

COLÉGIO PEDRO II

Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa, Extensão e Cultura
Saberes e Fazeres em Artes no Ensino das Artes Visuais

José Lorencio Ramos Filho

LIVROS LIVRES

Rio de Janeiro
2022



José Lorencio Ramos Filho

LIVROS LIVRES

Trabalho de Conclusão de Curso em formato de artigo científico apresentado ao Programa de Especialização em Saberes e Fazeres no Ensino de Artes Visuais, vinculado à Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa, Extensão e Cultura do Colégio Pedro II, como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Ensino de Artes Visuais.

Orientadora Professora Dra. Janaína Laport Bêta

Rio de Janeiro
2022

COLÉGIO PEDRO II
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO, PESQUISA, EXTENSÃO E CULTURA
BIBLIOTECA PROFESSORA SILVIA BECHER
CATALOGAÇÃO NA FONTE

R 175 Ramos Filho, José Lorencio.

Livros Livres /José Lorencio Ramos Filho. – Rio de Janeiro, 2022.

24 f.

Artigo Acadêmico apresentado como Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Saberes e Fazeres no Ensino de Artes Visuais) – Colégio Pedro II, Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa, Extensão e Cultura.

Orientador: Janaína Laport Bêta.

1. Artes visuais – Estudo e ensino. 2. História do Livro. 3. Livro de Artista. 4. Livro Objeto. I. Bêta, Janaína Laport. II. Colégio Pedro II. III Título.

CDD 707

Ficha catalográfica elaborada pela Bibliotecária Simone Alves – CRB-7: 5692.

José Lorencio Ramos Filho

LIVROS LIVRES

Trabalho de Conclusão de Curso em formato de artigo científico apresentado ao Programa de Especialização em Saberes e Fazeres no Ensino de Artes Visuais, vinculado à Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa, Extensão e Cultura do Colégio Pedro II, como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Ensino de Artes Visuais.

Aprovado em: ____/____/____.

Banca Examinadora:

Orientadora Prof^a Dr^a Janaína Laport Bêta (SFAV/CPII)

Prof^a Dr^a Dra Greice Cohn (CINEAD/UFRJ)

Prof^a Mestra Maria Lia Gautério – (SFAV/CPII)

Rio de Janeiro
2022

LIVROS LIVRES

José Lorencio Ramos Filho

Resumo:

O presente artigo propõe reflexões acerca do objeto livro sob diferentes perspectivas. Inicialmente através de um breve percurso histórico nos aproximaremos do objeto em questão, ainda sob o prisma de uma estrutura pensada como suporte para propagação e difusão de conhecimentos, promotora de inúmeros avanços na história da humanidade. Posteriormente em transbordamentos diversos acerca da materialidade do objeto livro, abordaremos o fazer artístico que se apropria de sua estrutura física a profanando, transmutando-a em arte, em livro-objeto. Nesse contexto nos acercaremos do universo poético proposto pelas obras *Esculturas-livro* e *Re-leitura*, ambas de minha autoria. Sob essa perspectiva, afinados com os escritos de Giorgio Agamben, pensaremos o caráter profanatório que se revela no fazer artístico que dá corpo a ambas as obras através do processo de desconstrução e reconstrução do objeto em questão. Afinados com o debate estético-poético que se apresentam a partir das produções artísticas mencionadas, intentaremos estabelecer diálogo onde sujeito e experiência se entrecruzam atravessados pelo objeto artístico, intimando pela poesia uma leitura sensorial onde a conclusão diz mais respeito ao universo do espectador do que ao objeto em si. Norteando este diálogo se farão presentes também autores como Walter Benjamin, Larrosa, Julio Plaza, Didi Huberman entre outros. As dimensões aqui apontadas exercem a liberdade da condição de não-afirmação, constituindo-se como exercícios de pensamento. O olhar será sempre dinâmico e inquieto, desconstruído e reconstruído a cada retomada acerca do mesmo objeto, o livro, que traz na origem do seu nome a definição “livre”.

Palavras-chave: História do Livro, Livro de artista, Livro objeto

FREE BOOKS

José Lorencio Ramos Filho

Abstract:

This article proposes reflections about the book object from different perspectives. Initially, through a brief historical course, we will approach the object in question, still under the prism of a structure designed as a support for the propagation and diffusion of knowledge, promoter of numerous advances in the history of humanity. Subsequently, in different overflows about the materiality of the book object, we will approach the artistic making that appropriates its physical structure, desecrating it, transmuting it into art, into an object-book. In this context, we will highlight the poetic universe proposed by the works *Sculpture-book* and *Re-reading*, both of my authorship. From this perspective, in tune with the writings by Giorgio Agamben, we will think about the profanatory character that is exposed in the artistic labor that embodies both works through the process of deconstruction and reconstruction of the object in question. In tune with the aesthetic-poetic debate that arises from the above-mentioned artistic productions, we will try to create a dialogue where subject and experience intertwine crossed by the artistic object, intimating through poetry a sensorial reading where the conclusion concerns more the universe of the spectator than the object itself. Guiding this dialogue, authors such as Walter Benjamin, Larrosa, Julio Plaza, Didi Huberman among others will also be present. The dimensions mentioned here exercise freedom from the non-affirmation condition, constituting themselves as exercises of thought. The gaze will always be dynamic and restless, deconstructed and reconstructed with each resumption of the same object, the book, which bears the definition “free” at the origin of its name.

Key words: History of the Book, Artist's book, Object book

BARROCO* (Homenagem a Deleuze)

Obra

Se diz d'obra

Que se desdobra

(ORL VAN ANDI, maio/abril de 1991)

1 - INTRODUÇÃO

Um episódio inusitado dentro de uma galeria é o mote para uma reflexão sobre o tema que norteia o *modus operandi*¹ utilizado pelo artista ao se apropriar de estruturas livros e os redimensionar à condição de objetos de arte. Em 2006, no Espaço Furnas Cultural durante a exposição *Esculturas-Livro* (uma extensão do edital de prêmio Rio-Arte), a segurança relatou um fato ocorrido nas dependências da galeria: Ao se deparar com as esculturas construídas com livros, uma visitante teve uma síncope. Decorrente disso, deixou um registro indignado no livro de visitas e em seguida saiu desnordeada ao ponto de saltar a roleta que dava acesso ao espaço. Sua justificativa foi que lhe parecia absurdo destruir livros, desrespeitando sua história, memória e conteúdo, para utilizá-los na construção de objetos com propósito estético, já que havia tantas outras possibilidades de materiais plasmantes referenciados em produções diversas de movimentos que precederam na história da arte.

É importante salientar que a produção passou por dois editais, o Edital de prêmio Rio-Arte e o de Furnas Cultural, avaliado por uma curadoria especializada conferindo assim um valor que a priori justifica interesse para o campo das artes.

