



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

CAMILLA FERNANDA DA FONSECA

**A MEMÓRIA NA TRAJETÓRIA DA CONSTRUÇÃO DO LIVRO DE ARTISTA**

Recife

2020

CAMILLA FERNANDA DA FONSECA

**A MEMÓRIA NA TRAJETÓRIA DA CONSTRUÇÃO DO LIVRO DE ARTISTA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPE/UFPB, da Universidade Federal de Pernambuco, como parte dos requisitos para obtenção do Título de Mestre em Artes Visuais. Linha de pesquisa: Processos Educacionais em Artes Visuais

**Área de concentração:** Artes Visuais e seus Processos Educacionais, Culturais e Criativos.

**Orientador(a):** Professora Doutora Fabiana Souto Lima Vidal.

Recife

2020

Catálogo na fonte  
Bibliotecária Nathália Sena, CRB-4/1719

F676m	<p>Fonseca, Camilla Fernanda da A memória na trajetória da construção do livro de artista / Camilla Fernanda da Fonseca – Recife, 2020. 156f.: il.</p> <p>Orientadora: Fabiana Souto Lima Vidal. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Artes visuais, 2020.</p> <p>Inclui referências.</p> <p>1. Livro de artista. 2. Memória. 3. Poiesis e autopoiesis. 4. Processos artísticos. I. Vidal, Fabiana Souto Lima (Orientadora). II. Título.</p> <p>700 CDD (22. ed.)</p>	UFPE (CAC 2021-17)
-------	---	--------------------

CAMILLA FERNANDA DA FONSECA

## **A MEMÓRIA NA TRAJETÓRIA DA CONSTRUÇÃO DO LIVRO DE ARTISTA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPE/UFPB, da Universidade Federal de Pernambuco, como parte dos requisitos para obtenção do Título de Mestre em Artes Visuais. Linha de pesquisa: Processos Educacionais em Artes Visuais

Aprovada em: 28/02/2020.

### **BANCA EXAMINADORA**

---

Professora Doutora Fabiana Souto Lima Vidal (Orientadora)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Professora Doutora Maria Bethânia e Silva (Examinadora interna)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Professora Doutora Ana Elizabeth Lisboa Cavalcanti (Examinadora externa)  
Universidade Federal de Pernambuco

“O sentimento do irremediável me fez gelar de novo. E eu compreendi que não poderia suportar a ideia de nunca mais escutar aquele riso. Ele era para mim como uma fonte no deserto” (SAINT-EXUPERY, 2015, p.86).

Dedico este trabalho a minha mãe Lidia Gomes da Fonseca que dedicou sua vida a mim.

## AGRADECIMENTOS

Imagem 1- Pôr do Sol em Caetés I, Abreu e Lima. 2019.



Fonte: Camilla Fernanda da Fonseca.

Eu agradeço primeiramente por estar aqui. Por cada hora estudando, pesquisando e me dedicando para que essa pesquisa acontecesse. E ela aconteceu.

A Deus, por ter me mantido sã, toda vez que a vida tentava me dar uma rasteira.

Aos meus pais, Lidia e Max, que dedicam suas vidas a cuidar de mim e que financiaram essa pesquisa. Vocês são meus alicerces.

Ao meu irmão, que me proporcionou computador com Word e todo amor e carinho possíveis. Amo demais.

As minhas colegas de graduação, Clarissa e Priscila, que foram grandes incentivadoras para que eu fizesse o Mestrado. E apesar de termos nos afastado quando nos formamos, eu ainda as guardo em um lugar especial no meu coração. Obrigada.

Aos meus amigos de toda vida, Carlos, Vinícius e Demis, que são a prova de que mesmo vivendo na era da modernidade líquida, algumas coisas ainda podem ser sólidas, assim como a amizade de vocês.

Ao meu ex-namorado e amigo, Fernando, sem ele eu não estaria nesse Mestrado. E sem ele, essa pesquisa não teria tomado o rumo que tomou.

Às amigas que estavam todo tempo comigo, Gabriel, Alex, Farah, Michel que deixaram minha vida mais alegre em momentos não tão felizes assim.

Aos meus Webamigos do League of Legend, Johnny, Peres, Emerson, Rafael, Midon, Phelipe e Paulo por transformarem minhas noites, e às vezes, as madrugadas em diversão pura. Vocês são os motivos de eu não ter enlouquecido nesse finalzinho de pesquisa.

