

Milene Brizen Chalfum

**ARTES VISUAIS, LITERATURA INFANTIL E A EDUCAÇÃO  
NOS LIVROS DE ARTISTA PARA CRIANÇAS**

Belo Horizonte

2018

Milene Brizenno Chalfum

**Artes visuais, literatura infantil e a educação  
nos livros de artista para crianças**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação Conhecimento e Inclusão da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Educação.

Linha de pesquisa: Educação e Linguagem

Orientadora: Profa. Dra. Celia Abicalil Belmiro

Belo Horizonte  
Faculdade de Educação da UFMG  
2018

C436a  
T Chalfum, Milene Brizeno, 1972-  
Artes visuais, literatura infantil e a educação nos livros de artista para  
crianças [manuscrito] / Milene Brizeno Chalfum. - Belo Horizonte, 2018.  
236 f., enc., il.

Dissertação - (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais,  
Faculdade de Educação.

Orientadora: Celia Abicalil Belmiro.

Bibliografia: f. 220-231.

Anexos: f. 230-236.

1. Educação -- Teses. 2. Livros e Leitura -- Teses. 3. Ilustração de  
livros -- Avaliação -- Teses. 4. Livros ilustrados para crianças -- Avaliação --  
Teses. 5. Literatura infanto-juvenil -- Avaliação -- Teses. 6. Linguagem e  
educação -- Teses. 7. Arte e educação -- Teses. 8. Ilustradores -- Teses.  
9. Ilustração de livros -- Teses.

I. Título. II. Belmiro, Celia Abicalil, 1948-. III. Universidade Federal de  
Minas Gerais, Faculdade de Educação.

CDD- 741.642028

**Catálogo da Fonte\* : Biblioteca da FaE/UFMG**

Bibliotecário<sup>†</sup>: Ivanir Fernandes Leandro CRB: MG-002576/O

Atenção: É proibida a alteração no conteúdo, na forma  
e na diagramação gráfica da ficha catalográfica<sup>‡</sup>.

---

\* Ficha catalográfica elaborada com base nas informações fornecidas pelo autor, sem a presença do trabalho físico completo. A veracidade e correção das informações é de inteira responsabilidade do autor, conforme Art. 299, do Decreto Lei nº 2.848 de 07 de Dezembro de 1940 - "Omitir, em documento público ou particular, declaração que dele devia constar, ou nele inserir ou **fazer inserir declaração falsa** ou diversa da que devia ser escrita..."

† Conforme resolução do Conselho Federal de Biblioteconomia nº 184 de 29 de setembro de 2017, Art. 3º - "É **obrigatório** que conste o número de registro no CRB do bibliotecário abaixo das fichas catalográficas de publicações de quaisquer natureza e trabalhos acadêmicos".

‡ Conforme Art. 297, do Decreto Lei nº 2.848 de 07 de Dezembro de 1940: "Falsificar, no todo ou em parte, documento público, ou **alterar** documento público verdadeiro..."

**Artes visuais, literatura infantil e a educação  
nos livros de artista para crianças,**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação Conhecimento e Inclusão Social da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte, 30 de agosto de 2018.

**Banca examinadora**

---

Profa. Dra. Celia Abicalil Belmiro – FaE/UFMG (Orientadora)

---

Profa. Dra. Rachel de Sousa Vianna – UEMG

---

Profa. Dra. Isabel Cristina Alves da Silva Frade – FaE/ UFMG

---

Profa. Dra. Patrícia Corsino – UFRJ (suplente)

---

Profa. Dra. Aracy Alves Martins – FaE/UFMG (suplente)

Para Iris...

## Agradecimentos

Aos professores da FaE/ UFMG que compartilharam comigo esta pesquisa e incentivaram o meu aprendizado e crescimento docente, especialmente... Ana Galvão, Guilherme Trielli, Aracy Martins, Isabel Frade, Maria Lucia Castanheira, Regina Helena de Freitas e Juliana Gouthier.

À Maria do Carmo de Freitas Veneroso, da Escola de Belas Artes, pelo acolhimento e incentivo iniciais; e Amir Brito Cadôr, supervisor e curador da Coleção de Livros de Artista, pelo belo trabalho desenvolvido e por aproximar a arte em forma de livro dos seus pesquisadores, apreciadores e do público em geral.

À Patrícia Corsino e Raquel Vianna pelo tempo disponibilizado na leitura e avaliação desta dissertação; e Heloísa Rocha Alkimim que me acarinhou com as suas observações.

Aos funcionários e colegas da FaE, pelo apoio e convívio durante o tempo da pesquisa.

Aos colegas do LEPI, companheiros de jornada, em especial à Laís, Juçara, Cristienne e Marcus.

Às meninas do ensaio, Dea, Tetê, Silvinha e Lili, pelos dias de descanso verdejantes. Karlinha, Dani, Rê, Baby, Tereza e Eduardo, quanta paciência com a minha impaciência! Eliette, foi muito bom te conhecer e trocar poesia com você...

À Renata, Deley, Roberta, Tereza Alkimim e Libéria, por me socorrerem com prontidão.

À minha mãe e irmãs que liberaram as minhas mãos para os estudos e aliviaram o meu coração.

Filha, obrigada por me fazer borrar alguns trechos, em compensação, você coloriu outros...

Pai, tarefa cumprida. Desculpe a demora...

Aos autores de livros que ainda vão nos fazer sorrir de arte! E a quem mais se ler aqui!

À minha orientadora, Célia Abicalil Belmiro... O que te dizer?



Vejo esta imagem, silenciosa, saindo de um saquinho de papel pardo e indo parar em cima da sua mesa...

O seu conhecimento, generosidade, compromisso e franqueza (pertinente e gentil) guiaram os meus passos. Suas palavras e gestos, com certeza, escreveram os melhores trechos desta dissertação.

Enfim,  
a todas as crianças que poetizam a vida com seus livros “invertidos” nas mãos!

- Não se aflija, o lenço não tombou. Eu é que lancei nas águas.  
- Atirou o lenço fora? E porquê?  
- Por sua causa meu filho, para lhe dar sortes.  
- Por minha causa? Mas esse lenço era tão lindo! E, agora, assim desperdiçado no rio...  
- E depois? Há lugar melhor para deitar belezas?

*O Rio estava tristonho que ela nunca vira. Lhe atirara aquela alegria.  
Para que as águas recordassem e fluíssem divinas graças.*

Mia Couto  
Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra.

## **Resumo**

Esta pesquisa insere-se nos estudos da área de Educação e Linguagem e apresenta correlações - teóricas, formais, materiais e processuais - entre os livros ilustrados da literatura infantil contemporânea e os livros de artista, categoria e obra das artes visuais. O ponto de partida deu-se no vislumbre de que a sobreposição dessas obras e a composição de um território de compartilhamento de ideias dos seus campos de saberes poderiam abrir para os livros ilustrados, novos olhares, interpretações e usos. O percurso da investigação foi constituído sob a lente dos livros de artista, iniciando-se na elaboração de um constructo teórico referenciado por Paulo da Silveira, Edith Derdyk, Amir Brito Cadôr, Júlio Plaza, Clive Phillpot, e Ulises Carrión, sobre o objeto livro e as obras da categoria em seu sentido *lato* e estrito: os livros de edição e para crianças. No seu prosseguimento, foi realizada uma abordagem dos livros ilustrados pela arte da ilustração e da narrativa, conforme as concepções de Odilon Moraes, Rui de Oliveira, Peter Hunt e Sophie Van Der Linden, bem como a edificação de um espaço intermediário e relacional entre os livros ilustrados e os livros de artista, em uma perspectiva interartes realizada segundo as proposições de Claus Clüver e Fábio Morais, entre outros de seus propositores. O *corpus* de análise constitui-se, comparativamente, por dois grandes grupos de acervo: por um lado, o da “Coleção Livro de Artista” da biblioteca da UFMG; por outro, o da Bebeteca e o do Grupo de Pesquisa do Letramento Literário - Gpell, integrantes do NEPEI e do CEALE/FaE da UFMG. Nas obras pesquisadas foram observadas similaridades no sistema de montagem e estruturação do objeto livro, na afinidade de poéticas materiais e conceituais e no oferecimento de modos inusitados de leitura e manipulação. São tangências reflexivas que repercutem na experiência artística e literária do objeto livro, amplificando seus potenciais estéticos, culturais e educativos.

**Palavras-chave:** literatura infantil, livro de artista de edição, livro ilustrado, artes visuais, educação.

## **Abstract**

This research, in the area of education and language, presents correlations - theoretical, formal, material and procedural - between the picturebooks of contemporary children's literature and the artists' books, category and work of the visual arts. It was based on the premise that the proximity of these works and the composition of a shared territory of ideas between their fields of knowledge could open for picturebooks new looks, interpretations and uses. The course of the investigation was constituted under the lens of the artists' books, beginning with the elaboration of a theoretical construct referenced by Paulo da Silveira, Edith Derdyk, Amir Brito Cadôr, Júlio Plaza, Clive Phillpot, and Ulises Carrión, about the object book and the works of the category in a broad and strict sense: edited artists' books and artists' books for children. Then, it was made an approach of the picturebooks by the art of illustration and narrative according to the conceptions of Odilon Moraes, Rui de Oliveira, Peter Hunt and Sophie Van Der Linden, as well as the building of an inter-relational and intermedia space between picturebooks and artists' books in an interart perspective realized according to the propositions of Claus Clüver and Fábio Morais, among others of its proponents. The analysis corpus consisted, comparatively, by two large collection groups: on one side, the "Special collection of artists' books of the UFMG's library; from the other, Bebeteca and Research Group on Literary Literacy - Gpell, members of NEPEI and CEALE / FaE of UFMG. Similarities were observed among the works given by the system of assembly and structuring of the book object, in the affinity of material and conceptual poetics and in the offer of unusual ways of reading and manipulation. They are reflexive tangencies that reverberate in the artistic and literary experience of the book object, amplifying its aesthetic, cultural and educational potentials.

**Key words:** children's literature, edited artists' books, picturebooks, visual arts, education.

<b>Lista de figuras</b>	<b>pg.</b>
Figura 1 – Lygia Pape, <i>O livro do tempo</i> .	36
Figura 2 – Diagrama de Clive Phillpot.	38
Figura 3 – Sobreposição de grupos de obras ao Diagrama de Clive Phillpot.	39
Figura 4 – Waltercio Caldas, <i>O livro Velázquez</i> .	41
Figura 5 – Waltercio Caldas, <i>Livro Carbono</i> .	41
Figura 6 – Waltercio Caldas, <i>O livro mais rápido</i> .	41
Figura 7 – Eduard Ruscha, <i>Twentysix Gasoline Stations</i> .	45
Figura 8 – Wladimir Dias Pino, <i>A Ave</i> .	47
Figura 9 – Augusto de Campos e Júlio Plaza, <i>Poemóbiles</i> .	47
Figura 10 – Diagrama de Clive Phillpot.	54
Figura 11 – Walter Crane, <i>Toy book</i> .	71
Figura 12 – Edy Legrand, <i>Macao et Cosmage ou L'expérience du Bonheur</i> .	71
Figura 13 – El Lissitzky, <i>Sobre dois quadrados</i> .	72
Figura 14 – Márcio Almeida, <i>WHYK</i> .	74
Figura 15 – Sequência de páginas de <i>WHYK</i> .	74
Figura 16 – Bruno Munari, <i>Libro Illeggibile</i> .	76
Figura 17 – Ziraldo, <i>Flicts</i> .	78
Figura 18 – Ziraldo, <i>Flicts</i> .	79
Figura 19 – Fanette Mellier, <i>Dans La Lune</i> .	80
Figura 20 – Fanette Mellier, <i>Dans La Lune</i> .	81
Figura 21 – Richard Long, <i>A Walk Across England</i> .	83
Figura 22 – Richard Long, <i>A fourteen day walk in the Sierra Nevada, 2009</i> .	83
Figura 23 – Richard Long, <i>Stone Line, 1977</i> .	83
Figura 24 – Richard Long, <i>A walk across England</i> .	85
Figura 25 – Keith Haring, <i>O Livro da Nina para Guardar Pequenas Coisas</i> .	86
Figura 26 – Keith Haring, <i>O Livro da Nina para Guardar Pequenas Coisas</i> .	87
Figura 27 – Exemplos de atividades propostas por Haring.	88
Figura 28 – Ilustração de Gustave Doré, <i>Chapeuzinho vermelho</i> .	94
Figura 29 – Ilustração de Edmund Dulac, <i>A Rainha de Neve</i> .	94
Figura 30 – <i>Macao et Cosmage, L'Histoire de Babar, Les Larmes de Crocodile, Where the Wild Things Are</i> .	97

Figura 31 – Fernando Vilela, <i>Lampião &amp; Lancelote</i> .	99
Figura 32 – Fernando Vilela, <i>Lampião &amp; Lancelote</i> .	99
Figura 33 – Fernando Vilela, <i>Lampião &amp; Lancelote</i> .	100
Figura 34 – Sequência de 3 páginas da obra de João Loureiro: .....doze dias de chuva.	104
Figura 35 – Keiko Maeo, <i>Balanço</i> .	105
Figura 36 – Angela Lago, <i>O Cântico dos Cânticos</i> .	107
Figura 37 – Angela Lago, <i>O Cântico dos Cânticos</i> .	107
Figura 38 – Angela Lago, <i>O Cântico dos Cânticos</i> .	108
Figura 39 – Angela Lago, <i>O Cântico dos Cânticos</i> .	108
Figura 40 – Julien Nédélec, <i>Feuilleté</i> .	131
Figura 41 – Buzz Spector, <i>Unpacking my Library</i> .	131
Figura 42 – Angela Lago, <i>O cântico dos cânticos</i> .	132
Figura 43 – Bruno Munari, <i>Libro Illeggibile</i> .	132
Figura 44 – Oliver Jeffers e Sam Winston, <i>A Child of Books</i> .	133
Figura 45 – Oliver Jeffers e Sam Winston, <i>A Child of books</i> .	134
Figura 46 – Bia Bittencourt, <i>Coluna</i> .	134
Figura 47 – Angela Lago, <i>O monge e o passarinho</i> .	135
Figura 48 – Hervé Tullet, <i>Sem título</i> .	136
Figura 49 – Nathalie Hense, <i>Existir</i> .	136
Figura 50 – Anne Heyvaert, <i>Plis pages</i> .	137
Figura 51 – Monique Félix, <i>O ratinho que morava no livro</i> .	138
Figura 52 – Richard Byrne, <i>Estamos no livro errado</i> .	139
Figura 53 – Lúcia Mindlin Loeb, <i>Guardas</i> .	139
Figura 54 – Jesse Klausmeier e Suzy Lee, <i>Abra este pequeno livro</i> .	140
Figura 55 – Jesse Klausmeier e Suzy Lee, <i>Abra este pequeno livro</i> .	141
Figura 56 – Gabriel Mejía Abad, <i>Sobre o amor</i> .	142
Figura 57 – Thais Graciotti, <i>Mar</i> .	142
Figura 58 – André Neves, <i>A Caligrafia de Dona Sofia</i> .	143
Figura 59 – Oliver Jeffers e Sam Winston, <i>A Child of books</i> .	144
Figura 60 – Kim Beck, <i>A field guide to weeds</i> .	145
Figura 61 – Angela Lago, <i>O Personagem Encalhado</i> .	146
Figura 62 – Suzy Lee, <i>Onda</i> .	147
Figura 63 – Suzy Lee, <i>Espelho</i> .	147

Figura 64 – Roberto Equisoain, <i>Blablaba</i> .	148
Figura 65 – Fernando Lopes, <i>Flag Book: Interaction Towards a Better World</i> .	149
Figura 66 – Letícia Lampert, <i>Escala de cor das coisas</i> .	149
Figura 67 – Antoinette Portis, <i>Não é uma caixa</i> .	150
Figura 68 – Odilon Moraes, <i>Ismália</i> .	151
Figura 69 – Marcelo Zocchio e Everton Ballardin, <i>Pequeno Dicionário Ilustrado de Expressões Idiomáticas</i> .	153
Figura 70 – Marcelo Zocchio e Everton Ballardin, <i>Pequeno Dicionário Ilustrado de Expressões Idiomáticas</i> .	153
Figura 71 – Antje Damm, <i>Was ist das</i> .	153
Figura 72 – Antje Damm, <i>Was ist das</i> .	154
Figura 73 – Anne-Margot Ramstein e Matthias Aregui, <i>Antes e Depois</i> .	154
Figura 74 – William Kentridge, <i>De Como Não Fui Ministro D’Estado</i> .	155
Figura 75 – Mariana Zanetti, <i>Kinocaixa: 5 filmes de bolso</i> .	155
Figura 76 – Bia Bittencourt, <i>Piscadinha do espaço</i> .	156
Figura 77 – Renato Moriconi, <i>Bárbaro</i> .	157
Figura 78 – Renato Moriconi, <i>Bárbaro</i> .	157
Figura 79 – Alessandra Duarte, <i>Sem título, Projeto Brochura</i> .	158
Figura 80 – <i>Projeto Brochura – Capa</i> .	158
Figura 81 – kristján Gudmundsson, <i>Circles</i> .	158
Figura 82 – Pedro Aluad e Luisa Helena Ribeiro, <i>O menino que queria virar vento</i> .	159
Figura 83 – Bruno Munari, <i>Na noite escura</i> .	159
Figura 84 – Angela Lago, <i>O caderno do jardineiro</i> .	160
Figura 85 – Hamish Fulton, <i>Ajawaan</i> .	161
Figura 86 – José Manuel Mateo e Javier Martínez Pedro <i>Migrar</i> .	161
Figura 87 – Fernando Vilela, <i>Aventura Animal</i> .	162
Figura 88 – Fábio Zimbres, <i>As férias de Hércules</i> .	162
Figura 89 – Claude Closky, <i>Sex</i> .	163
Figura 90 – Eva Furnari, <i>Zig Zag</i> ,	163
Figura 91 – <i>Nuvens #7 – Homenagem ao alfabeto</i> .	166
Figura 92 – Amir Brito Cadôr, <i>O livro dos seres imaginários</i> .	166
Figura 93 – Angela Lago, <i>ABC Doido</i> .	167
Figura 94 – <i>Agráfica</i> .	168

Figura 95 – André Neves, <i>Seca</i> .	168
Figura 96 – Guilherme Mansur, <i>Bichos tipográficos</i> .	169
Figura 97 – Mitsumasa Anno, <i>Anno's Journey</i> .	169
Figura 98 – Nelson Cruz, <i>Haicais visuais</i> .	170
Figura 99 – Simon Cutts, <i>A history of the airfields of Lincolnshire</i> .	171
Figura 100 – Gustavo Piqueira, <i>Clichês Brasileiros</i> .	173
Figura 101 – <i>A onça e o bode</i> .	173
Figura 102 – <i>O Bicho Manjaléu</i> .	173
Figura 103 – Nelson Cruz, <i>O livro do acaso</i> .	174
Figura 104 – Rambharos Jha, <i>A vida na água</i> .	175
Figura 105 – Rambharos Jha, <i>A vida na água</i> .	176
Figura 106 – <i>Ser y grafia</i> .	176
Figura 107 – Eric Doeringer, <i>The Xeroxed Book</i> .	177
Figura 108 – Eric van der Weijde, <i>Havaianas</i> .	178
Figura 109 – Blexbolex, <i>L'imagier des gens</i> .	179
Figura 110 – Augusto de Campos e Júlio Plaza, <i>Poemóbiles</i> .	188
Figura 111 – Bruno Munari, <i>I prelibri</i> .	188
Figura 112 – Carlos Amoraes, <i>Caca Grande</i> .	189
Figura 113 – Vera Chaves Barcellos, <i>Momento Vital</i> .	190
Figura 114 – Lucia Mindlin Loeb, <i>Memórias de você</i> .	191
Figura 115 – Márcia Leite e João Caré, <i>Pé-de-bicho</i> .	192
Figura 116 – Ilan Brenman e Renato Moriconi, <i>Telefone sem fio</i> .	192
Figura 117 – Revillodia, <i>Animalário Universal do Professor Revillod</i> .	193
Figura 118 – Michael Scoffier e Matthieu Maudet, <i>Superniño</i> .	194
Figura 119 – Menena Cottin, <i>Duplo Duplo</i> .	194
Figura 120 – Isol, <i>Ter um patinho é útil</i> .	195
Figura 121 – Nicolás Paris, <i>Doble faz</i> .	195
Figura 122 – Andrés Sandoval, <i>Dobras</i> .	196
Figura 123 – Yoko Ono, <i>Acorn</i> .	198
Figura 124 – Keith Haring, <i>O livro da Nina para guardar pequenas coisas</i> .	199
Figura 125 – Taro Gomi, <i>Rabiscos</i> .	199
Figura 126 – B. J. Novak, <i>O livro sem figuras</i> .	200
Figura 127 – Hervé Tullet, <i>Aperte aqui</i> .	201

Figura 128 – Joan Fontcuberta, <i>El artista y la fotografia.</i>	202
Figura 129 – Sylvain Coissard e Alexis Lemoine, <i>Les (varies !) histories de l’art.</i>	202
Figura 130 – Martin Parr, <i>Boring postcards.</i>	203
Figura 131 – Antoni Muntadas, <i>Ladies &amp; Gentleman.</i>	204
Figura 132 – Isabelle Simler, <i>Plume.</i>	205
Figura 133 – Blexbolex, <i>L’imagier des gens.</i>	205
Figura 134 – Luigi Serafini, <i>Codex Seraphinianus.</i>	207
Figura 135 – Ferreira Goulart, <i>Bichos do Lixo.</i>	208
Figura 136 – Laura Huzak, <i>a cores (in Revista).</i>	209
Figura 137 – Eva Furnari, <i>Zig Zag.</i>	209
Figura 138 – Marta Lagarta e Sandro Castelli, <i>Brincabulário.</i>	210
Figura 139 – Warja Lavater, <i>Le petit chaperon rouge: une imagerie d’après un conte de Perrault.</i>	211
Figura 140 – Angela Lago, <i>A novela da panela.</i>	211
Figura 141 – Angela Lago, <i>Triângulos vermelhos.</i>	212

## Sumário

<b>Introdução .....</b>	<b>17</b>
<b>Apresentação .....</b>	<b>20</b>
<b>Capítulo 1 O objeto livro e o livro de artista.....</b>	<b>27</b>
1.1 Ontologia do Objeto Livro .....	27
1.2 O livro de artista .....	34
1.3 O livro de artista de edição .....	42
1.3.1 As origens do livro de artista de edição .....	43
1.3.2 Singularidades do livro de artista de edição .....	50
1.3.3 A multiplicidade do livro de artista de edição .....	53
<b>Capítulo 2 O livro de artista para crianças .....</b>	<b>59</b>
2.1 A terminologia “Livro de artista para crianças”: usos, interpretações e sentidos .....	59
2.1.1 Livro do artista ou livro de artista? .....	64
2.1.2 A criança e o seu reflexo nos livros de artista de edição .....	66
2.2 Breves considerações sobre a história e a crítica dos livros de artistas para crianças... 68	
2.3 Retratos e relatos: as diversas faces dos livros de artista para crianças .....	73
2.3.1 A imagem e a palavra na poesia visual de WHYK .....	73
2.3.2 O LIVRO ILEGÍVEL: uma narrativa visual do objeto livro .....	75
2.3.3 FLICTS: autoria, experimentação e contexto .....	78
2.3.4 DANS LA LUNE: uma obra intermediática .....	80
2.3.5 A WALK ACROSS ENGLAND: uma viagem poética através do objeto livro .....	83
2.3.6 O LIVRO DA NINA PARA GUARDAR PEQUENAS COISAS: um livro de artista em atividade .....	85
<b>Capítulo 3 A arte da ilustração e os livros ilustrados da literatura infantil .....</b>	<b>89</b>
3.1 A genealogia da imagem e da forma nos livros ilustrados da literatura infantil .....	89
3.1.1 A arte da ilustração na trilha das artes visuais .....	90
3.1.2 A arte da narrativa: o espaço e o tempo nos livros ilustrados .....	98
3.2 O espaço do “entre”: interlúdios das artes visuais com os livros ilustrados .....	109
3.2.1 O discurso polifônico da obra regido pelo objeto livro .....	112
3.2.2 O conceito de intermedialidade: da teoria à prática nas artes visuais .....	117

<b>Capítulo 4 Quando o livro ilustrado é também um livro de artista para crianças .....</b>	<b>122</b>
4.1 O <i>corpus</i> da pesquisa.....	122
4.1.1 Sobre a Coleção Livro de Artista da UFMG .....	122
4.1.2 Sobre o Gpell .....	124
4.1.3 Sobre a Bebeteca .....	124
4.2 Critérios e modos de aproximação das obras .....	125
4.3 O livro no livro .....	128
4.3.1 A metalinguagem da forma .....	129
4.3.1.1 O livro autorreflexivo .....	134
4.3.1.2 Ilustrações sobre livros .....	136
4.3.1.3 O protagonismo dos paratextos.....	139
4.3.1.4 A apropriação e a citação do livro no livro.....	141
4.3.2 Explorando a estrutura física do objeto livro .....	144
4.3.2.1 A medianiz .....	144
4.3.2.2 O formato .....	148
4.3.2.3 A narrativa das páginas do livro .....	151
4.3.3 As palavras e imagens nos livros de artista e nos livros ilustrados .....	164
4.3.4 Da criação à editoração.....	171
<b>Capítulo 5 O Jogo do livro .....</b>	<b>182</b>
5.1 O livro como experiência .....	182
5.2 Livro-brinquedo ou brinquedo no livro .....	185
5.3 A forma e o conceito “livro” como dispositivo e instrumento de brincar .....	189
5.4 O livro <u>em</u> atividade .....	197
5.5 A informação entre o jogo e a ficção .....	201
5.6 Os jogos verbovisuais no objeto livro .....	206
<b>Considerações finais .....</b>	<b>213</b>
<b>Referências .....</b>	<b>220</b>
<b>Anexo 1 .....</b>	<b>232</b>
<b>Anexo 2 .....</b>	<b>235</b>

## Introdução

*A criança, na minha observação, tem sempre esse silêncio, e é um silêncio no qual ela está repleta de liberdade, no qual ela estabelece o jogo, no qual ela estabelece a inventividade, no qual ela faz a criação. E quando penso quais são os elementos que estabelecem a arte, sempre respondo que os elementos que estabelecem a arte são os mesmos que estabelecem a infância.*

Bartolomeu Campos de Queirós

### A Pesquisadora, a arte e a criança

Sou professora de artes visuais e de crianças, em qualquer ordem e na mesma proporção. Digo dessa maneira, pois na minha trajetória profissional, desde a primeira aula e do primeiro contato, reuni arte e criança em um abraço só. Talvez tenha acontecido assim por serem palavras que combinam com os mesmos verbos, tais como: imaginar, transformar, experimentar, descobrir, perguntar. Talvez possa ser também pelos muitos adjetivos que insistem em permanecer perto delas: surpreendentes, intrigantes, contestadoras, interessantes, belas, curiosas, reveladoras, entre tantos outros. Inclusive dizem que as crianças são arteiras ou que vivem fazendo arte e que a arte, muitas vezes, parece coisa de criança. Não vejo mal algum nisso, aliás, acredito sinceramente que uma palavra não desmerece a outra, pelo contrário, ilumina! O fato é que, para mim, uma palavra acorda a outra. Há entre as artes visuais e as crianças um movimento contínuo e autêntico, e está nesse entrelaçamento a inspiração e motivação do meu trabalho como educadora e pesquisadora.

### O encontro com o objeto de pesquisa:

#### o livro

#### de artista

#### para crianças

De uns tempos pra cá, outra palavra teimou em criar um trio: arte, criança e? livro! O livro sempre esteve comigo e, naturalmente, ocupava um lugar privilegiado nas aulas de arte, especialmente os ilustrados. Como as crianças que desenham letras e contam histórias em quadros, estes livros não faziam hierarquia entre palavras e imagens e possibilitavam experiências e exercícios artísticos e poéticos. Com o passar das páginas... e do tempo, fui redescobrimo, com meus alunos, os diversos modos de ler, ver, tocar e experienciar este objeto tão fabuloso.

A formalização e ampliação desta descoberta deu-se na Faculdade de Belas Artes da UFMG, em uma disciplina chamada “Perspectivas do Livro de Artista”. Os livros com os quais eu dialogava eram ilustrados, poéticos, artísticos, literários e infantis, porém, a partir desse novo entendimento, descobri que eles eram também obras que poderiam coabitar um território vasto e complexo das artes visuais: a categoria “Livro de artista”.

A percepção de alguns livros da literatura infantil como obras conceituais, das artes visuais, me trouxe novos olhares e indagações. A partir de então, o objeto livro, indissociável das suas linguagens, bem como dos seus elementos materiais, sensíveis e simbólicos, cresceu no seu protagonismo artístico e literário.

Como professora de crianças pequenas, tive muitas oportunidades de realizar experimentações e intervenções práticas em sala de aula utilizando os chamados livros ilustrados infantis que, ao que tudo indicava, guardavam afinidades com os livros de artista das artes visuais, especialmente os livros de edição e para crianças. Também tive a chance de observar a sua livre manipulação por crianças entre 3 e 6 anos no espaço da biblioteca de uma escola. Surpreenderam-me as relações diferenciadas que os alunos estabeleciam com os livros. Elas ocorriam tanto na forma de manuseá-los, quanto na interpretação e produção plástica de sentidos, assim como no interesse, apego e afeto a eles demonstrados.

Pude ainda ampliar minha percepção sobre os livros da literatura infantil ao participar da disciplina "Literatura e multimodalidade na Educação Infantil e nos anos iniciais do Ensino Fundamental" do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG e do grupo de pesquisa Leitura e Escrita na Educação Infantil – LEPI, integrado ao Centro de Alfabetização, Leitura e Escrita – Ceale, órgão complementar da FaE/UFMG e centro de pesquisas e ações educativas e literárias.

Assim, não por acaso, consegui conformar e reunir, naquele mesmo abraço, as três palavras que moviam o meu trabalho e que seriam o incentivo maior desta pesquisa: o “livro de artista para crianças”. Foi revelador perceber que, além de escrever e ilustrar, muitos autores de livros ilustrados infantis trabalham da mesma forma que os artistas visuais, criando o livro como obra, indo além da sua utilização como suporte de imagens e palavras, concebendo-o como espaço, matéria e conceito, integrando-o ou questionando-o em relação à sua função, explorando-o pela

sua própria estrutura, rearticulando os seus elementos, sublinhando o seu simbolismo e a sua forma, ou, até mesmo, desconstruindo-o e recriando-o em novas versões.

Somaram-se a prática e a fundamentação teórica e, junto a isso, surgiram respostas e também muitas questões que só poderiam ser respondidas pela sobreposição material e conceitual das obras e o estudo interdisciplinar das suas áreas.

Diante deste cenário, na Faculdade de Educação da UFMG, deu-se o início desta pesquisa que busca constituir afinidades e dissonâncias, visuais e conceituais, entre os livros da literatura infantil e os livros de artista, bem como perceber o seu movimento e repercussão nos campos das artes visuais, da literatura infantil e da educação.

Espero, sinceramente, que este estudo possa contribuir para a ampliação das interlocuções entre o objeto livro, a arte e a literatura, e que possa reverberar em outras investigações e na ressignificação da atividade e apreciação dos livros pela escola.

## Apresentação

*Eu tinha uma namorada que via errado.  
O que ela via não era uma garça na beira do rio.  
O que ela via era um rio na beira da garça.  
Ela despraticava as normas.  
Manoel de Barros*

### O contexto da pesquisa

Os livros ilustrados infantis, apesar de serem apontados como objetos híbridos e multimodais e, por essa razão, serem avaliados também como objetos artísticos, indicavam qualidades e características que estavam além dessas considerações.

A hipótese da pesquisa era de que essas obras precisariam ser desvendadas e reconhecidas não apenas por meio das suas tradicionais inferências com as artes visuais, mas sob a sua inter-relação direta com os livros de artista de edição, dentro do campo do pensamento do impresso e da arte conceitual.

Outra conjectura foi a de que a ausência da denominação “livro de artista para crianças” no campo da literatura infantil, ou mesmo nas artes visuais, não corresponderia à sua inexistência nesses espaços, mas ao desconhecimento do público em geral e a um relativo descomprometimento das faculdades de Belas Artes e Letras, com as suas singularidades.

Além disso, a sua versatilidade, dispersão e acomodação em diversas publicações infantis, como os livros artístico-informativos, os livros de atividades e os livros-brinquedo, configuraram-se em outra controvérsia que poderia ser mais uma geradora deste silêncio. A invisibilidade e inadequação da sua categorização foi interpretada como um obstáculo para a sua percepção, legitimidade e compreensão enquanto um objeto artístico, literário e cultural único.

A interseção – artes visuais, literatura e educação -, guiada pelo objeto de pesquisa, se constituiu em outro grande desafio. O livro de artista para crianças se abre em diferentes áreas de estudo e se complexifica nas suas relações. Quando se fala em livro de artista de edição, contempla-se os campos das artes visuais, do *design* e das artes gráficas; quando o discurso é sobre o livro na

literatura infantil, adentra-se a literatura; e, quando o leitor criança é ressaltado na obra, são expandidos os contatos com a educação, por meio da mediação inerente a esses livros.

A necessidade de se contemplar os livros ilustrados pela perspectiva dos livros de artista, a definição e identificação das obras de edição e para crianças nas artes visuais, bem como o compartilhamento das suas ideias e formas com os livros ilustrados e a literatura infantil, foram as principais questões que problematizaram e impulsionaram a pesquisa bibliográfica em todo o percurso da investigação.

Já na revisão de literatura, foi possível levantar um rico material sobre o livro de artista no campo das artes visuais, ainda que o número das publicações acadêmicas fosse moderado, a sua qualidade superava a quantidade.

Entretanto, a literatura concernente ao livro de artista no seu direcionamento à criança, ao contrário dos trabalhos dedicados às outras vertentes da categoria, demonstrou-se escassa, seja na sua autonomia ou na sua relação com outros campos de saberes, como com a literatura e a educação.

A revisão foi realizada por meio do portal do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT), bancos de teses, dissertações e produção científica de universidades brasileiras, a destacar os da UFMG, USP, UNICAMP e UFRGS, entre outros de língua portuguesa e espanhola, como a Biblioteca Digital de Literatura Científica Hispânica, DIALNET, e o Repositório Científico de Acesso Aberto de Portugal (RCAAP). Para artigos e periódicos, além dos portais acima mencionados, foram utilizados o SciELO, o Portal da Capes e o Google Acadêmico. Outra fonte bibliográfica substancial foi o acervo de obras de referência da “Coleção Livro de artista” e da biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG.

Devido à multiplicidade de terminologias que poderiam se aplicar ao livro de artista para crianças e às obras da literatura infantil, foram utilizados diferentes descritores para a pesquisa, com e sem aspas, por frases e palavras desagrupadas e/ ou exatas, como: Livro de artista, Livro de artista para crianças, Literatura infantil e livro de artista para crianças, Literatura infantil e artes visuais, Livro ilustrado, Livro de artista e educação, Literatura infantil e escola, Livro de artista e infância/ criança, Livro-objeto, Livro-brinquedo, Livro de imagens, Livro álbum,

Álbum ilustrado, Livro autoral, “Álbum”, “Artists’ books for children”, “Artists’ books” e “Picturebook”.

Quanto ao local de produção, foram também utilizados, no decorrer da dissertação, artigos e capítulos de livros de autores procedentes de países de língua italiana e francesa, onde existem centros de pesquisa dos livros de artista e dos seus correlatos na literatura infantil.

No caso das produções acadêmicas sobre as obras para crianças, não houve a necessidade de delimitação cronológica. A maioria das teses e dissertações já se apresentavam dentro de um recorte temporal bem delimitado, com uma parte menor entre os anos 2000 e 2009, e a maioria dos estudos com data equivalente ou superior a 2010, enquanto para os estudos sobre os livros de artista de edição, foram utilizados textos a partir da década de 1960, período do seu surgimento e efervescência artística, e publicações atuais, nacionais e internacionais.

No Brasil, nas faculdades de Belas Artes, apesar de existirem pesquisas e disciplinas sobre o livro de artista<sup>1</sup>, na graduação e pós-graduação, não foi expressivo o reconhecimento e investigação das obras direcionadas ao universo da criança, uma ausência que se constituiu em mais um convite para a sua investigação.

Por ser o livro de artista um fenômeno cultural e interdisciplinar, foram encontradas dissertações e teses advindas das faculdades de Comunicação, Arquitetura e *Design*<sup>2</sup>, em pesquisas que, seguramente, contribuíram para ampliar o conhecimento acerca do livro de artista, no entanto, de forma distinta às das universidades de Belas Artes, em que é o livro de artista é praticado e investigado em seu contexto primeiro - as artes visuais -, aliado a literatura e as artes gráficas, em uma poética interartes singular, uma junção também pretendida por esta pesquisa, com ênfase na literatura infantil.

---

<sup>1</sup> Foram identificadas pesquisas sobre o livro de artista em diferentes escolas e faculdades de artes visuais, entre as quais podem ser destacadas, pela relevância dos trabalhos e incentivo à produção: a Escola de Belas Artes da UFMG, através do “Núcleo de Estudos da Cultura do Impresso – Imagem, Letra, Livro” e dos professores Maria do Carmo de Freitas Veneroso e Amir Brito Cadôr; o Instituto de Artes da UFRGS, pelas pesquisas e publicações de Paulo da Silveira; o Centro de Artes da UDESC, representada pelas atividades dirigidas por Regina Melim Cunha; e o Instituto de Artes da UNICAMP, por meio do grupo “Pesquisas e projetos gráficos: entre livros de artista, gravuras e memórias”.

<sup>2</sup> Ver GOMIERO (2010), NEVES (2009) e ROMANI (2011).

Na área da literatura foram encontradas pesquisas<sup>3</sup> que tratam de avaliações materiais, formais e conceituais de livros ilustrados por diferentes caminhos e temas, como a intertextualidade, a multimodalidade, as singularidades dos processos de criação e o processo de leitura dentro do contexto escolar. São pesquisas construídas, principalmente, pelo ponto de vista literário, indicando a sua relativização e articulação com as artes visuais.

Na interlocução dos livros ilustrados com a Educação, na maior parte dos trabalhos, o livro de artista para crianças não é propriamente citado, mas algumas de suas características são refletidas por meio da análise dos livros de literatura infantil sob os prismas da mediação<sup>4</sup>, das relações entre palavras e imagens<sup>5</sup> e da autonomia autoral no processo de produção da obra<sup>6</sup>.

Há, ainda, estudos em que o livro de artista é explicitamente mencionado (em seu sentido amplo e não na sua derivação para crianças) e utilizado como referencial de pesquisas em educação por meio da arte<sup>7</sup> e educação<sup>8</sup>, sob os pontos de vista do livro-objeto nas artes visuais e do livro-brinquedo na literatura infantil, e pela sua avaliação dentro da escola, na observação da interação livre e/ ou mediada e na sua ressignificação pela prática.

Para finalizar, é importante mencionar a consulta a sites, portais, plataformas e blogs que, apesar de não fazerem parte da literatura acadêmica, personificam e divulgam o livro de artista para crianças. Nem sempre o uso da nomenclatura “livro de artistas para crianças” é adequado e consistente. Alguns sites banalizam este conceito ao relacioná-lo a livros de colorir, de adesivos, livros de brincar e livros artesanais. Outros o confundem com os livros de arte para crianças, modalidade que tem a intenção clara de trazer para a infância a história, os conceitos e as obras das artes visuais, além da biografia de artistas. Apesar desses desencontros, muitas informações publicadas na internet<sup>9</sup> corresponderam à ideia do livro de artista para crianças indicada nesta pesquisa e foram de grande contribuição para o estudo.

---

<sup>3</sup> Ver CORTEZ (2008) e CUNHA (2005).

<sup>4</sup> Ver ANDRADE (2016)

<sup>5</sup> Ver BELMIRO, (2008), DIAS DA COSTA (2009), LEMOS (2010).

<sup>6</sup> Ver ALEIXO (2014) e DALCIN (2013).

<sup>7</sup> Ver GUZMAN (2015).

<sup>8</sup> Ver PAIVA (2013) e TELCH EVALTE (2014).

<sup>9</sup> Ver Bruno Munari: <http://www.munart.org/> - Planeta tangerina: <http://www.planetatangerina.com/pt> - Editora Corraini - <http://www.corraini.com/> e Plataforma parêntesis: <http://www.plataformaparentesis.com/site/sobre/>

A pesquisa bibliográfica inicial desdobrou-se em novas ramificações, crescendo em uma rede de ideias articuladas pelo objeto livro que alimentou o prosseguimento das investigações. Muitas vezes, os próprios livros em análise sugeriram os autores que poderiam enriquecer a sua compreensão; em outros momentos, foi a teoria quem fez o convite e inspirou novos olhares e apreciações das obras.

A opção de se conduzir a investigação, especialmente, pela orientação e rigor dos conceitos e pesquisas das artes visuais passou pela premissa de que o deslocamento dos livros ilustrados seria fundamental para a sua averiguação e realce diante dos livros de artista e dos seus aspectos plásticos e conceituais em comum; entretanto, não foram esquecidos os seus valores, conceitos e formas oriundos da arte da ilustração e da literatura infantil.

Diante dessa polivalência, o percurso desta pesquisa não se configurou pela regularidade e nem por linhas retas, mas por linhas tênues, cruzamentos e vias em construção. Para cada uma das especificidades do objeto de pesquisa – as artes visuais, a literatura infantil, a pedagogia e a criança –, havia trajetórias distintas. Entretanto, no entrelaçamento das obras no território do livro de artista, foi possível identificar consonâncias, assim como desvios, e constituir uma direção e caminho próprios.

## **O percurso da dissertação**

Quando o livro ilustrado é também um livro de artistas para crianças?

Esta pergunta foi o principal eixo norteador desta pesquisa. Para respondê-la, foi elaborado um mapa conceitual que fundamentou teoricamente a pesquisa, bem como construído um espaço de compartilhamento de ideias e formas das obras. Abaixo serão descritas as etapas da investigação, que se refletem na organização e sequência do texto da dissertação<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Foram introduzidos, ao longo do corpo do texto desta dissertação, exercícios poéticos do objeto livro, em pares de páginas sequenciais. Eles apresentam as principais seções e todos os capítulos e foram criados pela autora desta pesquisa com o intuito de interagir com os seus teores e propor jogos verbovisuais, estruturais e materiais, do livro e de suas páginas, relacionados ao fazer artístico e singular que rege o universo dos livros de artista para crianças.

Como se configuram as obras e a categoria livro de artista? E, quais seriam as especificidades da modulação “livros de artista de edição”? Visando responder a essas indagações, o **capítulo 1** anuncia os livros de artista a partir da ontologia do objeto livro em conexão com o pensamento de seus pesquisadores, artistas e críticos e na sua complexidade material, estrutural, cultural e simbólica. Em seguida, a categoria “livro de artista” é apresentada em seu sentido amplo - a arte do livro -, e específico - a arte em forma de livro -, seguindo as sugestões das suas diversas modalidades de obras e culminando com a definição que irá constituir a ponte com os livros da literatura infantil: o “livro de artista de edição”. Entre os artistas e estudiosos de livros que contribuíram para o aporte teórico desta primeira etapa podem ser destacados: Ulises Carrión, Júlio Plaza, Paulo da Silveira, Edith Derdyk, Amir Brito Cadôr, Galciani Neves, Clive Phillpot, Bruno Munari e Odilon Moraes.

O **capítulo 2** trata, exclusivamente, dos livros de edição no seu endereçamento para as crianças: o “livro de artista para crianças”. Além da sua conceituação, são discutidas a terminologia, a autoria e o direcionamento, iniciadas as relações com os livros da literatura infantil, terminando com a apresentação e análise de obras do *corpus* e que compõem o acervo da “Coleção Livros de Artista” da UFMG. Amir Brito Cadôr, Bruno Munari, Rui de Oliveira, Peter Hunt e Sandra Beckett são as suas principais referências, além de Valério Dehò, por meio do catálogo da Editora Corraini “Children's corner: artists' books for children”.

Os objetivos do **capítulo 3** podem ser sintetizados em duas proposições: a exposição dos livros ilustrados a partir do seu diálogo com a arte da ilustração e da narrativa, referenciado, principalmente, por Celia Abicalil Belmiro, Walter Benjamin, Sophie Van der Linden, Nikolajeva & Scott, Odilon Moraes e Rui de Oliveira; e a edificação de um espaço de interseção entre as obras das artes visuais e da literatura infantil, sob as concepções de Dick Higgins, Claus Clüver, Irina Rajewskya, Fábio Morais e Paulo da Silveira.

Os **capítulos 4 e 5** dedicam-se à análise do *corpus*, estabelecida pela sobreposição dos livros de artista de edição e para crianças com os livros ilustrados e de imagens. A análise comparativa das obras efetivou-se, basicamente, por duas vias: a primeira, no capítulo 4, procede da ideia da metalinguagem da forma, do livro contido no livro, indicando pontos de confluências teóricas e formais entre as obras, em suas acepções materiais e estruturais; na segunda, o capítulo 5, os livros são destacados e aproximados pela sua funcionalidade e na sua interlocução com o leitor, sendo proposta a sintonia entre o objeto livro e a experiência poética da criança.

Para estas análises, além dos autores mencionados anteriormente, foi dada a voz a ilustradores e artistas de livros da Literatura Infantil, tais como Angela Lago, Roger Mello e Nelson Cruz.

Por fim, nas **considerações finais**, são tecidos comentários e reflexões sobre os principais pontos de aproximação apresentados entre as obras, distinguidas algumas peculiaridades e especificidades dos livros analisados e indicadas as suas proposições e potenciais na educação.

## Capítulo 1 O objeto livro e o livro de artista

Este capítulo traz uma reflexão acerca da complexidade que envolve o objeto livro. Parte da sua substância primordial, o papel, e segue apontando seus diversos aspectos materiais, formais, estruturais e conceituais, sob a perspectiva das artes visuais. Visa demonstrar, dessa maneira, como a aparição e observação do livro dentro do território do livro de artista poderia transportá-lo da condição de objeto instrumental e utilitário para o *status* de obra das artes visuais. Após essas considerações é tecida uma apresentação da categoria livro de artista, de forma geral, através da exposição e agrupamento de diferentes concepções dos seus principais pesquisadores e produtores. A todo tempo, são construídas pontes entre as obras das artes visuais e os livros ilustrados da literatura infantil, antecipando similaridades e diferenças que serão retomadas e detalhadas no decorrer desta dissertação. Por fim, a categoria é examinada, mais minuciosamente, em uma de suas especificidades: o livro de artista de edição.

### 1.1 Ontologia do Objeto Livro

*O que é mais importante?  
O livro ou o texto que ele contém?*  
Ulises Carrión

A origem da palavra livro vem de *liber*, termo latino que designa o tecido vegetal existente nos troncos das árvores, principal fonte da matéria prima que o constitui e da qual se extrai a celulose para a fabricação do papel. Nesse sentido, pode-se pensar na designação do livro pela sua natureza original e orgânica. Apartado de outros elementos, o livro revela-se claramente através do seu corpo e pele, podendo ser esse, pelas palavras de Ulises Carrión, o seu primeiro poema:

o livro mais bonito e perfeito do mundo é um livro com as páginas em branco, assim como a linguagem mais completa é aquela que se encontra além de tudo que as palavras de um homem podem dizer. Todo livro da nova arte busca a brancura absoluta, do mesmo modo que todo poema busca o silêncio (CARRIÓN, 2011, p. 45).

Entre palavra e objeto, o livro tem a sua gênese na matéria, e essa coerência e pureza refletem-se na sua imagem. A percepção do livro por sua dimensão física revela a matéria, sua substância elementar, como o seu primeiro elemento significante.

Além da referência inicial ao papel, os dicionários, de maneira geral, o definem também pelo seu formato e utilidade. Por essa concepção e em poucas palavras, ele é descrito como uma reunião de folhas de papel, impressas ou manuscritas, que, quando encadernadas, formam um volume a ser utilizado para registros visuais e textuais, de qualquer natureza. Dessa maneira, salienta-se no livro a sua eficiência e uso como suporte, ou seja, como veículo adequado a um determinado fim. De modo mais específico, é destacado o seu papel de instrumento, concebido e estruturado como o local ideal para o registro e disseminação do conhecimento e da cultura de um povo e especialmente eleito como abrigo da literatura. Mesmo assim, enfatiza-se o livro mais pelas suas características práticas e menos pelo seu corpo físico, a sua forma e personalidade como objeto.

Adversamente a esta submissão do objeto livro à sua funcionalidade, o livro em branco, proposto por Ulises Carrión, configura, antes de tudo, uma realidade autônoma e independente. No seu manifesto *a nova arte de fazer livros* (2011)<sup>11</sup>, ele cria uma distinção entre a velha e a nova forma de conceber e construir o objeto livro. Na velha arte, referente à literatura canônica habitante das livrarias e bibliotecas tradicionais, o livro é “o recipiente acidental de um texto, cuja estrutura é irrelevante para o livro”; enquanto que na nova arte, relacionada às artes visuais e ao livro como obra, o escritor não constrói o texto, mas faz o livro. Nesse caso, o texto é, sobretudo, uma “parte integrante e que enfatiza essa forma” (CARRIÓN, 2011, p. 14), ou seja, um elemento que realça o objeto livro como um espaço livre e soberano e, ao mesmo tempo, aberto e susceptível às interferências que, necessariamente, precisam interagir com a sua forma.

A proposição ativa do objeto livro no conjunto da obra eleva também a forma ao estado de significante. Assim como a matéria, a linguagem formal do objeto precede a linguagem da palavra ou de qualquer outra mídia<sup>12</sup> com a qual o livro possa dialogar.

---

<sup>11</sup> O texto “a nova arte de fazer livros” foi publicado pela primeira vez em 1975, na revista *Plural*, n. 41, na cidade do México, visando difundir, entre artistas e poetas, um manifesto em defesa do livro como forma de arte. É um texto bastante conhecido e utilizado, inclusive no Brasil, onde foi publicado em 2011.

<sup>12</sup> O termo “mídia”, empregado nesta dissertação, segue a concepção de Claus Clüver, ultrapassando a sua usual interpretação no Brasil, de um meio público de comunicação impresso, eletrônico ou digital. De forma mais abrangente, o pesquisador inclui, em uma mesma denominação, os meios físicos e técnicos utilizados na construção de uma obra de arte, ou seja, “as substâncias, como também os instrumentos ou aparelhos, utilizados na produção de um signo em qualquer mídia - o corpo humano; tinta, pincel, tela; mármore, madeira; máquina fotográfica; televisor; piano, flauta, bateria; voz; máquina de escrever; gravador; computador; papel, pergaminho; tecidos; palco; luz, etc” (CLÜVER, 2011, p. 09). Essa definição será retomada no capítulo 3, na sessão 3.2 “O espaço do “entre”: interlúdios das artes visuais com os livros ilustrados”, em que é ampliado e discutido o conceito de “intermedialidade” nas suas relações com os livros de artista de edição e os livros ilustrados.

O ilustrador Odilon Moraes também questiona a passividade do objeto livro em relação ao seu conteúdo. Para ele é “exatamente essa condição de suporte que gera seu ofuscamento como objeto que, por sua vez, se dá para a compreensão do que nele é registrado” (MORAES, 2013, p. 160). Ele refere-se à obliteração do objeto livro quando lembrado apenas pelo seu sentido utilitário, como uma ferramenta comum e habitual. Nesta condição de invisibilidade, a apreciação de um livro se daria apenas na leitura de seus registros. O leitor percorreria suas páginas para acompanhar uma história, procurar um poema ou entreter-se com determinada imagem, abstraindo-se do meio, ou seja, do próprio livro, e tomaria apenas as informações e registros como a sua única realidade.

No entanto, este autor ressalva que “todo suporte traz em si qualidades análogas ao tipo de registro que sustenta” (MORAES, 2013, p. 160), indicando existir no livro uma inter-relação estabelecida entre o conteúdo e o meio que precisa ser considerada e que lhe é intrínseca, mesmo quando ofuscada por seu uso. Ele considera o livro, antes de tudo, um objeto dinâmico e vivo, capaz de provocar interações com o leitor e com as linguagens artística e literária. Desse modo, ler um texto através do livro ou através de outra mídia, como a digital, implicaria em assumir posições, atitudes e conexões diferentes com o objeto que o transmite e, conseqüentemente, com o seu conteúdo.

A narrativa, por exemplo, é para Odilon Moraes uma construção do objeto livro e ocorre através de uma autossugestão espacial e estrutural. “No livro, o tempo é transformado em espaço, para ser ordenado” (MORAES, 2013, p. 16); assim, o livro e suas páginas - a sua formatação, encadeamento e divisão - instituem não apenas a sequência de um texto como também o seu tempo, o que entraria em acordo com a sua capacidade de automeiação.

Segundo Amir Brito Cadôr, o “livro não é uma matéria inerte, pronta para receber as projeções da mente do leitor, mas é pensado como um dispositivo, com um papel ativo na memória e na imaginação” (CADÔR, 2016, p. 293). Desse modo, não haveria no livro projetado como obra uma distinção entre a sua forma e o sentido que estabelece.

De uma mesma maneira, Paulo da Silveira considera o livro como um objeto determinante para a sua leitura e fruição, seja no seu sentido habitual, em que cada página dá continuidade à anterior e cria a expectativa da seguinte, ou mesmo na quebra proposital desta lógica. A sequencialidade é, segundo o pesquisador, “o primeiro grande elemento ordinal no livro” e “a

diretriz da ordem interna da obra, envolvendo a interação mecânica do leitor ou fruidor. Um livro envolve o tempo da sua construção e do seu desfrute” (SILVEIRA, 2001, p. 72). Independente se seguida ou rompida, a estrutura sequencial do livro é claramente considerada parte determinante da obra e participante da sua narrativa.

No seu ensaio “O Livro como forma de Arte” (1982) Júlio Plaza apresenta uma tipologia para as edições artísticas e alternativas de livros, diferenciando essas obras dos livros convencionais. Segundo ele, o livro de artista “comporta um distanciamento crítico em relação ao livro tradicional; contestando-o, recria-se a tradição em tradução criativa, fazendo surgir novas configurações e formas de leitura”, enquanto o livro convencional “impõe limites físicos, formais e técnicos fixados pela tradição, também impõe uma lógica do discurso em linguagem escrita e discreta” (PLAZA, 1982, s.p.). O desvio da previsibilidade do livro comum para a originalidade do livro de artista das artes visuais, dá-se, de acordo com Plaza, na substituição dos seus limites tradicionais pela analogia da montagem.

A analogia da montagem refere-se à reorganização e recomposição espaço-temporal do livro e equivale à ideia da sequencialidade de Paulo da Silveira. Ambos consideram indispensável o uso da estrutura do objeto livro, das páginas ou de todo o volume, para a construção e apreciação de livros alternativos ou de artista. Isso acontece tanto pela apropriação e readequação da própria dinâmica oferecida pelo objeto, como o ato de folhear as suas páginas, quanto pelo seu desmonte ou questionamento.

A presença de vários códigos e linguagens nos livros de artista, além do verbal, também contribui para a criação de narrativas inusitadas. Segundo Silveira, “a narração também pode envolver a sequencialidade por si só, sem elocuições lexicais, apenas com expressão plástica.” (SILVEIRA, 2001, p. 83). Esta característica anuncia um dos pontos de confluência dos livros ilustrados da literatura infantil<sup>13</sup> com os livros de artista, assunto a ser ampliado nos capítulos 4 e 5, junto à outras correlações possíveis entre essas obras. Os livros de imagem<sup>14</sup>, por

---

<sup>13</sup> Os livros ilustrados são obras em que as linguagens visual e verbal se articulam e se completam pelos mais diferentes modos, construindo em sintonia a narrativa do livro. No Brasil, esse termo é utilizado, com frequência, como uma denominação genérica dos livros de literatura infantil, sendo o seu emprego ainda carente de critérios e esclarecimentos. Essa discussão será retomada no capítulo 3.

<sup>14</sup> O termo “livro de imagem” é empregado, no Brasil, para os livros que se utilizam exclusivamente das imagens para narrar uma história ou compor uma obra em forma de livro. Alguns autores da literatura infantil inserem estas publicações dentro da ampla categoria dos livros ilustrados, outros destacam os livros de imagens como uma categoria específica. Independentemente deste debate, para uma maior fluidez do texto e de sua leitura, esta dissertação optou por utilizar a

exemplo, embora tradicionalmente vinculados ao campo da literatura infantil, alinham-se aos livros das artes visuais, ao trazerem, em sua retórica visual, um discurso próprio da imagem. As figuras, traços, cores e formas que constituem esses livros interagem com o espaço do papel e com a sequencialidade de suas páginas e o fazem por meio de uma sintaxe específica. Como resultado, produzem uma leitura visual complexa, com múltiplas possibilidades de ordenamento e conexões entre a imagem, seus elementos e sentidos, e o objeto livro. Em sua pesquisa sobre livros de literatura infantil, Célia Abicalil Belmiro explora as relações entre literatura e artes visuais e denomina a variedade de entradas e relações propostas pela leitura de imagens de “polissintaxe visual” (BELMIRO, 2008).

Além de matéria, da sua condição dinâmica de suporte, da estrutura sequencial e narrativa que sugere, e da receptividade a diferentes signos e linguagens, há ainda no objeto livro muitos outros elementos físicos, conceituais e culturais que o constituem e o completam para sua plenitude.

Os recursos morfológicos, como dimensão, espessura, textura e gramatura do papel, as técnicas de impressão e reprodução, entre outros, podem comunicar o livro tanto quanto o fazem as palavras e imagens. Para Ulises Carrión “se dois sujeitos se comunicam no espaço, então o espaço é um elemento da comunicação. O espaço modifica a comunicação. O espaço impõe suas próprias leis na comunicação” (CARRIÓN, 2011, p. 32). Seguindo este raciocínio, pode-se pensar no livro não apenas como o recipiente do texto, mas como um espaço que, além de envolver, determina e participa da sua própria tessitura.

as palavras em um novo livro não são portadoras da mensagem, nem portadoras da alma, nem a moeda corrente de uma comunicação (...) as palavras do novo livro não estão ali para transmitir determinadas imagens mentais com determinada intenção. Estão ali, para formar, junto com outros signos, uma sequência de espaço-tempo que identificamos com o nome de livro (CARRIÓN, 2011, p. 42, 43).

Do campo do *designer*, Bruno Munari recomenda a experimentação do material e das técnicas que compõe o objeto livro “para pôr a prova” as suas possibilidades de comunicação visual.

---

terminologia “livros ilustrados”, de forma geral, para a gama de obras que fazem parte do seu *corpus* de análise, entretanto, para validar e marcar esta diferenciação no campo da literatura infantil, os livros de imagens e suas particularidades serão, a todo tempo, sinalizados e ressaltados. Já nas artes visuais, as obras de edição da categoria “livro de artista” não recebem, *a priori*, esta distinção. Para a definição dos “livros de imagens” ver Belmiro, em Glossário Ceale. Disponível em: <http://www.ceale.fae.ufmg.br/app/webroot/glossarioceale/verbetes/livro-de-imagens>. Acessado em 15 de agosto de 2017.

Para o artista, “devemos experimentar todo tipo de papel, todos os tipos de formato, encadernações diferentes, recortes, sequências de formas (de folhas) papéis de diferentes matérias, com suas cores naturais e suas texturas” (MUNARI, 2008, p. 211).

Também o título, as citações, notas, ilustrações, o prefácio, entre outros paratextos, envolvem o conteúdo do livro, adjetivando-o, contextualizando-o e, sobretudo, integrando-o ao seu espaço. Eles são definidos por Turrer (2012) como o “conjunto de elementos verbais e não-verbais que cerca o texto impresso, e o amarra para transformá-lo em livro” (TURRER, 2012, p. 74). Vale a consideração de que alguns termos adotados por autores, como “texto não verbal”, “elementos não verbais”, implicam em uma perspectiva restritiva sobre a existência de tais textos, de tais elementos, que são desconsiderados e omitidos quando analisados sob uma base linguística. Na citação acima, deve-se, então, interpretar elementos não verbais como elementos visuais e formais<sup>15</sup>.

Tatyanne Andrade Almeida, em sua pesquisa<sup>16</sup> sobre a mediação inerente aos livros infantis ilustrados, reconhece os elementos paratextuais como parte da narrativa do objeto livro “seja comunicando informações essenciais para sua compreensão, seja contradizendo a narrativa principal”. Segundo a pesquisadora, os paratextos “compõem a totalidade estética do livro ilustrado e interferem na relação do leitor com a obra” (ALMEIDA, 2016, p. 45).

Além desses elementos, o livro evoca outros sentidos e significados que são incorporados ao objeto quando ele, de certa forma, deixa de ser apenas o portador e funde-se com a sua mensagem. Muitas vezes, o leitor atribui ao objeto livro os seus acontecimentos, não construindo uma separação entre o texto verbal, a imagem e a obra. Em suas *Cartas a um jovem poeta*, Rilke (2009) atribui aos livros do escritor J. P. Jacobsen “a grandeza inconcebível de um mundo”. Um mundo a ser mantido ao alcance das mãos. Amorosamente, ele oferece os livros ao seu aprendiz como uma das suas peças mais íntimas, das coisas mais próximas e

---

<sup>15</sup> O termo “texto” é adotado nesta dissertação em seu sentido amplo, referindo-se não apenas à linguagem escrita, mas a sua composição com outras linguagens. No seu sentido estrito serão utilizadas as locuções “texto verbal”, relativo ao uso exclusivo da palavra escrita, e “texto visual”, alusivo às construções em que a visualidade das palavras e imagens é prevaiente. Para a definição de “texto visual”, ver Belmiro, em Glossário Ceale. Disponível em: <http://www.ceale.fae.ufmg.br/app/webroot/glossarioceale/verbetes/textos-visuais>. Acessado em 03 de agosto de 2017.

<sup>16</sup> “Leituras do livro infantil ilustrado: a mediação inerente a livros premiados pela FNLIJ na categoria criança” é o título da dissertação de mestrado de Tatyanne Andrade Almeida. A pesquisa foi desenvolvida na Faculdade de Educação da UFMG, no ano de 2016.

indispensáveis da sua vida, revelando ter com eles uma relação marcada também pelas dimensões afetiva e existencial:

Viva por algum tempo nesses livros, aprenda com eles o que lhe parecer digno de aprendizado, mas sobretudo os ame. Esse amor lhe será retribuído milhares e milhares de vezes, de modo que, seja qual for o rumo tomado por sua vida, tenho certeza de que ele percorrerá o tecido de seu ser como um dos fios mais importante entre todos os fios que compõem a trama de suas experiências, decepções e alegrias (RILKE, 2009, p.31, 32).

O livro para Michel Butor, filósofo e romancista francês, é um objeto de experimentação e deve estar aliado às linguagens da contemporaneidade e do mundo, entretanto, para esta ideia, o autor estabelece um contraponto. Ele declara que a sociedade de consumo desmerece a longevidade do livro, banalizando-o e utilizando-o como um objeto descartável e, ao mesmo tempo, acredita na ressignificação do objeto livro como uma espécie de “monumento”, uma obra “capaz de ser única”, de ser olhada, lida e relida, tocada e valorizada:

O jornal, o rádio, a televisão, o cinema, vão obrigar o livro a tornar-se cada vez mais “belo”, cada vez mais denso. Do objeto de consumo, no sentido mais trivial do termo, passaremos ao objeto de estudo e de contemplação, que alimenta sem ser consumido, que transforma o modo como concebemos e habitamos o universo (BUTOR, 1974, p.217).

