atenção como situação de confronto e o faz ao apagar um desenho e registrá-lo em frame de vídeo – guarda as folhas de papel com o último frame desenhado de cada cena, contendo ali rastros do percurso realizado –, assim como ao conceber um *flipbook* que pode ser lido em diferentes tempos, com distintas camadas de atenção e interpretação e que pode ser aberto e fechado delimitando uma experiência cíclica, ainda que única, a cada nova entrada no livro. Propõe à publicação a possibilidade de funcionar como dispositivo de atenção para com o desenho e o devir, aludindo à riqueza emergente na distância existente entre Machado de Assis e o próprio Kentrledge. Aproximo ainda o exemplo em Borges quando cria a metáfora do *Livro de Areia*: o livro como objeto e sujeito pulverulento, cujo conteúdo está em constante apagamento.

*[...] olhe-a bem, nunca mais a verá. [...] O número de páginas deste livro é exatamente infinito. Nenhuma é a primeira nenhuma é a última. Não sei porque é numerada desse modo arbitrário. Talvez para dar a entender que os tempos de uma série infinita admitem qualquer número. [...] Se o espaço for infinito estamos em qualquer ponto do espaço. Se o tempo for infinito, estamos a qualquer ponto do tempo*<sup>17</sup>.

A *precariedade*<sup>18</sup> dessa matéria, página encadernada que carrega o espaço e o tempo em sua medida e cujo miolo se constrói constantemente de maneira obtusa, interminável, acaba por causar a exaustão do leitor ávido. A leitura talvez pudesse proporcionar leveza se no conto de Borges tal leitor se contentasse com a finitude inerente a esses brevíários de páginas, efemérides potencializadas justamente por sua aparição fugaz. Daisy Turrer, em seu texto *O livro de artista e o paratexto*<sup>19</sup>, problematiza as noções de caminho e ruína ao aproximar o *Livro de Areia* de Borges do *Livro de Carbono*, obra do artista

17 BORGES, Jorge Luis. *O Livro de Areia*. p.81

18 Precário: “aquele que suplica”. Noção desenvolvida em: PINHEIRO, Luciana Paiva. *Precário: fragilidade e instabilidade na imagem*. Dissertação de mestrado, UnB: 2011.

19 TURRER, Daisy. *O livro de artista e o paratexto*. Pós: Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 73 - 81, mai. 2012

plástico Waltércio Caldas. Waltércio propõe um livro cujo percurso é aberto, sofrerá interações e delimitará um caminho que irá sobrepor-se continuamente, a cada vez que for lido: “(...) *ao entremeá-lo com papel mata borrão o artista submete a superfície plana da página a um estado permanente de impressão, o que burla a ideia de cópia, de decalque como fixação de algo*”<sup>20</sup>.

Apresenta-se então um interesse parecido com o de Lygia Pape<sup>21</sup> em seu *Livro da Criação*<sup>22</sup> por considerarem a leitura como contato: momento latente em que a obra acontece Evidencia-se aí o interesse pela figura do autor-leitor, aquele que é ativador dos ciclos do trabalho. A página encarada como jogo de possibilidades, como *estrutura móvel que evolui do plano para o espaço*<sup>23</sup>. Tais exemplos legitimam o espaço vazio como escrita ao permitir que parte da leitura seja complementada pelo caráter escultórico do volume manipulado. O texto é definido de forma holística: pelos espaços positivos e negativos das páginas, por toda tridimensionalidade que o envolve e pela interpretação de quem o aprecia. Vê-se latente a capacidade do livro de servir como veículo de interação que convoca o outro a colocar-se em movimento de leitura e aproximação, com duração indefinida e interpretações variáveis.

FIGURA 5  
detalhe de página direita  
do livro algo do que fica  
página 29

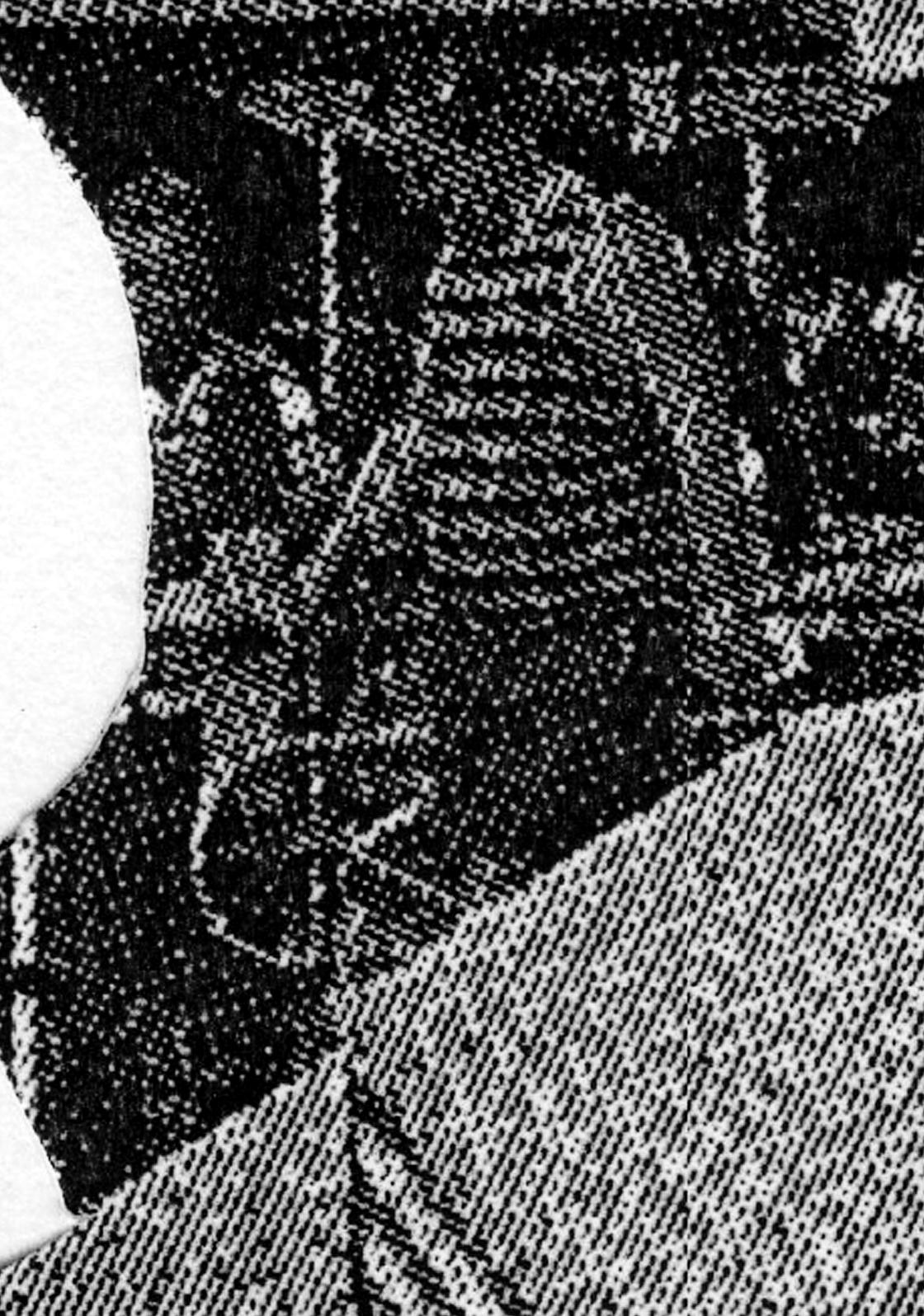
---

20 22 *ibidem*, p.79

21 Lygia Pape (1927-2004). Gravadora, escultora, pintora, professora e artista multimídia brasileira.

22 *Livro da Criação* (1959-60), 14 páginas soltas que compõem um conjunto de volumes podem ser desdobrados pelo espectador e narram a criação do mundo.

23 VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *Palavras e imagens em livros de artista. Pós: Belo Horizonte*, v. 2, n. 3, p. 82 - 103, mai. 2012



**vapores que embaçam o olhar**



*Pois bem, também eu agora só vejo para lá dos Alpes neveiros, mas através desses neveiros, sombras amigas que me chamam e me atraem*<sup>24</sup>.

Ao tomar por assunto a ideia de *ver a Terra*<sup>25</sup>, Jean-Marc Besse analisa a viagem que Goethe<sup>26</sup> realizou à Itália no séc. XVIII. Coloca este exemplo como relevante relato da experiência de estar em viagem, do trajeto como metamorfose<sup>27</sup>. Uma experiência de desalojamento interno como possibilidade de atualização do presente. O mundo conhecido pelos sentidos, uma fissura: distância entre ver e ir. Os escritos de Goethe em movimento acionam diferentes reflexões nos relatos de viagem e trago a reflexão de Besse pois ajuda a esclarecer o embate do viajante com a luz na paisagem visitada, em especial quando diz finalmente entender os quadros<sup>28</sup> de Claude Lorrain<sup>29</sup>. Tal estudo acaba por evidenciar a latência do turvo da paisagem, uma potência possível que emana dos vapores que embaçam o olhar, daquilo cujo contorno é pouco definido: noções de reserva de visibilidade, de névoa. Uma vez que não é possível ver tudo, dada a vastidão do mundo e as restrições dos espectadores, é aceita a condição de apagamento de nossa visão. Esta indeterminação – lacuna existente entre o que é visto e o que é sombra – passa a ser então reconhecida como momento onde a vida pulsa.

Tal análise, assim vista, parece tratar de sensações da atualidade, onde a multiplicidade aparece, possivelmente, como maior padrão reconhecível de um momento contemporâneo. Assim como a falta, o excesso de luz também cega. O que nos faz lembrar a impossibilidade de onividência; sobre sermos cegos para parte considerável de nossos arredores e do mundo; sobre universos próprios contidos no que foge ao olhar, aquilo que sempre nos escapa.

O pensamento sobre a viagem<sup>30</sup> pode ser acessado por auxiliar o estudo do corpo em deslocamento, uma vez que o contato rotineiro contribui para a invisibilidade das coisas. A imersão torna latente a relação de tempo de exposição a determinados espaços: a atenção que damos às coisas, aos outros e a nós

24 GOETHE, Johan Wolfgang von. Em *Viagem a Itália* - Veneza, 12 de outubro de 1786

25 BESSE, Jean-Marc. *Ver a terra, seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*.

26 Johann Wolfgang von Goethe (1749 – 1832), escritor alemão e pensador que também fez incursões pelo campo da ciência.

27 GOETHE, Johan Wolfgang von. Em *Viagem a Itália*, ver: No Brener, 8 de setembro de 1786.

28 GOETHE, Johan Wolfgang von. Em *Viagem a Itália*, ver: Palermo, 3 de abril de 1787

29 Claude Lorrain ou Claude Gellée, seu verdadeiro nome (1600 – 1682), pintor frances admirado pelas paisagens campestres e urbanas que realizava.

30 Para mais informações consulte o volume 2 (livro x percurso) desta pesquisa.

mesmos. Onde quer que esteja inserido, o ser vive rodeado, ora em multidão caótica cosmopolita, ora na *imensidão da floresta*<sup>31</sup>. Percebemos a vida a partir de espectros e apenas uma parte destas perspectivas, talvez a menor delas, é eleita. Outras assimilamos sem perceber, herdamos e propagamos ou somos forçados a descortinar. Tal condição demanda que agucemos os sentidos, que optemos pelo foco, pela definição de territórios de atenção: a vida como entremeio do que é experienciado e do que é lembrado. Caminhos de cada um, jornadas de lapsos. Reconhecer então a cegueira parcial para enxergar detalhes e permitir a vastidão. Encontrar camadas com o processo e perceber, no fazer, elementos que a vivência não poderia ativar. Tentar habitar lucidamente as geografias que o corpo consome sem perceber. Permitir-se colocar no lugar do poeta, que “(...) *mais do que qualquer outro, instala seu corpo subjetivo exatamente no lugar frequentado por sua consciência e sua sensibilidade*”<sup>32</sup>, assim como o faz Yoko Ono<sup>33</sup> em seu livro *Grapefruit*<sup>34</sup>, ao propor um conjunto de dispositivos de ativação dos arredores. A artista sugere práticas poéticas como posicionamento perante o devaneio, escape em que se interessa pelo que está próximo, como possibilidade de respiro e suspensão.

## TAPE PIECE II

### Room Piece

Take the sound of the room breathing.

- 1) at dawn
- 2) in the morning
- 3) in the afternoon
- 4) in the evening
- 5) before dawn

Bottle the smell of the room of that particular hour as well.

1963 autumn

FIGURA 6  
Yoko Ono, detalhe  
de página do *Grapefruit*  
1964

31 ideia desenvolvida por Bachelard em seu livro *A Poética do Espaço*. p.192

32 ONFRAY, Michel – *Teoria da Viagem*.

33 Yoko Ono (1933) é uma compositora, cantora e artista plástica vanguardista japonesa. Vive e trabalha em Nova Iorque.

34 ONO, Yoko. *Grapefruit. A book of instructions and drawings*. Simon & Schuster, 1964.

O corpo tem sido constantemente questionado no atual cenário da multiplicidade de imagens virtuais, momento também conhecido como a *cibercultura*<sup>35</sup>. Tal período se caracteriza pela configuração contemporânea onde uma rede de comunicação digital livre possibilita e incentiva o compartilhamento de dados binários. A informatização e a tecnologia protagonizam uma evolução em prol da humanidade, mas impõem à população um volume incontável de informações de toda natureza. Unem-se digitalmente registros de imagem, texto, áudio e vídeo numa pluralidade de sentidos e vozes. Como em um filme acelerado, milhões de imagens e mensagens transitam por dispositivos eletrônicos (fixos ou móveis) cada vez mais acessíveis e propagáveis, com a diferença que agora qualquer pessoa, ao acessar a Internet, pode figurar ou contribuir como emissor, distribuidor e criador nessa nuvem de troca de informações.

Poucos minutos são o suficiente para que se colha um arsenal de novas informações durante breve busca na rede digital. A intensa variedade até parece proposital, demonstrando empenho em superar expectativas. A percepção do internauta – navegador do espaço digital – é obrigada a estar freneticamente sagaz, sob o risco de ceder e seguir inerte à enxurrada de dados. Esta relação entre os dois ambientes (digital e físico) se dá de maneira híbrida, uma vez que o espaço virtual interfere reciprocamente no material. Como reflexo, incrementa-se o contato e o interesse por novidades, atualidades e inovações. Amplia-se ainda o acesso a conteúdos e pesquisas previamente levantados. Em contrapartida, aumenta-se a possibilidade de uma interpretação superficial dos conteúdos, uma vez que a notícia aparece de forma fugaz, oriundas de diversas fontes e meios, e fica cada vez mais clara a incapacidade de absorção do volume de informação visual produzido. Os contatos ampliam-se com a troca global de informações e o espaço virtual tem medida própria, sempre potencialmente próximo e fisicamente distante. As camadas de leitura de uma imagem – a vastidão de um assunto – acabam atropeladas pelo movimento contínuo de atualizações por segundo. O tempo de leitura acelera-se, o tempo de contato diminui. A chance de deixar-se imaginar é tomada por golpes de vista que menos se preocupam em aprofundar a experiência.