Esse episódio nos coloca diante de uma inquietação pelas relações que estabelecemos com determinados objetos, cotidianos ou não, nesse caso o livro. Que memórias podem ter sido ativadas pelas esculturas que outrora foram livros e então foram transmutados em objetos de arte? É permissivo ou aviltante o fazer que através do ato de suposta destruição reorganiza a matéria e põe o objeto em outra esfera? Será que existe uma dimensão sagrada que foi violada? Ou apenas a poesia como justificativa, propondo outras leituras íntimas e intransferíveis pela experiência do olhar?

Questões como essas e outras, serão observadas a partir de algumas bases conceituais e históricas. Além da questão formal do objeto livro e suas dinâmicas, observaremos também seu posicionamento na contemporaneidade como objeto reflexivo, seja pela performatividade inerente ao artista ao produzir, ou pelo apreciador que se coloca e se impulsiona de diversas maneiras diante da “Esfinge” tentando decifrar para não ser devorado.

O surgimento do livro como suporte para o registro e propagação de ideais marca não só a evolução da técnica pelo domínio de materiais, mas diversos processos que se desenvolveram a partir de uma estrutura carregada de conceitos, simbolismos e relações estabelecidas. Artistas modernos e contemporâneos, diante do surgimento de novas plataformas e dinâmicas dos códigos da informação, principalmente o crescimento vertiginoso da tecnologia virtual, irão se apropriar dessa estrutura colocando em xeque sua validade e permanência. A estrutura funcional do livro ganha outros significados, transcendendo sua lógica de leitura sequencial e empírica para dar lugar a experimentações que permeiam campos semânticos conduzidos pela sensibilidade artística em gestos de desconstrução e reorganização da matéria plástica do suporte.

O livro-objeto resultado dessa ressemantização direciona nosso olhar para aquilo que o constituiu pelo fio da História como uma estrutura perpétua, impossibilitada de adulteração, compreendida como fundamental para a propagação de conhecimento. Quais critérios de descarte para a materialidade desgastada e conteúdos obsoletos? As produções inquietantes trazem um processo de pesquisa que passa por múltiplas referências: como os *ready-made* de Duchamp pela captura e deslocamento do objeto, tirando-o de sua função tradicional e o atribuindo status de obra de arte; pela meta ironia das operações que neutraliza os objetos; pelas

¹ Termo utilizado no mundo jurídico para definir o modo de agir e para caracterizar a forma peculiar que um criminoso age.

reorganizações da matéria plástica onde encontra caminhos poéticos em Bachelard e nas dobras de Leibniz e o Barroco na fala de Deleuze, entre outros. Sobretudo, é um exercício à percepção (do gesto, do olhar) para interpretar aquilo que é lançado e por vezes percebido como uma afronta aos códigos estabelecidos e ordinários.



Figura 1

2 - LIVROS – DA PEDRA AO PAPEL ÀS NUVENS DO CÉU

“As grandes nações escrevem sua autobiografia em três volumes: o livro de suas ações, o livro de suas palavras e o livro de sua arte (...) nenhum desses três livros pode ser compreendido sem que se tenham lido os outros dois, mas desses três, o único em que se pode confiar é o último”.²

(Ruskin, crítico de arte inglês)

A História do livro como suporte de armazenamento de conteúdos está intimamente ligada a evolução e domínio de técnicas e materiais disponíveis de modo a tornar possível o registro de ideias e ser veículo de comunicação prático e acessível ao maior número de pessoas. Se a escrita é o marco que separa a humanidade pré-histórica do indivíduo “moderno”³, a necessidade de expressar o mundo abarcando sua compreensão se manifestou primeiramente nas paredes e tetos de cavernas, através de pinturas que registraram os cotidianos daqueles homens e mulheres, como grandes livros de dimensões e camadas para sustentar a captura

² apud. PROENÇA, Graça. História da Arte, editora Ática. São Paulo, 2003.

³ Termo aqui usado para diferenciar esse salto.

imagética daquele mundo. Mesmo a escrita antecedendo a história do livro, ela tem um percurso próprio que em certo momento vai culminar com a história do suporte e da impressão. De início, essa tecnologia é essencialmente baseada em imagens, como exemplo os pictogramas, e só depois uma escrita alfabética, fonética. É importante salientar que o mundo oriental dá continuidade a esse modelo através da escrita ideográfica e mesmo o ocidente, até a atualidade, faz uso desse tipo de leitura nos cotidianos, exemplo: os semáforos, placas de trânsito, sinalizações, alertas e demarcações de espaço. Ainda mais recente e prolífero, é o uso de ideogramas nos diálogos através dos meios virtuais utilizando *stickers* (figurinhas) e imagens diversas para comunicar. Assim entendemos que uma tecnologia não inviabiliza a outra, elas se complementam. Segundo Apollinere citado por Julio Plaza (1992, p.3) “É preciso que nossa inteligência se habitue a compreender sintético-ideogramaticamente ao invés de analítico-discursivamente”. O modo de leitura nos livros artísticos passa mais pelo campo das ideias do que pela lógica sequencial programática.



Figura 2

Diferentes civilizações empreenderam tentativas de registrar e disseminar conteúdos utilizando para isso suportes feitos em materiais diversos como pedra, madeira, argila, couro, fibras vegetais, desmaterializando-se até à condição abstrata de nuvem com o surgimento da tecnologia virtual. Esses materiais primários estão intimamente ligados à sua disponibilidade nos territórios e épocas. Assim, até a descoberta do papel no ano 105 d.C. na China, a dinâmica de contenção e comunicação estava também limitada pelas distâncias geográficas em seu tempo e ao domínio da técnica como propriedade intelectual.

O livro como o conhecemos é uma tecnologia sofisticada, resultado de muitas evoluções, apropriações e domínios. Ela se inicia na Pré-História, passa pela Idade Média e tem sua explosão na Revolução Industrial quando as máquinas substituem de forma mais efetiva o fazer humano. O tempo da manufatura dá lugar à velocidade da máquina, o que influencia na maneira de consumo do conhecimento, tornando-o ainda mais acessível à massa da população.

Porém, é Gutenberg no séc. XV - ao tornar o livro um objeto mais acessível a partir do desenvolvimento de um sistema de prensagem de textos, utilizando tipos móveis que propiciavam maior facilidade e rapidez nas reproduções e encadernações - quem dá um passo decisivo em direção à propagação e difusão de conhecimento. A invenção de Gutenberg trouxe progresso para as impressões e maior difusão do objeto livro. Entretanto, disseminou apreensões e receios (um tanto infundados talvez). Vitor Hugo, em sua obra *Notre Dame*, externa a preocupação de um de seus personagens, o Conego Frollo, de que o livro impresso destrua o livro de pedra, a saber, a catedral, cujas estátuas e vitrais contariam infindáveis histórias: "isso matará aquilo", diz o cônego. Segundo Carla Rabello Concentino (1999) "seria impossível para o personagem medir as mudanças trazidas pela imprensa, e somente Vitor Hugo, que viveu a época da edição industrial, conhecendo as transformações que essa significou, poderia assim manifestar-se através das revelações de Frollo (*Le Livre Monde*)".