Logo, misturam-se no livro a sua natureza física e imaterial, os seus elementos objetivos e subjetivos, sob as suas múltiplas formas de manifestação: a textura do papel, a costura que une suas folhas, a tipografia do texto, as técnicas de impressão, a gama de cores e tons, o afeto de uma dedicatória, o texto literário, a composição e as imagens, as citações que o conectam a outros livros, a expectativa de um romance, os rastros deixados pelo autor, o projeto gráfico, a interferência do editor, o convite de sua capa, o grifo do estudante, o verso marcado a lápis, o abraço na leitura, a proximidade na cama, “a grandeza inconcebível do mundo”, as idas e voltas das páginas, o tamanho de um bolso, a poeira da estante, as cicatrizes do tempo, o cada dia do leitor, o fascínio e o abandono, a dúvida e a celebração.

O livro é, portanto, uma combinação de elementos das mais diversas ordens: social, histórica, cultural, afetiva, prática, comercial, formal, conceitual e material. Todos eles essenciais para qualificá-lo, estruturá-lo e significá-lo em uma obra.

Diante de sua amplitude material e conceitual, dos valores sociais e culturais que agrega, do elo que constrói com o conhecimento e a literatura, e da sua natureza poética e artística, seria então possível não ver o objeto livro - sua estrutura, materialidade, plasticidade, movimento e poesia -, e apenas ler e absorver as suas informações?

## 1.2 O livro de artista

*- Onde se situa um livro? Dentro do livro.*  
Edmond Jábés

Apesar da força que o objeto livro carrega, há a tendência em realçá-lo e consultá-lo pelo seu caráter utilitário. “Tentar não ler é quase como tentar não ver” (SILVEIRA, 2001, p.13), palavras com que Paulo da Silveira faz menção ao tipo de leitor compulsivo pelo texto verbal e “entorpecido pelos códigos de linguagem” que, na sua avidez pelo texto, não desfruta do livro como obra. Porém, mesmo esse leitor menos atento, diante da complexidade que envolve o objeto livro, não estaria sujeito às suas aparições e interferências materiais e simbólicas?

Há uma categoria nas artes visuais - o livro de artista – em que esta aparente neutralidade é denunciada e o objeto livro é iluminado em todos os seus aspectos e sentidos, através da plasticidade e do uso da metalinguagem. Talvez, nesse caso, a frase de Silveira possa se inverter para: tentar não ver é quase como tentar não ler.

Para Edith Derdyk, a diferença entre os livros das artes visuais e os livros tradicionais é que os últimos, em geral, “cumprem a sua vocação ou destino de serem livros “funcionais”, isto é, livros que abrigam conteúdos independentemente de seu suporte, mesmo que tenham sido concebidos de modo cauteloso e sensível” (DERDYK, 2013, p. 12). Do outro lado do livro tradicional estaria o livro de artista no qual “tudo evidencia o livro como objeto”. O livro de artista, segundo Silveira, “não é a obra literária. A obra literária é de escritores, pesquisadores, publicadores. O livro é de artistas, artesãos, editores. É de conformadores” (SILVEIRA, 2001, p. 13).

O livro de artista é uma categoria das artes visuais em que o livro é, antes de tudo, pensado como obra que se constitui através de uma composição interartes. Entre as diversas linguagens e mídias que o compõem, como a performance, a escultura, a fotografia e a música, merecem

destaque a literatura e as artes gráficas. Essas diferentes artes, além de inspiração, atuam também como matéria-prima, argumento e forma. Segundo Derdyk, o livro de artista é

aquele livro que por sua natureza involuntária aciona a forma-livro como potência em si mesma para o exercício das outridades; aquele livro que se liberta de uma função pragmática para alcançar, com suas folhas aladas e não com suas duplas de páginas numeradas, sobrevoos poéticos inusuais (DERDYK, 2013, p. 14).

Assim como ela, Silveira, Cadôr, Carrión, Moraes e Turrer (artistas, produtores e pesquisadores do livro de artista acima mencionados) dialogam com o livro por meio da perspectiva das artes visuais e são, no Brasil, importantes referências para o estudo e crítica das obras da categoria.

A tendência, segundo Silveira, seria a de nomear todos os produtos mais ou menos bibliomórficos, artísticos ou pertencentes ao mundo da arte, como sendo livros de artista, fato que, necessariamente, não liberaria essas obras dos seus conceitos mais precisos. Sendo assim, a categoria livro de artista incluiria desde obras “livro-referentes”, ou seja, “trabalhos que, mesmo não sendo livros, ambicionem compartilhar o espaço simbólico do livro (e que são absolutamente plásticos, sem ou quase sem dimensão gráfica)” (DERDYK, 2013, p. 28), até obras rigorosamente bibliográficas, como o livro de artista de edição que “se quer publicado e, para tal, demanda uma artisticidade operativa particular” (SILVEIRA, 2013, p. 26).

Inicialmente e de forma geral, pode-se pensar no livro de artista correspondendo à arte do livro, como uma vasta categoria que, além de abraçá-lo em toda a sua multiplicidade, o recria pela diversidade de mídias, modalidades, ideias e técnicas. Para Silveira (2001) a designação “livro de artista” em seu sentido *lato* abrange “o campo em que o artista se envolve na construção do livro como obra de arte” (p. 25) e, citando Drucker, destaca que “não existem limites ao que os livros de artista podem ser e nem regras para sua construção” (DRUCKER apud SILVEIRA, 2001, p. 39).

Dessa maneira, são incluídos em uma mesma denominação, os livros de artista em suas diversas faces e formas de apresentação: “livro de artista, livro-objeto, livro ilustrado, livro de arte, livro-poema, livro-arte, arte-livro, livro-obra...” (SILVEIRA, 2001, p. 25). Trata-se de obras pensadas por artistas visuais sobre o livro, em que ele é praticado, mencionado e realçado como objeto plástico, conceitual, simbólico e cultural, indo muito além do seu sentido usual e formas tradicionais.

Um exemplo significativo de uma das muitas faces que um livro de artista pode assumir é o *Livro do tempo* (fig. 1) que faz parte da trilogia de obras sobre livros produzida por Lygia Pape entre os anos de 1959 e 1961. Ele aproxima-se da ideia de antilivro de Júlio Plaza pela transformação que traz do objeto livro para outra linguagem artística. São 365 peças escultóricas, reproduzindo os dias do ano, exibidas em um conjunto de pequenos quadros tridimensionais pregados à parede.



Fig. 1 - Lygia Pape, *O livro do tempo*, 1961.

Têmpera sobre madeira, 365 unidades. 16 cm x 16 cm x 1,6cm (cada).

Fonte: Fotografia da exposição Magnetized Space, por Paula Pape.<sup>17</sup>

Mais especificamente, dentre a gama de possibilidades de ser do livro de artista, pode-se também pensar na arte em forma de livro. Nesse caso, entre todas, entrariam apenas as obras que além da apropriação do livro como linguagem, o utilizariam também como estrutura, evidenciando-o, em seu formato canônico, o códice. Ainda assim, seriam infinitas as suas formas de manifestação indo do livro-objeto, geralmente escultórico e único, ao livro-obra, quase sempre produto de impressão e reprodução.

No entanto, não é tarefa simples a conceituação da categoria livro de artista e muito menos exata. “Definições e indefinições do livro de artista” é o título do primeiro capítulo de Paulo da Silveira de seu livro *A página violada: Da ternúria a injúria na construção do livro de artista* (2010). Bastante sugestivo, o título anuncia a problemática a ser desvelada pelo pesquisador.

<sup>17</sup> Disponível em <http://lygiapape.org.br/news/fotos-da-exposicao-serpentine-gallery/>. Acessado em 20 de outubro de 2017.

Silveira pontua e elege cinco particularidades do livro de artista que poderiam contribuir para esta imprecisão:

- (1) Livro de artista pode mesmo designar tanto a obra como a categoria artística;
- (2) o conceito é ainda muito problemático, pondo em xeque pesquisadores com pesquisadores, artistas com artistas e pesquisadores com artistas, além de envolver outras especialidades, como estética, literatura, biblioteconomia e comunicação;
- (3) que a concepção e a execução pode ser apenas parcialmente executada pelo artista, com colaboração interdisciplinar;
- (4) que não precisa ser um livro, bastando ser a ele referente, mesmo que remotamente;
- (5) que os livros envolvem questões do afeto expressadas através das propostas gráficas, plásticas ou de leitura (SILVEIRA, 2008, págs. 25,26).

Silveira traz um levantamento dos principais teóricos do livro de artista, assim como de suas concepções, entre eles: Johanna Drucker, Anne Moeglin-Delcroix e Clive Phillpot, para o cenário internacional, e, no Brasil, Júlio Plaza e Annateresa Fabris.

Os dois caminhos - as definições e indefinições do livro de artista - seguidos pelo pesquisador mostram que a sua intenção não é a de delimitar ou fixar um conceito, mas a de apresentar o livro de artista nas suas diversas vertentes, expandindo, desse modo, a variabilidade e mutabilidade das obras presentes nessa categoria. Essa estratégia dá ao leitor condições de visualizar a amplitude do território do livro de artista e de suas diferentes direções, como também de construir paralelos, confluências e identificar divergências.

Johanna Drucker, artista, escritora, crítica, pesquisadora do livro de artista, é uma das principais referências apontadas por Silveira. Com ela compartilha a ideia da complexidade e amplitude da categoria. Segundo Drucker, o livro de artista ocupa “uma zona que se encontra no espaço de interseção de uma série de diferentes disciplinas, áreas e ideias – mais do que em seus limites” (DRUCKER, 2004, p. 01). Nesse lugar, várias artes e linguagens dialogam e são produzidas obras que apresentam muitas variações. O livro de artista é, para Drucker, uma forma de arte bastante elástica e configura uma categoria “que emerge com muitos pontos espontâneos de origem e originalidade” (DRUCKER, 2004, p. 11).

As diversidades formais, técnicas e conceituais das obras da categoria livro de artista dificultam o seu enquadramento em subcategorias. As tipologias possíveis de serem configuradas, mais

do que limites e enquadramentos, oferecem uma espécie de mapeamento poroso dessas obras e de suas características, em um constructo dinâmico e contínuo. Assim como Silveira, Drucker anuncia que “não existem critérios específicos para se definir o que é um livro de artista, mas existem muitos critérios para definir o que ele não é, com o que ele compartilha, ou do que ele se distingue” (DRUCKER, 2004, p. 13).

Nas artes visuais, algumas vezes, os livros em formato de códice são realizados artesanalmente e, por isso, restritos a poucos exemplares. As obras artesanais ou escultóricas são, geralmente, expostas apenas em galerias e museus ou vendidas em livrarias e eventos especializados. Outra parcela significativa de livros de artista é impressa, como os livros convencionais, graficamente, em larga escala e distribuída tanto nos espaços artísticos quanto nas livrarias comuns. O diagrama (fig. 2) de Clive Phillpot, bibliotecário e crítico especialista em livros de artista, bastante reproduzido e utilizado por pesquisadores, permite vislumbrar o território do livro de artista na sua sobreposição ao campo das artes visuais e ao espaço do livro, especialmente o literário.

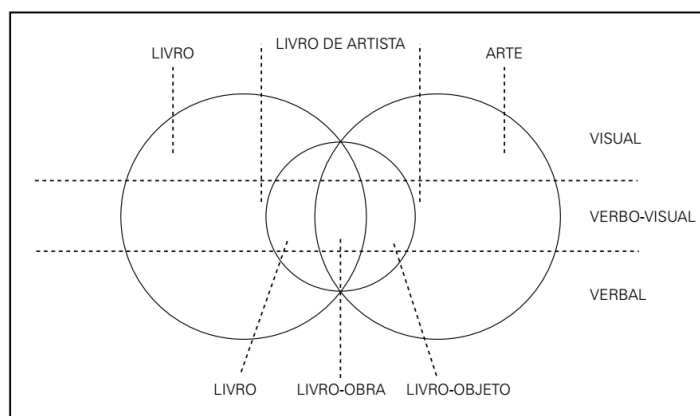


Fig. 2 - Diagrama de Clive Phillpot<sup>18</sup>.

Além disso, possibilita identificar para a categoria livro de artista diferentes configurações, inclusive nomenclaturas. A partir de uma grande correlação entre os livros tradicionais e as artes visuais, representados pelos dois círculos maiores, e a sobreposição da categoria livro de artista, retratada no círculo menor e central, Phillpot constrói três grandes interseções denominadas como: livro, livro-obra e livro-objeto.

<sup>18</sup> Esta versão do diagrama de Clive Phillpot foi apresentada na disciplina “Pensamento Impresso”, oferecida por Amir Brito Cadôr na Escola de Belas Artes da UFMG, em 2016. É uma tradução do diagrama original, exibido pela primeira vez na revista Artforum, nº 9, de 1982.

O crítico acresce ainda a possibilidade de distinção destes livros a partir da predominância das linguagens que os constituem, traçando três linhas horizontais e paralelas que dividem o diagrama em três outros grandes grupos de obras: visuais, verbovisuais e verbais.

Como resultado de todas essas interseções, podem ser demarcados nove grandes grupos de obras dentro da categoria livro de artista (fig. 3).

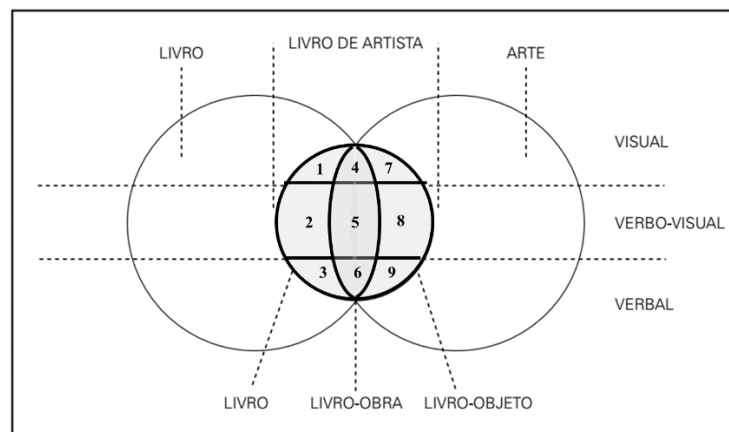


Fig 3 – Sobreposição dos grupos de obras da categoria “Livro de artista” ao Diagrama de Clive Phillpot.

Os livros de artista em suas conformações mais convencionais ocupam os espaços sinalizados na imagem com os números 1, 2 e 3, e podem ainda diferenciarem-se pelo uso e predominância das linguagens visual, verbovisual e verbal. Alguns livros ilustrados, produzidos artesanalmente, em edições de luxo artística e graficamente elaboradas, e os *livres de peintre* (livros de pintor), normalmente resultantes da parceria entre pintores e poetas, são exemplos dessas obras.

Os números 7, 8 e 9, referem-se aos livros-objeto. Eles são definidos por Phillpot como obras que “frequentemente apenas se parecem com o livro – eles podem ser objetos sólidos que não podem ser abertos, permitir leitura solitária; eles se tornam escultura” (PHILLPOT apud SILVEIRA, 2001, p. 47). Do mesmo modo que os livros convencionais, essas obras tendem a aproximar-se mais da arte do livro, isto é, do sentido amplo da categoria proposto por Silveira, do que ao seu sentido estrito, que corresponderia à arte em forma de livro.

Por outro lado, os livros-obra, representados no diagrama pelos números 4, 5 e 6, são os livros de artista propriamente ditos, e condizem com o sentido estrito da categoria. Ao contrário dos livros “convencionais”, mais próximos da bibliofilia, e dos livros-objeto das artes visuais, o livro-obra constrói um elo entre esses dois universos. Além da plasticidade, ele é um produto gráfico e bibliomórfico e “dependente da estrutura de um livro” (PHILLPOT apud SILVEIRA, 2001, p. 51). No livro-obra intercedem todos os espaços propostos por Phillipot: o espaço do livro e da literatura, o das artes visuais e o do livro de artista. Ele se diferencia do livro “convencional” pela inclusão material e conceitual da estrutura do objeto livro na totalidade da obra, e do livro-objeto por incluir a manipulação do leitor como um elemento essencial para o seu acontecimento.

Pensar na arte em forma de livro ajuda a construir e esclarecer os vínculos centrais entre os livros ilustrados e os livros de artista, e a refletir sobre questões importantes para o desenvolvimento argumentativo desta pesquisa. Ainda que nos primórdios da literatura infantil as artes visuais tenham participado de forma tímida e precária dos livros feitos para as crianças, pode-se dizer que, já nestes primeiros livros, funda-se uma poética interartes por meio da interlocução da arte da ilustração e da literatura, da palavra e da imagem. Na trilha dos ilustradores artesanais e anônimos até os autores contemporâneos de obras conceituais, artísticas e complexas, a maleabilidade dessa relação caminha, ora paralelamente, ora pela mesma via, sobrepondo-se e bifurcando-se, criando atalhos e frestas, mas seguindo junto um mesmo percurso.

A arte e o livro tornam-se indissociáveis na arte contemporânea e, de certo modo, o livro e a arte na literatura infantil alcançam um patamar similar, conectando-se cada vez mais. As diferenças residem na intenção e uso dessas obras, mas, apesar de serem consideráveis, não retiram o brilho e a poesia compartilhados. Ter a criança como interlocutor, bem como o professor e a escola, agrega ao livro ilustrado funções e sentidos únicos. São aspectos particulares desses livros que serão revisitados e detalhados no desenvolvimento desta dissertação.

Entretanto, deve-se ressaltar que nem todo livro artístico, como um álbum de gravuras, um catálogo ou um livro de fotografias, mesmo quando criativo, pode ser considerado um livro de artista. Para Drucker a natureza e identidade do livro têm que ser analisada por um conjunto de funções estéticas, operações culturais, concepções formais e espaços metafísicos, salientando

ainda que “o critério final para a definição reside no observador informado, que tem que determinar a medida em que um livro-obra faz uso integral das características específicas desta forma” (DRUCKER, 2004, p. 09). Nas artes visuais, de certa maneira, a organização do espaço/tempo do objeto livro determina a sua própria produção. Intuitivamente, o artista é conduzido por ele e a ele retorna em inédita configuração. Ao apreciador cabe a mesma influência: a autorreferência do livro acrescida da poética do autor.

Para ilustrar e clarear o conceito e a forma dos livros-obra, serão aqui retratados três livros de Waltercio Caldas. Eles fizeram parte da exposição “Livros”, realizada no ano de 2000, no MAP – Museu de Arte da Pampulha e podem ilustrar a diversidade da manifestação destas obras.

Dos livros-obra que seguem o formato de códice e que são impressos em maior escala, pode ser destacado *O livro Velázquez* (1996) (fig. 4). Ele foi produzido por Waltercio, mas impresso e distribuído pela editora Anônima, com tiragem de 1500 exemplares, contudo, apesar de múltiplas, cada uma de suas reproduções é considerada uma obra original. Já o *Livro Carbono* (1981) (fig. 5) guarda, entre pesadas pranchas de mata-borrão o contraste e a leveza das folhas de papel carbono, emanando a imagem pela superfície e a intenção da reprodutibilidade. Ao contrário do livro *Velázquez*, não há a apropriação, a recriação e o enevoamento da imagem, mas a sua indagação. É um livro-obra que carrega também a ideia do livro-objeto, fato percebível pelos materiais utilizados e pela tiragem em três peças. Por último, entre esses dois polos, se situa a obra *O livro mais rápido* (1982) (fig. 6) Aparentemente, um catálogo “convencional”, impresso em 500 exemplares e editado com o objetivo de complementar a exposição de uma galeria de arte, o livro é também uma obra em si mesma, e possui a mesma autonomia que os demais trabalhos do artista.



Fig. 4 – *O livro Velázquez*.



Fig. 5 - *Livro Carbono*.



Fig. 6 – *O livro mais rápido*.

Fonte: <http://www.walterciocaldas.com.br/portu/livros>

Além da aparência final, os livros-objeto e os livros-obra distinguem-se, por sua função nas artes visuais, pela ligação que estabelecem com outros campos e mídias e pela capacidade que

possuem de serem multiplicados. Segundo Silveira os livros-objeto são, geralmente, “peças únicas do agrado das galerias de arte e dos museus, guardando o apelo fetichista das obras artísticas tradicionais” enquanto o livro-obra é “normalmente um objeto gráfico múltiplo (editado), uma publicação que traz consigo os conceitos de mídia e de mercado” (SILVEIRA, 2002, p. 05).

O livro-obra ocupa o território do livro de artista no ponto exato onde se entrecruzam o livro e as artes visuais, sendo um trabalho concebido nos termos do seu próprio meio. Ao livro-obra tudo é permitido, desde que livro ele permaneça e como livro se manifeste. Para Drucker ele “quase sempre é pelo menos autoconsciente da estrutura e significado do livro como forma” (DRUCKER, 1995, p. 03). No livro-obra o objeto livro é o início, o meio e o fim, o conteúdo e a forma, o significado e o significante. Outra característica marcante é a sua natureza mestiça e a variedade de seus exemplares. O livro-obra “dissolve-se facilmente no vasto universo dos livros, panfletos e revistas” (PHILLPOT, 1998, p. 32)<sup>19</sup>.

É neste grande grupo, dos livros-obra, que se enquadra o livro de artista de edição: talvez o representante de maior legitimidade da categoria “livro de artista”, não só pela grande carga simbólica, formal e conceitual que carrega, mas também pela metalinguagem, isto é, pela representatividade do objeto livro oferecida pelo próprio livro. Em formato de códice ou nas suas aproximações imediatas, como impressos, folhetos, livretos, entre outros, de tiragem múltipla e acessível ao público em geral, é também reconhecido por Paulo da Silveira (2008) como o “livro de artista por excelência”.

### **1.3 O livro de artista de edição**

*A obra não pode existir de outro modo, a não ser no livro*  
Ulises Carrión

A concepção mais estrita da categoria, o livro de artista de edição, exclui as formas expandidas de sua manifestação, como a escultura e a instalação. Isso permite a configuração de fronteiras um pouco mais precisas, essenciais para desenhar os contornos necessários para a sua avaliação diante da pluralidade de obras pertencentes a uma mesma categoria.

---

<sup>19</sup> Traduzido do original: “... dissolves easily into the larger universe of books, pamphlets, and magazines”.

Este recorte é também necessário para análise comparativa dos livros de artista com os livros ilustrados da literatura infantil, objetivo desta pesquisa, por já instituir entre eles uma correspondência essencial: a edição, impressão e reprodução do livro sob sua forma tradicional, o códice. Além dessa equivalência, as duas obras são geneticamente híbridas, bastante diversificadas e estão em constante mutação.

Valendo-se destas características em comum, será aqui configurada uma apresentação do livro de artista de edição, a partir de três vias: origem, singularidades e reprodutibilidade.

### 1.3.1 As origens do livro de artista de edição

*De certo modo poderíamos dizer que o livro de artista é a forma de arte quintessencial do século 20*  
Joahanna Drucker

O livro de artista de edição tem como predecessoras obras que coabitam os espaços da literatura e das artes visuais, como os livros ilustrados, as iluminuras, a arte da caligrafia, as encadernações artesanais e de luxo. Para mais, o livro poema de Stéphane Mallarmé *Um coup de dés*, do final do século XIX, modifica a ideia do livro ao diminuir a distância entre o conteúdo – o texto do escritor-, e a forma - o objeto. Nas palavras de Angelo Mazzuchelli Garcia “os ideais de Mallarmé situam-se na origem de novas concepções de livro que, por vezes, deixa de ser apenas suporte e passa a atuar como significante” (GARCIA, 2006, p. 276). Cadôr acrescenta a isso o uso da tipografia pelo poeta e de “suas múltiplas vozes” como “modelo para Stéphane Mallarmé explodir as letras na página, formando uma constelação de palavras” (CADÔR, 2016, p. 294).

O pesquisador aponta ainda a crescente industrialização no século XIX como um dos motivos para o aumento da complexidade do objeto livro, quando o texto passa a ser acompanhado “de um aparato de elementos que o comentam”. O espaço do livro deixa de ser apenas uma área externa ao texto, sem funcionalidade, e passa a ser incorporado ao objeto através da introdução dos paratextos. A Epígrafe, a dedicatória, o prefácio, as notas, a capa, entre outros paratextos, abrem novos espaços e oportunidades de uso do objeto livro aos artistas que, progressivamente, passam a explorá-lo também conceitual e plasticamente. A este respeito, torna-se pertinente pontuar que a ação plena do artista sobre o objeto livro reverbera também no campo da literatura infantil e na escola. Almeida (2016), observa que a incorporação dos paratextos pelos

ilustradores e autores dos livros ilustrados repercute na sua apreciação. Ao induzir uma leitura exploratória, cuidadosa e global do livro, o artista dissemina, por meio de suas obras, não apenas plasticidade e poesia, mas uma nova visão do livro e da literatura, que serão recebidas e cultivadas pela criança e o professor.

Vale ressaltar que é a partir do século XX que o livro de artista se consagra como um modo único de fazer arte. Ele tem no seu surgimento a marca de uma forte relação com os movimentos artísticos de vanguarda, entre eles o Cubismo, o Dadaísmo, o Futurismo russo, a Pop-art e o Minimalismo. Contudo, de acordo com Drucker, é somente depois de 1945, quando esta associação se torna mais tênue, que o livro de artista se eleva ao *status* de categoria, tornando-se um campo distinto, uma forma independente de arte, com seus próprios praticantes, produtores, curadores e críticos.

Apesar de seus antecessores inovarem nas relações do objeto livro com as artes visuais e a literatura, os livros de artista de edição, em especial, contrapõem-se a eles por serem também produtos da arte conceitual. Nesse novo quadro o livro é criado “como uma forma de interrogar” e não apenas como um “veículo de reprodução” (DRUCKER, 1995, p. 09). Os livros de pintor, por exemplo, estariam no limiar do espaço conceitual onde opera o livro de artista na sua versão estrita. A capacidade do livro de interrogar e não apenas de reproduzir, e o compromisso do artista com o livro são, para a autora, “um argumento a favor dos livros de artista como um fenômeno singular de uma era” (DRUCKER, 1995, p. 09).

A autora defende a ideia da origem do livro de artista (no seu sentido estrito) através de pontos disseminados, em vários cenários, períodos e países, e cita alguns exemplos, entre os quais: a associação de artistas CoBrA na Dinamarca, Bélgica e Holanda; os Letristas franceses Isidore Isou e Maurice Lemaitre; a poesia concreta de Augusto e Haroldo de Campos no Brasil; o grupo Fluxus (de origem Alemã, porém integrado por artistas de diferentes nacionalidades), entre outros. Destaca ainda o ano de 1960 como um divisor de águas, um período em que o livro de artista se torna uma categoria de obras bastante praticada nos EUA, tanto pela criação dos artistas quanto pela produção das galerias.

Alguns pesquisadores, entre eles Phillpot, apontam o artista Eduard Ruscha, com seu livro *Twentysix Gasoline Stations* (1963) (fig. 7) como um dos pioneiros na produção de livros de artista no contexto da arte conceitual. Na forma de um pequeno folheto de brochuras,

semelhante a outros folhetos comerciais, Ruscha, além de se apropriar e incorporar o objeto livro na composição da obra, rompe com a tradição das edições limitadas e artesanais e preconiza a questão da reprodutibilidade e da facilidade de acesso à arte pelo público em geral. Na descrição de Phillipot,

Ruscha construiu uma sequência linear de imagens fotográficas desinteressantes documentando os postos de gasolina que pontuavam a então chamada rota 66 [...] entre Los Angeles, onde vivia, e Oklahoma city, onde tinha crescido. Estas imagens são como 26 letras de um alfabeto pessoal estruturadas pela forma do livro (PHILLPOT, 2016, p. 149).

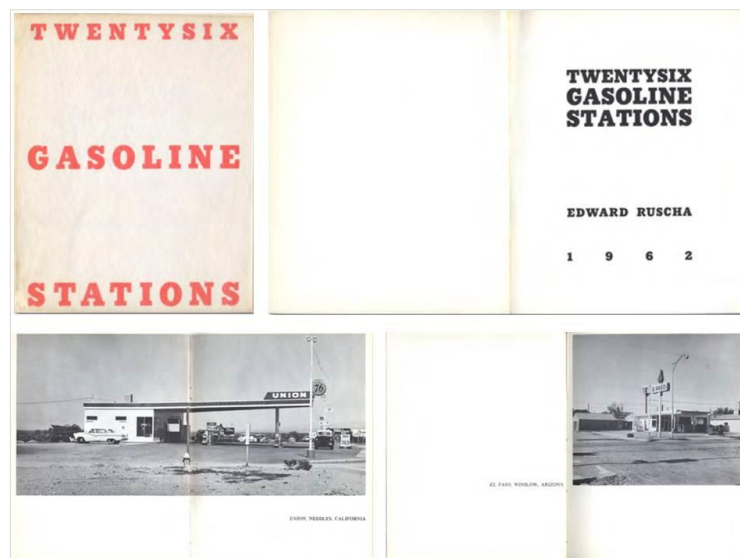


Fig. 7 – Eduard Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations*.

Fonte: Slides cedidos por Amir Brito Cadôr.

Já a designação exata do termo “livro de artista” teve um de seus primeiros registros firmado no ano de 1973, em uma exposição no College of Art, na Filadélfia, um “momento de desenvolvimento da arte conceitual internacional e de outros movimentos, tendências e escolas que reposicionaram os papéis e as estratégias dos principais agentes do mercado das artes” (SILVEIRA, 2002, p. 3). Conforme o pesquisador, esse foi um período gerador de uma produção de livros de artista sem precedentes, além de muitos debates entre os seus produtores, críticos, estudiosos, galeristas e o público.

Em uma palestra ministrada no colóquio “Livre d’artiste: l’esprit de réseau”<sup>20</sup> [Livro de artista: o espírito de rede], Paulo da Silveira traça um panorama geral, mas conciso, do livro de artista no Brasil, trazendo informações significativas sobre o seu percurso histórico, as suas conformações e questões relativas à atualidade. Seguindo essas proposições de Silveira, podem ser apresentadas algumas das particularidades do livro de artista de edição no contexto brasileiro.

O início da história do livro de artista de edição no Brasil dá-se no modernismo, período bastante fértil para o mercado editorial nacional. As ilustrações, influenciadas por modelos franceses, atingiam a sua maturidade, assim como crescia a independência do artista/ escritor para a criação do livro como um todo. Soma-se a isso a valorização da arte abstrata, perceptiva e espacial, na década de 50, e a busca de novas expressões, responsáveis por abrir novos caminhos na arte brasileira, inclusive para a poesia concreta e o poema-processo, dois movimentos propulsores da produção de livros de artista no Brasil, iniciada na década de 1960, marco do início da arte conceitual.

*A ave* (1956) (fig. 8) de Wladimir Dias Pino, um dos fundadores do movimento da poesia concreta, é, oficialmente, considerado o primeiro livro de artista de edição no Brasil e “o primeiro livro de artista tido como pleno” (SILVEIRA, 2003, p. 03), uma obra que pode ser apontada como pioneira também no cenário internacional. O livro, essencialmente tipográfico, foi impresso pelo próprio artista e incorpora intervenções em nanquim e giz de cera. Nas páginas, sobre um papel branco, são impressos caracteres e fragmentos do poema gerador do livro, além de recortes circulares e linhas negras em nanquim. Vislumbra-se no livro uma semitransparência, obtida através do uso de um papel de espessura muito fina que permite ao leitor a percepção das páginas seguintes e de suas conexões. Nas palavras de Silveira “A obra existe por que existe o livro. [...] a poesia abandona a literatura, a arte se aproxima da comunicação e da política. Mas ‘A ave’ só pode ser o que é, um livro de artista, e nada mais” (SILVEIRA, 2003, p. 04). A obra constrói um elo entre o todo e cada uma das partes do objeto livro e inviabiliza uma leitura seccionada das páginas em relação à sua forma e volume.

---

<sup>20</sup> Palestra apresentada no Seminário “Papier em action”, em Rennes, França, no ano de 2003. Disponível em: [https://issuu.com/amir\\_brito/docs/livros\\_de\\_artistas\\_no\\_brasil\\_-\\_desa](https://issuu.com/amir_brito/docs/livros_de_artistas_no_brasil_-_desa). Acessado em: 05 de agosto de 2017.

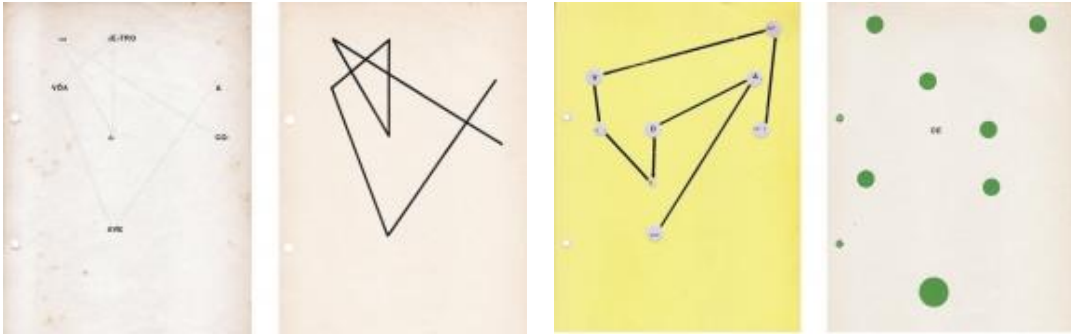


Fig. 8 - Wladimir Dias Pino, *A Ave*. (Sequência de textos, gráficos, cores e perfurações)

Fonte: <http://www.encyclopediavisual.com>

Na década de 1970, recebe destaque a produção de Júlio Plaza e seus parceiros Augusto e Haroldo de Campos e, junto a eles, a de artistas como: Lygia Pape, Dilon Filho, Raimundo Colares, Omar Khouri, Álvaro de Sá e Neide Dias de Sá. Muitos deles produzindo livros-obra, como os livros de artista de edição, concomitantemente à produção de trabalhos em outros suportes, que não apenas o objeto livro, gerando para a categoria uma grande diversidade e novas designações.

*Poemóbiles* (1974) (fig. 9) de Augusto de Campos e Júlio Plaza, é denominado pelo próprio autor como livro-poema. Para Plaza o suporte no livro-poema deve ser “significativo como objeto espacial”, sua montagem sintática e sua escrita visual (PLAZA, 1982, s.p.). De caráter escultórico e móvel, mas seguindo o caminho do *codex* e da reprodutibilidade, *Poemóbiles* é constituído de doze peças, cada uma delas composta por um poema articulado, correspondentes às páginas de um livro.



Fig. 9 – Augusto de Campos e Júlio Plaza, *Poemóbiles*.

Fonte: Coleção Livro de Artista da UFMG.

Para os anos de 1980 os cadernos-livros de Artur Barrio, os livros de Vera Chaves Barcellos e a arte postal de Paulo Bruscky são mencionados como exemplos de livros conceituais criados diante de um cenário artístico mais ligado à matéria. Segundo Silveira, apesar de essa época privilegiar a pintura, as instalações e a escultura, assim como os livros-objeto e artesanais, havia também artistas, como Barrio, Bruscky e Barcellos que, na sua aventura por diversas formas de expressão, incluíam as peças gráficas em seu repertório.

Waltercio Caldas é o nome escolhido pelo pesquisador para representar os anos 90 e o conceitualismo brasileiro. O artista passeia pelo campo do livro com versatilidade desde o início do seu trabalho, em 1967. É hoje considerado pioneiro e um dos maiores produtores brasileiros de obras sobre livros e em formato de livro. Suas criações “frequentemente repudiam uma classificação bibliológica. Mas convivem com todos os estágios dessa relação, até chegar ao livro de artista no sentido estrito, ou até mesmo ao livro comum” (SILVEIRA, 2003, p. 11). No seu repertório convivem esculturas, objetos, instalações e desenhos sobre livros, em sintonia a uma gama de livros-obra e livros de artista de edição, os últimos assumindo plenamente o formato de códice.

É este o caso de *O livro Velázquez*. Ele se afasta da escultura ao se aproximar da edição, entretanto, apesar da produção em larga escala, 1500 exemplares, o livro traz o frescor de uma obra rara e única, tanto pela sua beleza e qualidade quanto pelo contraponto de incorporar o conceito da reprodutibilidade e da leitura na sua forma. Assemelha-se a um “livro de mesa”, de grande formato, exibindo em suas páginas imagens e palavras desfocadas. Na observação de Silveira, a proposta de tirar o foco, simultaneamente, de letras e formas “fere mais a palavra que a imagem, já que a palavra fora de foco deixa de ser palavra, enquanto a imagem continua imagem” (SILVEIRA, 2003, p. 11), o que reforça os aspectos visuais da obra.

Na atualidade, o livro de artista de edição no Brasil é produzido, principalmente, por meio de publicações independentes, marginais e/ ou coletivas, sob a forma de folhetos, livros e catálogos. Prevalece o mercado informal, entre feiras, eventos ou vendas pela internet, ao mercado editorial, sendo também pequeno o incentivo público para a sua produção. Por falta de conhecimento e compreensão da população em geral, são poucos os exemplares disponíveis nas estantes das livrarias e bibliotecas tradicionais e, na maior parte das vezes, encontram-se misturados a outros gêneros literários, sem uma identificação ou categorização adequada. Há ainda o contato com os livros por meio da visita a galerias, museus e eventos de editoras

alternativas. Nesse palco, os livros de artista podem atuar como protagonistas, no caso das mostras que os contemplem com exclusividade ou compor junto a outras categorias e obras o acervo de uma exposição.

Para Silveira, o problema não é a falta de criatividade na sua confecção, mas um cenário adverso, que dificulta o trabalho do artista que não tem como cobrir os gastos de uma impressão em offset ou tipográfica. Ele comenta ainda sobre o trabalho verbovisual de alguns autores, como Arnaldo Antunes que, ao invés de compartilharem o território do livro de artista, geralmente tem a sua publicação vinculada à literatura por uma estratégia mercadológica com objetivos editoriais mais ligados ao comércio do que a arte.

Apesar desta argumentação de Silveira, é importante pensar na arte como um espaço democrático, permeável e mutável. A produção cultural atual, brasileira e internacional, é marcada por tensões entre diferentes áreas de conhecimento e suas disciplinas. Nessa perspectiva, Arnaldo Antunes traz no seu trabalho uma hibridização que não precisa ser classificada e nem fechada em um campo só. Atrás de uma obra contemporânea, intermidiática, há também um artista polivalente, que reflete no seu trabalho o ecletismo da sua formação e o diálogo que realiza entre diferentes mídias e linguagens. O poeta, músico e artista visual é um bom exemplo desta versatilidade. Cresce nesse contexto o sentido da palavra “artista” que passa a incluir desde artistas visuais em suas diversas especialidades, até músicos, atores, cineastas, *designers*, escritores e ilustradores. Como Arnaldo Antunes, a maioria dos autores dos livros de artista, bem como dos livros ilustrados, aventuram-se por diferentes campos artísticos na criação de suas obras, transitando, principalmente, pela viva e profunda ligação já constituída entre a literatura e a arte.

Nos dias de hoje, há um fluxo maior entre o pensamento do livro de artista e a sua prática nas universidades, o que conduz a uma inclusão significativa da teoria e da crítica no múltiplo repertório dos artistas/ autores de livros de artista. Isto diminui a distância entre o criador e o comentador de arte, e incentiva ações de estímulo à pesquisa e produção de publicações de artistas.

Em vista disso, pode-se constatar que o livro de artista de edição é decorrente também do movimento do artista entre o ateliê e a universidade, entre a obra e o conceito, caminhando lado a lado com o contemporâneo presente nos estudos acadêmicos, na cultura e na sociedade.

Silveira termina seu relato lembrando ainda da dupla função do livro de artista de edição: a de ser único, nas suas singularidades, e múltiplo, na sua capacidade de dispersão e reprodução.

O livro de artista não apenas único, em protótipo, mas múltiplo, presente em muitos lugares, se reapresenta como um fetiche a ser considerado. A arte brasileira precisa de todos os seus canais, de todos os seus espaços. O gesto de publicar é uma atitude artística arrojada, insubstituível na sua função (SILVEIRA, 2003, p. 15).

### 1.3.2 Singularidades do livro de artista de edição

*Ser um livro livre, antes e depois de tudo!*  
Edith Derdky

São várias as especificidades do livro de artista de edição que o transformam em uma obra singular. Elas se manifestam por vias e modos diversos: a especialidade da categoria, a origem interdisciplinar, o fazer artístico, a diversidade dos seus meios de reprodução, o conceito que carrega e constrói, a personalidade de cada obra, a proposição de leituras inusitadas, a maneira de dizer o objeto livro ou de contradizê-lo, a sua função estética, política e social, a diversidade na sua classificação, entre tantas outras qualidades que o definem e, ao mesmo tempo, são definidas por ele.

O livro de artista de edição é um modo único de se fazer arte e surge “para expressar aspectos da arte predominante que não podiam encontrar expressão na forma de obras para a parede, performances ou escultura” (DRUCKER, 2004, p. 09). Ele se constitui a partir da junção das artes visuais com o *design*, instaurando na obra de arte a dualidade de ser, simultaneamente, uma produção gráfica e um objeto plástico. Júlio Plaza também evidencia as “relações das artes entre si” como um fator genealógico do livro de artista de edição e o propõe como uma “síntese de linguagens”, sobretudo nas relações “entre a literatura e as demais linguagens tais como: o jornal, a fotografia, o telégrafo, o cinema, a propaganda e ainda tipos de reprodução tradicionais como técnicas reprodutoras das linguagens artístico-visuais” (PLAZA, 1982, s.p.). É nesse sentido que o termo *intermídia*, cunhado por Dick Higgins na década de 60, adequa-se ao livro de artista de edição, ao combinar em uma só obra, diferentes mídias (modalidades) de arte.

Ao livro de artista de edição corresponde a concepção de Silveira (2008) do espaço *intermídia* como o espaço do “entre”, um território em que interagem bens e serviços culturais, atores e

gestores das artes visuais e as mais diversas modalidades artísticas e poéticas, gerando um “grande e multifacetado círculo de ideias” que dinamiza e movimenta a arte e a cultura urbana e contemporânea, por meio do objeto livro. Essa mesma fluidez e diálogo podem ser atribuídos a alguns livros ilustrados, bem como o dinamismo que envolve a categoria livro de artista pode atravessar a arte da ilustração e a literatura.

Outro fator relevante do livro de artista de edição é o seu potencial criativo. Apesar de ter o seu formato restrito ao códice e das suas variantes imediatas, essa configuração não é uma característica limitadora. Sobre isto, Fayga Ostrower aponta a materialidade como um fator determinante para o pensamento e a ação do artista.

Cada materialidade abrange, de início, certas possibilidades de ação e outras tantas impossibilidades. Se as vemos como limitadoras para o curso criador, devem ser reconhecidas também como orientadoras, pois dentro das delimitações, através delas, é que surgem sugestões para se prosseguir um trabalho e mesmo para se ampliá-lo em direções novas (OSTROWER, 1997, p. 32).

Dessa forma, nas artes visuais, cada parte do livro pode ser construída de maneira singular, assim como as suas relações, o que abre o território do livro de artista “para a ordem das experiências e experimentos no que diz respeito aos jogos combinatórios infindos de sua sintaxe” (DERDYK, 2013, p. 13).

Galciani Neves (2009), ao pesquisar o livro de artista pelo seu processo de construção<sup>21</sup>, amplia as suas já infindáveis possibilidades de ser, acrescentando a elas a subjetividade, a personalidade e os procedimentos dos seus autores.

No acontecimento e cruzamento das artes visuais e do fazer artístico individual com as inúmeras variáveis do objeto livro, não teria como uma obra ser igual à outra. Desse modo, ao mesmo tempo em que complexifica a sua definição, a multiplicidade do livro de artista de edição lhe dá asas e incalculáveis possibilidades de expressão. Sobre essa reciprocidade, Derdyk anuncia:

cada livro de artista será o motor que anima e movimenta a geração infinda de pensamentos e teorias e conceitos a respeito desse modo de produzir arte. A cada teoria formatada, essa é imediatamente desautorizada quando diante de

---

<sup>21</sup> Dissertação de mestrado “Tramas comunicacionais e procedimentos de criação: por uma gramática do livro de artista”, realizada pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, e concluída em 2009.

outro livro de artista, que emerge dentro dessa linhagem de produção (DERDYK, 2013, p. 13 e 14).

Acrescenta-se a isso o elo construído entre o universo consagrado dos livros - dicionários, enciclopédias, livros ilustrados, técnicos, história em quadrinhos, entre outros -, e as inovações e recriações dos artistas visuais. Ao incorporar e ser incorporado por este vasto universo, o livro de artista de edição pode ser pensado de maneira ainda mais complexa: entre a realidade e a ilusão de ser um livro tradicional, situa-se a sua poética.

A organização tipológica que envolve as obras da categoria é bastante eclética e perpassa tanto a questão do gênero, como é o caso da literatura, quanto outras formas de classificação, advindas das artes visuais. Os livros podem ser agrupados partindo das conexões com os seus pares, podem ser associados pelos processos de produção e impressão, pela estrutura em que operam, pelas linguagens que utilizam, pelos elementos plásticos preponderantes, pelo tema, conceito ou mensagem, entre inúmeros outros fatores. Sob o prisma do gênero, Phillpot (2016) elenca algumas variedades e tipos de publicações de livro de artista de edição, tais como: revistas, antologias, escritos, diários, panfletos, manifestos, poesia visual, trabalhos com palavras, partituras, documentações, reproduções, cadernos de esboços, álbuns, inventários, trabalhos gráficos, revista em quadrinhos, livros ilustrados e arte postal.

Já as obras da Coleção Livro de Artista da Universidade Federal de Minas Gerais, que fazem parte do *corpus* desta pesquisa, incluem, além destas, outras formas de classificação e distinção como, por exemplo: modalidades artísticas (fotografia, performance); literárias (romance, livro ilustrado, fotonovela), temas (cidade, feminismo, arte contemporânea); funções (dicionários, enciclopédias); endereçamento (livros infantis); formato (mapas, folhetos); estrutura (flipbooks); elementos plásticos (cor, forma), entre outras. É importante lembrar que a maior parte dos livros, devido à sua complexidade, vem sempre associada a um ou mais descritores e que essas classificações são utilizadas exclusivamente para a seleção e agrupamento das obras da coleção.

Para abrigar a sua própria diversidade, a pluralidade das definições e subcategorizações do livro de artista de edição nunca se fecha, ao contrário, se abre para receber, a cada vez, um novo livro-obra que, junto aos outros, participa e compõe, de forma dinâmica e flexível, a sua categoria.

Com relação à leitura desse livro multifacetado e instigante, vários autores ressaltam a posição do leitor como coautor. Ao livro de artista de edição cabem lacunas, perguntas, espaços e ideias a serem preenchidos e desvendados, enquanto para o leitor cabe “costurar esses restos de histórias, orientar-se dentro dessas referências cruzadas, de retornar às suas fontes múltiplas e de experimentar, por conta própria, a natureza narrativa de toda interpretação” (MOEGLIN-DELCROIX apud SILVEIRA, 2007, p. 480).

Entre o abraço ao livro e o seu abandono, entre o abrigo estruturado e o seu desmonte, entre o enaltecimento e a subversão, o livro de artista de edição estabelece uma relação paradoxal com o objeto livro, desde o momento da sua produção até o seu reflexo no leitor e em sua livre manipulação.

Há no livro de artista de edição um jogo entre dois compromissos: o livro e a arte. E é nesse jogo que o artista movimenta suas peças, enaltecendo, interrogando e desfrutando do espaço do livro e de seus elementos. Isto nos remete à dúbia relação do artista com o objeto livro e passível de identificação através de dois termos propostos por Silveira: ternura e injúria. O primeiro refere-se à manutenção na obra das conformações tradicionais e institucionais do livro. Isto, nas palavras do pesquisador, refere-se ao “amor à forma livro”, ao “carinho pela crença na verdade impressa” e ao “aceite da dependência do fetiche”. Em oposição, a sua negação e perversão, o termo “injúria” associa-se ao “dano físico porque presume e tenta violar a permanência temporal do livro” e ao “dano moral porque presume e tenta violar seu legado de lei e verdade” (SILVEIRA, 2001, p. 28).

No balanço das proposições de ternura e injúria, independente se um ou outro, a arte, o artista e o livro têm algumas missões a cumprir: o artista, a de construir o livro como um objeto de arte; a arte, a de dar-lhe permissão e liberdade de ação; e o livro, a de ser o corpo, a substância e a alma da obra.

### **1.3.3 A multiplicidade do livro de artista de edição**

*Você quer uma obra de arte?  
Ela pode até mesmo ser mandada pelo correio.  
Paulo da Silveira*

Além de ser uma obra que condensa inúmeras singularidades - na origem, no conceito, no fazer, na personalidade e na leitura – é potência no livro de artista de edição a sua qualidade de ser múltiplo. Esse é um aspecto fundamental para a sua distinção de outros livros pertencentes à sua categoria. Em uma outra versão do diagrama de Phillpot (fig. 10), pode-se verificar na divisão do gráfico por uma linha horizontal, a existência de exemplares únicos ou múltiplos nas três formas de classificação do livro de artista: o livro-objeto, o livro “convencional” e o livro-obra.

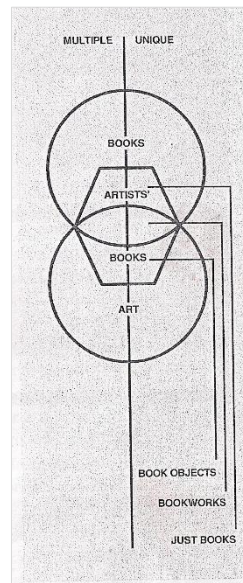


Fig. 10 – Diagrama de Clive Phillpot

Fonte: *A página violada*, Paulo da Silveira, p.47.

O livro de artista de edição, como o próprio nome indica, é uma obra que existe na condição e intenção da sua reprodução. Não se trata apenas de uma diferenciação quantitativa dos outros livros-obra pertencentes à categoria. Mais do que significar ser vários, a capacidade de ser múltiplo repercute e envolve muitos outros de seus aspectos, contribuindo para a sua forma, função e conceito.

Estar, ao mesmo tempo, em muitos lugares e em muitas mãos, é um modo bastante peculiar de uma obra de arte se personificar diante da cultura e da sociedade. Soma-se a isso, as obras serem o resultado da inclusão dos objetivos de edição, reprodução e difusão desde a concepção e ação do artista até o mercado e as mãos do apreciador. Para mais, o artista tem ainda ampliadas as possibilidades de produção e divulgação do seu trabalho. Isso ocorre através de uma maior facilidade técnica e financeira de realização (quando comparada a outras modalidades das artes

visuais) e pela autonomia e certa independência de ação na distribuição das obras em relação aos agentes do mercado formal da arte.

Novamente o livro de Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations* (1963), pode ser citado como um exemplo paradigmático do livro de artista de edição. Ele é um pioneiro na inclusão, material e conceitual, da reprodutibilidade e dos seus efeitos na obra de arte. Seu livro tinha, intencionalmente, a aparência de um livreto comum e comercial e visava o público em geral tanto pela distribuição e acesso, quanto pelo preço. Como o próprio autor revela,

Não estou tentando criar um precioso livro de edição limitada, mas um produto produzido em massa de elevado nível. Todos os meus livros são idênticos. Não possuem nenhuma das sutilezas do livro de edição limitada manual e artesanal. O que eu realmente quero é um aspecto profissional, um acabamento mecânico rigoroso (RUSCHA apud PHILLPOT, 2016).

Ao editar, imprimir, reimprimir e distribuir o seu livro, Ruscha cria atalhos e instaura novas formas de interação entre o artista e o público, dando a oportunidade ao apreciador da arte de ter ao seu alcance as obras da categoria. Cresce a autonomia do artista e essa liberdade, ainda que relativa, reflete-se em sua obra. De certa forma, ele não mais precisa se submeter ao crivo e à “censura” dos agentes do mercado formal da arte e da crítica para ter o seu trabalho aprovado, valorizado e consumido.

É por este viés que o livro de artista de edição levanta a questão paradoxal da reprodutibilidade em Walter Benjamin. A substituição do único pelo serial, ao mesmo tempo em que aproxima o público da arte, associando-a aos fenômenos de massa, liquida as suas relações com o culto tradicional da obra de arte, criando novas formas de devoção ao objeto artístico. Assim, o ser múltiplo traduz-se em ser democrático, em ser político e preconiza a massificação da cultura sem com isso perder de vista da obra a sua função poética e artística. O livro de artista de edição relaciona-se com o popular e distancia-se do erudito e do inacessível., o que nem sempre é reconhecido e compreendido.

Pode ser também paradoxal o ato de reproduzir ser visto como falsificação e distanciamento entre o original e a cópia. Quanto a isso, Benjamin diferencia a reprodução técnica da reprodução manual. Para o filósofo enquanto “o autêntico preserva toda a sua autoridade com relação à reprodução manual, em geral considerada uma falsificação, o mesmo não ocorre no que diz respeito à reprodução técnica” (BENJAMIM, 1994, p. 167-168). A reprodutibilidade

técnica não busca apenas a equivalência, ela permite transformar o original, acrescentando e acentuando novos aspectos à obra, impossíveis de serem obtidos manualmente.

A reprodutibilidade acontece no livro de artista de edição de uma maneira ainda mais peculiar. Geralmente, ela é comandada pelo próprio artista e tomada como parte da obra, se personificando em todas as suas etapas. Na ideia inicial para a confecção de um livro, a escolha do meio de reprodução é tão importante quanto qualquer escolha estética, formal ou conceitual. Além disso, o ato de reproduzir é passível de experimentação, assim como todos os outros procedimentos do artista como, por exemplo, o desenho, a pintura e a montagem. Em uma mesma medida, os “erros” e tentativas, ocorrências naturais em um processo criativo, também fazem parte da etapa de reprodução do livro e são, muitas vezes, incorporados a ele. Mais do que transformar o original, o ato de reproduzir coloca-se lado a lado de outros meios e técnicas utilizados na confecção do livro de artista de edição, participando e repercutindo no resultado final e no conceito da obra.

Logo, no território do livro de artista, estes conceitos se aplicam de forma única. A autenticidade da obra não se localiza no original e sim na cópia, e o culto não se dilui na distância entre a matriz e a sua derivação, ao contrário, é a repetição e dispersão da obra que a torna singular e próxima do público em geral.

É adequada aqui uma breve digressão com o objetivo de antecipar outros dois pontos em comum com os livros ilustrados. O primeiro diz respeito ao conceito da reprodutibilidade. Ele orienta, da mesma maneira, o artista de livros das artes visuais e o ilustrador dos livros da literatura infantil; conforme Rui de Oliveira<sup>22</sup> “o conceito de original para o ilustrador está representado no múltiplo, isto é, na reprodução industrial de sua ilustração” (OLIVEIRA, 2008, p. 46). O outro ponto condiz com a questão da acessibilidade da obra de arte preconizada pelos livros de artista de edição, um fator determinante na arte da ilustração, ao permitir que seja construído um paralelo entre a arte e a comunicação. Este vínculo entre o público e as artes visuais deve-se ao objeto livro. Ele é o ponto de partida e de chegada, e também o meio pelo

---

<sup>22</sup> Rui de Oliveira é pintor e ilustrador, além de animador de filmes, vinhetas e designer de livros. Professor e pesquisador da UFRJ, foi por 4 vezes ganhador do prêmio Jabuti de ilustração e, em 2006, recebeu o prêmio de literatura infantojuvenil da Academia Brasileira de Letras. Possui reconhecimento internacional, tendo sido indicado pela FNLIJ, por duas vezes, ao prêmio “Hans Christian Andersen”. É autor do livro *Pelos Jardins de Boboli - Reflexões sobre a arte de ilustrar livros para Jovens e crianças*, uma das principais referências desta pesquisa para a arte da ilustração.

qual a imagem sobressai. Conforme Oliveira, a ilustração “é sempre uma imagem que foi criada para ser reproduzida. Seu conhecimento pleno e sua fruição correta advêm, portanto, do livro” (OLIVEIRA, 2008, p. 90).

Isto nos leva a outra função inerente ao livro de artista de edição: a capacidade de revelar a arte e não apenas veiculá-la, o que pode ser exemplificado através de uma das suas versões, o catálogo como forma de arte. O catálogo, dentro da categoria livro de artista, não é um comunicador ou representante do objeto de arte, não é o suporte passivo de fotografias de trabalhos artísticos, de algo que exista “fora de si”, ele deve ser “simplesmente outro aspecto do trabalho ou mesmo o próprio trabalho de arte” (PHILLPOT, 2016, p. 154). Este seria outro aspecto relevante de comparação com os livros ilustrados, principalmente os livros autorais (quando um único artista constrói o livro como um todo). Do ponto de vista de sua realização, o livro revela a presença do autor, a sua marca, qualidade e intenção e, ao ser validado como obra de arte, ele conquista também autonomia e reconhecimento, deixando de ser apenas o suporte de belas imagens. Neste caso, o objeto livro ganha vida própria, ao reunir, em um único brilho, a imagem, o livro e o artista.

Afora esta oportunidade de expor o trabalho ao público, o formato de códice oferece ao artista a chance de se manifestar diante da sociedade. O objeto livro, além de ser acessível e de simples manuseio, agrega valores e significados que autorizam e facilitam ao autor a veiculação de suas ideias, críticas e percepções sociais, políticas e filosóficas, aliando-se a isto a confiança e familiaridade do receptor com o objeto livro.

Metamorfoseada em livro, a arte tem a sua ação potencializada por todo o legado cultural e funcional do objeto livro. Ser arte e livro, ao mesmo tempo, é reunir em uma única obra preceitos oriundos das mais diversas áreas, é aliar conhecimento e poesia, é validar e multiplicar a sua própria existência por meio da metalinguagem e das intervenções plásticas e conceituais dos seus autores.

Mas se a arte é repleta de contradições, não seria diferente para o livro de artista de edição, sendo possível a ele associar, entre os “prós”, alguns “contras”. O baixo preço de venda, por exemplo, é um fator de ambivalência. Ao se equiparar ao dos livros convencionais e literários, ele facilita o acesso às obras, mas não garante a sua divulgação e repercussão. Tal e qual a arte, o livro de artista de edição solicita a figura de um apreciador capaz de compreender, na sua

sensibilidade e intelecto, as suas proposições. Este apreciador, por sua vez, necessita de formação, convivência com a arte e conhecimento, requisitos que, em muitos países de mercados artísticos subdesenvolvidos, não constituem a regra do público em geral, mas a sua exceção.

Outra incongruência é que mesmo diante de técnicas de reprodução simples, de baixo custo e praticáveis, nem sempre o artista tem condições de encaminhar sozinho todo o seu projeto de livro, necessitando de parcerias, incentivo público ou privado e do apoio de galeristas e editores, o que nem sempre ocorre. Mas é exatamente essa característica que o torna único. Estar entre a mídia alternativa e a circulação marginal e, ao mesmo tempo, participar do mercado formal e tradicional da arte, sugere certa incompatibilidade, porém é essa aparente incoerência, traduzida pelo compromisso com os ideais estéticos, sociais e políticos da arte contemporânea e o descompromisso com a arte entendida nos seus modos mais tradicionais, que determina o caráter polêmico e transgressivo do livro de artista de edição.

Nesta sua contradição ele se instaura e há de se reconhecer que, apesar de seus obstáculos e indagações, ou a partir deles, quando o contato com o público é estabelecido, constrói-se o elo pretendido entre a arte e o livro e cria-se a intimidade necessária para a sua leitura e apreciação.

No intercâmbio entre o artista e o público, entre a arte e o livro, a literatura passa a ser vista e revista, assim como todas as outras linguagens que constituem o livro de artista de edição. O livro não só empresta, como recebe de volta todo seu reconhecimento e exaltação, acrescido da poética das artes visuais. Por conseguinte, há uma contrapartida oferecida pelo livro às artes visuais. O livro, na afirmação de Silveira,

Traz para as artes visuais a possibilidade do uso de fato da palavra escrita, não apenas discreta ou decorativamente, mas oferecendo novos universos discursivos, emprestados (ou furtados) da literatura e da imprensa. E se multiplica, e viaja, e entra em lares de todo tipo. O livro de artista é, por isso, deliciosamente insidioso (SILVEIRA, 2002, p. 07).

## Capítulo 2 O livro de artista para crianças

No capítulo anterior foi feita uma exposição teórica sobre a categoria "livro de artista", da qual foi destacada a modalidade "livro de artista de edição". Este capítulo segue conceituando mais uma de suas variantes: o "livro de artista para crianças". Sob essa conformação, além de partilhar as proposições da categoria, estas obras oferecem ao território do livro de artista novos brilhos e poéticas, ideias e fisionomias particulares. O endereçamento à criança cria para o livro de artista um modo próprio de ser e estar. Ser, significando integração da obra com o imaginário e o universo infantil; e estar, um modo ímpar de se realizar, simultaneamente, nos campos das artes visuais e da literatura. Em imagens e palavras, a proposta deste texto é a de elaborar um retrato dos livros de artista para crianças por meio da descrição de suas singularidades e também de suas correspondências com as demais obras da categoria. Intenciona ainda estabelecer relações e contatos com os livros ilustrados da literatura infantil, abrindo para esses novas perspectivas, possibilidades e questionamentos a serem retomados e desvelados no decorrer desta dissertação.

### 2.1 A terminologia “Livro de artista para crianças”: usos, interpretações e sentidos

*O universo infantil, as provocações da criança, na verdade,  
são as mesmas provocações dos filósofos, dos poetas*  
Roger Mello

Os livros de artista para crianças são obras impressas, realizadas por artistas visuais, publicadas em formato de códice, que trazem em sua concepção – material, formal e conceitual – os paradigmas do livro de artista de edição.

Contudo, o acréscimo do destinatário “para crianças” e as relações que estas obras estabelecem com os livros ilustrados contemporâneos da literatura infantil criam especificidades que complexificam a sua identificação, caracterização e distinção.

Logo, para uma definição mais precisa dos livros de artista para crianças, este capítulo pretende agregar às suas características específicas, originadas nas artes visuais, e que validam o seu pertencimento à categoria “livro de artista”, as singularidades compartilhadas com o campo literário e o leitor criança.

Da mesma maneira que acontece com outras obras da categoria, como os livros de artista de edição, a terminologia “livro de artista para crianças” é pouco conhecida do público em geral e de difícil aplicação e interpretação.

O catálogo *Children's corner: Artists' books for children* (2007), foi eleito, para esta pesquisa, como a principal referência na utilização desta terminologia. Além de ter sido publicado pela Corraini, uma das principais editoras de livros de artistas para crianças, ele foi produzido pela Oasi per libri artistici - Ó.P.L.A, uma instituição italiana pioneira no agrupamento e pesquisa dos livros ilustrados autorais e dos livros de artista para crianças. Em todas as obras veiculadas pelo catálogo, a imagem, o texto verbal e o projeto gráfico compõem uma construção poética inovadora e única na produção de sentidos, aspectos essenciais dos “libri d’artista per bambini”, nomenclatura empregada na Itália. Ele abrange autores e obras de diferentes nacionalidades e gerações, como por exemplo, os *Prelibri* [Pré-livros] e *Storie de tre uccellini* [História de três passarinhos] de Bruno Munari e *On Dirait qu’il neige* [Um dia de neve] de Remy Charlip. Junto a eles, outros cinquenta e seis artistas participaram da mostra<sup>23</sup> que deu origem ao catálogo.