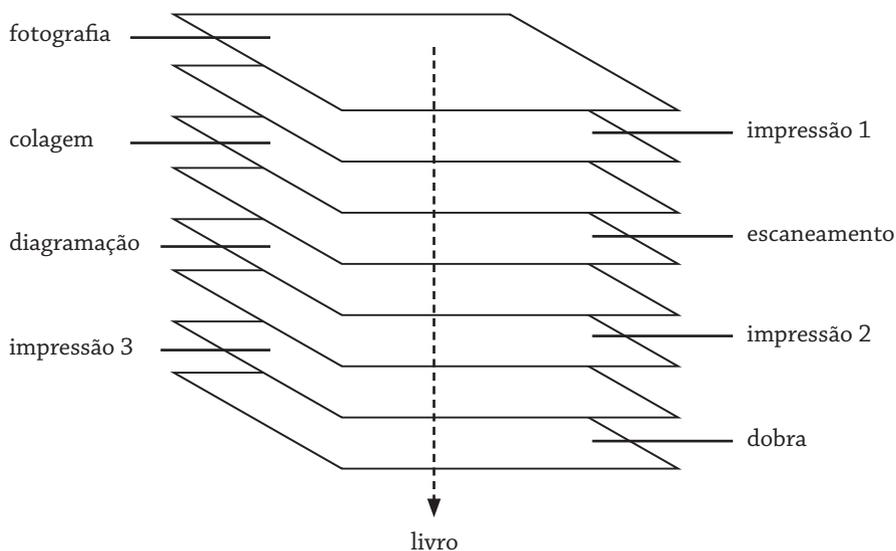
O espaço virtual, tido como infinito, limita o corpo ao aparelho manipulado. A tendência de tal facilitação é a de possibilitar o acesso infinito, mas acaba por gerar frustração, uma vez que não somos capazes de lidar com tanta informação, embora cooptemos com tal movimento ao adequarmo-nos a cada

---

35 Para mais informações consultar: LEMOS, André. *Olhares sobre a cibercultura*. Porto Alegre: Sulina, 2003. e LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: 34, 1999.

nova atualização. As gerações atuais, as quais nasceram em meio ao digital, desconhecem o movimento que envolveu a transição das mídias analógicas para as digitais, as facilitações e os distanciamentos que tal momento gera. É crucial, então, atentar-se para a possibilidade de armadilhas da distração sob a influência do excesso: aquilo que passa da medida e que possibilita contato com camadas rasteiras, sob uma percepção atordoada, pouco lúcida, atropelada. Em contrapartida à multiplicidade de informações, às quais o corpo é exposto, e que atinge o contemporâneo com uma velocidade cada vez mais arrebatadora, a presente pesquisa acessa reações poéticas que buscam atentar-se para os arredores, que se posicionam de forma ativa frente a inércia programada pela rotina arrebatadora que ofusca a capacidade observadora do ser em caos.

A narrativa proposta pelo conjunto de colagens que integram o livro *algo do que fica*, comentado no início deste volume, origina-se de uma série de fotografias, frames de fotos em sequência que sofrem interferências. Tal livro foi desenvolvido em 8 etapas, organizadas segundo sua cronologia: registro fotográfico de conjunto de fotos em breve lapso de tempo | impressão caseira das fotos em jato de tinta | colagem | escaneamento | diagramação, editoração eletrônica | impressão em offset, costura e refilê dos cadernos do miolo em códice | impressão da sobrecapa (ampliação de fragmentos do miolo) | dobradura que junta a sobrecapa ao miolo.



Aponto o caminho em etapas a fim de deixar clara a interferência que cada uma destas camadas tem no processo que resulta o livro. Inserido num contexto onde as trocas digitais encontram-se cada vez mais prolíferas, tal caminho é guiado por decisões de colocar-se em situações ativadoras de atenção, onde as imagens tratadas modificam-se em função do percurso: etapas reconhecidas como momentos onde é latente a desaceleração como opção de contato. Tal característica é recorrente nos últimos trabalhos que tenho desenvolvido, o que me permite identificar a existência de um interesse específico pelas diferentes camadas de encontro com os assuntos pesquisados. Esse embate se interessa pelo que se perde e pelo que se ganha com a aproximação de diferentes técnicas e revela a existência de lacunas entre elas. Dito isso, percebo a frequência de algumas técnicas em minha prática: desenho, fotografia, gravura, colagem, publicação, pensando o livro como lugar para problematização de questionamentos artísticos, onde existe um interesse pela linguagem analógica como matriz que se utiliza de meios digitais como ferramenta.

No caso do *flipbook*, as fotografias foram registradas por uma câmera digital – sem visor –, com auxílio de um temporizador automático. As capturas foram impressas, para que a colagem ocorra como reconfiguração manual, e digitalizadas, diagramadas como livro e impressas novamente. Por tencionar alguns dos personagens e elementos que configuram a cena ao retirá-los e realocá-los, a colagem é acessada como técnica que possibilita lidar materialmente com as imagens obtidas: o deslocamento como meio de problematizar a convivência dos momentos reconfigurados. Neste processo alguns dos personagens são retirados e evidenciados como possibilidade de iluminar também seus arredores. Tal destaque se dá também pelo que está ausente, ou seja, pelo interesse pela invisibilidade ali presente. São criados mecanismos de atenção, meios de investigar a cena capturada e de se relacionar com ela além do momento anteriormente habitado. Propõe-se um tempo distinto ao vivenciado: convívio com a cena em transformação, percurso ainda em andamento.

Do conjunto de processos que envolve imprimir, fazer a colagem manualmente, digitalizar e imprimir novamente surge a situação de uma imagem em preto e branco que é convertida a diferentes saídas de impressão. Tal fator gera diferentes interpretações dos pontos que compõe as gradações entre preto e branco: cada método de impressão gera uma retícula de pontos referentes aos semitons da imagem. Transforma-se em retícula uma imagem que já foi reticulada anteriormente, o que ocasiona uma sobreposição de padrões de

vibração, gerando um ruído gráfico conhecido como *moiré*. A sobrecapa, a qual é anexa ao livro por dobradura para protegê-lo, tem ainda a função de focalizar detalhes contidos no miolo. Trata-se da ampliação de fragmentos da narrativa, aproximação que evidencia os pontos em *moiré*, como resíduos que o processo deixa. Os detalhes aí magnificados apontam um interesse específico que se apropria da colagem como possibilidade de subtração e adição, elegendo elementos e relacionando-os com o espaço manipulado. Entendo aqui a página como área onde diversas forças exercem influência, ou seja: não ocupar uma área da página significa ocupá-la com o vazio, ressaltá-la. A noção de branco em Mallarmé ajuda a refletir ainda sobre como se dão as tensões entre textos não necessariamente alfabéticos.

Os personagens presentes exercem papéis coadjuvantes, ou seja, auxiliam na observação das cenas. Sua visualização se dá de maneira complementar aos demais elementos que participam do contexto, problematizando o que ali é identificável e o que falta. A eleição de alguns elementos de atenção, que participam de uma cena banal, tem interesse que considera os arredores analisados. Limito-me a uma série de fotos que registram um intervalo de tempo curto, como possibilidade de ampliar o contato, onde o ordinário é reconhecido como potência frugal. As figuras tratadas aparecem aí como anônimas, isto é, não existe um interesse específico em identificá-las, mas em relacioná-las com o espaço que ocupam no livro. Tal fator faz com que diferentes dualidades sejam instigadas – conhecido/desconhecido, foco/desfoco, supressão/registo, silêncio/som –, onde o isolamento demonstra interesse no espaço, em uma relação entre corpo e a paisagem ocupada. Reconheço aí uma proximidade aos desenhos em carvão de Georges Seurat, onde o silêncio e o anonimato dos personagens aparecem como questões recorrentes.

*In contrast to Seurat's most famous paintings, with their depictions of groups of people in the heart of the day, in the dim glow of gaslight, or under a circus tent, his drawings present empty place and lone figures. (...) Practically all of his isolated figures turn their back on the viewer or hide their heads. (...) Without a face or a front, these figures cannot speak; lacking expression or gesture, they are distilled to pure form. Not simply quiet, these drawings are aggressively silent<sup>36</sup>.*

Seurat, em alguns de seus desenhos realizados com carvão, concebe títulos que evidenciam um distanciamento do artista com os personagens em foco: “*Woman with bouquet, Seen from behind*”, “*Woman with two little girls*”, “*Man waiting on a sidewalk*”, “*Carriage and Dog*”, “*Stone breaker*”. Tal posicionamento aparenta acessar o anonimato como forma de revelação: talvez a de que não trate de alguém específico, mas de parte do acervo de motivos do artista, que se apropria da figura observada ao conceber o desenho; refere-se também a uma mudança no sentido do retrato, que deixa de referir-se à família (monarquia ou burguesia) para olhar o mundo. As indeterminações dos desenhos de Seurat fazem referência à sua mobilidade como observador e à instabilidade do que é observado. Traz a invisibilidade como possibilidade de presença: vultos, pessoas sem rosto definido que remetem à transitoriedade como lugar de encontro. Remetem ainda à superficialidade como camada de contato e ao que, constantemente, inicia e finda, nasce e morre. Essa noção de apagamento é acentuada pela ausência de linha aparente no desenho, o que dá ao traço um caráter de névoa. Tal condição possibilita que cada leitura complete o que está indefinido pelo desenho, uma aproximação que acaba por permitir o retorno a situações pessoais, trivialidades e cercanias.

*O texto permanece uma matéria escrita, feita de linhas e de letras, inertes até o momento em que voltam a ser lidas. O texto adquire significado apenas graças à intervenção do leitor. Significação deferida. [...] a leitura implica sempre um grau de subjetividade*<sup>37</sup>.

Identifico no trabalho *algo do que fica* um posicionamento que se assemelha aos desenhos de Seurat, pois ali o livro é encarado como rastro, como resíduo de uma passagem: relato do embate com uma cena ordinária já findada, e o investimento nessa cena. A cena de um grupo de pessoas saindo de um brinco em um parque de diversão, que origina a série de colagens, foi capturada durante uma viagem à Belo Horizonte, na região da Pampulha. O caminho percorrido na concepção do livro, no entanto, acaba por gerar imagens novas, distantes do material original bruto. O processo é encarado como conjunto de vivências, diferentes das possíveis leituras que poderão ser realizadas sobre seus resultados.

O texto – escrita, fotografia, colagem, publicação – é acessado como momento que encerra um caminho e que ocasiona o início de outro, de vários. Em tal noção a morte não encerra a experiência de leitura, mas cria um movimento cíclico de contato e exposição, isso muito se expressa nesta passagem de Certeau:

*Na verdade, a função específica da escrita não é contrária, mas diferente e complementar com relação à função da prática. Ela pode ser particularizada sob dois aspectos. Por um lado, no sentido etnológico, e quase religioso do termo, a escrita representa o papel do rito de sepultamento; ela exorciza a morte introduzindo-a no discurso. Por outro lado, tem uma função simbolizadora, permite a uma sociedade situar-se, dando-lhe, na linguagem, um passado, e abrindo assim um espaço próprio para o presente: “marcar” um passado, é dar um lugar à morte, mas também redistribuir o espaço das possibilidades, determinar negativamente aquilo que está por fazer e, conseqüentemente, utilizar a narratividade, que enterra os mortos, como um meio de estabelecer lugar para os vivos. (...) a escrita caminha entre a blasfêmia e a curiosidade, entre aquilo que elimina, construindo-o como passado, e aquilo que organiza do presente, entre a privação ou a desapropriação postulada pela normatividade social que ela impõe ao leitor, à sua revelia<sup>38</sup>.*

FIGURA 7  
detalhe de página direita  
do livro algo do que fica  
página 68



## Referencial bibliográfico

BESSE, Jean Marc. **Ver a Terra. Seis ensaios sobre a paisagem e a geografia.** São Paulo: Perspectiva, 2006.

BORGES, Jorge Luis. **O livro de Areia.** 1ª ed. São Paulo: Coleção Folha, Literatura ibero-americana, 2012

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis.** (1972). São Paulo: Companhia das letras, 1994

\_\_\_\_\_, **Fábulas Italianas.** (1968). São Paulo: Companhia das letras, 1992

\_\_\_\_\_, **Os amores difíceis.** (1970). São Paulo: Companhia das letras, 1996

\_\_\_\_\_, **Palomar.** Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das letras, 1994

\_\_\_\_\_, **Seis propostas para o próximo milênio:** lições americanas. Companhia das letras, 1990. 1ª ed. Tradução: Ivo Barroso

CARRIÓN, Ulises. **El arte nuevo de hacer libros;** Archivo Carrión I. Ed. Juan J. Agius; trad. Heriberto Yépes. Ciudad de México: Tumbona, 2012.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história/;** trad. Maria de Lourdes Menezes; 2.ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro: do leitor ao navegador.** Trad. Reginaldo de Moraes – São Paulo: Editora UNESP/ Imprensa oficial do estado de São Paulo, 1999, – (Prismas)

HAUPTMAN, Jodi. **GEORGES SEURAT, the drawings.** Nova York: The Museum of Modern Art, 2007

KENTRIDGE, William. **De como não fui ministro d'estado.** Rio de Janeiro e São Paulo: Instituto Moreira Salles, e Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2012

ONFRAY, Michel. **Teoria da Viagem: poética da geografia**. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&MP, 2009.

ONO, Yoko – **Grapefruit. A book of instructions and drawings**. Simon & Schuster, 1964.

PEREC, Georges. **Tentativa de agotamento de un lugar parisino**. trad. Maurici Pla. Editorial Gustavo Gili, 2012

PETRARCA, Francesco. **Familiarium rerum libri IV**, I. Ed. Crítica de V. Rossi. Florença1923- 1924. Hacker Editores, 2004.

**Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes: Vol. 1**, n.1 (maio, 2008 - Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2008.

SILVEIRA, Paulo. **As existências da narrativa no livro de artista**. 2008. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre. 2008.



**vol. 2 | livro × percurso**

**livro *in situ***



Este volume propõe uma reflexão sobre a publicação impressa, a qual continua a se desenvolver em paralelo à proliferação de um cenário de informação digital, ambiente contemporâneo cada vez mais presente e acessível.

A incursão da leitura em formato digital propicia relações inéditas ao livro que antes era limitado ao seu volume físico. Tais situações incluem a possibilidade de uma intertextualidade que é nova à página. Pode-se, por exemplo, relacionar diretamente um texto a um vídeo, ou mesmo aglutinar informações sonoras, sem ater-se necessariamente a uma leitura estática ou resumir-se a uma única mídia. O meio digital cria ainda opções de divulgação, financiamento e distribuição de trabalhos. A internet entra como ferramenta que não se limita à esfera virtual, criando estruturas que modificam não apenas o ambiente digital.

Este estudo, no entanto, não se propõe a realizar um mergulho histórico, nem sobre os possíveis destinos do livro – o que deve mudar como forma e linguagem – e nem sobre seu surgimento, mas sobre a relação que estabeleço com o estudo do livro em minha prática artística. Como metodologia de pesquisa usei como recorte o livro de artista, ou livro-obra<sup>1</sup>, termo empregado em bibliografias que tratam de artistas que usam o livro como formato de interação espaço-temporal, como lugar de escrita e leitura. Nele é a forma, materializada como corpo do trabalho, que estabelece contato físico com o leitor. São consideradas aqui as mutações que o livro sofreu durante seu processo de evolução – manuscrito, impresso, digitalizado – e as implicações que tais movimentos geram. É pensado o embate com os formatos sob entendimento de seu manejo, considerado parte da linguagem, e a influência que exerce sobre a experiência. Leva-se em conta ainda uma noção de descontrole sobre a leitura que cada pessoa realiza e a influência que o contexto exerce nesta apreciação. Dito isto, lembro que o livro segue móvel:

---

1 Livre tradução do termo *bookwork*, proposto por Ulises Carrión em seu ensaio *El arte nuevo de hacer libros*.

*Los artistas han tenido esta intuición: los libros son propiedad común. Pertencen a todos y cada uno de nosotros. Varios siglos comunes entre hombres y libros han dejano su marca en ambos lados. Los hombres aprendieron a leer y luego se aburririeron. Los libros aprendieron que no durarían por siempre y comenzaron a moverse<sup>2</sup>.*

A auto-publicação, ou publicação independente<sup>3</sup>, constitui hoje um movimento internacional que ocasiona a proliferação de projetos editoriais e de pequenas editoras que realizam uma atuação marginal ao grande mercado oficial de livros (de grandes empresas e tiragens). Tratam-se de iniciativas que encontram canais de comercialização pela internet e em feiras de publicação impressa. Tal cenário reúne produções de diferentes formatos, linguagens e propostas: *zines*, foto-livros, quadrinhos, livros ilustrados, edições de gravuras, panfletos, *mail-art* ...; experimentações de múltiplas vertentes cujas classificações permeiam territórios híbridos – *vira-latas*<sup>4</sup> – mas que podem ser reunidas enquanto grupo, pois que se utilizam do formato impresso como possibilidade de desenvolver um trabalho artístico. No Brasil, tal contexto aparece influenciado por movimentos anteriores<sup>5</sup> e como resposta a um mercado editorial enfraquecido<sup>6</sup>, onde a maioria das editoras de grande porte não consegue dar suporte a projetos experimentais, de investimento arriscado ou baixas tiragens. Como resposta, surgem iniciativas menores que conseguem atuar em nichos específicos e dar vazão à uma reação de alcance limitado, mas que, em conjunto, já é responsável por uma parcela significativa da atual produção nacional.

---

2 Ulises Carrión, em *El arte nuevo de hacer libros*.

3 Independente é um termo de interpretação imprecisa. O movimento aqui tratado procura estabelecer-se enquanto motivação artística e também como alternativa de mercado, gerando dependências próprias, as quais possibilitam sua existência.