Ao Pré-Gruta e aos minhas/meus alunas/os 2018-2019, que acompanharam toda a minha jornada do Mestrado, e me deram a oportunidade de fazer uma das coisas que mais amo que é ensinar. Estar com vocês sempre me revitalizava.

Ao meu tio, Lenildo, que me levou e trouxe diversas vezes da Paraíba e a minha Avó Maria que acompanhou tudo. Agradeço demais.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, e especialmente, ao Professor José Rufino por ter gostado do meu pré-projeto e me aceitado como orientanda.

À Professora Fabiana Vidal, que se encarregou de me orientar na segunda parte da pesquisa.

Agradeço à todos/as que fizeram parte dessa trajetória e que fizeram ela ser possível.

## RESUMO

A presente dissertação foi desenvolvida na linha de pesquisa Processos Criativos em Artes Visuais, do Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais – UFPE/UFPB e aborda as memórias como disparador de criação de um livro de artista. Para tanto, buscou-se inicialmente mapear o percurso histórico e mapear tipos de livros de artistas, estabelecendo um diálogo com Silveira, Derdik, Cirillo, Filho entre outros. Também foi necessário compreender como as memórias são acionadas como mecanismos de produção e até que ponto elas podem ser ficcionalizadas, a partir do diálogo com Halbwachs, Bergson, Nogueira e Quintela. Ainda fez-se necessário debater os conceitos de *poiesis* e *autopoiesis*, a fim de compreender meu percurso criativo na produção de um livro de artista, para isso, dialoguei mais intensamente com Panek e Ostrower. Para o processo metodológico, numa perspectiva cartográfica, estabeleci um diálogo com Pucheu, Deleuze e Guatarri para pensar as etapas de produção do livro de artista, iniciando pela seleção das memórias até o objeto finalizado. A imersão no processo de produção de um objeto artístico a partir das minhas memórias me fez perceber em um primeiro momento que as memórias agem como um impulso de criação que surge do acaso, de encontros e desencontros, além de gerar elementos que possibilitam a produção de objetos que vão além do visual, explorando outros sentidos como o tato e o olfato.

**Palavras-chave:** Livro de artista. Memória. Poiesis e autopoiesis. Processos artísticos.

## ABSTRACT

This dissertation was developed in the research line Creative Processes in Visual Arts, at Postgraduate Associated Program in Visual Arts – UFPE/UFPB and discourse the memories as trigger of an artist book creation. Therefore, this dissertation aimed to map the historical route and kinds of artists' books, setting a dialogue with Silveira, Derdik, Cirillo, Filho, among others. Moreover, it was necessary understand how the memories are triggered as production mechanisms and whither they may be fictionalized, based on dialogue with Halbwachs, Bergson, Nogueira, and Quintela. Furthermore, it was necessary to discuss concepts of poieses and autopoiesis, to comprise my creative route in production of an artist book, for this, I dialogued intensely with Panek and Ostrower. For the methodological process, I set a dialogue with Pucheu, Deleuze, and Guatarri to think the production phases of artist's book, starting with the selection of memories until the finalized object. The immersion on production process of an artistic project from my memories made me realize in a first moment that memories act as a creation impulse that arises from chance, from encounters and mismatches, besides that generate elements that make possible the production of objects that go beyond the visual, exploring other senses as touch and smell.