É interessante destacar que compõem este grupo autores de formações e atuações bastante diversas. Há nomes relacionados quase que exclusivamente às artes visuais, como El Lissitzky e Andy Warhol, outros que passeiam pelos campos literário e artístico como Keith Haring e Sônia Delaunay, inúmeros ilustradores/ autores reconhecidos internacionalmente como Kvêta Pacovská, Suzy Lee e Hervé Tullet, profissionais ligados ao design e à literatura infantil, como Bruno Munari e Katsumi Komagata, além de outros artistas, também polivalentes, que atuam em áreas culturais e artísticas distintas, entre as quais, a fotografia, a pintura e a cenografia.

Esta interdisciplinaridade remete à múltipla genealogia do livro de artista de edição. De um mesmo modo, o livro de artista para crianças é constituído e criado dentro de uma perspectiva interartes, desde a formação do autor até o reflexo da sua pluralidade no produto final e, por conseguinte, no leitor.

---

<sup>23</sup> Exposição realizada no ano de 2007. Os livros da exposição e do catálogo fazem parte do acervo da Biblioteca Pública da cidade de Merano, na Itália.

Tal qual a Ó.P.L.A, a associação “Les Trois Ourses”<sup>24</sup>, na França, caminha na tradição de divulgação e pesquisa dos livros de artista para crianças: os “livres d'artiste pour enfants”. Embora a atuação destas duas instituições seja direta e restrita aos seus países de origem, aos seus leitores e frequentadores, é também por meio delas que se opera o movimento dos estudos acadêmicos em relação a estas obras. Uma atividade crescente nestes dois centros e em outros países europeus, como Portugal e Inglaterra.

Em Portugal, os livros de artista para crianças encontram-se em meio a outros livros ilustrados que são designados pelo formato, o “álbum”, não havendo uma distinção clara entre essas obras. Os “álbuns ilustrados”, por suas proposições, ideias e fisionomias, correspondem, em um sentido amplo, aos livros ilustrados contemporâneos no Brasil, mas dentro desta gama de livros, não são muitos os que corresponderiam ao sentido estrito da categoria “livros de artista para crianças”. De certa maneira, este amálgama terminológico é um fator dificultador para a compreensão das proposições e fisionomias particulares de cada uma dessas obras que, apesar de híbridas e intermediáticas, trazem em si a marca da sua natureza primordial: as artes visuais, no caso dos livros de artistas para crianças; e a literatura infantil agregada à arte da ilustração, no caso da maioria dos livros ilustrados.

Uma denominação mais genérica, como é o caso do “álbum ilustrado” em Portugal e do “livro ilustrado” no Brasil, dificulta, mas não tira o mérito do reconhecimento, por algumas editoras e pesquisadores, das características presentes em alguns livros ilustrados que, de muitas maneiras, compartilham preceitos da categoria “livro de artista”. Um bom exemplo desta valorização seria a produção alternativa e artística de livros da editora portuguesa “Planeta Tangerina”, regida por muitos princípios coincidentes aos preconizados pelos livros de artista de edição, como a multiplicidade, a experimentação, a inovação, o questionamento, a consonância material e formal do objeto livro com o conteúdo e o respeito pela criatividade e interação do leitor. Na concepção desta editora, os livros álbuns trabalham em consonância a palavra e a imagem, além disso, incorporam o objeto livro na narrativa e na forma final de suas obras. A intenção destas obras seria a de provocar nas crianças interações diferenciadas. O texto a seguir, recolhido no site da Planeta Tangerina, relata em detalhes algumas das possibilidades de *leitura* sugeridas pelos livros álbuns produzidos por ela:

---

<sup>24</sup> Na tradução para o português: “Os três Ursos”. A associação foi criada por bibliotecários, em 1988, com o objetivo de promover a produção dos livros de artistas para crianças e disponibilizá-los aos leitores.

Ler um álbum é isso mesmo: ler não apenas palavras, mas também imagens; ler não apenas páginas, mas sequências. Ler capas, guardas, ritmos e mudanças de ritmo, ler cenas, planos, detalhes, tipos de representação diferentes, fazendo constantemente ligações entre elementos, apreciando o movimento, o ruído, as pausas e o silêncio das páginas<sup>25</sup>.

Por este relato pode-se deduzir alguns aspectos coincidentes entre o livro de artista para crianças e os álbuns ou livros ilustrados, mas não é possível apontar os desvios e marcar as diferenças, uma vez que não foram delimitadas e nem discutidas as características particulares de cada uma destas duas categorias e obras.

Na Inglaterra e Estados Unidos, como na França e na Itália, há o emprego de uma terminologia própria: “artists’ books”, mas, apesar de existirem livrarias especializadas em livros de artistas, muitos autores e publicações, há, comparativamente, pouca dedicação, crítica e estudo destas obras quando o destino é a criança.

Para Sandra Beckett, apesar de ser forte a tradição dos livros de artista nos países de língua inglesa, é pequena a menção aos livros infantis que participam da categoria. Beckett é pesquisadora dos *Picturebooks*, livros ilustrados em que o texto verbal e/ ou a imagem dialogam com o objeto livro e compõem, em sintonia e complexidade, o resultado final da obra. Em seu livro *Crossover picturebooks: a genre for all ages*, ela dedica um capítulo aos “Artists’ Books”, contextualizando e apresentando-os em suas particularidades.

Ao dedicar uma seção, com exclusividade, aos livros de artistas e livros de artistas para crianças, junto a outros textos que tratam essencialmente dos livros ilustrados, a autora reforça tanto a proximidade e o encontro entre essas obras, como também os desvios e as particularidades de cada uma delas, mostrando a necessidade de se abrir olhares e espaços específicos para a categoria livro de artista e, ao mesmo tempo, a importância da construção de diálogos e pontes entre as obras das artes visuais e os livros da literatura infantil.

É preciso ressaltar outros aspectos relevantes relacionados à questão da terminologia e da sua interpretação no contexto brasileiro.

---

<sup>25</sup> Disponível em: <https://www.planetatangerina.com/pt/ola>. Acessado em 20 de dezembro de 2017.

Como foi apresentado, no primeiro capítulo, a exposição, divulgação e conhecimento dos livros de artistas de edição no Brasil é ainda bastante incipiente, restrita à informalidade da cultura impressa alternativa e, não contraditoriamente, aos espaços formais e elitistas das artes visuais. A pesquisa e distinção destes livros, por suas peculiaridades e em relação às demais obras da categoria, eleva-se em alguns círculos universitários e, ao mesmo tempo, é pouco valorizada por outros.

Estas circunstâncias estão presentes também no cenário brasileiro dos livros de artistas para crianças, onde não foram ainda validados e constituídos os espaços para a sua produção, divulgação e pesquisa como obras singulares. Como já indicado, a sua origem híbrida e a forte ligação com a literatura abrem brechas, zonas de interseção entre estes livros e os livros ilustrados contemporâneos da literatura infantil. É neste campo que alguns livros de artistas para crianças, respaldados por editoras alternativas de forte orientação artística, têm a chance de se manifestar misturados a uma gama de outras categorias e gêneros, inclusive às suas nomenclaturas.

A invisibilidade e incompreensão dos livros de artista para crianças no cenário brasileiro, fruto do desconhecimento das obras e do pouco uso de uma terminologia exclusiva e adequada, envolvem desde o público em geral, nas livrarias e bibliotecas, aos próprios bibliotecários, profissionais da educação e pesquisadores dos livros de literatura infantil. É por muitos confundido com os livros artísticos, livros sobre arte ou sobre artistas, livros ilustrados de qualidade e “bonitos” ou livros de atividades e de colorir. Por apresentarem, a cada obra, conceitos, formas e ideias variadas, são classificados de forma bastante heterogênea, dispersando-se entre os livros de poesia, livros informativos, livros de imagens, livros de contos clássicos e suas adaptações, história em quadrinhos, entre outras categorias, denominações e gêneros relativos aos livros ilustrados e à literatura infantil. Isso remete à diversidade de formas de manifestação dos livros de artista de edição, apontada no capítulo 1. Da mesma maneira que o livro de artista de edição, a pluralidade do livro de artista para crianças enriquece o repertório da categoria e complexifica o seu reconhecimento e a sua conceituação.

Nas faculdades de letras, design, arte-educação e educação, ocasionalmente, os livros de artistas para crianças são pesquisados por meio de outras nomenclaturas a eles associadas, tais como: livros artesanais, livros-objeto, livros-brinquedo ou livros ilustrados que trazem a arte da ilustração de forma mais explícita e com grande contribuição para a produção de sentidos. Há,

como a que aqui se apresenta, algumas investigações que buscam aliar aspectos gerais da categoria livro de artista aos dos livros ilustrados da literatura infantil, em vista da poética interartes que os últimos sugerem; todavia, é pequena e restrita à literatura que trata diretamente dos livros de artista para crianças e da sua interlocução com os livros de artistas de edição, dois produtos artísticos e culturais que, na perspectiva desta dissertação, necessitam ser estudados e relacionados, para que a sua conformação abra espaço para a comparação com os livros ilustrados.

Tais pesquisas, seguramente, contribuem para ampliar o conhecimento acerca das proposições estéticas e culturais do livro de artista para crianças, porém o abraçam sob outros aspectos, denominações e objetivos, que não os próprios da perspectiva editorial e artística da categoria livro de artista, reforçada no contexto da arte conceitual.

Por todo este cenário pode-se dizer que os livros de artista para crianças tangenciam e mesclam-se em muitos aspectos aos livros ilustrados contemporâneos, estejam eles na denominação “livros ilustrados”, “picturebooks” ou “álbuns ilustrados”; todavia, apesar do compartilhamento de proposições e formas, provêm de campos distintos e seguem rigores, orientações e parâmetros próprios que precisam ser considerados.

Para que cada uma destas categorias possa ser realçada em suas características e funções e, até mesmo, para que possam colidir e configurarem espaços de interseção, é preciso girar e vê-las por outros os ângulos e perspectivas formais, conceituais e contextuais.

### **2.1.1 Livro do artista ou livro de artista?**

Outro aspecto relevante na identificação dos livros de artista para crianças, que necessita ser discutido, é a questão da autoria. Na sessão “bate-papo” realizada com ilustradores/ autores, no XII Jogo do livro<sup>26</sup>, Nelson Cruz aponta o livro autoral e os livros de imagem como espaços democráticos, desde a produção do artista visual até a percepção do leitor e, em defesa dessa liberdade, opõe-se à secção e categorização de obras. Refletindo a partir de suas próprias

---

<sup>26</sup> O “Jogo do Livro” é um seminário internacional bianual organizado pelo Grupo de Pesquisa do Letramento Literário (GPELL), vinculado ao Centro de Alfabetização, Leitura e Escrita (CEALE), da Faculdade de Educação da UFMG, dedicado à literatura e à formação de leitores literários.

criações, o ilustrador declara que todos os livros feitos por um artista seriam livros de artista, variando apenas pela qualidade da arte empregada em cada obra. Como ele, muitos ilustradores/ autores concebem integralmente os livros de literatura infantil como verdadeiras obras de arte, mas isto não significa que sejam, em sentido estrito, correspondentes à categoria “livros de artista”. Talvez possam ser denominados e referenciados como livros de arte e livros artísticos. Talvez tragam em suas páginas imagens elaboradas, pinturas refinadas, desenhos incomuns, composições visuais e verbais inovadoras, e muitos outros elementos também presentes nas obras das artes visuais.

Com certeza, além de Nelson Cruz, muitos outros autores de livros infantis realizam sua arte por meio do livro; todavia, a estas obras de alto valor plástico e poético caberia muito mais a qualificação de “livro do artista”, que concederia aos seus autores a titulação de artista e a patente na criação da obra, do que “livros de artista”, em que a preposição “de”, mais do que designar o seu criador, aponta um conceito e indica uma relação intrínseca entre o objeto-livro, as artes visuais e o artista.

Os “livros do artista” podem surgir sob o abrigo de qualquer gênero e categoria literária. Um livro informativo, por exemplo, pode revelar o conhecimento por meio da arte e de imagens esteticamente elaboradas, e ser reconhecido como um livro informativo artístico. Já a recíproca não acontece, pois o termo “livro de artista” não anuncia apenas a medida artística de uma obra dada pelo seu valor e pela autoria, mas designa uma categoria e obra das artes visuais por meio de uma locução cujo sentido “infere-se a partir de suas partes formantes” não importando se a expressão possa “por extensão ou metaforicamente, significar coisas mais distantes do que a aceção inicial de um objeto (o livro)” (VILLAR apud SILVEIRA, 2010, p.26). Um livro de artista será sempre e, acima de tudo, um livro de artista, mesmo diante da liberdade do autor em incorporar à sua obra fisionomias e alegorias que façam alusão a outros gêneros e categorias das artes visuais ou da literatura, o que é frequente nos livros de artista de edição. Independente da sua temática e ainda que travestido por todos os tipos de publicações, o livro de artista é, *a priori*, uma obra da arte contemporânea construída em conexão formal e conceitual com o objeto livro.

Para Rui de Oliveira (2008, p. 80) “a ilustração é um gênero das artes visuais narrativas” e difere-se da pintura que não possui uma fonte referencial narrativa e literária. Assim como a arte de ilustrar tem suas próprias raízes, funções e formas de manifestação, os livros de artista

compõem um território único. Existem elementos que distinguem os livros de artistas feitos para crianças dos livros ilustrados feitos por artistas para crianças, e isto independe do valor estético e da qualidade dos últimos.

O que se pretende, ao utilizar uma terminologia particular, não é a categorização no sentido restritivo e nem o fechamento de fronteiras, mas a abertura de espaços nas artes visuais e na literatura infantil, para que o livro de artista para crianças possa se manifestar plenamente e ser visto por si mesmo e em conexão e diálogo com outras obras dos campos literário e artístico. Ademais, isto não contraria a liberdade e democracia proposta para o objeto livro por Nelson Cruz; ao contrário, o livro de artista para crianças preconiza a autonomia da criação e recepção, e contamina o espaço literário com a ousadia e variedade de suas propostas estéticas.

Deve-se pensar no criador dos livros de artista para crianças através de uma sutil, porém significativa, diferença: ele é o autor de uma obra em forma de livro, e não o autor de um livro que contém arte. A composição de uma obra nas artes visuais é autônoma, concentrando em si mesma a sua plasticidade, o seu conceito, a sua materialidade e o seu fim, independente da sua mídia. Desse modo, o livro, nas artes visuais, não seria simplesmente o espaço ou o meio pelo qual o autor manifesta a sua arte. A arte não está contida no livro; o livro é a sua própria manifestação.

### **2.1.2 A criança e o seu reflexo nos livros de artista de edição**

Deve-se ressaltar, por fim, um último fator que cerca a terminologia “livro de artista para crianças” e que repercute na sua definição e reconfiguração em relação aos seus pares: o endereçamento.

Amir Brito Cadôr utiliza a designação “livros de artista sob o signo infantil” com o intuito de deslocar o foco do destinatário para o objeto livro e suas características. A justificativa do pesquisador é que cada um de seus elementos, entre os quais a cor, a imagem e o formato, seriam, sim, signos indicativos no objeto livro de traços e princípios compatíveis com os ideais das crianças, mas não necessariamente circunscritos ao público infantil, pois, geralmente, essas obras são apreciadas por pessoas de todas as idades e vice-versa, muitas crianças usufruem e compreendem os livros de artista, mesmo quando produzidos para adultos.

Os livros ilustrados infantis podem ser também obras atraentes aos leitores de qualquer idade; entretanto, Peter Hunt alerta para a existência e influência de um leitor implícito. Para ele “um texto deve ‘implicar’ um leitor. Ou seja, o tema, a linguagem, os níveis de alusão etc. ‘escrevem’ claramente o nível de leitura” (HUNT, 2010, p. 79). Dessa maneira, não só a ação do autor, usando a linguagem da infância para falar de arte e literatura, irá configurar sua obra, como também as referências e possíveis interlocuções das crianças, teriam um papel decisivo na sua produção. Hunt defende a ideia de que a literatura infantil “precisa ser definida em termos de seus dois elementos: criança e literatura” (HUNT, 2010, p. 37).

Dessa maneira, abre-se às crianças não apenas o livro, mas também o autor e sua intenção, ou o artista e a sua finalidade ao conceber um livro-obra. Ao gosto de Umberto Eco, o leitor dos livros de artista para crianças corresponderia ao seu leitor-modelo que estabelece com o autor uma relação de cooperação e reciprocidade. Nesta concepção, a obra do artista visual, assim como o texto literário, é “um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo gerativo” (ECO, 1988, p. 39), em outras palavras, o leitor-modelo seria o motor da obra e uma das prioridades artísticas e filosóficas do artista. Em contrapartida, a criança revivifica o livro, interagindo criativamente com a obra, seguindo as pistas deixadas pelo autor, preenchendo espaços e reconfigurando o objeto livro por meio da personalidade e sensibilidade próprias da infância.

Seguindo este ponto de vista, a terminologia “Livro de artista para crianças” pode ser entendida de um modo abrangente e não excludente. Independentemente do tamanho das mãos que irão tocar estes livros, aceitar o leitor implícito é torná-lo parte integrante da obra, é reconhecer a diferença entre o que veem os olhos de um adulto e os olhos de uma criança. Ao eleger as crianças como interlocutor e coautor, o termo passa a referir-se não apenas à obra e a seus signos, mas também ao leitor implícito e ao seu dinamismo e imaginação, sua atividade emocional e intelectual reunidas ao objeto livro. Segundo Hunt, as crianças são “menos limitadas por esquemas fixos e, têm uma visão mais abrangente” e “como a brincadeira é um elemento natural de seu perfil, verão a linguagem como outra área para exploração lúdica” (HUNT, 2010, p. 92).

Assim como Munari desejava levar, para as crianças, a sensorialidade, a criatividade e novas percepções e relações com a leitura e apreciação do objeto livro, o japonês, Katsumi Komagata, também artista gráfico e designer, a partir do nascimento de sua filha, inicia uma fecunda e

inovadora trajetória na produção de livros de artista dedicados às crianças. Eles são bons exemplos de artistas e designers que conciliaram a arte, a criança e a infância. Seus trabalhos, seguramente, poderiam receber a designação “livro de artista sob o signo infantil” proposta por Amir Brito Cadôr; entretanto, suas obras não são apenas construídas em sintonia com o universo infantil, mas claramente elaboradas e direcionadas para as crianças, com objetivos, inclusive, de formação cultural e educacional.

A postura e a intenção destes dois artistas reforçam a escolha da terminologia “livro de artista para crianças” como a mais adequada e precisa para esta dissertação, ao enfatizar e integrar na obra, o leitor-modelo ou implícito, idealizados por Eco e Hunt.

As crianças e a arte têm aspectos coincidentes, como a abertura ao novo e ao desconhecido, o não julgamento e a liberdade de criar sem restrições ou barreiras. Pode-se pensar na criança como um incentivo a mais para o artista e não como um elemento limitador. Roger Melo, autor e ilustrador de livros infantis, confirma esta ideia, ao declarar que o interesse e curiosidade pelo universo infantil seriam o grande estímulo para o seu trabalho.

Pode-se também conceber o artista, ao criar um livro de artista para crianças, realizando uma viagem à sua própria infância, resgatando elementos do mundo criativo infantil, como a espontaneidade, o grafismo instantâneo, a fantasia e a pureza das cores e formas. Como sugere um trecho do catálogo *Children's corner: Artists' books for children*, “penetrar a imaginação de uma criança e fazer arte para um público jovem é muitas vezes uma tentativa de recuperar uma visão inocente da vida, retornando à tábula rasa da infância” (DEHÒ, 2007, p.11).

## **2.2 Breves considerações sobre a história e a crítica dos livros de artistas para crianças**

O livro como forma de arte ou a arte em forma de livro, traduz o sentido estrito da categoria em que se encaixa o livro de artista para crianças. Entre a grande parcela de livros-obra configurados em formato de códice, para serem multiplicados e reproduzidos – os livros de artista de edição - encontram-se os livros relacionados ao universo infantil e dirigidos às crianças.

Da mesma maneira que Ruscha é apontado como pioneiro dos livros de artista de edição no cenário mundial e Wladimir Dias Pino, no Brasil, Bruno Munari, contemporâneo ou até mesmo

antecessor desses dois artistas, é também um precursor da nova arte de se fazer livros. Do seu trabalho surgiram muito livros ousados que se desviam dos tradicionalmente destinados à infância, pois, além de contrariarem suas regras usuais, compactuam com os preceitos dos livros de artistas das artes visuais, tanto pelo uso revolucionário das imagens, das palavras e do *design*, quanto pela incorporação do objeto livro como matéria significativa.

Munari utilizava a linguagem da arte para falar especialmente com as crianças. Talvez esta seja uma das razões de ser pouco cultuado por teóricos e críticos como um dos principais fundadores dos livros de edição da categoria. Ao mesmo tempo, é grande o reconhecimento, nas universidades de Belas Artes, Arquitetura, Comunicação e *Design*, da sua obra e atuação como teórico, artista, *designer* e autor de livros de artista para crianças. Estes são fatos que, de certa forma, se contradizem. Por que um artista interdisciplinar, de renome internacional, vanguardista na nova arte de fazer livros, seria, comparativamente a outros artistas, menos mencionado em pesquisas, ensaios e publicações que tratam das origens dos livros de artista de edição?

Para refletir sobre esta questão, inclui-se neste ponto uma breve digressão. Pode-se levantar, a partir desta incongruência que cerca os livros de artista de Bruno Munari, a mesma hipótese discriminatória que cerca os livros ilustrados da literatura infantil nas faculdades de Letras, em que são muitas vezes marginalizados em relação às obras da literatura canônica destinada a leitores adultos, como se constituíssem uma arte menor. De um mesmo modo, as obras das artes visuais que trazem as crianças e a arte, lado a lado, como protagonistas, independentemente do seu valor artístico e poético, estariam sujeitas à repetição deste estigma.

Nas faculdades de Belas Artes, com exceção dos cursos de licenciatura, é pequeno o interesse concedido ao estudo da infância e dos seus desdobramentos nas artes visuais e, em consequência, dos livros infantis da categoria livro de artista. Há ainda um limitado conhecimento e comprometimento com o leitor destes livros - a criança. Este é um fato que reproduz a mesma perspectiva ingênua, por vezes atribuída ao leitor de literatura infantil. Uma concepção restritiva que, ao desconsiderar as potencialidades das crianças e os seus modos próprios de ver, ler e fruir, pode reverberar na produção, na valorização e na utilização de obras que trazem qualidade e poesia ao universo infantil.

Segundo Hunt “A literatura infantil é diferente, mas não menor que as outras”, suas características singulares exigem uma poética singular” e sua “crítica deve ser confeccionada sob a medida de suas características especiais” (HUNT, 2010, p. 37). Esta atenção diferenciada, recomendada por Hunt, pode ser aplicada e adequada ao campo das artes visuais e da arte-educação, pois permite que se abram novos canais de pesquisa e produção de obras como os livros de artista para crianças. Por outro lado, o fluxo contínuo entre os livros de artista de edição e os livros de artista para crianças precisa ser legitimado. Estas obras conectam-se desde a sua origem, convivem no mesmo espaço e possuem conceitos, poéticas e proposições afins. O reforço à simbiose é imprescindível e pré-requisito tanto para a percepção das singularidades, quanto das correspondências.

Desde a década de 1960, marco da arte conceitual e do surgimento dos livros de artista de edição, há, como Bruno Munari, artistas devotados às crianças e outros que, junto a seus trabalhos ou a partir deles, decidem realizar obras dedicadas a elas. Este fato não pode ser desconsiderado ou desconectado da origem e constituição material e conceitual dos livros de artista de edição. Eles não são “simplesmente” autores de livros infantis ou ilustradores, mas artistas de livros-obra, de livros de artista e de outras obras de diversas modalidades das artes visuais. São artistas, geralmente, muito versáteis, que, como outros de suas gerações, influenciam e participam da atividade da arte contemporânea, ampliando as relações entre a arte e a infância. A arte criada para as crianças, incluindo aí os livros de artista para crianças, não constitui um caso à parte. Como sugere um texto do catálogo da editora Corraini, ela também contamina, comove e sensibiliza os campos artístico e literário, por meio da produção editorial:

o trabalho dos artistas dedicados às crianças tornou-se um exemplo de grande liberdade criativa e originou algumas das obras mais significativas e estimulantes da produção editorial, abrindo o caminho para uma maior afinidade entre artistas e crianças (NICOLODI; SARETTO, 2007, p. 9).

Dessa maneira, a criança e a afinidade do artista com a infância teriam um papel importante no dinamismo que rege os movimentos artísticos e culturais.

Junto a isso, é imprescindível lembrar que, do percurso e história dos livros de artistas para crianças, participam não apenas os livros contemporâneos, frutos da arte conceitual, como também alguns livros ilustrados do final do século XIX e início do século XX. Eles abriram espaço às experimentações artísticas, estéticas e conceituais do objeto livro. Seus alicerces

fundam-se tanto nos conceitos e movimentos em torno do objeto livro das artes visuais, quanto na arte da ilustração, nos seus princípios, conceitos e técnicas.

Na literatura infantil, Sophie Van der Linden aponta os *Toys books* [Livros-brinquedo] (fig. 11), criados na Inglaterra, nos anos de 1870, como exemplo deste tipo de pioneirismo. Estes livros de brincar, criados por Walter Crane, Randolph Caldecott e Kate Greenaway anunciavam “um particular interesse pelo suporte e os seus recursos visuais” (LINDEN, 2011, p. 14). Além disso, ela destaca o papel do gravador e impressor Edmund Evans, como essencial para o seu acontecimento, indicando a importância da técnica, neste caso a cromoxilogravura<sup>27</sup>, e do processo de produção manual na configuração final de um livro.

*Macao et Cosmage ou L'expérience du Bonheur* [Macao e Cosmage ou A experiência da Felicidade] (1919), do pintor e ilustrador francês Edy Legrand, é citado por Linden e Becket como um dos primeiros livros ilustrados a inverter a relação, até então vigente, de domínio do texto verbal sobre a imagem. O formato quadrado, além de ser original, favorece a confecção de gravuras em páginas duplas (fig. 12), um recurso ainda pouco explorado neste período. Do mesmo modo que os livros-brinquedo, dá ênfase às imagens e privilegia o fazer artístico artesanal, utilizando para a sua coloração o método Pochoir, denominação francesa correspondente à estamperia feita com estêncil e moldes vazados.

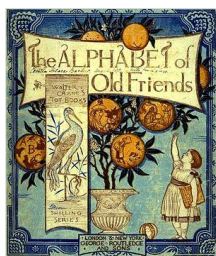


Fig. 11 – Walter Crane, *Toy book*.  
Fonte: <https://www.wikipedia.org/>



Fig. 12 – Edy Legrand, *Macao et Cosmage ou L'expérience du Bonheur*  
Fonte: <https://www.abebooks.fr/>

Outro destaque é o livro *Sobre dois quadrados* (1922) (fig. 13) de El Lissitzky, artista, arquiteto e designer russo ligado ao movimento suprematista e discípulo do poeta construtivista Maiakovsky. Baseado em cores e figuras geométricas simples (principalmente o vermelho e o preto, o quadrado e o círculo), números, letras e algumas palavras, de signos universalmente

<sup>27</sup>Técnica de gravura feita em blocos de madeira, utilizada para a impressão de livros em série, que permitia o uso das cores em uma grande variedade de matizes e tons.

conhecidos, ele constrói uma narrativa visual a partir de formas e elementos básicos do *design* e das artes visuais. Ao mesmo tempo, *Sobre dois quadrados* é um manifesto social e político, idealizado “para todas as crianças”, destino assinalado pelo próprio autor no início do livro. O artista revoluciona também o pensamento sobre a construção formal e conceitual dos livros infantis e dos livros em geral.

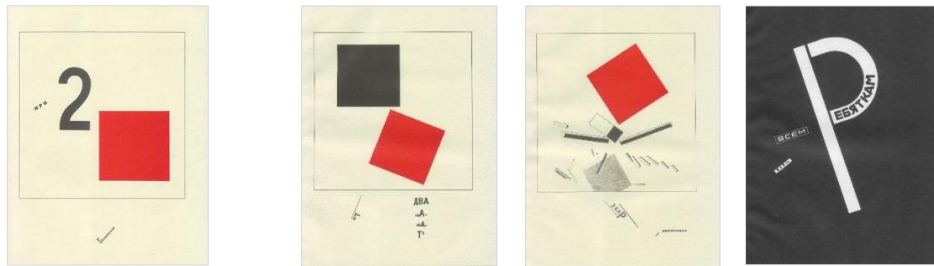


Fig. 13 – El Lissitzky, *Sobre dois quadrados*.

Fonte: <http://cultartecontemp.blogspot.com.br/>

O livro de Lissitzky faz parte do catálogo *Children's corner: Artists' books for children* e anuncia alguns preceitos dos livros de artista para crianças, entre os quais: a intermedialidade, modelada pela interseção entre as artes visuais, a poesia e o *design*; os modos incomuns de leitura, perceptíveis já nas instruções sugeridas pelo autor ao leitor como pegar o livro, dobrar o papel e pintá-lo com lápis; a autoria única e o tratamento unificado do livro enquanto obra; a sobreposição visual de imagens e palavras; e a evidência da tipografia e dos processos técnicos utilizados nesta época para produções gráficas e artísticas.

Estas são algumas questões referentes à terminologia, endereçamento e história dos livros de artista para crianças, que terão suas principais propriedades apresentadas e detalhadas a seguir, a partir do exame de algumas obras, a maioria delas pertencentes à “Coleção especial de livros de artista da biblioteca da UFMG”<sup>28</sup>.

<sup>28</sup> “A Biblioteca da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA/UFMG) tem a primeira coleção especial de livros de artista em uma biblioteca universitária no Brasil. Formada em novembro de 2009, a Coleção Livro de Artista conta com mais de 1.000 títulos, recebidos de artistas brasileiros e estrangeiros”. Disponível em <https://colecaolivrodeartista.wordpress.com/>. Acessado em 01 de jan de 2018.

### 2.3 Retratos e relatos: as diversas faces dos livros de artista para crianças

Entre os mais de 700 títulos catalogados<sup>29</sup> que integram a Coleção Livro de Artista, 12 estão classificados pelo descritor “livros infantis”<sup>30</sup>. Entre eles, foram selecionadas 5 das 6 obras que serão apresentadas nesta sessão, sendo *A walk across England* a exceção e o único título que faz parte do acervo da pesquisadora. Para a escolha destas obras, foram estabelecidos os seguintes critérios: ser classificado como “livro infantil”; representar a diversidade dos livros de artista para crianças; estar relacionado a outros temas e descritores; contemplar, no seu conjunto, os principais aspectos e características referentes aos livros de artista de edição; e, por fim, apontar algumas particularidades dos livros de artista para crianças em relação às outras obras da categoria.

#### 2.3.1 A imagem e a palavra na poesia visual de WHYK

O livro de El Lissitzky compõe uma ligação entre o geometrismo e os signos linguísticos - letras, números e palavras -, uma visualidade feita em quadros sequenciais (as páginas do livro), que se comunicam e constroem uma narrativa. Nele, predominam o *design* e a linguagem visual, mas há, na sua leitura, um texto implícito que pode ser captado por meio das imagens e das pequenas frases a elas associadas.

*WHYK* (1978) (fig. 14), de Márcio Almeida (Brasil, 1927/ 2015) é também um livro de poesia visual, porém percorre um caminho inverso ao da obra *Sobre dois quadrados*, a começar pelo autor, poeta e jornalista. Neste livro, em especial, assim como acontece em algumas obras da categoria, há o trânsito do autor da literatura para as artes visuais. A obra faz da escrita a sua imagem, instigando o leitor a olhar, ao invés de ler, as quatro letras que correspondem aos quatro personagens da história.

---

<sup>29</sup> As obras da coleção integram o *corpus* desta dissertação, e serão retomadas nos capítulos 4 e 5, na análise comparativa com os livros ilustrados da literatura infantil.

<sup>30</sup> Ver anexo 1 com a lista completa das obras da Coleção marcadas como “infantis”, incluindo fichas técnicas e outros descritores.



Fig. 14. Márcio Almeida, *WHYK*. (Capa e contracapa)

Formato: 18 x 22 cm/ Encadernação: brochura

Fonte: Coleção Livro de Artista.

É um poema visual no sentido em que as letras vão se distanciando da sua função linguística, diluindo-se em linhas e formas, e se recompondo em desenhos e objetos a elas relacionados. É justamente esta fragmentação da letra em traços, pontos e grafismos, e depois o seu retorno à imagem, que está presente nas ilustrações de *WHYK* (fig. 15). Isto torna o livro incomum na literatura infantil e valida a sua entrada nas artes visuais como uma obra da categoria livro de artista.

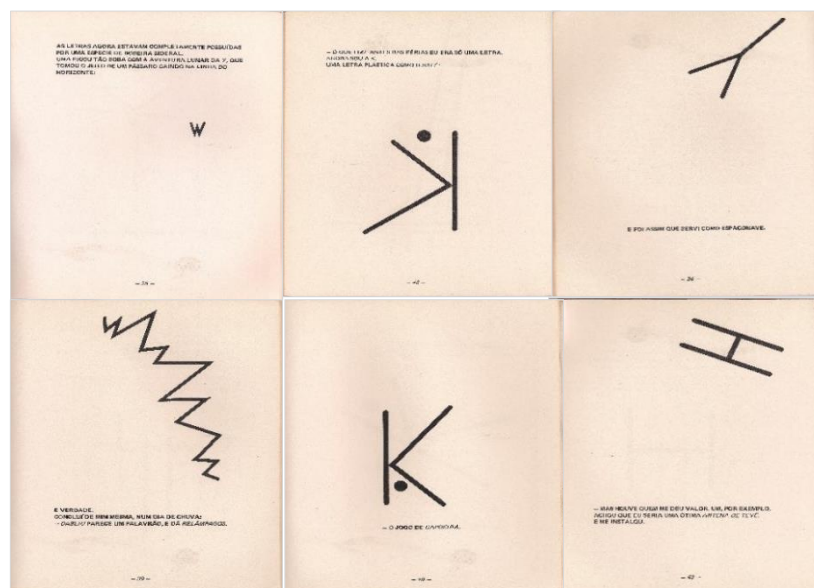


Fig. 15 – Sequência de páginas de *WHYK*.

Fonte: Coleção Livro de Artista.

A iconografia das ilustrações do livro de Almeida propõe que desenhos tipográficos de letras conversem com o texto verbal e criem um enredo metalinguístico, uma vez que o livro trata da história e da forma da escrita por meio da própria escrita.

Não é o ABC, apelido sugerido pelo alfabeto, mas o WHYK, quatro letras que, segundo a proposta do livro, são estranhas às crianças, subtilizadas e pouco valorizadas na língua portuguesa. Por esta razão, estas letras se rebelam e decidem tirar férias da fábrica de palavras e das suas atribuições ortográficas. Elas vivem aventuras pelo mundo e retornam contando suas experiências. Na viagem, cada uma das letras vive e apropria-se, a partir da sua forma, de novas funções, que vão além da representação linguística. De sons e códigos, transformam-se nos seres, objetos e lugares por cada uma delas visitados.

De acordo com Maria do Carmo de Freitas Veneroso, pesquisadora dos livros de artista e das inter-relações entre palavras e imagens, na textura gráfica e visualidade da escrita se opera “uma recuperação do valor visual dos signos linguísticos e um resgate dos vínculos entre palavra e imagem, obscurecidos por muito tempo, na sociedade ocidental, pela consideração exclusiva do seu aspecto sonoro” (VENEROSO, 2012, p. 35). Ao chamar a atenção para suas formas, o autor não deseja apenas que o leitor reconheça e se familiarize com as letras, mas pretende recuperar e revelar o seu aspecto plástico e ideográfico.

Márcio Almeida utiliza-se da tipografia no enredo e nas ilustrações, aludindo à criação da imprensa e a Gutemberg, seu fundador. Como os artistas visuais, ele explora as propriedades materiais dos significantes e o faz através da unificação entre o texto verbal, o texto visual e o *design*. Nesta inter-relação, indissociável e poética, entre as linguagens visual e literária, ressalta-se a transfiguração deste livro ilustrado infantil em um livro de artista para crianças.

### **2.3.2 O LIVRO ILEGÍVEL: uma narrativa visual do objeto livro**

O *Libro Illeggibile* [Livro Ilegível] (1984) (fig. 16) é um livro projetado por um artista intermediário, que revela, através de seus elementos plásticos e materiais, a formação do seu autor. Bruno Munari (Itália, 1907/1998) é um importante artista italiano com atuação em diversos campos como o *design* gráfico e industrial, a pintura, a escultura e a produção de livros de artista especialmente destinados às crianças.

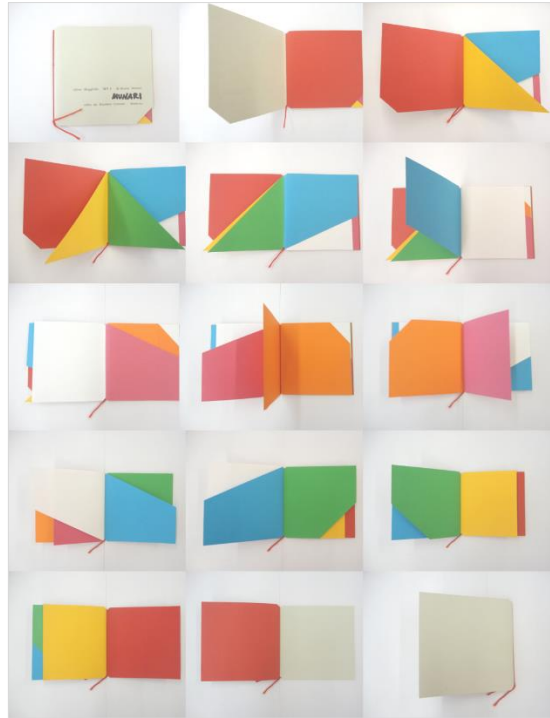


Fig 16 - Bruno Munari, *Libro Illeggibile*.

Fonte: Coleção Livro de Artista.

Por conter as artes visuais e o livro em um único espaço, o *Livro Illegível* é um objeto híbrido cuja linguagem, quase puramente visual, constrói uma narrativa através de outros signos que não só as palavras.

Ele é também um livro-poema. Para Julio Plaza “é o caso do livro na sua pureza, pois a informação que ele oferece está ligada às propriedades físicas do seu material” (PLAZA, 1982).

Um livro, quando despido do texto, resulta em matéria: forma, cor, papel, encadernação e corte. Assim é o começo e o fim do livro de Munari, uma versão criada em 1984, entre tantas outras realizadas pelo artista durante toda a sua vida. Os primeiros livros ilegíveis foram expostos pela primeira vez em Milão, em 1950, em exemplares feitos à mão.

Na sua descrição do *Livro Illegível*, o autor confirma o projeto de comunicar a poesia do livro por meio das suas propriedades materiais: “o objetivo desta experimentação foi verificar se é possível utilizar como linguagem visual o material com que se faz um livro (excluindo o texto)” (MUNARI, 2008, p. 211).

Além de um livro de artista de edição, pelas correspondências anunciadas no capítulo 1, tais como: o processo de produção manual, a reprodutibilidade e o formato de códice, o *Libro Illeggibile*, nomenclatura italiana, é também um livro-objeto. Esta denominação é adotada por Munari para algumas de suas obras, como os *I prelibri* [Pré-livros]<sup>31</sup>. Seguir a ideia do livro como um objeto é, para este autor, enfatizar a sua forma e materialidade. Não se trata de um recipiente para texto e imagem, mas de um objeto concreto, tridimensional, que explora todos os recursos e elementos do livro, como a tipografia, o papel, a vinculação e a encadernação.

O *Libro Ilegível* é uma superposição de folhas de papéis coloridas, cortadas de formas diferenciadas, em sentido horizontal, vertical e diagonal, dobradas ao meio e amarradas por uma linha vermelha. Quando, através da dobra, a mesma folha converte-se em duas, a primeira passa a ser também a última, a segunda a penúltima, e assim, nesta lógica sequencial, vai-se até a folha inteira no meio do livro. Neste ponto, tornam-se aparentes o vinco da dobra e a linha vermelha que o costura e sustenta. De acordo com Munari “cada papel comunica sua qualidade e isso já é uma razão para ser usado como comunicante” (MUNARI, 2008, p. 213).

A abertura pode ser feita em qualquer início, ao acaso. Mas, como exceção da regra, há em um dos lados da capa, um detalhe, uma pequena insinuação do artista. Além da sugestão da escrita - título, autor e editora-, existe um pequeno corte diagonal, na parte inferior direita, que expõe um pouco o interior do livro, convidando o leitor a espiar lá dentro e, logo em seguida, a entrar. O tom neutro, cinza claro, das capas, reforça o convite, pois contrasta com o colorido do seu conteúdo.

O livro é uma composição de papéis coloridos em ritmo, notas e tons variados. Vermelho, amarelo, verde, azul ciano, branco, rosa, e laranja, do início ao meio e, do meio até o fim, repete-se a mesma melodia, na direção inversa: laranja, rosa, branco, azul ciano, verde e amarelo, até o encontro com o vermelho de novo.

Como os cortes em cada folha foram feitos em dimensões diferentes, é permitido ao leitor ver através das páginas. O livro de Munari quebra a regra das páginas iguais.

---

<sup>31</sup> Os *Pré-livros* de Bruno Munari foram publicados pela primeira vez em 1980. A análise desta obra será retomada no capítulo 5. Disponível em <https://colecalivrodeartista.wordpress.com/>. Acessado em 02 de jan de 2018.

O *Livro Ilegível* é leve, pequeno e delicado. Suas dimensões são de, aproximadamente, 11 por 11 centímetros. Por ser miniatura, inspira ternura. Um pequeno poema, que cabe bem acomodado, nas mãos do leitor criança.

### 2.3.3 FLICTS: autoria, experimentação e contexto

*FLICTS* (1969) (fig. 17), de Ziraldo (Brasil, 1932), é um livro ilustrado da literatura infantil, entretanto, é também um livro de artista para crianças. Esse deslocamento só é possível devido às singularidades e inovações que trouxe em relação aos outros livros infantis publicados no Brasil, até a sua época. São características presentes na obra e em suas qualidades artísticas, no modo peculiar de sua concepção e confecção, e na forma como foi recebido pelo público e pela crítica.

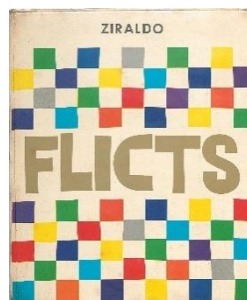


Fig. 17 – Ziraldo, *Flicts*. (Capa da 1ª edição)

Fonte: Coleção Livro de Artista.

O reconhecimento de *FLICTS*, desde a primeira edição, foi imediato. Foi aclamado pela imprensa e por diversos escritores, entre eles Carlos Drummond de Andrade e Millôr Fernandes, ao trazer a arte para o campo da literatura, através de inovações gráficas, visuais e conceituais do objeto livro. Por consequência, em 1983, foi exposto, entre outras obras da categoria, na 1ª exposição Nacional de Livro de Artista, realizada em Recife.

De acordo com Claudia Cascarelli<sup>32</sup>, “a partir de *FLICTS*, o livro infantil brasileiro avança em termos de experimentação; redimensiona-se a concepção gráfica deste objeto e também a leitura” (CASCARELLI, 2007, p. 35). Ela ainda destaca a ação da obra no leitor, que passa de uma percepção fragmentada ou justaposta de texto verbal e imagem, linear, sequencial e

<sup>32</sup> Claudia Cascarelli é autora da dissertação “*FLICTS*, livro de artista”, desenvolvida no IA – Instituto das Artes da UNESP, em 2005.

predominantemente linguística (o que era comum na leitura da maioria dos livros ilustrados), para uma percepção aberta, simbólica, de múltiplas leituras, direções e combinações entre o visual, o verbal e o gráfico.

Em uma matéria do suplemento de Artes Visuais do jornal da UNESP - Universidade Estadual “Júlio Mesquita Filho”, ele é descrito como um livro que “conta a história de uma cor que procura o seu lugar no mundo (...) vai até a Lua e descobre que a cor do satélite é flicts!”<sup>33</sup>

Neste trânsito, *FLICTS* (nome do livro, da cor e do personagem principal), dialoga visual e graficamente com as outras cores. Ademais, pequenos textos compõem simultaneamente com as imagens, coloridas e geométricas, a narrativa do livro (fig 18).



Fig. 18 – Ziraldo, *Flicts*.

Fonte: Coleção Livro de Artista.

O artigo também faz menção ao contexto histórico em que o livro foi idealizado, circunstâncias que contribuíram para o seu sucesso e divulgação:

Uma importante referência é o caráter lunar da personagem, associada à conquista do espaço no final dos anos 1960. Essa conotação foi reforçada pelo astronauta Neil Armstrong, primeiro homem a pisar na Lua. Ao visitar o Brasil, em 1969, três meses após a façanha, ele se encontrou com Ziraldo e, ao ouvir a história, escreveu: “A Lua é Flicts”<sup>34</sup>.

Além das inovações gráficas e formais, outros aspectos de *FLICTS* foram determinantes para a construção do seu *status* como obra das artes visuais, como a autoria única por meio de um processo manual de criação. Diante de um convite da editora “Expressão e Cultura” para a elaboração de um livro infantil, em um tempo bastante curto, dois ou três dias, o autor utilizou-

<sup>33</sup> Disponível em <http://www.unesp.br/aci/jornal/225/flicts.php>. Acessado em 11 de novembro de 2017.

<sup>34</sup> Disponível em <http://www.unesp.br/aci/jornal/225/flicts.php>. Acessado em 11 de novembro de 2017.

se da experimentação e da simplificação para a sua produção. As figuras geométricas, as cores chapadas e os papéis autocolantes, foram os recursos escolhidos por Zivaldo na confecção do livro. São recursos simples, mas inusitados, realizados artesanalmente e pelo próprio artista, o que coincide com a ideia de produção autoral e manual preconizada pelo livro de artista de edição.

Para Cascarelli “Flicts traz o sentido da vanguarda de seu criador, fazendo do livro infantil um objeto novo, grande texto tecido de muitas linguagens convergindo para uma linguagem total, em diferentes gêneros ou na face compactada de um objeto” (CASCARELLI, 2007, p. 49). Seguramente, o pouco tempo de que dispunha o autor, a economia dos meios de expressão, aliados à sua ousadia e engenhosidade, contribuíram para o resultado final do livro como realização plástica. Na inventividade de Zivaldo, uniram-se o contexto histórico e a experimentação formal, criando um objeto único, capaz de, em um só tempo, contar e interrogar, ser lido e visto, e estar nas livrarias e nos museus.

#### 2.3.4 DANS LA LUNE: uma obra intermidiática (fig. 19)

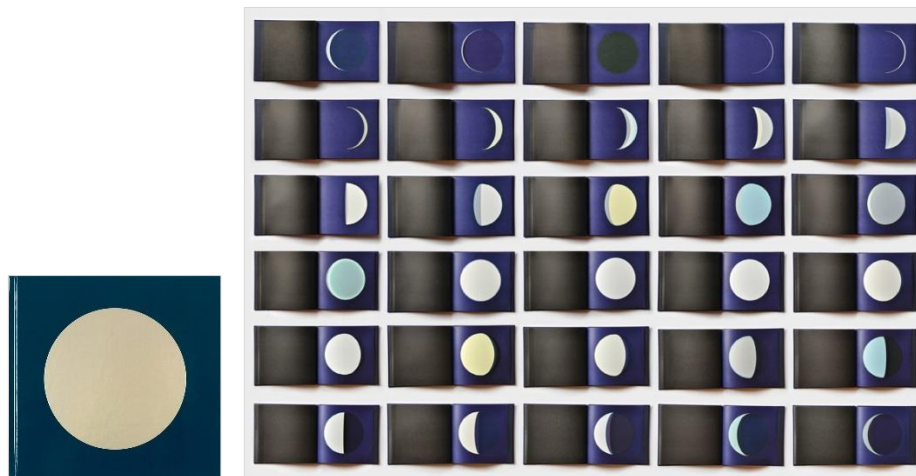


Fig. 19 - Fanette Mellier, *Dans La Lune*.

Fonte: Coleção Livro de Artista.

O livro de artista é também um espaço expositivo. Essa afirmação se aplica a obra *Dans La Lune* [Na lua] (2013), de Fanette Mellier (França, 1977), que foi inspirada na instalação da artista (Fig.20), de mesmo nome, exibida no Centro Cultural para Crianças de Tinquieux, na França, em 2010.



Fig. 20 – Fanette Mellier, *Dans La Lune*.

Instalação – 31 serigrafias, 2010

Fonte: <http://fanettemellier.com/project/dans-la-lune-expo/>

“A exposição mostra um ciclo lunar gigante em serigrafia, em que cada lua se sobrepõe à anterior. Assim, no início do ciclo, a lua é formada por uma única camada de cor. No final do ciclo, a lua é impressa sob 30 camadas de cor”<sup>35</sup>. A obra é uma instalação cenográfica que incorpora diferentes mídias e técnicas, ficando o destaque para a serigrafia. São experimentações de impressão e cor, aliadas à ciência e à técnica da marcenaria e do mobiliário, tudo resultando em uma proposta plástica e conceitual surpreendente e complexa.

Entre a gravura e a instalação, a ciência e a arte, a técnica/ precisão e a experimentação, está a obra de Fanette Mellier, e também o livro para o qual confluíu. São mídias reproduzidas e reunidas em um só objeto, o livro de artista, que tem como prerrogativa essa associação e unificação midiática, em uma única poesia. Sobre estas possibilidades de interação e fusão entre as artes, Veneroso observa que “não se trata de ignorar que existem fronteiras entre as linguagens, mas de admitir e analisar como as fronteiras entre as artes têm cada vez mais se tornado tênues e até mesmo se dissolvido”<sup>36</sup>. É importante destacar que, assim como os livros de artista para crianças participam dos movimentos artísticos, culturais e literários vigentes, alguns livros de imagem e uma parcela significativa dos livros ilustrados da literatura infantil contemporânea acompanham esse mesmo fluxo. De acordo com Belmiro, eles “se mostram, a cada dia, mais vigorosamente na busca de linguagens que se intertextualizam, se hibridizam e

<sup>35</sup> Traduzido do original: “L’exposition présente un cycle lunaire en sérigraphie, dans lequel chaque lune est surimprimée à la précédente. Ainsi, au début du cycle, la lune est formée d’une seule couche de couleur. À la fin du cycle, la lune est surimprimée aux 30 couches précédentes”. Disponível em: <http://fanettemellier.com/project/dans-la-lune-expo/>. Acessado em 02 de janeiro de 2018.

<sup>36</sup> Texto não publicado. Ele fez parte da bibliografia da disciplina “Perspectivas do livro de artista”, ministrada por VENEROSO, na Escola de Belas Artes da UFMG, no ano de 2013.

cujo produto final desconcerta qualquer tentativa de enquadramento por definições canônicas” (BELMIRO, 2014, p.67).

*Dans La Lune* é também um livro de imagens que se reporta a uma obra das artes visuais, todavia o faz com independência e autonomia. Da obra criada para o espaço da galeria, o livro teve a inspiração, mas suas páginas não veiculam as imagens da instalação como as paredes dos museus exibem quadros, não se trata de um catálogo convencional, mas de uma nova obra, de uma recriação e apropriação. Foi publicado três anos depois, pela “Éditions du Livre”, com o apoio com o apoio da Direção Regional de Assuntos Culturais da Alsácia - Ministério da Cultura e Comunicação da França.

Simultaneamente, a relação das duas obras é intrínseca na técnica, proposição e plasticidade. A diferença reside, principalmente, na intervenção do espaço na obra. O espaço do livro, ao invés do espaço da galeria, é o ponto de partida e de chegada. Ele é o elemento principal e estabelece o seu mecanismo, materialidade, sequencialidade e tempo. Em 30 páginas duplas, o livro reproduz o ciclo mensal da lua, de modo semelhante ao que faria um calendário. O ato de folhear as páginas coincide com a passagem dos dias e com os estágios diários da lua. No site da editora, o livro recebe a seguinte descrição:

Combinando 8 cores, Fanette Mellier oferece um olhar sensível sobre o ciclo lunar: na fase crescente a lua apresenta uma paleta sutil de cor branca; na fase minguante, o rosto escondido é revelado por um jogo de impressões sobrepostas. Esta transcrição oscila entre as restrições técnicas e a experimentação, ciência pura e poesia. As 30 luas são do mês de novembro, data de publicação do livro<sup>37</sup>.

Seguindo esta lógica, o livro pode ser pensando como uma espécie de galeria de arte para a criança, uma obra/ espaço bastante complexa, que agrupa em si mesmo inúmeros conceitos, mídias e técnicas. É sob a forma de códice que *Dans La Lune* traz as artes visuais ao alcance do leitor.

---

<sup>37</sup> Traduzido do original: “En combinant 8 encres de couleur, Fanette Mellier propose une avanc'e sensible dans la lunaison: croissante, la lune diffuse une subtile palette de blancs color's; d'croissante, sa face cach'ie se r'v'le par un jeu de surimpressions. Cette transcription oscille entre contrainte technique et exp'rimentation, science et pure poésie. Les 30 lunes sont celles du mois de novembre, date de parution de l'ouvrage”.

Disponível em: <http://www.editionsdulivre.com/dans-la-lune/> Acessado em 02 de janeiro de 2018.

### 2.3.5 A WALK ACROSS ENGLAND: uma viagem poética através do objeto livro

Richard Long (Inglaterra, 1945) (fig. 21) é escultor, fotógrafo, pintor e autor de vários livros de artista, entre eles *A walk across England* [Uma caminhada através da Inglaterra] (1997), uma publicação feita especialmente para o público infantil, encomendada pela “Children's Library Press”, em Venice, na Califórnia.

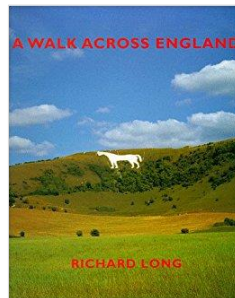


Fig. 21 – Richard Long, *A Walk Across England*.

Fonte: Acervo pessoal.

Suas obras, sejam textos, desenhos, fotografias, livros ou esculturas, relacionam-se a um movimento artístico iniciado na década de 60 denominado “Land Art” (ou Arte da Terra). O artista inclui o ato de caminhar como o elemento central para a elaboração dos seus trabalhos. As viagens de Long são parte do seu processo criativo. Sua obra é fruto da interação do artista com a natureza - suas imagens, sensações, formas e substâncias. Nessa parceria, constrói esculturas formadas por pedras, areia e outros materiais encontrados nos ambientes que percorre e também modela paisagens com suas fotografias, muitas vezes integradas a desenhos e textos. (figs. 22 e 23).



Fig. 22 – Richard Long,  
*A fourteen day walk in the Sierra Nevada*, 2009.



Fig. 23 – Richard Long, *Stone Line*, 1977.

Fonte: <http://www.richardlong.org/sculptures.html>

Pode-se perceber, nestas imagens, duas formas distintas de construções escultóricas. Elas se alternam entre a escultura fotográfica que incorpora o olhar do artista diante de manifestações inatas da natureza, e obras realizadas em galerias utilizando os materiais recolhidos em suas caminhadas.

Muitas de suas obras são executadas por meio de interferências no ambiente original, outras, unicamente, pela sua interação com a paisagem. Produzidas em grande escala, elas são, geralmente, exibidas depois por meio de fotografias ou conformam livros de artista.

É o caso de *A walk across England*, um livro-obra e não um álbum ou catálogo de fotografias. O livro de Long é, no relato de Cadôr,

uma sequência de fotografias que ele realizou durante o percurso, acompanhadas de sentenças curtas em letras maiúsculas, impressas em vermelho, mas seu olhar se deteve em coisas que pudessem interessar a uma criança: ele fotografa não um campo florido, mas o perfume das flores; não uma abelha, mas o seu zumbido; ele acrescenta um pouco de humor em algumas de suas páginas e convida as crianças (e os pais) a fazerem a viagem junto com ele (CADÔR, 2012, p. 62).

O artista coloca a criança no papel de viajante, do leitor que assume a função de narrador, na primeira pessoa. O livro acontece concomitantemente à viagem, que se passa na Inglaterra, de uma costa à outra, iniciando no Atlântico e terminando em uma praia do mar do Norte. As páginas seguem os mesmos passos do artista e estão interligadas. Por meio de pequenos textos poéticos sugestivos que ilustram algumas imagens, de ângulos, inclinações e cortes nas fotografias, o leitor pode experienciar o caminho: tocar a relva, andar sob a sombra de uma nuvem, refrescar seus pés em um riacho, subir uma ladeira na estrada, pisar na terra, debruçar-se em uma ponte e apreciar a vista; interagindo com as indicações e surpresas do caminho, entre outros acontecimentos e paisagens, até o “meu último descanso”, que são as palavras escritas pelo autor para a penúltima página do livro, ao lado da imagem do seu arsenal de mochileiro utilizado durante todo o percurso (fig. 24).



Fig. 24 – Richard Long, *A walk across England*. (textos ampliados e páginas do livro)

Fonte: Acervo pessoal.

É o conjunto dos seus elementos plásticos, visuais e textuais, em composição com o objeto livro, que constituem a totalidade da obra. O artista não faz uma reportagem visual de um percurso, mas conduz o espectador, no caso a criança, a ocupar a sua posição, a ver pela mesma perspectiva, a caminhar pelos mesmos lugares, a vivenciar as mesmas sensações.

O livro de Richard Long repete o mesmo gesto e ideia propostos por Henri Michaux para as suas pinturas, expressos nestas suas palavras: “as formas *em movimento* eliminaram as formas pensadas, os caracteres em composição. Por quê? Me agradava mais fazê-las. Seu movimento tornava-se meu movimento. Quando mais havia, mais eu existia. Mais eu queria” (MICHAX apud NEMER, 1988, p. 10).

De modo semelhante, a obra de Long é construída a partir do seu movimento, entre a arte, a natureza e a criança invisível que o acompanha e o conduz, no caso deste livro. Esta ação poética repercute no leitor, convidando-o a um passeio, a seguir os passos, a visão e a sensibilidade do artista e a aliar a eles o seu próprio movimento de leitura e apreciação da obra. A criança percorre não apenas o caminho, mas o passar das páginas; a poesia contida nas relações entre palavras e imagens; o início, o meio e o fim de uma narrativa; o abrir e fechar do espaço e do tempo; tudo isso a partir de uma viagem simultânea pela costa da Inglaterra e pelo objeto livro.

### 2.3.6 O LIVRO DA NINA PARA GUARDAR PEQUENAS COISAS: um livro de artista em atividade

*O Livro da Nina para Guardar Pequenas Coisas* (2010) (fig. 25), do artista norte-americano Keith Haring (1958/1990), foi criado em peça única para uma criança de sete anos e,

posteriormente, publicado como um livro ilustrado infantil. O livro nasceu como um presente de aniversário, personalizado, para Nina, filha de um pintor e amigo do artista.

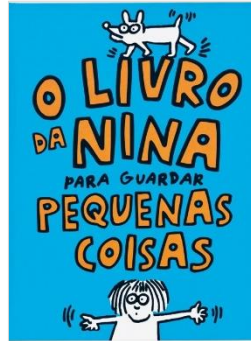


Fig. 25 – Keith Haring, *O Livro da Nina para Guardar Pequenas Coisas*.

Fonte: Coleção Livro de Artista.

Keith Haring foi um artista gráfico cujo traço se popularizou e influencia, até hoje, artistas do mundo inteiro. No ecletismo de sua obra estão a pintura, os desenhos, as esculturas, as colagens, entre outras modalidades, incluindo a questão da reprodutibilidade e o fácil acesso à arte. Participou dos movimentos da Pop Art e da Arte Urbana. Ele buscava meios alternativos e populares de divulgação, como lugares públicos, camisetas, livros, entre outros.

Seus traços e linhas estão presentes neste livro de artista para crianças de forma bastante artesanal, lembrando que, na época de sua criação, em 1988, o livro era um único exemplar, original e exclusivo. Mesmo agora, diante de suas reproduções, é possível identificar a proximidade do artista com a obra, do seu pincel e caneta, e também do seu grafismo.

*Nina's book of little things* foi publicado pela primeira vez, no ano de 1994, nos Estados Unidos e, no Brasil, pela Cosac Naif, em 2010. Esta editora teve uma atenção especial na adequação do original à cópia e “empreendeu um cuidadoso trabalho de desenho e ajuste das imagens e da fonte – desenvolvida a partir da letra do próprio Haring. O papel foi pensado de forma a resistir a cola, canetinha, durex e outros materiais”<sup>38</sup>. Esta atitude, embora póstuma, respeita na obra múltipla suas características originais. Isto, de certa forma, entra em acordo com o processo do livro de artista de edição, que preconiza a participação do artista em todas as suas etapas de produção, inclusive a edição e reprodução.

<sup>38</sup> Disponível em: <https://colecalivrodeartista.wordpress.com/category/livro-infantil/>. Acessado em 08 de janeiro de 2018.

Como *FLICTS*, o livro de Haring tem o processo como uma das entradas para o seu reconhecimento como um livro de artista. Soma-se ao processo o propósito da obra: a interatividade da criança com o autor, a arte, e o objeto-livro. Haring propõe uma série de interferências, convocando-a a desenhar, rasgar, colar e escrever sobre suas páginas, a completar imagens, inventar outras, registrar lembranças e pensamentos, autorizando-a até mesmo a grudar no livro um pedaço de chiclete (fig. 26). O artista prescreve uma única regra: todas as interferências serão permitidas desde que sejam em pequenas coisas. Menos do que limites, esta regra dá o tom da brincadeira e constitui o fio condutor do livro e da sua narrativa. Ao incitar a transgressão das regras convencionais de manuseio e conservação do livro e incentivar a participação das crianças na sua elaboração, o autor transfigura a relação do leitor com o livro.

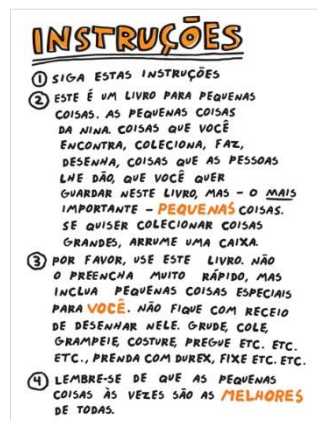


Fig. 26 – Keith Haring, *O Livro da Nina para Guardar Pequenas Coisas*.

Fonte: Coleção Livro de Artista.

O livro é apresentado, em alguns sites e livrarias, como um livro de atividades (fig. 27), e no Blog da “Coleção Livro de Artista” é classificado como “livro infantil” e “desenho”. É importante ressaltar que ser um livro de atividades, na grande maioria das vezes, não implica em ser um livro de arte ou, muito menos, um livro de artista para crianças. Um livro de atividades, por exemplo, pode estar entre um livro de colorir, desenhar, de jogos e brincadeiras, muitas vezes sem qualquer significação artística ou literária; como pode trazer, por meio de brincadeiras e do movimento, a relação do leitor com o objeto livro, a literatura e a arte. Além disso, geralmente, o texto e as imagens do livro de artista para crianças, com as quais o leitor interage e brinca, possuem maior qualidade estética verbal e visual, bem como narrativas inusitadas e inter-relações estabelecidas com o objeto livro.



Fig. 27 - Exemplos de atividades propostas por Haring.

Fonte: Coleção Livro de Artista.