4 Termo empregado por Paulo Silveira ao tratar sobre a constituição mestiça do livro de artista, que se apropria de diferentes áreas de conhecimento em sua concepção, em: *A página violada – As artes do livro e a identidade do livro artístico*. p.123

5 Experimentações antecessoras marcantes no Brasil nas décadas de 50, 60 e 70, como o n°0 Gráfico Amador, na Poesia Concreta, no Neoconcretismo, na arte postal e na poesia marginal, por exemplo, tendo ainda sido motivado por diferentes exemplos internacionais de feiras e lojas especializadas, como a Printed Matter (Nova Iorque, 1976, –) e a Other Books And So (Amsterdam, 1975, 1978) e por iniciativas como o grupo Fluxus (60 e 70). Exemplos onde a publicação impressa é problematizada como área de atuação artística.

6 O anúncio de encerramento de atividades da Cosac Naify, em 2015, consta como exemplo sintomático de tal momento, já que foi umas das editoras nacionais que mais se arriscou na edição de tiragens mais cuidadosas, mais interessadas no conteúdo publicado do que na soberania mercadológica.

Reconheço a auto-publicação como campo de atuação artística e incluo sua contextualização neste estudo para guiar uma reflexão sobre desdobramentos da produção contemporânea de livros. A fim de criar sistemas alternativos aos já estabelecidos por editoras, distribuidoras ou livrarias, é eleita a possibilidade publicar-se de forma autônoma: posicionamento autoral que configura uma atuação libertária e experimental e que entende o manuseio como lugar próprio da experiência de leitura. Tal situação tem como premissa uma autossuficiência produtiva, que procura frequentar os diferentes processos que envolvem a realização de uma publicação impressa, assumindo seus riscos de edição e distribuição. Com isso, configura-se uma centralização de funções que permeiam as etapas de produção da publicação: atuação que lida diretamente com as diferentes camadas de realização de um projeto de livro, desde a concepção/motivação até o contato com o público.

A situação descrita é influenciada por possibilidades do uso de formatos e técnicas disponíveis e por perspectivas mercadológicas, as quais impulsionam o surgimento de iniciativas com atuações específicas e que tem como raiz um questionamento que é desdobramento do momento atual: que lugar ocupa hoje o livro impresso num contexto onde a internet possibilita um contato digital de alcance nunca antes possível?

Aqui cabe uma reflexão: a materialidade do livro é reconhecida como responsável por um embate corpóreo que ainda não foi transferido para o contato digital, ou seja, a incursão da leitura virtual abre caminhos novos, sem ainda substituir possibilidades de leitura provenientes do encontro com o livro impresso e suas qualidades físicas: características substanciais e inter-relações contextuais. São questões próprias ao manuseio, oriundas do ato de manipular a matéria, a qual carrega consigo os rastros de seu processo de produção e que percorre e ocupa os espaços habitados, gerando novos caminhos de interação. Uma vez impresso – e mesmo quando acessado digitalmente – o livro se encontra inserido num ambiente tridimensional, o qual situa interações entre espaço e os corpos que o frequentam, e onde são acionadas trocas entre mente e matéria.

*Um lugar é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. [...] Um lugar é portanto uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade. [...] Existe espaço sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade*

*e a variável tempo. O espaço é um cruzamento de móveis. [...] Em suma, o espaço é um lugar praticado. Assim a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres. Do mesmo modo, a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar construído por um sistema de signos – um escrito.*<sup>7</sup>

Aproximo aqui o interesse nas estratégias desenvolvidas por Certeau em seus relatos de espaço<sup>8</sup>, quando investiga espaço e lugar enquanto instâncias distintas. Ciente do abismo existente entre ver e ir, ele coloca uma condição de estabilidade, mesmo que momentânea, para a organização de um lugar, como uma janela que limita uma cena estática, que mapeia o que é estável, localizável. Espaço seria então este lugar praticado: a interação com o mapa, o cruzamento físico com a cena; o conjunto de vetores que se desdobram sobre este ambiente e as variáveis que o configuram. Tal distinção proposta tem aqui reflexo por evidenciar lacunas existentes entre o texto escrito, o texto formatado e o texto lido. Reconheço aí influência da minha formação em design, a qual funciona como filtro de minha análise, posto que muitas vezes cabe ao designer de livros dar forma à textos alheios, situação em que lida com a responsabilidade de guiar uma leitura, orientando as diferentes manipulações espaciais que o uso da forma proporciona. Apresento então reflexões sobre escrita e leitura que norteiam meu trabalho, tomando como limite a fisicalidade do livro. Aciono, ainda, o apontamento preciso proposto por Paulo Silveira<sup>9</sup> onde retoma a distinção dos termos em latim *volumen* – referente à unidade material, que tem origem nos formatos em rolo e faz alusão à materialidade da forma – e *liber* – referente à unidade intelectual contida neles –, origens que propõem uma reflexão sobre o que constitui um fragmento e o todo no conceito do que é o livro.

*[...] a lição a ser aprendida nos alerta contra a ilusão que reduz erroneamente os textos a seu único conteúdo semântico. Passando do códex à tela, o ‘mesmo’ texto não é mais o mesmo, e isso porque os novos dispositivos formais que o propõem a seu leitor modificam suas condições de recepção e compreensão.*<sup>10</sup>

---

**Com as troças** digitais os textos percorrem distâncias físicas com uma

7 CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano* p.201-2

8 Ibidem – capítulo IX

9 No livro: *A página violada – As artes do livro e a identidade do livro artístico*.

10 CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros*. p.92

facilidade ainda não testemunhada por nenhuma revolução que precedeu o surgimento da internet, a qual se desenvolve continuamente como rede de circulação livre de informação. O caráter virtual, no entanto, revoluciona a interação com o *volumen*, conduzindo relações novas de leitura, não contemplando o texto com as características que o definem atualmente como objeto físico e as possibilidades que carrega em seu corpo. Continua possível desenvolver uma questão intelectual pela escrita sem apropriar-se visualmente do texto, como se dá com o escritor que se responsabiliza unicamente pelo conteúdo textual e não pela forma que será apresentado e, conseqüentemente, lido.

*A leitura não é somente uma operação abstrata de inteligência; ela é engajamento do corpo, inscrição num espaço, relação consigo e com os outros. [...] deve-se lembrar que não há texto fora do suporte que o dá a ler (ou a ouvir), e sublinhar o fato de que não existe a compreensão de um texto, qualquer que eles seja, que não dependa das formas através das quais ele atinge o leitor. [...] os autores não escrevem livros: não, eles escrevem textos que se tornam objetos escritos, manuscritos, gravados, impressos e, hoje, informatizados.<sup>11</sup>*

Este estudo sofre influência do entendimento fenomenológico do livro como sujeito de interação e produção de sentido. As seguintes reflexões buscam observá-lo como entidade móvel, partem de um conjunto que se fragmenta quando em tiragem, percorrendo uma trajetória individual em relação à demais unidades que compõem a edição. Cada unidade toma um caminho que lhe é próprio. Tal reflexão se interessa pelo livro como elemento que tem a motivação fundamental de colocar-se em ciclos de experiência, ou seja, de encontrar leitores. Nas próximas páginas busco a aproximação de uma bibliografia que parte do livro como sujeito que executa caminhos e que traz a viagem como analogia a estes percursos: os espaços trilhados, os quais utilizam o deslocamento como quebra, desalojamento interno frente a vastidão acionada pelo corpo em trânsito; e, finalmente, a leitura como percurso próprio, imersão ativadora e singular.

# **livro: sujeito caminhante**



O livro é aqui pensado como sujeito que caminha e carrega em si o potencial de despertar interações, continuamente.

Uma publicação, ao ser lançada, nasce com o destino incerto, mas espera ir de encontro ao mundo. É então guiada por um desejo de atingir uma situação de contato, a qual não pertence estritamente a bibliotecas, residências, feiras ou galerias, mas que tem como premissa frequentar outras paisagens distintas daquelas em que foi concebida. Um mesmo livro pode ter diversos leitores, cabendo ser interpretado por diversos sujeitos e situações diferentes. Corre sempre o risco de ter um primeiro proprietário e nunca mais mudar de mãos. Ainda assim, a cada contato, será lido de novas formas, sofrendo as variáveis dos apreciadores e dos contextos em que estiver inserido.

A forma do livro sofreu diferentes revoluções para atingir os desdobramentos hoje existentes. A esta pesquisa não cabe remontar a jornada do livro na história, a qual deve atenção à evolução da própria escrita e de suas tecnologias de materialização e comunicação. No entanto, retomo a evolução que se deu nos primeiros séculos da era cristã – onde o rolo de pergaminho (página contínua enrolada em bobina) foi lentamente sucedido pelo códex (volume composto por páginas dobradas reunidas por um eixo central) – como exemplo que tem reflexo na atual situação do livro físico perante sua contextualização digital. A transição anterior, apesar de radical, talvez tenha sido menos devastadora à forma do livro, no que diz respeito à sua matéria física. Ali foi problematizado o acesso à um volume desenrolável cujo conteúdo era de consulta linear. Tal embate é frutífero para o desenvolvimento do códice como espinha, prega central, do livro, e o aprimoramento das possibilidades de manuseio: organização, localização e consulta. Problematiza-se ainda: como se dão as hierarquias visuais dentro dos formatos utilizados; o que é utilizado como frente ou verso ao longo das páginas do volume; e a relevância para o custo de fabricação e mobilidade, para seu trânsito.

O livro impresso sofreu ainda diferentes revoluções técnicas que alteraram significativamente sua forma e sua relação

com o mundo, devendo ser considerado seu alcance ao tornar-se múltiplo, com a evolução da imprensa, a qual tem como base o desenvolvimento da tecnologia de tipos-móveis na Europa do séc. XV. A facilitação da produção tem influência na mobilidade do volume físico, pois possibilita a inserção de um maior número de textos num volume reduzido, tornando-o mais portátil. Tais alterações propõem também mobilidade à própria leitura, tornando possível frequentar a intimidade que o livro oferece, carregando-o para diferentes lugares.

Evidencia-se aí o caráter móvel do livro, o qual realiza viagens ao ser transportado. Sua leitura propõe ainda a configuração de caminhos novos que têm como origem a interação com o corpo físico. Pode-se então encará-lo como sujeito de ativação, como criador de contextos. Uma vez iniciada sua leitura, ele nos apresenta um caminho à sua frente, onde os percursos acumulados são interferências de suas andanças. Teria então na figura de um errante sua possível metáfora, já que cada leitura vai de encontro ao novo, incessantemente. O que está impresso, escrito, pode ser identificado como elemento fixo, que sempre retorna para ser novamente lido, ainda que de maneiras distintas. A leitura pode, então, ser reconhecida como atividade da ordem do efêmero<sup>12</sup>, onde os leitores são responsáveis pelos acontecimentos do livro enquanto obra completa, vivenciada.

Sendo impossível separar as duas instâncias – escrita e leitura – não se pode confundir o livro enquanto objeto de característica passiva, pois, ao ser lido, torna-se sujeito da manipulação, assumindo função ativadora. As diversas respostas são tidas como amplitudes da obra. A leitura completa os movimentos de escrita para o enunciador e seus reflexos não podem ser programados. Pelo contrário, necessitam das instâncias *ego-hic-nunc* para fomentar, de forma gerativa, as relações de imediatismo da experiência.

Analisar a viagem – e sua abrangência no entendimento do livro enquanto suporte de reflexões artísticas – é aqui um caminho para observar o corpo em deslocamento, sua transitoriedade no mundo e os múltiplos estímulos aos quais está exposto. É a viagem posta como exemplo que demonstra a noção de quebra frutífera, mudança de cenários, de tempos e perspectivas, para acessar os espaços ocupados e percorridos pelo corpo. Frente a isso a rotina que automatiza é entendida como propensa ao ofuscamento de horizontes. Voltar a atenção para si, para a demora frente ao novo, pode servir como possibilidade de conduzir

---

12 Para mais informações consultar o volume 1 (atenção × efemeridade) deste estudo.

um interesse pelo que é instável, volátil. As experiências de olhar, de desenhar, de publicar, associadas ao caminhar, auxílio empírico do ato de reparar e de deixar rastros: a experiência revela sentidos; o corpo manifesta-se como pensamento.

Onfray aponta “*querer a viagem*” como início de ação. Deslocar-se de uma situação de inércia. Renunciar ao repouso para eleger a fuga como possível iluminação, composta segundo compasso das trilhas e o balanço dos braços<sup>13</sup>; guiada por um grito de partida, uma alegria raivosa<sup>14</sup>. Ser requisitado pelo lugar e deixá-lo ecoar em si, respirá-lo. Ao colocar o corpo como sujeito sensível, acolher o inesperado: “*uma declaração de guerra ao espaço quadriculado e à cronometragem da existência.*”<sup>15</sup>

---

13 como faria Rimbaud – GRÓS, Frédéric. *Caminhar uma filosofia*. p.47

14 GRÓS, Frédéric. *Caminhar uma filosofia*. p.53

15 ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem. Querer a viagem*. p.14

## **viagem: deslocamento praticado**



Viajar é habitar, expor-se à experiência sensível do espaço num determinado tempo. É constituir horizontes a partir de pontos cardeais móveis que tem o corpo como eixo. Tal situação sugere movimento de saída e de retorno para si, de perceber-se em paisagem como possibilidade de estar no mundo. O corpo em trânsito é estimulado pela exterioridade que o situa: desenraizamento que delimita uma condição de estrangeiro ao viajante, cuja permanência é instável. Nota-se aí o interesse pela possibilidade de frequentar ambientes sem possuí-los.

A viagem aqui acessada reconhece o olhar caseiro a partir da perspectiva do olhar viajante. Exaltam-se projeções e preconceitos quando em contato com o novo, evidencia-se o que é familiar e o que é estranho. O imprevisível naturalmente atrai surpresas – plenitudes e desconfortos – situações de exposição e fragilidade às quais aquele que se encontra numa situação sedentária, de posição fixa e estável, não parece se dispor. Dentro do pensamento de viagem, propõe-se a ideia de delimitar paisagens. Aparece a intenção de despreendimento da Terra por possuir fascínio por ela: movimentar-se como método de ativar potencialidades vitais das proximidades. O viajante diferencia-se do turista por não projetar expectativas que ceguem o olhar curioso. Ele não se ocupa em reconhecer imagens, mas por deixar-se impressionar pelos encontros e fenômenos. Mais se interessa pelo percurso que pelo mapa: a interação com o espaço ante a delimitação do lugar.

Enquanto migra, o viajante é exposto à dialética entre hospitalidade e hostilidade: ser recebido, lidar com códigos e comportamentos e saber a hora de sair, sem atrapalhar. Tais embates referem-se a ritos de entrada, de passagem e de saída, concernentes aos intervalos habitados, ciclos que definem algo da experiência nômade que a viagem incita e continua ressoando mesmo depois de vivenciada. Este estudo pensa a viagem como experiência cujos instantes são compostos por intervalos: distâncias que delimitam o início e o término de uma imersão. Uma reflexão holística é possível apenas num momento posterior, dada a embriaguez durante.

Colocar-se em viagem exige realizar um caminho, não por obrigação, meta ou transporte, mas como ferramenta que ilumina o movimento, que possibilita realizar-se enquanto caminho. Tal estado de deslocamento, propiciado pela viagem, aproxima-se das ideias de deambulação, de deriva frutífera, de deixar-se transformar pelos ambientes frequentados. A errância encarada como situação que apresenta situações imprevisíveis. Utilizar ideias defendidas por palavras malditas<sup>16</sup>, como ócio, preguiça ou vadiagem, ao estirar-se sobre o tempo para refletir sobre o mundo habitado: “a percepção do mundo é muito mais do que se pode acolher de imediato.”<sup>17</sup>

É importante ressaltar a condição de estrangeiro do viajante, que observa e ocupa espaços estranhos ao corpo. Lembro de Brasília segundo Feldman<sup>18</sup>, filme com direção de Vladimir de Carvalho que relata cenários da construção de Brasília. O filme utiliza como áudio depoimentos de pioneiros da cidade (Athos Bulcão e Luiz Perseghini) e é composto por imagens em vídeo registradas por Eugene Feldman<sup>19</sup> durante visita à capital brasileira que estava sendo construída. As cenas dos canteiros de obra filmadas localizam os operários, tornando possível perceber que, no lugar de equipamentos de segurança, vestem chapéus de formatos e origens diferentes, detalhe que lembra a alegoria da Torre de Babel. Frente à monumentalidade do projeto que ali se ergue, a atenção de Feldman volta-se para os operários: anônimos vindos de diferentes lugares do país em busca de progresso. Nota-se a distância existente entre Feldman e os trabalhadores, compostos em grande parte por pessoas simples que deixaram o interior almejando o progresso: o enfoque demonstra a estranheza que os separa e os aproxima. Dentro do estudo sobre viagem, a reflexão sobre o que seria estrangeiro não diz respeito apenas àquele que visita terras distantes, diferente dos que habitam ou ali nasceram, mas também ao movimento de perceber-se como temporário, como elemento móvel no mundo, que vai de encontro ao que lhe é estranho. Em que momento nos tornamos estrangeiros e quando o deixamos de ser?