A reprodutibilidade que alarga possibilidades de acesso ao objeto livro, também instaura uma nova dinâmica, apontando para profunda alteração nas bases da sociedade, visto que ter acesso a livros é ter acesso também a possibilidade de conhecimento. Contudo, sabemos que conhecimento é poder, sempre destinado e não por acaso, a poucos, delimitando domínios e fronteiras entre os que exploram e os que são explorados. Livros fazem pensar, desenvolvem o senso crítico. Um povo esclarecido se torna confiante para questionar os mecanismos de controle do clero, nobreza e burguesia. Na dinâmica da manutenção do poder, o conhecimento se revela cada vez mais perigoso, ameaçador. Assim, detentores do poder elaboraram e naturalizaram discursos e práticas para aniquilar os que ousavam pensar. Homens foram conduzidos ao enforcamento, mulheres e livros queimaram em fogueiras.

A bíblia sagrada, o primeiro livro reproduzido por Gutenberg, materializa-se dessa forma como um mecanismo onde a fé é a própria política de domínio de Estado. Por outro lado, também serviu como base para a luta do movimento protestante contra os valores impostos pela Igreja Católica. Deste modo, na dialética do poder podemos constatar desdobramentos desse mecanismo, como no caso de conflitos entre nações em que uma ideologia de Estado se sobrepõe a outra, buscando aniquilar a história e os conhecimentos da cultura dominada em articulações despudoradas de meios que asfixiem os saberes locais.

O livro é a objetivação para o que ele representa. Em livre associação com a teoria de Platão em o "Mito da Caverna" o livro seria aquele a retirar a humanidade da ignorância, do aprisionamento pelos sentidos e preconceitos impeditivos do conhecimento e da verdade, colocando-a diante de novos dilemas: a ignorância e o conhecimento, o velho e novo, o passado e o futuro.

3 - O LIVRO COMO PARADIGMA DA INFORMAÇÃO

Partindo do princípio de que o homem sempre desejou produzir meios que permitisse o compartilhamento de informações, o objeto livro tornou-a materialização epistemológica que perpassa por diferentes camadas da produção de conhecimento. Se para Moisés, Os dez mandamentos, escritos em placas de pedra pelo "próprio Deus", significou o domínio de uma nação, artistas modernos e contemporâneos vão profanar a sacralidade do suporte livro o inserindo no universo das artes visuais e revelando diferentes possibilidades construtivas para a expressão artística. O livro, para além de receptáculo de conteúdos, encerra em si enquanto objeto, questões ideológicas, filosóficas, técnicas, sagradas e afetivas. Carla Rabello Concentino nos dirá:

No início do séc. XX, artistas e poetas vão promover a materialização da linguagem tornando-a um objeto com fisicalidade própria, e o livro como suporte imediato, conseqüentemente absorveu esse transbordamento do texto e da página para o plano da matéria. O trabalho em conjunto entre escritores e artistas plásticos motivou o aparecimento de formas híbridas de livros: Livros de artista, Livros ilustrados e Livros objeto que materializaram o momento de interseção entre literatura, poesia e artes plásticas (...)” (1999, p.9)

Categorizações inspiradas pelo suporte, mas que de modo algum estava obrigado a seguir a ordem estrutural e sistemática de construção e nem nas funções direcionadas ao objeto livro. O artista desfuncionaliza o objeto e seus elementos de composição considerando sobretudo a inspiração ideológica. A esse respeito a autora nos dirá ainda: “Falar do livro diz respeito à circulação e evolução dos códigos de linguagem, assim como as maneiras de reprodutibilidade na dinâmica da comunicação que se acentua na cultura de massa” (Ibidem). Abaixo, consideremos mais alguns aspectos relativos à questão da reprodutibilidade no cenário da arte de um modo geral, e em relação aos livros de modo particular.

4 - DOMÍNIO DA TÉCNICA – O ARTESANAL E O INDUSTRIAL

Em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível

Walter Benjamin

O domínio de materiais, meios de produção e de circulação implica diretamente no modo de consumo dos produtos desenvolvidos. Se à medida que a técnica evolui o produto também é atualizado, a maneira como esse será consumido também é atualizada. Walter Benjamin em, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1994), mostra-nos como o objeto de arte, desde o princípio ligado a funções ritualísticas, vai perdendo sua “aura”. Para além das maneiras de fazer inicialmente artesanais, os produtos manufaturados vão dar lugar sistematicamente à mecanização que acelera o consumo em massa e sustenta o capital.

A ideia de existência de uma obra de arte única - que considera o estado fenomenal das coisas através das transformações físicas que o objeto sofre pelo tempo e suas características únicas e irreprodutíveis - compõem também o que Benjamin define como conceitos da tradição: criatividade, gênio, validade eterna, estilo e autenticidade, aliados a uma relação de propriedade na qual o objeto passa a habitar. O autor afirmará ser o culto a forma mais antiga de inserir o objeto de arte na tradição, servindo a rituais antes mágicos e depois religiosos. “no momento em que o critério de autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outras práxis, a política” (BENJAMIN: 1994, p.172). Seja para fins de controle de massa ou para afirmar um modelo de Estado como se deu no Fascismo por exemplo.

O advento da fotografia - que mudou os modos de fazer ao substituir a mão pelo olho e da reprodutibilidade, visto que fotografar é em essência um ato efetivo que se constitui pela reprodução – vai comprometer a ideia de uma “arte-pura”. Ao promover a emancipação em relação a condição parasitária do objeto representou para o sistema então vigente a morte do

que se convencionou como arte. Desde a Idade Média, em movimento crescente, os modos de produção vêm sendo de alguma maneira atualizados. A xilogravura por exemplo, antecedendo ainda em muito o advento da imprensa, torna as ilustrações tecnicamente reproduzíveis. Sucessivamente, em saltos temporais, surgem as placas de cobre e água forte, seguidas pela litografia que vai colocar as produções em outra escala de consumo de massa. E então surge a fotografia que muda radicalmente os modos de consumo do produto artístico, além de influenciar diretamente no surgimento do cinema, ampliando ainda mais a estesia pelas relações entre domínios específicos de diferentes categorias artísticas, onde imagem e som podem coabitar numa mesma obra e serem reproduzidos em grande escala para atingir a massa.

O livro como objeto, dentro de um processo evolutivo de domínio técnico, está também enredado a um aparelho civilizatório onde os conceitos da tradição o tomam na perspectiva de objeto de arte. Os modos de encadernação e as formas que o consolidam na lógica sequencial de folhas que se sucedem para uma leitura igualmente segmentada em quadros temporários, cristaliza um modo padrão de uso desse objeto, assim como seu modo de confecção e materiais usados determinam seu formato e estrutura, influenciando diretamente no gosto e estética de um modelo onde as lombadas definem a característica visual e os modos de armazenamento em bibliotecas.