Na quarta capa da edição brasileira há um pequeno texto escrito por Nina Clemente, 26 anos após ter recebido o livro como presente, que explicita a questão do endereçamento à criança e a relação do artista/ autor com o universo infantil. Nina comenta que Haring “tinha uma capacidade inata de transcender a vida adulta” e que era o seu melhor companheiro, apesar da diferença de idade. São lembranças coincidentes com as do artista que, neste depoimento, mostra a sua afinidade com as crianças

Alguns dias antes de voltar de Nova York, visitei Nina e Chiara Clemente, e ficamos desenhando juntos nas paredes de sua casa. Acho que esse foi um dos momentos mais marcantes da minha vida. [...] Tenho certeza de que fui um bom companheiro para muitas crianças e talvez tenha marcado suas vidas de forma duradoura, e lhes ensinado um pouco sobre o que é compartilhar e cuidar.<sup>39</sup>

Neste capítulo foram tratadas questões sobre a terminologia, autoria, endereçamento e origem dos livros de artista para crianças, juntamente com a apresentação de obras da categoria livro de artista de cunho editorial, com a intenção de compreensão e localização destes livros nas artes visuais. Foram explicitados alguns conceitos e especificidades destas obras, bem como indicados alguns pontos de confluência e de conflitos com os livros ilustrados e a literatura infantil. No capítulo seguinte serão desenvolvidas questões relativas aos livros ilustrados e o seu entrelaçamento com as artes visuais e os livros de artista de edição.

<sup>39</sup> Depoimento publicado em outubro de 1987, no Keith Haring Journals, p. 239. Disponível em: <https://colecaolivrodeartista.wordpress.com/2016/12/13/o-livro-da-nina-para-guardar-pequenas-coisas/>. Acessado em 15 de dezembro de 2017.

### Capítulo 3 A arte da ilustração e os livros ilustrados da literatura infantil

Em vários momentos dos capítulos 1 e 2 foram feitas referências ao caráter híbrido e interdisciplinar dos livros de artista de edição e dos livros de artista para crianças que, desde sua origem, derivam de inúmeros campos culturais e disciplinas, além de incorporarem conceitos, materialidades e formas das mais diferentes modalidades e movimentos artísticos. Também foram propostas algumas aproximações entre essas obras e os livros ilustrados da literatura infantil contemporânea, indicando a existência de afinidades e dissonâncias.

Partindo destas considerações e buscando novos encontros, este capítulo pretende ampliar o diálogo dos livros ilustrados com as artes visuais e constituir, entre eles e os livros de artista, um espaço de interseção e de compartilhamento de ideias, formas e finalidades, recorrendo, para isso, ao conceito de intermedialidade entre outras concepções que tratam das inter-relações entre as artes visuais e a literatura. Mas para que os livros ilustrados sejam iluminados pela perspectiva dos livros de artista é preciso, inicialmente, navegar na arte da ilustração, recolhendo os primeiros sinais deste entrelaçamento. Para tanto, na primeira seção será traçado um breve histórico sobre as ilustrações em livros infantis e descritas algumas das singularidades dos livros ilustrados e da arte da narrativa. No item seguinte será delineado o território de compartilhamento de proposições entre as obras das artes visuais e da literatura infantil, a fim de que, nos próximos capítulos, possam ser identificados e estabelecidos os critérios e categorias de aproximação que servirão de base para a análise dos livros ilustrados em função e sobreposição aos livros de artistas de edição e dos livros de artista para crianças.

#### 3.1 A genealogia da imagem e da forma nos livros ilustrados da literatura infantil

*A pergunta “Qual era o seu livro favorito quando criança?”  
bem pode ser respondida: “Era azul”.*  
Peter Hunt

O livro ilustrado, oficialmente reconhecido como obra da literatura infantil, constitui uma categoria ampla por sua diversidade e, ao mesmo tempo, específica, quando comparada e diferenciada de outras categorias do vasto campo da literatura.

Simultânea e naturalmente, ele é também associado às artes visuais pelo forte e influente papel das ilustrações que o acompanham, além de outros elementos gráficos, conceituais e materiais

que fazem a sua distinção frente a outros livros literários e tradicionais e que poderiam aproximá-los do livro de artista das artes visuais.

Desde a sua origem, o livro ilustrado segue acompanhando o fluxo dos movimentos artísticos, sociais e culturais, sendo permeado e marcado por suas mudanças e doutrinas. Apesar de pertencer ao campo literário, ele tem, sobretudo, na imagem, a sua origem e distinção. Independentemente da proporção e relação entre os distintos campos que o compõem e dos objetivos na sua criação, a imagem é um dos seus elementos primordiais, a sua razão e a sua força motriz. A sua presença e, conseqüentemente, a das artes visuais, tornam os livros ilustrados obras ímpares, dinamizam e renovam os seus modos de ser.

### **3.1.1 A arte da ilustração na trilha das artes visuais**

*O desenho tem como função tornar perceptível os objetos,  
e não dar formas acabadas a eles.  
É visível na obra dos grandes ilustradores  
uma membrana de ilusão envolvendo o representado*  
Rui de Oliveira

Do anonimato à autoria, da subserviência à autonomia, assim os ilustradores, suas imagens e livros, ao longo da história da arte da ilustração, abriram uma nova designação e categoria dentro do campo da literatura infantil: os “livros ilustrados”.

Os livros ilustrados e os livros com ilustração são obras da literatura infantil que têm, na parceria da imagem com a palavra, a sua definição. Esta afirmação é verdadeira, porém, são distintos os graus desta relação, bem como diferem as suas ressonâncias no leitor. Das tentativas de tradução da palavra em imagem nos livros com ilustração às confabulações surpreendentes entre o visual e o verbal, caminharam as ilustrações e os seus autores.

Para os livros com ilustração foram construídas muitas definições, no entanto, a maioria delas circunda a ideia de certa independência entre o texto verbal e a imagem. Nos primeiros livros com ilustração a distância entre as palavras e imagens era inclusive física, devido ao fato de as criações do texto verbal e da imagem e de as suas reproduções serem realizadas em oficinas e ateliês distintos.

Para Cristiene Galvão (2016), pesquisadora de produções literárias para crianças, os livros com ilustração “prescindem da ilustração”, uma vez que “a presença ou ausência das imagens não afeta a produção de sentido da narrativa” (GALVÃO, 2016 p. 225). Em contrapartida, para a leitura dos livros ilustrados a autora ressalta a necessidade de “apreensão conjunta do texto verbal e do texto imagético” (GALVÃO, 2016 p. 225); neste caso, a produção de sentidos do leitor deriva das conexões entre as palavras e as imagens da obra.

Dentro da complexidade das relações empreendidas pela palavra e pela imagem nos livros ilustrados, Maria Nikolajeva & Scott (2011) apresentam diversas modalidades de livros, baseadas na dinâmica narrativa criada entre seus discursos visuais e verbais. Nos livros ilustrados simétricos, as narrativas visual e verbal seriam redundantes; nos complementares, palavra e imagem preencheriam uma a lacuna da outra; nos expansivos ou reforçadores, esta relação seria de apoio e enriquecimento; nos livros ilustrados de contraponto, a narrativa seria construída a partir de uma relação de dependência mútua; e no siléptico, as duas narrativas teriam independência, porém agiriam em conjunto.

Para os livros ilustrados, Oliveira defende a ideia de uma interação respeitosa, sem a imposição da palavra sobre a imagem ou a subserviência do ilustrador ao escritor, e nem o desalinhamento da ilustração com o espírito do texto com o qual está dialogando. As imagens para o ilustrador são “portas secretas” que permitem que as crianças fantasiem e façam leituras paralelas. A ilustração, ao contrário da ideia da tradução visual de um texto verbal, refletiria sua aura. Segundo Oliveira “a palavra é o espírito, e a imagem, seu corpo. Portanto, palavra (espírito) e imagem (corpo) são indissociáveis.” (OLIVEIRA, 2008, p 45).

Este dizer compartilhado, pluridiscursivo para Belmiro (2008), resulta em formas decorrentes de um hibridismo verbovisual natural e poético, complacente com o fazer artístico e literário. Esta associação – o corpo e o espírito – pode ser comparada ao enunciado verbovisual, proposto por Belmiro, “cuja estrutura precisa ser entendida como um todo, no entrecruzamento de linguagens, para poder deixar aflorar a riqueza de sentidos que emerge desse olhar” (BELMIRO, 2008, p.118 e119).

Nos livros ilustrados, independentemente do caráter das ilustrações, as imagens têm total influência e participação na composição da obra e da sua narrativa, além de criarem modos de leitura relacionais. Segundo Hunt:

Os livros ilustrados podem explorar esta relação complexa; as palavras podem aumentar, contradizer, expandir, ecoar ou interpretar as imagens – e vice-versa. Os livros ilustrados podem cruzar o limite entre os mundos verbal e pré-verbal; podem ser aliados da criança-leitora (HUNT, 2010, p. 234).

São diversas as denominações recebidas pelos livros ilustrados nos diferentes países. De acordo com Linden (2011, p.23), os livros ilustrados, em Portugal, são designados por “álbum ilustrado”; na França, “Livre d’images”; na Espanha, “Álbum”; e na língua inglesa “Picturebook”. Para o Brasil a pesquisadora ressalta a carência de critérios e distinções no uso desta terminologia, sendo atribuídas ao mesmo objeto diferentes nomenclaturas, tais como; livro infantil, livros para crianças, livro-ilustrado, livro ilustrado, livro de imagem e até mesmo *picturebook*. Para esta pesquisa, será adotado o termo “livro ilustrado”, uma vez que esta nomenclatura permite assumir uma perspectiva ao mesmo tempo histórica – devido ao seu uso consagrado – e brasileira – que melhor traduz o sentido dado no território nacional.

A história do livro ilustrado, sob uma perspectiva ocidental, vincula o seu surgimento e expansão à criação de novas técnicas e linguagens artísticas aptas à impressão e reprodução de imagens ou ao seu aprimoramento. Para Sophie Van der Linden, o desenvolvimento dos livros ilustrados, desde as suas primeiras publicações, pauta-se na afirmação da imagem como o seu elemento essencial, chegando ao ponto da imagem “‘contaminar’ o conjunto das mensagens e fazer do livro ilustrado um objeto visual *a priori*” (LINDEN, 2011, p. 21).

Rui de Oliveira nos lembra ainda que “nenhum gênero da arte consegue sobreviver sem a herança de seus predecessores ou contemporâneos” (OLIVEIRA, 2008, p.46). Na origem das ilustrações estariam também a caligrafia, as letras capitulares, as iluminuras, ou seja, a influência dos seus antepassados artísticos, deixados à margem após o surgimento dos tipos móveis e das técnicas de impressão e reprodução. Soma-se a isso a influência da “arte da escrita” oriental, dos hieróglifos do antigo Egito, dos ideogramas chineses e japoneses, bem como da pluralidade geográfica e artística de outras expressões iconográficas.

Segundo Linden, para ilustrações mais refinadas e detalhadas, desde o XVI, época em que se inicia o percurso de construção dos livros ilustrados, utilizava-se a técnica do talho-doce, “uma gravura realizada com cinzel ou ácido sobre uma placa de cobre” (LINDEN, 2011, p.12). A xilogravura de fio era outra técnica bastante aplicada e a única até o final do século XVIII, que

“permitia compor com versatilidade numa mesma página caracteres e figuras” e com a qual “se realizaram os primeiros livros para crianças que continham imagens” (LINDEN, 2011, p.11).

O detalhamento permitido pelo talho-doce e o compartilhamento de texto e imagem em uma mesma página pela xilogravura eram as duas vantagens oferecidas por essas técnicas que, ao mesmo tempo, ofereciam alguns obstáculos que limitavam a quantidade e a qualidade das imagens nos livros ilustrados. De acordo com Linden, o talho-doce impunha um distanciamento entre a criação e a reprodução do livro na sua totalidade, pois exigia sistemas diferentes de entalhe e impressão para o texto verbal e a imagem, produzidos em oficinas e ateliês distintos; e a xilogravura de fio, apesar de possibilitar a sua integração, ainda não permitia minúcias, por sua imprecisão.

Na mesma medida em que novas técnicas foram surgindo e se desenvolvendo, esses e outros obstáculos foram sendo superados. Também foram se multiplicando as possibilidades de expressão da imagem e da sua interação com a palavra. O domínio inicial do texto verbal vai sendo aos poucos relativizado e substituído por uma maior fluidez da imagem e pela aproximação entre as linguagens visual e literária e, em alguns casos, até mesmo pelo predomínio das ilustrações.

Além do detalhamento viabilizado pela xilogravura de topo, a litogravura e o estêncil, nos séculos XVIII e XIX, ajudaram a disseminar e simplificar a aplicação da cor nas gravuras e imagens.

Em suas reflexões sobre os livros ilustrados e as crianças, Walter Benjamin realça os diferentes efeitos que a presença ou ausência da cor podem provocar no leitor: “A criança desperta no reino das gravuras não coloridas, assim como vivencia plenamente os seus sonhos no reino das coloridas” (BENJAMIN, 2002, p. 67).

Cabem aqui os exemplos de dois ilustradores de contos clássicos realçados por Eliette Aleixo em sua pesquisa “Palavras e imagens que tecem histórias: ilustradores/escritores e a criação literária para a infância”. Por sua genialidade artística e poética, esses ilustradores e suas recriações imagéticas do texto literário nos levam à reflexão da importância da presença das imagens, mesmo nos livros com ilustração. Realmente o sentido da narrativa não se perderia sem a presença do traço e da luz de Gustave Doré (1832/1883) (fig. 28) e da cor de Edmund

Dulac (1882/1953) (fig. 29) mas o brilho, a atmosfera, o enlevo e a poesia do objeto livro, seriam outros. No colo do adulto talvez o livro até possa abster-se da imagem, no entanto, é provável que ao lê-lo para uma criança, a emoção da sua voz não entoe o mesmo canto ou o mesmo conto. Já na mão de uma criança e nos seus olhos atentos ao “dizer” da imagem, a fantasia e os sonhos advindos da cor e da forma seriam, seguramente, imprescindíveis.



“Chapeuzinho Vermelho, por exemplo, mostra-se determinada, mas divide sua expressão entre um olhar ingênuo e, ao mesmo tempo, sedutor perante o lobo. A luz disposta na composição concentra-se praticamente nela. Apesar de estar de costas para o leitor, percebe-se que o lobo se sente atraído pela menina, quase a envolvendo com seu corpo, retratado de tamanho desproporcional em relação ao dela” (ALEIXO, 2014, p. 57).

Fig. 28 - Ilustração de Gustave Doré, *Chapeuzinho vermelho*.

Fonte: Tese de Eliette Aleixo, FaE/ UFMG 2014.

“Suas pinturas traduzem um colorido que cativa o olhar do expectador, seduzido pela composição de formas e cores que, ao mesmo tempo, delimitam o contorno das figuras como também sugerem com as nuances de várias cores que se diluem de formas suaves, criando uma ambientação de magia e fantasia” (ALEIXO, 2014, p. 59).

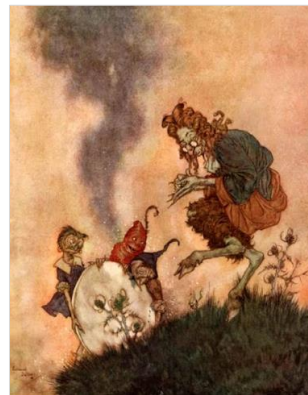


Fig. 29 - Ilustração de Edmund Dulac, *A Rainha de Neve*.

Fonte: Tese de Eliette Aleixo, FAE/ UFMG 2014.

Não só a entrada da cor revoluciona as ilustrações, mas também a de outros elementos plásticos e gráficos favorecem as suas transformações e interlocuções com o objeto livro. A flexibilidade da imagem possibilitada pela generalização e aperfeiçoamento do uso de antigas técnicas e da criação de novos métodos de impressão e reprodução, ao longo do século XIX, irá permitir, pouco a pouco, que se instaure o conceito moderno do livro ilustrado infantil.

Em sequência, os movimentos de vanguarda da arte que irão se consolidar na década de 1960, impulsionados pelos artistas pós-modernistas, abrem ao livro ilustrado novas possibilidades de diálogos estéticos e conceituais entre os seus elementos visuais, textuais e formais.

Para Sophie Van der Linden (2011) o que qualifica um livro ilustrado moderno a mudar de patamar para livro ilustrado contemporâneo é a sua ligação com as criações artísticas contemporâneas. Sobre a correspondência - artes visuais e arte da ilustração-, Rui de Oliveira (2008) relembra diversas influências dos movimentos artísticos na história e concepção dos livros ilustrados, tais como: a ilustração clássica do século XIX inspirada na pintura acadêmica francesa do mesmo período; a pintura inglesa do período vitoriano, com os “pintores de Contos de Fadas” influenciando o imaginário dos ilustradores; a *art nouveau*, relacionada à arquitetura, as artes decorativas e as artes gráficas, e o seu desdobramento nos livros e em suas imagens; a arte oriental e o culto às pinturas e gravuras japonesas atuando em diversos movimentos artísticos, como o impressionismo, desde meados do século XIX; o simbolismo em suas motivações literárias e românticas, promovendo a inclusão da ideia frente ao formalismo, aproximando as ilustrações do abstracionismo; e, para o início do século XX, Oliveira comenta sobre a influência do construtivismo russo e do suprematismo, que abrangiam desde as artes visuais, até as artes gráficas, a arquitetura e o *design*.

Neste ponto é importante frisar como os novos conceitos advindos de manifestações conjuntas na arquitetura e na arte, como os da escola Bauhaus e do grupo De STIJL, reformularam questões da arte da forma e do espaço, repercutindo também na apropriação do espaço do objeto livro. Segundo Oliveira, “o que foi chamado de ossatura interna e secreta das ilustrações de livros infantis e juvenis de nossos dias deve muito àquela arquitetura visionária, até pelo fato de o livro ser um objeto físico, com espaços arquitetônicos e cênicos ao mesmo tempo” (OLIVEIRA, 2008, p. 65).

Inicia-se aí o percurso do livro ilustrado contemporâneo, que irá agregar no seu discurso, cada vez mais, o espaço e a forma do objeto livro e, na década de 60, a arte conceitual. Acrescenta-se a isso o impulso editorial para a criação de livros autorais feitos por artistas visuais e *designers*, assim como a participação de alguns movimentos artístico-literários, como o poema-processo de Wladimir Dias Pino e a poesia concreta, em nome de Décio Pignatari e dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, dos quais o Brasil é referência. Tudo isso desenvolveu-se em conexão com a arte do livro e com o dinamismo trazido pela ação de artistas de múltiplas

linguagens, inclusive a literária, culminado com a legitimação da categoria livro de artista na década de 1970.

Em a *nova arte de fazer livros*, manifesto de Ulises Carrión, o livro não é mais conduzido pelo texto que ocupa suas páginas e as palavras não são mais a sua essência. Para este artista “em um livro da nova arte as palavras não transmitem nenhuma intenção; servem apenas para formar um texto que é um elemento do livro, e é este livro, em sua totalidade, que transmite a intenção do autor” (CARRIÓN, 2008, p. 52).

Estas palavras referem-se ao livro de artista, mas podem ser estendidas aos livros ilustrados contemporâneos, que tiveram na sua origem e configurações alguns dos mesmos preceitos e ideias que conduziram os livros nas artes visuais.

Linden (2011) acrescenta ainda outros fatores e acontecimentos relevantes que, até os dias de hoje, contribuem para a formação de livros ilustrados diferenciados, inovadores e de alta qualidade artística, entre eles: a atuação das pequenas editoras alternativas e de estúdios de artistas gráficos e ilustradores; o rompimento com o dever à funcionalidade pedagógica por parte de algumas editoras; a valorização dos aspectos visuais destas obras; o fim da subserviência da imagem graças aos livros autorais e a interferência do pensamento plástico dos seus autores; a inserção da fotografia e de estilos pictóricos inovadores; a multiplicação dos livros feitos unicamente de imagens e a quebra das estruturas narrativas tradicionais.

Como exemplos marcantes do movimento do livro ilustrado, da modernidade à contemporaneidade, a pesquisadora anuncia os seguintes títulos: *Macao et Cosmage* [Macao e Cosmage] (1919) de Edy-Legrand, uma obra que evidencia a imagem em relação ao texto verbal ao apresentá-la em grandes quadros sobre pequenos textos manuscritos; *L'Histoire de Babar L'Histoire de Babar, le petit éléphant* [A história de Babar, o pequeno elefante] (1931) de Jean de Brunhoff, o primeiro de uma série de livros que inova ao legitimar a página dupla como um espaço narrativo; *Les Larmes de Crocodile* [Lágrimas de crocodilo] (1956) de André François, que leva em conta a materialidade do livro e dos seus componentes, inclusive a tipografia; e *Where the Wild Things Are* [Onde vivem os monstros] (1963) de Maurice Sendak, que introduz o simbolismo a partir de imagens do inconsciente infantil (fig. 30).

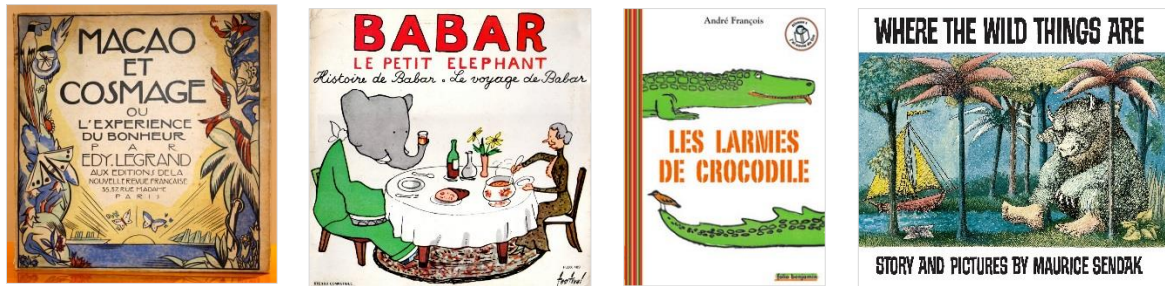


Fig. 30 – *Macao et Cosmage*, *L'Histoire de Babar*, *Les Larmes de Crocodile*, *Where the Wild Things Are*.

Fonte: <https://www.google.com.br/imghp?hl=pt-PT>

Entre os movimentos artísticos que revolucionaram as concepções e formas dos livros ilustrados, é importante enfatizar o forte intercâmbio entre os livros de artistas e os livros ilustrados. Na interpretação de Linden, dentro da categoria dos livros ilustrados, estas obras de artistas visuais e *designers* são identificadas e denominadas como livros artísticos, ‘de qualidade’ ou livros de artistas visuais. Independente da nomenclatura recebida, elas representam os impulsos criativos que fizeram com que os livros ilustrados ultrapassassem, ainda mais, as convenções, estruturas e os objetivos editoriais da literatura infantil. Bruno Munari, Léo Lionni, Sônia Delaunay, Katsumi Komagata e Remy Charlip são alguns dos artistas/autores responsáveis pelos livros de artista para crianças que enriqueceram, participaram e contaminaram o espaço dos livros ilustrados contemporâneos e, ao mesmo tempo, instituíram uma nova linha de produtos artísticos e editoriais, com tendências mais fortemente ligadas às artes visuais e à categoria “livro de artista”.

Entretanto, nessa ação de reciprocidade, estes livros peculiares e incomuns misturam-se a outros livros infantis e à diversidade de gêneros que hoje compõem a categoria dos livros ilustrados, nem sempre recebendo o devido destaque e atenção. Apesar de todos os avanços artísticos que envolveram a história dos livros ilustrados, da alta qualidade poética e visual alcançadas na contemporaneidade, eles, em sua grande maioria, não seguem os mesmos preceitos dos livros de artista. Além disso, há ainda um elevado número de obras criadas apenas para fins comerciais, em que os objetivos ditos pedagógicos e “morais” preponderam sobre os estéticos e poéticos que só a arte e a literatura poderiam cultivar.

Com o objetivo de compreender mais algumas características dos livros ilustrados, e de reconhecer entre eles, estas obras diferenciadas, na próxima seção serão realçados os aspectos narrativos dos livros e das ilustrações, uma vez que as singularidades dos livros ilustrados da

literatura infantil contemporânea devem muito ao potencial criativo, dinâmico e discursivo das suas imagens e de sua relação com o objeto livro.

### **3.1.2 A arte da narrativa: o espaço e o tempo nos livros ilustrados**

A arte da ilustração, em muitos aspectos, perpassa a arte da narrativa. Segundo Rui de Oliveira (2008), simplesmente retratar o texto verbal pela imagem não qualifica o ofício de ilustrador de livros infantis. Não há imaginação ou magia na “tradução visual do texto”, mas na sua extrapolação, no “ir além”. A ilustração narrativa deve abrir ao leitor um caminho e não simplesmente construir uma lógica temporal. Ao mesmo tempo, deve manter-se em conexão com o texto verbal; para Oliveira, “quando o ilustrador esquece a palavra e faz do seu trabalho um fórum autista de questionamentos plásticos, certamente não está mais fazendo ilustração” (OLIVEIRA, 2008, p. 83). Para esta interação, ele anuncia o conceito do “eco visual”, que trata da renovação da palavra pela imagem, mas realizada de forma mais abrangente, por meio de uma reverberação visual dos aspectos mais significativos do texto. Para este ilustrador que consegue criar em consonância o corpo, que simboliza a imagem, com o espírito, representado pela figura do texto, Oliveira propõe a designação de “poeta visual”.

A intensidade desse diálogo interartes irradia-se nessas obras e torna-se cada vez mais forte. Isto provoca a renovação do conceito de livro ilustrado e abre novas arestas e contatos entre os campos artístico e literário. A interferência das artes visuais na produção contemporânea dos livros de literatura infantil, através da presença das imagens e do autor/ ilustrador, transformam e recriam o conceito de literatura. Para os livros de imagens, por exemplo, Belmiro (2008) cunhou o termo “literatura visual”, que amplia o caráter descritivo das ilustrações: de imagens fixas, contemplativas e atemporais, tornam-se gestos, movimentos a serem seguidos e continuados pelo espectador. Dentro dessa concepção, a descrição é “um tipo textual através do qual as imagens têm sinalizado seu naturalismo poderoso, oscila de uma visualidade plana, simples, até, na outra ponta, uma proposição complexa de caráter visualmente metafórico” (BELMIRO, 2008, p.173).

Oliveira destaca ainda vários aspectos constitutivos da ilustração como elementos construtores de elos narrativos, tais como: a composição, o ritmo, o contraste das cores e a linha. A composição, além do equilíbrio plástico da ilustração, tem a finalidade de organizar e unir os elementos que participam da sua narrativa visual. O ritmo, “algo que é inerente a tudo que é

vivo e se movimenta” (OLIVEIRA, 2008, p. 56), marca, por meio da utilização do vasto repertório de formas, cores e espaços da imagem, o compasso e a cadência das ilustrações. As cores trazem significados e contrastes. As linhas, que se cruzam, se inclinam, se expandem ou se rompem, entre outros elementos expressivos e formais, além do seu papel estético e simbólico, seriam as soluções plásticas encontradas pelo artista para estruturações narrativas e discursivas. Segundo Oliveira “os desenhos são letras com as quais desenhamos sentenças visuais e narrativas” (OLIVEIRA, 2008, p.84).

*Lampião & Lancelote*, de Fernando Vilela (2006), é um livro ilustrado que utiliza da técnica como linguagem narrativa. Já na folha de guarda (fig. 31) o autor inicia um diálogo entre o leitor e o livro a partir da apresentação da técnica na sua forma mais elementar e pura. A impressão é feita em tinta preta, sobre uma matriz intocada, sem qualquer entalhe ou interferência, visando salientar na imagem apenas os veios naturais da madeira de forma a transparecer a técnica empregada: a xilogravura de fio.



Fig. 31 - Fernando Vilela, *Lampião & Lancelote*. (Folha de guarda)

Fonte: GPELL.

Esta plasticidade irá compor a narrativa da história e contextualizar um dos protagonistas: Lampião (fig. 32). Uma estética guiada propositadamente pela literatura de Cordel, gênero tradicionalmente ilustrado com xilogravuras, no qual Lampião é tema recorrente e expressivo.



Fig. 32 - Fernando Vilela, *Lampião & Lancelote*.

Fonte: GPELL.

Também Lancelote (fig. 33), o outro personagem que protagoniza a história, tem seu universo retratado para além do texto verbal, através da incorporação e valorização nas imagens de suas referências estéticas e históricas, como as iluminuras medievais e as pinturas renascentistas.



Fig. 33 - Fernando Vilela, *Lampião & Lancelote*.

Fonte: GPELL.

Outro procedimento muito utilizado no livro é a gravura em linóleo, um método semelhante de reprodução e entalhe, mas realizado sobre uma matriz de emborrachado. Os efeitos obtidos por essas múltiplas, simples e primárias gravuras, carimbadas repetidamente nas páginas do livro, reforçam a linguagem visual e a dinâmica da trama. Os personagens do livro são também referenciados pelas cores. O brilho do dourado anuncia a presença de Lampião do mesmo modo que a cor prata ilustra as cenas de Lancelote.

Assim, com o uso da cor, da xilogravura e da gravura em linóleo, o autor constrói uma narrativa, retrata as fisionomias de uma época e cultura e também traz dinamismo à história, criando um vocabulário próprio e constituindo as “sentenças visuais narrativas” sugeridas por Oliveira.

Na visão de Nikolajeva e Scott, “há dois aspectos essenciais da narratividade que são impossíveis de expressar de modo conclusivo usando apenas signos visuais: a causalidade e a temporalidade, pois o sistema de signos visuais só pode indicar o tempo por inferência.” (NIKOLAJEVA & SCOTT, 2011, p. 195). Como exemplo desta indução, as autoras citam algumas estratégias utilizadas por ilustradores que podem sugerir a passagem do tempo, entre elas: o uso das cores para criar a sensação da noite ou do dia; a aplicação de elementos figurativos, como a presença de relógios; e o aproveitamento dos elementos estruturais do objeto livro, como a utilização da sequência temporal sugerida por suas páginas.

As abordagens de Oliveira e de Nikolajeva e Scott não se contrapõem, entretanto, percebe-se no pensamento de Oliveira uma maior fluidez e amplitude do leque de possibilidades narrativas das imagens e dos seus elementos. Estes autores partem de lugares distintos e chegam por vias diferentes ao mesmo tema. Oliveira traz, nas suas reflexões, a experiência e a afinidade com a arte da ilustração e o foco na imagem. Para o ilustrador, a obra deve ser passível de interpretação e não de juízo, sendo necessário o reconhecimento e valorização da flexibilidade da imagem diante da personalidade na sua leitura e apreciação, bem como do seu caráter poético e transcendental. Segundo Oliveira “a anatomia e os significados da imagem não são inteiramente concretos, palpáveis e fisicamente mensuráveis. O conhecimento e a soma das partes não nos afiançam entender a arte da ilustração, até porque a soma das partes, em termos conceituais, não restitui o todo” (OLIVEIRA, 2008, p. 57).

Já Nikolajeva e Scott visam construir critérios para a avaliação dos livros ilustrados a partir da compreensão das proposições da palavra e da imagem e das suas relações. Na ambientação ou cenário nos livros ilustrados, por exemplo, elas atribuem às palavras a descrição e à imagem a sua revelação. Enquanto mostra uma paisagem, a ilustração traz, em uma única imagem e instante, a sua manifestação aberta e plena, sendo mais eficiente do que a descrição textual de uma cena. O tempo do texto verbal seria mais contínuo e linear, enquanto o tempo do discurso visual da imagem, aparentemente estático, seria imensurável e daria maior liberdade de interpretação ao leitor. Estas são distinções que auxiliam as autoras na análise dos livros ilustrados. Por meio das peculiaridades no uso das qualidades espaço-temporais das palavras e imagens e de suas inter-relações, seriam constituídas as narrativas verbovisuais dos livros ilustrados em diferentes modos e combinações,

Nos livros ilustrados há o entrelaçamento entre as linguagens visual e verbal que ocorre quando as imagens podem ser lidas em sua autonomia e/ ou conexão com o texto, na sua expressividade e sobreposição. Assim, devem ser resguardadas na imagem a sua capacidade criadora e suas potencialidades narrativas, como observa Belmiro

Diferentes áreas de estudos sobre imagem vêm concordando com a ideia de que a imagem não é somente reprodução do real, ou uma representação calcada em modelos que lhe são exteriores. Imagem é também criação, e isso traz a possibilidade de construção de outras cadeias de significação (BELMIRO, 2008, p.28)

O discurso dos livros ilustrados ultrapassa as condições espaço-temporais atribuídas, historicamente, à imagem e à palavra, superando o sistema binário que relaciona ao texto o tempo da narrativa, e a imagem, o espaço da página. O tempo do discurso da imagem é indefinido e, supostamente, nulo, porém, é ilimitado se tomado em termos da complexidade da imagem e das aberturas deixadas pelo ilustrador ao imaginário do leitor.

A visão da imagem como possibilidade de construção de uma linguagem criativa e poética, advinda das artes visuais, liberta-a da sua subserviência à escrita, permitindo que ela assuma sua verdadeira natureza, suas funções e significados. Isso não apenas abre possibilidades da leitura de imagens, como também equilibra o diálogo entre o visual e o verbal nos livros ilustrados da literatura infantil, tornando essa conversa mais fluída e sem hierarquias.

Também para Anne-Marie Christin, a linguagem visual ultrapassa a ideia da simples representação. Já na origem da escrita, Christin considera a presença simultânea desses dois modos de comunicação imprescindíveis ao homem em sociedade: a fala e a imagem. Segundo ela “a imagem – seja as imagens *per se* ou alucinações oníricas que davam acesso ao invisível, quer dizer, ao futuro – era o único meio pelo qual os humanos podiam ter acesso a um mundo no qual a sua língua não fosse falada” (CHRISTIN, 2002, p.3).

Ao citar o pensamento de Paul Klee: “a arte não reproduz o visível, ela torna visível” (CHRISTIN, 2002, p. 3), a autora destaca na imagem a sua capacidade de enunciar e revelar, de ser um discurso vivo, em que dialogam no tempo e no espaço, o mundo e os sujeitos, os sujeitos e o mundo.

Para Claus Clüver, professor especialista em Estudos Interartes e Intermídia, não existem textos puros e há “conceitos e termos como ‘estrutura’, ‘narratividade’, ‘alegoria’, ‘ironia’, ‘paródia’ e ‘o leitor/espectador/ouvinte implícito’, que se aplicam igualmente a todas as mídias, ou pelo menos a um grande número delas” (CLÜVER, 2011, p. 20). Além destes, outros elementos, como o espaço e o tempo, não seriam fixos ou imutáveis, como preconizava Lessing, não existindo, dessa maneira, as atribuições de espacialidade para as artes visuais e de temporalidade para o texto literário.

Segundo o autor “todas as mídias exibem, de formas diferentes, aspectos temporais e espaciais” (CLÜVER, 2011, p. 20). Dentro desta concepção, não haveria coerência na aplicação da

dicotomia espaço-tempo para os livros ilustrados nos moldes em que Lessing apregoa, a saber: artes do tempo, artes do espaço. Todavia, deve-se estar atento para o que os livros ilustrados propõem como superação. Neles a espacialidade deixa de ser uma categoria exclusiva da imagem, assim como a ideia de tempo não se anuncia apenas pelo discurso verbal. A textura gráfica das letras e palavras e a poesia visual iniciada em Mallarmé, bem como a condução do olhar oferecida pela imagem e a sua coordenação com a sequência visual das páginas do livro, devem ser apreendidas simultânea e sucessivamente, e não apenas por um destes modos. Nos livros ilustrados contemporâneos é visível o rompimento desta divisão e a instauração de uma nova concepção, um novo sistema, em que o tempo passa a ser incorporado no espaço e o espaço no tempo, a visualidade passa a fazer parte da literatura e o discurso das artes visuais.

Clüver ressalta ainda que mesmo estabelecendo limites espaço-temporais para as artes, Lessing, por meio do seu conceito do “Pregnant Moment” [momento fecundo], termina por abrir um novo caminho narrativo para a imagem. Uma pintura, por exemplo, estaria situada no momento anterior ao *clímax*, e teria o seu desfecho no seu prosseguimento ativado pela imaginação e interpretação do apreciador. Esta concepção coincide com a ideia da ilustração do poeta visual de Oliveira, que desperta no leitor a capacidade de criar e de alçar voos narrativos inusitados, frente ao que lhe oferecem a imagem e o objeto livro.

Entre os muitos componentes que participam juntos da expressão geral e da narrativa nos livros ilustrados, merece destaque a associação entre o livro como objeto/ estrutura e o seu conteúdo e ideia. O livro ilustrado é um meio no qual o texto, a imagem e o suporte se inter-relacionam na composição e funcionalidade da obra, resultando em um complexo objeto de fruição e leitura que só irá se realizar, plenamente, diante da livre exploração e experimentação do seu interlocutor.

Seguindo esta ideia, Odilon Moraes aponta a capacidade do objeto livro de estruturar a narrativa e de organizar, no passar de suas páginas, o tempo da sua leitura. A ordem das páginas, ao ser respeitada, pode sugerir a ordem dos acontecimentos, ou, quando negada, subverter a narrativa e romper com a sua sequência linear e habitual. Para Moraes “um livro fechado é sempre uma hibernação” (MORAES, 2013, p. 161), sendo essencial o manuseio e a interlocução do leitor para o “despertar” da obra e dos seus acontecimentos. O objeto livro, ao participar da narrativa, pluraliza o instante da imagem em instantes sequenciais.

Uma publicação das artes visuais, elaborada para a exposição “Vistosa”, realizada em São Paulo, em 2008, traz, claramente, em um dos três trabalhos impressos na revista, uma narrativa espaço-temporal bastante peculiar. Trata-se de uma revista pensada e criada como uma obra autônoma, pelos três artistas participantes da mostra, que não cumpre o papel de um catálogo ou de um suporte de imagens exteriores a ela. Apesar de relacionar-se com as demais obras da exposição, apresenta trabalhos originais que incorporam na sua ideia e forma, o veículo, no caso, a revista. É, por esta razão, um livro de artista de edição, e foi distribuído aos visitantes e a mais de 200 bibliotecas públicas, além de estar disponibilizado, em formato digital, na internet<sup>40</sup>.

O trabalho de João Loureiro, intitulado *doze dias de chuva*, ocupa, sequencialmente, 12 páginas da revista, ilustrando-as com pequenas linhas retas em diagonal que reproduzem os pingos da chuva. O título da obra está na primeira página que corresponde ao primeiro dia de chuva. No seu canto inferior direito, onde estaria o número indicativo da página, está escrito “seg”, referindo-se ao primeiro dia da semana. Nas outras 11 páginas seguintes a mesma ilustração é repetida alterando-se apenas a escrita do dia. A cada nova página um novo dia da semana é indicado: “ter”, “qua”, “qui” e, assim, sucessivamente, até o término do tempo previsto pelo artista no título da obra. No movimento do leitor, passam-se os dias ao invés das páginas e no somatório do seu percurso fica a sensação de terem realmente se completado os 12 dias de chuva, devido a recorrência da ilustração no espaço e o encadeamento temporal reforçado pela sequencialidade das páginas do livro (fig. 34).



Fig. 34 - Sequência de 3 páginas da obra de João Loureiro: .....doze dias de chuva

Revista – publicação da exposição *vistosa* – São Paulo, 2008.

Fonte: Coleção Livro de Artista.

<sup>40</sup> Disponível em <http://vistosa.wordpress.com>. Acessado em 29 de nov de 2016.

O passar das páginas, para Rui de Oliveira (2008), seria como um “desfolhamento visual”, uma expressão poética que ele associa ao ritmo. Segundo o ilustrador, o objeto livro “é uma arquitetura móvel” em que a “inter-relação dinâmica de todas as partes, do início ao fim, é o objetivo e o significado mais amplo de ritmo na arte de ilustrar e analisar um livro” (OLIVEIRA, 2008, p. 58).

*Balanço* (2007), um livro ilustrado de Keiko Maeo, traz por meio deste “desfolhamento visual” de Oliveira, o movimento do livro, já sugestionado no título da obra. O ritmo é dado por meio das imagens de um menino sentado em um balanço que, a cada página, e no seu ir e vir, encontra-se em uma posição diferente, oscilando como um pêndulo (fig. 35). O texto verbal e as imagens dialogam com o formato do livro que se abre verticalmente, como um bloco de desenho, em páginas duplas que alongam ainda mais o comprimento do livro.



Fig. 35 – Keiko Maeo, *Balanço*.

Fonte: GPELL.

Angela Lago, em um bate papo do projeto “Caro Leitor”, ocorrido no Sesc Palladium de Belo Horizonte, em outubro de 2016, apresenta uma série de atribuições poéticas e estruturais ao objeto livro, elevando-o da condição de suporte para a de elemento determinante da obra. A autora revela o livro sob a metáfora de uma casa, cuja travessia entre os cômodos se daria através de suas páginas; também confia à estrutura do livro a animação das imagens; enfatiza a importância na obra dos aspectos esculturais e dimensionais do objeto livro; exalta o culto à nostalgia do códex, a ser conduzido pela ação do artista que, ao reverenciá-lo e destacá-lo, de diferentes modos, torna aparente o seu corpo e história; e, por fim, elege o objeto livro como um lugar de experiência que não se esgota.

De maneira semelhante, Derdyk (2013) estabelece para o livro de artista um território de experimentação e, como Moraes sugere, de instantes consecutivos estabelecidos pela interação do leitor com a obra:

no livro de artista o “suporte” é a temporalidade que se atualiza a cada instante em que o livro é lido, visto, tocado, manuseado. E assim, o tal “suporte” deixa de suportar depósitos gráficos para ser uma superfície extensiva, folhas “quase cinema”, um campo de aterrissagem para sinais transitivos, com alta voltagem poética (DERDYK, 2013, p. 12).

Segundo Navas, os pontos de partida para a reinvenção formal e poética do objeto livro seriam “as qualidades específicas da natureza do livro, a sua característica serial, a sequência espaço-temporal informativa e a importância do conteúdo em relação ao seu registro material” (NAVAS, 2013, p.39).

Em alguns livros ilustrados contemporâneos há uma rematerialização do livro como objeto e ideia, partindo dos mesmos elementos materiais, conceituais e estruturais utilizados por muitos artistas visuais na confecção dos livros de artista de edição. Nessa perspectiva, para os livros ilustrados, Linden destaca o uso da materialidade do objeto livro como um elo narrativo. Para a autora “a escolha de uma capa, um papel ou algumas folhas de guarda, exerce uma grande influência no projeto, proporcionando-lhes uma dimensão significativa, inclusive podendo até adquirir um papel narrativo” (LINDEN, 2015, p. 10). Estas seriam condições básicas para que alguns livros ilustrados da literatura infantil possam se identificar com os livros das artes visuais.

Tais propriedades podem ser percebidas em *O Cântico dos Cânticos* (1992) de Angela Lago. Nele, as páginas podem ser lidas da esquerda para a direita e da direita para a esquerda; de cima para baixo e de baixo para cima.

Além disso, o acesso ao conteúdo do livro se dá por meio de uma exploração circular da capa e da contracapa. Elas são idênticas e podem ser invertidas, através da movimentação do objeto livro (fig. 36). Isso abre para o leitor a possibilidade de iniciar sua leitura pelos seus dois lados. Ao ser girado, o livro pode ser lido e compreendido por diferentes pontos de vista (fig. 37).



Fig. 36 - Capa e Contracapa: Angela Lago, *O Cântico dos Cânticos*.



Fig. 37 - Angela Lago, *O Cântico dos Cânticos*.

(Páginas duplas vistas sob as duas possibilidades de abertura do livro)

Fonte: GPELL.

A sequência de páginas duplas do livro tem unidade e coerência, independentemente do sentido em que ele é iniciado. Esta continuidade é viabilizada por uma página central de duplo significado, que constrói sentido com as páginas anteriores e as posteriores (fig. 38). Desse modo a narrativa pode ser construída tanto de trás para frente como de frente para trás, o que condiz com a ideia de fluidez e circularidade da narrativa proposta por Lago, e assim descrita:

Na minha leitura, o *Cântico dos Cânticos* é um poema, ou uma série de poemas, onde dois enamorados se encontram e se perdem e novamente se buscam em aproximações e afastamentos que se sucedem. O ponto chave de concepção deste projeto, é, por isto, o de tentar criar um livro sem final, funcionando como a Banda de Moebius, numa construção ininterrupta<sup>41</sup>.

<sup>41</sup> Disponível em: [www.angela-lago.com.br/aulaAreia.htm](http://www.angela-lago.com.br/aulaAreia.htm). Acessado em 05 de dez de 2016.



Fig. 38 - Angela Lago, *O Cântico dos Cânticos*. (Páginas centrais)

Fonte: GPELL.

Trata-se da interpretação plástica e poética de um poema bíblico, de difícil tradução e múltiplos sentidos, característica respeitada e ampliada por Angela Lago por meio da pluralidade de elementos pictóricos e simbólicos das ilustrações e da sua reunião com o objeto livro. Em *O Cântico dos Cânticos* são apresentadas várias formas de intertextualidade, entre as quais o Barroco, as Iluminuras, os labirintos de Borges, a pintura de Escher e o expressionismo de Van Gogh. Na visão de André Mendes (2007), este “desfile de citações” é uma reverência ao infinito que rege a arte e a literatura e contribui para a complexidade da obra. O renascer da tradição e da arte pelo olhar contemporâneo de Angela Lago, via a riqueza dos detalhes, elementos, fisionomias e técnicas artísticas empregadas, “funciona como um recurso poético (artístico) para ampliar as possibilidades de leitura da obra” (MENDES, 2007, p. 99).

Além disso, estas ilustrações, colocam em visibilidade o objeto livro, incorporado por Angela Lago, a partir de alguns detalhes das imagens, como a demonstração clara da passagem e da superposição de folhas presente em todas as páginas e o desenho sugestivo da dobra de uma página impresso nas folhas de rosto (fig. 39). O corpo do livro e os paratextos integram a narrativa e a obra.

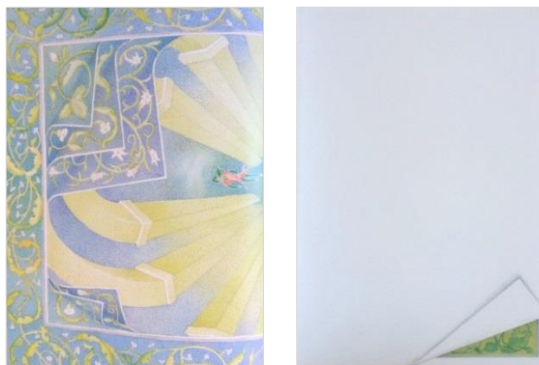


Fig.39 – Angela Lago, *O Cântico dos Cânticos*. (Página do livro e folha de rosto)

Fonte: GPELL.

A descrição de *O Cântico dos Cânticos* aqui realizada teve o intuito de mostrar como um livro de literatura habitualmente categorizado como um livro ilustrado também estaria apto, por suas propriedades e qualidades estéticas e conceituais, a compartilhar o espaço das artes visuais, especialmente relacionando-se com a categoria livro de artista e, ainda mais intimamente, com os livros de artista de edição.

Nesta obra estão presentes várias características anunciadas neste texto sobre os livros ilustrados e os livros de artista. Apesar de geralmente estarem classificados como literatura infantil, os livros de Angela Lago atraem leitores de todas as idades, sendo esse um elemento também marcante e recorrente nos livros de artista para crianças.

Por meio desta obra, outras características comuns, reveladoras do livro de artista e de alguns livros ilustrados, podem ser destacadas, tais como: a complexidade do livro como objeto e obra, a inter-relação entre texto e imagem, a autoria única e a coautoria do leitor.

A singularidade e o hibridismo deste e de outros livros ilustrados devem-se ao seu vínculo com as artes visuais. Ao situá-los dentro do território do livro de artista, eles podem ser vistos e percebidos por todos os seus elementos e particularidades, e não somente pelo prisma literário.

O realce dos livros ilustrados é um tema caro a esta pesquisa, devido às suas proposições nas artes visuais e consonâncias com as obras da categoria, como os livros de artista de edição e para crianças (apresentados nos capítulos 1 e 2).

Visando constituir um mapa conceitual e formal desta inter-relação, a próxima seção terá como objetivo a configuração de um território a ser compartilhado pelos livros ilustrados e os livros de artista.

### **3.2 O espaço do “entre”: interlúdios das artes visuais com os livros ilustrados**

Há um forte movimento das artes visuais, por meio de artistas e ilustradores, em direção ao campo da literatura, e uma ampla abertura do campo literário a outras linguagens e diálogos. Os artistas/ autores de livros de artista de edição, seja para adultos ou crianças, realizam suas obras via esta interlocução, bem como os artistas/ autores dos livros ilustrados trazem em seus

livros aspectos relacionados às artes visuais, à literatura, ao design, entre outras disciplinas, num crescente movimento de desmaterialização e dissolução de fronteiras entre as suas diferentes linguagens e mídias.

Retomando os exemplos de livros de artistas para crianças no capítulo 2, torna-se possível perceber, claramente, o movimento dessas obras por diferentes territórios, ora pendendo mais ao campo literário, ora alcançando as ideias e formas propostas pelas artes visuais. Menos do que tomá-las nestes extremos, é necessário realçá-las nos momentos de encontro e de sobreposição, na simultaneidade de suas linguagens e proposições. Nesta oscilação, nesse interim, é constituído um espaço alternativo, de convivência e associação de ideias e formas, onde coexistem e se interpenetram os pressupostos artísticos e literários. Isto mostra que estas obras podem ser visitadas e compreendidas na sua pluralidade, por mais de um ponto de vista, e também na sua junção, ao integrar e reconfigurar as ideias advindas dos campos com os quais estabelecem contato.

*O Libro Illeggibile, Dans la Lune e A walk across England*, talvez sejam, pelo conjunto da obra - origem, processo, autores, forma, conceito e materialidade-, naturalmente identificados e reconhecidos como livros de artista para crianças. *Flicts, WHYK e O livro da Nina para guardar pequenas coisas*, cada um deles por uma razão distinta (o processo e o contexto de *Flicts*, as ilustrações de *WHYK*, e a origem manual e única do livro da Nina), configuram um espaço movediço, ora movimentando-se como obras das artes visuais, ora obtendo seu reconhecimento no campo da literatura infantil, sob a categoria “livros ilustrados”. Este fato, aparentemente dúbio, na realidade evidencia este campo de interseção, que não apenas justifica a pesquisa dos livros ilustrados em sua correspondência com os livros das artes visuais, como autoriza o seu pertencimento a este espaço do “entre” que não se assenta em dicotomias ou em categorizações simplistas, mas na compreensão da unificação na obra da sua pluralidade.

Nas artes visuais, em geral, têm-se, *a priori*, uma maior liberdade e desprendimento das obras em relação às regras, limites e teorias já estabelecidas. A análise e a crítica são, normalmente, posteriores a elas e regidas pelo seu constante movimento e mutação. Para Fábio Morais<sup>42</sup>, teoria e arte estão em campos e tempos distintos, deve-se primeiro pensar a arte através da arte,

---

<sup>42</sup> Fábio Morais nasceu em São Paulo no ano de 1975. É artista visual e escritor, atuante dos circuitos artísticos, literários e editoriais, e doutorando em artes visuais na UDESC - Universidade do Estado de Santa Catarina.

para depois entrar com a teoria em um “arremate final”. Segundo o artista “se não for assim, arte não será arte, será apenas um artesanato filosófico, sociológico, intelectual” (MORAIS, 2013, P. 57). Dentro desta lógica, os livros de artista, assim como alguns livros ilustrados, no seu hibridismo e dinamismo, exigem, a todo tempo, a reconfiguração de categorias, limites e teorias, pois constituem-se em obras inovadoras que requisitam, continuamente, novos olhares, pesquisas e reformulações teóricas.

O trabalho do artista Arnaldo Antunes, comentado no capítulo 1, pode ser retomado neste ponto como um modelo de hibridismo que desconstrói hierarquias e limites entre as artes. O poeta, de certo modo, reagrupa a palavra e a imagem em uma mesma poesia e linguagem, restituindo a união entre o plástico e o discursivo. Em seu texto “Sobre a origem da poesia”<sup>43</sup>, Antunes destaca a capacidade que as manifestações poéticas têm de restituir a integridade entre a palavra e a imagem ou entre “o nome e a coisa”. Segundo Antunes, nos dias de hoje, a poesia nos sugere “mínimos flashbacks de uma possível infância da linguagem, antes que a representação rompesse seu cordão umbilical, gerando essas duas metades – significante e significado”. Assim, a contemporaneidade tanto anuncia o rompimento com a subordinação da poesia ao texto verbal criando novas manifestações, tal e qual o enunciado verbovisual de Belmiro, quanto retorna às origens da linguagem, à simultaneidade da imagem e da palavra de Christin, quando propõe a dupla origem da escrita: visual e gráfica.

Na realidade, o que se espera é a abertura e o assentimento à visão da obra em toda a sua plenitude, não partindo de um único campo ou ponto de vista, mas nas suas tensões e agrupamentos. Esta sobreposição se aplicaria à obra desse poeta, bem como aos livros de artista, a alguns livros ilustrados, entre outros produtos culturais da atualidade. Não se trata de denominar como livros de literatura as obras de Arnaldo Antunes ou as obras de Bruno Munari como livros de artista para crianças, mas de maleabilizar, por meio destes produtos, as esferas da literatura e das artes visuais e os seus pontos de interseção. Segundo Júlio Plaza, na arte intermídia da década de 60 “a ideia de categoria artística é substituída pela ideia de continuidade” (PLAZA, 1982, s.p.).

Do mesmo modo que Antunes atribui à poesia a união dos significantes aos significados, das palavras e das coisas, é necessário, para a análise dos livros ilustrados em consonância com os

---

<sup>43</sup> Disponível em [http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec\\_textos\\_list.php?page=1&id=27](http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_textos_list.php?page=1&id=27). Acessado em 05 de março de 2018.

livros de artista de edição, um abraço interartes que permita uma visão global e particular destas obras.

### **3.2.1 O discurso polifônico da obra regido pelo objeto livro**

Alguns livros ilustrados da literatura infantil contemporânea aproximam-se em termos artísticos, processuais, editoriais, sociais e históricos dos livros de artistas, especialmente dos livros de edição e, acima de tudo, dos livros de artista para crianças, cultivando, de forma similar, a cultura e o fetiche que cercam o objeto livro. Eles se revestem de algumas de suas proposições materiais e formais, como dos seus argumentos, acrescidos da arte da ilustração e da narrativa.

Diante desses livros ilustrados singulares, poéticos e inovadores não há como não concordar com o tom respeitoso de Nelson Cruz<sup>44</sup> que diz que todo livro de um artista é um livro de artista. A autoria de um artista seria um dos pontos coincidentes com as obras das artes visuais, entretanto, não basta que as ilustrações de um livro sejam feitas por um artista para que um livro ilustrado infantil possa ser também considerado um livro de artista para crianças; é preciso o compartilhamento de muitos outros preceitos, entre os quais: a origem intermediática; a ideologia; a função filosófica e social de interrogar, criar e ressignificar; a referência e subversão conceitual e formal do objeto livro e seus elementos; o tratamento plástico; enfim, das inúmeras propriedades que tornam o livro, genuinamente, uma obra das artes visuais. Ademais, nos livros de artista endereçados à criança, devem ser considerados os efeitos do seu entrelaçamento com a infância, a literatura infantil e o pequeno leitor. Tudo isso, explicitamente, contribui para a sua forma final e conceito, tornando-o um objeto ainda mais complexo.

Estar presente, ao mesmo tempo, em uma livraria, nas mãos de uma criança ou do seu professor, na biblioteca de uma escola, na estante do colecionador, ou em uma exposição junto a pinturas e instalações, expressa a versatilidade com que o livro de artista para crianças se anuncia ao público e também espelha a diversidade e complexidade dos elementos que o compõem.

---

<sup>44</sup> Sessão “Bate-papo com o autor” da 12ª edição do Jogo do Livro, em 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=a7ZheIEfqtE>. Acessado em 20 de jan de 2018.

Como então reconhecer, em meio à diversidade dos livros ilustrados, as obras que poderiam coabitar o mesmo território dos livros de artista das artes visuais? O que os aproxima e o que os diferencia? Diante da pluralidade de vozes e linguagens que habitam os livros ilustrados e de tantas ressonâncias poéticas, conceituais e materiais com os livros das artes visuais, como se configuraria o território interartes que os abraçaria nesta autenticidade?

A resposta talvez esteja no objeto por meio do qual se unem a literatura e a arte, o popular e o erudito, o design e o grafismo, entre outras linguagens e mídias: o objeto livro. Com o advento da nova arte de se fazer livros e do conceitualismo, o meio passa a ser a mensagem, dito em outras palavras, o objeto livro passa a ser além do suporte, a própria obra, em ideia, matéria e forma. Esta atitude artística precisa romper com a associação tradicional do livro com o texto verbal, e com a tendência em interpretá-lo, em primeira mão, como uma obra de literatura, antes das artes visuais. Esta é uma construção cultural que vai de encontro a uma percepção mais abrangente dos livros ilustrados como obras das artes visuais e, mais ainda, como obras da arte conceitual.

Entram aí uma diversidade de teorias e ideias que podem reavivar o objeto livro em todos os seus aspectos, na sua mistura de sentidos e significados, dentro de um espaço alternativo que não só o artístico ou o literário.

Fábio Morais, em sua pesquisa de mestrado, cunha o termo “literartura” para tratar de obras literárias e artísticas que agrupam, sobrepõem, experimentam e inovam nas relações entre o fazer artístico e o fazer literário. Ele constrói o texto de sua dissertação, entre uma obra prática e teórica, entre o romance e a informação, em um espaço intermediário, o que condiz com o tema proposto para a sua investigação. Por meio desta sua experimentação prática e teórica, pragmática e poética, Morais cerca o termo “literartura” de pensamentos, ideias, exemplos, sentimentos e expressões que perpassam o campo interartes que ele busca dimensionar. De acordo com Morais “escrever uma ficção é tão arte visual quanto fazer um vídeo ou uma performance” (MORAIS, 2013, p. 52). O artista trata a escrita por sua espacialidade, como um espaço expositivo, em que o texto, mais do que narrar, se desdobra em formas. Sobre o seu trabalho, traz o seguinte comentário:

me interessa mais a massa do texto e sua substância do que a história contada. Para mim, essa massa do texto era a mesma massa dos objetos, das instalações,

dos livros, dos vídeos que eu fazia, e tudo isso era substância da minha escrita; madeira, metal, papel, texto, tinta, imagem, leitura (MORAIS, 2013, p. 56).

Sob o mesmo prisma do espaço interartes, Vera Casa Nova apresenta as obras *Ave* e *Solida*, de Wladimir Dias Pino, como exemplos de livros-poema que trazem da escrita a sua forma material. Para a autora, o poema concreto “exige do seu leitor uma dinâmica para que se construa uma outra sintaxe, não mais a que estava acostumado culturalmente (...) trata-se de uma operação de reestruturação da linguagem: não mais a sequência lógico-discursiva representada pelo verso” (CASA NOVA, 2010, p.126). Nestes livros, o discurso poético é regido pelas formas, que sugerem uma infinidade de leituras e “aventuras gráficas”, tendo o ponto e a linha como ponto de partida e, no seu movimento, não apenas a ocupação do espaço, mas o ritmo e o tempo da obra.

A seu turno, partindo das imagens, Rui de Oliveira (2008) propõe a ilustração como um constructo das artes visuais em diálogo com a literatura, em um processo por ele denominado como “lítero-visual”. O texto literário representaria para o ilustrador “um segredo a ser decifrado por imagens” (OLIVEIRA, 2008, p. 150). A ressonância poética da palavra em imagem, sugerida pelo ilustrador, dá-se com as lacunas e as entrelinhas do texto verbal, com os espaços suspensos deixados pelo escritor e o poeta, como também ocorre por meio da sua composição visual: forma, ritmo, textura gráfica, entre outros aspectos plástico-textuais.

No XII Jogo do Livro<sup>45</sup>, Odilon Moraes questiona a separação habitual e escolar entre as ações da escrita e do desenho para as crianças. Na sua percepção, “a ilustração antecede esta divisão” e “está lá na origem da linguagem”, é “algo que é concreto, é linha, é cor, mas ao mesmo tempo aponta algo que não está lá”. Para além desta revelação e materialização, Moraes concede às ilustrações a capacidade de contar histórias, para ele “a imagem que conversa é ilustração”. Desta forma desloca uma atribuição, tradicionalmente relacionada ao texto verbal, para a linguagem visual, ampliando o seu potencial discursivo.

Plaza (1982) caminha na mesma direção que Moraes quando situa o livro e a literatura junto às artes visuais como um modo único e atual de se fazer arte. Citando Abraham Moles, o autor destaca o deslocamento da função criadora do artista na contemporaneidade que, diante das

---

<sup>45</sup> Odilon Moraes e Nelson Cruz foram os convidados da sessão “Bate-papo com o autor” da 12ª edição do Jogo do Livro, em 2017.

novas tecnologias, ao invés de “fazer obras novas” passa a “fazer artes novas”. Isto se aplica à nova arte de fazer livros que surge em sincronia com a ideia da multiplicidade da obra de arte ou da sua reprodutibilidade técnica. É neste contexto de expansão e inovação nas artes visuais que o objeto livro é incorporado ao repertório do artista. Por meio dessa recém-adquirida mídia, são criados novos arranjos artísticos em uma polifonia de vozes situadas entre diferentes linguagens e mídias.

O livro de artista de edição surge em sintonia com o sistema de produção serial da obra de arte, adentrando na questão da reprodutibilidade de Walter Benjamin, em que o mecanismo gerador de valor do objeto artístico relaciona-se menos ao culto da sua unidade e autenticidade e mais ao seu potencial expositivo, criativo e distributivo. De acordo com Júlio Plaza, ele “não pode ser entendido sem o concurso da indústria e, portanto, da extrapolação da ideia de arte-artesanal” (PLAZA, 1982, s.p.). De modo similar, desde o seu surgimento, os livros ilustrados se apresentam como um fenômeno, concomitantemente, artístico-literário e de comunicação. Segundo Rui de Oliveira (2008) a sua cópia, mais do que o original, autentica para o leitor a experiência do real, sendo a sua reprodução, em termos conceituais, “mais verídica do que a própria realidade e originalidade da peça única” (OLIVEIRA, p.92). Os livros de artista de edição e os livros ilustrados são obras que se relacionam com o popular e distanciam-se do erudito e do inacessível, carregando, em si mesmas, o conceito de mídia e de mercado. É patente e identitário nestas obras a expressão pela multiplicidade. O reconhecimento artístico-literário, a reprodutibilidade, a divulgação e o acesso à obra de arte podem funcionar como um incentivo a mais para a produção do artista, impulsionar e viabilizar o diálogo interartes e contribuir para o desenvolvimento cultural e social.

Outro território de compartilhamento interartes - o espaço do “entre”-, mencionado por Paulo da Silveira (2002), relaciona-se também à reprodutibilidade e ao pensamento do artista voltado para a obra impressa. Ele constitui-se a partir do movimento de troca entre as artes visuais e o mercado de publicações, expandido na década de 1960, e gerador de obras de vanguarda, simultaneamente artísticas e editoriais, como os livros de artista de edição. Por meio do objeto livro, essa nova modalidade oferece aos *designers* gráficos e aos artistas a oportunidade de inovar e intercambiar a arte. Aos primeiros abre-se a possibilidade de produzir pessoal e diretamente uma legítima obra das artes visuais, e aos artistas a de concebê-la dentro do circuito da mídia.