Um relato de viagem – como resposta do corpo que é exposto à experiência de estar em viagem – pode ocorrer em diferentes formas: escrita (texto, imagem), encenada (exteriorização, interpretação), gravada (captura, reprodução), impressa (propagação, materialização) etc. Tal situação de fala é impulsionada

16 NOVAES, Adauto. *Elogio à preguiça. As aventuras de uma palavra maldita.*

17 Ibidem. p.19

18 Filme de Vladimir de Carvalho, com imagens de Eugene Feldman. 21, cor. Documentário.

19 Eugene Feldman (New Jersey, 1921 – 1975). Designer e artista norte-americano, fundador da Falcon Press.

por uma intenção de registro que acaba por criar novas viagens, diferentes das que foram vivenciada.

*[...] todo relato é um relato de viagem – uma prática do espaço. [...] Essas aventuras narradas que ao mesmo tempo produzem geografias de ações e derivam para os lugares comuns de uma ordem, não constituem somente um “suplemento” aos enunciados pedestres e às retóricas caminhatórias. Não se contentam em deslocá-los e transpô-los para o campo da linguagem. De fato, organizam as caminhadas. Fazem a viagem, antes ou enquanto os pés a executam.*<sup>20</sup>

A seguir proponho uma reflexão que surge do processo de produção artística, no qual reconheço a influência do pensamento sobre a viagem em minha prática. Partirei de uma publicação, sem título, editada em 2014, que surgiu de um caderno de desenhos de viagem. Um relato sobre uma experiência de imersão e passagem. Trata-se da compilação de desenhos de um caderno de viagem: o desenho acessado como ferramenta de vivência do caminho. Em formato de códice, com 36 páginas, o livro reúne uma sequência de desenhos realizados durante a estadia de um mês na Índia, no ano de 2014. Foi editado uma vez no mesmo ano da viagem e novamente em 2015, em duas tiragens com 20 unidades cada, com o miolo impresso em fotocópia e uma sobrecapa de papel translúcido impressa manualmente com carimbos de madeira obtidos na viagem. Na terceira e atual edição o miolo foi impresso em risografia<sup>21</sup>, como possibilidade de aproximar o lápis do traço original, e por ser uma técnica que permite o uso de camadas de cores puras com custo de produção que contempla baixas e médias tiragens. A cor laranja impressa se refere a diversas possibilidades simbólicas na Índia: pode-se comparar a visão divina do fogo à vibração saturada das pequenas montanhas de pigmento em pó vendidas na rua ou às tonalidades de rena utilizada para tingir barbas e cabelos. Sua presença é constante, em diferentes tonalidades (fosco, vivo) e disponível em diferentes esferas de contato, pertencendo simultaneamente ao que é sagrado, banal ou próximo. Esses três eixos organizam os desenhos ao longo da sequência das páginas, porém não há início ou final exato.

---

20 CERTEAU, M. *Invenção do cotidiano*. p.200

21 Tal processo apresenta características que se assemelham tecnicamente à fotocópia (xerox) e à serigrafia: consegue imprimir chapados de tons puros, separáveis em camadas, cujas matrizes são geradas de forma automatizada por uma máquina que imprime em série; obtém-se ainda um bom resultado utilizando a porosidade do papel: folhas sem revestimento de cola funcionam melhor, pois o papel consegue absorver a camada de tinta e saturar as cores.

A sobrecaça do caderno de desenhos indianos, ao ser impressa em *blockprinting* (artefato que é relíquia da viagem), demonstra um interesse pela possibilidade de uma memória expandida: lembrança enevoada que é modificada a cada encontro. Ao sobrepor a impressão dos carimbos sobre os desenhos que ocupam a capa, reconheço a distância que estabeleço com o contexto indiano: uma condição de invisibilidade que me separa e me aproxima do universo visitado. Ao realizar desenhos de observação coloco-me como agente contemplador e modificador, já que o relato cria uma situação nova de leitura.

*Há uma imensa diferença entre ver uma coisa sem o lápis na mão e vê-la desenhando-a. Ou melhor, são duas coisas muito diferentes que vemos. Até mesmo o objeto mais familiar a nossos olhos torna-se completamente diferente se procuramos desenhá-lo: percebemos que o ignorávamos, que nunca o tínhamos visto realmente.*<sup>22</sup>

Dessa distinção entre ver e traçar, podemos pensar o desenho como noção de presença: ferramenta de prática do espaço, de manipulação da matéria e do tempo. O traço molda contornos e volumes, caminhos trilhados pela mão que materializa uma relação que é metafísica. Uma vez que a “*manifestação de mundo está sempre em processo, em todas as línguas, e para a admiração dos ‘recém-chegados’, a cada geração*”<sup>23</sup>, parece crucial treinar o corpo para a atenção. Situar-se no mundo para perceber como este é refletido nas suas ações. Adotar a lentidão, a demora, como possibilidade de acalmar expectativas e atíçar sentidos, surpreender-se com as passagens pelo vasto mundo. Ocupar-se em deixar rastros: respostas que se alimentem do pensamento poético sobre a vida.

22 VALÉRY, Paul. *Sobre o desenho e Edgar Degas*. p.6

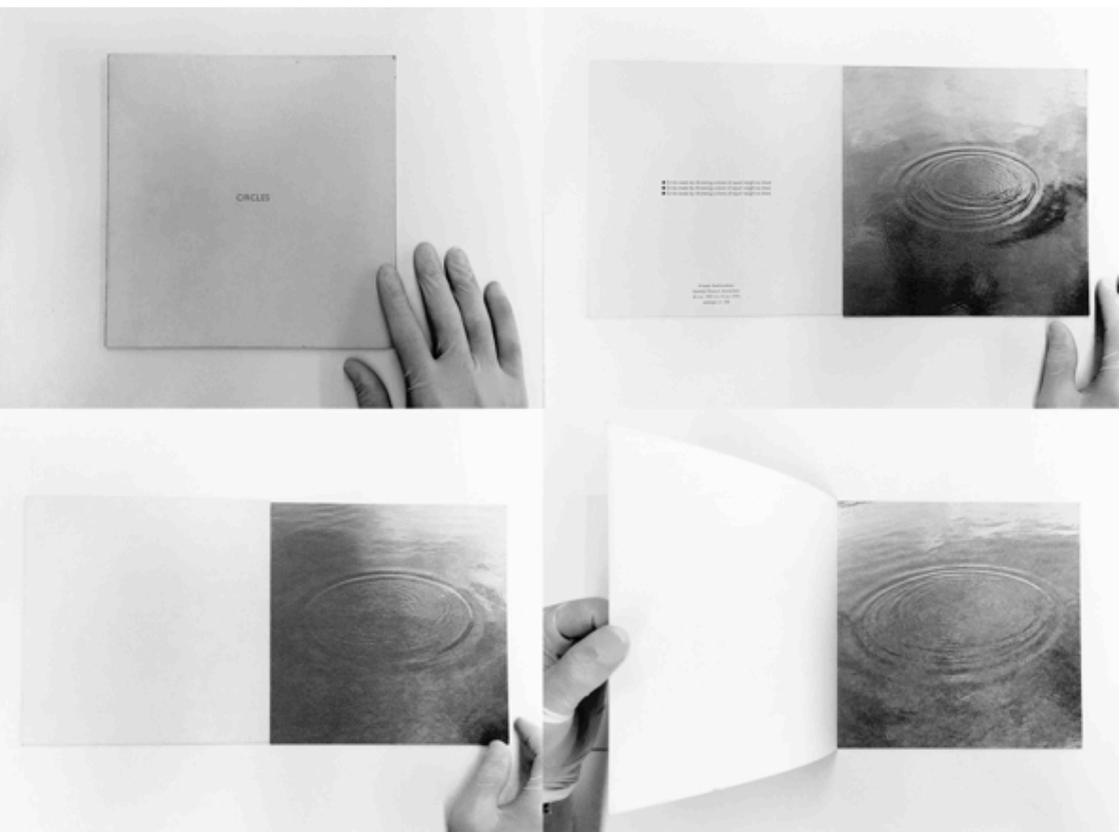
23 DEGUY, Michel. *Reabertura após obras*. p.127

# leitura: imersão ativa e singular

FIGURA 1  
Kristján Guðmundsson  
páginas do livro *CIRCLES*. 500 exemplares, 1973.  
Exemplar lido em visita à coleção de livros  
de artista da UFMG, em 2015.



Em seu livro *CIRCLES*<sup>24</sup>, o artista islandês Kristján Guðmundsson traz um exemplo de condensamento de uma experiência interativa transferida e disponibilizada via livro: a matéria, da qual a página é composta, é empregada como possibilidade de transportar o leitor para um momento de suspensão.



24 Kristján Guðmundsson, *CIRCLES*. Stedelijk Museum, 500 exemplares, 1973. *Circles* é percebido como um dos primeiros exemplos holandeses de um catálogo que é ao mesmo tempo uma obra de arte autônoma. Fonte: Coleção de livros de artista da Universidade Federal de Minas Gerais. Acesso em Março de 2015.

O artista conduz uma narrativa breve onde apresenta um códice formado por quatro páginas quadradas, coladas à esquerda pela lombada, onde se dá a sequência: capa, feita de papel de tom creme e de baixa gramatura, onde aparece isolado ao centro da página o título “CIRCLES”; uma primeira página dupla (verso da capa + segunda folha) onde, na página da esquerda, consta um índice das três próximas páginas – mesmo texto repetido em três linhas para as três futuras páginas: *circle made by throwing a stone of equal weight as sheet*; e, à direita, uma foto impressa em tons de cinza de uma perturbação radial sobre uma superfície líquida. O texto inicial propõe que tal desenho foi causado por uma pedra lançada, de mesmo peso da página, e então fotografado. As duas páginas seguintes apresentam gramatura distintas – crescentes – de forma que o transtorno da superfície é proporcional à gramatura da página. Fica indefinido se as fotos retratam um volume de água e se tal volume corresponde a um lago ou algo semelhante. Parece mais importante o reflexo que a película gera indicando um espaço aberto: o desenho das formações de nuvens sobre o local onde a foto foi tirada somado ao desenho gerado pelo volume atirado contra a água. A fotografia em preto e branco expressa a imagem como luz e sombra, aquilo que se revela e ou se apaga. A pedra atirada, inscrita no texto, é convocada pelo suporte, pela materialização do peso sugerido em páginas.

Guðmundsson realiza um trabalho onde a forma é capaz de transpor seus limites físicos e proporcionar uma leitura etérea. Esta publicação carrega consigo não apenas o peso da pedra lançada comparável à foto do desenho que ocasiona, mas também a distância que os separa. Evidencia-se a possibilidade de transportar o leitor para uma situação que não pertence apenas à foto ou ao livro, nem aos diversos processos que envolveram a concepção do trabalho, mas à experiência individual que cada pessoa constrói ao entrar em contato com tal narrativa. Uma relato que é percorrido como viagem, percurso sinestésico: trajetos indefinidos, construídos pelos leitores ao manipularem as páginas.

Trago o exemplo acima como possibilidade de apresentar o livro como espaço praticado pelo leitor, como crítica à relação de passividade do consumidor perante a leitura. Um viajante guiado pela pulsão de ler: “*a fina película do escrito se torna um remover de camadas, um jogo de espaços. Um mundo diferente (o do leitor) se introduz no lugar do autor*”<sup>25</sup>. Deve-se reconhecer, portanto, a figura do leitor-autor, incontrolável à sua medida.

*Bem longe de serem escritores, fundadores de um lugar próprio, [...], os leitores são viajantes: eles circulam sobre as terras de outrem, caçam, furtivamente, como nômades através de campos que não escreveram, arrebatem os bens do Egito para com eles se regalar. A escrita acumula, estoca, resiste ao tempo pelo estabelecimento de um lugar, e multiplica a sua produção pelo expansionismo da reprodução. A leitura não se protege contra o desgaste do tempo (nós nos esquecemos e nós a esquecemos); ela pouco ou nada conserva de suas aquisições, e cada lugar por onde ela passa é a repetição do paraíso perdido.<sup>26</sup>*

Pensando o descontrolado como condição dos processos de escrita e de leitura, discorrerei sobre *Manjerição*, uma publicação concebida em 2013, onde apresento uma série de desenhos feitos a partir de fotografias tiradas em Belo Horizonte, no mesmo ano. A edição da publicação aconteceu três anos depois, no início de 2016, quando o livro foi impresso, sendo composto por 14 folhas soltas, as quais são agrupadas em uma caixa de papel com formato de 14 ∞ 21 ∞ 2cm.

No momento de captura das fotografias deste trabalho percebo interesse do corpo pelo efêmero, pelo que pode sumir a qualquer momento, sem alarde ou importância. Simultânea à uma caminhada, uma máquina registra o lapso de tempo percorrido pela perspectiva do corpo do observador. Sem que se antevê o que está sendo capturando, a câmera tira fotos num intervalo pre-estabelecido entre frações de segundos. O limite de enquadramento é definido pela câmera de lente grande angular, que se movimenta com os passos, sendo pendurada próxima ao tórax.

Existe aí um interesse por acessar informações latentes durante os atos de captura e de reencontro com a cena, reconhecer uma condição de neblina que se dá durante a vivência. Reflete-se sobre experiência e memória ao resgatar fragmentos sob comando do desenho. Enquanto observador extra campo, ocupo-me de revisitar determinados eventos registrados durante a viagem. Os desenhos são apresentados nas páginas formando pares com linhas de texto. Tal texto narra um outro momento que não o ilustrado pelas imagens, outra passagem banal que cruza camadas imaginativas. Uma vez apresentados juntos, texto e desenho se contaminam. O livro não trata apenas de uma rua em Belo Horizonte em relação a seus transeuntes, nem somente da manhã narrada pelo texto, escrito meses depois em Brasília, mas do confronto de lembranças, cujas leituras criarão ainda outras possibilidades sensitivas e enevoadas, individuais.

O grupo de páginas, imagens e textos apresentados configura um lugar de leitura, que, uma vez materializado e manipulado, torna-se espaço. Estuda-se aí a relação que se dá entre a visão e os demais *sistemas sensoriais*<sup>27</sup> num determinado instante, situação que se tornará diferente ao ser revisitada. O livro impresso promove ao leitor o contato como espaço sensível: tocar com o olho e com a pele. A memória tátil é parte da leitura, com ou sem o toque, já que é também responsável pelo acúmulo de experiências. Pallasmaa, parte de uma noção arquitetônica – espacial – para pensar *os olhos da pele*: o tato como sentido inconsciente da visão; relação que se dá entre o corpo e espaço, onde “o olho analisa, controla e investiga, ao passo que o toque aproxima e acaricia.”, partindo do entendimento de que “o corpo não é uma mera entidade física; ele é enriquecido pela memória e pelos sonhos, pelo passado e pelo futuro”<sup>28</sup>. O olhar pensado como limite que mapeia um lugar e o toque como interação espacial, onde o corpo interage com diferentes forças simultâneas. A noção de espacialidade compreende, então, uma experiência multissensorial onde coexistem sistemas sensoriais, estímulos de naturezas diversas: tátil, visual, auditivo, palato-olfativo e de orientação básica. Refere-se às maneiras de frequentar um lugar, apontando as possibilidades da matéria praticada enquanto espaço.