**Keywords:** Artist's book. Memory. Poiesis and autopoiesis. Artistic processes.

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 –	Camilla Fernanda da Fonseca, Pôr do Sol em Caetés I, Abreu e Lima. 2019.....	6
Imagem 2 –	Carlos Vitor, Camilla caminhando na praia, 2019.....	17
Imagem 3 –	Camilla Fernanda da Fonseca, livreto de Gravuras “Fonte da Vida”, 2014.....	18
Imagem 4 –	Camilla Fernanda da Fonseca, Casa de Embrião, 1999 .....	19
Imagem 5 –	Camilla Fernanda da Fonseca, intervenção em uma das páginas da coletânea Disney, 1999.....	20
Imagem 6 –	Camilla Fernanda da Fonseca. Intervenções feitas nos olhos do Aladdin.....	21
Imagem 7 –	Camilla Fernanda da Fonseca. Intervenções feitas nos olhos do Aladdin.....	21
Imagem 8 –	Camilla Fernanda da Fonseca. Intervenções feitas nos olhos do Aladdin.....	21
Imagem 9 –	Camilla Fernanda da Fonseca. Intervenções feitas nos olhos do Aladdin.....	21
Imagem 10 –	Camilla Fernanda da Fonseca. Intervenções na Bíblia Sagrada.....	22
Imagem 11 –	Capa do Livro “O Pequeno Príncipe”, 2015.....	23
Imagem 12 –	Ilustrações de Saint-Éxupery, 2015.....	24
Imagem 13 –	Camilla Fernanda da Fonseca, Livreto feito como trabalho final da disciplina de Fundamentos da Arte Educação, 2013.....	26
Imagem 14 –	Camilla Fernanda da Fonseca, Livreto feito como trabalho final da disciplina de Fundamentos da Arte Educação, 2013.....	24
Imagem 15 –	Camilla Fernanda da Fonseca, livreto de gravuras “Fonte da Vida”, 2014.....	27
Imagem 16 –	Camilla Fernanda da Fonseca, livreto de gravuras “Fontes da Vida”, 2014.....	28
Imagem 17 –	Rosa dos Ventos, 2017.....	33
Imagem 18 –	Camilla Fernanda da Fonseca, Caminho do Guemba, em Caetés I, 2019.....	39

Imagem 19 –	Luciana Borre, instalação “Segredos”, Instalação, 2018.....	44
Imagem 20 –	Luciana Borre, instalação “Segredos”, Instalação, 2018.....	45
Imagem 21 –	Camilla Fernanda da Fonseca, livro de artista “Queime”, 2018.....	47
Imagem 22 –	Camilla Fernanda da Fonseca, Céu noturno de Caetés I, com efeitos, 2018.....	53
Imagem 23 –	Camilla Fernanda da Fonseca, diário de fichamentos, 2018.....	55
Imagem 24 –	Murais do Sítio Arqueológico de Bonampak, localizado no México....	57
Imagem 25 –	Camilla Fernanda da Fonseca, Diário de fichamentos, 2018.....	60
Imagem 26 –	Leonardo da Vinci. Homem Vitruviano.....	62
Imagem 27 –	Battista Piranesi, gravuras “Carceri”, The Round Tower, 1761.....	63
Imagem 28 –	Francisco de Goya, gravuras “Los Caprichos”. A Caza de dientes, 1799.....	64
Imagem 29 –	Marllamé, “Um Coup Des”, 1897.....	65
Imagem 30 –	William Blake, “Songs of Innocence and of Experience”, 1789 e 1794.....	66
Imagem 31 –	William Blake, “Songs of Innocence and of Experience”, 1789 e 1794.....	66
Imagem 32 –	William Morris, “Love is Enough”, 1897.....	67
Imagem 33 –	Marcel Duchamp, Caixa Verde, 1934.....	68
Imagem 34 –	Ed Ruscha, Twentysix Gasoline Station, 1963.....	69
Imagem 35 –	Décio Pignatari, “Organismo”.....	71
Imagem 36 –	Julio Plaza e Augusto Campos, “Poemóbiles”, 1974.....	73
Imagem 37 –	Bruna Rafaella, “A felicidade Conjugal”, 2003.....	74
Imagem 38 –	Sebastião Pedrosa, “Livros Acorrentados”, 2001.....	75
Imagem 39 –	Exposição Coletiva “Antes que as traças no devorem”. 2018. Museu Murillo La Greca.....	76
Imagem 40 –	Exposição Coletiva “Antes que as traças no devorem”. 2018. Museu Murillo La Greca.....	77
Imagem 41 –	Artur Barrio, Livro de Artista.....	78
Imagem 42 –	Guy Laramée, “Art-Book- Landscape”.....	79
Imagem 43 –	Juanan Requena, “El Azar Fiel”.....	80
Imagem 44 –	Camilla Fernanda da Fonseca. Fim de tarde em Caetés I, Abreu e Lima, 2020.....	81