A mudança do livro clássico como conhecemos, criado para fins objetivos de difusão de conhecimentos, acontece no início do séc. XX quando artistas plásticos e escritores (em conjunto) motivaram o aparecimento de formas híbridas de livros: Livros de artistas e livros objetos, materializando assim uma parceria entre a literatura, poesia e artes plásticas. Mas é na década de 60 que artistas vão colocar em discussão o objeto livro, fazendo uso da sua materialidade para experimentações estéticas e expressão artística. Inicialmente, com propósito de tornar a obra mais acessível (pela lógica de que ela poderia circular facilmente pelos meios midiáticos facilitando produção e divulgação), o gatilho da tradição o coloca no lugar restrito dos museus e galerias, sob a aura do objeto único e de domínio de especialistas.

5 - REMINISCÊNCIAS – DO OBJETO LIVRO AO LIVRO-OBJETO

Segundo Carla Rabello Concentino (1999, p.22), dentro de uma classificação que diferenciam livros artísticos e suas práticas de construção, três categorias se confundem: o livro ilustrado, o livro de artista e o livro objeto. Em comum entre eles, apenas o fato de os artistas elegerem o suporte livro como meio de expressão. O livro ilustrado parte de uma tradição da bibliofilia, estimulado pela sociedade aristocrática e assimilada pelo mesmo espírito de privilégios. Apesar disso, sua prática destacou-se pela concepção como possível suporte para arte, cujo valor não correspondesse apenas aos meios e materiais utilizados, mas a sua originalidade. O que nos evoca Walter Benjamin quando nos fala dos conceitos da tradição. O livro ilustrado é fruto da colaboração entre escritores e artistas plásticos, além de conter gravuras e desenhos originais, são confeccionados com papel de boa qualidade, tipografia e encadernação requintada, o que reforça sua aceitação por parte dos colecionadores, além do luxo que os caracteriza. “O livro ilustrado seria uma forma mais moderna do livro de iluminuras” (CONCENTINO: 1999, p.22).

Já o livro de artista é caracterizado pelo o fato de todo seu fazer e concepção ser realizado pelo próprio artista, só em raros casos sua edição é feita industrialmente e quase sempre os meios empregados se complementam. O mais importante é que não apresentasse o predomínio da linguagem escrita (poesia e literatura) sobre as artes plásticas, porém caso tivesse texto, que esse fosse realizado pelo próprio artista. (Ibidem, p.23).

Ainda segundo Concentino (1999, p.24), imbuídos em valorizar o múltiplo pela possibilidade de tornar a obra mais acessível, “essa categoria de livro incorporou bem os

princípios dadaístas e foi usada como uma forma de crítica ao prestígio da arte única por entenderem que isso reforçava os modelos elitistas”. Sua facilidade de produção e distribuição imediata acentuou mais o aspecto de uma arte realmente democrática em decorrência dos aspectos que trazia: a produção de edições simplificadas sem gravuras, fotografias originais, tiragem limitada e assinatura do artista o que resultava em menores custos tornando-se mais acessível a maior número de pessoas. Outro aspecto que trazia essa categoria de livro, era a renúncia das “concepções aristocráticas sacralizantes da obra de arte” (Ibidem, p.25). Porém o sonho utópico de atingir as grandes massas através de conteúdos, para muitos incompreensíveis, e objetos “flutuantes” que escapavam à sistemática dos meios de produção e distribuição, mostraram-se incapazes de atingir o tão sonhado público. Então, o que era destinado às massas acabou tornando-se alvo de especialistas. O caráter social possível do objeto tornou-se privado à medida que foi isolado deixando de atender a um propósito coletivo.

É a partir dos anos 60, com os movimentos de vanguarda, que a função do livro como difusor apenas de informação é colocada em questionamento, propiciando assim o desdobramento para os livros objetos, ainda sob a rubrica de livro de artista. No entanto, suas características são bem distintas, primeiro observando que o termo livro-objeto surge por volta dos anos 30 designado pelo artista Georges Hugnet sob a influência dos poemas-objeto no movimento surrealista. Um segundo momento que caracteriza tem origem nas colagens da “Pop Art, nas acumulações do novo Realismo, ou desvio dos materiais recuperados pela Arte Povera: O livro é concebido como um objeto em forma de livro, mas liberto de qualquer inquietação literária” (Ibidem, p.26).

A própria materialidade que transforma o livro em objeto escultural tirando-o do campo funcional específico da leitura ordinária, já o define como livro objeto e restaura seu posto de objeto sagrado. Posto que, toda produção mesmo com tiragem de poucos exemplares, a cada objeto confeccionado um elemento novo era introduzido, reafirmando sua condição de objeto único e impossibilitado de reprodução, ao contrário do que propunham os livros de artista que rivalizavam a questão do único ou múltiplo.

As produções *Esculturas-livro* e *Re-leitura*, objetos desse artigo a serem apresentados adiante, utilizam-se de características inerentes ao próprio suporte e intervenções realizadas para conferir mais particularidades à obra, como o tipo de capa, douramento, volume e etc., levando em consideração a memória do próprio livro. Apesar do embate físico sobre a materialidade, de uma ação que parece agressiva, o que resulta é o caminho da poesia pela ressignificação e dignidade restituída, agora em outro lugar de destaque.

6 - O LIVRO COMO MATÉRIA SEMÂNTICA E ESCULTÓRICA – *ESCULTURAS-LIVRO E RE-LEITURA* (DA ORDEM A DES-ORDEM)

“Todo ato de criação é primeiro um ato de destruição”

Pablo Picasso

Desde o advento de Gutenberg, com a invenção da imprensa, passando pelas inúmeras transformações da era técnica que possibilitaram maior disseminação e difusão do conhecimento, condicionando a maneira de como vemos e nos relacionamos com o objeto livro, chegamos enfim ao momento de sua desconstrução. Apresentamos aqui os caminhos de uma poética que podemos assinalar de algum modo como profanatória, visto que dissolve a materialidade e sacralidade do objeto livro para então reformulá-lo no status de obra de arte. As produções apresentadas aqui, são realizações distintas que se concretizaram a partir de duas dinâmicas em desdobramento: O propósito e a ocasionalidade.

As *Esculturas-livro* tem sua origem nas experimentações realizadas nos atelieres da UERJ no ano de 2004. Como exercício para investigações metodológicas em processos artísticos, livros foram adquiridos em sebos e acervos particulares para essas práticas que tiveram como resultado produtos estéticos potentes. Decorrente disso, prosseguiram-se os fazeres e investigações que resultaram na exposição *Esculturas-livro*, já mencionada no início deste estudo, dimensionada e legitimada pelos editais Rio Arte e Furnas Cultural. O fazer artístico foi pautado na captura de livros em sebos, coleções particulares e bancas de rua, a serem submetidos a processo poético de construção que priorizava o corte, a dobra e a colagem.