*Os sentidos não apenas mediam as informações para julgamento do intelecto; eles também são um meio de disparar a imaginação e articular o pensamento sensorial. Cada forma de arte elabora pensamentos metafísicos e existências com seus meios característicos e seu envolvimento sensorial.*<sup>29</sup>

Tive a oportunidade de expor este trabalho na primeira edição do prêmio Transborda, sediado pela Caixa Cultural de Brasília. Para a exposição realizei uma edição onde as 14 páginas foram dispostas soltas em uma caixa/gaveta de madeira sobre um púlpito. O manuseio foi estimulado para que o público pudesse conduzir a leitura ali proposta. Para esta situação de edição prévia, onde seria impresso um único exemplar para ser exposto, optei pela impressão em fine-art por proporcionar boa saturação em impressões foscas. Trata-se de uma técnica de impressão digital de policromia que utiliza pigmentos minerais, onde as cores utilizadas são compostas por retículas combinadas, largamente utilizada para reprodução fotográfica de alta qualidade com controle de PH, a fim de garantir sua durabilidade. Tal método de impressão, no entanto, não é

---

27 PALLASMAA. *Os olhos da pele*. p.39

28 *Ibidem* .p.43

29 *Ibidem*

muito resistente ao toque, onde o contato com o dedo pode provocar riscos na película impressa e a gordura da mão pode manchar o papel durante o manuseio. Já que este trabalho tem interesse pela exploração do espaço como relação de encontro e leitura, tais fragilidades são assumidas como possibilidade de revelar o percurso do livro pelos desgastes das páginas, considerando a experiência do livro exposto ao público no intervalo de tempo da mostra.

Durante a ocasião dessa exposição, a permissão para manipular o volume gerou interações contínuas, o que naturalmente faz com que as páginas, soltas, fossem reorganizadas conforme o desejo da última pessoa que entrou em contato com o livro. Tais folhas soltas compõe uma série que é orientada por um raciocínio sequencial e linear dos desenhos e textos nas páginas, o qual se baseia numa continuidade cronológica dos fragmentos, mas que não tem domínio sobre as possíveis interações com o público. O formato aberto de organização gera leituras imprevisíveis, com a possibilidade de embaralhar-se a cada momento.

Ao longo da temporada de visitação, deparei-me com uma surpresa que é reflexo do formato proposto: diversas páginas tinham sumido do grupo, o que ocasionou uma fragmentação ainda maior da narrativa. Quando a página é desmembrada do livro ela segue um caminho próprio em relação ao todo. Pode ser entregue como presente, pode ser fixada numa parede, pode ser guardada numa gaveta, pode ser descartada e eliminada. O que faz pensar sobre que tipo de leitura pode ser feita a partir desses fragmentos errantes; também sobre quais páginas são elimináveis, sem que se percam os sentidos de um livro, sentidos estes sobre os quais projetamos experiências pessoais: a rebeldia que cada leitura imprime.

*[...] a leitura é, por definição, rebelde e vadia. Os artificios de que lançam mão os leitores para obter livros proibidos, ler nas entrelinhas, e subverter as lições são infinitos. [...] O essencial encontra-se em outra parte, nas relações complexas, sutis, móveis, enlaçadas às formas mesmas das obras (sejam elas simbólicas ou materiais) desigualmente aberta às apropriações, aos costumes e inquietações dos seus diferentes públicos.<sup>30</sup>*

Desde sua concepção, os desenhos foram realizados considerando que seriam finalizados em risografia como possibilidade de uso de cores puras para uma edição de baixa tiragem. A impressão da edição atual foi realizada pela

---

30 CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros*. p.7-1

Meli-Melo<sup>31</sup>, por encontrar dificuldade de imprimir em Brasília. Quando fui à São Paulo, imprimir as páginas do miolo, pude vivenciar os limites de impressão que a máquina impõe: a dificuldade do manuseio da pinça de metal que organiza a bandeja de papel, podendo rasgar áreas muito entintadas; ou como o formato máximo (A3, no caso) determina diferentes decisões; ou como as cores de fato se comportam ao serem impressas em papéis diferentes e sobrepostas. Este método tem limitações quanto ao registro – encaixe exato das camadas de cor impressas –, o que acaba por restringir, mas também gerar possibilidades, já que é possível apropriar-se do desencontro. A publicação foi finalmente editada em 2016 em tiragem de 100 unidades, onde o miolo é acondicionado em uma caixa de papel impressa em serigrafia. No contexto aqui abordado, terminar uma edição significa ainda responsabilizar-se pela distribuição e venda das unidades, lidando com questões de estoque, controle e transporte dos livros. Tal experiência envolve diferentes etapas que implicam a realização de uma publicação impressa e servem como exemplo para trabalhos futuros, os quais são alimentados por embates anteriormente não solucionados.

Uma vez que esta pesquisa é situada num ambiente de reflexão, sobre ponto de vista das artes, é importante levantar questionamentos que surgem das diferentes camadas que envolvem a execução de um livro-obra. Após ter apresentado embates que travo com o meu trabalho, confronto também a produção, a qual é estimulada pelas camadas de contato estabelecidas com os assuntos acionados no trabalho – pelas possibilidades de linguagem contidas nos formatos impressos –, com o momento onde a publicação é apresentada como produto para um público consumidor. Esta pesquisa não é norteada por tal questão financeira da obra, mas trago-a aqui pois acaba por condicionar a execução e a veiculação de livros de artista, os quais transitam entre feiras de impressos, exposições, bancas e demais situações imprevisíveis, sendo, então, responsável por sua viabilidade. Reconheço o envolvimento com a auto-publicação como posicionamento que busca criar ciclos de produção, consumo e reflexão sobre experimentos dentro universo das publicações impressas, as quais encontram-se situadas no atual cenário contemporâneo onde as trocas virtuais são cada vez mais presentes e ágeis.

Pontuo, finalmente, que o impresso físico encontra lugar nas relações de contato e troca que estabelece com a manipulação tátil, nos lugares que percorre propondo espaços próprios da leitura, situações onde a materialidade

é corpo do texto e parte da experiência. Os variados locais de encontro com o público leitor conferem a tais trabalhos impressos a possibilidade de serem manipulados em ambientes que extrapolam bibliotecas, museus e galerias de arte, sem necessariamente negá-los como estruturas de leitura e contato. Chego ao final deste volume tendo aproximado uma reflexão sobre a leitura como interferência, como condição para interação entre livro e leitor, para interação com o mundo. Tal fator retorna à minha produção quando revela diferentes camadas de vivência sob auxílio trabalho, como percurso que se estabelece enquanto passa.

## Referencial bibliográfico

CARRIÓN, Ulises. **El arte nuevo de hacer libros**; Archivo Carrión I. Ed. Juan J. Agius; trad. Heriberto Yépes. Ciudad de México : Tumbona, 2012.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**; trad. Maria de Lourdes Menezes; 2.ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010

\_\_\_\_\_. **A invenção do cotidiano**; trad. Ephraim Ferreira Alves. 18ª edição – Editora Vozes: Petrópolis 1998

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro: do leitor ao navegador**; trad. Reginaldo de Moraes – São Paulo: Editora UNESP, 1999

\_\_\_\_\_. **A ordem dos livros**; Editora UnB: Brasília, 1999

DEGUY, Michel. **Reabertura após obras**; São Paulo: Unicamp, 2010

GRÓS, Frédéric. **Caminhar uma filosofia**; É realizações: São Paulo, 2010

GUÐMUNDSSON, Kristján, **Circles**; Amsterdam: Stedelijk Museum, 1973.

NOVAES, Adauto. **Mutações: Elogio à preguiça**; São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2012

ONFRAY, Michel. **Teoria da viagem**: poéticas da geografia; trad. Paulo Neves – São Paulo: LP&M, 2009

PALLASMAA, Juhani. **Os olhos da pele: arquitetura e os sentidos**; trad. Alexandre Salvaterra – Porto Alegre: Bookman, 2011

SILVEIRA, Paulo. **As existências da narrativa no livro de artista**; 2008. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre. 2008

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

VALERY, Paul. **Degas Dança Desenho**; São Paulo: Cosac Naify, 2012



**vol. 3 | leitura × matéria**

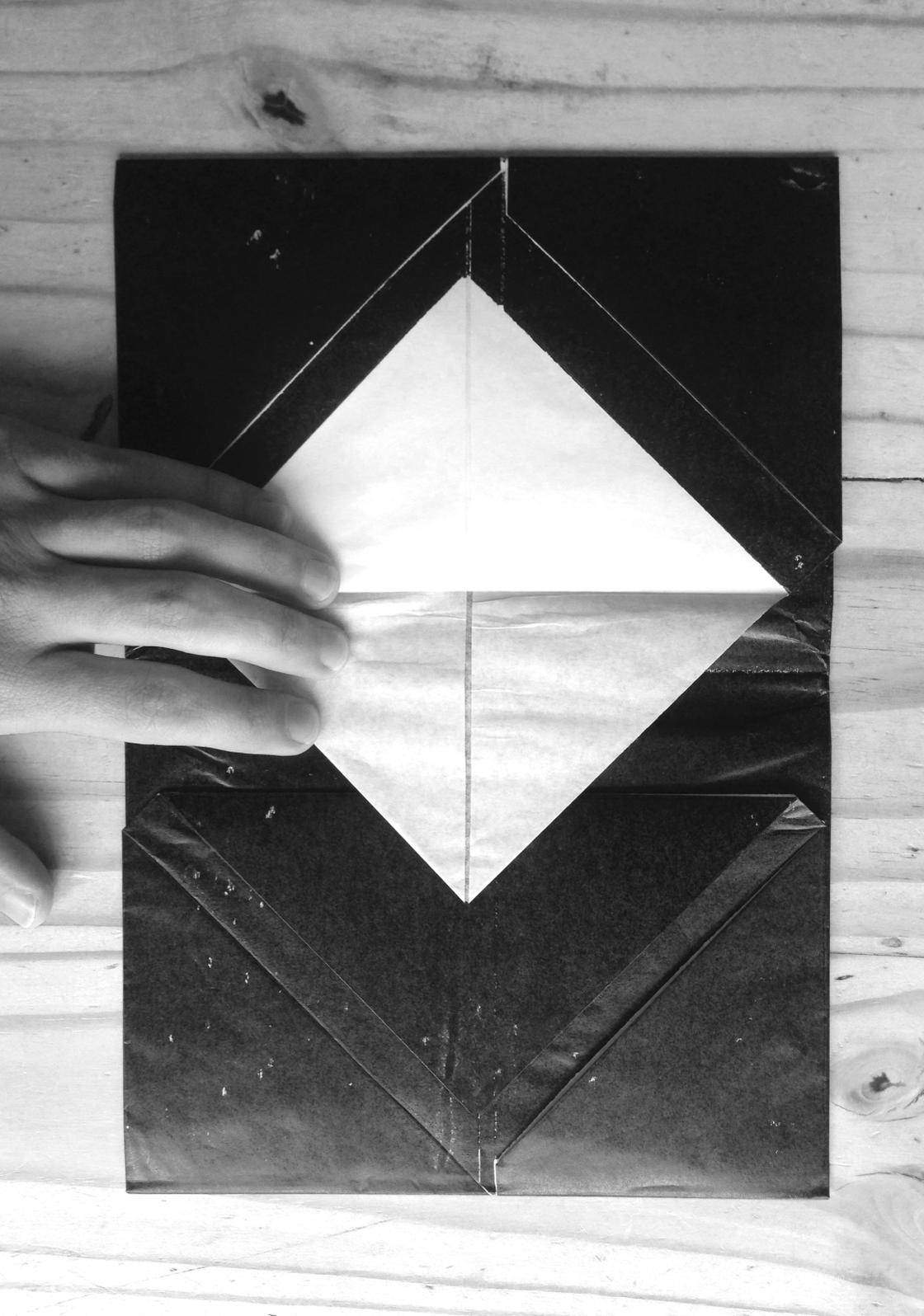
# singular viajante

---

ESTUDO DE CASO

*A dobra do raciocínio geométrico* de Cristiano Lenhardt

---





O presente volume observa o livro como instrumento de articulação para o pensamento artístico, a partir da análise do livro-obra *A dobra do raciocínio geométrico*<sup>1</sup>, de Cristiano Lenhardt<sup>2</sup> – com atenção especial à sobrecapa da publicação –, onde é aproximada a ideia do livro como objeto produtor de sentido.

A obra em questão é projetada para ser lida, manuseada, desdobrada e novamente dobrada para uma próxima investigação. Assim acontece de fato sua apreciação. É importante lembrar este detalhe uma vez que textualmente a descrição não consegue se aproximar da experiência em questão: a de interação material com o volume durante a leitura. As decisões processuais tomadas por Lenhardt, na publicação em foco, incitam férteis reflexões para o estudo do pensamento impresso que envolve diversas produções artísticas e o universo de publicação editorial. A publicação é eleita como objeto de análise por aproximar o pensamento de leitura ao de percurso, caminho que sugere a volumetria própria do livro como presentificação da matéria.

*Meditar ante o familiar. Rer e reencenar o que padroniza a rotina. Tornar públicas e passíveis de compartilhamento um conjunto infinito de táticas digressivas. Envolvê-las em papel seda, presenteá-las e presentear-se com seus sucessivos destinos.*<sup>3</sup>

*Mas neste caso o inesperado é parte fundamental do processo, pois implica que a lógica subjacente à série se afasta de um cartesianismo puro. [...] A ênfase aqui é no gesto, na surpresa e no encantamento que encontramos cada vez que as gravuras se desvelam diante de nós, como que pela primeira vez, sempre.*

*Geometria imanente, diamante*<sup>4</sup>.

FIGURA 1  
manuseio da sobrecapa  
da publicação *A dobra do  
raciocínio geométrico*,  
de Cristiano Lenhard.

1 Editora Aplicação. Recife, 2013 – 1ª edição

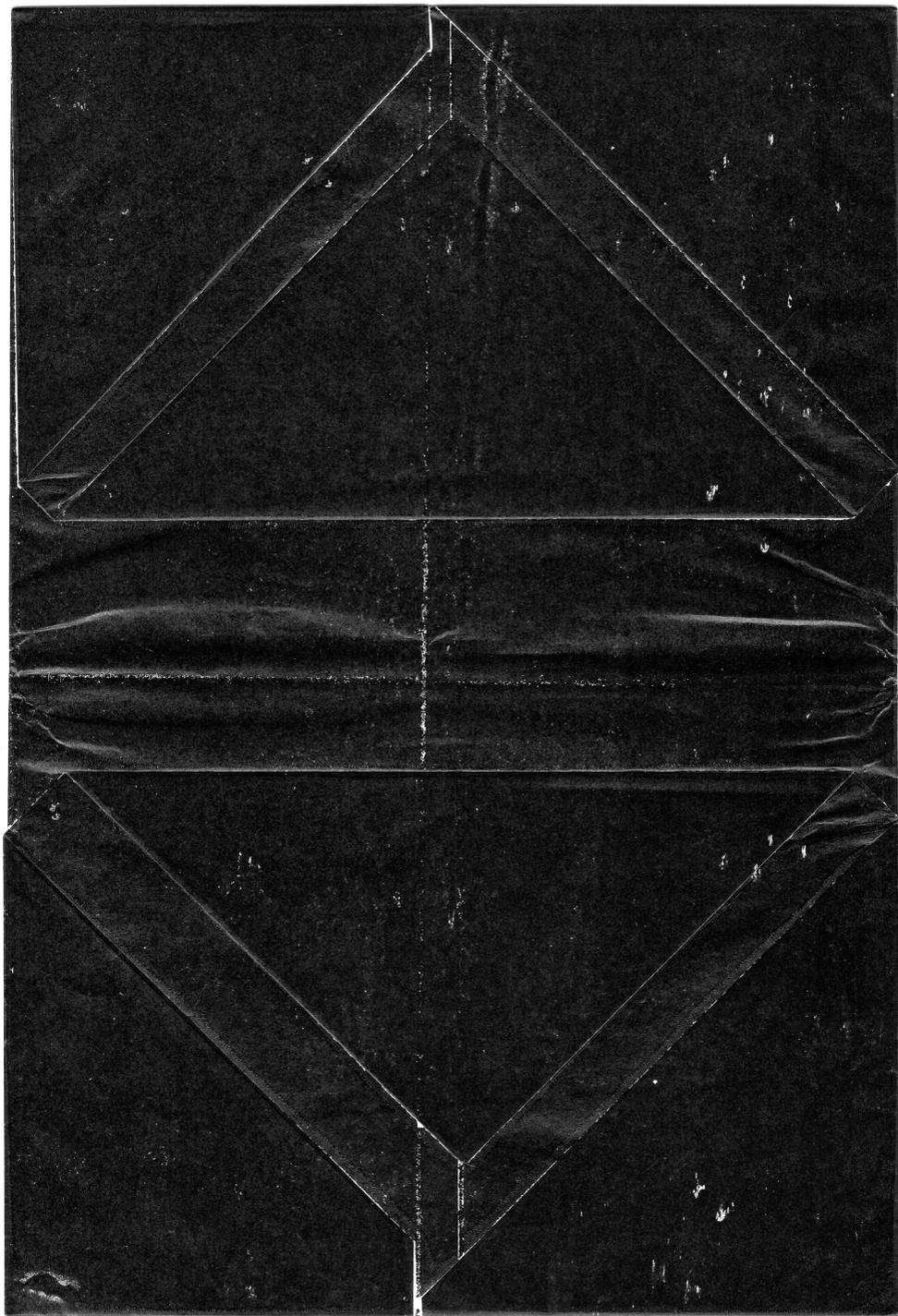
2 Cristiano Lenhardt, Itaara (RS), 1975. Vive e trabalha em Recife.