É importante lembrar que, no espaço do “entre”, onde habita a categoria livro de artista, interagem não só os artistas visuais e *designers*, mas outros atores de diversos campos e linguagens artísticas. De acordo com Silveira, “pelos seus insumos materiais e pela sua variedade temática, ela é uma categoria mestiça, instaurada a *posteriori*, a partir da apropriação de objetos gráficos de leitura. É uma categoria definida por sua mídia e não por sua técnica” (SILVEIRA, 2010, p. 16). A nova arte de fazer livros nasce integrada à literatura, à arquitetura, à dança, ao cinema, à música, à performance, à fotografia, à escultura, entre outras mídias.

O contexto dos livros ilustrados é também conciliador de múltiplas influências e orientações. Além da literatura, da arte da ilustração e do *design*, muitas obras literárias para crianças, nos dias de hoje, descendem do cruzamento com as mais diferentes mídias e modalidades artísticas. Para Rui de Oliveira “a fonte referencial de um ilustrador diante de um texto é multidisciplinar e, neste universo de pesquisas e iconografias, os signos e símbolos que se escondem na história visual do homem devem fazer parte do seu repertório” (OLIVEIRA, 2008, p. 43). Não só a vastidão desse manancial simbólico e visual compõe, por meio do pensamento e ação do artista, as imagens nos livros ilustrados, como também o objeto livro, sob a influência das artes visuais e da categoria livro de artista, renova e traz ao campo da literatura infantil o frescor estético e conceitual da arte contemporânea. A imagem acompanha as páginas do livro desde os primórdios da literatura infantil, entretanto, agrega-se, cada vez mais, à totalidade desse objeto ou mídia, forma pela qual o livro pode ser interpretado nas artes visuais e na categoria livro de artista e que será adotada por esta pesquisa.

No Brasil, conforme Claus Clüver (2011), o uso do termo “mídia” é recente e restrito às mídias públicas: impressas, eletrônicas ou digitais. Já na língua inglesa, é mais abrangente e possui tradição. Nos Estados Unidos, esta designação não se restringe aos jornais, à televisão e ao rádio, mídias de comunicação, mas inclui também as mídias técnicas e os meios físicos, em outras palavras, as substâncias, formas e instrumentos utilizados na produção de um signo ou de uma obra. Nesta lista cabem desde as técnicas responsáveis por moldar as diversas categorias das artes visuais, até os materiais e os artefatos manuseados na confecção de uma obra. Nas mídias impressas, como a xilogravura, por exemplo, o papel e a tinta, a prensa e as goivas, representariam as substâncias e os meios físicos necessários para a sua realização. Há também o grau de amplitude do termo. A classificação de um meio em mídia ou submídia é variável e “depende do tipo de delimitação ou fronteira que construímos para separá-las” (CLÜVER, 2011, p. 12).

Para esse pesquisador todos os tipos de arte, sejam eles advindo da técnica, do suporte, do conceito ou da linguagem, são também mídias. Já sob o ponto de vista do receptor, a mídia é o que vemos e interpretamos primeiro, antes do texto, da imagem ou do conteúdo, “é a percepção sensorial da materialidade e qualidade do texto que forma a base da determinação da mídia” (CLÜVER, 2011, p.10).

No caso do livro de artista, o objeto livro apresenta-se como a primeira e principal mídia e entrada na obra de arte. Conjuntamente, ele é atravessado por outras mídias e linguagens que, caso a caso, agrupam-se à sua forma e ideia em novas e únicas configurações intermidiáticas.

A intermedialidade permite uma interpretação mais assertiva e precisa de obras de caráter híbrido e multimodal, como é o caso do livro de artista que deve ser lido e visto dentro de sua própria estrutura material e sensível. Como justificativa, Clüver (2006) apresenta duas razões: a primeira seria o deslocamento da literatura como ponto de referência dominante, realçando a linguagem visual do objeto livro e retirando-a de um papel subalterno em relação à linguagem escrita; e a segunda refere-se à inclusão no repertório de uma obra, seja ela artística e/ ou literária, das diversas mídias que a constituem, perceptíveis tanto do ponto de vista da sua produção quanto da recepção.

### **3.2.2 O conceito de intermedialidade: da teoria à prática nas artes visuais**

Apresentado por Dick Higgins<sup>46</sup>, em 1966, o conceito de intermedialidade surge como um contraponto à ideia da separação entre as mídias, vinda do Renascimento e que estava a serviço das velhas funções da arte e da decoração. Era uma visão mecanicista e compartimentalizada que não condizia com os movimentos artísticos do início do século XX e, menos ainda, com os princípios da arte conceitual da década de 1960.

---

<sup>46</sup> Dick Higgins (1938/1998), teórico inglês das artes visuais, da literatura e da poesia concreta, foi um dos primeiros artistas do grupo Fluxus e atuou como compositor, poeta e tipógrafo. O conceito de intermídia foi elaborado por Higgins a partir dos escritos de Samuel Taylor Coleridge, de 1812 e, introduzido, em 1966, no ensaio pioneiro “Intermedia”, publicado posteriormente em HIGGINS, 1984.

Nessa época, o sentido do termo “intermídia”, proposto por Higgins, coincidia, exatamente, com o sentido da arte na contemporaneidade e com a necessidade que havia de se “definir obras que estão conceitualmente entre mídias que já são conhecidas” (HIGGINS, 2012, p. 43).

A intermedialidade abre novas perspectivas para a compreensão destas obras, favorecendo a fluidez, a abertura e a interlocução entre fronteiras, rompendo com a hierarquização entre as artes e com as categorizações que não conseguiam mais abarcar a complexidade e as inovações das produções culturais contemporâneas.

Este conceito, contudo, não pode ser confundido e nem limitado à ideia da multimídia. Dick Higgins alerta para a diferença entre essas duas abordagens. Nas obras multimídias, cada mídia pode ser reconhecida isoladamente, é o caso da ópera, constituída pela música, o teatro e o libreto, e das pinturas que incorporam as palavras dentro do seu campo visual; enquanto que na intermedialidade, todos os elementos constituintes da obra, sejam eles visuais, plásticos, textuais ou sonoros, fundem-se conceitualmente e materialmente em um uníssono. A caligrafia abstrata, a poesia concreta, os happenings e os livros de artista são alguns exemplos de obras intermediáticas.

O que Higgins propõe é a possibilidade de “ingresso em uma obra que de outro modo seria opaca e impenetrável” (HIGGINS, 2012, p. 49). Seu conceito não tem função prescritiva, mas elucidativa, ou seja, é um instrumento teórico e crítico para tornar uma obra visível em todas as suas esferas e na sua plenitude, e relaciona-se muito mais à questão da entrada e entendimento da obra, do que ao dogmatismo e à fixação de limites.

Na concepção de Irina Rajewsky, professora de literatura e pesquisadora da intermedialidade e transmedialidade, a noção de intermedialidade só pode ser elaborada a partir de um argumento, aparentemente, dúbio: a demarcação de fronteiras é um pré-requisito para a sua posterior dissolução. Diante da inexistência de mídias puras na contemporaneidade, o que a pesquisadora propõe é tão somente um artifício ou, melhor dizendo, um procedimento e um caminho para a compreensão e análise de uma obra na sua complexidade, buscando seu efeito discursivo. Para esta autora “é o próprio traçar fronteiras que nos faz cientes de como transcender ou subverter essas mesmas fronteiras, ou de como ressaltar sua presença, colocá-las a prova, ou mesmo dissolvê-las por inteiro” (RAJEWSKY, 2010, p. 21).

É nesse mesmo sentido, elucidativo, que Rajewsky (2010) propõe subcategorias ou “concepções qualitativas diferentes de intermedialidade”, estabelecendo funções distintas para as práticas intermediáticas. Entre estas qualidades estão a transposição midiática, as referências intermediáticas e a combinação de mídias.

Na transposição midiática há a “transformação de uma configuração midiática definida (um texto, um filme etc.) ou de seu substrato noutra mídia” (RAJEWSKY, 2010, p.8); neste caso, a fonte, constituída pelo original, é transposta criando uma nova obra em uma outra mídia.

A referência intermediática “evoca ou imita elementos ou estruturas de outra mídia, que é convencionalmente percebida como distinta, através do uso de seus próprios meios específicos” (RAJEWSKY, 2010, p. 10), ou seja, um efeito que só pode ser obtido por uma câmera fotográfica, como o enquadramento ou o zoom, ao ser utilizado em um desenho ou em uma ilustração, será sempre uma alusão à mídia original e nunca a sua reprodução.

Por fim, há a combinação de mídias, que inclui estruturas e articulações intermediáticas diversas que resultam sempre em uma única e nova obra, variando apenas o grau de conexão e justaposição dos seus elementos midiáticos. As combinações resultam em diferentes configurações: as obras multimídias, que assim como Higgins alertara, combinam “mídias separadamente coerentes”; as miximídias que “contêm signos complexos em mídias diferentes que não alcançariam coerência ou autossuficiência fora daquele contexto” (RAJEWSKY, 2010, p. 15), como os cartazes e quadrinhos; e as obras intermídias que “ora põe à vista uma síntese ou fusão de modos diferentes de articulação midiática, ora apresenta-nos um “entre-lugar” oscilante, algo que se situa realmente entre duas ou mais formas midiáticas” (RAJEWSKY, 2010, p. 13 e 14).

Nesta última combinação midiática dá-se o encaixe perfeito do livro de artista de edição e de grande parte das obras das artes visuais. Isto não significa dizer que outras configurações e articulações midiáticas também não se façam presentes nesses livros. É a sua coexistência, em diferentes níveis e hierarquias, que modulam estas obras. Todavia, é na intermídia, na conjunção e fusão de diversas formas de arte e ideias, e não na sua justaposição, que o livro de artista se torna visível como uma composição única e indissociável.

A dissolução de fronteiras nos livros de artista é uma evidência e, ao mesmo tempo, um mistério a ser desvendado. As diversas articulações e configurações propostas por Rajewsky trazem transparência à sua complexidade e guiam o pesquisador, o apreciador e o crítico na compreensão dessas obras e de suas singularidades.

Para trazer essas proposições para o campo desta pesquisa e com o intuito de iluminar o conceito de Higgins nas obras da categoria, serão retomados, mais uma vez, alguns exemplos de livros de artista para crianças apresentados no capítulo 2. Em *WHYK*, a intermedialidade é modelada pela interseção do livro entre as artes gráficas, a poesia visual e a literatura. Há a sobreposição visual da imagem e do texto, em uma espécie de combinação intermidiática e, por meio desta junção, a evidência da tipografia. O *Libro Illeggibile* é um caso *sui generis* de autorreferência midiática, em que a mídia, o objeto livro, faz uma alusão à sua própria materialidade, em uma metalinguagem da forma. *Dans La Lune* é um belo exemplo de uma obra intermidiática realizada através da combinação de mídias, havendo a presença de mais de uma mídia em sua materialidade. Isto difere, mas não exclui dessa obra a intermedialidade no sentido da transposição (passagem de uma mídia a outra), pois no livro foram preservados sentidos, ideias e técnicas similares às utilizadas na instalação do mesmo nome. Em *Dans La Lune* coexistem os muitos modos e qualidades intermidiáticas apontados por Rajewsky.

Sob a perspectiva intermídia, também o livro *O Cântico dos Cânticos* pode ser compreendido para além da designação de livro ilustrado, ou seja, como uma obra que trespassa a imposição de limites e categorizações e que pode se alinhar inteiramente aos campos artístico e literário, aos livros da literatura infantil e aos livros de artista de edição e para crianças.

A obra de Angela Lago é fruto de uma combinação de mídias que se fundem em uma obra ímpar e indissolúvel. Os diversos elementos midiáticos que a atravessam orquestram, na sua sobreposição ao objeto livro, uma única melodia. É também uma obra que transporta diversas outras referências intermidiáticas, unindo, ao poema original, a pintura, a gravura e as iluminuras, em uma nova composição. Fora isso, realiza uma transposição midiática, ao transformar palavras e versos em um livro feito puramente de imagens.

A intermedialidade propõe uma visão abrangente e criativa da imagem, ao incorporar e equilibrar no seu discurso, conectado à forma e matéria do objeto livro, diferentes linguagens e

mídias. Isto permite que o livro como obra de arte assuma plenamente a sua natureza plástica e poética, em novas funções e significados.

Por todas as suas proposições e origem nas artes visuais, este conceito torna-se uma importante referência para a compreensão do hibridismo e da versatilidade que compõem as obras do *corpus* desta pesquisa, permitindo desvelar os muitos fios que se entrelaçam na tessitura dos livros ilustrados e dos livros de artista de edição e para crianças, tornando estes fios visíveis tanto isoladamente, quanto nas suas conexões, associações e justaposições. A perspectiva intermídia é o último e talvez principal componente na montagem do território interartes, meio pelo qual serão acolhidas e avaliadas estas obras.

Neste capítulo, além das reflexões sobre os livros ilustrados, a arte da ilustração e da narrativa, foram apresentados conceitos para a configuração de um espaço de confluência e comunicação entre os livros ilustrados e os livros de artista. Resta saber qual seria a amplitude destes encontros e se, entre a gama dos livros ilustrados da literatura infantil, existiriam obras que, parcial ou totalmente, poderiam ser reconhecidas como “livros de artista de edição e para crianças” ou simplesmente reveladas sob este novo olhar. Assim, diante destas considerações, será construída, nos capítulos 4 e 5, uma análise comparativa entre as obras das artes visuais e os livros ilustrados da literatura infantil que integram o *corpus* desta investigação.

## Capítulo 4 Quando o livro ilustrado é também um livro de artista para crianças

A intenção deste capítulo é a de produzir um diálogo entre os livros de artista de edição e para crianças e alguns livros ilustrados da literatura infantil contemporânea, buscando ressaltar nos últimos as características que demonstrem que eles, além de obras literárias, descendem de práticas e conceitos inerentes à categoria “livro de artista”. Os livros ilustrados em questão coabitam, junto às obras das artes visuais, o espaço do “entre” indicado no capítulo anterior. Nesses livros, em maior ou menor grau, coexistem e contaminam-se as linguagens artística e literária, em uma convivência destituída de hierarquia e subordinação. Além disso, de forma semelhante aos livros de artista, eles realçam o livro na sua qualidade de objeto, na sua totalidade física e imaterial, por cada uma de suas partes e nas suas relações. Partindo da apresentação do corpus e do estabelecimento de um primeiro e essencial eixo de aproximação: a autorreferência - o transparecer do livro no livro -, este capítulo objetiva constituir parâmetros avaliativos e pontos de conexão indicando, por meio da descrição e comparação das obras pertencentes aos dois campos de que trata esta pesquisa – as artes visuais e a literatura-, afinidades, singularidades e dissonâncias.

### 4.1 O corpus da pesquisa

O corpus de análise se constitui, comparativamente, por três grandes grupos de acervo: por um lado, o da “Coleção Livro de Artista da Universidade Federal de Minas Gerais”; por outro, o da Bebeteca e o do Grupo de Pesquisa do Letramento Literário (Gpell), integrantes do NEPEI e do CEALE/FaE da UFMG. Para os livros ilustrados, foram também utilizadas obras que fazem parte do acervo pessoal da pesquisadora, devido à facilidade de acesso e à relevância desses livros para a construção dos paralelos com os livros de artista.

#### 4.1.1 Sobre a Coleção Livro de Artista da UFMG



Fonte: <https://colecaolivrodeartista.wordpress/>

A Coleção Livro de Artista é uma iniciativa da Escola de Belas Artes (EBA) da UFMG e faz parte da Divisão de Coleções Especiais e Obras Raras da Biblioteca Central. Hoje, em seu acervo, constam mais de 1000 títulos, distribuídos entre livros de artista de edição (em edição ou de tiragem limitada) em formato de códice ou nas suas variantes - revistas, panfletos, postais, cartazes, zines, entre outras publicações de artistas, e livros de referência sobre o tema. Criada em 2009, a partir de doações feitas principalmente por artistas, é a primeira coleção especial de livros de artista de uma biblioteca universitária e também a maior do Brasil. Ela está, desde 2010, sob a supervisão e curadoria do professor Amir Brito Cadôr da Escola de Belas Artes. De acordo com Cadôr (2012), além dos exemplares cedidos por artistas nacionais e estrangeiros, editoras e fundações, foram remanejados para a Coleção alguns títulos que integravam outras bibliotecas da UFMG e incorporadas obras de alunos da EBA.

O acervo ocupa uma sala localizada no setor de Obras Raras, no 4º andar da Biblioteca Central, localizada no Campus da Universidade. Os livros estão dispostos em estantes, por ordem de tamanho, e são acondicionados em luvas feitas sob medida em papel especial sobre o qual é registrado a lápis um código localizador formado pelo número da estante, seguido do número da prateleira e o número correspondente à posição do livro na prateleira. O uso deste critério, segundo Cadôr (2015), justifica-se pela preservação das obras e pela quantidade, relativamente pequena, de títulos. Devido à variedade no tamanho e formato dos livros, esta disposição diferenciada e cuidadosa evita possíveis danos de uma obra sobre a outra. Os usuários podem consultar, manipular e fotografar as obras, mas o acesso às estantes é restrito aos bibliotecários e aos bolsistas da Coleção. A busca aos livros é feita pelo sistema de biblioteca da UFMG e os resultados trazem, junto à referência bibliográfica e ao número de chamada, uma particularidade: a imagem da capa de cada um dos livros. Além disso, são acrescentados dados e detalhes das obras que, geralmente, não acompanham a descrição dos livros tradicionais, tais como: o tipo de encadernação e papel, a forma de impressão e o tamanho. A consulta também pode ser feita pela internet por meio do blog de divulgação da Coleção, acessível em “<https://colecaolivrodeartista.wordpress.com>”, que disponibiliza informações mais completas, links e imagens de grande parte do acervo. A busca é feita a partir de descritores<sup>47</sup>, das datas de publicação dos arquivos e da pesquisa geral por palavras, títulos e autores.

---

<sup>47</sup> Ver anexo 2: Lista completa dos descritores do blog da “Coleção Livro de Artista”.

#### **4.1.2 Sobre o Gpell**

O Grupo de Pesquisa do Letramento Literário (Gpell) é vinculado ao Centro de Alfabetização Leitura e Escrita (Ceale) da Faculdade de Educação da UFMG e desenvolve atividades nos campos da pesquisa, do ensino e da extensão. Suas ações são voltadas para a formação de leitores para a biblioteca escolar e para a democratização do livro e da leitura literária. Entre os projetos de extensão está a avaliação dos livros da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), representante brasileira do Internacional Board on Books for Young People (IBBY) e vinculada ao Programa Nacional de Incentivo à Leitura e à Biblioteca Nacional (PROLER); a promoção da “Conferência Anual de Literatura e Leitura Literária”, um evento anual com o objetivo de abrir os estudos sobre literatura e educação na Faculdade de Educação (FaE/ UFMG); e o “Jogo do Livro”, um seminário internacional, bianual, já em sua 12ª edição, de diálogos profícuos entre estudantes, professores, autores e pesquisadores, também sediado na FaE/ UFMG.

O programa de avaliação da FNLIJ seleciona os melhores livros brasileiros e estrangeiros, literários e não-literários, para crianças e jovens. Os livros ilustrados estão distribuídos e organizados nas subcategorias: criança, jovem, poesia, informativo, conto, tradução e adaptação, teatro e livro brinquedo; e os livros de imagens agrupados em uma categoria própria. Essa seleção anual de livros altamente recomendáveis é realizada a partir da avaliação de 12 votantes que representam 11 estados brasileiros e o Distrito Federal, dentre eles, o Gpell. Os títulos avaliados, desde 2006, formam um acervo composto por mais de 12.000 livros disponibilizados para consulta e pesquisa na Sala de Leitura da Biblioteca Alaíde Lisboa da FaE/UFMG, junto ao acervo da Bebeteca.

#### **4.1.3 Sobre a Bebeteca**

A Bebeteca da Faculdade de Educação da UFMG foi inaugurada em outubro de 2011 e tem o objetivo de ser um espaço potencializador na formação de futuros docentes e profissionais da educação na área da mediação de leitura junto às crianças entre zero a seis anos de idade. É um espaço de pesquisa, estudo e apreciação de obras, instalado na Sala de Leitura da Biblioteca Alaíde Lisboa da FaE/ UFMG. O grupo formado por professores, estudantes e pesquisadores acolhe projetos de formação como o “Tertulinha”, que reúne, mensalmente, crianças, seus

professores, coordenadores e convidados para discutir a leitura de obras literárias infantis previamente selecionadas; e o Programa de Legislação Educacional Integrada (PROLEI).

O acervo da Bebeteca é constituído por uma coleção de quase 2.000 títulos de livros ilustrados, livros de imagens, livros de primeiros conceitos, livros informativos, enfim, de uma variedade de tipos e gêneros de textos e materiais dedicados, especialmente, à primeira infância, além de um conjunto de textos teóricos nacionais e estrangeiros para a formação de formadores de leitura literária. Os livros, inscritos no sistema de bibliotecas da UFMG, são disponibilizados para consulta.

#### **4.2 Critérios e modos de aproximação das obras**

Esta pesquisa partiu da premissa de que o reconhecimento das singularidades e diferenças entre os livros de artista e os livros ilustrados, ao contrário de fixar limites, poderia intensificar um diálogo mais profícuo entre essas obras, permitindo uma identificação mais clara e eficiente dos pontos de aglutinação e, ao mesmo tempo, o respeito às suas singularidades e autonomia.

Para tanto, procurou-se seguir, continuamente, o fluxo da contaminação patente entre as obras das duas categorias investigadas, para que dentro deste íterim e dinamismo, pudessem ser levantados seus aspectos coincidentes e, a partir deste levantamento, estabelecidos os critérios avaliativos e comparativos que contemplassem estes livros tanto por sua forma e plasticidade, quanto pelas ideias por eles transmitidas e legitimadas. Em outras palavras, foi realizada uma espécie de sobreposição transparente e fluída, material e conceitual, em que os livros puderam ser vistos nas suas relações e no seu movimento, sem que uma perspectiva fosse capaz de encobrir a outra e sem a demarcação rígida de limites ou a utilização de parâmetros pré-estabelecidos por outras vias, que não as que fossem oferecidas pelas próprias obras.

Não foi pretendido o deslocamento das obras dos seus campos de expressão e origem, mas o compartilhamento destes espaços e de suas afinidades. A arte da ilustração e da narrativa não foi deixada de lado, mas agregada ao discurso dos livros ilustrados por meio da óptica do livro de artista, que foi o ponto de partida e a referência para a realização das aproximações. Com esta nova lente, os livros ilustrados puderam ser vistos e compreendidos por novos caminhos, distintos das suas habituais formas de apreciação e entendimento. Puderam também ser realçadas algumas sutilezas visíveis apenas sob este outro olhar, capaz de revelar poéticas e de

abrir para o leitor novos pontos de vista e oportunidades de envolvimento com o livro, a arte e a arte do objeto livro.

É preciso ressaltar que um livro ilustrado pode estar mais ou menos próximo a um livro de artista, dependendo da convergência de seus elementos visuais, materiais, conceituais ou temáticos com os últimos e, dependendo também, da amplificação e importância destes elementos em cada obra e das relações que instituem com o objeto livro. Assim, a correlação entre as obras, estabelecida neste capítulo, pode dar-se via um ou mais elementos, pela sua reunião ou destaque.

A princípio, as proposições gerais dos livros das artes visuais, já descritas nesta dissertação, nortearam a busca de similaridades com os livros ilustrados. A metalinguagem, a intermedialidade, as relações diferenciadas entre a palavra e a imagem, a plasticidade da obra, a singularidade da narrativa e os processos de criação e autoria foram tomados como importantes eixos de aproximação e como aspectos essenciais para a sua avaliação. No entanto, diante da riqueza dos acervos e da multiplicidade de formas, linguagens e ideias encontradas tanto nas obras das artes visuais quanto nos livros ilustrados, ficou clara a necessidade de se partir não apenas da teoria e de características mais genéricas, mas, principalmente, de cada obra em particular. Para Cadôr “os livros de artista não ilustram a teoria, mas a teoria se desenvolve a partir das reflexões provocadas pelos livros” (CADÔR, 2016, p. 57). Apesar de singulares, as operações oferecidas pelas obras apresentam paralelismos e afinidades passíveis de aproximação, possibilitando a construção de agrupamentos e a definição de critérios de análise. Deve-se ressaltar ainda que cada livro analisado não fala somente sobre si mesmo, mas sobre seus pares. Eles são indicações e modelos para a continuidade e reverberação desta interlocução.

Dentro dos parâmetros gerais e na sua relação com cada obra investigada foram surgindo os caminhos e critérios comparativos, configurando muito mais alternativas de agrupamento e organização, do que categorizações. Além das proposições visuais, conceituais e materiais das obras investigadas, foram adotados como pontos de aproximação alguns descritores dos livros da Coleção Livro de Artista, alguns verbetes propostos por Cadôr em seu livro “O livro de artista e a enciclopédia visual”, entre outros aspectos e temas sugeridos pelos diversos teóricos que referenciaram a pesquisa.

É preciso enfatizar a subjetividade da pesquisadora na escolha dos livros, mesmo tendo como guia as teorias e a imparcialidade, como intenção. Não é possível manter um distanciamento absoluto de obras que trazem na sua natureza e configuração, a interlocução com o sujeito como uma de suas prerrogativas. Todavia, deve-se ressaltar, que a participação de um pesquisador na escolha do *corpus* constitui muito mais o delineamento de um caminho de uma investigação, do que a interferência nos seus resultados.

Não é intenção desta pesquisa a realização de um inventário ou a catalogação de livros de artistas para crianças e nem a instituição dessa categoria. Deve-se marcar, ainda, a imprevisibilidade e a multiplicidade das obras das artes visuais, que trazem a cada livro e a cada tempo, novas fisionomias e ideias. Esta diversidade e constante atividade transformam a seleção dos livros em uma tarefa complexa e cria a necessidade de priorizar os pontos significativos e possíveis de serem tratados neste momento, deixando para futuras investigações, o seu prosseguimento e alargamento.

O objetivo das descrições textuais não foi o de explicar os livros, mas o de aproximar o leitor da obra e mostrar como a proposta de produção de sentidos é construída a partir dos seus elementos constituintes: as imagens e a sua disposição na página, a sua composição tipográfica, a sequencialidade, a encadernação e o formato, os processos de reprodução, a escolha do papel, o uso da cor, entre outros. Elas foram permeadas, o quanto possível, por relatos visuais, visto a essência imagética das obras. Estas imagens podem ser expandidas a partir das fontes indicadas nas figuras e, no caso dos livros da Coleção, através do blog.

Muitos livros que poderiam contribuir para este diálogo ficaram na estante, alguns deles não foram vistos pela equação tempo/ quantidade, outros não foram disponibilizados para consulta (estavam em reparo técnico) e outros não puderam entrar nesta avaliação pelos limites do texto e do espaço da dissertação.

Resta dizer do caráter experimental e introdutório desta pesquisa, que tem a intenção de instigar novas discussões e abrir os livros ilustrados sobre a perspectiva das artes visuais, na literatura infantil e na escola, desejando que estes primeiros acordos sejam expandidos e que novos encontros artístico-literários possam surgir.

### 4.3 O livro no livro

*E tudo parece existir para se tornar livro de novo*  
Galciani Neves

A arte do livro não é a arte no livro. Esta afirmação pode ser entendida como a primeira e talvez a única regra para que um livro ilustrado possa se alinhar a um livro de artista. A presença do livro no próprio livro é um elemento imprescindível nos livros das artes visuais, seja essa presença explícita ou implícita, ostensiva ou modesta, sob a forma de um elogio ou de uma provocação, de uma reverência ou de caráter transgressivo, contrariando ou utilizando a sua forma, estrutura e ideia. O livro ilustrado, necessariamente, precisa ter este caráter autorreferente e dizer-se por meio do objeto livro, para que possa dialogar com os livros de artista.

São muitas as formas deste transparecer do livro no próprio livro. A mais evidente seria a metalinguagem, em que o livro é citado por um ato autorreflexivo, amplificador de sua forma e sentido, e pelo desnudamento da sua estrutura física e material. Há, ainda, a apropriação parcial do objeto livro pelo artista, que elege um dos seus elementos e atributos para reverenciar e utilizar como material plástico, operacional ou simbólico de trabalho. Estes elementos podem surgir da estrutura do objeto livro, como o uso da medianiz ou da lombada; da sua matéria, papel, costura ou encadernação; da estrutura funcional, como a sequencialidade das páginas em suas sugestões narrativas ou pelo tamanho e formato; dos paratextos; do seu significado e representações culturais; entre tantas outras proposições do objeto livro, como o elo com a literatura e o conhecimento.

O livro de artista de edição assume o formato de *codex* e só existe nesta realidade e as informações e mensagens da obra estão vinculadas ao meio. Além disso, manipulação do objeto livro é um fator primordial para a sua revelação. O acontecer do livro no livro manifesta-se na interação visual, sinestésica e intelectual do leitor com a obra, tornando perceptível o que antes não transparecia, convidando-o a quebrar os velhos hábitos de leitura, dirigidos apenas ao conteúdo visual ou textual, incitando-o a estabelecer com o objeto novas relações e sentidos.

Os livros ilustrados que serão apresentados em sintonia com os livros das artes visuais, de uma mesma maneira, não podem ser compreendidos à distância do objeto livro e nem do toque das mãos e do olhar do leitor. Não há como compreendê-los ou contá-los a uma criança por qualquer

outro meio, que não o livro. Se o livro com ilustração poderia prescindir da imagem e os livros ilustrados mudaram esta realidade e tornaram as relações entre as imagens e as palavras imprescindíveis, os livros ilustrados que guardam semelhanças aos livros das artes visuais, por sua vez, devem a sua existência à fusão da imagem e da palavra com o objeto livro, do qual não podem prescindir.

A seguir serão traçadas correspondências visuais e teóricas entre os livros ilustrados e os livros de artista de edição e para crianças, sob a perspectiva do “livro no livro”. As aproximações foram divididas em 4 seções. Na primeira são privilegiados os aspectos materiais do objeto livro – plásticos, gráficos e formais; na segunda, os critérios relacionam-se à funcionalidade estrutural do objeto e aos sistemas narrativos das obras; a terceira seção trata do objeto livro como um dispositivo condutor e provocador de combinações e relações inusitadas entre palavras e imagens; e, a última, aborda o processo de construção do livro: a subjetividade dos seus autores, os procedimentos técnicos na sua confecção, impressão e reprodução e a editoração.

#### 4.3.1 A metalinguagem da forma



*The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*  
 [O meio é a mensagem; Um Inventário de efeitos]  
 Marshall McLuhan & Quentin Fiore,

A metalinguagem dos livros de artista é um modo de incorporar o “livro no livro”. Ela ocorre por meio de mensagens poéticas – sensoriais, visuais e/ ou gráficas -, que colocam em evidência a própria estrutura e materialidade do objeto livro e dos seus valores. Os livros de artista extrapolam, na plasticidade e ideia, a imagem clássica que temos de um livro tradicional, reinventando-a em uma obra autorreflexiva. Por essa via, o sentido do livro é desvinculado do conteúdo e do entretenimento e conectado ao objeto. Segundo o crítico de arte e escritor, Adolfo Montejo Navas

no universo do livro-obra há uma inegável rematerialização do livro como objeto e ideia. Poéticas, então, com intenso grau de metalinguagem, pois pelo grande peso do objeto livro pensa-se tanto pela sua natureza quanto pela sua herança cultural como objeto físico, com características simbólicas (NAVAS, 2013, p. 39).

A metalinguagem da forma relaciona-se à visibilidade material do objeto livro e de suas linguagens, sendo, geralmente, acompanhada do seu simbolismo e subjetividade: o meio passa a ser a mensagem. Ela pode ser insinuada na obra pela autorrevelação, pela apropriação, pelos detalhes gráficos, materiais ou imagéticos, entre outros infindáveis recursos oferecidos pelo livro multiplicados pela subjetividade e repertório de cada artista na sua criação. De acordo com Cadôr,

o comentário a respeito de outros livros pode assumir diversas formas, desde a paródia e a apropriação de obras conhecidas (que pode ser a apropriação de uma forma ou estilo), o desnudamento de sua estrutura (a página e a sequência), os aspectos materiais (o papel, a impressão e a encadernação), até mesmo a inclusão de fotografias e desenhos de livros (CADÔR, 2016, p. 335).

*Feuilleté* (2013), de Julien Nédélec (fig. 40), é uma obra da Coleção Livro de Artista (doravante CLA)<sup>48</sup>, que concede nitidez à estrutura material do objeto livro, realçando-o por meio da ação da artista. Nas páginas de um livro em branco, despido de palavras e imagens ou de qualquer outra interferência, Julien imprime suas digitais ao folheá-lo com os seus dedos cobertos de tinta. Este gesto se transforma, a cada toque no papel, em um traço alusivo à presença do leitor no livro, do que seriam seus passos, ao mesmo tempo, o alvor do objeto livro reluz diante do contraste das digitais com o branco do papel. A performance é repetida em 700 exemplares, a princípio idênticos, que durante a ação da artista tornam-se únicos, uma vez que cada uma das cópias é manuseada e marcada separadamente. Nas “pegadas”, vislumbra-se o leitor e, no caminho, o objeto livro.

---

<sup>48</sup> Devido à necessidade de distinção das obras que compõem o *corpus* desta dissertação e visando uma maior fluidez de leitura, na análise comparativa dos capítulos 4 e 5 será adotada a abreviatura “CLA” para marcar a origem – a “Coleção Livro de Artista” – e a designação dos livros de artista de edição das artes visuais. Em contraposição, para as obras da literatura infantil serão utilizadas as designações “livro ilustrado” e “livro de imagens”, e indicadas as suas origens – Bebeteca, Gpell ou acervo pessoal - nas legendas (fontes) de suas respectivas figuras.

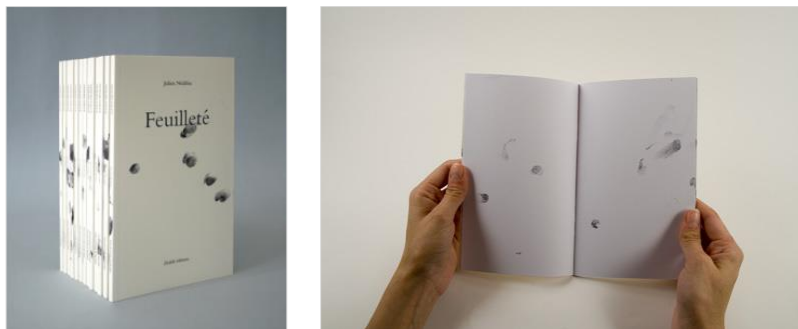


Fig. 40 – Julien Nédélec, *Feuilleté*.

Fonte: Coleção Livro de Artista.

Da CLA, o livro de Buzz Spector (fig. 41) leva o mesmo nome da instalação *Unpacking my Library* apresentada pelo artista na Galeria de Arte da Universidade Estadual de San Diego, em 1995. É um livro catálogo que opera autonomamente e supera a ideia de ser apenas o apoio para a veiculação e reprodução de uma obra. O artista refaz, por meio do objeto livro, as proporções, acomodações e disposições dos livros expostos na sua instalação, que tratava da montagem de uma biblioteca no espaço da galeria. O formato sanfonado permitiu reproduzir, horizontalmente, o mesmo espaço dedicado à obra que continha todos os livros do acervo pessoal do artista, dispostos em prateleiras pela ordem de altura de suas lombadas, da mais alta para a mais baixa. Segundo Cadôr “as bibliotecas de papel podem ser pensadas literalmente, como um espaço físico real, ou metaforicamente como um espaço possível” (CADÔR, 2016, p. 116). É o caso desta obra, um livro sobre livros, que faz referência não só ao objeto, mas à sua reunião e agrupamento.



Fig. 41 - Buzz Spector, *Unpacking my Library*.

Fonte: Coleção Livro de Artista.

São muitas as formas de expressão da metalinguagem nos livros de artista de edição, estejam eles endereçados às crianças, como os livros comentados no capítulo 2, ou aos adultos, como os livros da CLA acima apresentados. Esta transparência do objeto livro, a metalinguagem da

forma, é também um recurso recorrente em alguns livros ilustrados e de imagens, porém, com ênfases, objetivos e modos próprios a uma obra criada para uma criança e dirigida ao campo da literatura infantil. Além disso, como as obras das artes visuais, muitos livros da literatura infantil fazem inúmeras alusões ao universo que envolve o objeto livro, aos seus significados, à sua relação com a literatura, com a cultura e com o conhecimento, com as artes gráficas e com a arte da ilustração.

Vale lembrar da pequena dobra no canto inferior direito da folha de rosto de *O cântico dos cânticos*, um convite visual à passagem do leitor do exterior para o interior do objeto livro (fig. 42); como também do pequeno corte diagonal na capa do *Libro Illeggibile* de Munari, que abre uma janela no livro pela qual o seu conteúdo pode ser avistado (fig. 43). O primeiro é um livro ilustrado, o segundo, um livro de artista para crianças. Na proposta destes dois autores há uma mesma intenção: a de realçar para o leitor, seja pelo desenho ou pelo corte, o objeto que está em suas mãos.

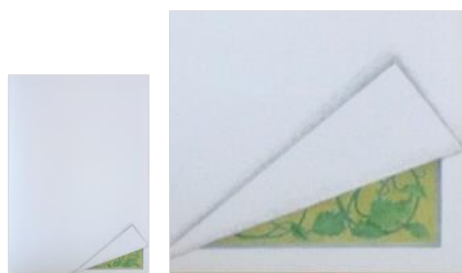


Fig. 42 - Angela Lago, *O cântico dos cânticos*.

Fonte: GPELL



Fig. 43 - Bruno Munari, *Libro Illeggibile*.

Fonte: Coleção Livro de Artista.

A textura tipográfica também pode ser entendida como um comentário metalinguístico sobre livros. Ela é produzida em *A Child of Books* [Uma criança de livros] (2016), pela composição, agrupamento e posicionamento de tipos e letras. Seus espaços, sobreposições e entrelinhas criam uma trama que irá revestir grande parte das ilustrações. Segundo Cadôr “a escrita pode se tornar uma trama tão densa que se torna ilegível, o grau zero, o caos, a cena de origem, em que apenas algumas palavras sobressaem” (CADÔR, 2016, p. 284) (fig. 44).

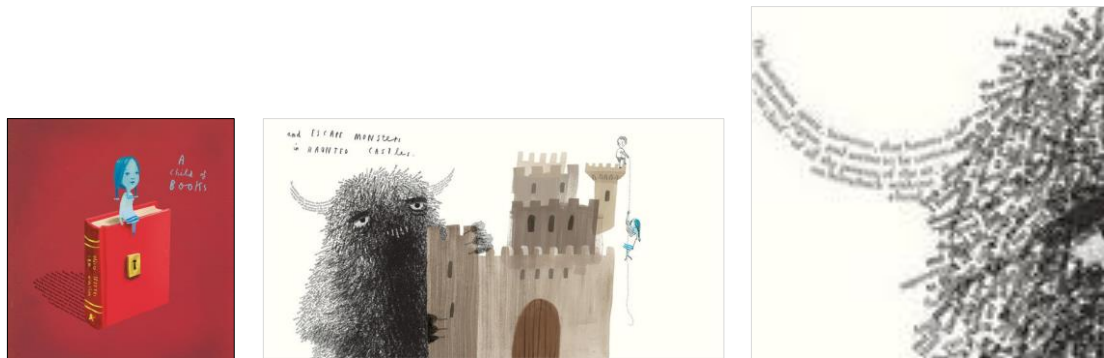


Fig. 44 - Oliver Jeffers e Sam Winston, *A Child of Books*.

Fonte: Acervo pessoal.

De origem intermidiática, em uma autoria compartilhada entre o escritor e ilustrador Oliver Jeffers e o artista tipográfico Sam Winston, este livro ilustrado produz reflexos gráficos e imagéticos do livro no livro em composição com o seu teor metaficcional. Nesse sentido, o livro é uma chamada à entrada em seu próprio universo. A narrativa é guiada por uma menina (uma criança de livros), que oferece ao leitor (representado na história por um menino) uma viagem poética e mágica entre letras e palavras, os livros e a literatura.

Segundo Almeida & Belmiro (2018), a metaficção representa um dos aspectos mais relevantes da produção contemporânea de obras da literatura infantil. *A Child of Books*, assim como a maior parte dos livros ilustrados apresentados nesta seção, utiliza recursos metalinguísticos em harmonia com as suas narrativas metafissionais; entretanto, pelo ponto de toque com os livros das artes visuais dar-se, principalmente, pelo realce da materialidade do objeto livro, a metalinguagem da forma será priorizada na avaliação das obras.<sup>49</sup>

*A Child of Books*, para além da textura tipográfica, provoca a citação material do livro por meio de comentários visuais. A primeira e a última página são as únicas que trazem imagens fotográficas, dissonantes aos desenhos das ilustrações que ocupam o seu entremeio. Esse contraste e a proximidade da fotografia com a realidade reforçam a correlação do início e do fim desta história ao início e o fim do objeto livro. A caneta tinteiro e o papel, na folha de rosto, sugerem o material da escrita, em uma proposta continuada pelo texto caligráfico que irá percorrer toda a obra. Na última página dupla, a fotografia retorna, em um *dégradé* das

<sup>49</sup> No artigo “Livros Ilustrados e as Narrativas Metafissionais para crianças”, as autoras, Celia Abicalil Belmiro e Tatyane Andrade Almeida, traçam um panorama sobre as narrativas metafissionais e a sua produção de sentidos, a partir da análise de obras que também integram o *corpus* desta dissertação.

ilustrações em desenhos para imagens realísticas de livros, relembrando e reforçando a relação entre o conteúdo do livro e o objeto que o transmite (fig. 45).



Fig. 45 - Oliver Jeffers e Sam Winston, *A Child of books*.  
(Folha de rosto e última página dupla do livro)

Fonte: Acervo pessoal.

A partir desta introdução, serão elencadas outras obras das artes visuais e da literatura infantil, no paralelismo dos seus respectivos modos metalinguísticos de inserir, na totalidade da obra, o meio.

#### 4.3.1.1 O livro autorreflexivo

O mimetismo do livro com o próprio livro, em atos autorreflexivos, é um aspecto abordado por muitos livros das artes visuais. *Coluna* (2015), de Bia Bittencourt (fig. 46), é um livro de artista da CLA, gráfico e plástico, que ascende, por meio do formato, do grampo, do tamanho e do desenho da cor sobre o papel jornal, a geometria dos espaços de um tabloide. Diferentemente dos seus pares, usualmente preenchidos com textos verbais e fotografias, este tabloide destaca o material, a fisionomia e o gênero da publicação. O que não seria visível como “suporte” eleva-se, pela poesia da artista, ao *status* de ser, em unicidade, o conteúdo e o continente da obra.



Fig. 46 - Bia Bittencourt, *Coluna*.

Fonte: Coleção Livro de Artista

Em *O monge e o passarinho* (2010) (fig. 47), um requintado e complexo livro de imagens que mescla elementos barrocos, contemporâneos e medievais, Angela Lago não só torna visível o texto do padre Manoel Bernardes (uma antiga lenda medieval), como também ergue aos olhos do leitor o objeto livro. Esta homenagem, denominada por ela como “nostalgia do códice”, é marcada nas páginas do livro tanto pelas iluminuras religiosas que emolduram e ornamentam as suas imagens, quanto pelos espaços vazios que constituem a moldura desta moldura, um recurso que faz com que um quadro fique dentro de outro quadro ou, um livro dentro de outro livro. Sobre esta obra e mecanismo, a autora comenta que “para responder à tecnologia, o e-book, opto por usar o esquema áureo, as margens grandes, brancas, para fora, com o objetivo de concentrar o leitor dentro do livro e valorizá-lo”<sup>50</sup>.

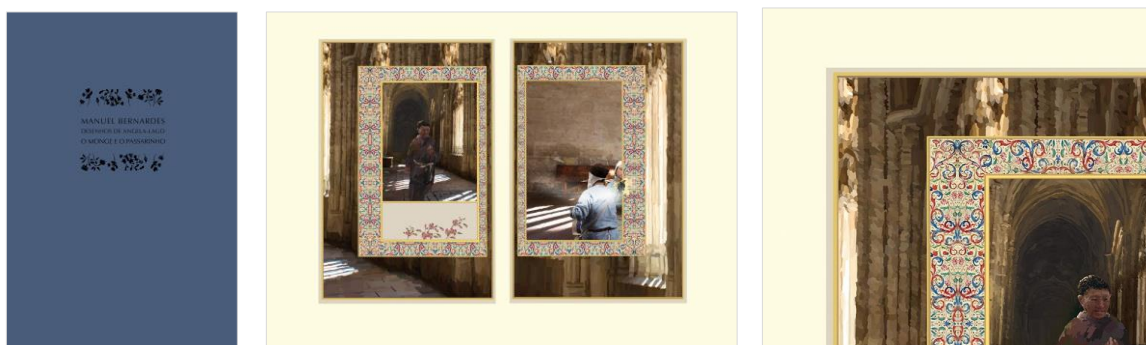


Fig. 47 – Angela Lago, *O monge e o passarinho*.

Fonte: GPELL.

*Sem título* (2013) (fig. 48), de Hervé Tullet, editado no Brasil pela Companhia das Letrinhas, tem como enredo o processo de criação de um livro ilustrado, narrando os seus bastidores. É um livro ilustrado que aparenta estar em construção, a começar pelo título que anuncia a sua incompletude e a folha de guarda que exibe os personagens brincando, alheios a olhares externos, em formas primárias e esquemáticas. Em um dado momento, o autor é convocado a cumprir sua função de escritor e ilustrador, entrando literalmente em cena, por meio de uma fotografia. Ele também dialoga com o leitor e com os seus próprios desenhos e personagens. A produção do conteúdo do livro é simultânea e equivalente à produção do seu suporte, do objeto. A textura e a gramatura do papel aproximam-se das folhas que as crianças costumam utilizar para desenhar. O tempo de apreciar o livro coincide com o tempo de se construir um livro, conciliando o ler e o ver com o fazer um livro ilustrado e disponibilizando para as crianças os meios e instrumentos utilizados pelo artista na sua confecção.

<sup>50</sup> “Bate-papo” com Angela Lago do projeto “Caro Leitor”, ocorrido no Sesc Palladium de Belo Horizonte, em outubro de 2016.



Fig. 48 – Hervé Tullet, *Sem título*.

Fonte: GPELL.

*Existir* (2014) (fig. 49), de Nathalie Hense, narra a crise existencial de uma vaca diante da descoberta que a sua realidade pode estar relacionada, unicamente, às páginas do livro. A personagem questiona, a partir de si mesma, a ficcionalidade do objeto livro. Ela existe mesmo ou é apenas um desenho em um pedaço de papel, dentro do livro? Estas são as divagações filosóficas que movem a narrativa e que compõem a trama da história. Estas questões são espelhadas pelas ilustrações, compostas por imagens e formas feitas pelas camadas que revestem o livro: a página, o papel, a textura gráfica, suas letras e palavras.

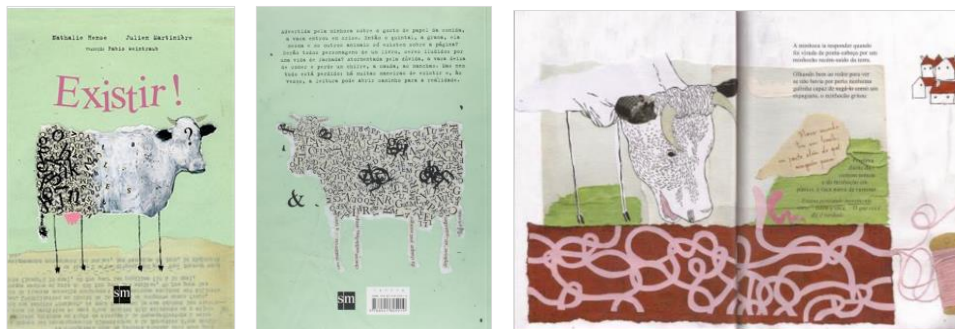


Fig. 49 - Nathalie Hense, *Existir*.

Fonte: GPELL.

Estes dois livros ilustrados questionam não só as relações entre o fato e a ficção, mas o sentido e a finalidade do próprio livro, denunciando o seu caráter inventivo e criativo, a sua textura, o seu espaço e estruturação.

#### 4.3.1.2 Ilustrações sobre livros

Em alguns livros de artista e da literatura infantil, as ilustrações transformam o objeto livro em um mundo material e sensível, habitado e vivo, ao integrá-lo plasticamente à narrativa e ao imaginário do leitor, dando corpo a diferentes práticas de leitura.

A inclusão de desenhos de livros nos livros é o tema e a delicada poesia de *Plis Pages* (2015), um livro de artista da CLA, de Anne Heyvaert (fig. 50). Na obra há a transparência do objeto livro na sua materialidade, dada pela sobreposição da sutileza do desenho de folhas brancas, feitas de linhas, contornos e leves sombreados em grafite, sobre o branco do papel. O livro alia a leveza deste encontro à sua manipulação, que pode ser compreendida a partir da descrição da própria artista:

os desenhos inseridos entre as páginas deste livro representam uma folha de papel branco dobrada ao meio, abrindo e fechando do outro lado. A realização dos desenhos é lenta e meticulosa, obsessiva e meditativa. Eles simulam a ação de passar as páginas de um livro. Entre as sombras, novas páginas aparecem. As páginas são brancas, vazias, abertas a todos os possíveis. O leitor se envolve de uma página para outra e conclui o livro<sup>51</sup>.

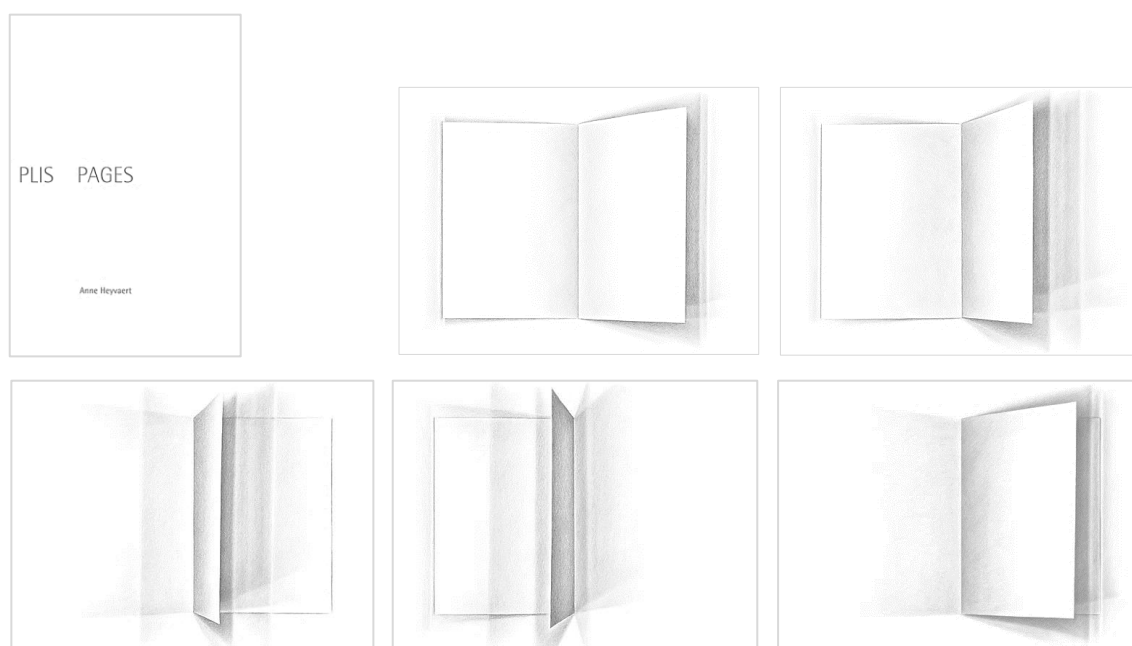


Fig. 50 - Anne Heyvaert, *Plis pages*.

Fonte: Coleção Livro de Artista.

*O ratinho que morava no livro* (2005/ 2009) (fig. 51) é uma obra da literatura infantil que pode ser apresentada pelas indicações visuais que faz do objeto livro. Nas ilustrações, Monique Félix traz o livro à sua própria superfície - o papel -, em um transparecer plástico e imagético. A obra

<sup>51</sup> Traduzido do original: “Les dessins insérés entre les pages de ce livre représentent une feuille de papier blanche pliée en deux, s’ouvrant et se refermant de l’autre côté. La réalisation des dessins est lente et méticuleuse, obsessive et méditative. Ils simulent l’action de passer les pages d’un livre. Entre les ombres portées, apparaissent de nouvelles pages. Les pages sont blanches, vides, ouvertes sur tous les possibles. Le lecteur s’implique d’une page à l’autre et complète le livre”.

Disponível em: <https://colecalivrodeartista.wordpress.com/2017/10/19/plis-pages/>. Acessado em 03 de março de 2018.

trata da curiosidade de um ratinho, o personagem principal da história, sobre o além livro ou aquilo que estaria por “trás” do objeto. Esta curiosidade é narrada visualmente pelos desenhos da artista, pela técnica do lápis de cor. Como em *Plis Pages*, ele tem a sua poesia ampliada pela sutileza e delicadeza dos desenhos do objeto livro. Esta atitude artística da autora, de acordo com Belmiro, pode fazer “com que a criança tenha um entendimento mais rápido das informações explícitas e implícitas no livro, pelo reconhecimento do modo de fazer, o como fazer” (BELMIRO, 2008, p. 264).



Fig 51 - Monique Félix, *O ratinho que morava no livro*.

Fonte: Bebeteca.

*Estamos no livro errado* (2016), um livro ilustrado de Richard Byrne (fig. 52), designer gráfico e autor de vários livros para crianças, é uma obra multimodal que apresenta, a cada página dupla, um tipo diferente de livro, anunciados por seus autores já na folha de rosto: livro de contar, de quadrinhos, de história, de passatempo, de dobradura, de adesivo, entre outros, terminando com livro ilustrado. Ele faz parte de uma série de obras que narram as aventuras e viagens dos personagens Bella e Beto e o seu cão, pelo o universo e a estrutura do objeto livro. A identidade do objeto surge através de imagens alusivas à sua materialidade, o que pode ser visto, por exemplo, nas suas páginas finais, quando os dois personagens, depois da longa viagem multimodal, retornam ao seu próprio livro ilustrado, “atravessando” o papel de uma das páginas. Este retorno é marcado pelo desenho de um vazado sugerindo o recorte de uma forma. Logo em seguida, esta abertura é reconstituída por meio de uma colagem dos restos de papel rasgados com durex.



Fig. 52 - Richard Byrne, Estamos no livro errado.

Fonte: GPELL.

#### 4.3.1.3 O protagonismo dos paratextos

Os paratextos podem ser definidos como “tudo o que não faz parte do texto, mas faz parte do livro” (CADÔR, 216, P. 295). Desse modo, a sua inclusão na narrativa ou na plasticidade de um livro pode ser compreendida como a intenção de incorporação do objeto livro na obra.

*Guardas* (2010)<sup>52</sup> da fotógrafa e *designer* Lúcia Mindlin Loeb, é um exemplo de livro de artista que anuncia o objeto livro e o seu universo através do destaque de apenas um dos seus elementos paratextuais: a folha de guarda (fig. 53). O livro é feito, exclusivamente, por fotografias que reproduzem as folhas de guarda dos livros que compõem a biblioteca do seu avô, o bibliófilo José Mindlin, resultando em um inventário plástico e poético, em um tributo a estas páginas nem sempre percebidas e valorizadas. Além disso, pela sucessão ininterrupta das guardas, é um livro que nunca começa, o que rompe com a expectativa do leitor de uma narrativa sequencial e linear, com início, meio e fim.

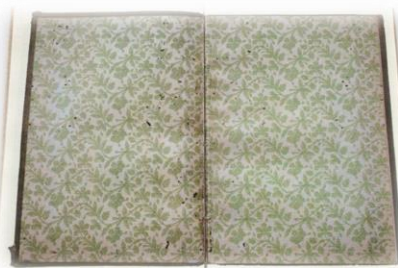


Fig. 53 - Lúcia Mindlin Loeb, *Guardas*.

Fonte: Slide cedido por Amir Brito Cadôr.

<sup>52</sup> “Guardas” não faz parte do acervo da CLA, entretanto, é um documento significativo para a discussão da metalinguagem dos livros de artista, devido à clareza com a qual evidencia o objeto livro e a sua plasticidade por meio do relevo de um de seus elementos paratextuais.

*Abra este pequeno livro* (2013), ilustrado por Suzy Lee e escrito por Jesse Klausmeier, faz a inclusão do objeto livro no próprio livro por meio do realce e da exposição dos paratextos capa e contracapa. O livro é composto por uma sucessão de ilustrações de primeiras capas de livros, impressas sempre nas páginas ímpares, na parte frontal de cada folha. Elas são cortadas em tamanhos diferentes, da maior para menor, permitindo ao leitor, durante o seu manuseio, o encontro sucessivo com um livro contido em outro livro (fig. 54). Em entrevista publicada no caderno de cultura do jornal Estado de S. Paulo a ilustradora assim o descreve: “Há um livro dentro de um livro dentro de um livro... Como um sonho dentro de um sonho” (LEE, 2102, s.p.).



Fig. 54 – Jesse Klausmeier e Suzy Lee, *Abra este pequeno livro*.

(Sequência das páginas iniciais do livro)

Fonte: GPELL.

No movimento contínuo de encontrar no interior de um livro outro livro e em seguida outro, e, ainda outro..., nesse encadeamento, aparentemente sem fim, clareia-se a ideia da citação e a percepção do livro como um espaço infinito. Nas páginas centrais, há uma breve pausa com a narração de uma pequena história. Essa narrativa antecede o movimento contrário: o fechamento das páginas ilustradas que contêm as contracapas referentes a cada livro que foi aberto anteriormente, desta vez do menor para o maior, sendo as contracapas impressas no verso, nas páginas pares (fig. 55).



Fig. 55 – Jesse Klausmeier e Suzy Lee, *Abra este pequeno livro*.

(Páginas centrais e sequência das páginas finais do livro)

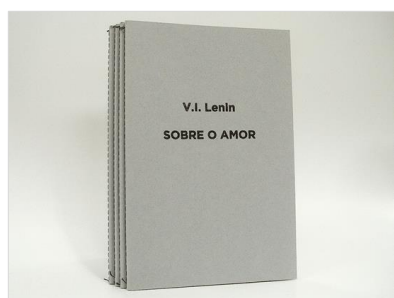
Fonte: GPELL.

Como *Guardas* focaliza o objeto livro por meio das folhas de guarda, “Abra este pequeno livro” é um livro ilustrado que abre ao leitor os domínios conduzidos pela capa e contracapa. Ao enfatizarem a estética e o conceito desses paratextos, eles redimensionam a forma e a função do objeto livro e invertem a ordem habitual de relevância dos seus elementos constitutivos.

#### 4.3.1.4 A apropriação e a citação do livro no livro

“Escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar”, esse pensamento de Compagnon (1996, p. 41) aponta para o conceito de intertextualidade desenvolvido por Julia Kristeva em que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um em outro texto” (KRISTEVA, 2005, p. 68). No entanto, é perceptível nos livros de artista um tipo de apropriação que, muitas vezes, aproxima-se mais do hipertexto, pela montagem e a *assemblage* do que da intertextualidade. Eles são criados pelos mais diversos modos de transfiguração e combinação de obras ou de suas partes e, geralmente, têm resultados bastante inovadores e distantes da ideia de uma simples referência. Nos livros de literatura infantil há uma ênfase maior na intertextualidade e interpicturalidade, nas formas mais tradicionais de apropriação. Ao mesmo tempo, alguns livros ilustrados contemporâneos são, como os livros de artista, matrizes formais e plásticas de montagens hipertextuais, plásticas e simbólicas, unindo a experimentação do leitor às múltiplas possibilidades de intercâmbio, expressão e articulação das linguagens verbal e visual no objeto livro.

Em *Sobre o amor* (2015), da CLA, Gabriel Mejía Abad faz uma única interferência no texto original do discurso de Lenin na conferência “Sobre o estado”, ocorrida na Universidade Severdlov, em 11 de julho de 1919. O desvio dá-se apenas na substituição de todas as palavras “Estado” do texto pela palavra “Amor”. O resultado não se relaciona unicamente com a paródia, mas à criação de um livro-poema, em que não só o sentido do texto é alterado, mas a sua missão. De um discurso político, o artista passa a um discurso poético e filosófico que pode ser visualizado e compreendido em um pequeno trecho retirado de uma de suas páginas (fig. 56):



“Camaradas, o tema da conferência de hoje, de acordo com o plano traçado por vocês que me foi comunicado, é o Amor. [...] porque o problema do Amor é um dos mais complicados e difíceis, quem sabe que outras confusões levantaram os eruditos escritores e filósofos burgueses. Não cabe esperar, portanto, que se possa chegar a uma compreensão profunda do tema com uma breve conversa, com uma só seção.”

Fig. 56 - Gabriel Mejía Abad, *Sobre o amor*.

Fonte: Coleção Livro de Artista.

Uma outra forma de apropriação nos livros de artista é a transformação de um livro ou de seus elementos, pela remontagem e colagem. Essa é uma peculiaridade poética da obra de Thais Graciotti, intitulada *Mar* (2014) (fig. 57), da CLA. Sua poesia nasce do efeito verbovisual obtido pela apropriação plástica e simbólica de um livro que traz um poema português de 1958. As suas páginas exibem o texto recortado e reordenado, restando apenas passagens e frases sobre o mar. Nos espaços abertos pelos recortes, a artista pousa imagens e paisagens da água do mar.



Fig. 57 – Thais Graciotti, *Mar*.

Fonte: Coleção Livro de Artista.

*A caligrafia de Dona Sofia* (2007) (fig. 58), de André Neves, é um livro ilustrado no qual cabe a poesia de muitos livros: um livro sobre livros. O artista apropria-se de fragmentos poéticos de inúmeros escritores para construir, paralelamente ao texto principal, a sua narrativa. Além de participar do enredo, estes trechos caligráficos ilustram o cenário e as páginas do livro, compondo junto a outras imagens a sua visualidade. O fio condutor da narrativa é simultâneo ao texto plástico e poético, repleto de referências intertextuais. Oscilando entre a legibilidade e a plasticidade, Neves desenha poesia escrevendo letras, palavras e versos pelas mãos de Dona Sofia, protagonista da história.



Fig. 58 – André Neves, *A Caligrafia de Dona Sofia*.

Fonte: Acervo pessoal.

A apropriação pode ser também uma reverência à literatura e ao livro. Em *A Child of Books* as interações entre os textos verbovisuais e as imagens extrapolam o diálogo poético interartes da literatura comparada e adentram no campo das artes visuais. A escrita é, ao mesmo tempo, legível e ilegível, um enunciando verbal e um veículo gráfico que comunica através da forma. A apropriação soma-se a outros aspectos alusivos do livro no livro oferecidos por esta obra. Sob a textura tipográfica são esculpidos um “mar de palavras” e “montanhas de faz-de-conta, ora na sua ilegibilidade e adensamento imagético, ora na transparência das letras e dos textos que compõem as imagens. Em meio ao fluxo das letras e tipos, são citados e legíveis alguns trechos retirados de obras clássicas da literatura infantil e juvenil, entre as quais: *A ilha do tesouro*, *Robinson Crusóé*, *Peter Pan*, *Alice no país das maravilhas* e *O Mágico de Oz* (fig. 59).



Fig. 59 - Oliver Jeffers e Sam Winston, *A Child of books*.

(Página dupla e detalhe ampliado)

Fonte: Acervo pessoal.

Nos exemplos dados, é possível perceber que, apesar de seguirem moldes menos transgressivos e mais convencionais de apropriação e de falarem para as crianças, os autores de *A Child of Books* e *A caligrafia de Dona Sofia* produziram obras complexas, repletas de referências, mesclando a arte e a literatura com a cultura e a informação, conectando elementos verbais e visuais no tempo e no espaço dos livros, e criando com eles novos usos e finalidades.