Figura 3



Figura 4

Re-leitura, foi a segunda construção poético-visual a partir da materialidade do livro, na qual, em muitos aspectos, os fazeres se ampliaram. Seguindo o desdobramento, após várias exposições, em 2010 a ocasionalidade apresentou um acervo de livros que havia sido dizimado por cupins e grande parte do material atingido seria descartado. A seleção curiosa e imediata impulsionada pela visão que percebeu um aspecto estético nos caminhos construídos pelos cupins sobre as superfícies e corpos dos livros, conferiu o potencial para transmutar aquele material em objetos artísticos, dando assim continuidade aos fazeres e investigações realizadas anteriormente por mim.

Em *Re-leitura* as construções poéticas se aprimoram em fazeres que incorporam o elemento água como aliado no processo de desconstrução. Após a captura dos livros atingidos pelos cupins, esses eram imersos em água para amolecer a matéria. A partir de então a materialidade do livro assumia caráter dócil, maleável, possibilitando a modelagem com a utilização de cola. No processo criativo houve ainda a inserção de outros elementos como crânio de um animal, macarrão em formato de letrinhas, prato e talheres.

O processo de construção poético-escultórico que deu origem às exposições, *Esculturas-livro* (2006) e *Re-leitura* (2010), passam inicialmente pelos mesmos procedimentos, (captura/seleção/resgate) da matéria destinada a ser reorganizada em novas estruturas. Esse ato inicial faz referência às ações de Duchamp com seus *ready-mades* no sentido da apropriação do objeto ordinário e seus deslocamentos, porém carregados de propósitos bem diferentes. O que aproxima os fazeres artísticos é justamente a oposição poética que se estabelece entre ambos. Enquanto Duchamp propunha a neutralidade através da seleção criteriosa de um objeto a-estésico como nos esclarece Octávio Paz em *Marcel Duchamp e o Castelo da Pureza* (2012), as Esculturas-livro são carregadas de estésias que atravessam a obra e provocam tensões pelas dinâmicas relacionais em múltiplos sentidos. Seja pela visualidade que permite o sentir tátil ou pelo toque impossibilitado imposto pela dimensão do sagrado ao qual retorna a habitar.

Nas primeiras construções (*Esculturas-livro*), o corte aparece como incisões que é caminho para outra ação, a dobra, seguida de colagem, definições essas com propósito de manter uma ordem e certo controle para o desdobramento com infinitas possibilidades. No manuseio, as dobras evoluem insistentemente em tentativas possíveis de se organizarem em uma formatação estética; formas aleatórias surgidas pelas dimensões e delimitações dos materiais apresentados, onde são considerados: o tipo de encadernação, volume, cor, acabamento, estrutura, tipo de papel, fonte tipográfica, dimensões e resistência dos materiais.

Aos novos objetos-obra foram atribuídos títulos como uma metáfora para criar um diálogo entre o propósito funcional de registro e difusão de conteúdos e as dinâmicas subjetivas entre o que se vê e o que se lê. Como a palavra, que só ganha sentido a partir do momento que entendemos o que ela significa, ou seja, a ideia que ela representa. Esses títulos não se relacionam ao conteúdo original do livro, são sugeridos como um jogo para testar a atenção do espectador e o provocar, quebrando a lógica ordinária das coisas onde todos os saberes se misturam e se complementam. Assim, chega-se a exemplares únicos, negando-se a possibilidade de reprodutibilidade que é uma conquista na evolução técnica do livro. Apesar da condição polissêmica que desperta, os rearranjos oferecem outras perspectivas pelas maneiras agora (plástico-poéticas) possíveis de leitura.

O gesto transformador e radical - para alguns, destruidor – dá corpo a objetos estéticos que propõem outros caminhos para uma leitura sensorial que percorre superfícies, dialogando agora não mais pelo manuseio, mas pelas impressões e significados encontrados nos novos objetos que não mais podem ser tocados, apenas observados em altares legitimados das galerias de arte, onde uma dimensão do sagrado retoma o objeto que foi profanado, restituindo a ele esse espírito cunhado pela tradição.

Segundo o pensamento do filósofo italiano Giorgio Agamben em seu livro *Profanações* se o sagrado era o que somente aos deuses pertenciam, aos homens cabia a possibilidade de profanar (2007b, p.65). Assim como um diário que tem seu conteúdo oculto negado ao conhecimento alheio e que tem na profanação o sentido da própria existência, sendo sua função guardar e seu destino ser encontrado, violado e revelado; do mesmo modo, o livro (na esfera de materialidade para a arte) como objeto sagrado tem como condição *sine qua non* ser profanado,

destituído de sua inércia para ser transmutado em algo que o exceda, possibilitando leituras de outra ordem.

Contudo, ainda na trilha do pensar de Agamben, percebemos que nesse deslocamento da esfera do funcional para a estância das artes, o objeto é reconduzido e uma vez mais levado a habitar a esfera do sagrado pela anulação da intimidade do manuseio e pelo seu posicionamento no espaço da galeria de arte, como algo apenas a ser observado e usufruído pelo sentido da visão, assemelhando-se a um objeto de devoção dentro de um lugar religioso. Em outra obra *Estancias – a palavra e o fantasma na cultura universal* (2007a) Agamben, em diálogo com Freud no texto intitulado “O objeto perdido”, trará o seguinte questionamento: Passamos pelas coisas ou elas passam por nós? Há que se pensar... Talvez o gesto efêmero e performático transgressor que transforma a matéria, seja o ápice dessa profanação.



Figura 5

A matéria em forma de livros obsoletos que antes encontrava-se despojada, seja do valor monetário (que agora era insignificante) ou pelos conteúdos de pouca importância, ou ainda pelas suas encadernações consumidas pelo tempo, insetos, fungos, umidade ou poeira, é ressignificada através do olhar criterioso do artista que elege suas características para transformá-los em objetos de arte. Como já mencionado, parte do achado desses materiais livros se deu por circunstâncias do acaso. Os livros base faziam parte de um acervo de biblioteca comunitária que foi então atingido por uma infestação de cupins que inutilizou sua função ordinária e traçou caminhos sinuosos por entre os corpos, criando pela ação uma imagem ao mesmo tempo visceral, delicadamente cirúrgica e aleatória. O gesto intencional transformador é pelas mãos, como que um carinho sobre as superfícies, sentindo, para encontrar nova natureza existencial e ocasional. Os “caminhos cupins” que hora penetram ou margeiam os miolos em cristas, formam desenhos acidentais, resultado da fome das criaturas únicas que conseguem digerir a celulose, essa mesma que por centenas de anos foi a “eureka” dos homens que na evolução da técnica conseguiu estruturar um suporte que pudesse sustentar a subjetivação nas folhas do papel.