3 MAIA, Ana Maria. Fragmento do texto *Marcos da razão valente e do sentido faiscante*, em *A dobra do raciocínio geométrico*. p.104

4 MAZZUCHELLI, Kiki. Fragmento do texto *Litogravuras*, em *A dobra do raciocínio geométrico*. p.92

Em um momento contemporâneo onde as noções de experiência aparecem confundidas por interações simultâneas – digitais e analógicas, virtuais e materiais – este estudo busca aproximar-se de produções artísticas e reflexões poéticas que se posicionam perante a efemeridade dos múltiplos estímulos vivenciados. A atenção entendida como estado de alerta do homem, como conquista ativa. Serão aqui observadas produções artísticas que permeiam o universo das publicações impressas por interesse específico nas interações existentes entre leitor e obra. O livro como volume tridimensional onde o conceito de sistema é desenvolvido em diversos âmbitos e a materialidade é entendida como limite e potência de linguagem, simultaneamente. Num contexto de edições de baixa e média tiragem as noções de auto-publicação e publicação independente aparecem como cenário de experimentações das múltiplas relações de espaço e tempo presentificadas pelo livro físico. Será desenvolvida ainda a ideia do livro como objeto nômade, cuja experiência encontra-se em percurso e é transportada conforme este se locomove.





## **o limite como chave**

FIGURA 3  
Face impressa da folha que corresponde  
à sobrecapa da publicação *A dobra do raciocínio geométrico*, de Cristiano Lenhard. Ed. Aplicação, 2013



É definida então uma imagem como guia de atenção, a sobrecapa da publicação de Lenhardt: gravura em folha de papel avulsa que, ao juntar-se a uma brochura de 112 páginas, compõe um livro, com tiragem de mil unidades e editado por Lenhardt junto ao selo Aplicação<sup>5</sup> por ocasião de uma exposição individual do artista<sup>6</sup>. A sobrecapa é apresentada anexa a um volume encadernado com lombada quadrada, ambos embalados por um envelope plástico transparente o qual tem como função proteger a publicação. Uma vez fora da embalagem é possível abrir o livro e perceber que este é composto por dois volumes – uma sobrecapa que abraça um miolo – os quais podem ser separados sem danificar a publicação. Miolo + capa externa: a publicação é composta por dois volumes impressos em técnicas e superfícies diferentes que suscitam programas narrativos distintos.

O miolo apresenta um *catálogo feito com o artista*<sup>7</sup>, ou seja, caderno impresso que é desdobramento da exposição – apresenta um apanhado resumido da situação de mostra do trabalho do artista em galeria – e é também um trabalho a parte, o qual discorre sobre as múltiplas possibilidades sistêmicas do pensamento de Lenhardt. Tal catálogo se trata de um volume em códice costurado mecanicamente que escolhe a risografia<sup>8</sup> como técnica de impressão pela possibilidade de utilizar-se de oito cores puras nas variações de desenhos sobre folhas de papel offset 90g; Mescla chapados de cor à semitons, retículas ora pontilhadas, ora retilíneas, ora curvilíneas; Intercala composições geométricas, esquemas e fotos a textos do autor e de convidadas, o que amplia a reflexão sobre os assuntos em questão; Destaca planos de interesse e revela padrões em sistema, proporciona ao espectador contato com as reflexões do artista em suas experimentações matemáticas; Ilustra, no plano bidimensional, um esquema de dobras que é presentificado pela manipulação da sobrecapa. Em separado, tal catálogo faria menção à uma situação isolada de exposição já findada e discorreria textualmente sobre reflexões a partir do trabalho do autor. Os dois volumes, no entanto, entregues juntos enquanto publicação, completam um programa de experiência volumétrica projetado pelo autor e pela editora.

---

5 Editora pernambucana com foco em experimentações gráficas em baixa e média tiragem e especializada em livros de artista.

6 *Nenhuma Luz*: Exposição individual ocorrida no ano de 2010 na galeria Amparo 60 em Recife - PE.

7 LENHARDT, Cristiano. *A dobra do raciocínio geométrico*. p.8

8 para mais informações sobre consultar o volume 2 (livro x percurso) deste estudo

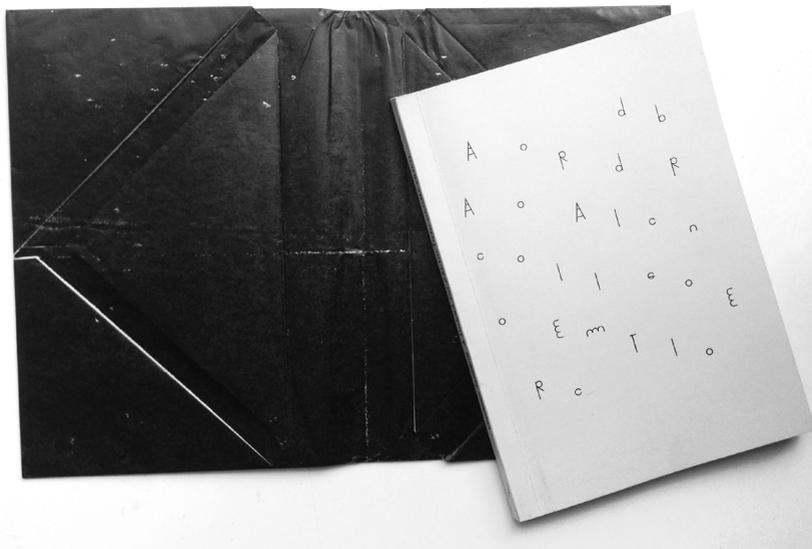


FIGURA 4  
Sobrecapa dobrada (esquerda) e  
catálogo/brochura correspondente  
ao miolo da publicação (direita)

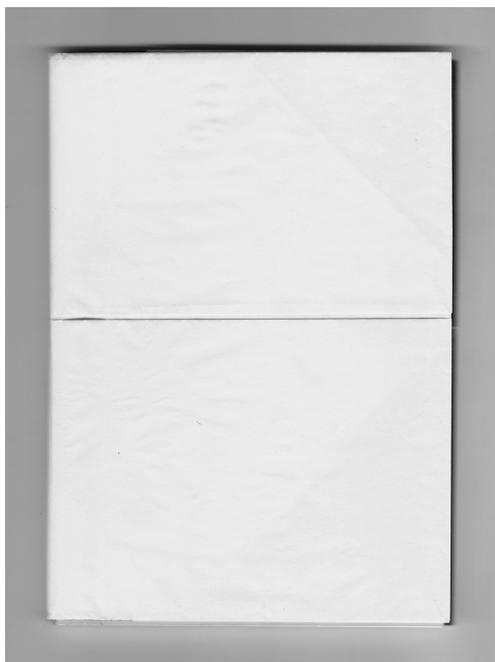


FIGURA 5  
Publicação fechada, vista frontal:  
Capa (sobrecapa dobrada, onde vê-se  
o verso do papel impresso) + miolo

A sobrecapa é definida a partir de uma única folha de papel de seda de coloração branca, baixa gramatura e formato aberto de  $70 \times 70$ cm. Tal folha de papel é dobrada diversas vezes em vincos ortogonais (perpendiculares e diagonais), aproximadamente simétricos, para que fique com o formato retangular final de  $21 \times 28$ cm, conforme ilustra a FIGURA 1. O papel dobrado tem uma de suas faces impressa e, ao ser acoplado sobre à capa e quarta capa do catálogo, vem a servir como sobrecapa deste, delimitando um volume final de  $14 \times 21 \times 0,5$ cm, com a lombada. Tal face impressa é o coração do pensamento de Lenhardt e, portanto, recebe aqui maior enfoque. Para concebê-la o artista inicialmente dobra a folha de papel aberta até que chegue ao formato retangular citado acima, área exatamente igual à face de uma matriz de pedra integralmente entintada com tinta preta, de saturação forte, possivelmente com tinta tipográfica. A impressão da folha dobrada acontece quando uma de suas faces é pressionada sobre a pedra entintada com auxílio de uma prensa de gravura.

*No universo da matemática um infinito de pontos podem formar retas em todas as direções, e com isso posso traçar o desenho que imaginar no plano abstrato. [...] Ao dobrar uma folha de papel, como num gesto cego, conto com leis e regras que não calculo previamente.*

*Dobrar o papel, imprimir seus novos planos achatando-os na prensa é o que foi se tornando um método de desenho no exercício de uma arte gráfica tão antiga, a litografia.*

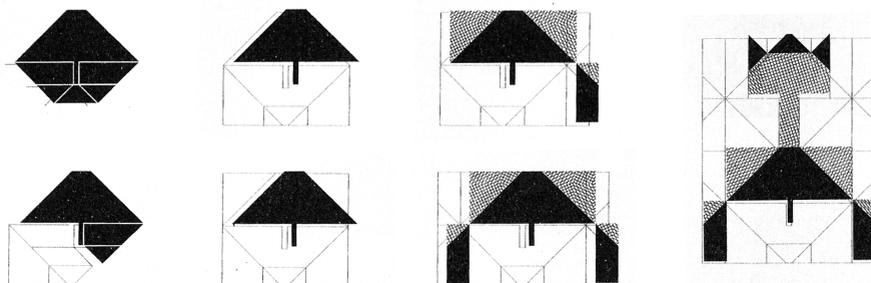
*[...] Na Litografia, a gravura é impressão de matriz-pedra, multiplicante de imagem ou escrito. Porém aqui cada folha impressa origina uma figura, a prensagem demarca o desenho a partir de cada nova dobra e da combinação de encaixes e entintagens diferentes.*

*A folha de papel é instrumento de desenho determinante, atua como matriz fugaz na ordenação da corporatura*

*Se trata da marca, de prova, de sinal.<sup>9</sup>*

Guiado por um *espanto matemático*, inerente à geometria manipulada, Lenhardt dobra o papel até definir a mancha gráfica que será carimbada por uma pedra de litografia. O papel dobrado torna-se então a matriz do desenho impresso. *Matriz fugaz* que, conforme é desdobrada, revela a geometria inerente

ao formato inicial; grava as áreas de dobras que serão impressas e mascara as que não entraram em contato com a pedra. Depois de impressa e desdobrada, tal matriz não é reutilizável como tal, o que impossibilita uma segunda impressão e desqualifica seu reaproveitamento, sua multiplicidade. Ao abrir o papel, cada dobra destaca uma superfície chapada impressa do restante, ora revela uma área de papel virgem protegida do contato com a tinta, ora encontra um verso que, embora não tenha sido prensado diretamente sobre o preto, mostra-se cinza em função da transparência decorrente da baixa gramatura da folha.



Para desenvolver a dobradura que virá a ser gravada, Cristiano Lenhardt cria um sistema que parte das proporções do formato inicial da folha inteira aberta. Interessa-se pela matemática inerente a este formato. Faz com que as relações surjam de forma orgânica e inesperada, ou seja, sem que exista um cálculo preciso que impossibilite erros. Tal sistema possibilita desvios durante o processo, faz com que o artista impressione-se com a existência de uma organização interna presente nas medidas da folha.

*The system is the work of art; the visual work of art is the proof of the system. The visual aspect can't be understood without understanding the system. It isn't what it looks like but what it is that is of basic importance.*<sup>10</sup>

FIGURA 6  
Exemplo de sistema de dobra para impressão em litogravura, a partir de matriz hexagonal, em *A dobra do raciocínio geométrico*, p.62-63

10 LEWITT, Sol. *Landmark Talks*. Citação retirada da palestra de Veronica Roberts (diretora de pesquisa do *catálogo raisonné* de Sol Lewitt).

O pensamento sistêmico é uma questão central no trabalho de Sol LeWitt<sup>11</sup>, o que gera contribuições significativas para os movimentos de arte minimalista e conceitual nos anos 60 e 70, assim como para as gerações seguintes. O artista tem em sua produção um forte interesse pela liberdade oferecida pela imposição de limites a serem seguidos. Esquemas programados o suficiente para que possibilitem também o espanto, o ilógico ante o racionalista.

*Todo o conceito baseia-se em simples aritmética, embora o resultado seja extremamente complexo. Extrema ordem traz extrema desordem. A razão entre ordem e desordem é contingente. Cada passo em volta de seu trabalho traz inesperadas intersecções com o infinito.*<sup>12</sup>

Em suas obras LeWitt define conjuntos de regras a serem respeitadas e esmiuçadas, utiliza-se de restrições bem definidas para gerar um vocabulário próprio de imagens interligadas: famílias de formas e cores que possibilitam categorizar similaridades e especificidades entre os elementos de um sistema, o conjunto entendido como método e pensamento. Tais limites impostos funcionam como redutores de possibilidades distrativas, ou seja, apesar de aparentemente enjaularem a capacidade criativa fazem o oposto: geram possibilidades novas que só ganham atenção por estarem contidas em um universo específico focado. Consegue chegar mais perto das diversas raízes do problema estudado, sem necessariamente esgotá-lo. Os Open Cubes<sup>13</sup>, citando um exemplo, formam um grande tema de pesquisa dentro de sua obra. O cubo encarado como cosmos próprio, redes de encadeamentos matemáticos e diretrizes gráficas que resultam em desdobramentos para diferentes formatos e espacialidades: desenhos, livros, estruturas volumétricas, murais.

---

11 Sol Lewitt (1928 – 2007) Artista plástico norte-americano com produções em diversas áreas.

12 LEWITT, Sol. *Paragraphs on Conceptual Art*. p.177

13 Estudos iniciados nos anos 60 que partem do cubo enquanto estrutura tridimensional modular e vazada, composta por 12 arestas interdependentes.

Quando um artista usa um método múltiplo modular, normalmente escolhe uma forma simples e prontamente disponível. A própria forma tem uma importância muito limitada; ela se torna gramática para obra como um todo. De fato é melhor que a unidade básica seja deliberadamente desinteressante, de modo que se torne com mais facilidade uma parte intrínseca do trabalho inteiro. Usar formas básicas complexas só rompe a unidade do todo. Usar uma forma simples repetidamente restringe o campo do trabalho e concentra a intensidade para o arranjo da forma. Esse arranjo se torna o fim e a forma, os meios.<sup>14</sup>

O interesse sistêmico e seriado, que aproxima a publicação de Lenhardt ao pensamento de LeWitt, exemplifica a possibilidade de apoiar-se em restrições claras como método de desenvolvimento de trabalho. A estipulação de limites que libertam: enfoques que descortinam detalhes antes despercebidos e originam possibilidades novas. Sistemas de interesse que ocasionam a identificação de conjuntos, territórios de atenção e de ação. Tais elucidações contribuem para o entendimento do livro como unidade organizadora do pensamento impresso, partindo da ideia que “*leer un libro és percibir secuencialmente su estructura.*”<sup>15</sup>

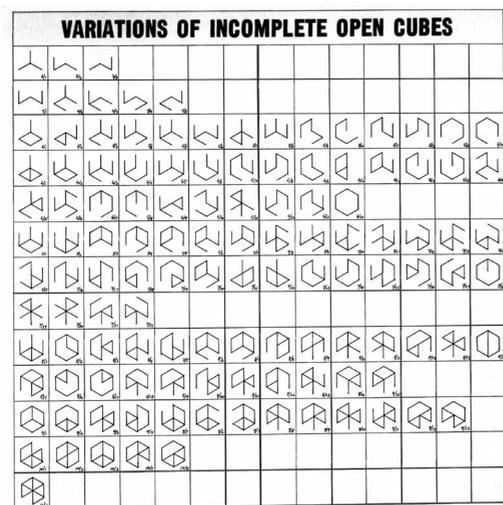


FIGURA 7  
Sol LeWitt.  
Esquema das diversas  
variações do cubo aberto  
incompleto, 1974.

14 LEWITT, Sol. *Escritos de artistas, anos 60 e 70*. p.178

15 CARRIÓN, Ulises. em *A nova arte de fazer livros*. p.60



FIGURA 8  
Sol LeWitt.  
The incomplete cube, desdo-  
bramento em livro de artista.  
Ed. Paperback, 2001.