### 4.3.2 Explorando a estrutura física do objeto livro

A participação da estrutura do objeto livro e a sua incorporação plástica e conceitual no discurso da obra é um dispositivo dos livros de artista de edição utilizado na confecção de muitos livros de literatura infantil. A sintonia da medianiz, do formato e das páginas, com o tema, o conteúdo e o sentido do livro, confere a estas obras uma dupla função: a de contar uma história ou transmitir uma ideia por meio do objeto livro, e a de contar o livro ou de evidenciá-lo através da sua conexão material com o seu conteúdo.

#### 4.3.2.1 A medianiz

Para trazer os livros ilustrados que evidenciam a medianiz (dobra ou costura, margem interna que divide o livro ao meio), primeiramente será apresentada uma obra das artes visuais que concentra na dobra toda a sua plasticidade e ideia. *A field guide to weeds* [Um guia de campo para ervas daninhas] (2007) é um pequeno e delicado livro de artista da CLA que revela através de seus elementos plásticos e gráficos, a vegetação urbana de forma poética e inusitada. Nele,

a cada página, são anunciadas as variadas espécies de plantas que brotam de gretas e rachaduras no concreto das calçadas de uma cidade (fig. 60).



Fig. 60 - Kim Beck, *A field guide to weeds*.

Fonte: Coleção Livro de Artista.

O livro é um projeto de Kim Beck, uma artista estadunidense que trabalha com múltiplas mídias, entre elas a impressão. Sua temática coincide com a de outras obras da autora que explora o ambiente urbano a partir do seu encontro com o ambiente natural.

A greta ou medianiz equivale à fenda da calçada, e é por meio dela que os desenhos das ervas daninhas vão aos poucos surgindo, se sobrepondo e, a cada vez mais, se expandindo e tomando conta das páginas e do livro. A narrativa é quase um espelho, em tempo e espaço, do crescimento e alastramento destas plantas nas calçadas e precisa ser lida e vista dentro da própria estrutura material e sensível do objeto livro, remetendo à ideia de Júlio Plaza (1982) do livro como “seu próprio canal”.

*A field guide to weeds* existe enquanto poema ao assumir, em sua ideia e forma, o livro e suas partes, e o faz também por meio de outras representações, como por exemplo, as dimensões, a impressão e a capa. O tamanho reduzido sugere ao livro o formato de guia de bolso, e o modelo de capa faz referência ao século XIX. É um guia que convida o leitor a olhar além do livro, para as paisagens urbanas, para as ervas daninhas que habitam as calçadas, e que antes eram ignoradas, e que são trazidas em uma extensa gama de verdes. Não há texto e nem informações

técnicas sobre as espécies de plantas, o que a artista oferece são formas e cores e, através delas, os detalhes e a diversidade de uma flora pouco explorada e vista, em uma poética própria.

Também a dobra, como parte da obra, é evidenciada no livro ilustrado *O Personagem Encalhado* (1995) (fig. 61), de Angela Lago, participando tanto das ilustrações quanto do texto, relacionando-se visualmente e conceitualmente com o objeto livro através do conflito e diálogo do personagem com a fenda que o divide ao meio.



Fig. 61 - Angela Lago, *O Personagem Encalhado*.

Fonte: Acervo pessoal.

De caráter metafictício, o livro propõe uma leitura sobre a outra ou o seu paralelismo. Há a sobreposição da materialidade do objeto livro, perceptível no uso da medianiz e no tecido caligráfico que reveste as suas páginas, e a metaficção, oferecida pelo enredo que trata do processo de criação do escritor. Segundo Girão & Navas “estamos diante de um texto que deseja ser reconhecido enquanto texto, enquanto artefato, em seu pleno processo de elaboração: uma ilusão” (2016, p. 140). Assim, Angela Lago abre ao leitor não só as páginas de uma história, mas o objeto livro e os impasses pelos quais passa o escritor na sua construção.

Em *Onda* (2008) (fig. 62), um livro de imagens da artista sul coreana Suzy Lee, a relação da imagem com o objeto livro acontece por duas vertentes: o formato e a medianiz. O formato reforça, na sua horizontalidade e comprimento, a sensação de amplitude da paisagem que compõe o cenário do livro. E, na medianiz, não há corte ou interrupção da imagem, sendo todas

as ilustrações pensadas para páginas duplas. Paradoxalmente, ao mesmo tempo em que a autora torna invisível a dobra, pelo formato horizontal, ela também a distingue, incorporando-a ao discurso simbólico e visual da obra. A medianiz é empregada como uma linha imaginária, um limite entre a areia e o mar, representados, respectivamente, pelo desenho em grafite e a pintura na cor azul. Na medida em que a personagem deixa a areia e adentra a pintura do mar de Suzy Lee, o leitor transpõe esse limite imaginário e o livro abre-se em imagens únicas e integradas. “Onda” é um jogo entre o mar e a personagem, a cor e o desenho, o livro e sua materialidade.



Fig. 62 - Suzy Lee, *Onda*.

Fonte: GPELL.

Espelho (2003/2009) (fig. 63), da mesma autora, é um livro de imagens que transfere o reflexo de um espelho, plástica e simbolicamente, para as páginas duplas do livro. Ela utiliza a simetria das páginas e a medianiz para reproduzir o contato da personagem com a duplicação da sua imagem. Ao leitor cabe a interpretação deste “espelho” imprevisível, que ora reforça visualmente a sua performance como objeto, repetindo a figura em aproximações, afastamentos e movimentos, e ora contradiz essa expectativa, criando contrapontos entre as imagens, transformando o livro em um balé visual e poético em que contracenam o que veem os olhos da menina diante de si mesma e o que leem os olhos do leitor diante do objeto livro.



Fig. 63 - Suzy Lee, *Espelho*.

Fonte: Bebeteca.

#### 4.3.2.2 O formato

Nas artes visuais a narrativa do livro inicia-se bem antes da primeira página, não somente pelo uso dos paratextos – capa, folha de guarda, folha de rosto -, mas, particularmente, pelo seu formato. Na aparência do objeto livro o leitor inicia o seu percurso, recebendo dela as indicações e sugestões para o seu prosseguimento e compreensão. “Nos livros de artista a forma de apresentação e o sentido da obra não se distinguem” (CADÔR, 2016, p. 293). Tal é a intensidade desta presença física e visual do objeto, que não há a possibilidade de reedição de um livro de artista em uma nova configuração, a não ser que a intenção do artista seja a criação de uma nova obra, e nem há como o leitor fazer a distinção forma-conteúdo, visto que estes elementos são indissociáveis.

*Blablaba* (2012) (fig. 64) de Roberto Equisoain, é uma obra da CLA que se manifesta, primeira e essencialmente, por meio da aparência do objeto livro. A encadernação, o papel, a tipografia e a diagramação do texto imitam uma típica edição da bíblia. O livro traz a reescrita do texto do Gênesis pela substituição de cada uma de suas sílabas por um “bla”. A apropriação de um formato canônico é uma forma de autossugestão da obra, que vai do material ao simbólico.



Fig. 64 – Roberto Equisoain, *Blablaba*.

Fonte: Coleção Livro de Artista.

De uma outra maneira, *Flag Book: Interaction Towards: a Better World* [O livro bandeira: Interação Rumo a um Mundo Melhor] (1996) (fig. 65), da CLA, do artista Fernando Lopes, depende do *design* para o seu acontecimento. Em formato sanfona, o livro vem acondicionado em uma luva. A contracapa apresenta a palavra “interação” em 7 idiomas, sugerindo a universalidade do livro bem como a sua operação dada pelo jogo lúdico da livre manipulação. Ele é constituído por 96 bandeiras desconstruídas, sob a forma triangular, que se conectam visualmente, pelas cores, formas e geometrismo, e, especialmente, unindo-se por dobras

incomuns do papel sanfonado. Dependendo da movimentação do leitor, o livro pode assumir composições e formas variadas



Fig. 65 - Fernando Lopes, *Flag Book: Interaction Towards a Better World*.

Fonte: Coleção Livro de Artista.

Letícia Lampert, em *Escala de cor das coisas* (2009) (fig. 66), segue o padrão dos catálogos de paletas de cores utilizados por fabricantes e lojistas para viabilizar a escolha das tintas dos seus clientes. A artista usa o formato e estrutura do livro para amparar e reforçar a relação entre as cores, as palavras e as coisas. Como no sistema pantone, as cores e suas tonalidades são gradativamente ordenadas e nomeadas a partir das fotografias dos elementos que as referenciam na linguagem popular. A cor verde, por exemplo, além de outros matizes, é anunciada pelas imagens das coisas que a adjetivam, como a do abacate, para a cor verde abacate, e a de uma folha, para o verde folha. A poética das cores de Letícia Lampert recebe, no blog da CLA, a seguinte descrição:

A cor palavra. A palavra fotografada. A cor tentando se explicar. Literalmente. Intangíveis, cores não passam de convenções, de conceitos abstratos. Não temos como avaliar se a noção de cor de cada um é exatamente igual. E, na tentativa de criar um denominador comum, nomes são dados a elas, nomes de coisas<sup>53</sup>.

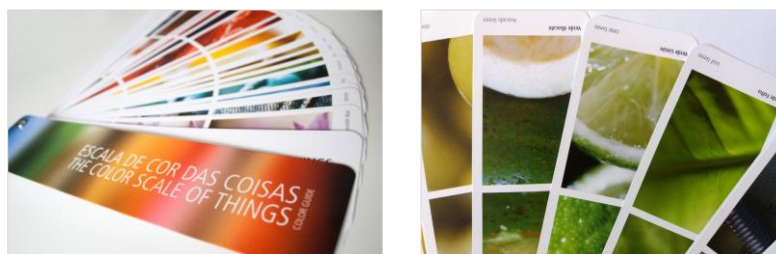


Fig. 66 - Letícia Lampert, *Escala de cor das coisas*.

Fonte: Coleção Livro de Artista.

<sup>53</sup> Disponível em: <https://coleccionivrodeartista.wordpress.com/2010/09/02/leticia-lampert>. Acessado em 10 de setembro de 2017.

O formato nos livros ilustrados é um importante componente do projeto gráfico e, muitas vezes, ultrapassa a questão da apresentação, qualidade e utilidade, imbricando-se com o conceito, a narrativa e a funcionalidade do livro: um suporte que fala. Os livros de artista, no seu mimetismo aos mais variados gêneros literários, utilizam das suas convenções para questionar, apropriar ou subvertê-las. Alguns livros ilustrados, em maior parte os livros autorais, também apresentam uma intencionalidade artística e narrativa na sua configuração visual e material. Para Alan Powers a capa “cumpre um papel no processo de envolvimento físico com o livro, pois, embora não se possa olhá-la enquanto se lê, ela o define como objeto” (POWERS, 2008, p.07).

*Não é uma caixa* (2012) (fig. 67), de Antoinette Portis, é um livro ilustrado que se aproxima de um livro-objeto, revelando-se, simultaneamente, como um livro e uma caixa. A capa e as orelhas, feitas de papel pardo em alta gramatura, quando abertas e manipuladas, transformam-se em um cubo e contêm, além do título, a frase “este lado para cima”, ambos grafados nas cores vermelha e preta. Junto a esses, há outros sinais bastante comuns em uma caixa de papelão, como o uso de setas e o tipo da fonte. É um livro ou uma caixa? A pergunta inicial, provocada pelo formato, segue na narrativa da história, em que o personagem é constantemente indagado sobre o que estaria fazendo diante de uma caixa. As repostas visuais seguem acompanhadas do texto “não é uma caixa” e revelam em desenhos de carros, montanhas e prédios, o que a caixa representa para o personagem na sua brincadeira e imaginação.



Fig. 67 - Antoinette Portis, *Não é uma caixa*.

(capa, contracapa e páginas do livro)

Fonte: GPELL.

O formato sanfona do livro ilustrado *Ismália* (2014) (FIG. 68), editado pela primeira vez em 2006, é também intencional. O livro de Odilon Moraes é uma interpretação autoral de um poema de Alphonsus de Guimaraens. Pequeno, o livro abre-se verticalmente nas mãos do leitor.

As páginas, literalmente, vão se desdobrando, quadro a quadro, em versos textuais e visuais. Esta verticalidade, reforçada pelo seu formato, pode ser entendida como mais um verso deste livro-poema, pois amplia no leitor a sensação de queda da personagem que mergulha de uma torre ao mar, ou da 1ª página à última.



Fig. 68 – Odilon Moraes, *Ismália*.

Fonte: Acervo pessoal.

#### 4.3.2.3 A narrativa das páginas do livro

*na nova arte (e a poesia concreta é somente um exemplo)  
a comunicação continua sendo intersubjetiva,  
mas se estabelece em um espaço concreto, real, físico – a página.*  
Ulises Carrión

A criação e a aplicação de um sistema é, segundo Paulo da Silveira (2008), um dos principais motores da obra de arte na contemporaneidade e se constitui em um “método de organização intelectual de elementos perceptíveis (óticos, mecânicos, químicos etc.) ou abstratos (objetos do pensamento) solidários à estruturação da coisa artística” (SILVEIRA, 2008, p. 143). No caso do livro de artista essa sistematização eleva-se à dupla potência, ao ser orientada e associada à estrutura e ao sistema de construção e leitura do objeto livro, o qual tem as suas páginas como um elemento determinante.

O uso da página nos livros nas artes visuais pode caminhar para a lógica narrativa sequencial, ou partir para um sistema mais autônomo relacionado à materialidade e à construção de justaposições e relações incomuns. Essas modulações são estabelecidas por Silveira por meio de um paralelismo com os sistemas narrativo e concreto propostos por Morgan, para quem os “os sistemas narrativos tendem às ilusões literárias” e os “sistemas concretos tendem à lógica

abstrata e a serialidade” (MORGAN apud SILVEIRA, 2008, p. 144). Enquanto as narrativas literárias pretendem construir um mundo organizado e coerente, os livros de artista que tendem à abstração e à serialidade não teriam a intenção de contar uma história, mas a de inter-relacionar, no objeto de arte, a sua estrutura e o seu conteúdo, em um projeto formal.

De modo semelhante, Linden (2015) indica para os livros ilustrados contemporâneos (livros álbum na terminologia utilizada pela autora) dois modos de articulação para as suas páginas: “en sucesión” e “en ‘sucesividad’”. A sucessão relaciona-se à sequencialidade de Silveira, à evolução de um tema ou história, mantendo-se a continuidade tradicional sugerida pela estrutura do objeto livro; enquanto a sucessividade associa-se à sua materialidade, concretude, autossuficiência e a múltiplas possibilidades de articulação e sobreposição de suas páginas. Nessa modulação “o relacionamento de página para página não é vetorial, os espaços não estão relacionados” (LINDEN, 2015, p. 27)<sup>54</sup>.

Entre estes dois extremos - a lógica sequencial e a sua violação ou redefinição - são inúmeras as variações que podem ocorrer nos livros de artista e nos livros ilustrados, inclusive a sua duplicidade, no seu paralelismo, contraposição ou fusão. A autossugestão espaço-temporal do objeto livro, nas artes visuais, é matéria a ser moldada, dilatada, rompida ou desconstruída, mas está lá e depende do grau de contiguidade da parte em relação ao todo e dos ideais e projetos do artista.

### **As páginas em frente e verso**

O livro de artista de edição da CLA *Pequeno Dicionário Ilustrado de Expressões Idiomáticas* (1999/ 2009) (fig. 69), de Marcelo Zocchio e Everton Ballardín, é composto por uma série de fotomontagens equivalentes à 50 expressões idiomáticas brasileiras. Essa equivalência verbovisual, na sua literalidade, confere à obra humor, e o sistema de montagem do objeto livro o transforma em um jogo lúdico de adivinhação. Nas páginas da direita ficam as imagens e no verso de cada uma delas o texto com o qual interagem (fig. 70).

---

<sup>54</sup> Traduzido do original: “La relación de página a página no es vectorial, los espacios no están relacionados”.



Fig. 69 - Marcelo Zocchio e Everton Ballardin, *Pequeno Dicionário Ilustrado de Expressões Idiomáticas*.

Fonte: Coleção Livro de Artista.

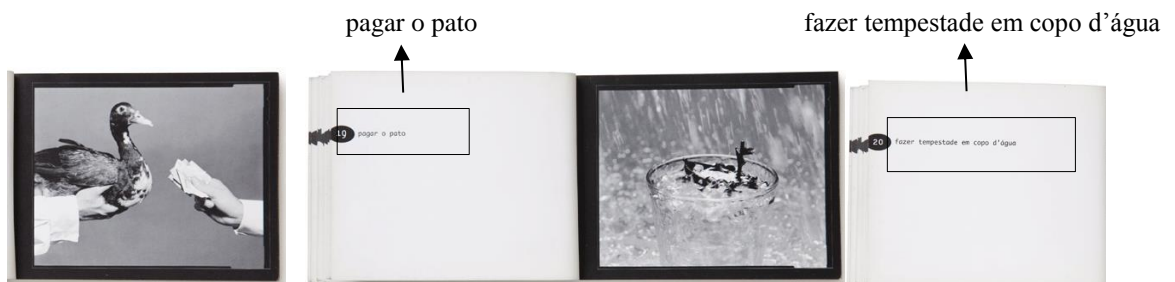


Fig. 70 - Marcelo Zocchio e Everton Ballardin, *Pequeno Dicionário Ilustrado de Expressões Idiomáticas*.

(Sequência de páginas do livro)

Fonte: Coleção Livro de Artista.

A Ruptura à estrutura linear ou a sua reconfiguração podem ser observadas, de formas distintas, em dois livros ilustrados. *Was ist das* [O que é isso] (2009) (fig. 71), de Antje Damm, é um jogo visual de perguntas e repostas e segue o mesmo esquema funcional do dicionário das artes visuais. À direita, em fotografias, são apresentadas as coisas como as reconhecemos no nosso cotidiano - utensílios, objetos, alimentos, elementos da natureza, partes do corpo humano -, e, no verso de cada página, essas imagens são acrescidas de desenhos, colagens e pinturas que as transformam em outras coisas. Uma pimenta verde, por exemplo, transforma-se em um lagarto, um novelo de lã em uma ovelha (fig. 72).



Fig. 71 - Antje Damm, *Was ist das*.

Fonte: Acervo pessoal.

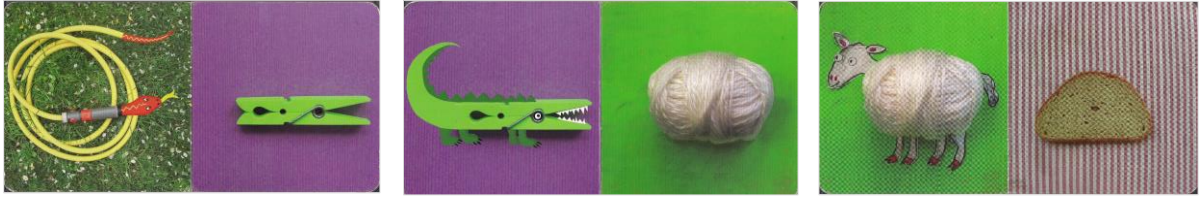


Fig. 72 –Antje Damm, *Was ist das.*

(Sequência de páginas do livro)

Fonte: Acervo pessoal.

*Antes e Depois* (2013/ 2015) (fig. 73), de Anne-Margot Ramstein e Matthias Aregui, é o título autossugestivo de um livro de imagens essencialmente gráficas, em que o espaço-tempo do livro corresponde, alegoricamente, à ideia do espaço-tempo fora do livro. Nesta obra, dois ou mais estados de uma mesma realidade são colocados em sequência, iniciando-se em uma página e completando-se na página imediatamente posterior. A imagem de uma lagarta é seguida da sua metamorfose em borboleta, as quatro estações do ano e suas transformações climáticas são dadas pela transformação visual de uma mesma paisagem em quatro páginas contíguas. A passagem do tempo é refletida no passar das páginas do livro.



Fig. 73 – Anne-Margot Ramstein e Matthias Aregui, *Antes e Depois.*

(Capa, sequência de páginas do livro)

Fonte: Acervo pessoal.

### Páginas em movimento

Os *flipbooks* são, potencialmente, livros em ação. Sua dinâmica narrativa assemelha-se a uma cena cinematográfica, de instantes consecutivos dados por sutis variações das imagens a cada página, frame a frame. O formato, geralmente pequeno, tem a intenção de viabilizar a manipulação do leitor - motor da obra e apreciador. O seu movimento é o movimento e o tempo do objeto livro.

São vários os *flipbooks* da CLA, tantas quantas são as suas propostas plásticas e conceituais no uso desse sistema. A mecânica das imagens em movimento pode estar sobreposta às páginas do livro, como em *De Como Não Fui Ministro D'Estado* (2013) (fig. 74), de William Kentridge, um tipo de apropriação que concilia o texto original de uma das edições de “Memórias póstumas de Brás Cubas” com desenhos do artista, resultando em uma narrativa única dada pela combinação do movimento das imagens e o texto do livro.



Fig. 74 – William Kentridge, *De Como Não Fui Ministro D'Estado*.

Fonte: Coleção Livro de Artista.

Outro exemplo de livro de artista de edição da CLA classificado como *flipbook* é *Kinocaixa: 5 filmes de bolso* (2009/ 2010) (fig. 75), uma coleção de 5 livrinhos de animação, os *Kinolivros*, inspirados no cinema construtivista Russo. De autoria de Mariana Zanetti, e de tamanho bem reduzido, os livrinhos correspondem a pequenas cenas animadas obtidas pela repetição de imagens carimbadas em pontos diferentes das páginas do livro. Estes cineminhas visuais são acompanhados por pequenas frases móveis, uma espécie de texto roteiro gráfico-poético, também em atividade, que compõem junto com as imagens, as delicadas e curtas narrativas destes livros.

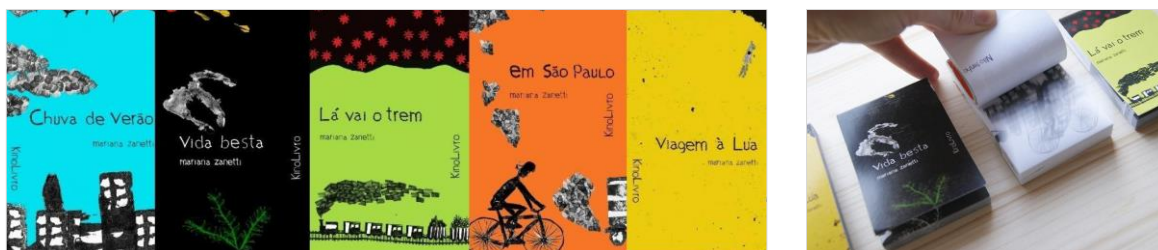


Fig. 75 – Mariana Zanetti, *Kinocaixa: 5 filmes de bolso*.

Fonte: Coleção Livro de Artista.

Os *Kinolivros* não estão classificados na CLA sob o descritor livro infantil, todavia, por sua fisionomia, proposta e uso, mostram, perfeitamente, como um livro de artista poderia ser bem manuseado e interpretado por uma criança. Essa dupla audiência de muitos livros de artista é outro ponto em comum com os livros ilustrados contemporâneos, muitas vezes aplaudidos e apreciados por adultos.

*Piscadinha do espaço* (2015) (fig. 76), de Bia Bittencourt, é um livreto da CLA de apenas 8 páginas. Apesar de não estar discriminado como um *flipbook*, aproxima-se do gênero ao utilizar, ainda que de forma sutil, o mesmo recurso dos livros de animação. Assim como a capa e a contracapa, as 6 páginas internas possuem a mesma fisionomia e contraste: um fundo negro com pontos brancos como um céu estrelado. As 3 páginas da direita do interior do livro, mostram em imagens consecutivas o abrir e fechar de um olho, uma piscadinha amalgamada com as imagens da noite e do universo estrelado do livro.

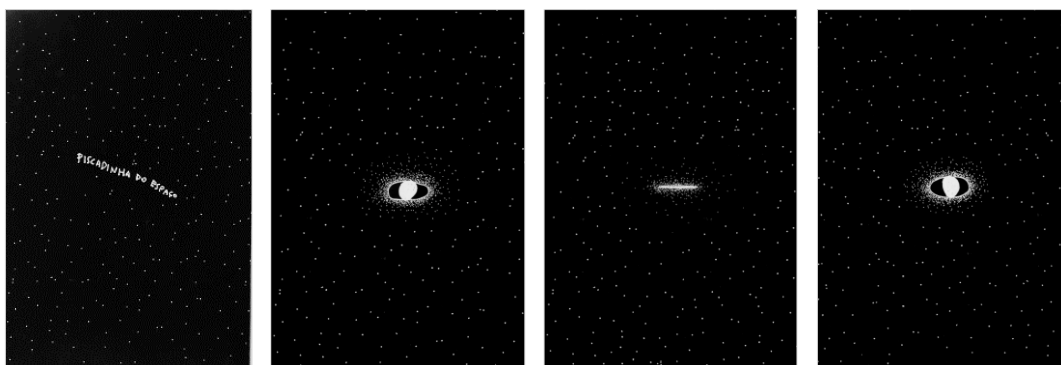


Fig. 76 – Bia Bittencourt, *Piscadinha do espaço*.

Fonte: Coleção Livro de Artista.

Este ir e vir das imagens, por meio da passagem das páginas, remete ao livro ilustrado *Balanço*, exibido no capítulo 3. Nele, o movimento do personagem no balanço dá-se nos instantes das trocas graduais de posições e detalhes das ilustrações em páginas subsequentes.

O vai e vem das páginas e imagens, com o propósito de produzir uma ação contínua, está também presente em *Bárbaro* (2013) (fig. 77), de Renato Moriconi. Ele é um livro de imagens e não um clássico *flipbook*, mas funciona como tal ao reproduzir no livro o movimento das voltas de um carrossel. Seu formato longitudinal e vertical junto à repetição das imagens (ora ocupando a parte inferior da página e ora alcançando a parte superior) reforça a ideia do subir e descer dos cavalos de brinquedo.

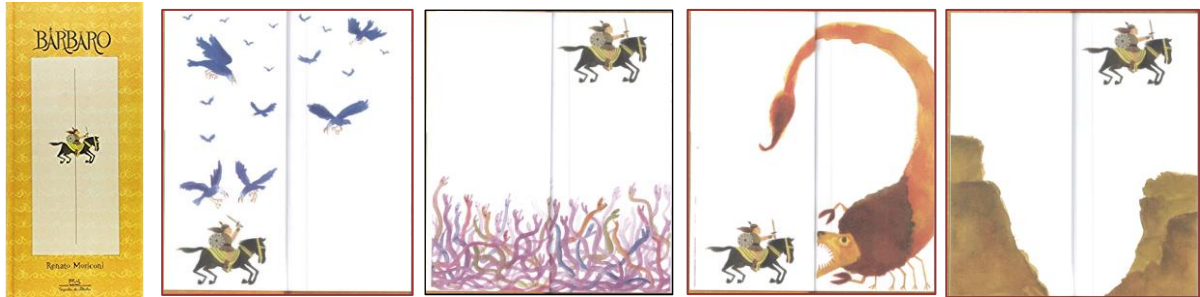


Fig. 77 – Renato Moriconi, *Bárbaro*.

Fonte: GPELL.

O livro é um jogo de dupla ficção, de narrativas paralelas, que só serão percebidas pelo leitor nas duas últimas páginas, quando o pai do personagem, uma criança, o retira da sua fantasia de se imaginar um guerreiro bárbaro em aventuras e batalhas (fig. 78).



Fig. 78 – Renato Moriconi, *Bárbaro*.

Fonte: GPELL.

Nestes livros, a imagem em ação não é somente um recurso adicional para o artista ou o ilustrador, mas a revelação de mais uma possibilidade e função do objeto livro. Para Nikolajeva & Scott (2011) o movimento do livro, em novas relações temporais e causais, pode ser obtido através da tensão e contraste entre as páginas da esquerda e direita do livro. Os *flipbooks* ou seus similares, geralmente, têm como estratégia utilizar as articulações entre os espaços das páginas do livro, para gerar o movimento das imagens, nas suas repetições e sobreposições, e facilitar a manipulação e a visibilidade do leitor.

### **As páginas em narrativas materiais e simbólicas**

A transparência do papel no livreto de Alessandra Duarte unifica em uma única paisagem todas as páginas do livro. A sensação de adentrar em uma floresta enevoada é dada pela sobreposição das folhas de papel vegetal desenhadas em nanquim na cor preta, unindo e ampliando o

horizonte do livro (fig. 79). Ele é parte do *Projeto Brochura* (2011) (fig. 80), da CLA, em que 26 artistas foram convidados a criarem livros de artista em tamanho A5, todos eles formados por 4 folhas A4 dobradas ao meio, horizontalmente. Afora essa única e geral instrução, cada obra seguiu o seu curso com total liberdade de escolha de tema, técnica e material.



Fig. 79 – Alessandra Duarte, *Sem título*, *Projeto Brochura*.



Fig. 80 – *Projeto Brochura* – Capa.  
(caixa artesanal em Kraft)

Fonte: Coleção Livro de Artista.

*Circles* (1973) (fig. 81), de Kristján Gudmundsson, tem a sua expressão na união da imagem à materialidade do papel, característica bem definida e relatada no blog da CLA:

A primeira página (...) é feita de papel fino, a página seguinte é de um tipo mais pesado e a terceira página é o mais grosso. Em cada página são retratados círculos que foram causados por uma pedra atirada na água. Tal como é indicado no livro, o peso de cada pedra jogada é equivalente ao peso de cada página<sup>55</sup>.



Fig. 81 – Kristján Gudmundsson, *Circles*.

Fonte: Coleção Livro de Artista.

Nesta obra das artes visuais, a escolha do papel transporta o espaço imagético da página para o seu espaço material e “transforma a experiência visual de um livro em uma experiência

<sup>55</sup> Disponível em <https://colecaolivrodeartista.wordpress.com/2016/02/15/circles-2/>. Acessado em 20 de maio de 2018.

corporal, em que o visível (os círculos) e o invisível (a pedra) tem o mesmo peso” (CADÔR, 2016, p. 556).

A página e a sua matéria também fazem parte do significado de *O menino que queria virar vento* (2012) (fig. 82), de Pedro Kalil Aluad e Luisa Helena Ribeiro. Neste livro ilustrado, o personagem tem o seu desejo de “dissolver, sumir e, ainda assim, estar em todo lugar” realizado não apenas pela narrativa e o imaginário criado pelo texto verbal e as ilustrações, mas pela plasticidade e transparência de suas páginas. A metáfora da transformação do personagem em vento é obtida pelo silêncio da imagem, dado pela dissolução gradativa do desenho em uma sequência de folhas de papel vegetal que ocupam o miolo do livro. Na sua alvura e nos traços cada vez mais tênues, elas dão, fisicamente, a sensação de dispersão das linhas e contornos do desenho pelo “vazio” do papel.



Fig. 82 – Pedro Kalil Aluad e Luisa Helena Ribeiro, *O menino que queria virar vento*.

Fonte: GPELL.

O recurso da transparência, assim como o vazado e o recorte entre as páginas do livro, são exemplos das materialidades narrativas apresentadas no livro ilustrado *Nella notte buia* [Na noite escura], (1956/ 2007), de Bruno Munari. Neste sentido, tanto quanto o texto verbal e as imagens, as formas, as cores, os recortes e as texturas das páginas contam a história do livro, bem como as suas sobreposições, pelas quais são montados quadros tridimensionais (FIG. 8).



Fig. 83 – Bruno Munari, *Na noite escura*.

Fonte: GPELL.

*O caderno do jardineiro* (2016) (fig. 84) é o primeiro livro de poemas, ilustrado, de Angela Lago. A delicadeza do texto verbal é permeada por imagens que mesclam em fotografias, pinturas e desenhos, o perfeccionismo das ilustrações na botânica e a sutileza e fragilidade viventes nas flores, reveladas, propositalmente, na incompletude de suas formas. Além da ideia de criar para o leitor um pequeno e singelo guia com uma coletânea de flores, acompanhadas por versos, a autora utiliza a materialidade da página como um recurso a mais para reforçar a veracidade das imagens. No verso de cada página, as imagens das flores deixam seus rastros, projetados em formas e sombras, como se o sumo de uma flor, guardada nas páginas do livro, com o passar do tempo, atravessasse e tingisse a folha de papel.



Fig. 84 – Angela Lago, *O caderno do jardineiro*.  
(capa, página em frente e verso, detalhe ampliado da página)

Fonte: Acervo pessoal.

### **O livro em uma página**

O formato sanfona permite que as páginas do livro possam se transformar em uma experiência visual única, ao uni-las, no seu desdobramento, em uma só imagem e superfície. Esse mecanismo de expansão da imagem pelo objeto livro é a marca da publicação *Ajawaan* (1987) (fig. 85), de Hamish Fulton. Ele é um livro de artista de edição da CLA criado com o intuito de documentar visual e textualmente uma caminhada pela região do lago que dá nome à obra. O resultado final é a exibição, em uma fotografia panorâmica, do trajeto percorrido pelo artista. Sobre a fotografia foram dispostas colunas de letras, formando pequenas palavras alusivas a natureza e ao ambiente do caminho.



Fig. 85 – Hamish Fulton, *Ajawaan*.

Fonte: Coleção Livro de Artista.

O livro ilustrado *Migrar* (2011/2013) (fig. 86), de José Manuel Mateo e Javier Martínez Pedro, abre-se através das dobras que unem as suas páginas, sob o formato sanfonado. No entanto, além da leitura “quadro a quadro”, ele pode ser visto por inteiro, em página única, como “Ajawaan”, não havendo ruptura das imagens entre uma página e outra, mas a sua conexão e unidade. O livro relata a travessia de uma família de imigrantes mexicanos, da sua terra e cultura locais, para os Estados Unidos. A narrativa, essencialmente visual e iconográfica, é guiada e margeada por textos que descrevem os cenários e ações dos personagens. No final, todo o percurso e a história do livro podem ser vislumbrados em uma única tela e moldura, em um grande painel vertical unificado pelos desenhos em preto e branco, pelo estilo e a técnica utilizados pelo ilustrador<sup>56</sup>.



Fig. 86 – José Manuel Mateo e Javier Martínez Pedro *Migrar*.

Fonte: Acervo pessoal.

Não é preciso, necessariamente, ter o formato sanfona, para que um livro possa dar a sensação de um espaço único e contínuo. No livro ilustrado *Aventura animal* (2013) (fig. 87), Fernando Vilela cria a ligação entre as páginas duplas do livro a partir da repetição de alguns elementos da ilustração de uma página na outra. Esta repetição ocorre pelo uso das mesmas figuras e

<sup>56</sup> *Migrar* ganhou o prêmio “Horizons”, na Feira de Bolonha em 2012 e foi ilustrado por Javier Martinez Pedro, um mestre da iconografia mexicana, que utilizou as técnicas tradicionais das tribos Xalitla: o papel dobrado como um único biombo contendo toda a história desenhada em preto e branco.

cenários, muitas vezes feitos por carimbos, marca registrada do artista, que desaparecem no final de uma página e reaparecem na seguinte, dando a ideia de prosseguimento. A sensação obtida com este recurso é de um passeio dos personagens pelas páginas do livro como se eles estivessem percorrendo um único caminho, com início, meio e fim.



Fig. 87 – Fernando Vilela, *Aventura Animal*.

Fonte: GPELL.

### Narrativas em páginas duplas

O uso da página dupla faz parte do sistema de montagem dos livros de artista e dos livros ilustrados, não apenas como um recurso de amplificação da ilustração, mas pelo aproveitamento plástico e conceitual do espaço.

No livreto da CLA *As férias de Hércules* (1999) (fig. 88), Fábio Zimbres utiliza-se desta estratégia para transformar o livro, simultaneamente, em um catálogo de uma exposição e uma revista em quadrinhos. As imagens trazem em serigrafias os desenhos do artista sobre as aventuras de Hércules.

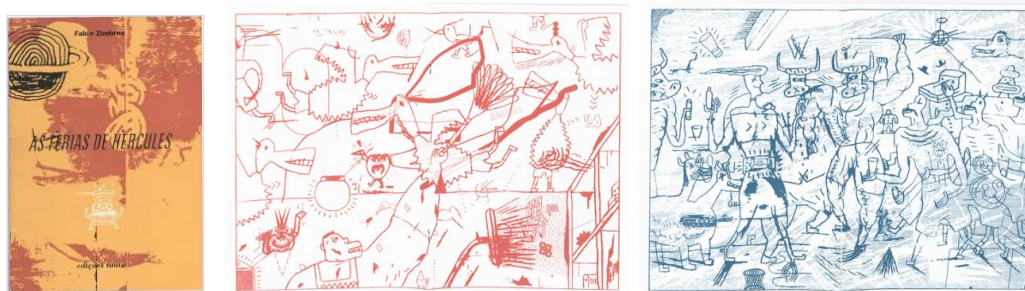


Fig. 88 – Fábio Zimbres, *As férias de Hércules*.

Fonte: Coleção Livro de Artista.

*Sex* (2007) (fig. 89), um livro de artista de edição de Claude Closky, aproveita o paralelismo das páginas duplas para exibir as imagens em suas relações. Ele é composto de fotografias, sendo do lado esquerdo apresentados objetos fálicos e do outro lado objetos que possuem um buraco.



Fig. 89 – Claude Closky, *Sex*.

Fonte: Coleção Livro de Artista.

O uso das páginas duplas pode ser aplicado como uma estratégia para quebrar a previsibilidade operacional do livro e a linearidade da narrativa, como em *Onda* e *Espelho*, comentados na seção que discorre sobre a medianiz. A amplificação da imagem ou o contraste entre páginas paralelas geram uma ação diferente de leitura, dada não mais pelas suas coordenadas habituais, da esquerda para direita, exercitando o ir e vir do olhar do leitor.

*Zig Zag* (2006) (fig. 90), um livro ilustrado de Eva Furnari, amplia ainda mais as possibilidades dos cruzamentos visuais e espaciais da imagem e do texto verbal durante a leitura do objeto livro, a começar pelas páginas duplas e depois se expandir para todas as suas páginas, em um vaivém não mais coordenado pela lógica sequencial da narrativa, mas pelo diálogo e o movimento de cada leitor.

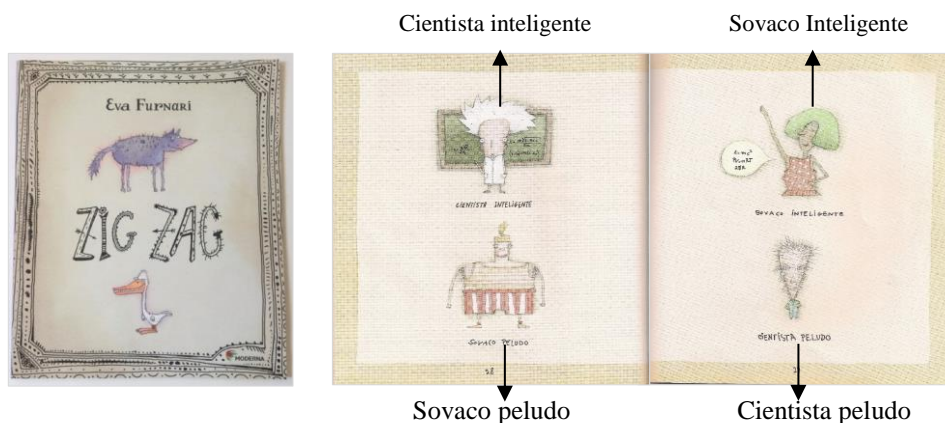


Fig. 90 – Eva Furnari, *Zig Zag*,

Fonte: GPELL.

Ele é composto de espaços abertos e circulares, a serem trabalhados pelas crianças. Suas páginas duplas atuam como o tabuleiro de um jogo de conexões entre palavras e imagens. Esse visual é reforçado pelas amplas margens que contornam toda a superfície do livro. A autora sugere interseções, *zig zags*, entre os adjetivos que acompanham os substantivos e entre as imagens que acompanham esses pequenos textos. As imagens são, à primeira vista, como as ilustrações de uma cartilha, mas têm a sua função ampliada para além da tradução literal e visual do texto, ao criarem seres e objetos em novas realidades.

Com o livro, Eva Furnari introduz, de modo simples e divertido, muitas possibilidades de agrupamentos e cruzamentos das coisas e de suas qualidades, dando para as crianças a oportunidade de reinventar o mundo e escapar da reprodução literal de um texto verbal pelas imagens pasteurizadas de um livro didático convencional. A sua aproximação com os livros de artista de edição dá-se pelo funcionamento do objeto livro. Nele, o mecanismo de leitura e a livre manipulação do leitor, de modo similar aos livros das artes visuais, são essenciais para a significação da obra.

“O suporte mútuo de texto e imagem facilita a memorização: esta é a base da arte da memória” (CADÔR, 2016, p. 177). Esta afirmação de Cadôr cabe à retórica diferenciada deste livro ilustrado e de muitos livros de artista de edição baseados em equivalências inusitadas e alegorias articuladas entre o objeto livro, suas palavras e imagens. As referências cruzadas fogem do lugar-comum e permitem a construção de uma rede inesgotável de relações, alusões e significações.

### **4.3.3 As palavras e imagens nos livros de artista e nos livros ilustrados**

*A imagem está na origem da palavra, a palavra produz imagens,  
É uma cobra que morde o próprio rabo.*  
Roger Mello

Os livros de artista são, essencialmente, uma obra visual. Para Paulo da Silveira (2007) eles não tem como prioridade a criação de leituras verbais a partir da sua publicação por meio do *codex*, mas a de serem veículos “para expressões do mundo da arte”, em que a presença do texto verbal “tanto pode ser uma contribuição para ampliar o território de ação do artista, como ser motivo de discordância conceitual quanto ao seu estatuto artístico” (SILVEIRA, 2007, p. 473). Desse

modo, as publicações impressas sob a forma de livro criam novos arranjos e conexões entre palavras e imagens, integrando-as ao território plástico, filosófico e sensível das artes visuais. O resplandecer poético e simbólico das palavras e imagens e das suas relações com o objeto livro é também um atributo de muitos ilustrados contemporâneos. É concernente ressaltar, neste ponto, a forte ligação entre a arte e a literatura presente nos últimos. A ilustração, para Rui de Oliveira (2008), não é um espelho do texto verbal, mas um prisma que reflete a sua aura, não sendo possível ao ilustrador se esquecer da palavra que o inspirou. A palavra literária, em algumas obras das artes visuais, pode ceder o seu espaço a outros questionamentos plásticos e conceituais, no entanto, a palavra-imagem e a imagem-palavra prevalecem como peças fundamentais.

Nos livros das artes visuais e em muitos livros ilustrados e de imagens da literatura infantil, independentemente dos seus diferenciais e finalidades, são mantidas vivas as relações entre o verbal e o visual por meio das artes gráficas, da orientação da poesia visual e concreta, como também pela sensibilidade e os sentidos compartilhados. As linguagens da imagem e da palavra, nos seus próprios modos de “dizer”, têm, muitas vezes, os seus “dizeres” unificados nas suas analogias poéticas.

#### **“A r t e l e t r A”<sup>57</sup>**

Há na CLA uma obra em que a arte reverencia o grafismo e o potencial visual dos abecedários. *Nuvens #7 – Homenagem ao alfabeto* (2013) (fig. 91), é um exemplar da 7ª edição da “Revista Nuvem”, criada em 2009, pelo departamento de artes gráficas da Escola de Belas Artes da UFMG. Como os demais exemplares da revista, é uma obra construída a muitas mãos. Os artistas colaboradores desta edição são tantos quantos são as letras do alfabeto. Cada um deles criou um trabalho a partir da representação gráfica, plástica e formal de uma letra.

---

<sup>57</sup> Palíndromo do livro “SÓS” de Marina Wisnik.

Disponível em: <http://www.marinawisnik.com.br/2014/05/palindromos.html>. Acessado em 23 de maio de 2018.



Fig. 91 – *Nuvens #7 – Homenagem ao alfabeto.*

Fonte: Coleção Livro de Artista.

*O livro dos seres imaginários* (2011) (fig. 92), de Amir Brito Cadôr, é um livro de artista e abecedário criado em sintonia com a literatura de Borges. Acondicionado em uma luva, de impressão tipográfica, o livro é composto em folhas avulsas, cada uma delas contendo uma letra, destacada pela cor, a sugestão gráfica de um texto e a imagem de uma figura – o “ser imaginário”. A sua leitura dá-se por meio da conexão de todos esses elementos. Na junção com a poesia da obra homônima de Borges, a ilegibilidade do texto é substituída pelo imaginário do leitor, que interpreta o livro a partir da associação sugerida entre a imagem, a literatura e o grafismo.

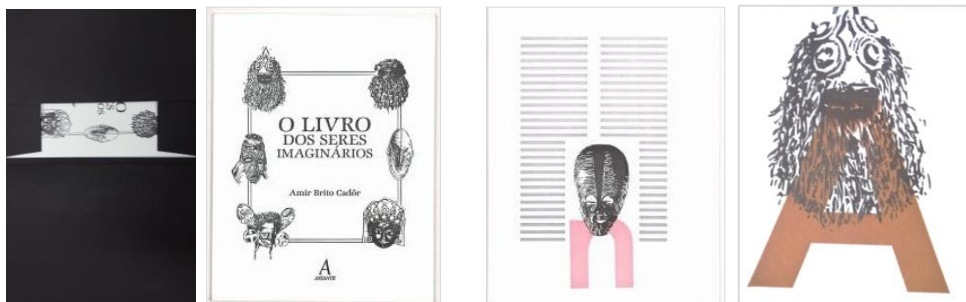


Fig. 92 – Amir Brito Cadôr, *O livro dos seres imaginários.*

Fonte: Coleção Livro de Artista.

Em *Nuvens #7 – Homenagem ao alfabeto* as imagens das letras surgem, principalmente, a partir da sua materialidade. As letras são retiradas do lugar comum e encaminhadas a novas enunciações. Em *O livro dos seres imaginários*, as letras, na sua sobreposição ao tecido gráfico, aos desenhos e à literatura, criam identidades e narrativas para os “personagens” com os quais se relacionam.

A associação entre letras e imagens é um tema recorrente nos abecedários ilustrados da literatura infantil. Alguns deles ultrapassam as atribuições didáticas e o lúdico, alcançando os sentidos plásticos, gráficos e conceituais das artes visuais, poetizando e trazendo fluidez à

parceria entre a arte, a literatura e a pedagogia. *ABC Doido* (2010) (fig. 93), é uma das obras que aliam o aprender brincando à arte e a poesia. As ilustrações verbovisuais de Angela Lago, bem como os jogos de humor, trocadilhos e adivinhas propostos por ela, dão novos sentidos e contornos às formas de letras e palavras. Elas ressurgem a partir de brincadeiras, vestindo-se de coisas, animais e seres que passam a representá-las ou que são representados por elas. São palavras e letras em ação que, na sua reinvenção, passam a ser reconhecidas por sua concretude. O livro deixa no leitor a sensação de que letras e palavras movem-se entre os universos da escrita e da imagem.

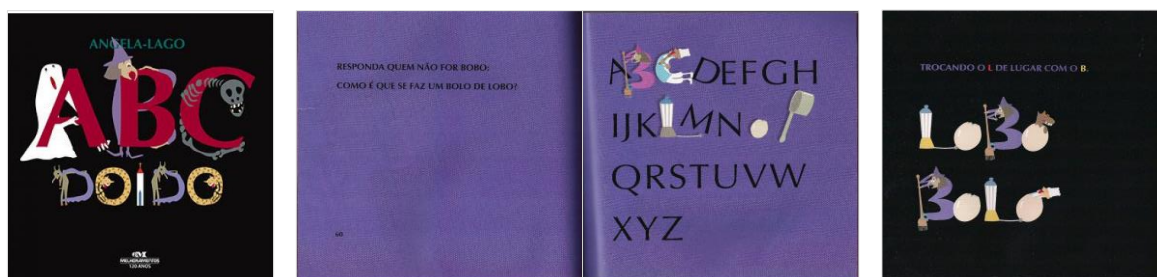


Fig. 93 – Angela Lago, *ABC Doido*.

Fonte: GPELL.

## Poesia visual

O álbum *Agráfica* (1987) (fig. 94), caracterizado com os descritores “poesia visual” e “revista” no site da CLA, reúne os trabalhos de Julio Plaza, Décio Pignatari, León Ferrari e mais 17 artistas. O livro, composto por 21 pranchas, de 45 por 30 cm cada, e foi impresso em serigrafia por Omar Guedes. Trata-se de exercícios poéticos e visuais de escrita, em processos artesanais, entre a caligrafia, o desenho e o grafismo. As escrituras surgem da sobreposição desses gestos em texturas gráficas e imagens que, muitas vezes, aproximam-se dos pictogramas chineses e da arte da caligrafia. Palavras e imagens, unidas em um único corpo, guiam o apreciador das obras de “Agráfica” a uma leitura visual da escrita, de forma similar ao que sugere Veneroso para a leitura de Mallarmé, “em que o poeta faz silenciar sua própria enunciação, em nome de uma poesia que não mais representa mas ‘é’” (VENEROSO, p. 35, 2012).



Fig. 94 – Agráfica.

Fonte: Coleção Livro de Artista.

Nos livros ilustrados *A Child of Books* e *A caligrafia de Dona Sofia*, apresentados na seção que trata da metalinguagem, a textura gráfica surge também como um importante elemento conciliador entre a escrita e a imagem, ora na sua legibilidade e significado, ora no silêncio a que se refere Veneroso. Como eles, o livro de imagens *Seca* (2000/ 2016) (fig. 95), de André Neves, incorpora no seu repertório visual, entre desenhos de formas, linhas e cores, o grafismo de letras, palavras e textos. A escrita em *Seca* assume uma dupla função: a de compor o tecido visual das imagens e a de construir sentidos, abrindo duas possibilidades de leitura: o ver, pela textura gráfica, e o ler, em razão de que o texto, alusivo ao sertão, em alguns momentos, pode ser decifrado pelo leitor.

Fig. 95 – André Neves, *Seca*.

Fonte: GPELL.

O texto gráfico-visual do livro ilustrado *Bichos tipográficos* (2007) de Guilherme Mansur, forma-se a partir de letras, palavras e imagens implicadas em bichos. A cada uma de suas páginas o livro apresenta um nome de bicho reunido ao seu conteúdo e forma, agrupando significantes e significados. O autor, poeta e tipógrafo, explora as características dos animais por meio do desenho das fontes das letras que compõem o seu nome, encaminhando a curiosidade da criança aos campos da poesia visual e das artes gráficas.



Fig. 96 – Guilherme Mansur, *Bichos tipográficos*.

Fonte: GPELL.

### Inversões poéticas

Na sintaxe da linguagem visual “os desenhos são letras com as quais desenhamos sentenças visuais e narrativas” (OLIVEIRA, 2008, p.84). Nesse sentido, *Anno's Journey* (1978/ 1997) (fig. 97), do ilustrador e escritor Mitsumasa Anno, oferece, nas suas minuciosas e numerosas imagens, um texto tecido visualmente de palavras invisíveis, tangíveis pela leitura da forma e da cor. O objeto livro é usado como um espaço móvel, apresentado por grandes telas interligadas e estruturadas em páginas duplas. O autor propõe uma viagem no tempo e no espaço, pelos costumes, paisagens e cidades europeias. A continuidade é acentuada pela repetição de um homem montado em seu cavalo, um personagem viajante que guia o leitor pelas cenas e jornadas do livro. Não só o cavaleiro, como também outros elementos retirados dos contos de fadas, da pintura, da arquitetura e da ciência, conduzem este passeio e convidam as crianças a fazerem muitas descobertas em jogos intertextuais e interpicturais.



Fig. 97 – Mitsumasa Anno, *Anno's Journey*.

Fonte: Acervo pessoal.

Ainda que a inspiração seja um texto literário, o conceito de “eco visual” de Oliveira (2008) demonstra como a imagem, na sua conexão com o texto verbal, pode atuar de forma mais autônoma e abrangente, não tratando mais de descrever objetiva e literalmente as palavras, mas o seu teor e significados poéticos, podendo, até mesmo, abster-se da sua presença material.

*Haicais visuais* (2015) (fig. 98), de Nelson Cruz, é um belo exemplo de um livro de imagens de palavras implícitas, ressonantes da literatura. Ele é constituído por 10 pequenas narrativas de temas e textos de origem literária e artística que ecoam em versos visuais, sob a forma de haicais. Esta sucessão de poemas, densos e concisos, está repleta de referências intermediárias, tais como: as telas do cinema, em King Kong; as pinturas surrealistas de René Magritte; e *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. A leveza e concisão das ideias e imagens, junto a sua intensa expressividade e movimento de cena, conferem a estes pequenos quadros emoldurados o mesmo lirismo dos poemas japoneses e a mesma cadência, sendo cada um deles composto em três páginas sucessivas. Em uma entrevista à revista “BHnews” o autor fala sobre a sua intenção na construção do livro: “Não existe haicai visual. Mas eu digo que tem. Eu fiz. Esta é provocação (...) a primeira pergunta que eu me faço é se a ideia que eu estou tendo vai levar o leitor a fazer alguma reflexão”<sup>58</sup>.



Fig. 98 – Nelson Cruz, *Haicais visuais*.  
 (“Magritte ao vento” e “Boa noite, Alice!”)

Fonte: GPELL.

<sup>58</sup> Revista “BHNews”, 10 de agosto de 2015. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=b08FZTPs9GQ>. Acessado em 13 de maio de 2018.

No sentido inverso aos *Haicais visuais*, está o livro de artista de edição de Simon Cutts: *A history of the airfields of Lincolnshire*<sup>59</sup> [Uma história dos campos de pouso de Lincolnshire] (1990) (fig. 99). Como Nelson Cruz, o artista constrói um livro-poema, porém, desta vez, é a escrita e o grafismo que dão transparência à imagem. O texto datilografado é constituído, unicamente, pela palavra “poppies” [papoulas]. Ela se repete, ininterruptamente, em uma linha horizontal e atravessa, ao pé de cada página, todo o espaço do livro. A cor da capa – verde -, acentua a ideia de campo e jardim provocada pela reiteração constante da palavra papoula.



Fig. 99 – Simon Cutts, *A history of the airfields of Lincolnshire*.

Fonte: <http://artistsbooksandmultiples.blogspot.com.br/2013/04/simon-cutts-history-of-airfields-of.html>

Ao folheá-lo, fica o vislumbre no leitor de uma extensa e florida planície, desdobrada em um espaço visível pela poesia do objeto livro, confirmando o seu potencial conciliador da arte e da literatura, em que palavras pintam poemas e imagens narram histórias e cenas.

#### 4.3.4 Da criação à editoração

Nas artes visuais, o processo de construção do objeto livro - da subjetividade dos procedimentos dos seus autores à editoração -, é incorporado a obra, fazendo parte do seu repertório. Em muitos livros ilustrados é também perceptível o gesto e a interferência do autor no seu processo de produção e reprodução, e no projeto final.

Os livros de artista de edição são, na sua maioria, frutos de trabalhos individuais, sendo a outra parcela, menor, porém diversa e significativa, realizada em parcerias ou de forma coletiva através do agrupamento de obras por conduítes e afinidades conceituais, materiais, formais ou processuais. Em *blá, blá, blá* (2009), um livreto da Coleção, Fábio Morais e Marilá Dardot, nas

<sup>59</sup> O livro de artista *A History of the Airfields of Lincolnshire* não faz parte do acervo da CLA. A obra foi apresentada por Amir Brito Cadôr, durante a disciplina “Pensamento impresso”, ministrada na escola de Belas Artes da UFMG, no ano de 2016. Disponível em: <http://artistsbooksandmultiples.blogspot.com.br/2013/04/simon-cutts-history-of-airfields-of.html>. Acessado em 15 de maio de 2018.

suas confabulações pessoais sobre as artes visuais e a literatura, demonstram de um modo descontraído e inusitado como dois artistas podem compor um livro a quatro mãos. Ele faz parte da série “Conversas”, um projeto de Regina Melim, fundadora da plataforma par(ent)tesis, uma instituição independente de pesquisa, produção, curadoria e publicação de livros de artista de edição. Nos moldes da “literatura”, termo cunhado por Moraes, os dois autores dialogam pela internet, trocando emails em textos subjetivos, irreverentes e descomprometidos com a narrativa tradicional literária, mas de alcance poético e artístico.

Para exemplificar os livros coletivos da CLA, *Nuvens#7 - Homenagem ao alfabeto*, já mencionado na seção que trata dos alfabetos visuais, pode ser classificado como uma obra construída pelo agrupamento de trabalhos individuais conduzidos por um mesmo argumento – as letras do alfabeto – e um mesmo sistema – as artes gráficas.

Independentemente do número de autores é patente nos livros de artista a participação direta do artista na sua produção, mesmo quando as obras coletivas são orientadas por um curador ou organizador. A rede de construção do livro nas artes visuais, desde a sua idealização e confecção até a sua impressão, reprodução, exposição e distribuição, é também matéria-prima a ser moldada e incorporada à obra. De acordo com Sandra Rey:

os procedimentos escolhidos pelos artistas não são operadores técnicos neutros ou “inocentes”, mas são responsáveis por operar passagens transversais entre os aspectos formais com os conceituais, entre as formas emergentes e as formas de arte já constituídas; dissolvendo as especificidades de cada uma, introduzindo a alteridade, proporcionando vivências e processos perceptivos diferenciados (REY, 2007, p. 1625).

A inter-relação processo-obra, segundo a pesquisadora, não se restringe puramente aos procedimentos técnicos do artista, mas expande-se ao hibridismo e apropriação dos elementos e ideias no livro articulados. São contaminações e “passagens transversais” entre formas de arte já constituídas e os novos procedimentos, instaurando novas especificidades que incluem, no caso dos livros de artistas, os dispositivos e o meio – o *codex*.

*Clichês Brasileiros* (2013) (fig. 100), de Gustavo Piqueira, é uma obra da CLA que utiliza as imagens do catálogo de clichês tipográficos de D. Salles Monteiro em novas configurações, para criar uma obra contemporânea e conceitual, predominantemente gráfica. Em meio à

profusão de cores e formas dos carimbos, o leitor vislumbra nos cenários e páginas do livro uma narrativa histórica e visual do Brasil, desde o seu descobrimento até a atualidade.



Fig. 100 – Gustavo Piqueira, *Clichês Brasileiros*.

Fonte: Coleção Livro de Artista.

Fernando Vilela é um autor e ilustrador de literatura infantil que utiliza o carimbo de modo recorrente em suas obras autorais e nos livros que ilustra, a lembrar de *Lampião e Lancelote*, apresentado no capítulo 3, e *Aventura animal*, mostrado neste capítulo na seção que trata do livro em uma página. Em *A onça e o bode* (2010) (fig. 101) e *O Bicho Manjaléu* (2010) (fig. 102), dois livros ilustrados escritos por Stela Barbieri, Fernando Vilela utiliza este recurso e seus efeitos gráficos para construir suas imagens. Os carimbos de Vilela e as gravuras em linóleo e madeira são a assinatura deste autor e ilustrador e permitem criar muitos efeitos pela repetição, profusão e sobreposição.



Fig. 101 – *A onça e o bode*.

(capa e detalhe ampliado da ilustração)

Fonte: GPELL.

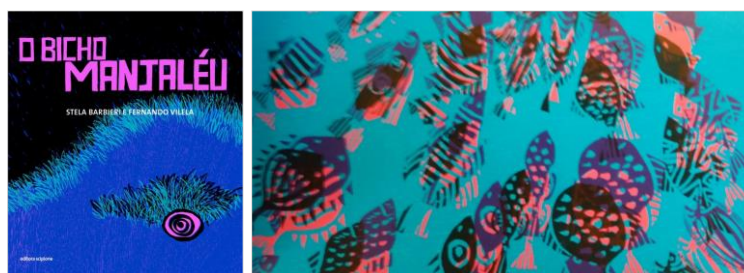


Fig. 102 – *O Bicho Manjaléu*.

(capa e detalhe ampliado da ilustração)

Fonte: GPELL.

A autorrevelação do processo pode ser a intenção e o motivo da obra, adentrando a ideia da metalinguagem e comunicação do livro no livro, de suas raízes, da sua forma, do seu material e da sua estrutura. Nos livros ilustrados são inúmeras as obras em que os vestígios da técnica ou a sua saliência são, propositadamente, inseridos nas ilustrações. Existe uma infinidade de modos do artista trabalhar suas imagens, como a colagem de tecidos ou papéis variados, a

nitidez dos traços e rabiscos dos coloridos em giz de cera, a leveza do lápis de cor, o deslize da tinta pelo pincel, o uso de carimbos e gravuras, a fluidez das aquarelas, enfim, a adequação do método e do estilo ao texto fazem parte da tarefa do artista dos livros ilustrados. Neles, a técnica é utilizada como mais um elemento da imagem, fazendo parte do repertório do livro, enquanto nas obras das artes visuais, o método é um dos eixos fundamentais da sua sintaxe e conceito. Entretanto, em alguns livros ilustrados, a técnica e o processo ultrapassam a relação poética e visual texto-imagem alcançando o objeto, via a conexão da ação do ilustrador com a ideia, plasticidade e a forma do livro.

Estes livros ilustrados são também o seu processo, entretanto, ele nem sempre é explicitado no resultado final da obra. É preciso “andar pra trás”, retroceder no tempo da sua construção, para localizar, na sua origem e nos seus bastidores, esta aproximação com os livros de artista de edição. *FLICTS* e *O livro da Nina para guardar pequenas coisas* são exemplos de obras que receberam a designação de livros de artista para crianças a partir dos procedimentos dos autores na sua construção.

A incorporação do processo na obra é também a primeira poesia de *O livro do acaso* (2014) (fig. 103), um livro ilustrado de Nelson Cruz. Em entrevista ao programa Agenda, exibido na Rede Minas, o autor comenta sobre a confecção do livro, narrando o seu processo e ideia:

É um livro artesanal que eu tinha feito com uma madeira que foi uma sobra de uma obra, inclusive do próprio ateliê. (...) eu cortei ela em formato de livro, coloquei esta dobradiça metálica e fiz este livro. Era um livro único para ficar na minha estante (...) As ilustrações, elas ganharam muito com as imperfeições da madeira. O que seria uma imperfeição acabou virando um acréscimo<sup>60</sup>.



Fig. 103 - Nelson Cruz, *O livro do acaso*.

Fonte: Acervo pessoal.

<sup>60</sup> Entrevista com Nelson Cruz do programa Agenda da Rede Minas de Televisão, publicada em 13 de janeiro de 2015. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=fimbME3MlCM>. Acessada em 05 de junho de 2018.

De um livro único para um livro de edição, no processo do artista alinham-se no objeto livro a sua substância ao seu conteúdo e forma. Nelson Cruz combina o texto verbal e as imagens com a matéria da qual se origina o *codex* – a madeira. Ao conservar os veios, nós e talhes naturais da madeira, ele também salienta a plasticidade da técnica, preservando-a enquanto linguagem. A obra traz ainda outro ponto de conexão com os livros das artes visuais – a apropriação -, sendo a sua narrativa estruturada por meio da reunião e organização de uma série de citações de textos literários de 11 escritores da língua portuguesa, todos eles mencionados na capa do livro.