Como parte disso, seu reposicionamento em outro espaço, o da galeria de arte, faz-se necessário, restituindo-lhe o sagrado perdido. É a galeria também o lugar de legitimação das coisas que são “artísticas”, nesse caso a importância do deslocamento se dá do lugar da invisibilidade para o da atenção, que está incorporado no âmbito restrito dos apreciadores de

arte, sem que isso desconsidere ou menospreze a rua com todo seu contexto e múltiplos significados.

Na produção *Re-leitura*, o processo construtivo se dá pela imersão em água, algo como que um batismo para “enformar”. A matéria é deixada mergulhada por dias em um recipiente com água até que esteja maleável suficientemente para moldar possíveis formas que a intenção ou a estrutura permitir. “Significa dar a possibilidade a um modo especial de negligência que ignora a separação.” (AGAMBEN, 2007b, p.66). Morre-se livro e renasce escultura, o sagrado é corrompido. Pois, “a profanação implica na neutralização daquilo que profana” (Idem, p.68).

6.1 - O objeto perdido ao modo do Agamben

Buscando refletir sobre o posicionamento exaltado da espectadora/visitante diante das obras da exposição *Esculturas-Livro* (citada na introdução desse artigo) trazemos o trecho de Agamben, que, em diálogo com Freud, em texto intitulado “O objeto perdido” realiza o seguinte encaminhamento acerca da melancolia:

(...) o mecanismo dinâmico da melancolia em parte toma emprestada as suas características essenciais do luto e em parte da regressão narcisista. Assim como, no luto, a libido reage diante da prova da realidade que mostra que a pessoa amada deixou de existir, fixando-se em toda lembrança e em todo objeto que se encontravam relacionadas com ela, assim também a melancolia é uma reação diante da perda de um objeto de amor, ao que não se segue, porém, conforme se poderia esperar, uma transferência da libido para um novo, mas sim o seu retrain-se no eu, narcisisticamente identificado com o objeto perdido. (2007a, p.43-44)

A partir do momento em que o objeto livro deixa de existir para dar lugar ao livro-objeto que habitará a esfera estética, o objeto inicial se perde. Nessa perda de algo que imaginávamos ter, mas na impossibilidade de saber exatamente o que foi perdido, dado que o livro ainda está lá, poder-se-á experimentar uma certa “melancolia”. Talvez tenha sido esse o sentimento desperto na visitante em questão. De certo, a melancolia inicial cedeu lugar à cólera ao se deparar ao mesmo tempo com a perda do objeto, mas também com seu rastro fantasmagórico posto em obra. Algo semelhante talvez ao sentimento de revolta inicial que antecede ao luto referente a perda. No entanto, Freud (apud AGAMBEN 2007a, p.44) vai dizer que no luto há uma perda de fato, mas que “na melancolia não só falta clareza a respeito do que foi perdido, mas nem sequer sabemos se podemos de fato falar de uma perda”. Assim, estabelecendo uma livre associação de ideias entre a questão da melancolia levantada por Agamben e os objetos artísticos em questão, temos que um dentre os possíveis sentimentos que afloram diante da visualidade das obras se avizinha da melancolia. Em *Esculturas-livro* não há a perda completa do objeto, identificamos seu rastro, um índice que semiologicamente nos remete ao fantasma do objeto livro perdido, que já não possibilita as relações anteriores de leitura, mas como dito anteriormente, abre-se como possibilidade para inúmeras outras. Enquanto possibilitador de leituras se torna um objeto de “indeterminação”. Foi com essa indeterminação que se dá na abertura de novas possibilidades, que a visitante mencionada talvez não estivesse preparada para lidar.

Ainda de acordo com Agamben (2007a, p.45), se o objeto for tomado pelo sentimento de luto, a melancolia vai conferir uma compreensão fantasmagórica da realidade abrindo espaço para uma existência irreal, uma suposta relação de apropriação com algo que acha que foi

perdido e que nada poderá substituir e ninguém se apropriar, caso a melancolia consiga tomar o objeto do mesmo modo que afirma sua perda, um conflito entre amor e ódio se dará, sendo um para separar a libido e outro para defender. Assim, temos que, se livros são objetos de linguagens, também são matrizes de sensibilidade; os modos de fazer, reformular e desconstruir implicam uma relação com outros códigos, sobretudo para uma leitura sinestésica. Desta forma, livros podem ser cheirados, tocados, vistos, jogados e também destruídos (PLAZA, 1982, p.3).

Fazendo uma analogia no campo da experiência como performatividade que atravessa o espectador e o objeto artístico, Jorge Larrosa em *Notas sobre a experiência e o saber de experiência* (2002) em diálogo com o pensamento de Martin Heidegger nos diz:

que a experiência em primeiro lugar é um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova (...) fazer uma experiência com algo significa que algo nos acontece, nos alcança; que se apodera de nós, que nos tomba e nos transforma (...) deixar-nos abordar em nós próprios pelo que nos interpela (...) (LAROSSA: 2022, p. 143).

Ainda em busca de pensarmos essa experiência, esse “embate” sujeito-obra, tomemos uma vez mais as palavras do autor:

O sujeito dessa experiência é aquele que sofre, pois o seu contrário seria um sujeito anestesiado(...) A experiência aquilo que “nos passa”, ou que nos toca, ou que nos acontece, e ao nos passar nos forma e nos transforma. Somente o sujeito da experiência está, portanto, aberto à sua própria transformação (...). Se a experiência é o que nos acontece, e se o sujeito da experiência é um território de passagem, então a experiência é uma paixão, onde o sujeito não é ativo, nem passivo. Nesse paralelo, a paixão funda uma liberdade dependente, o sujeito apaixonado não possui o objeto amado, mas é possuído por ele. (Ibidem, p.25 e 26)

Portanto, em nosso entendimento, a experiência vivenciada pela visitante/observadora na galeria de arte, pelo embate com o objeto novo, foi também uma oportunidade de auto transformação.

7 - RESSONÂNCIAS - DAS POSSIBILIDADES DE LEITURAS

Para além de leituras formais e escutas cotidianas, obras demandam ausculta. É através dessa escuta interna que acessamos o poético sempre tão transformador. Assim, cabe-nos a poesia através das sensações provocadas pelas esculturas. Para algumas pessoas as obras lembravam orquídeas, vaginas, ondas, útero... Uma delas, que faz parte da produção *Re-leitura* (figuras 6 e 7) remete à imagem de uma concha e, com seu formato espiral, conduz-nos à filosofia de Bachelard e sua visão poética sobre a fenomenologia das imagens e do espaço. Isso permite uma interpretação mais profunda sobre a imagem que se apresenta comparada ao fenômeno da própria vida através do molusco que habita a concha real.