*A antiga sabedoria hebraica da Cabala diz que somos seres fracionados, vivendo em um mundo também fracionado. Ela nos ensina que nossa tarefa na vida é a de devolver à unidade tantos fragmentos quanto possamos encontrar no caminho de nossa vida. Esta é a arte de ser humano. A palavra hebraica 'shalom' contém em si mesma esta sabedoria: significa não apenas "paz", mas também "totalidade". Somos todos adolescentes no limiar de uma nova era de maturidade. Talvez, um dos caminhos que nos leva à sabedoria da maturidade seja o das proporções, a senda dos limites compartilhados que devemos encontrar em meio à erva daninha que cresceu nesses caminhos. As proporções são limitações compartilhadas. Como relações, elas nos ensinam o 'mana' de compartilhar. Como limitações, elas nos abrem as portas para o ilimitado. Esse é o poder dos limites.<sup>16</sup>*

## **a auto-publicação como porta para a matéria**



Lenhardt apresenta grande familiaridade com o pensamento gráfico ao empregar-se das etapas do processo de gravura: preparação, entintagem, impressão e seus desdobramentos; utiliza a limitação gráfica como condicionante, elemento fundamental do trabalho. Propõe um método que auxilia-se do procedimento impresso para pensar o desenho, partindo das perspectivas de quem o executa e de quem o aprecia. Aponta: *princípios da dobra como método de desenho na litografia*<sup>17</sup>. Cria assim um impresso cuja matriz não produz cópias por tratar-se de uma dobradura de papel carimbada sobre uma pedra entintada, o que poderia caracterizar o processo de impressão enquanto Monotipia<sup>18</sup>.

Uma observação técnica sobre o método de impressão eleito por Lenhardt – na feitura da sobrecapa e em suas gravuras – coloca em questão sua completude de classificação. Sabe-se que a terminação das técnicas de impressão organiza grupos a partir do tipo de matriz utilizado, se é relevográfica, enca-voográfica, planográfica, eletrográfica, risográfica etc. Tal parâmetro leva em consideração a relação de contato existente entre os planos durante o processo, buscando entender a transposição da imagem. Volta-se para a matéria manipulada, para as interações existentes entre as superfícies envolvidas: faces da matriz, do papel, da película de tinta. A escolha pela pedra como superfície de entintagem faz com que seja acionado o conceito de plano ao pensamento, uma vez que a Litografia<sup>19</sup> – processo de impressão ao qual o autor faz referência durante o catálogo – é classificada como técnica planográfica, A Planografia<sup>20</sup> funciona por processo de repulsão entre água e tinta a base de óleo: em uma placa de pedra matriz, uma máscara de gordura absorve a tinta que evita as áreas que entram em contato com a água, o que possibilita um controle da área que será impressa. No experimento de Lenhardt, entretanto, não entram em cena nem o óleo e nem a água, mas a película de tinta e uma face lisa da pedra contra um papel dobrado. A pedra é impressa totalmente sobre o papel, o qual mascara as áreas não imediatamente aparentes na face externa da dobradura. A impressão acontece de forma direta nos planos de contato entre a pedra

---

17 LENHARDT, Cristiano. *A dobra do raciocínio geométrico*. p.62

18 Técnica de impressão simples, onde consegue-se a reprodução de um desenho ou mancha de cor numa prova única. A matriz em questão é efêmera e não gera reproduções.

19 Técnica de gravura planográfica que envolve a criação de marcas (ou desenhos) com um lápis gorduroso sobre uma matriz de pedra calcária.

20 Planografia, ou impressão planográfica é um termo utilizado para definir os distintos métodos de impressão de uma imagem sobre uma superfície plana, sem a impressão de relevo. Abrange técnicas como a Litografia e o *Offset*.

e o papel, mas a imagem final se dá com a expansão da área impressa uma vez que são desdobrados os vincos feitos na folha de papel. A imagem inicial é literalmente desdobrada de forma que venha a formar outras imagens. Em tal caso, o conceito de mancha gráfica, correspondente no universo gráfico à área máxima de impressão alcançada pelas matrizes, máquinas e prensas, aparece expandido, não se limitando ao tamanho da chapa da matriz ou à boca de impressão da máquina, mas ao número de dobraduras condensadas pela folha de papel.

Abre-se então uma discussão semântica sobre como classificar o sufíxo de tal processo: estaria mais perto do morfema grafia, por aproximar-se do desenho e da escrita enquanto execução, intenção gestual de percurso e experiência surpreendente? ou estaria mais próximo à ideia de gravura por interessar-se pelos processos e maquinários de impressão, sem, no entanto, gerar múltiplas cópias e nem utilizar do procedimento de retirar matéria para compor a matriz de reprodução, encavar o que será impresso em tiragem? O trabalho de Lenhardt mostra-se importante para o estudo do pensamento impresso uma vez que potencializa a aproximação entre as duas possibilidades. Ao tornar turvas as fronteiras entre desenho e gravura – entre escrito e gravado – constrói um pensamento sistêmico e polissêmico sobre leitura: cada dobra e suas derivações combinatórias funcionam como páginas da sobrecapa. Uma noção de texto expandido que infla as possibilidades sobre o trabalho. Apresenta uma leitura plástica, não-linear. Nem pictográfica, nem alfabética.

Ao aproximar uma impressão em monotipia a um catálogo impresso em risografia, na forma de publicação com tiragem de mil unidades, Lenhardt concebe um livro que é, simultaneamente, múltiplo e único. Utiliza-se de elementos provenientes da leitura tátil das dobras e da capacidade de alcance e multiplicação como meios de colocar a leitura como performance, momento chave onde a obra acontece. O momento de origem tido como aquele em que olhamos um objeto.

A questão limitadora aparece mais uma vez como embate técnico que desenvolve-se com o trabalho. O fato de optar por juntar duas técnicas de acabamento em uma mesma publicação faz com que coloque um volume encadernado em códice – catálogo – em paralelo a um papel inteiro – sobrecapa – a qual é desdobrável, manipulação que pode ser associada ao desenrolar de um pergaminho, uma vez que apresentam-se variações volumétricas de um volume inteiriço. Lenhardt aproxima duas técnicas provenientes de momentos

históricos distintos; faz com que coexistam de maneira a tratar sobre suas características essenciais: de um lado a possibilidade de consultar pares de páginas dobradas e costuradas em caderno; do outro a de percorrer a área total do volume da folha inteira, a qual muda de forma durante a leitura. Maneiras distintas de acessar fragmentos contidos nas superfícies das páginas.

Vê-se o ato de publicar – tornar algo público – reconhecido como escolha política responsável pela exposição do trabalho. Tal fator agrega diferentes embates e situa o livro analisado num cenário contemporâneo específico onde a internet e a virtualização das experiências suscitam questionamentos sobre o lugar do livro impresso. É pertinente comentar que tal publicação foi adquirida em uma situação importante para apresenta análise: a *Feira Tijuana de arte impressa*<sup>21</sup>, evento anual com foco na exposição e comércio de livros de artista. A feira em questão acontece desde 2009 e é parte de um movimento atual<sup>22</sup> de eventos os quais acontecem no Brasil e em diversas cidades do mundo. Em tal cenário, o público interessado nos produtos tem acesso direto aos produtores, que comercializam seus trabalhos de forma independente. Caminho que apresenta aos artistas uma alternativa às grandes editoras, onde é possível que sejam lançados livros em tiragens onde a complexidade e a tiragem ficam a cargo de quem os executa e vende, colocando-se em contato direto com o público, sem depender necessariamente da curadoria ou da aprovação mercadológica de intermediadores. A sustentabilidade de tal sistema depende de diverso fatores econômicos, como distribuição, execução e comercialização, não cabendo aqui sua análise completa, mas é possível notar que tal movimento não é exatamente novo nem temporário. Sua origem é remota e vem evoluindo deste antes da invenção do impresso. Os anos 60 e 70 deste século figuram como marco pois foi então que o livro foi reconhecido como área de atuação artística, fator que contou com contribuições de um grande número de artistas<sup>23</sup> para consolidação de tal formato como gênero de atuação.

---

21 Feira organizada pelo selo editorial *Edições Tijuana*, espaços expositivo especializado em livros de artista de iniciativa da *Galeria Vermelho*, São Paulo - SP.

22 Cenário internacional onde acontecem diversas feiras de arte impressa, tais como: NY Art Book Fair, EUA; Elcalf, RU; Tokio Art Book Fair, JP; Feira Tijuana, BR (SP); Ugra, BR (SP); Feira Plana, BR (SP); Pão de Forma, BR (RJ); Feira Dente, BR (DF); entre muitas.

23 Artistas e editores que muito contribuíram para reflexões sobre o livro impresso, tais como: Bruno Munari, Ulises Carrión, Edward Rusha, Dieter Roth, Sol LeWitt, Lucy Lippard, Daniel Buren, Cildo Meireles, Raymundo Colares, Julio Plaza, Paulo Bruski, Regira Silveira, Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos, Waldemir dias Pino, Ferreira Gullar, Lygia Pape, entre tantos outros.

*On the 15th April 1975 will take place the opening of 'OTHER BOOKS AND SO', the first gallery-shop in Amsterdam specialized exclusively in the sort of books that you make.*<sup>24</sup>

21

Ulises Carrión<sup>25</sup>, em seu famoso texto-manifesto – *El arte nuevo de hacer libros* –, apoia-se sobre o termo *bookwork*, ou livro-obra, ante a definição livro de artista, amplamente utilizada. Acredita que pertencem a tal categoria de pensamento os trabalhos cuja intenção é completa enquanto livro. Quando a leitura da obra acontece no livro, isto é, necessita deste para existir, não apenas utilizando-se do formato como registro documental, que faz referência a algo que acontece, de fato, fora das páginas.



FIGURA 9

Other Books and So.  
Interior da loja-galeria fundada por Carrión  
em Amsterdam, 1975

- 24 Trecho de panfleto impresso para divulgar a abertura da *Other Book and So*, loja experimental proposta por Ulises Carrión para reunir produções que envolvessem publicações impressas. 1975. em *A nova arte de fazer livros*. p.25
- 25 Ulises Carrión. Artista mexicano erradicado na Holanda (1941 - 1989), com produções em diversos suportes, como livros-obra, vídeos e performances.

*En las obras-libro, o en lo que a grandes rasgos hemos acordado llamar así, la forma del libro es intrínseca a la obra misma. Eso significa que estamos hablando de obras que no pueden existir sino en forma de libro.*<sup>26</sup>

Além da extensa produção de livros de artista, *mail-art* e da publicação de textos e falas que até hoje servem como bibliografia básica do tema, Carrión foi responsável pela abertura de uma das primeiras<sup>27</sup> loja-galeria-arquivo sobre o assunto. Tem na loja a figura de uma alternativa à época, local que, mais do que revender obras, servia como reduto para aproximar pensamentos que nutriam um interesse político ali compartilhado; que via o formato impresso como meio de experimentação dos questionamentos; que entendia o livro-obra como estratégia cultural complexa por aproximar a figura do artista que produz livros à distintas funções, próprias deste universo, tais como: a de idealizador, curador, editor, designer, gravador, impressor, encadernador, distribuidor, comerciante, público consumidor etc. Sujeitos diferentes que inter-relacionam as múltiplas categorias que envolvem o fazer e o pensamento impresso. O que não quer dizer que tais artista são obrigados a executar todas as etapas do processo, mas que é necessária uma consciência total deste, a qual delimita as escolhas que concebem as possibilidades ou impossibilidades do fazer. Tal condição acaba por aproximar os artistas dos variados processos de feito do livro.

Movimentar-se independentemente seria então criar um novo fluxo de dependências, saídas para realizar produções artísticas de forma sustentável; Auto-publicar-se seria tomar a frente de uma série destes procedimentos, tendo como motivação a materialização de ideias manifestadas em livros impressos.

Carrión tem grande contribuição para o atual movimento – no qual se inclui a publicação de Lenhardt – uma vez que seu pensamento teórico ainda ajuda a refletir sobre o cenário de publicação independente contemporâneo. Ao pensar o livro enquanto experiência completa em si, consciente das relações de espaço e tempo proporcionada pelos dos materiais empregados, levanta precocemente questões sobre a substituição do papel impresso por telas digitais, o que gera debates sobre a possível extinção do livro como o conhecemos. Dito isso, parece bastante esclarecida a conceituação proposta pelo termo livro-obra, pois delimita o lugar do livro enquanto objeto concreto, o qual acontece conforme a matéria em questão é manipulada e revelada.

---

26 CARRIÓN, Ulises. em *A nova arte de fazer livros*. p.136

27 A abertura da *Other Books and So* é contemporânea à *Printed Matter*, loja similar criada em NY por Sol LeWitt e Lucy Lippard em 1976 e ainda ativa.

Apresentam-se, então, aspectos que são problematizados diariamente pelas facilidades e pela acessibilidade advinda da popularização do universo digital: lidar com os materiais e técnicas disponíveis e pertinentes aos arredores ocupados; refletir sobre o volume de informação consumido, gerado e propagado; estimular experiências que perpetuem o lugar do corpo como responsável pela percepção dos estímulos vividos. Tais questões são pertinentes ao estudo contemporâneo das possibilidades de ação e crítica nas artes, não limitando-se ao pensamento do livro, mas enxergando nele um possível capacitador de atenção: intensificador da relação existente entre corpo e matéria.

**na dobra retornamos ao presente**



Cristiano Lenhardt apresenta um experimento que possibilita ao leitor sair do espaço do livro pra ocupar outro espaço, o da intertextualidade onde a dobra vira interação e pensamento. O escrito emerge, ou é recuperado, na leitura da página concreta, pela tinta, pelo papel, pelo verso, pelo cheiro, pelo som, pela manipulação. Nuanças que interferem totalmente no objeto, uma vez que também imprime quem lê.

*O corpo está no mundo assim como o coração no organismo; ele mantém o espetáculo visível continuamente em vida, anima-o e alimenta-o interiormente, forma com ele um sistema. [...] é pensando meu próprio corpo como um objeto móvel que posso decifrar a aparência perceptiva e construir o cubo verdadeiro. [...] Pode-se reunir discursivamente a noção do número seis, a noção de “lado” e a de igualdade, e ligá-las em uma fórmula que é a definição do cubo. Mas essa definição antes nos põe uma questão do que nos oferece algo a pensar. Só se sai do pensamento cego e simbólico percebendo o ser espacial singular que traz esses predicados em conjunto.*<sup>28</sup>

A sobrecapa da publicação de Lenhardt apresenta a dobra como ferramenta de interação e de produção de sentido, como matriz fenomenológica, “digressiva”. É problematizado o dualismo latente entre os movimentos de dobrar e desdobrar, apresenta um raciocínio refinado sobre as possibilidades geométricas abstratas que mira além do resultado gráfico, e, enquanto livro, abre a possibilidade de ser lido em diferentes instantes, por diferentes instâncias. Em seu experimento com a dobra, correlaciona noções de leitura e interação corpórea, as quais *emergem sobretudo de um ‘estar no mundo’, de uma relação estreita com o ambiente imediato que nos cerca.*<sup>29</sup>

*Sabemos também que nos primeiros anos de vida as crianças conhecem o ambiente que as rodeia por meio de todos seus receptores sensoriais, e não apenas através da visão ou da audição, percebendo sensações táteis, térmicas, sonoras, olfativas... podia-se projetar um conjunto de objetos parecidos com livros, mas todos diferentes para informação visual, tátil, material, sonora, térmica;*<sup>30</sup>

28 MERLEAU-PONTI, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. p.273-275

29 MAZZUCHELLI, Kiki. Fragmento do texto *Litogravuras*, em *A dobra do raciocínio geométrico*. p.92

30 MUNARI, Bruno. *Das coisas nascem coisas – Um livro ilegível*. p.222

A leitura da sobrecapa, a qual embala o volume total sendo responsável pelo primeiro contato visual com a publicação, inicia-se com o volume ainda fechado e continua durante o desdobrar das formas. Cria-se uma narrativa não linear cujos elementos discursivos são formas, texturas, saturações, movimentos de página. Ritmos de alternâncias entre o preto impresso e as áreas de vazio onde o papel aparece, entre texturas, transparências, tons chapados e falhados: a interação com a matéria percebida como interesse principal do estudo.

*Ter uma lâmina retangular que se dobra e se desdobra na mesma dimensão que a minha, promove uma sensação de revelação no presenciar do fenômeno que põe em suspensão o modo estático de ler um desenho.*<sup>31</sup>

Tais linhas de raciocínio aproximam a publicação-gravura-desenho de Lenhardt a experimentações anteriores, especialmente a questionamentos levantados pelos artistas envolvidos com o movimento Neoconcreto<sup>32</sup> no Brasil. Como acontece nos *Bichos*<sup>33</sup> de Lygia Clark<sup>34</sup> ou nos *livro-poemas e livros-objeto*<sup>35</sup> de Ferreira Gullar<sup>36</sup>, o pensamento fenomenológico invade as produções para colocar o interlocutor como figura fundamental, o corpo entendido como elemento gerador de sentido na experiência proposta.