*A vida na água* (2011) (fig 104), é outro livro ilustrado em que a técnica e a imagem se justapõem. Soma-se a isso, a incorporação dos procedimentos de confecção da obra ao seu aspecto e ideia finais. O livro é fruto da conciliação da pintura do artista Rambharos Jha, nascida na tradição da arte Mithila<sup>61</sup>, com outras camadas do objeto livro, entre as quais: os materiais utilizados, o método de impressão e a sua construção artesanal. A textura do papel manufaturado resplandece na obra, assim como a sua encadernação e o método de gravação das imagens. Cada detalhe do livro foi construído manualmente, inclusive a sua reprodução, dada pela técnica da gravura em serigrafia. Os textos surgem nos versos das páginas ilustradas e possuem um teor metalinguístico e informativo, na medida em que narram não apenas o acontecimento das imagens, mas a sua origem e o modo como foram pensadas e criadas pelo seu autor (fig. 105).



Fig. 104 - Rambharos Jha, *A vida na água*.

Fonte: Acervo pessoal.

---

<sup>61</sup> A arte Mithila foi desenvolvida por mulheres de comunidades rurais do leste da Índia, sendo o seu formalismo, simetria e simbolismo evocados e remodelados no livro por Rambharos Jha.



“Os artistas Mithila tradicionais desenhavam o caranguejo e também outra criatura parecida com ele, o caranguejo-aranha. Quis diferenciá-los à minha maneira. Seus corpos são ornamentados com padrões diferentes, e cada um está nadando num espaço distinto. Metade do quadro é de águas tranquilas, a outra metade de águas turbulentas. Há peixes nas duas áreas, pois se trata de uma caçada aos peixes”.

Fig. 105 - Rambharos Jha, *A vida na água*.

Fonte: Acervo pessoal.

*A Vida na água* pode ser interpretada como uma coleção de gravuras reforçadas poeticamente, pela técnica e pelo uso do papel artesanal. Elas poderiam ser exibidas em quadros, porém, é o seu agrupamento em forma de livro, em função de suas afinidades temáticas e plásticas, que dá o sentido à obra e o teor da sua narrativa.

*Ser y grafia* (2009) (106) é um dos catálogos que fazem parte da CLA. Ele transporta, de forma autossuficiente e intrínseca, a arte por meio do livro. Oriundo das artes gráficas, é um livro de artista de edição criado coletivamente, sob as curadorias de Tristan Rault na Argentina, e do Estúdio Diálogo, no Brasil, responsável pela sua produção e pela tiragem em 300 exemplares. Reunidas em uma caixa de papel Kraft, envolta em tecido de algodão, 16 gravuras originais e assinadas compõem o seu interior. São folhas soltas que juntas constituem um álbum-catálogo de peças em serigrafia que, simultaneamente ao seu encontro com o objeto livro, podem ser expostas, quadro a quadro, nas paredes de uma galeria.



Fig. 106 - *Ser y grafia*.

Fonte: Coleção Livro e Artista.

A escolha do meio de reprodução nas artes visuais é tão importante quanto qualquer escolha estética, formal ou conceitual. Além disso, o ato de reproduzir é passível de experimentação. Os “erros” e tentativas, ocorrências naturais em um processo criativo, também fazem parte desta etapa de multiplicação do livro e são, muitas vezes, incorporados a ele. Mais do que transformar

o original, o ato de reproduzir coloca-se lado a lado de outros meios e técnicas utilizados na confecção do livro de artista de edição, participando e repercutindo no resultado final e no conceito da obra.

Da CLA, *The Xeroxed Book* (2010) (fig. 107), de Eric Doeringer, é uma edição fotocopiada da obra “The xerox book”, publicada em 1969 por Seth Siegelaub e John Wendler. Na época, a intenção dos autores era reunir, em uma espécie de mostra em forma de livro, o trabalho de sete artistas reproduzidos pelo xerox, uma tecnologia inovadora e em voga no período. Entretanto, essa ideia inicial não se efetivou devido ao alto custo das reproduções, sendo o livro de Siegelaub e Wendler impresso em offset. Resgatando a sua concepção inicial e, de certo modo, regressando no tempo, Eric Doeringer cria, cinquenta anos depois, a cópia do que seriam as cópias dos trabalhos, explicitando na obra a sua intenção e a técnica.

O livro é descrito na Coleção como uma obra que imprime não apenas a cópia de outra, mas a refaz em uma nova versão, em que os rastros e vestígios da reprodução por xerox são admitidos em suas páginas. As marcas, sinais de poeira e as bordas das páginas, entre outras “imperfeições” ocasionadas pelo processo, fazem parte da experiência da sua leitura.

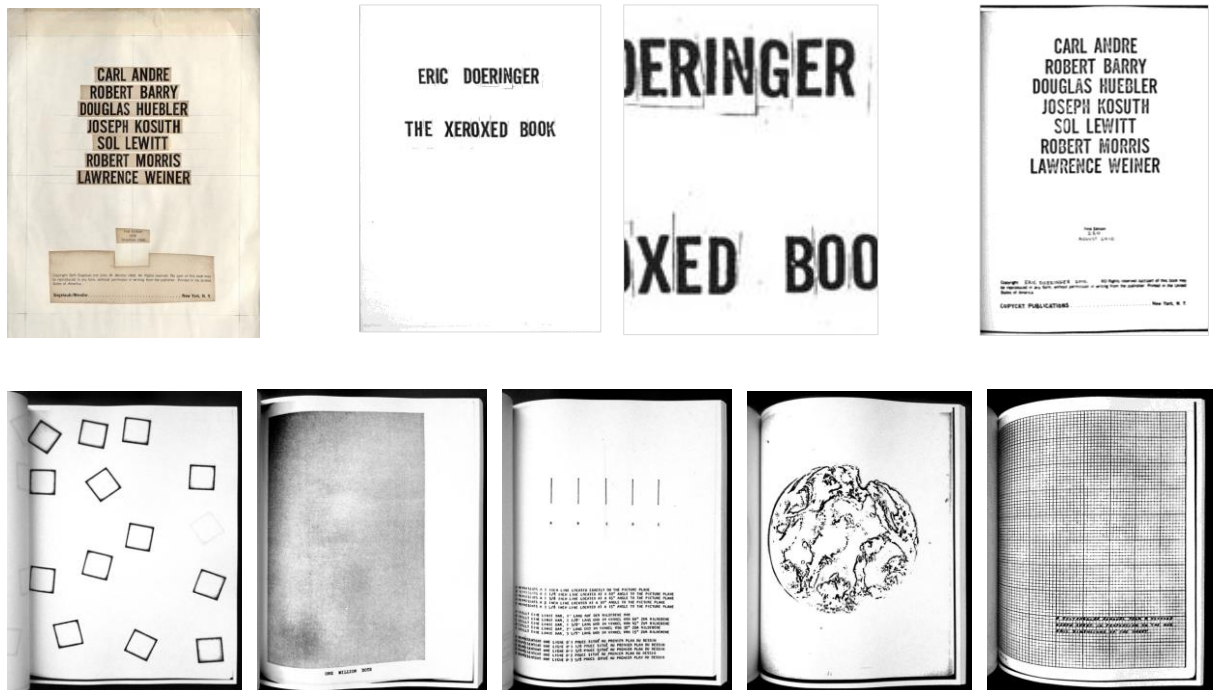


Fig. 107 - Eric Doeringer, *The Xeroxed Book*.

Fonte: Coleção Livro e Artista.

*The Xeroxed Book* enquadra-se na afirmação de que os livros de artista de edição não têm a intenção “de conceber desde o princípio um original múltiplo, mas a de produzir a sua cópia, mesmo” (SILVEIRA, 2002, p. 10). Essa alegação de Silveira pode ser estendida aos livros ilustrados criados a partir do entendimento do ilustrador que o original das imagens reside na sua cópia, diferentemente da pintura. Segundo Oliveira (2008), para se ter conhecimento pleno de uma pintura, ela deve ser apreciada pessoalmente enquanto que a ilustração, apesar de múltipla, não é um objeto circunstancial, mas autônomo, quando realizada em sua plenitude artística.

*Havaianas* (2013) (fig. 108), de Eric van der Weijde, é um livro de artista da CLA feito por um método de gravação e impressão bastante peculiar. O grafismo das suas imagens advém de uma matriz incomum: os solados dos chinelos do artista. Eles foram impressos e depois transferidos para uma chapa a fim de que pudessem ser reproduzidos em cores. A composição das imagens remete o resultado destas marcas no papel ao samba brasileiro, refletindo nas páginas do livro os passos, o ritmo e os movimentos da dança.

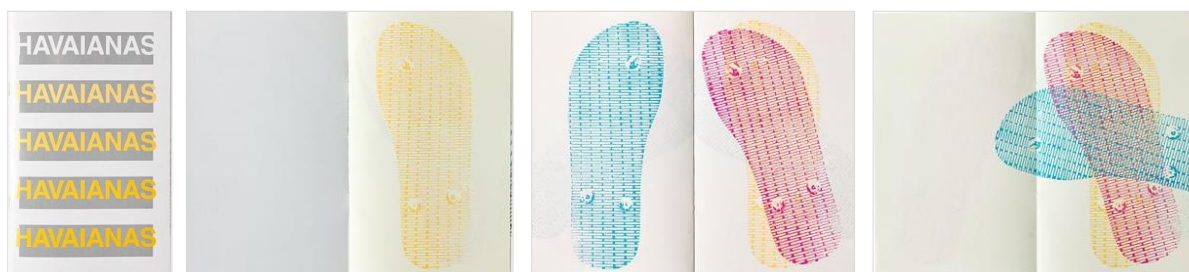


Fig. 108 - Eric van der Weijde, *Havaianas*.

Fonte: Coleção Livro e Artista.

A ilustração nos livros de literatura infantil, no seu *status* de imagem reproduzida, sofre a influência não só do ilustrador, como também de editores, diretores de arte, *designers* gráficos, fotogravadores e impressores. A distância dos autores dos livros de artista do resultado final de suas obras pode ser anulada, proporcionalmente, a sua ação em todo o percurso criativo. Nos livros ilustrados, nem sempre essa participação é possível, no entanto, o encurtamento desta distância pode também realçar e ampliar a questão da autoria. De acordo com Oliveira “o programador visual ou o ilustrador devem ter um apurado conhecimento de projeto gráfico para que possam transformar o livro também em um objeto físico e sensorial, de contemplação estética.” (OLIVEIRA, 2008, p. 45)

*L'imagier des gens* [As imagens da gente] (2008) (fig. 109), de Blexbolex, é um livro ilustrado que explicita, intencionalmente, os procedimentos utilizados para a sua confecção e reprodução. O exercício de composição das cores das ilustrações ultrapassa o momento da construção das imagens, atingindo a etapa da impressão. Ela foi feita a partir das três cores primárias – o vermelho, o amarelo e o azul –, em tons escolhidos cuidadosamente pelo autor. O resultado final é visível apenas após os procedimentos de impressão, quando as três cores se sobrepõem no papel e, na sua mistura e transparência, criam o laranja, o roxo, o verde e o marrom. Uma sutileza do processo do autor que atravessa a obra e chega até o leitor.

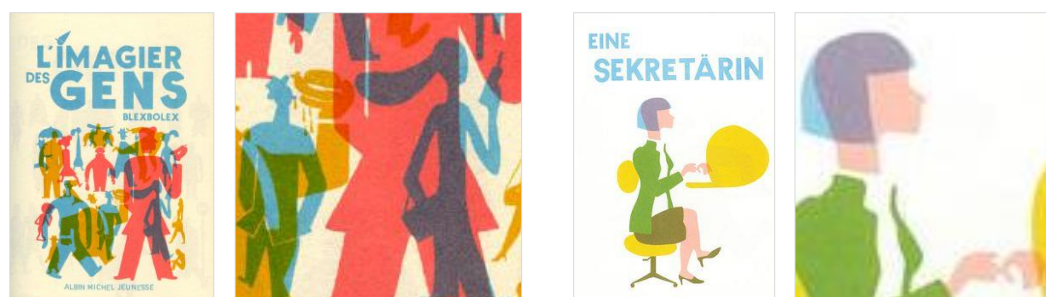


Fig. 109 – Blexbolex, *L'imagier des gens*.

Fonte: Bebeteca.

Quanto mais influentes, conscientes e participantes do processo de construção da obra forem os autores ou o autor de um livro ilustrado, maior será a força da sua assinatura no objeto. Angela Lago acompanhava de perto a impressão dos seus livros, visando conciliar o trabalho gráfico e de reprodução ao seu, intermediando o processo e intervindo na sua qualidade e forma. Segundo Linden a “diminuição dos limites ditados pelos procedimentos reprodutivos é, por outro lado, acompanhada de grande liberdade em relação ao suporte” (LINDEN, 2011, p. 35) Neste sentido, a proximidade dos livros da literatura infantil com as artes visuais pode elevar-se quando o projeto gráfico dos ilustradores ultrapassa o pensamento na imagem e alcança o objeto livro.

A editoração é um ponto importante a ser discutido, pois pode intensificar o diálogo dos livros ilustrados com os livros das artes visuais ou separar os seus sentidos. Segundo Elaine Ramos (2013), sócia fundadora da UBU editora independente, ex-diretora de arte da Cosac Naify, autora e produtora de livros de artista, o livro comercial participa de uma cadeia produtiva localizada entre o autor e o leitor. O livro ilustrado é um produto do mercado editorial e precisa

ser vendido, sendo essa uma de suas balizas, enquanto os livros de artista concedem ao autor maior autonomia e liberdade para seguir a sua própria subjetividade e lidar com os seus próprios limites. Na literatura infantil, o ilustrador e o *designer* precisam conciliar todo o tipo de ajustes técnicos, econômicos e humanos, à ideia e forma pretendidas por eles para o livro. De acordo com Ramos “tanto melhor o projeto quanto mais ele tiver vencido todas as etapas de interação sem se desvirtuar” (RAMOS, 2013, p. 96)

Para Peter Hunt a editoração é uma instância exterior que atravessa os livros ilustrados e determina sua qualidade. No entanto, devem ser ressaltados os trabalhos das editoras interessadas em guiar suas publicações mais pela atividade do artista e o respeito às suas propostas do que pelo marketing. Somam-se a elas a intenção e ação de vários artistas e agentes das artes visuais, entre ilustradores, pintores, escultores e *designers*, que atuam no mundo das publicações em produções dirigidas especialmente às crianças, expressando sua criatividade na pesquisa e na aplicação da arte ao grafismo, ao *design* e à arte em forma de livro.

A autoria poderia ser outra questão conflituosa entre os livros ilustrados e os livros das artes visuais. Todavia, mais do que impor seu estilo a textos literários, sejam eles quais forem, os ilustradores dos livros ilustrados afins com os autores dos livros de artista de edição, geralmente, intenciam a criação de obras completas, em que o livro protagoniza a junção da arte com a literatura.

Para Oliveira (2008) o ilustrador consciente do teor singular do texto literário não deve utilizar da previsibilidade do seu estilo para ser reconhecido, mas deve realizar a imagem na sua sintonia com a palavra, em uma relação de parceria. As parcerias e diálogos profícuos entre ilustradores e escritores são também um facilitador da incorporação do livro na obra, assim como o assentimento das editoras. Para a obra pensada na sua tridimensionalidade física e conceitual, como é o caso dos livros de artista de edição e para crianças e dos seus similares na literatura infantil, pode-se considerar mais a assinatura do próprio livro do que o estilo das ilustrações.

Assim como todo artista das artes visuais tem o seu próprio repertório e a sua marca pessoal, também o ilustrador que se aventura pelo universo dos livros, seja pela parceria ou autoria, traz as suas referências e ideias, porém, aliadas à literatura, ao objeto e às suas indagações e inovações. É crescente a parcela dos livros ilustrados em que o artista constrói o livro na sua

plenitude, remodelando-o, a cada vez, em um novo livro obra. Não se trata de subjugar o texto literário, mas de uni-lo a imagem e ao discurso material, plástico e simbólico do objeto livro.

Neste capítulo foram traçados paralelos entre os livros de artista de edição e para crianças, a partir de uma perspectiva material e formal. No capítulo seguinte, a análise comparativa seguirá o enfoque do objeto livro como um dispositivo capaz de mediar e provocar o jogo, a brincadeira, a apreciação e a manipulação do leitor.

## Capítulo 5 O Jogo do livro

Há livros ilustrados e livros de artista que propõem jogos e brincadeiras de teor metalinguístico, seguindo a ideia do livro contido no livro. Mais do que um dispositivo que enfatiza a ficcionalidade ou a brincadeira, essas obras incorporam o livro à sua narrativa e materialidade, ao jogo e à ação do leitor, exaltando-o na sua condição de objeto literário e plástico.

Este capítulo faz uma análise reflexiva dos livros de literatura infantil e das obras das artes visuais que colocam o objeto livro em evidência pelo jogo e pela sua atividade diante da manipulação do leitor. Inicia-se com a concepção do livro como experiência, estabelecendo contato com a educação, e segue analisando as obras sob o ponto de vista dos livros nas suas proposições lúdicas e brincadeiras, advindas da forma e estrutura do objeto livro, dos seus conteúdos, ideias e linguagens.

### 5.1 O livro como experiência

*Um novo poema é criado por cada um que o lê poeticamente*  
John Dewey

O percurso de leitura nos livros ilustrados e nos livros de artista de edição e para crianças é uma sugestão da autoria, constituída pelo autor, ilustrador, o designer gráfico e a posição de mercado do editor. Porém, à sua dinâmica são incorporados o ritmo, o gesto e a subjetividade do leitor. No tempo da sua mistura com o livro, suas ações repercutem na obra, dando ao livro novos contornos, funções e significados.

As ideias de John Dewey, recolhidas em seu livro *Arte como experiência*, publicado em 1934, alinham-se às ideias do livro ilustrado enquanto um objeto artístico, literário e educacional. Trata-se de um tratado filosófico sobre a arte, erguido não somente pelo Dewey esteta e filósofo, mas também pelo pedagogo, fundador da escola progressista. Muitas das proposições de Dewey relacionam-se com a sua prática e apreciação. O fato de serem objetos cujo endereçamento privilegia, muitas vezes, a criança, os aproxima da arte dirigida à educação na infância.

Na concepção de Dewey “as qualidades sensoriais são os portadores dos significados” (DEWEY, 2010, p.233). Sob esse prisma, a experiência nos livros ilustrados antecede o conhecimento, que é construído e transformado por ela, não apenas intelectualmente, como

também através de outras camadas dos indivíduos, como a sensibilidade e o sensorial. O livro de artista como “Matriz de sensibilidade”, de Júlio Plaza (1982), aproxima-se desta afirmação ao propor a obra em um jogo de causa e consequência, como uma base que irá receber, no toque, no olhar e no manuseio do leitor, a sua continuidade e expressão.

Para Bruno Munari, as mensagens do livro não devem se fundar apenas em histórias acabadas, como as fábulas, pois isso pode condicionar as crianças de forma repetitiva e não criativa, em relação ao objeto livro. O autor aponta as suas obras, e em extensão os livros de artista para crianças e os livros ilustrados, como uma possibilidade a mais de desenvolver no pequeno leitor “um pensamento elástico, pronto a modificar-se segundo a experiência e o conhecimento” (MUNARI, 1998, p. 225).

A experiência proposta nos livros de artista de edição, segundo Phillipot, é iniciada pelo artista capaz de “articular um acesso fixo, mas aleatório, de uma sequência de imagens e palavras” que “não só pode transmitir uma narrativa complexa, mas também uma experiência estética atraente” (PHILLPOT, 2016, p.36). O jogo do livro nas artes visuais é lançado pelo artista e explorado pelo leitor, e esta reverberação pode ser encontrada também em muitos livros ilustrados.

O hipertexto configura-se em outra característica dos livros de artista perceptível nos livros da literatura infantil contemporânea. A pluralidade das conformações narrativas e materiais dos livros ilustrados podem ser expandidas e guiadas pela ação do leitor, e instigam o contato e o manuseio do objeto livro. Segundo Hunt (2010), um dos traços característicos da literatura infantil é a sua mistura genérica que substitui a ideia do livro fechado pela experiência multidimensional.

No caso dos livros infantis, não é só o imaginário do artista e o livro que levam ao leitor a poesia, mas a experiência da criança transporta o objeto livro à sua imaginação. Por este ângulo, o livro é cíclico e dá voltas entre o ensinar e o aprender. A experiência mediada pela obra correspondente tanto às aspirações estéticas da arte contemporânea quanto à vida e os hábitos das crianças.

Ademais, o corpo, os sentidos e o intelecto integram-se ao movimento criativo da obra e iluminam o seu principal elemento: o objeto livro. Quando recebido por uma criança, ele passa

a representar o início e o meio pelo qual podem crescer, no adulto, o interesse pela leitura, pelas artes visuais e pelo livro. De acordo com Alan Powers, as crianças “não fazem uma separação tão automática entre forma e conteúdo, e podem estabelecer um vínculo emocional com um livro do mesmo modo como fariam com um brinquedo” (POWERS, 2008, p. 06).

Outro elemento importante destacado por Dewey e que integra os livros de artista e os livros ilustrados é a expressão. Ele considera a expressão como “uma clarificação das emoções” e não como uma “descarga de sentimentos articulada pela forma”. Segundo Ana Mae, esta “dinâmica ecológica da experiência transforma a energia orgânica sem sentido em expressão significativa” (BARBOSA, 2001, P. 19). Por esse viés, a livre expressão não seria suficiente para encaminhar uma experiência como processo. Além do impulso, do desejo e do sentimento das crianças, da oferta do local e do material, ele relaciona a importância do direcionamento. A mediação inerente aos livros de artista e aos livros ilustrados tem a inclusão do leitor como uma prerrogativa e a interação como uma condição obrigatória para a manifestação da obra e a sua fruição e leitura.

É possível, portanto, vislumbrar semelhanças entre o discurso criativo do objeto livro e o discurso e postura das crianças frente à construção e utilização das suas linguagens. Para Gouvêa, “o discurso poético e o infantil encontram-se, ao se tomar a fala como espaço da polissemia, ao se trabalhar o signo linguístico na sua relação com outros signos e não com um conceito que lhe seria subjacente” (GOUVÊA, 2011, p.553). Assim, a dupla natureza dos livros ilustrados contemporâneos, o seu direcionamento à criança e o caráter imaginativo e singular na sua construção, aliam-se a estas proposições da linguagem na criança, reconhecendo as suas singularidades e formas de compreensão e expressão.

O enaltecimento das linguagens nos seus aspectos criativos e poéticos seria outro ponto de toque com os livros de artista que, em consequência, repercutem na educação e nas crianças. São trabalhos que elevam a discussão das relações e potencialidades argumentativas da palavra e da imagem, da sua plasticidade e grafismo, em sintonia com o espaço do livro. Os livros autorais e de imagem reúnem o escritor e o ilustrador em uma única designação – a de artista de livros, e os livros ilustrados afins com os livros das artes visuais, quando fruto de parcerias articuladas, podem quebrar a previsibilidade que muitos materiais da área de linguagem oferecem aos professores e alunos quando colocam os processos de aquisição do sistema de escrita à frente de uma educação literária, visual e estética

Por todas as vias que se entrecruzam e na qualidade de objeto artístico, literário e intermediário, os livros ilustrados nas suas contiguidades aos livros das artes visuais, tornam-se ainda mais significativos como material de pesquisa e trabalho a ser visitado e explorado nas salas de aula. De acordo com Belmiro, os livros não devem seguir critérios de hierarquização entre linguagens e “precisam ser reconhecidos pelo sistema escolar e devolvidos aos sujeitos-alunos em forma de atividades” por instituírem sujeitos “contemporâneos e híbridos, detentores de uma diversidade de modos de expressão” (BELMIRO, 2012, p. 183).

Na integração – autor, artes visuais, literatura, livro e leitor -, os livros ilustrados que ultrapassam as fronteiras pedagógicas em direção aos livros de artista, não intencionam o sentido funcional e utilitário do livro tradicional, ele não é o objeto que suporta um conteúdo, mas um todo integrado que, no ato da sua experimentação e expressão pelo leitor, potencializa-se em emoção, poesia e conhecimento.

## **5.2 Livro-brinquedo ou brinquedo no livro**

*Crianças adoram rabiscar em livros*  
Walter Benjamin

A disposição sequencial do livro é um convite a determinadas articulações tradicionais de leitura e, não contraditoriamente, um atrativo ao artista para o seu aproveitamento, rompimento ou reconfiguração. Nas artes visuais, o fio condutor do livro, de uma linha reta e de uma narrativa linear e contínua, pode bifurcar-se, circular e abrir-se em novas direções, em função dos ideais da obra e da sua interlocução com o leitor. As pistas e referências imagéticas, conceituais e materiais deixadas pelo artista, muitas vezes, criam para o leitor dinâmicas espaciais singulares e novos modos de interação e cruzamento entre as imagens, as palavras e o objeto, aproximando-se da ideia de um livro inacabado e indefinível, a ser interpretado e modificado pelo leitor. Os arranjos entre o artista, o objeto livro e a livre manipulação do leitor podem resultar em formas lúdicas e instigantes que combinam, na obra, as artes visuais, a literatura, o grafismo e o jogo.

Para os livros ilustrados contemporâneos, Hunt (2010) relaciona as ideias de Barthes, do texto “escrivível”, que exige do leitor o seu engajamento, e de Bakhtin, do dialogismo vertido em textos interativos e polifônicos.

Esses livros ilustrados são como a “obra aberta” de Umberto Eco, em suas poéticas guiadas pela inventividade do artista, mas produtoras de múltiplas interpretações.

Os livros-brinquedo constituem uma das categorias de seleção e premiação de livros da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil – FNLIJ. Entretanto, são muitas as controvérsias que acompanham essas obras. A primeira passa pela questão da qualidade. Muitos livros são apenas suportes de brincadeiras e jogos lúdicos destituídos de intenção literária. Outros são vitrines para atrair os pequenos consumidores para o mercado editorial das publicações em papel. De certa forma, alguns deles instituem uma falácia, sendo usados, muitas vezes, com a desculpa de representarem a introdução da criança no universo dos livros. Diante dessa aleatoriedade aderida ao objeto livro, como identificar os livros-brinquedo que realmente partilham com outros livros ilustrados os campos da literatura infantil e das artes visuais? Quais seriam as suas conformações, conceitos e finalidades? Como se dá a conexão entre os seus jogos e brincadeiras e o objeto livro? E, diante do teor e intenção desta pesquisa, quando um livro-brinquedo apresentaria características conciliadoras com os livros de artista de edição e livros de artista pra crianças?

Não se trata de negar que a estratégia do brincar combinada com o objeto livro tenha um potencial literário, artístico e educativo, mas de compreender as diferenças qualitativas entre eles, as suas finalidades e ressonâncias no leitor.

Para Tatiana Telch Evalte (2014) e Ana Paula Paiva (2013), pesquisadoras dos livros-brinquedo em sua relação com as crianças e a escola, o diálogo com o leitor, por meio da livre manipulação, seria um dos elementos principais e fundadores da categoria. Segundo Paiva, o livro-brinquedo “cria experimentos de emoção inicialmente, mas depois passa a ser compreendido como bem cultural, porque imprime expressões de caminhos comunicativos, e então deixa de ser visto só como uma mercadoria<sup>62</sup>.

Nesse sentido, a primeira regra para que um livro seja também um livro-brinquedo e não um suporte de brincadeiras, seria a interatividade aliada à autonomia do leitor e, a segunda, a sua

---

<sup>62</sup> Entrevista publicada na página do Centro de alfabetização, leitura e escrita (Ceale) da Faculdade de Educação da UFMG em agosto de 2013. Disponível em: <http://www.ceale.fae.ufmg.br/pages/view/o-que-e-um-livro-brinquedo.html>. Acessado em 03 de maio de 2018.

consonância com as linguagens, a materialidade e a cultura que cercam o objeto livro. Na sintonia entre o leitor, a artes, a literatura e o suporte, Paiva elenca algumas propriedades dos livros-brinquedo, tais como:

a forma como a linguagem é organizada na estrutura, a integração composicional dos elementos, a perceptibilidade dos signos, os espaços de interpretação e ação, a estratégia de mixagem da materialidade da obra (livro e brinquedo) e a evidenciação da própria linguagem no substrato de leitura e apreciação podem fazer de uma dada obra uma obra literária (PAIVA, 2013, p.621).

Entre todas estas características, a de provocar escolhas e interpretações do leitor, bem como a de evidenciar o objeto livro na sua materialidade e simbolismo, agregando-o aos seus conteúdos narrativos, imagéticos e verbais, podem ser apresentadas como pontos de afinidade com os livros das artes visuais. É importante ressaltar que a proposta de leitura dos livros de artista vai além do divertimento que é oferecido em alguns livros-brinquedo, visto que a intenção do artista, já na sua concepção, seria a de criar para o leitor o livro como objeto plástico, poético e sensível. Como sugere Júlio Plaza:

O fazer-construir-processar-transformar e criar livros implica em determinar relações com outros códigos e sobretudo apelar para uma leitura cinestésica com o leitor: desta forma os livros não são mais lidos, mas cheirados, tocados, vistos, jogados e também destruídos. O peso, o tamanho, seu desdobramento espacial-escultural são levados em conta: o livro dialoga com outros códigos (PLAZA, 1982, s.p.).

Os livros-brinquedo podem ocupar o mesmo limiar de alguns livros de artista de edição e para crianças, ao ser, simultaneamente, um livro-objeto e um livro-obra, ou utilizar, rigorosamente, o seu formato canônico articulado ao jogo e à brincadeira.

Os livros-objeto de edição são obras que congregam valores escultóricos e plásticos com os valores conceituais, gráficos e editoriais dos livros criados para serem reproduzidos. *Poemóviles* (fig. 110), da CLA, citado no capítulo 1, transporta a poesia concreta não só para a superfície da página, mas para a tridimensionalidade do objeto livro. As suas 12 peças articulam, entre o grafismo, a escultura e a palavra, os poemas-objeto que compõem a obra.



Fig. 110 - Augusto de Campos e Júlio Plaza, *Poemóviles*.

Fonte: Coleção Livro de Artista.

Para Bruno Munari os livros-objeto “devem dar a sensação de que os livros são realmente feitos desta maneira, e contêm surpresas”<sup>63</sup>. Nos livros ilegíveis, assim como nos *Pré-livros* do artista, a matéria e a visualidade do objeto pronunciam-se no silêncio da palavra escrita e das ilustrações, impelindo o leitor a uma experiência visual e tátil do livro, entretanto, o fazem por meio do *codex* e da sua exaltação.

Seus *I prelibri* [Pré-livros] (1980/ 2011) (fig. 111) fazem parte da lista dos 12 livros de artista catalogados no blog da CLA como livros infantis. Segundo Cadôr, com estes pequenos livros, “Munari antecipa boa parte do que viria a ser adotado em livro infantil nos últimos 50 anos: cortes e dobras, livros de pano, de plástico, de madeira” (CADÔR, 2012, P.60). Sua inovação relaciona-se ao destaque do livro no próprio livro, à metalinguagem da forma. Os pré-livros são, nas palavras de Munari:

uma série de 12 pequenos livros (10 x 10 cm) para as crianças que ainda não aprenderam a ler e escrever, projetados para caber em suas mãos e montados usando diferentes tipos de materiais, cores e encadernações. Eles oferecem uma variedade de estímulos, sensações e emoções que surgem a partir da combinação de percepções e imagens<sup>64</sup>.



Fig. 111 – Bruno Munari, *I prelibri*.

Fonte: Coleção Livro de Artista.

<sup>63</sup> Disponível em <https://colecaolivrodeartista.wordpress.com/2016/03/10/i-prelibri/>. Acessado em 18 de março de 2018.

<sup>64</sup> Disponível em: <https://colecaolivrodeartista.wordpress.com/category/livro-infantil/>. Acessado em 18 de março de 2018.

*Caca Grande* (2010) (fig. 112), de Carlos Amorales, um artista visual mexicano, é um livro gráfico e de edição da CLA, produzido para crianças, que se apresenta sob as mesmas conformações dos livros de imagens da literatura infantil. Ele transforma-se em uma brincadeira a partir do humor que envolve o seu tema e enredo. O título e a imagem da capa exibem o seu elemento protagonista: um fragmento de cocô em forma de gota. É ele quem instiga o leitor a acompanhá-lo nas suas aventuras imagéticas pelo livro, modificando o meio ambiente e sendo modificado por ele, em relações circulares de causa e efeito.

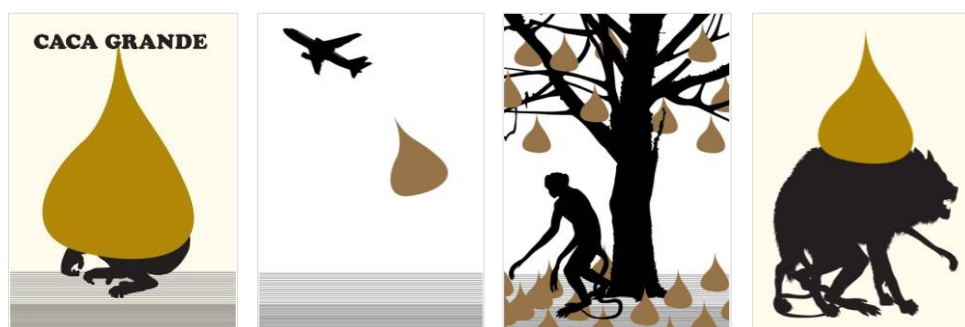


Fig. 112 – Carlos Amorales, *Caca Grande*.

Fonte: Coleção Livro de Artista.

Pelos moldes apresentados e sob a perspectiva dos livros de artista de edição e para crianças, pode-se dizer que a concepção de um livro-brinquedo pode ir além da sua associação com a escultura e o divertimento sob o suporte livro, compreendendo a sua relação com o objeto, na sua matéria, estrutura e simbolismo. Ele pode estar entre um livro “pop-up”, que traz as ilustrações através do jogo de abrir e fechar, quanto pode trazer por meio de enigmas verbovisuais ou do movimento de suas páginas, a brincadeira e a interlocução com a criança, desde que, diferentemente dos brinquedos disfarçados de livro, ele associe ao jogo, ao entretenimento e ao humor, conceitos e formas legítimos da arte e da literatura e do objeto livro.

A seguir serão construídas analogias entre os diferentes modos dos livros de artista de edição e para crianças e dos livros da literatura infantil pronunciarem o jogo e a brincadeira, em critérios elaborados a partir das obras das artes visuais.

### 5.3 A forma e o conceito “livro” como dispositivo e instrumento de brincar

Assim como a evidência da materialidade do livro enquanto objeto leva a criança a explorar e descobrir o livro no próprio livro, no modelo dos *Pré-livros* de Munari, a arte de se combinar a

estrutura do livro com imagens e palavras pode ser a propulsora de operações e sistemas propícios a jogos expressivos e interações singulares com o leitor. A cada obra das artes visuais o livro torna-se um dispositivo diferente. O formato, os cortes, a paginação, o material, o posicionamento das imagens e do texto, o tipo de impressão, enfim, todos os seus elementos podem reconfigurar os modos de ver e ler o objeto livro, em função do sentido que o artista deseja transmitir. São aberturas de possibilidades que estendem ao leitor a função de coautor e que tornam o livro um dispositivo intercambiável e tridimensional.

*Momento vital* (1979) (fig. 113), de Vera Chaves Barcellos, é um livro de artista impresso da CLA e, de acordo com a autora, em edição ilimitada. Produzido por fotocópias, tem a aparência simples de um caderno manuscrito, feito com espirais e capas utilizadas pelas copiadoras da década de 1970. O texto de todo o livro resume-se a um único parágrafo que vai sendo composto, gradativamente, quase palavra por palavra, a cada uma de suas páginas. As palavras vão se repetindo e se acumulando em um exercício sequencial e sistêmico, até se completarem na última página.<sup>65</sup> O leitor surpreende-se com o teor do texto que espelha e narra a sua própria ação de leitura diante do objeto livro. *Momento vital* é, por esta razão, um livro performático e autorreflexivo, que só pode ser compreendido quando o leitor entra em ação.

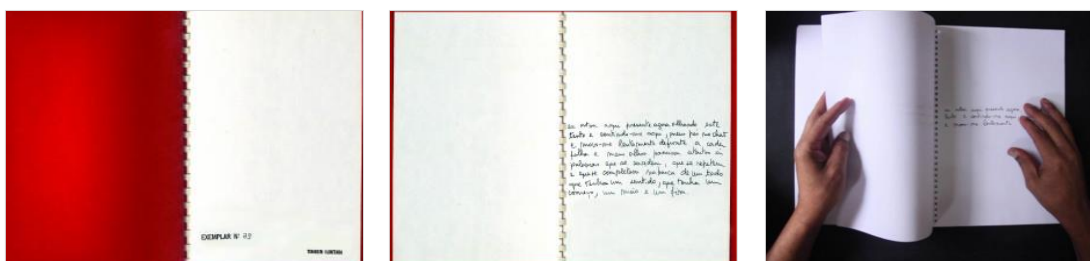


Fig. 113 – Vera Chaves Barcellos, *Momento Vital*.

Fonte: Coleção Livro de Artista.

*Memórias de você* (2011) (fig. 114), de Lucia Mindlin Loeb, é um livro de artista que faz uso de um procedimento corrente nos livros ilustrados da literatura infantil: a divisão das páginas em lâminas. É também um álbum de fotografias de 4 gerações da família da artista que se encontram no cruzar das lâminas do livro e na remontagem de suas imagens.

<sup>65</sup> A performance da artista e o livro podem ser visualizados no blog da Coleção Livro de Artista. Disponível em: <https://colecionalivrodeartista.wordpress.com/2009/10/22/vera-chaves-barcellos/>.



Fig. 114 – Lucia Mindlin Loeb, *Memórias de você*.

Fonte: Coleção Livro de Artista.

Nas artes visuais e em alguns livros-brinquedo da literatura infantil, não é preciso o uso de janelas, esculturas de papel ou texturas para que um livro seja também um instrumento de brincar. Há muitos livros ilustrados e de imagens que fazem o uso do sistema acumulativo e repetitivo de textos visuais e verbais para criar, no *codex*, encadeamentos e propostas narrativas diferenciadas, outros se utilizam das lâminas que subdividem suas páginas e, dessa maneira, permitem, no seu manuseio, o desmonte do óbvio e previsível em remontagens surpreendentes.

Outro acordo entre os livros ilustrados e os livros de artista de edição é a diversidade das obras que habitam os seus territórios. Essa pluralidade estende-se aos livros-brinquedo em suas diferentes roupagens e finalidades, seguindo a ideia proposta por Roger Mello para a literatura infantil de que “a literatura para crianças não é um gênero, ela percorre todos os gêneros” (MELLO, 2012, p. 211). Os livros-brinquedo caminham por todos os gêneros presentes na literatura infantil e levam informações, contos de fada, poesias, quadrinhos e imagens por meio da experimentação, o divertimento e o contato com o objeto livro.

*Pé-de-bicho* (2015) (fig. 115), escrito por Márcia Leite e ilustrado por João Caré, é um livro de imagens acumulativo, no sentido de ajuntar, a cada página dupla, novas imagens com as anteriores. É no uso visual desta estratégia que a autora inclui o livro na brincadeira e no jogo. Nas páginas centrais aglomeram-se, em uma única ilustração, todos os bichos da história, em um grande encontro que depois se esvai, em um movimento contrário, de subtração das imagens. Como elo, uma grande árvore ocupa, sempre na mesma posição, todas as páginas duplas do livro. Assim, tanto a sequencialidade quanto a sobreposição das imagens e a transformação das páginas do livro em um grande e único cenário, participam da sua narrativa e a tornam singular.



Fig. 115 – Márcia Leite e João Caré, *Pé-de-bicho*.

Fonte: GPELL.

Uma narrativa mais livre oferece múltiplas possibilidades de leitura. O artista, ao produzir um livro, estabelece com ele relações ampliadas, em que a forma aliada à narrativa são elementos criativos.

*Telefone sem fio* (2010) (fig. 116), de Ilan Brenman e Renato Moriconi, é um livro de imagens que une em uma única conversa todas as páginas do livro. Nele, a linearidade da narrativa é salientada como parte da obra, exaltando o funcionamento tradicional do objeto livro e conciliando-o com o tema e o sentido da história que, como o próprio título indica, trata de uma brincadeira comum da infância, em que se passam palavras, em cochichos, de uma pessoa para outra. No livro este encadeamento é construído página a página, repetindo-se as figuras do momento de ouvir para o momento de dizer ou, de uma página para a outra. Índios, reis, piratas, entre outros personagens de contos infantis, sussurram um no ouvido do outro um texto que o leitor supõe pelas expressões dos personagens. O primeiro deles, um arlequim, é também o último, contornando a narrativa do livro e conectando o final da história ao seu começo.



Fig. 116 – Ilan Brenman e Renato Moriconi, *Telefone sem fio*.

Fonte: GPELL.

O livro ilustrado *Animalário Universal do Professor Revillod* (2016) (fig. 117), de Revillodia, é uma obra ilustrada contemporânea com um sistema de montagem por lâminas verticais, além de vários outros níveis de significação. Em forma de almanaque, a seleção “apresenta 21 ilustrações de animais reais, feitas a bico de pena, em que cada imagem é dividida em três partes, as quais possibilitam, ao folhear, a combinação de ‘4.096 feras diferentes com a descrição de seus modos de vida’” (ROCHA, 2014, p. 175).



Fig. 117 – Revillodia, *Animalário Universal do Professor Revillod*.

Fonte: GPELL.

As técnicas do bico de pena e da hachura são empregadas em todas as ilustrações conferindo ao livro uniformidade e cientificidade. São desenhos precisos, trabalhados em linhas pretas e finas que, no seu entrelaçamento, conferem aos animais texturas diferenciadas, volume e sombra. Durante a manipulação das partes, de cada uma das suas 63 lâminas, o leitor produz novas combinações e imagens criando espécies alternativas e inéditas de animais, pelo desejo de construção da verossimilhança, atestada pelo uso dos traços realísticos e pela repetição do mesmo ambiente de fundo. As informações visuais são acompanhadas de textos informativos que indicam o nome, as características das espécies e o seu habitat. Esses dados, a princípio verídicos, na medida em que as imagens vão sendo reconfiguradas por novos emparelhamentos, misturam-se junto com elas e tornam-se também ficcionais.

*Superniño* (2012) (fig. 118), de Michael Scoffier e Matthieu Maudet, é um livro ilustrado que possui um sistema de montagem bastante peculiar. À primeira vista, o livro propõe um encadeamento natural das páginas, mas no seu desenvolvimento o leitor vai descobrindo que o ir e vir das páginas pode transfigurar os personagens e a narrativa. O livro é para ser lido de frente para trás e de trás para frente. Dependendo da abertura inicial são criadas articulações e imagens diferentes. O efeito é obtido pelas ilustrações sob os vazados das páginas. São janelas

recortadas que permitem que as imagens do livro se sobreponham e formem novas combinações. Os dois personagens “colados” na 1ª e última página do livro, uma menina e um menino, são o mote para este jogo de transformação, dado por meio da troca das peças de suas roupas que, pouco a pouco, transformam as crianças no super-herói que dá título à história.



Fig. 118 – Michael Scoffier e Matthieu Maudet, *Super Niño*.

Fonte: Acervo pessoal.

## Livros circulares

A dupla entrada no objeto livro permite a sua circularidade e o seu prosseguimento em mais de uma direção. Alguns livros ilustrados, no uso dessa estratégia, propõem jogos narrativos complementares, como *O Cântico dos Cânticos*, em que as mesmas imagens invertidas dão ao leitor múltiplas interpretações.

“A obra-livro sempre cria uma situação de leitura diferente a partir dos próprios recursos morfológicos (de sua liberação formal)” (NAVAS, 2013, p. 39). Essa afirmação de Navas pode ser estendida ao livro ilustrado *Duplo Duplo* (2013) (fig. 119), de Menena Cottin. Dependendo do ângulo em que se olha o livro, suas imagens adquirem novos significados, em uma dinâmica sugerida pelas capas. Nelas pode ser vista a mesma imagem: a copa de uma árvore. Na inversão do livro, quando é visto de “cabeça para baixo”, essa copa torna-se uma raiz, sendo este efeito repetido por todas as ilustrações, que podem ser apreciadas em duplas direções e sentidos.



Fig. 119 – Menena Cottin, *Duplo Duplo*.

Fonte: GPELL.

*Ter um patinho é útil* (2013) (fig. 120), de Isol, usa a sanfona como um recurso de duplicação da história, utilizando, simultaneamente, a frente e o verso das páginas do livro em narrações contíguas. De um lado é contada a versão do menino com o seu brinquedo, o patinho, enquanto do outro, com as mesmas ilustrações, a autora dá a voz ao patinho e inverte as suas posições. A diferença entre uma e outra está apenas nas mudanças sutis do texto verbal e nas cores de fundo dos desenhos. A autora cria um jogo, bem-humorado, mostrando que o conteúdo de um livro ilustrado pode ser interpretado por mais de um ponto de vista, e que o objeto livro, para ser visto por inteiro, precisa ser explorado e circulado pelo leitor.



Fig. 120 – Isol, *Ter um patinho é útil*.

Fonte: GPELL.

### O livro origami

Uma simples dobra no canto superior de suas páginas transforma *Doble faz* (2010) (fig. 121), um livro de artista da CLA criado por Nicolás Paris, em um livro de animação e de articulação entre o desenho, a arte e o movimento do leitor. O papel e a sua textura favorecem e iluminam a técnica – o grafite -, e dão a sensação de estarmos diante de um livro feito à mão. A manipulação proposta pelo artista é bastante simples, mas suficiente para conferir movimento às imagens e dar a elas novos sentidos. Na arte do encontro entre os desenhos, eles são ressignificados.



Fig. 121 – Nicolás Paris, *Doble faz*.

Fonte: Coleção Livro de Artista.

Um livro de imagem ou um livro de artista de edição? *Dobras* (2017) (fig. 122), do artista gráfico, designer, arquiteto e ilustrador chileno, Andrés Sandoval, surge nesse limiar, na fronteira movediça entre os campos das artes visuais e da literatura infantil. Ele rompe com a tendência de estratificação da obra de arte em modalidades ou gêneros, a começar pela diversidade que compõe o currículo do seu autor. A aderência da pintura, do desenho, da literatura, do grafismo e da poética da cor e da forma com o objeto livro, o revelam como uma obra intermediática ímpar, na qual se atam em uma harmonia indissolúvel, todos os seus elementos.

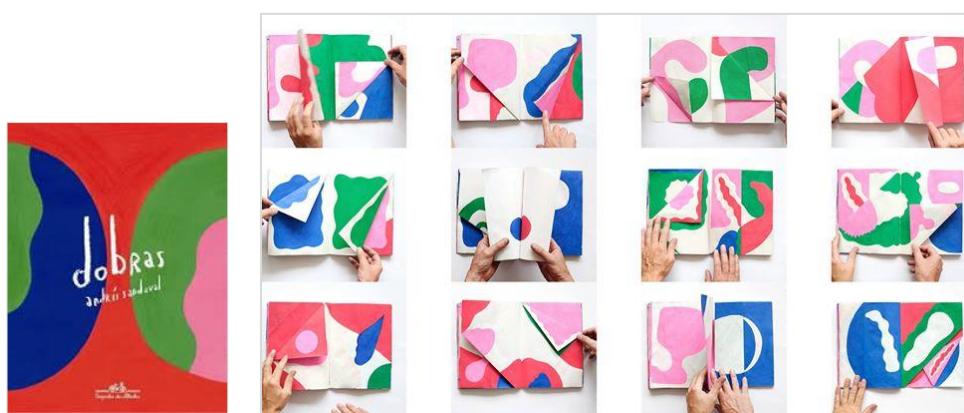


Fig. 122 – Andrés Sandoval, *Dobras*.

Fonte: Acervo pessoal.

Em uma reportagem da revista “Quatro cinco um”, Agnaldo Farias acende a discussão do descomprometimento da obra de arte contemporânea com as subdivisões canônicas presentes no modernismo e na história da arte e propõe a autonomia das ilustrações em relação à literatura. Segundo o crítico, no livro em questão não há subordinação, mas fluidez e sobreposição de linguagens e mídias. Para Farias não há como questionar a potência e a qualidade das ilustrações nos livros de artista “cuja inventividade advém da elevação de sua dimensão estética, da exploração da sua objetualidade plástica e chama a atenção por si só uma senda aberta por artistas do calibre de Malévitch, Delaunay, El Lissitzky, Munari. (FARIAS, 2017, p. 36).

O tempo neste livro submete-se ao espaço e corre mais pela via da leitura visual articulada à execução das sugestões das dobras do papel, do que pela simples e consecutiva passagem de suas páginas, resultando em “campos de cores” a serem manipulados e desvelados pelo leitor.

#### 5.4 O livro em atividade

Entre os livros ilustrados que se apresentam por meio de jogos e brincadeiras, estão os livros de atividades. Todavia, do mesmo modo que os livros-brinquedo, eles podem representar apenas uma desculpa para o entretenimento, ao propor ações desconectadas do objeto livro e dos seus valores. Alguns livros de atividades têm funções mais relacionadas à cópia, ao desenho sob comandos rígidos, ao colorido dentro de linhas e imagens previsíveis, do que às funções estéticas, artísticas e literárias dos livros ilustrados e dos livros de artistas. São passatempos divertidos em forma de livro mais do que obras que conduzem o leitor à experiência e sentidos poéticos.

O “livro em atividade” seria uma designação mais adequada para os livros ilustrados e de artista que apresentam o objeto livro em combinação com as ações do leitor e que vão além da ideia de um passatempo em forma de livro. Esta dissertação se propõe a apresentar esta noção por acreditar na sua abrangência, na medida em que acrescenta o livro como um objeto estético inconcluso e predisposto à criatividade e interferências do leitor, o responsável pelo seu prosseguimento e exploração, a sua reconstrução e “solução”. O uso da preposição em reforça a participação do objeto livro, da sua dinâmica e tempo, além de salientar a sua atividade como um meio imprescindível para a expressão das crianças.

Os livros de artista de edição e para crianças e os livros da literatura infantil apresentados nesta dissertação, sob esta concepção, podem ser percebidos como um material poético a ser descoberto e reinventado, da ordem da experiência. Eles trazem a arte e a literatura para o leitor em uma base móvel, gerada para ser dilatada na sua coerência entre o ler, o ver e o fazer, em uma ação que integra a apreciação e a recriação.

Além de condutor, o objeto livro participa da experiência ao relacionar-se à ideia do meio-ambiente em Dewey, um espaço provocador do movimento da criança, de estímulos, de perguntas e respostas. Para Ana Mae, o conceito de apreciação de Dewey “significa a reconstrução da experiência, isto é, um fazer e refazer relacionados” (BARBOSA, 2001, p. 80). Esta colocação coincide com a ideia do livro em atividade, em que a dinâmica da recepção estética é do processo e realiza-se pelas ações do leitor que atravessam e são atravessadas pelo livro. Ela também resvala a ideia de inclusão do espaço do livro no livro, uma proposição das artes visuais, feita por Ulises Carrión em seu manifesto “a nova arte de se fazer livros”

Duas obras da Coleção Livro de Artista podem exemplificar a proposição do livro em ação: *Acorn* (2014), da artista multimídia Yoko Ono, descrita no blog como “performance” e *O livro da Nina para guardar pequenas coisas*, marcado como “livro infantil” e “desenho”. De modos bem distintos o leitor dessas obras é convocado a interagir com o livro e os seus chamados.

*Acorn* (fig. 123) é composto por 100 pequenas peças ou poemas, denominados por Yoko Ono de “poesia em ação”. Eles transmitem instruções artísticas, conceituais e filosóficas, tais como: “Sussurre seu sonho para uma nuvem. Peça à nuvem para se lembrar disto” e “Imagine mil sóis subindo ao mesmo tempo. Dance no campo”<sup>66</sup>. As ações propostas têm como ponto de partida a sua leitura nas páginas do livro e o objetivo de atingir, nos sobrevoos poéticos do leitor, o mundo exterior, que cerca o objeto que as impele. O livro é impulso e também o pouso da poesia da artista. No blog da CLA essas instruções são apresentadas como “exercícios instigantes” que “criam insights sobre padrões de comportamento e abrem, não só os olhos, mas todos os sentidos para formas mais criativas e conscientes de se relacionar consigo mesmo, com os outros e com o planeta”<sup>67</sup>.



Fig. 123 – Yoko Ono, *Acorn*.

Fonte: Coleção Livro de Artista.

*O livro da Nina para guardar pequenas coisas* (fig. 124), analisado no capítulo 2, propõe o percurso inverso do leitor, trazendo-o do mundo de fora para dentro do objeto livro. Um livro diário ou uma pequena caixa de lembranças e registros criativos de pequenas coisas e eventos, em forma de *codex*, que o torna um *habitat* de pequenos sonhos, desenhos e segredos, e que dão as suas páginas novos contornos, imagens e cores. Keith Haring desenhou o livro com exclusividade para presentear Nina, por meio de um processo manual com a intenção de criar

<sup>66</sup> Traduzido do original: “Whisper your dream to a cloud. Ask the cloud to remember it” e “Imagine one thousand suns rising at the same time. Dance in the field”.

<sup>67</sup> Disponível em <https://colecaolivrodeartista.wordpress.com/2014/10/27/acorn/>. Acessado em 22 de março de 2018.

um objeto plástico e motivador de intervenções artísticas e poéticas, referenciadas pelo livro. Isso fez com que sua obra fosse reconhecida pela crítica como um livro de artista.

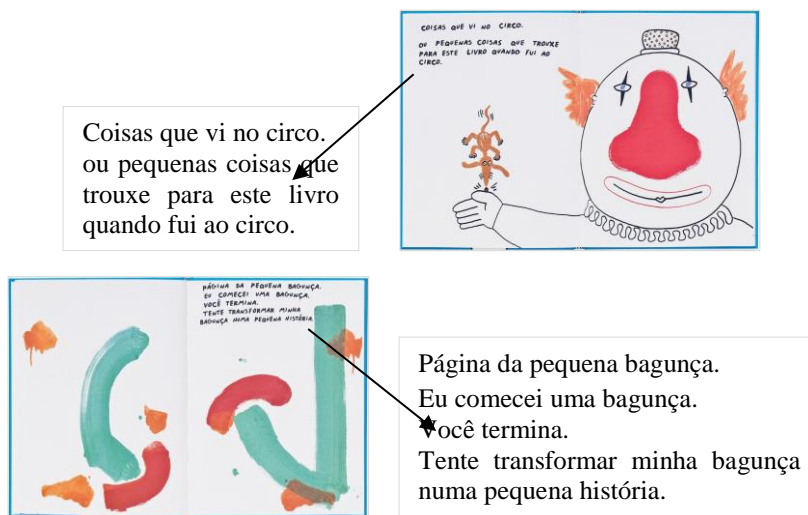


Fig. 124 – Keith Haring, *O livro da Nina para guardar pequenas coisas*.

Fonte: Coleção Livro de Artista.

Seguindo a linha do livro em atividade, a ser feito a quatro mãos, pelo autor e o leitor, *Rabiscos* (2009) (fig. 125), de Taro Gomi, é um livro ilustrado que abre fendas à atividade da criança. O autor partilha com o leitor sugestões e lacunas, para que depois ele caminhe sozinho. As crianças recebem os seus conselhos, mas riscam e rabiscam o livro com os seus próprios traços e ideias. As instruções de Taro Gomi organizam-se por temas bem ecléticos e seus comandos são mais diretivos do que os de Haring. Ainda que menos autorreferente, o livro de Taro Gomi concede ao leitor a coautoria e não o induzindo a colorir peças prontas. As figuras e cenários incompletos povoam suas páginas, reivindicando sua continuidade. As propostas utilizam a sequencialidade do livro para se consolidarem, tal e qual as páginas consecutivas em que o autor instrui a criança a colorir céus e paisagens diversas: chuvosas, ensolaradas e escuras, ou a série de veículos sem comando em que as crianças são convidadas a desenhar os motoristas.



Fig. 125 – Taro Gomi, *Rabiscos*.

Fonte: GPELL.

## A performance do livro

A performance do livro no livro é a marca de *O livro sem figuras* (2015) (FIG. 126) de autoria de B.J. Novak. Na primeira página o leitor é avisado que está diante de um livro sem imagens e convidado a dialogar com o objeto que está em suas mãos. A leitura é induzida por um texto autorreferente, narrado pelo autor em nome do próprio livro. Logo nas primeiras páginas são passadas as instruções e procedimentos de leitura ao mediador, outra peça fundamental do jogo. Perante os pequenos ouvintes, é ele quem dá o tom à narrativa e encena as brincadeiras do livro. A regra principal é ler, literalmente, “tudinho que está escrito no livro. Seja lá o que for”. A partir desta convocação o mediador é levado a cantar, dizer palavras engraçadas, onomatopeicas, elogiar a criança que está ao lado dele e a fazer papel de bobo. Junto a esse texto descontraído e divertido, há um diálogo paralelo entre o mediador e o objeto livro, em que ora ele reclama, ora pede permissão para parar de ler as “baboseiras” escritas em suas páginas. Este é um livro ilustrado de muitas vozes, a serem feitas por um só leitor para uma ou mais crianças, em que mais do que ler um texto, ele atua e interpreta.



Fig. 126 – B. J. Novak, *O livro sem figuras*.

Fonte: Acervo pessoal.

As brincadeiras e o jogo são propostos, a todo tempo, pela leitura da palavra viva, que têm o seu sentido ampliado pela sonoridade, simbolismo e plasticidade. São palavras-imagens concretas que tangenciam, no seu grafismo, a poesia visual e o poema processo, e tornam visíveis, além de legíveis, as letras, palavras e frases do livro. Em tamanhos, formas e cores variadas, elas provocam as ações performáticas do mediador alterando, cadenciando e entoando a sua voz. Por todas as suas proposições, *O livro sem figuras*, apesar de não oferecer desenhos e pinturas, torna-se um livro ilustrado singular e, especialmente visual, ao celebrar a palavra na sua condição gráfica.

*Aperte aqui* (2012) (fig. 127), de Hervé Tullet, é outro livro ilustrado que convida o leitor a interagir e explorar o objeto livro a partir dele mesmo. O autor cria uma espécie de jogo de causa e consequência, determinando, a cada página, os procedimentos a serem seguidos pelas crianças, como apertar, balançar, virar e soprar o livro, todas elas construindo resultados surpreendentes a serem vistos nas páginas subsequentes. Isso traz para o leitor a sensação de que o livro está em atividade e de que as suas interferências participam da sua construção. Além da autorreferência, Hervé Tullet concede à criança a posição de leitor ativo, compartilhando com ela os acontecimentos do livro e enaltecendo o seu papel diante da obra.

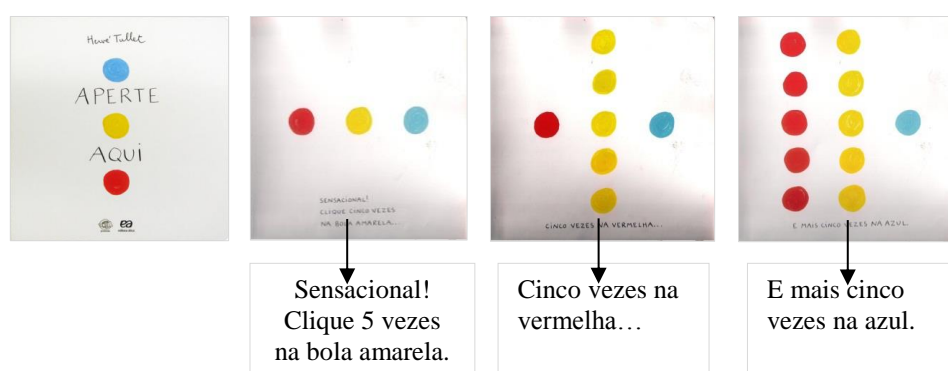


Fig. 127 – Hervé Tullet, *Aperte aqui*.

Fonte: Bebeteca.

### 5.5 A informação entre o jogo e a ficção

Nas artes visuais é de uso corrente a mistura e o cruzamento entre fato e ficção, o que não seria diferente para os livros de artista, em que eles se interpenetram em um jogo material e simbólico, do qual o objeto livro é peça fundamental. Pela apropriação, o desnudamento do processo de criação, pela cópia, a paródia, a colagem, a tradução e a montagem são criados nexos visuais, materiais e conceituais produzindo sentidos e verdades que só poderiam acontecer dentro do próprio livro e pelo seu respaldo.

O livro da CLA *El artista y la fotografía* (2000) (fig. 128), de Joan Fontcuberta, é uma espécie de falsificação e ficção que se traveste de realidade ao ser apresentada sob a forma de um catálogo de exposição. Para o livro, o autor cria fotografias que seguem o vocabulário plástico e simbólico de quatro artistas espanhóis: Pablo Picasso, Joan Miró, Salvador Dalí e Antoni Tàpies. As modalidades de trabalho destes artistas são diversas, mas não incluem o percurso na fotografia. Isso torna a obra, extremamente atraente e curiosa. As imagens de Fontcuberta são acompanhadas por textos fictícios que narram o suposto contexto de suas produções,

conferindo-lhes veracidade. Tudo isso contribui para a sensação do leitor de estar diante de um verdadeiro catálogo, guardião de obras ímpares e autênticas. Como reforço, antes das seções que trazem as simulações das obras, são exibidas fotografias verídicas de cada um dos quatro artistas portando uma câmera fotográfica. O plágio não é a intenção do criador deste “livro simulacro” e sim a instauração da dúvida, o questionamento da autoria e autenticidade da obra de arte, movendo-se entre a pilhéria à reflexão.

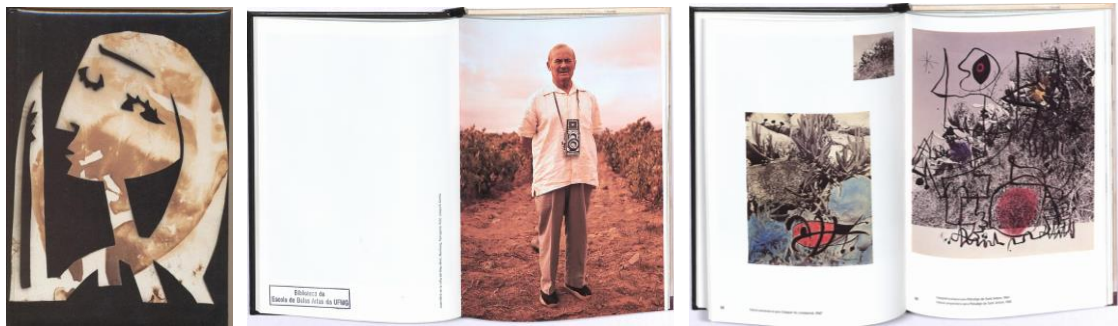


Fig. 128 – Joan Fontcuberta, *El artista y la fotografía*.

Fonte: Coleção Livro de Artista.

O livro ilustrado *Les (vraies !) histories de l'art* [As (verdadeiras !) histórias da arte] (2013) (fig. 129) de Sylvain Coissard e Alexis Lemoine é um exemplo de apropriação pela paródia e o pastiche. Na comédia de se imaginar de onde teriam surgido algumas pinturas consagradas na história da arte, os autores usam de vários artifícios. Eles contextualizam as obras, atribuindo-lhes explicações visuais originais e bem-humoradas. O livro diverte e instiga o leitor a devanear sobre as obras e a sua origem, a percebê-las e interpretá-las pelo contexto, informando e ampliando o repertório artístico e a curiosidade das crianças.



Fig. 129 - Sylvain Coissard e Alexis Lemoine, *Les (vraies !) histories de l'art*.

Fonte: Acervo pessoal.