Um dito popular nos conta que se colocarmos uma cocha no ouvido podemos ouvir o mar, o que nos faz pensar que talvez seja pela ausência de algo que habitava aquela cocha que nos suscita a vida e a dimensão do mar. Do mesmo modo, o livro-objeto nos convida a uma escuta mais atenta para buscar o mar de letras perdidas ou escondidas em sua geometria helicoidal. De acordo com Bachelard (1984, p. 269), se por outro lado a concha é o lugar seguro para a vida do molusco, o “sair e entrar” faz parte da dinâmica da própria sobrevivência. O “entrar” para se proteger no medo constante de morrer e o “sair” pela curiosidade constante de desvendar a vida. Para o espectador, esconder-se no gosto da tradição nega-lhe a possibilidade de descobrir o mar de possibilidades, infinitas leituras possíveis projetadas além-concha. Em uma analogia sutil com a vida que se esvai, a fôrma e a forma permanecem, ao ‘espectador molusco’ cabe decidir, se esconder ou viver. A partir de referenciais e imagens sobre a concha, Bachelard alerta para verificação que devemos fazer sobre os “devaneios ingênuos” e que alimentam de certa forma as “tradições” (BACHELARD, 1984, p.273).

O processo de construção artístico-poético resulta em objetos com vasta possibilidade de interpretação, e formatos que propõem um diálogo íntimo com cada espectador, sendo o objeto não o fim, mas a partida para infinitas interpretações. Não se trata mais da leitura condicionada pelo ponto de vista do autor e sim as descobertas que derivam das experiências íntimas de cada leitor/observador. A forma é dada - mas a leitura helicoidal, vertiginosa e poética, é pessoal.



Figura 6



Figura 7

8 - A DOBRA QUE SE DESDOBRA

Pois os livros não são alheios a nós, são antes nossos espelhos

Caetano Veloso

A obra de arte independente do propósito, é, de certo modo, uma extensão do artista que a concebe. Resulta em particularidades da ampliação e domínio tanto prático quanto de entendimento do que está sendo feito. Nessas produções apresentadas, há um “aspecto barroco” que é evidenciado nas formas e na dinâmica de comunicação, mais precisamente nas inúmeras dobras, tanto físicas quanto de significados que se dobram e desdobram sobre a materialidade até a alma. É necessário percorrer por diversos pontos de vista para compreender a totalidade da obra e compreender a imagem dada que também se relaciona com o espaço que habita. Os olhos vão e voltam sem encontrar repouso sendo necessário mudar de posição para completar a vista.

Uma das pinturas mais emblemáticas do Barroco é Narciso de Caravaggio, que no mito, fascinado pelo reflexo da própria imagem acaba morrendo afogado no lago. O que não se observa é que antes está dado para Narciso o movimento das águas que não estão alheias a sua presença, sobretudo, coloca diante dele sua imagem invertida tal como a paisagem que está no seu entorno. É esse contrário que o livro objeto indaga ao Narciso em nós, tal como lago, espelho d’água: Se nos afogamos enlevados com a imagem projetada pela tradição, ou viramos e encaramos outra dimensão do mundo. Muitas dobras podem distender a partir das relações dadas: entre o lago e Narciso está sua imagem, entre a imagem e a paisagem está Narciso (LYRA, 2011). O que há no interior do lago, e o que está na paisagem?

O olhar de Deleuze para a filosofia de Leibniz sob o conceito de dobra, permeia de algum modo as produções *Esculturas-livro* e *Re-leitura* pelas relações estabelecidas do ponto de vista da aproximação dos elementos plásticos, sua formatação e interpretação, em um movimento como unidades vivas dotadas de corpo e alma que de alguma forma se relacionam e se complementam com o espaço que habita. Uma relação entre as dobras físicas visíveis nas esculturas e os espaços vazios e ocultos pelos ângulos projetados, ocasionados pelas perspectivas do ponto de vista de quem olha, estimulando indagações e tensões pelas construções dramáticas.

A materialidade da qual os livros são feitos torna possível o corpo daquilo que em forma de objeto de arte se coloca diante de nós, intimando-nos a desvendar o que o olho não vê, o que está oculto e se apresenta na imaginação de quem ousa perguntar a si mesmo, vasculhar a própria alma. As brechas, os vazios, os caminhos forçados pela natureza (cupins), são pequenas aberturas para entrar no campo interior de cada livro objeto.

O que está dentro e o que é a superfície são tensões que dispõem o horizonte aberto da obra (...) a abertura do vazio. Pois para Didi Huberman, “ a escultura teria, então, valor de pele naquilo que ela tem de desenvolver, uma especialidade que a experiência visível geralmente não consegue apanhar, abraçar...” Que lugar é esse? “um lugar para se perder, um caminho que leva a lugar nenhum”, pois o artista inventa lugares (HUBERMAN, 2009, p.12)

Assim também a História aponta no Renascimento o interesse de Leonardo Da Vinci pela anatomia. Através dos seus procedimentos para estudos, o corpo era descamado como uma cebola afim de revelar as formas orgânicas interiores e os espaços internos. Porém Dürer, desenvolve um sistema geométrico que permite ver as superfícies de forma que ainda não havia sido vista. Esse sistema produzia uma imagem que se assemelha a concha de um caracol, nos fazendo retomar as abordagens anteriores e suas relações.

A elucidação matemática, deixaria fluir o surgimento dos abismos orgânicos de espaços – caracóis, de pontos de vista impossíveis. (HUBERMAN, 2009, p.32). Com esse método foi possível ter a amplitude e a proporção do que o olho não podia alcançar, superfícies e afastamento nunca vistos. “Para Dürer, a forma já era considerada órgão e orgânica, mesmo pensada no quadro de uma geometria estrita” (Ibidem).

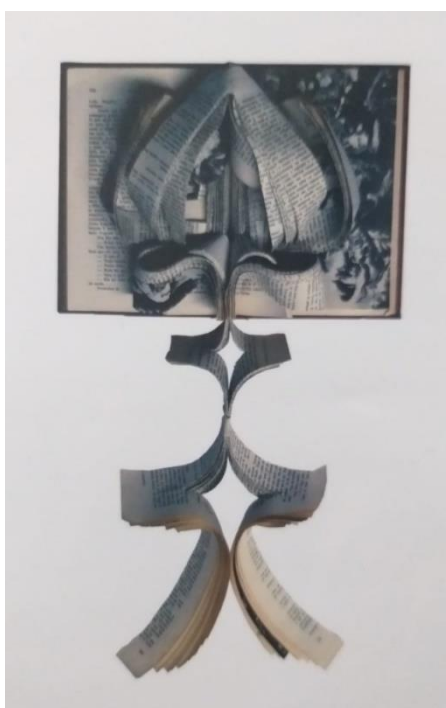


Figura 8

9 - CONCLUSÃO

Os livros-objetos aqui apresentados, nesse breve percurso que transitou desde a pré-história, passando pelo Renascimento, Barroco, Revolução industrial, Modernismo até a atualidade teve o objetivo de construir uma reflexão a partir de múltiplas relações estabelecidas entre as formas oferecidas, o espectador e o espaço.