Partindo-se das propostas de interações espaciais apresentadas por Lygia Clark em suas experimentações, especialmente na quebra de planaridade proposta pelos *Bichos*, pode-se destacar um momento onde é manifestado o pensamento da dobra como experiência de leitura, bastante similar ao proposto por Lenhardt. Uma relação volumétrica com o objeto que interessa-se por melhor entendê-lo por meio de investigação sensorial, mesmo tipo de embate que acontece durante a leitura do livro, qualquer que seja, desde que impresso.

É importante ressaltar aqui uma diferença entre o pensamento que guia a produção de livros literários do que origina os livros de artista, ou *livros-obra*.

---

31 LENHARDT, Cristiano. *A dobra do raciocínio geométrico*. p.74

32 Neoconcretismo foi um movimento das artes plásticas que começa em 1957, no rio de Janeiro, como dissidência do Concretismo paulista. Teve como expoentes artistas como: Lygia Clark, Hélio Oiticica, Ferreira Gullar, Lygia Pape, Amílcar de Castro, Franz Weissmann, entre outros.

33 Experimentações escultóricas que partem de planos formados por chapas de metal como possibilidade de interação corpórea.

34 Lygia Clark (1920 – 1988), artista brasileira com produção em pintura, escultura e performance. Participou dos movimentos Concreto e Neoconcreto da arte brasileira.

35 Objetos que tem a leitura como interesse principal e que extrapolam as terminologias tradicionais do que seria considerado um livro.

36 Ferreira Gullar (1930, –), poeta, crítico de arte e ensaísta brasileiro. É um dos fundadores do neoconcretismo e redator de seu manifesto.

Essa diferença reside no momento de transposição do pensamento escrito em pensamento impresso, situação de concretização da experiência de leitura. CARRIÓN classificou tal diferença como *el arte vieja de hacer libros versus el arte nuevo de hacer libros*<sup>37</sup>, sendo maneira "velha", ultrapassada, a que não leva em consideração os aspectos espaço-temporais do livro lido, interessando-se apenas pelo conteúdo textual abstrato; e "nova" a que toma consciência de que todos os aspectos interferem na leitura da obra impressa, desde a relação existente entre texto e espaço vazio – aspecto tipográfico, imagético, sensorial – até a noção da volumetria do objeto enquanto construtores de linguagem. Em uma situação, a intenção de ser livro é anterior à forma, colocando-a como questão secundária, no outro caso, a intenção manifesta-se enquanto forma.

*En el arte viejo el escritor se cree inocente del libro real. Él escribe el texto. El resto lo hacen los lacayos, los artesanos, los obreiros, los otros.*

*En el arte nuevo la escritura del texto es sólo el primer eslabón en la cadena que va del escritor al lector. En el arte nuevo el escritor asume la responsabilidad del proceso entero.*<sup>38</sup>

Em experimentos como o Formigueiro<sup>39</sup>, Ferreira Gullar apresenta interesse no texto como imagem, especificamente no entendimento do uso do formato e seus espaços vazios como parte do texto, pensamento antes empregado nas experimentações espaciais de *Um lance de dados*<sup>40</sup> de Mallarmé<sup>41</sup>, com interesse no plano bidimensional, e por Bruno Munari<sup>42</sup> em seu livro-ilegível<sup>43</sup> e nos pré-livros<sup>44</sup>. Esses últimos, assim como experimentos de Gullar, atentam para o uso do espaço como algo concreto, físico. Redimensionam caminhos de leitura ao tratar sobre a volumetria inerente ao plano da folha, desdobramento capaz de organizar em linguagem uma *sequência espaço-temporal autônoma*<sup>45</sup>.

37 CARRIÓN, Ulises. em *A nova arte de fazer livros*. p.39

38 Ibidem

39 Poema criado em meados da década de 50 onde as palavras se movimentam tal qual formigas, servindo influência para o que viria a ser o *livro-poema*.

40 Une coup de Dés. É um poema de versos livres e tipografia revolucionária que constitui a declaração trágica da impossibilidade de atingir o estabelecido no livro.

41 Stephane Mallarmé (1842 – 1898), poeta e crítico literário francês.

42 Bruno Munari (1907 – 1998), artista, designer e escritor italiano que contribuiu com fundamentos em muitos campos das artes visuais, com investigações sobre infância, jogo e criatividade.

43 *Libri Illegible*. Livro sem palavras, originado por estudos sobre a espacialidade das páginas do livro em formato códice.

44 *Prelibri*. Série de livros dedicados à experiência tátil para crianças ainda não alfabetizadas.

45 CARRIÓN, Ulises. em *A nova arte de fazer livros*. p.38

Munari realiza um grupo de testes onde busca *verificar se é possível utilizar como linguagem visual o material com que se faz um livro (excluindo o texto)*<sup>46</sup>. Sua pesquisa é fundamental para entender o conceito de leitura aqui trabalhado. Propõe uma estrutura que convida o leitor ao manuseio, ao entregar respostas perceptivas a partir do formato percorrido. Este pensamento é contemplado em diferentes obras que o sucedem, como se pode perceber nas dobras cromáticas dos *Gibis* de Raymundo Colares<sup>47</sup>.

*Este é um problema de experimentação das possibilidades de comunicação visual do material editorial e suas técnicas. Normalmente, quando se pensa em livros o que vem à cabeça são textos, de vários gêneros: literário, filosófico, histórico, ensaístico, etc., impressos sobre páginas. Pouco interesse se tem pelo papel, pela encadernação, pela cor da tinta, por todos os elementos com que se realiza o livro como objeto. Pouca importância se dá aos caracteres gráficos e muito menos aos espaços brancos, margens, numeração de páginas, e todo o resto. [...] Esse modelo de livro ilegível pode ser usado abrindo-se as páginas ao acaso, começando-se em qualquer lugar e, partindo daí, para frente e para trás, de modo a compor e decompor todas as possíveis combinações de branco e negro.*<sup>48</sup>

*Os Gibis de Raymundo Colares são feitos com papéis recortados de diferentes tamanhos, cores e formatos. O artista faz uma espécie de elogio do papel, evidente pela escolha de papéis especiais, do tipo que se usa para pintura em aquarela, com qualidade superior ao papel utilizado na indústria gráfica. O papel ainda é valorizado pelas texturas diversas e pelas relações cromáticas que ele estabelece entre os diferentes tipos de papel usados no mesmo livro.*<sup>49</sup>

Como Clark e Gullar, Lenhardt insere o aspecto tátil como ferramenta de construção de leitura por percepção sucessivas (referente ao tempo) e simultâneas (referentes ao espaço). Aproxima-se também dos experimentos de Munari e Colares ao compartilhar de uma noção ampla do que pode ser lido, ou frequentado, como texto. Evidencia especificidades dos materiais utilizados e remete, de maneira imersiva, resquícios do processo pelo qual tal obra foi concebida.

---

46 MUNARI, Buno. *Das coisas nascem coisas*. p.222

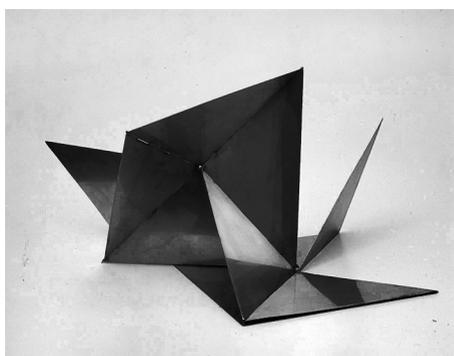
47 Raymundo Colares (1944 – 1987), artista brasileiro com produções em pintura e livros de artista.

48 MUNARI, Buno. *Das coisas nascem coisas*. p.216

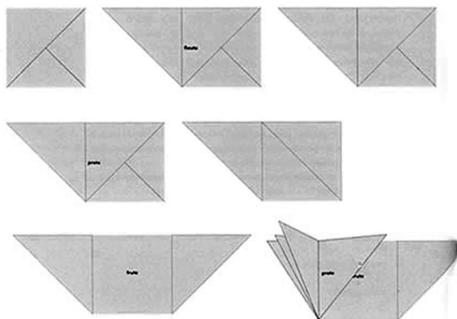
49 CADÔR, Amir. *Os Gibis de Raymundo Colares*. p.1

No sistema proposto a dobra vira linguagem: define um conjunto de formas seriadas que são desenhadas ou apagadas com o desdobrar da folha, gerando seqüências de imagens. Páginas de leitura livre, mas não aleatória, que fazem referência formal aos desdobramentos oriundos do formato retangular impresso sobre a pedra.

*A proposta fenomenológica destes “bichos” representa um convite a uma participação outra do trabalho de arte no espaço humano – o modo como buscam se inserir no real é indicativo da espécie de relação complexa, libidinal, que pretendiam travar com o observador, transformado já num elemento ativo, desligado já da passividade da contemplação.<sup>50</sup>*



1



2



3



4

FIGURA 10

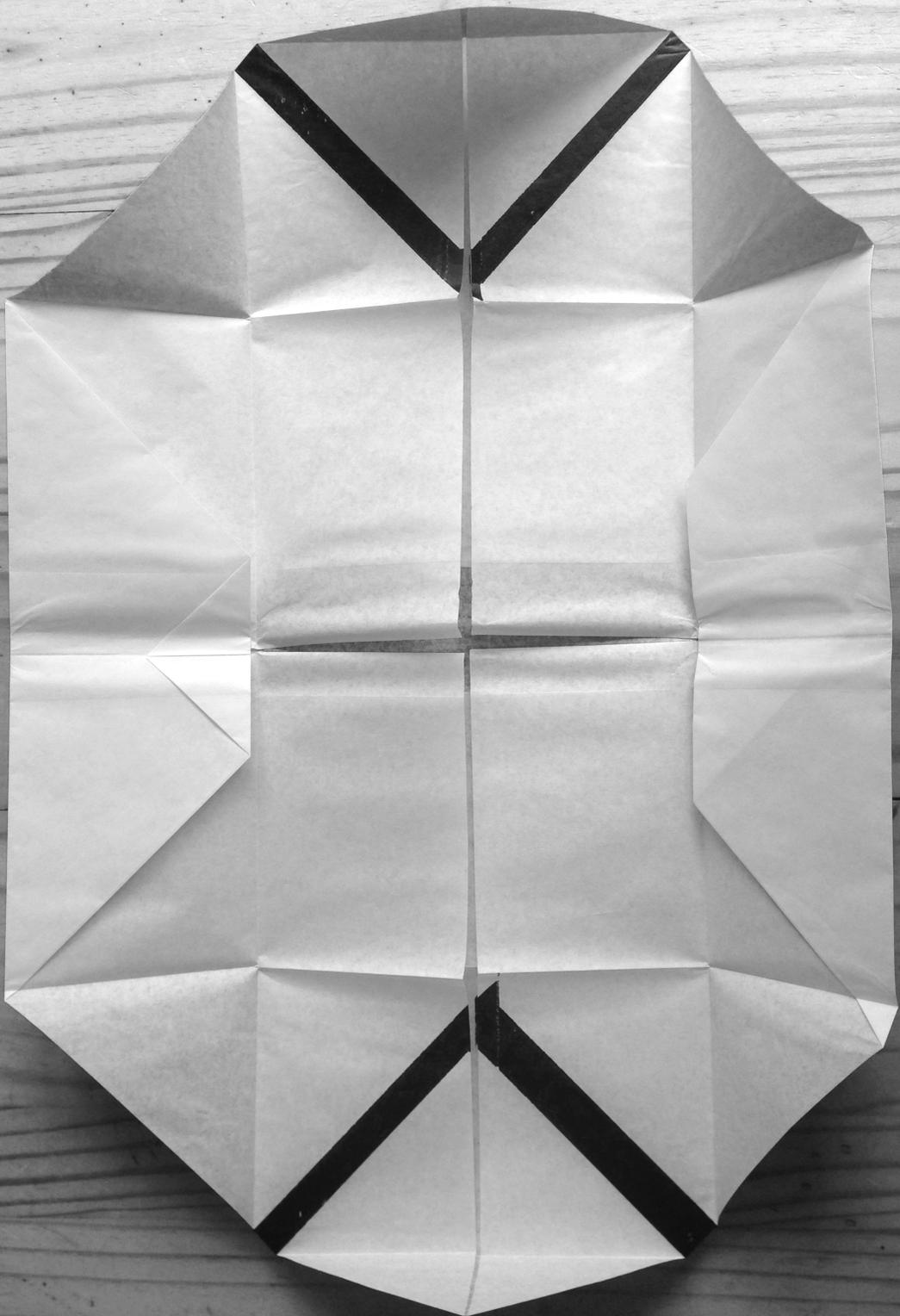
1 – *Bicho* de Lygia Clark 2 – *livro-poema* de Ferreira Gullar 3 – *Livro ilegível* de Bruno Munari  
4 – *Gibi* de Raymundo Colares

No exercício aqui proposto, onde a sobrecapa da publicação de Cristiano Lenhardt foi analisada enquanto livro, nota-se o surgimento de associações múltiplas a partir de um único objeto de análise definido. Tais pensamentos são atizados pelo instrumento livro. As diversas leituras advindas da situação de observação originam-se do contato leitor-livro. Tal fator faz surgir uma questão interessante, ainda que confusa e indissociável, onde pode se perguntar quem de fato é o realizador da leitura: se é o leitor que cria redes de relações a partir de um objeto de atenção ou se é o livro que retira do enunciatário uma série de relações que o solidificam enquanto formador de sentido. Acredito que ambas as indagações são modos diferentes de se olhar para lados de uma moeda, variando a perspectiva analisada, onde nota-se a força do livro enquanto limite gerador experiências e reflexões.

O livro-obra de Lenhardt, composto pela junção do catálogo com o impresso da sobrecapa, apresenta um número bastante rico de associações possíveis e demonstra aqui o potencial do livro enquanto objeto que de fato percorre, espaços, geograficamente, e, ao ser lido, inicia um percurso próprio, o qual é acionada pelo leitor. Um objeto singular que promove a imersão como condição de experiência e que faz com que nos atentemos para as relações entre corpo e matéria sob auxílio da leitura.

*A grandeza progride no mundo à medida que a intimidade se aprofunda. [...] Quando vive realmente a palavra imenso, o sonhador se vê libertado de suas preocupações, de seus pensamentos, libertado de seus sonhos. Já não está enclausurado em seu peso. Já não é prisioneiro do seu próprio ser.<sup>51</sup>*

FIGURA 11  
desenho formado por  
dobras da sobrecapa  
da publicação *A dobra do  
raciocínio geométrico*,  
de Cristiano Lenhardt.



## Referencial bibliográfico

BACHELARD, Gaston. **A poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo**. Cosac & Naify. São Paulo, 1999.

CADÔR, Amir Brito. **Os Gibis de Raymundo Colares**. Texto publicado no catálogo da exposição Raymundo Colares: Museu de Arte Moderna de São Paulo. cur. Luiz Camillo Osório, 2010 (Acesso digital via [www.academia.edu](http://www.academia.edu))

CARRIÓN, Ulises. **El arte nuevo de hacer libros; Archivo Carrión I**. Ed. Juan J. Agius; trad. Heriberto Yépes. Ciudad de México: Tumbona, 2012.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Ed. Jorge Nazar. Rio de Janeiro, 2009.

FERREIRA, Gullar. **Experiência Neoconcreta: Momento-limite da arte**. Cosac & Naify. São Paulo, 2007.

GREIMAS, A. J. **La soupe au pistou ou la constitution d'un objet du valeur**. In Du sens II. Essais Sémiotiques. Seuil: Paris, 1983.

LENHARDT, Cristiano. **A dobra do raciocínio geométrico**. Textos convidados Fernanda Gassen, Kiki Mazzuccheli, Ana Maria Maia; trad. Hi-fen. Editora Aplicação. Recife, 2013.

MUNARI, Bruno. **Das coisas nascem coisas**; tradução José Manuel de Vasconcelos. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

MARTINEZ BARRIOS, Vicente. **A materialidade nos livros de artista de Ulises Carrión**. Revista :Estúdios, Artistas sobre outras Obras. Vol. 3. 2012

SILVEIRA, Paulo. **A Página Violada: da Ternura à Injúria na Construção do Livro de Artista**. Editora UFRGS. Porto Alegre, 2008.