### ***Reinventários e coleções***

Muitos artistas visuais listam, catalogam, ordenam, classificam e agrupam imagens, palavras e ideias criando obras que inter-relacionam a realidade, a literatura, a ciência e a arte sob a forma e a poesia do objeto livro. Não há limites e nem regras para a lista poética de um artista, elas fluem em composição com diversas modalidades de livros e gêneros literários, travestem-se de catálogos, guias, manuais, enciclopédias, coleções, dicionários e inventários, fictícios ou não ficcionais, épicos ou narrativos.

As coletâneas verbovisuais, iniciadas pelos seus autores, completam-se nas mãos do leitor, por meio da sua livre manipulação e interpretação. Elas, simultaneamente, organizam e se organizam no tempo, espaço e dinâmica do objeto livro, partindo de um denominador comum ou criando um, a partir do seu agrupamento. Como exemplos, podem ser retomados os livros de artista apresentados no capítulo 4: *Escala de cor das coisas*, de Letícia Lampert, que propõe a catalogação das cores por meio da combinação de fotografias e palavras; e *A field guide to weeds*, de Kim Beck, um inventário em forma e cor das ervas daninhas que habitam as calçadas da cidade.

Além deles, muitos outros livros de artista da CLA trazem em suas páginas as suas próprias coleções, como *Boring postcards* (1999) (fig. 130), em que Martin Parr exhibe fotografias de uma série de cartões postais britânicos de lugares públicos, comuns e maçantes, como estações de ônibus, aeroportos e conjuntos habitacionais; e *Ladies & Gentleman* (2001) (fig. 131), de Antoni Muntadas, que produz uma espécie de catálogo das placas dos banheiros públicos de diferentes países. Elas são organizadas em pares, masculino e feminino, nas páginas duplas do livro, em um inventário original que adentra, cultura e simbolicamente, na universalidade da questão do gênero.



Fig. 130 - Martin Parr, *Boring postcards*.

Fonte: Coleção Livro de Artista.



Fig. 131 - Antoni Muntadas, *Ladies & Gentleman*.

Fonte: Coleção Livro de Artista.

Dos livros ilustrados do *corpus* desta pesquisa que utilizam listas e inventários na sua configuração, podem ser retomados *O caderno do jardineiro* de Angela Lago, em seu repertório visual e poético de flores; e *A Child of books*, com a sua coleção de citações e trechos de contos clássicos. Nesses dois livros, a prática e a ideia da coleção não é eleita como o eixo principal da obra, mas trespassa-a por outras vias como o tema e a narrativa.

Em alguns livros ilustrados o peso desse componente em relação aos demais pode se inverter ou equilibrar-se junto a outros elementos do objeto livro, passando a exercer um papel de destaque no seu sentido e poesia.

*Plume* (2012/ 2017) (fig. 132), de Isabelle Simler, é um livro de imagens que aproxima a ciência da arte ao atrelar à narrativa da história diversas aves e os desenhos detalhistas de seus corpos e de suas respectivas plumas. As folhas de guarda, de antemão, surpreendem o leitor com a bela apresentação de diversos exemplares de penas, todas elas identificadas pelo nome das aves as quais representam, em imagens que seguem o virtuosismo das ilustrações da biologia. As penas, junto aos pássaros, pairam pelas páginas e seguem o leitor durante toda a sua passagem pelo livro. O personagem principal, um gato negro, contrasta com as cores dessas imagens, amplificando o seu brilho e, na sua dissonância cromática, chama a atenção do leitor para a sua forma e ações. Para além das aves e das penas, é o gato quem dá o tom da brincadeira e a direção da história e torna o livro, simultaneamente, um jogo informativo e narrativo. No final da leitura, não só o gato se torna um colecionador de penas, mas também o leitor, que além da surpresa de uma narrativa instigante, passa a conhecer muitas variedades de pássaros e a sua anatomia.



contracenam no livro um prisioneiro e um fugitivo, um cego e um distraído, um marinheiro e uma sereia, um biólogo e um astrônomo, ficando a cargo do leitor, escolher a cada dupla apresentada, o fio que as une e, entre todas elas, realizar inúmeras outras associações. Sobre esta liberdade de interpretação do livro, o site da editora faz o seguinte comentário:

A imagem deste povo abre uma visão ampla da humanidade em todas as suas formas, através de retratos tirados da realidade, da mitologia ou do imaginário. Essas "pessoas" de todos os tipos nunca são designadas por seus membros físicos ou étnicos, mas por seu *status* e atividade. (...) As imagens das pessoas, é claro, convidam as crianças a identificar os personagens enriquecendo seu vocabulário, mas os gráficos excepcionais e a inteligência das associações ampliam o número de leitores.<sup>68</sup>

## 5.6 Os jogos verbovisuais no objeto livro

Nos livros de artista e em alguns livros ilustrados contemporâneos as palavras e imagens unem-se em diferentes relações e construções, complementando-se, sobrepondo, contrastando e até mesmo invertendo seus “papéis”. De acordo com Ramos & Panozzo, o desempenho dos livros que elevam a escrita ao *status* de imagem “vai além da sedução, do encanto, porque ela também diz e imprime materialidade à palavra, tornando-a mais acessível ao leitor (...) provocando o leitor a ampliar as redes semânticas postas pela palavra” (RAMOS & PANOZZO, p. 36).

A seguir, serão apresentadas obras em que as peças principais do jogo são as palavras e as imagens, nas suas relações.

### A arte da combinatória de palavras e imagens no objeto livro

A *ars combinatoria*, proposta por Cadôr para os livros de artista de edição, é uma arte que se constitui em “uma forma de produzir novos argumentos utilizando imagens (ou textos) existentes, apontando relações insuspeitadas entre elementos diversos” (CADÔR, 2016, p. 180). O livro é pensado como um dispositivo ou um sistema de montagem que funciona por mecanismos combinatórios. Entram nesta lista os alfabetos visuais da CLA e os abecedários ilustrados anunciados no capítulo 4, entre outros livros enciclopédicos, inventários e apropriações. Os livros que combinam palavras e imagens em novas configurações são obras

---

<sup>68</sup> Traduzido do original: Cet imagier des gens ouvre un regard large sur l'humanité dans tous ses états, à travers des portraits venus du réel, de la mythologie ou de l'imaginaire. Ces « gens » de toutes sortes ne sont jamais désignés par leur appartenance physique ou ethnique mais par leur statut, leur activité. (...) Cet imagier invite bien sûr les enfants à identifier les personnages en enrichissant leur vocabulaire, mais le graphisme exceptionnel et l'intelligence des associations en étendent le lectorat. Disponível em: <http://www.albin-michel.fr/ouvrages/limagier-des-gens-9782226179876>. Acessado em 22 de abril de 2018.

que utilizam elementos verbais e imagéticos - signos, símbolos, formas, materiais e ideias - recriando-os e desapropriando-os de seus lugares-comuns e sugerindo-lhes novos sentidos e significados.

A ideia de “nonsense” de Maria Nikolajeva & Scott, pode ser associada à Arte da Combinatória. Ela foi criada para os livros ilustrados e diz respeito às obras em que “o texto verbal nomeia os objetos retratados, mas é nonsense em si mesmo” (2011, p. 284). Muitas vezes o significado da palavra é fornecido pela ilustração que pode reforçar a veracidade do absurdo contido no texto verbal, ou vice-versa, em uma relação de reciprocidade, de reinvenções textuais e imagéticas. Desse modo, palavras e imagens, na sua conjunção, podem transformar devaneios em realidades poéticas, em uma relação de humor e parceria entre linguagens. Esse procedimento mostra que os recursos habitualmente utilizados nos processos de alfabetização, geralmente regidos pela tradução e reciprocidade entre palavras e imagens, podem ser recriados em novos sentidos, subversivos à racionalidade do sistema linguístico.

Há um livro na CLA, *Codex Seraphinianus* (1981/ 2013) (fig. 134), de autoria de Luigi Serafini, que traz a marca da combinação de imagens e escritas inventadas. De caráter enciclopédico e relacionado à arte da memória, anuncia o ideal da universalização da língua por meio de nexos “desconexos” entre a realidade e o imaginário do artista. Uma paródia coerente com o surrealismo e o realismo fantástico, e que intenciona se reportar ao mundo dos compêndios científicos universais. Em quase 400 páginas o artista, arquiteto e *designer* cria ilustrações fictícias e faz comentários textuais em uma língua inventada sobre diversos temas da ciência e do conhecimento, como a botânica, a mineralogia, a etnografia e a arquitetura. Alguns desenhos apropriam-se de formas reconhecíveis misturando-as a figuras inventadas e abstrações, outros são totalmente um produto da criação do artista. São simulações que tratam do absurdo, mas que pretendem alcançar uma coerência por meio da poesia e da arte.



Fig. 134 - Luigi Serafini, *Codex Seraphinianus*.

Fonte: Coleção Livro de Artista.

Ferreira Goulart, em seu livro ilustrado *Bichos do Lixo* (2013) (fig. 135), insere o acaso como mais um ingrediente na arte de se combinar imagens e palavras. A partir da apropriação de envelopes, propagandas e convites, recebidos pelo correio, o poeta cria colagens feitas pela montagem aleatória de pedaços de papel, resultando em cores e formas acidentais, porém, sugestionáveis pelo nome que as acompanha e pela inventividade do leitor. O poeta dá significado ao que muitos consideram lixo e no seu reaproveitamento são produzidas figuras fantásticas: os “Bichos do lixo”.



Fig. 135 – Ferreira Goulart, *Bichos do Lixo*.

Fonte: GPELL.

Em *Revista* (2008) (FIG. 136), uma publicação da CLA, realizada por três artistas participantes da exposição *Vistosa*, Laura Huzak Andreato compõe um poema verbovisual, em imagens simples, de contornos e linhas, “legendadas” por poucas palavras. Ela propõe um intercâmbio entre a imagem e a palavra, representadas, respectivamente, pelo desenho da forma e designações de cor. Em uma das páginas a artista enfatiza a cor pela proximidade e relação da escrita do seu nome aos desenhos de figuras em preto e branco: o azul celeste está interligado a um dirigível, o azul marinho a um navio, e um submarino dá o tom do azul profundo. Em outra página, a mesma imagem de pedras preciosas é repetida inúmeras vezes, alterando-se apenas o texto verbal que as designa.

As embarcações são coloridas pelos tons do céu e do mar e as diferentes pedras pelas tonalidades sugeridas pelos seus tipos: ametista, quartzo rosa, esmeralda, entre outras. Os resultados obtidos surpreendem o leitor. Ao associar, mentalmente, a escrita ao desenho, ele passa para o campo das sensações e enxerga, no papel, as muitas cores das figuras. Essa é a atividade do livro proposta por Laura Huzak: realizar composições poéticas entre imagens em preto e branco e o colorido sugerido pela palavra escrita.

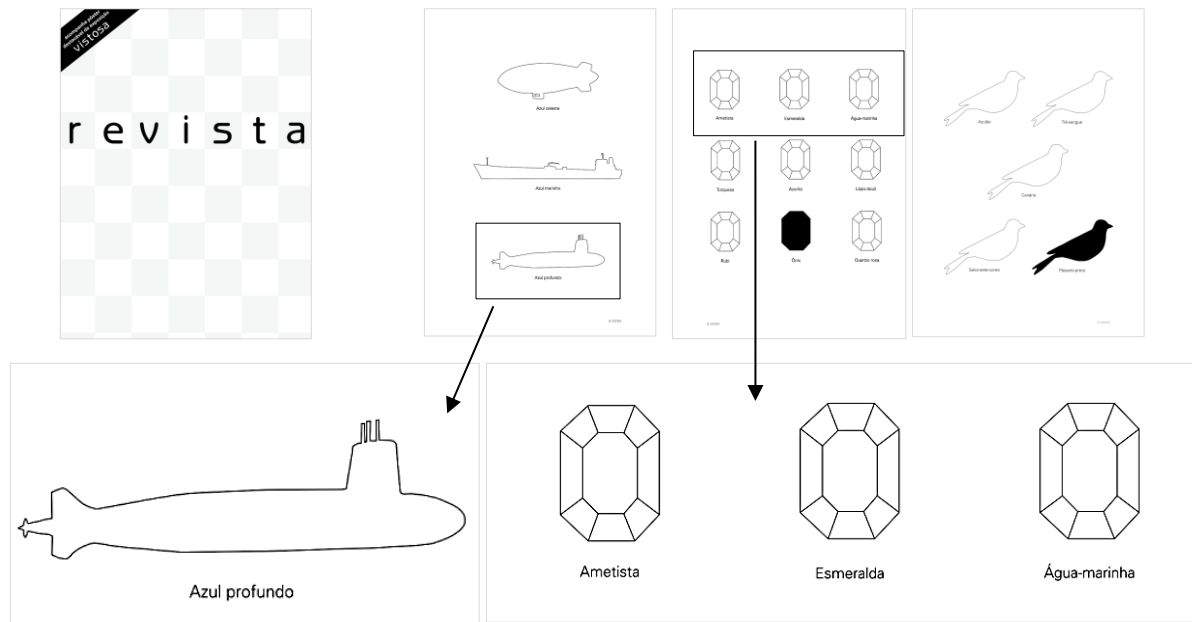


Fig. 136 - Laura Huzak, *a cores (in Revista)*.

Fonte: Coleção Livro de Artista.

Eva Furnari, em *Zig Zag* (FIG. 137), apresentado no capítulo 4, cria contrassensos poéticos ao aliar figuras imaginárias a substantivos adjetivados pelo improvável. Diante do elo que constrói entre o que está escrito e o que pode ser visto, ela consegue transformar imagens fantásticas em realidades possíveis e textos verbais desconexos em coisas e seres verossímeis. Como o autor de *Codex Seraphinianus*, Furnari faz cruzamentos entre a realidade e a ficção, instigando o leitor a fazer o mesmo, demonstrando que as coisas e seres podem ser objetivos e subjetivos, dependendo das qualidades e adjetivos, visuais ou verbais, a eles articulados.

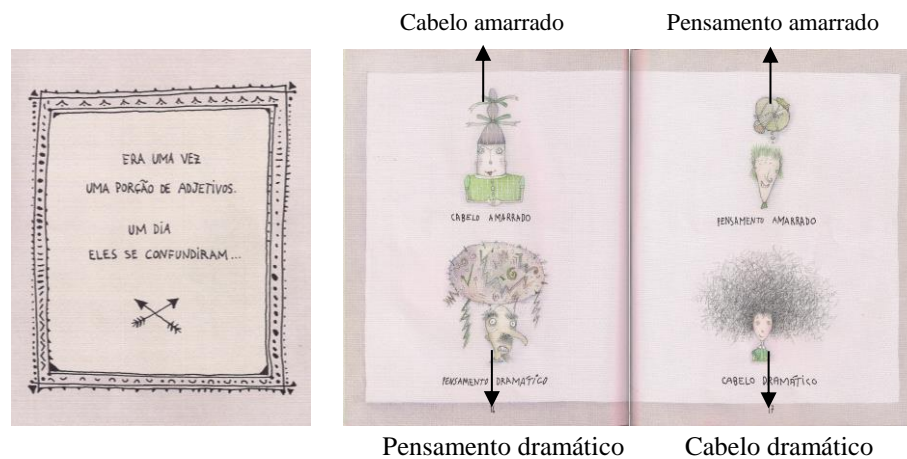


Fig. 137 – Eva Furnari, *Zig Zag*.

Fonte: GPELL.



história e o caminho percorrido pelos personagens. O uso de elementos intermediáticos é outro aspecto a salientar nesta obra de Lavater. Além da continuidade, o zoom cinematográfico é utilizado em várias cenas aproximando o leitor das imagens, dos seus detalhes, intensidades e teores.

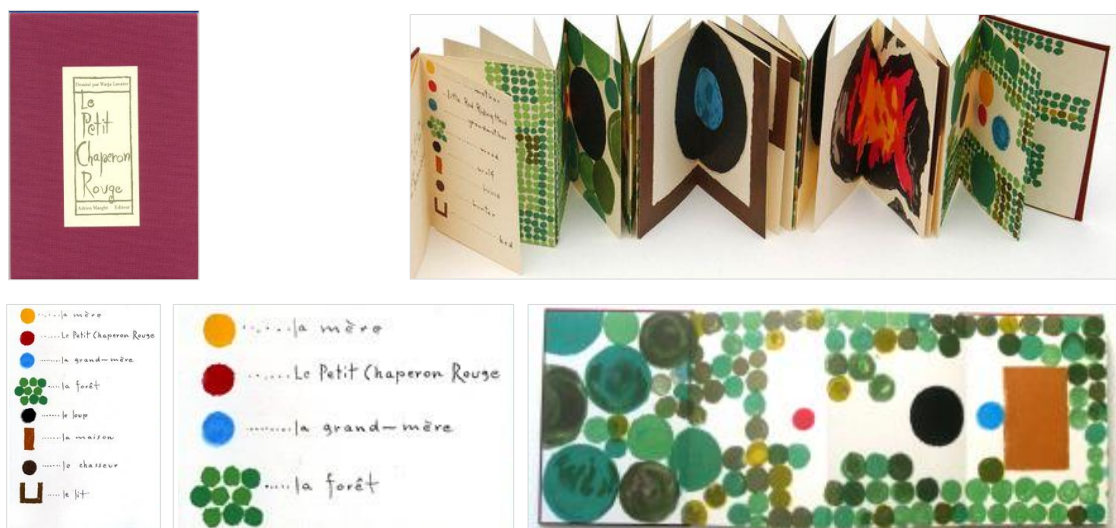


Fig. 139 - Warja Lavater, *Le petit chaperon rouge: une imagerie d'après un conte de Perrault*.

Fonte: Coleção Livro de Artista.

Uma outra forma de mesclar linguagens e as suas atribuições nos livros ilustrados dá-se por meio da dupla narrativa: visual e verbal. *A novela da panela* (1999) (fig. 140), um livro ilustrado de Angela Lago, é um exemplo de narração conjunta de imagens e palavras, sendo esses dois modos indispensáveis para a sua compreensão. O texto visual e o texto verbal não se espelham, mas se intercalam na ação de contar, harmonicamente, a história do livro. Como nas cartas enigmáticas, é caracterizado um jogo entre linguagens, um enigma, que propicia ao leitor a possibilidade de contato com uma escrita desenhada e simbólica. Os desenhos transformam-se em palavras visuais na medida em que o leitor movimenta o livro, e dão força à narrativa no seu alinhamento ao texto verbal.



Fig. 140 – Angela Lago, *A novela da panela*.

Fonte: Acervo pessoal.

Em *Triângulos vermelhos* (2009/ 2007) (fig. 141) o convite de Angela Lago é outro, no entanto, acerca-se da mesma ideia, ao transformar, em texto, as imagens do livro. Utilizando-se das formas geométricas comuns às crianças - quadrado, círculo, retângulo e triângulo -, a autora cria um texto mestiço, entre o visual e o verbal. As imagens, feitas a partir destas formas, substituem algumas palavras, tornando o enredo uma brincadeira entre linguagens. As formas ganham significação linguística durante a leitura deste livro ilustrado, destacando-se, criando um vocabulário próprio e conduzindo, simultaneamente ao texto verbal, a sua narrativa.

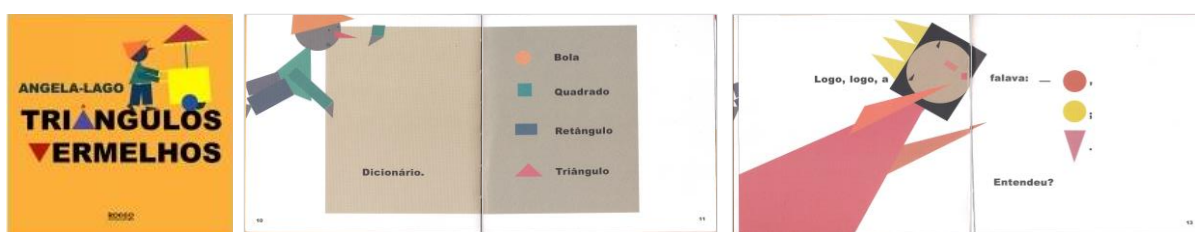


Fig. 141 – Angela Lago, *Triângulos vermelhos*.

Fonte: GPELL.

O livro como experiência aproxima a arte do jogo, da brincadeira e da leitura pelo movimento do objeto artístico e de suas partes. A atividade do livro não é fechada e previsível, mas guiada tanto pela presença do objeto livro na sua substância, ideia, forma e estrutura, quanto pelos espaços em branco, pelas ausências e perguntas que ele traz. Os resíduos na obra, deixados propositalmente pelo artista, são pequenas pistas e convites para a sua remodelagem. As marcas resultantes da experiência do artista criador desafiam o leitor à sua reinvenção.

Esses livros que trocam, por meio do jogo, poesia e arte com as crianças, contrastam com as obras em que a infantilização, empregada por alguns autores da literatura infantil, contraria os princípios fundamentais da arte e da literatura, como o de interrogar e o de instigar, não oferecendo as janelas e os elementos necessários para que a imaginação do leitor floresça e junto à obra forme “o seu próprio mundo de coisas, um pequeno mundo inserido no grande.” (BENJAMIN, 20p.58).

### Considerações finais

É o livro que abriga a arte ou a arte que acolhe o livro? Quando apenas uma das respostas é verdadeira, uma obra dificilmente recebe a designação de livro de artista, mas quando indissociáveis, sim. É sua condição ser arte e livro em uma única poesia, independente do como. O como surge antes, quando o artista forma junto o objeto, o conteúdo e a ideia; ou depois, quando diante do leitor o livro ganha, ao fim, o seu começo.

Na intenção e regência da criança, o imaginário infantil impulsiona e colore a composição do artista e o percurso no objeto livro, libertando-o, de modo singular, da sua função pragmática para alcançar os sobrevoos poéticos anunciados por Derdyk.

O livro de artista para crianças pertence à vasta categoria “livro de artista” das artes visuais e, de forma estrita, ao grupo de obras, impressas e múltiplas, que trazem a arte sob a forma de livro: os livros de artista de edição. Como foi mostrado nesta dissertação, ele ocupa um espaço intermediário, de convivência e aglutinação de diversas modalidades artísticas, entre as quais se destacam as artes gráficas, a arte da ilustração, o *design* e a literatura, constituindo-se no espaço do “entre” de Silveira e da “Literatura” de Fábio Morais.

Apesar de nítidos potenciais estéticos e culturais e de qualidades artísticas e literárias particulares, os livros de artista para crianças carecem de representatividade e reconhecimento junto às outras obras da categoria e no campo da literatura infantil. Em 2009, época em que foi criada a Coleção de Livros de Artista da UFMG, não existia no acervo nenhuma obra dedicada especialmente às crianças. Somente no ano de 2012, o *Libro Illeggibile*, de Bruno Munari, passa a representá-las e validar o seu pertencimento à categoria. Atualmente, em um acervo de mais de 1000 títulos, somam apenas 12 os que recebem a designação de “livros infantis”. Na literatura infantil, universo pelo qual estes livros, em geral, se manifestam, eles encontram-se dispersos entre outros livros, sem receberem a distinção necessária para a sua autenticidade e visibilidade.

No entanto, a iniciativa de incorporação das obras dedicadas às crianças na Coleção pode ser compreendida como o indício de um movimento crescente. Outro demonstrativo da ampliação do interesse por estes livros seria a atividade de pesquisadores como Amir Brito Cadôr, das artes visuais, e de Sandra Beckett e Sophie Van der Linden, do campo da literatura infantil e

dos livros ilustrados, que lhes dedicaram publicações exclusivas, diferenciando-os e salientando suas particularidades.

O livro de artista para crianças é, então, um conceito em criação e expansão. Devido ao seu entendimento dar-se por duas vias, tanto pelos preceitos das artes visuais, quanto pelo trânsito na literatura infantil, eles são tangenciados pelos livros ilustrados, que com eles estabelecem ressonâncias e um espaço aberto de discussão e pesquisa.

É o caso pretendido por este estudo, em que o objetivo maior foi o levantamento das propriedades afins entre estes livros na contemporaneidade, visando, a partir dos seus encontros conceituais, materiais e simbólicos, desenvolver uma linha argumentativa que pudesse clarear a pergunta inicial da investigação: Quando um livro ilustrado é também um livro de artista para crianças?

A apresentação e definição dos livros de artista de edição e para crianças, desenvolvida nos capítulos 1 e 2, junto a observação dos livros ilustrados sob a ótica da arte da ilustração e a edificação de um território comum entre os campos literário e artístico, realizadas no capítulo 3, viabilizaram a construção de um novo olhar para os livros infantis e a idealização de novos modos de ver e compreender os livros da literatura infantil.

No capítulo 4 foram apresentados, por meio do paralelismo, diversos pontos de contato entre os livros ilustrados e os livros de artista de edição e para crianças. Cada seção configurou uma linha divisória com o intuito de orientar e organizar as suas confluências e também os seus contrastes; entretanto, deve ser ressaltada a flexibilidade das fronteiras e diretrizes criadas. Apesar das conexões terem sido estabelecidas por assuntos e temas, por meio da construção de critérios que permitissem o agrupamento dos livros por similaridades, tornou-se perceptível a possibilidade do trânsito das obras analisadas por mais de um grupo e critério.

A exibição de algumas obras em mais de uma seção evidenciou este fluxo e também a sua versatilidade, indicando a possibilidade de novas configurações de grupos e interseções. As correlações criadas não poderiam ser absolutas e nem únicas, uma vez que o cruzamento das obras das artes visuais, infindas na sua sintaxe, sem regras para a sua construção e de livres interlocuções com o objeto livro, foi realizado com os livros ilustrados, obras também pulsantes na criatividade e diversificadas.

Os pontos de congruência indicados, mais do que exaurir as possibilidades, intencionaram mostrar as obras nos seus caminhos de interlocução e indicar as lacunas a serem, posteriormente, discutidas e aprofundadas.

Na análise do *corpus* foi possível também reconhecer a participação dos livros ilustrados contemporâneos no mesmo território de compartilhamento de linguagens e mídias dos livros de artista de edição. Segundo Hunt (2010), eles “estão entre os textos mais interessantes e experimentais no uso de técnicas de multimídias, combinando palavra, imagem, forma e som.” (HUNT, 2010, p. 43), bem como as suas ilustrações, nas palavras de Oliveira (2008), poderiam receber a qualificação de “lítero-visuais”, ou, como já sugerido por Belmiro (2008) e Styles & Salisbury (2012), literatura visual.

Não foram pretendidos empréstimos, mas trocas, significativas e representativas, com a intenção de ampliar os níveis de percepção desses livros na sua sobreposição aos das artes visuais. As aproximações desta pesquisa intencionaram menos os limites e mais o estabelecimento de estratégias de observação conjunta das obras, sendo valorizada a diversidade na interpretação e análise dos livros. Nesse terreno movediço, em uma ação de reciprocidade, confabularam e contaminaram-se inúmeros aspectos formais e conceituais do objeto livro, em especial os concernentes às relações entre a palavra e a imagem, ao formato das obras e à sua estruturação e funcionamento.

O sistema de montagem do objeto livro constituiu-se em um dos pontos principais de conexão entre as obras analisadas. Grande parte dos encontros deu-se menos pela fisionomia dos livros e mais pelo seu exercício e estruturação. Pode-se aferir que mais do que ser um livro de artista, os livros ilustrados funcionam como um. Soma-se a isso, a ocorrência nas obras analisadas de inúmeras possibilidades narrativas, sequenciais ou seriais, lineares ou simultâneas, o que constituiu outro fator relevante de confluência.

Tornou-se patente também o teor metalinguístico na grande maioria dos livros ilustrados analisados. Ao situarem o livro dentro do livro, eles empreendem um caminho próximo aos dos livros das artes visuais, em ressignificações do objeto livro que denunciam seus atributos e propiciam a criação de novos, desvestindo tradições e inscrições e anunciando-o na sua natureza material, estrutural e funcional.

Ademais, na sobreposição das obras, tornou-se nítido o compartilhamento de ações entre os artistas de livros das artes visuais e os ilustradores. A variedade dos procedimentos das duas partes apontou similitudes entre o pensamento material e conceitual dos autores. Desse modo, este fazer aproximado se constituiu em mais um fator reflexivo entre as obras, sugerindo a existência de um intercâmbio entre as áreas. Pôde ser observado que os traços autorais e os vestígios da construção dos livros alcançam não só a obra, como também o leitor, incitando-o a olhar o objeto não apenas pela sua superfície e conteúdo, mas a percebê-lo também pelo avesso, pelos seus bastidores, incorporando, na narrativa, as ações e as marcas dos seus autores.

Sob o prisma dos livros de artistas de edição e para crianças, foi possível ainda visualizar e compreender o movimento dos artistas de livros infantis na sua passagem de ilustradores para autores. O número de livros autorais em que o ilustrador, mais do que articular suas imagens ao texto literário e às páginas do livro, cria a obra como um todo, foi bastante significativo. Em um total de 51 livros ilustrados investigados, 38 são autorais. Mesmo nos livros realizados em parceria, seja feita por escritores, *designers*, artistas gráficos e/ ou ilustradores, foi perceptível a comunicação entre os autores e a harmonia na construção do objeto livro.

A dupla audiência constituiu-se em outro elemento comum. A obra *A Walk across England*, um livro de artista para crianças mostrado no capítulo 2, exhibe na orelha do livro um convite ao leitor: “um livro que, em seu espírito e em sua execução, atraísse crianças como também adultos. Uma caminhada em toda a Inglaterra é a resposta bela e poética de Richard Long a essa solicitação”<sup>69</sup>.

Alguns *flipbooks*, entre outras obras da Coleção, podem ser agradavelmente manipulados por uma criança, do mesmo modo com que muitos livros ilustrados, como os de Nelson Cruz, André Neves e Fernando Vilela, entre tantos outros autores, chamam a atenção do leitor adulto. Eles repartem saberes e sensações guardadas em lugares secretos que só os livros infantis reabrem. A discriminação e desvalorização das obras dirigidas às crianças não deve ser justificada pela diferença e esta não deve embasar um critério de qualidade e hierarquia, mas servir como um

---

<sup>69</sup> Traduzido do original: “a book that, in its spirit and in its execution, would appeal to children as well as adults. ‘A Walk across England’ is Richard Long’s beautiful and poetic answer to this request”.

estímulo a mais ao movimento criativo, ao desprendimento e a interdisciplinaridade, traços da arte na contemporaneidade.

Ver e compreender os livros ilustrados pelas lentes das artes visuais permitiu também esclarecer e impulsionar o intercâmbio de ideias, formas, valores e sistemas na construção do objeto livro. Um ir e vir, artístico e literário, que não configura uma atividade linear e contínua, mas circular e elástica. A literatura infantil passa a necessitar do objeto livro e da imagem para realizar a sua poética e o artista passa a incorporar em sua paleta o colorido da palavra e a recuperar, no traçado do pincel, o seu caráter pictórico.

Além de todas estas prerrogativas, foi possível vislumbrar os livros ilustrados e os livros de artista analisados, como uma razão a mais para que, diante do mundo tecnológico, o objeto livro persista e continue a existir como o monumento artístico e literário proclamado por Michel Butor, capaz de provocar ligações peculiares com os seus leitores, desde os bibliófilos e admiradores da arte e da literatura até as crianças.

As obras das artes visuais, pelas barreiras rompidas entre as linguagens e o oferecimento do objeto livro na sua função inovadora, inspiram a complexidade e polifonia dos livros ilustrados contemporâneos e são inspiradas por eles, em um balanço e entropia em constante movimento. De acordo com Oliveira (2008) a arte da ilustração é, na atualidade, mais influenciada pelos movimentos artísticos do que era anteriormente, quando a submissão ao texto literário prevalecia. Para o ilustrador, a permuta e a convivência artístico-literária é uma necessidade dos livros ilustrados nos dias de hoje que, diante da sua “quase imutabilidade física, bem como de seu inalterado modo de ser, precisa encontrar novas formas de leitura, tanto dos textos quanto das imagens” (OLIVEIRA, 2008, p. 66).

Assim, não só as artes visuais devolvem à literatura um objeto rico e peculiar, capaz de transformar e continuar a sua história, como a magia da linguagem literária é recuperada e reverbera no objeto artístico, abrindo possibilidades de exercícios transdisciplinares propícios a potencializarem a cultura escolar contemporânea.

À vista de suas poéticas e valores estéticos e culturais, os livros ilustrados contemporâneos em sintonia com os livros de artista para crianças revelam uma nova concepção de livro e literatura que necessita de legitimação e valorização. Por estarem naturalmente associados às artes visuais

e outras mídias, eles também oferecem novas alternativas de exploração, mediação e significação em sala de aula. Segundo Belmiro, “mais do que o que são essas linguagens, vale aproveitar o como se dão essas relações para que se possa depreender, em materiais que circulam na escola, as diferentes formas de aproximação entre imagem e texto” (BELMIRO, 2012, p. 200). Consequentemente, o livro de artista para crianças não abre apenas novas possibilidades de leitura, ele equilibra o diálogo entre o visual e o verbal relacionando-o ao objeto livro que, distante de suas conformações habituais, liberta-se para novos usos, funções e sentidos.

Apresentar à escola, aos professores e alunos, materiais que possam transformar os momentos de leitura em oportunidades de encontro, afinidade, trabalho e valorização do objeto livro, é um modo de enriquecer, de cultura e de arte, as histórias lidas e ouvidas, ampliando-as em histórias a serem tocadas e exibidas por meio do seu maior protagonista: o livro.

O leitor dos livros ilustrados e dos livros de artista, segundo Marta Hellion, precisa ser um leitor ativo “disposto a perceber a obra a partir de uma mudança radical em seus hábitos de leitura e de uma mudança de seus preconceitos sobre o que deve ser a poesia, as artes visuais e a linguagem (HELLION, 2003, p.22)<sup>70</sup>.

Walter Benjamin designa livros enigma ou mágicos aqueles que colocam o imaginário das crianças em atividade, por meio do jogo e da brincadeira. Distantes das formulações coercitivas e fechadas, o conceito de Benjamin aproxima-se dos livros ilustrados contemporâneos e dos livros de artista de edição e para crianças ao se apresentarem como instrumentos de brincar que oferecem às crianças experiências e descobertas.

Os resultados desta pesquisa sinalizam, portanto, a importância de formação do professor, seja literária, seja artística, no sentido de sua inserção no contexto de cultura em que se situa, para que ele possa propiciar, aos seus alunos, o encontro com a arte, por meio dessa fundamental produção cultural, o objeto livro.

---

<sup>70</sup> Traduzido do original: “dispuesto a percibir la obra a partir de un cambio radical en sus hábitos de lectura y la alteración de sus preconceitos sobre lo que debe ser la poesía, las artes visuales y el lenguaje”.

Agora, após este primeiro arremate, que considero apenas como o fechamento de um ciclo e uma pausa para novas reflexões, percebo que as primeiras impressões, recolhidas entre os livros, a arte e as crianças, ressurgiram ainda mais vívidas, porém, relativizadas pelo apuro teórico, essencial para a sua sistematização e reconhecimento; e ampliadas pelo frescor e a poética inusitada das obras investigadas, que aliaram-se ao conhecimento por meio de suas próprias anúncias.

## Referências

- ALEIXO, Eliette Aparecida. *Palavras e imagens que tecem histórias: ilustradores/escritores e a criação literária para a infância*. 2014. 310 f. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.
- ALMEIDA, Tatyane de Andrade. *Leituras do livro infantil ilustrado*. 2016. 142 f. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2016.
- ALMEIDA, Tatyane Andrade; BELMIRO, Celia Abicalil. *Livro Ilustrado e as Narrativas Metaficcionais para Crianças*. PERSPECTIVA: Revista do Centro de Ciências da Educação. Florianópolis, v. 36, n. 1, p. 151-171, jan./mar, 2018.
- ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.
- BARBOSA, Ana Mae. *John Dewey e o ensino da arte no Brasil*. São Paulo: Cortez Editora, 2001.
- BECKETT, Sandra L. *Crossover picturebooks: a genre for all ages*. New York: Routledge, 2012.
- BELMIRO, Celia Abicalil. *Um estudo sobre relações entre imagens e textos verbais em cartilhas de alfabetização e livros de literatura infantil*. 2008. 283 f. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008
- \_\_\_\_\_. *Entre modos de ver e modos de ler, o dizer*. Educação em Revista. Universidade Federal de Minas Gerais, v. 28, n. 04, p. 178-204, 2012.
- \_\_\_\_\_. MACIEL, Francisca Izabel Pereira. *Onde a literatura? Onde os leitores? Onde a leitura?* In: BELMIRO, Celia Abicalil ... [et al.]. *Onde está a literatura? Seus espaços, seus leitores, seus textos, suas leituras*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Tradução de Marcus Vinícius Mazzari. São Paulo: Duas cidades, 2002.
- \_\_\_\_\_. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. In: *Magia e Técnica, Arte e política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.165-196.
- BUTOR, Michel. *O livro como objeto*. In: *Repertório*. Tradução de Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974. p.213-230.

CADÔR, Amir Brito. *Bibliotecas, catálogos e coleções*. Informação & Informação: Revista do programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade estadual de Londrina. v. 20, n. 2, p. 205 - 213, maio/ago. 2015.

Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/informacao/article/view/23131>. Acessado em 16 de março de 2018.

\_\_\_\_\_. *Coleção especial livros de artista na biblioteca*. PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG. Livro de artista. v.2, n.3, p.24-33, mai, 2012.

\_\_\_\_\_. *O livro de artista e a enciclopédia visual*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

\_\_\_\_\_. *O signo infantil em livros de artista*. PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG. Livro de artista. v.2, n.3, p.59-72, mai, 2012.

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

\_\_\_\_\_. *Quant aux livres/ On books*. Genève: Héros-Limite, 2008.

CASA NOVA, Vera. *Wladimir dias Pino/ Amilcar de Castro/ Lygia Clark/ Hélio Oiticica: razões da coincidência*. In: CASA NOVA, Vera; ARBEX, Márcia; BARBOSA Márcio Venício (orgs.) *Interartes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 125-132.

CASCARELLI, Claudia. *Flicts, livro de artista*. 2007. 147 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2007.

CHRISTIN, Anne-Marie. *A History of Writing. From hieroglyph to multimídia* (Introdução) Tradução de Maria do Carmo de Freitas Veneroso. Paris: Flammarion, 2002.

CLÜVER, Claus. *Inter textus/ Inter artes/ Inter media*. In: Revista Aletria. Belo Horizonte. Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários. v. 6, p. 1-32, jul.- dez, 2006.

\_\_\_\_\_. *Intermedialidade*. PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG. v.1, n.2, p. 08-23, nov 2011.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CORTEZ, Mariana. *Por linhas e palavras: o projeto gráfico do livro infantil contemporâneo em Portugal e no Brasil*. 2008. 407 f. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

CUNHA, Aline Caldas. *Livro de imagem: aprender a ver para aprender a ler*. 2005. 100 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2005.

DALCIN, Andrea Rodrigues. *Um escritor e ilustrador (Odilon Moraes), uma editora (Cosac Naify): criação e fabricação de livros de literatura infantil*. 2013. 224 f. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

DEHÒ, Valerio. et al. *Children's corner: artists' books for children*. Mantova, Itália: Corraini, 2007.

DERDYK, Edith. *Entre ser um e ser mil*. In: DERDYK, Edith (org.) *Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas*. São Paulo: SENAC São Paulo, 2013. p. 09-15.

DEWEY, John. *Arte como experiência*. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIAS DA COSTA, Cristiane. *Literatura premiada entra na escola? A presença dos livros premiados pela FNLIJ, na categoria criança, em bibliotecas escolares da Rede Municipal de Belo Horizonte*. 2009. 214 f. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

DRUCKER, Johanna. *The Artist's Book as Idea and Form*. In: *The Century of Artists' Books*. New York: GranaryBooks, 2004. p. 1-19.

Disponível em: [http://issuu.com/amir\\_brito/docs/drucker\\_o\\_livro\\_de\\_artista\\_como\\_for](http://issuu.com/amir_brito/docs/drucker_o_livro_de_artista_como_for). Acessado em 08 de setembro de 2017.

ECO, Umberto. *Lector in fabula*. Tradução de Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1988.

FARIAS, Agnaldo. *Cores e dobras do tempo*. Quatro cinco um: a revista dos livros. Ano um, n. 8, p. 36 – 37, dez/17-jan/fev/2018.

GALVÃO, Cristiene de Souza Leite. *Existe uma literatura para bebês?* 2016. 274 f. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

GARCIA, Angelo Mazzuchelli. *A literatura e a construção de livros*. Aletria. Revista de estudos de literatura. Intermidialidade. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, UFMG, v.14, p. 276-288, jul/dez. 2006.

GIRÃO, L. C.; NAVAS, D. *O personagem enalhado: figurações do fazer literário em Angela Lago*. Pensares em revista: Revista do Programa de Mestrado Profissional em Letras da Faculdade de Formação de Professores da UERJ, n. 9, p. 135-155, 2016. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/pensaresemrevista/article/view/30911/22064>. Acessado em 23 de abril de 2018.

GOMIERO, Eric Rahal. *Autenticidades: um livro de artista*. 2010. f. 67. Dissertação (Mestrado em Artes). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

GOUVÊA, Maria Cristina Soares. *Infância: entre a anterioridade e a alteridade*. Revista Educação & Realidade - Faculdade de Educação da UFRGS. Porto Alegre, v. 36, n. 02, p. 547-567, maio/ ago, 2011.

GUZMAN, Cindy Triana. *Aprendendo através de imagens: o livro-objeto*. 2015. 92 f. Dissertação (Mestrado em Arte). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

HELLION, Martha (org.). *El arte de los libros de artista*. Madri/ Nova York: Turner/ Distributed Art Publishers, 2003.

HIGGINS, Dick. *Intermídia*. Tradução Amir Brito Cadôr. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira & VIEIRA, André Soares (Orgs.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Programa de pós-graduação em Estudos Literários. Faculdade de letras da UFMG, v. 2, p. 41 a 50, 2012.

HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LEMOS, Helen Denise Daneres. *As interações visuais e verbais no livro produzido para crianças: Um olhar sobre o PNBE*. 2010. 313 f. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

LINDEN, Sophie Van Der. *Álbum[es]*. Tradução e adaptação Teresa Duran. Barcelona: Ediciones Ekaré/ Variopinta Ediciones, 2015.

\_\_\_\_\_. *Para ler o livro ilustrado*. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MENDES, André. *O amor e o diabo em Angela Lago: a complexidade do objeto artístico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

MORAES, Odilon. *O livro como objeto e a literatura infantil*. In: DERDYK, Edith (org.) *Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas*. São Paulo: SENAC São Paulo, 2013. p. 159-165.

MORAIS, Fábio. *Site Specific, um romance*. 2013. 120 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. Florianópolis, 2013.

MUNARI, Bruno. *Das coisas nascem coisas*. Tradução de José Manuel de Vasconcelos. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

NAVAS, Adolfo Montejo. *Arte em livros*. In: DERDYK, Edith (org.) *Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas*. São Paulo: SENAC São Paulo, 2013. p. 35-57.

NEMER, José Alberto. *A criança de sempre: o desenho infantil e a sua correspondência na busca do artista adulto*. Belo Horizonte: Fundação Cidade da Paz, Fundação Banco do Brasil e UNICEF, 1988.

NEVES, Galciani. *Entre páginas e não páginas: breve inventário de livros de artista*. In: DERDYK, Edith (org.) *Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas*. São Paulo: SENAC São Paulo, 2013. p. 61-91.

\_\_\_\_\_. *Tramas comunicacionais e procedimentos de criação: por uma gramática do livro de artista*. 2009. 340 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.

NIKOLAJEVA, Maria; CAROLE, Scott. *Livro ilustrado: Palavras e imagens*. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

OLIVEIRA, Rui. *Pelos Jardins de Boboli: Reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1997.

PAIVA, Ana Paula Mathias de. *Um livro pode ser tudo e nada: especificidades da linguagem do livro-brinquedo*. 2013. 736 f. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

PARAGUASSU, Maurício; MORAES, Odilon; HANNING, Rona. *Traço e prosa: entrevistas com ilustradores de livros infantojuvenis*. São Paulo: Cosac Naify, 2012

PHILLPOT, Clive. *Books by artists and books as art*. In: LAUF, Cornelia; PHILLPOT. *Artist/Author: contemporary artists' books*. New York: D.A.P., 1998.

\_\_\_\_\_. *Livros feitos por artistas e livros como arte*. In: NICOLAU, Ricardo; MUSEU SERRALVES. *Que sais-je? livros e edições de artista da Coleção Serralves = Que sais-je?: artists' books and editions from the Collection Serralves*. Porto: Fundação de Serralves, 2016. P.149-160.

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

\_\_\_\_\_. *O Livro como forma de arte (II)*. *Arte em São Paulo*, São Paulo, n.7, mai. 1982.

POWERS, Alan. *Era uma vez uma capa: história ilustrada da literatura infantil*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

RAJEWSKY, Irina O. *A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre Intermedialidade*. Tradução de Isabella Santos Mundim. In: ELLESTRÖM, Lars (Org.). *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire, UK: Palgrave Macmillan, 2010. p. 51-68.

\_\_\_\_\_. *Intermedialidade, intertextualidade e remediação: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade*. Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: *Intermedialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermedialities: History and Theory of the Arts, Literature and Techniques*. Montréal: Centre de Recherche sur l'intermedialité, n. 6, 2005.

RAMOS, Elaine. *Livro em processo*. In: DERDYK, Edith (org.) *Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas*. São Paulo: SENAC São Paulo, 2013. p. 95-110.

RAMOS, Flávia Brocchetto; PANOZZO, N S P. *As marcas da palavra e da ilustração*. Educação (São Paulo). v. único, 2012. p. 26-37.

REY, Sandra. *Cruzamentos Impuros: uma prática artística por hibridação e contaminação de procedimentos*. Texto apresentado no XVI Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais. Florianópolis, 2007. p. 1620 a 1627.

Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/166.pdf>. Acessado em 30 de abril de 2018.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Tradução de Pedro Sússekind. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2009.

ROCHA, Michel Zózimo da. *Fluxorama: a edição de materiais de divulgação científica em outros fluxos*. Tese (Doutorado em Artes). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

ROMANI, Elizabeth. *Design do livro-objeto infantil*. 2011. 144 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2011.

SALZSTEIN, Sônia. *Livros, superfícies rolantes*. Catálogo. Exposição “Livros”. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, julho, 1999, Casa da Imagem, Curitiba, outubro, 1999 e Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, março, 2000.

SILVEIRA, Paulo. *A definição do livro-objeto*. In: DERDYK, Edith (org.) *Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas*. São Paulo: SENAC São Paulo, 2013. p. 19-33.

\_\_\_\_\_. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2001.

\_\_\_\_\_. *Arte, comunicação e o território intermidial do livro de artista*. Artigo publicado originalmente pelo Centro de Ciências da Comunicação da Universidade de Caxias do Sul, na revista *Conexão - Comunicação e Cultura*, v. 1, n. 2, jul./dez. 2002. Disponível em <http://www.ufrgs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/82/0>. Acessado em 10 de setembro de 2017.

\_\_\_\_\_. *As Existências da Narrativa no Livro de Artista*. 2008. 321 f. Tese (Doutorado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

\_\_\_\_\_. *Introdução à palavra plástica: aparição e desaparecimento no livro de artista*. Texto apresentado no XVI Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais. Florianópolis, 2007. Disponível em <http://anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/048.pdf>. Acessado em 12 de setembro de 2017

\_\_\_\_\_. *Livros de artistas no Brasil: desafios históricos e impasses de hoje*. Palestra no Séminaire interuniversitaire Papier en action, Université Rennes 2 Haute Bretagne e Université Paris I – Panthéon-Sorbonne, Rennes, França, 16 e 17 de maio de 2003. Disponível em [https://issuu.com/amir\\_brito/docs/livros\\_de\\_artistas\\_no\\_brasil\\_-\\_desa](https://issuu.com/amir_brito/docs/livros_de_artistas_no_brasil_-_desa). Acessado em 02 de fevereiro de 2017.

TELCH EVALTE, Tatiana. *Para entender o livro-brinquedo: arte e literatura na infância*. 2014. 122 f. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

TURRER, Dayse. *O livro de artista e o paratexto*. PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG. Livro de artista. v.2, n.3, p.73-81, mai, 2012.

VALE, Paulo Pires do (org.). *Tarefas infinitas*. Quando a arte e o livro se ilimitam. Catálogo de exposição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *Caligrafias e Escrituras: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes do século XX*. Belo Horizonte, C/Arte, 2012.

WISNIK, Marina. *SÓS*. São Paulo, Editora Livra, 2013.

### **Relação dos livros de artista analisados**

Nem todas as obras continham as informações completas e, em alguns casos, não foi possível obtê-las por outras fontes. A ausência da editora pode ser um indicativo de que o artista é o editor.

ABAD, Gabriel Mejía. *Sobre o amor*. São Paulo/ Florianópolis: Edições Tijuana e Par(ent)esis, 2105.

ALMEIDA, Márcio. *WHYK*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

AMORALES, Carlos. *Caca Grande*. México: Editorial RM, 2010.

ANDREATO, Laura Huzak; LOUREIRO, João; BATISTA, Ana Luiza Dias. *Revista*. São Paulo: edição dos autores, 2018. *Catálogo*.

BARCELLOS, Vera Chaves. *Momento vital*, [Porto Alegre], 1979.

BECK, Kim. *A field guide to weeds*. New York: Printed Matter, 2007.

BITTENCOURT, Bia. *Coluna*. São Paulo: Meli-Melo Press, 2015

\_\_\_\_\_. *Piscadinha do espaço*. São Paulo, 2015.

CADÔR, Amir Brito. *O livro dos seres imaginários*. Belo Horizonte: Andante, 2011.

CAMPBELL, Brígida. (org). *Nuvens #7 – Homenagem ao alfabeto*. Belo Horizonte: Ed. do autor, 2013.

- CAMPOS, Augusto de; PLAZA, Júlio. *Poemóviles*. São Paulo: Brasiliense, 1985
- CLOSKY, Claude *Sex*. Rome: Electa, 2007.
- CUTTS, Simon. *A history of the airfields of Lincolnshire*. Norfolk: Coracle Press, 1990.
- DOERINGER, Eric. *The xeroxed book*. New York: Copycat Publications, 2010.
- DUARTE, Alessandra. In: SOBRELIVROS. Projeto Brochura. São Paulo: Ed. do autor, 2011.
- EQUISOAIN, Roberto. *Blablabla*. 2012.
- FONTCUBERTA, Joan. *El artista y la fotografía*. [Barcelona]: Actar, 2000.
- FULTON, Hamish. *Ajawaan*. Toronto: Art Metropole, 1987
- GRACIOTTI, Thais. *Mar*. São Paulo: Pingado Prés, 2014.
- GUDMUNDSSON, kristján. *Circles*. Amsterdam: Stedelijk Museum, 1973.
- HARING, Keith. *O livro da Nina para Guardar Pequenas Coisas*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- HEYVAERT, Anne. *Plis pages*. Rennes/ França: Incertain Sens, 2015.
- JORGE, Gilberto José; ABIGALIL, Omar Guedes (ed.). *Agráfica*. São Paulo: Entretempo Edições Serigráficas, 1987.
- KENTRIDGE, William. *De Como Não Fui Ministro D'Estado*. São Paulo: Pinacoteca/IMS, 2013.
- LAMPERT, Letícia. *Escala de cor das coisas*. Porto Alegre, 2009.
- LAVATER, Warja. *Le petit chaperon rouge: une imagerie d'après un conte de Perrault*. Paris: Maeght, 1965.
- LOEB, Lucia Mindlin. *Memória de você*. São Paulo, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Guardas*. São Paulo, 2010.
- LONG, Richard. *A Walk Across England*. Londres: Thames & Hudson, 1997.
- LOPES, Fernando. *Flag Book: Interaction Towards a Better World*. Atlanta: Nexus Press, 1996.
- LOUREIRO, João; ANDREATO, Laura Huzak; BATISTA, Ana Luiza Dias. *Revista*. São Paulo: edição dos autores, 2018. *Catálogo*.
- MELLIÉ, Fanette. *Dans la lune*. Strasbourg/França: Éditions du Livre, 2013.
- MORAIS, Fábio; DARDOT, Marilá. *blá, blá, blá*. Florianópolis: Par(ent)esis, 2009.

- MUNARI, Bruno. *I prelibri*. Mantova: Corraini, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Libro illeggibile MN1*. Mantova/ Itália: Corraini, 2009.
- MUNTADAS, Antoni. *Ladies & Gentleman*. Barcelona: Actar, 2001.
- NÉLDÉLEC, Julien. *Feuilleté*. Brest/ França: Zédélé, 2013.
- PARIS, Nicolás. *Doble faz*. Bogotá: La Silueta, 2010.
- PARR, Martin. *Boring postcards*. Londres: Phaidon, 2000.
- PIQUEIRA, Gustavo. *Clichês Brasileiros*. São Paulo, 2013.
- RAULT, Tristan (curadoria). *Ser y grafia*. Tradução de Idalia Morejon Arnaiz. São Paulo: Estúdio Diálogo, 2009.
- RUSCHA, Edward. *Twentysix gasoline stations*. Los Angeles, 1963.
- SERAFINI, Luigi. *Codex Seraphinianus*. New York: Rizzoli, 2013.
- SPECTOR, Buzz. *Unpacking my Library*. Cleveland: Cleveland Center for Contemporary Art, 1995.
- WEIJDE, Eric van der. *Havaianas*. Brasil, 2013.
- ZANETTI, Mariana. *Kinocaixa: 5 filmes de bolso*. São Paulo: Hedra, 2009.
- ZIMBRES, Fábio. *As férias de Hércules*. Porto Alegre: Edições Tonto, 1999.
- ZIRALDO, Alves Pinto. *Flicts*. São Paulo: Melhoramentos, 1984.
- ZOCCHIO, Marcelo; Ballardín, Everton. *Pequeno Dicionário Ilustrado de Expressões Idiomáticas*. São Paulo: Mandioca, 1999.

### **Relação dos livros ilustrados e livros de imagens analisados**

- ALUAD, Pedro Kalil. *O menino que queria virar vento*. Ilustrações de Luisa Helena Ribeiro. Belo Horizonte: Aletria, 2012.
- ANNO, Mitsumasa. *Anno's Journey*. Nova York: Putnam & Grosset Group, 1997.
- AREGUI, Matthias. *Antes Depois*. Ilustrações de Anne-Margot Ramstein. São Paulo: Livros da raposa Vermelha, 2015.
- BARBIERI, Stela; VILELA, Fernando. *A onça e o bode*. São Paulo: Scipione, 2010.
- \_\_\_\_\_. *O bicho manjaléu*. São Paulo: Scipione, 2010.

BLEXBOLEX. *L' Imagier des gens*. Paris: Albin Michel Jeunesse, 2008.

BRENNAN, Ilan. *Telefone sem fio*. Ilustrações de Renato Moriconi. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2010.

BYRNE, Richard. *Estamos no livro errado*. São Paulo: Panda books, 2016.

COISSARD, Sylvain. *Las (verdaderas!) historias del arte*. Ilustrações de Alexis Lemoine. Tradução de Luz María Bazaldúa. México: Oceano Travesia, 2013.

COTTIN, Menena. *Duplo Duplo*. Rio de Janeiro. Pallas, 2013.

CRUZ, Nelson. *Haicais Visuais*. Curitiba: Positivo, 2015.

\_\_\_\_\_. *O livro do acaso*. Belo Horizonte: Abacatte, 2014.

DAMM, Antje. *Was ist das*. Hildesheim: Gerstenberg, 2009.

ESCOFFIER, Michaël. *Superniño*. Ilustrações de Matthieu Maudet. Tradução de Esther Rubio: Madrid: Kókinos, 2015.

FÉLIX, Monique. *O ratinho que morava no livro*. São Paulo: Melhoramentos, 2009.

FURNARI, Eva. *Zig Zag*. São Paulo: Moderna, 2015.

GULLAR, Ferreira. *Bichos do lixo*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

GOMI, Taro. *Rabiscos*. Tradução de Diogo Kaupatez. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

GUIMARAENS, Alphonsus de. MORAES, Odilon (Il.). *Ismália*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

HENSE, Nathalie. *Existir!* Ilustrações de Julien Martinière. Tradução de Fabio Weintraub. São Paulo: Edições SM, 2014.

ISOL. *Ter um patinho é útil*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

JEFFERS Oliver; WINSTON, Sam. *A Child of Books*. Massachusetts: Candlewick Press, 2016.

JHA, Rambharos. *A vida na água*. Tradução de Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

KLAUSMEIER, Jesse. *Abra este pequeno livro*. Ilustrações de Suzy Lee; Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

LAGARTA, Marta. *Brincabulário*. Ilustrações de Sandro Castelli. São Paulo: editora Ática, 2012.

- LAGO, Angela. *A novela da panela*. São Paulo: Editora Moderna, 1999.
- \_\_\_\_\_. *ABC doido*. São Paulo: Melhoramentos, 2010.
- \_\_\_\_\_. *O caderno do jardineiro*. São Paulo: Edições SM, 2016.
- \_\_\_\_\_. *O cântico dos cânticos*. São Paulo: Editora Paulinas, 1992.
- \_\_\_\_\_. *O monge e o passarinho*. São Paulo: Scipione, 2010.
- \_\_\_\_\_. *O personagem encachado*. Belo Horizonte: RHJ, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Triângulos vermelhos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- LEE, Suzy. *Espelho*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Onda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- LEITE, Márcia. *Pé-de-bicho*. Ilustrações de João Caré. São Paulo: Editora Pulo do Gato, 2015.
- MAEO, Keiko. *Balanço*. Tradução de Diogo Kaupatez. São Paulo: Cosac Naif, 2007.
- MANSUR, Guilherme. *Bichos tipográficos*. Sabará: Dubolsinho, 2007.
- MATEO, José Manuel. *Migrar*. Ilustrações de Javier Martínez Pedro. Tradução de Rafaella Lemos. Rio de Janeiro: Pallas, 2013.
- MORICONI, Renato. *Bárbaro*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2013.
- MUNARI, Bruno. *Na noite escura*. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- NEVES, André. *Caligrafia de Dona Sofia*. São Paulo: Paulinas, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Seca*. São Paulo: Paulinas, 2013.
- NOVAK, B. J. *O livro sem figuras*. Tradução: Índigo. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca 2015.
- PORTIS, Antoinette. *Não é uma caixa*. Tradução de Cassiano Machado. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- REVILLODIA. *Animalário Universal do Professor Revillod*. São Paulo: SESI-SP Editora, 2016.
- SIMLER, Isabelle. *Plume*. Paris: Éditions courtes et longues, 2012.
- SANDOVAL, Andrés. *Dobras*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2017.
- TULLET, Hervé. *Aperte aqui*. Tradução de Elza Mendes. São Paulo: Ática, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Sem título*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2013.

VILELA, Fernando. *Aventura animal*. São Paulo: Editora DCL, 2013.

\_\_\_\_\_. *Lampião & Lancelote*. São Paulo. Cosac Naify, 2015.

## Anexo 1

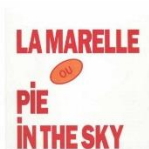
### Relação de livros de artistas publicados no Blog da Coleção Livro de Artista da UFMG classificados como “livros infantis”.



AMORALES, Carlos. *Caca Grande*. México, Ediotrial RM, 2010.

Ficha técnica: [66] p./ 40 ilustrações/ 24,5 x 35 cm.

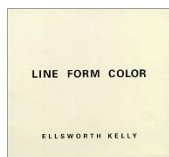
Publicado em livro infantil e marcado como livro com América Latina.



WEINER, Lawrence. *La Marelle ou Pie in the Sky*. Villeurbanne: Le Nouveau Musée / Institut d'Art Contemporain, 1990

Ficha técnica: [24] p./ brochura/ offset, duas cores/ 20 x 20 cm

Publicado em livro infantil e marcado com livro com performance.



ELLSWORTH, Kelly. *Line Form Color* Cambridge, Harvard University Art Museums, 1999.

Ficha técnica: Colorido/ 2 livros/ 28 e 88 p./ 19,6 x 20,5cm

Publicado em: livro infantil/ cor/ formas e cores.



HARING, Keith. *O livro da Nina para guardar pequenas coisas*. São Paulo, Cosac Naify, 2010

Ficha técnica: Português/ capa dura/ 72 p./ 23 x 31 cm

Publicado em livro infantil/ desenho.



LEXIER, Micah. *A number of things* Vancouver, Canadá: Artspeak, 2008.

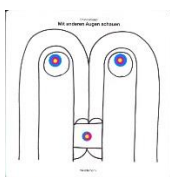
Ficha técnica: 32 p. / il. Pb/ Offset grampeado/ 20,5 x 25,5 cm

Publicado em livros infantil desenho e marcado com livro para colorir.



MUNARI, Bruno. *I prelibri* (Pré-livros). Mantova, Corraini, 4a ed, 2011.

Ficha técnica: 12 v.il. col/ 10 x 10 cm/ em caixa de 39,5 x 28 cm  
Publicado em livro infantil e marcado com Bruno Munari.



MUNARI, Bruno. *Mit anderen Augen schauen*, Guardiamoci negli occhi, Look into my eyes. Mantova: Corraini, 2008.

Ficha técnica: 25 folhas avulsas/ 20 x 20 cm  
Publicado em livro infantil e marcado com Bruno Munari.



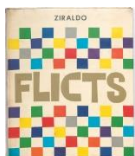
ALMEIDA, Márcio. *WHYK*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

Ficha técnica: brochura/ 18 cm x 22 cm  
Publicado em livro infantil/ poesia visual.



MELLIER, Fanette. *Dans la lune*. Strasbourg/França: Éditions du Livre, 2013

Ficha técnica: Offset, Impression 8 couleurs pantone papel Munken Print White 150g/ 64 p./ 21 x 20 cm  
Publicado em livro infantil/ Uncategorized.



ZIRALDO. *Flicts*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1969

Ficha técnica: capa dura/ 23,5 x 28 cm  
Publicado em livro infantil/ poesia visual.



LAVATER, Warja. *Le petit chaperon rouge: une imagerie d'après un conte de Perrault*. Paris: Maeght, 1965.

Ficha técnica: 1 folheto (19 dobras)/ principalmente il. Color/ luva/ 15,8 x 11,2 x 1,3 cm.  
Publicado em livro infantil/ livro ilustrado/ narrativa visual.



MUNARI, Bruno. *Libro illeggibile MNI*. Mantova: Corraini, 2009.

Ficha técnica: 26 p./ 10 x 10 cm  
Publicado em livro infantil/ formas e cores/ sobre livros e marcado como livro com performance e Bruno Munari.

## Anexo 2

**Lista, em ordem alfabética, dos descritores referentes aos livros de artista do Blog de divulgação do acervo da Coleção Livro de Artista da UFMG.**

alfabeto  
apropriação  
arquitetura  
arte conceitual  
arte e sociedade  
arte para o livro  
artes gráficas  
artista e instituição  
biblioteca  
cartaz  
catalogar  
catálogo  
cidade  
coleção  
coleção especial  
cor  
desenho  
diário  
dicionário  
documento  
enciclopédia  
feminismo  
ficção  
flipbook  
formas e cores  
fotografia  
fotolivro  
fotonovela  
guias e manuais  
herbário  
inventário  
livro de artista  
livro de artista no Brasil  
livro ilustrado  
livro infantil  
livro-objeto  
manual  
mapas  
narrativa  
narrativa visual  
obra de referência  
paisagem  
partitura  
percurso  
performance

poesia  
poesia concreta  
poesia visual  
publicação  
quadrinho  
retrato  
revista  
romance  
sexo  
sobre arte contemporânea  
sobre livros  
texto  
textos de artista  
uncategorizado  
utopia  
viagem  
zine

Fonte: <https://colecaolivrodeartista.wordpress.com/>