Nas muitas dobras aqui apresentadas entre objetos livro e o livro-objeto busquei desdobramentos múltiplos. Tal qual Narciso a beira do lago, debrucei-me sobre mim mesmo ao buscar pensar as possíveis relações entre obras que criei, aqueles que as observam e o espaço que as acolhe. Por resultado temos uma reflexão acerca de uma poética que fala mais do artista e sua maneira de reconstruir e ressignificar, na perspectiva de transcendência, de ir além, do objeto perdido e de si.

Através de um gesto de certa forma ‘amoroso’, visto que procurei resgatar os objetos livros que então estavam relegados ao desprezo e invisibilidade, para lhes conferir a atenção nos espaços e circuitos das artes. Contudo, foi através do deslocamento e da ação radical de desconstrução que se possibilitou seu desdobramento em objeto artístico.

O gesto em alternância entre o ferir e acariciar, revela-se também amoroso e solidário no ato de resgate a objetos relegados, condenados ao abandono, desprezo e invisibilidade. Gesto este que conferiu-lhes um lugar de atenção nos espaços próprios à arte. Minha ação é também, em sua essência, uma homenagem. Uma fala acerca da valorização do livro tradicional, aquele que desempenha importante papel como difusor de conhecimento. Como nos disse Túlio Villaça "a transcendência que os livros proporcionam nos alimenta daquilo de que somos feitos."

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias - a palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Tradução de Silvino José Assman. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007a.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução e apresentação de Silvino José Assman. São Paulo: Boitempo, 2007b.

BEDAT, Zitto. Catálogo de exposição **Esculturas-livro**. Espaço Furnas Cultural, 2006.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: *Magia e Técnica, arte e política*. 7ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CALDAS, Valtercio. **Livros**. Catálogo Museu de Arte Moderna. Imprensa J. Sholna. Rio de Janeiro, junho de 1999.

CONCENTINO, Carla Rabello. **O objeto: Livro**. Monografia de pós graduação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Humanidades/Faculdade de Educação/Departamento de Educação Artística, 1999.

DELEUZE, Gilles: **A dobra, Leibniz e o Barroco**. Tradução Luiz B.L.Orlandi. Campinas, SP: Papyrus 1991.

DIDI-HUBERMANN, George. **Ser Crânio - Lugar, contato, pensamento, escultura**. 1ª edição. Editora: C/Arte, 2009.

FEBVRE, Lucien et al. **Du Livre**. Paris: Éditions Albin Michel, 1971.

GRAVEREAU, Breton Simone et al. **Le Monde Livre**. Paris: Flammarion/Bibliothèque Nationale, 1992.

HOFFERBERG, A. Judith. **Catálogo da exposição Único em seu gênero - Livros de Artistas Plásticos**. Filadélfia: Foundation For Today' Art/NEXUS, 1995.

KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da Escultura Moderna**. Tradução de Julio Fischer. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1998.

LABARRE, Albert. **Histoire du Livre**. Paris: Presses Universitaires de France, 1970.

LARROSA, Jorge. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Universidade de Barcelona, Espanha. Tradução de João Wanderley Geraldi Universidade Estadual de Campinas, Departamento de Linguística, 2002.

LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. **Guerreiras e heroínas em performance: da artenografia à mitologia em artes cênicas**, 2011. Tese de Doutorado Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes, Campinas, 2011.

NEVES, Marta Eloísa Melgaço et al. **A história do Livro** - parte 1.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=A9p4KZRJdxM>

Acesso: 23/04/2022

NEVES, Marta Eloísa Melgaço et al. **A história do livro** - parte 2.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ieBOSaqrSKQ>

Acesso em :23/04/2022

PAZ, Octávio. **Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza**. Tradução Sebastião Uchoa Leite. São Paulo. 3ª edição. Ed. Perspectiva, 2012.

PLATÃO. **A República**. In: MARCONDES, Danilo. Textos Básicos de Filosofia: dos Pré-socráticos a Wittgenstein. Tradução de Lucy Magalhães. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

PLAZA, Julio. **O livro como forma de arte**. In: Revista Arte em São Paulo nº6, abril 1992.

PROENÇA, Graça. **História da arte**. 16ª edição. Editora: Ática, 2003.

VILLAÇA, Túlio. **Ora (lereis) ouvir estrelas** - fevereiro de 2018.” In: Sobre a Canção. Disponível em <https://tulio villaca.wordpress.com/2018/02/20/ora-lereis-ouvir-estrelas/#comments> Acesso: 10/04/2022.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Título: Livro Didático III – Exposição Escultura-livros 2006.....	09
Figura 2: Título: Livro de Português – Exposição Escultura-livros 2006.....	10
Figura 3: Processo de produção – Exposição Re-leitura 2010.....	15
Figura 4: Sem título - Exposição Re-leitura 2010.....	15
Figura 5: Título: Livro de Filosofia - Exposição Escultura-livros 2006.....	17
Figura 6: Sem título - Exposição Re-leitura 2010.....	20
Figura 7: Sem título - Exposição Re-leitura 2010.....	20
Figura 8: Título: Livro de Matemática - Exposição Escultura-livros 2006.....	22

AGRADECIMENTOS:

Esse momento representa o rito de passagem de um processo íntimo de busca pela ampliação de saberes que se constitui de matéria sutil, potente, ampla, generosa e afetuosa, mas também insurgente, sobretudo quando se faz tão necessário levantar forças contra uma necropolítica que insiste em um movimento retrógrado e aviltante.

Foi através desse (per)curso oferecido pelo Programa de pós dessa instituição que promovemos encontros e juntos nos fortalecemos em muitos sentidos, principalmente quando isso se tornou fundamental para atravessar o período pandêmico que se instalou sobre o mundo e nos causou tantas perdas. Encontrar abraços, ainda que virtuais, palavras de apoio e ouvidos prontos a escutar, foi fundamental para continuar seguindo e acreditando na Educação e Arte como uma ferramenta necessária para promover mudanças e refletir o mundo.

Agradeço à Instituição, Colégio Pedro II e ao Programa de Pós Graduação, no curso Saberes e Fazer no Ensino de Artes Visuais, representados por todos os professores, queridos, solícitos e dedicados no compromisso de oferecer uma educação de excelência.

À professora e orientadora Janaína Laport, que aceitou essa missão e por me fazer olhar a arte contemporânea através de outra perspectiva nova e pulsante.

A todos os colegas discentes que dividiram essa trajetória comigo formando uma rede de afeto, carinho e inspiração para novas caminhadas.

Ao meu parceiro Félix Mutiz, que me apoiou em todos os instantes me encorajando.

E aos meus amados pais Beta e Zezé, que na simplicidade forjada dentro tantas lutas afirmam em cada vitória minha que a caminhada tem valido a pena.