Imagem 45 –	Camilla Fernanda da Fonseca, Casa do Faroleiro, em Vila Nazaré, Cabo de Santo Agostinho, 2018.....	86
Imagem 46 –	Fragmento do filme “Laranja Mecânica”, 1971.....	88
Imagem 47 –	Sophie Calle, trecho final da carta “Prenez de Vous” sendo projetada no corpo da artista.....	90
Imagem 48 –	Sophie Calle, carta do ex-namorado corrigida.....	91
Imagem 49 –	Camilla Fernanda da Fonseca, vista do Planetário no Alto da Sé, Olinda. 2019.....	94
Imagem 50 –	Louise de Bourgeois, “The trauma of abandonment”, 2006.....	96
Imagem 51 –	Louise de Bourgeois, “The trauma of abandonment”, 2006.....	97
Imagem 52 –	Louise de Bourgeois, “The trauma of abandonment”, 2006.....	97
Imagem 53 –	Louise de Bourgeois, do livro “Ode à l’Oubli”, 2002.....	98
Imagem 54 –	– José Rufino, “Cartas de Areia”, 2012.....	99
Imagem 55 –	José Rufino, “Cartas de Areia”, 2012.....	100
Imagem 56 –	Juanan Requena, “Cita a los recuerdos”, 2018.....	102
Imagem 57 –	Camilla Fernanda da Fonseca, barco na praia de Maracaípe, em Ipojuca, 2019.....	104
Imagem 58 –	Gabriel Pereira, Praia de Boa Viagem, 2018.....	105
Imagem 59 –	Camilla Fernanda da Fonseca, “Queime”, 2018.....	107
Imagem 60 –	Camilla Fernanda da Fonseca, “Queime”, 2018.....	107
Imagem 61 –	Camilla Fernanda da Fonseca, Interferência feita dentro do livro de artista “Queime”, 2018.....	109
Imagem 62 –	Interferência feita dentro do livro de artista “Queime”, 2018.....	110
Imagem 63 –	Vicky Rabitti, “Poesia Incendiaria”, 2019.....	111
Imagem 64 –	Camilla Fernanda da Fonseca, “Tentando apagar fogo com pólvora”, 2019.....	114
Imagem 65 –	Camilla Fernanda da Fonseca, “Tentando apagar fogo com pólvora”, 2019.....	115
Imagem 66 –	Camilla Fernanda da Fonseca, “Salgado como água do mar”, 2019.....	116
Imagem 67 –	Josepf Cornell, “Object (Abeilles)”.....	117
Imagem 68 –	Camilla Fernanda da Fonseca, fragmentos da obra “Salgado como água do mar”, 2019.....	118
Imagem 69 –	Camilla Fernanda da Fonseca, fragmentos da obra “Salgado como	

	água do mar”, 2019.....	119
Imagem 70 –	Camilla Fernanda da Fonseca, fragmentos da obra “Salgado como água do mar”, 2019.....	119
Imagem 71 –	Camilla Fernanda da Fonseca, fragmentos da obra “Salgado como água do mar”, 2019.....	120
Imagem 72 –	Nara Amelia, “O melhor dos mundos possíveis”, 2013.....	122
Imagem 73 –	Camilla Fernanda da Fonseca, “Livro-colagem”, 2019.....	123
Imagem 74 –	Camilla Fernanda da Fonseca, capa do livro de artista “As desilusões, o silêncio, a solidão”, 2019.....	124
Imagem 75 –	Rupi Kaur, poema do livro “O que o sol faz com as flores”, 2018.....	126
Imagem 76 –	Camilla Fernanda da Fonseca, escrevendo poesias no livro de artista, 2019.....	128
Imagem 77 –	Camilla Fernanda da Fonseca, caixa com colagens de textos, 2019.....	130
Imagem 78 –	Camilla Fernanda da Fonseca, parte interior da caixa, 2019.....	130
Imagem 79 –	Camilla Fernanda da Fonseca, nebulosa em resina, 2019.....	131
Imagem 80 –	Camilla Fernanda da Fonseca, costura da encadernação, 2019.....	132
Imagem 81 –	Camilla Fernanda da Fonseca, notas sobre seus olhos castanhos, 2019.....	134
Imagem 82 –	Camilla Fernanda da Fonseca, notas sobre seus olhos castanhos, 2019.....	135
Imagem 83 –	Camilla Fernanda da Fonseca, colagem do livro de artista “As desilusões, o silêncio, a solidão”, 2019.....	136
Imagem 84 –	Camilla Fernanda da Fonseca, “As vezes eu quero recordar”, 2019....	137
Imagem 85 –	Camilla Fernanda da Fonseca, “As vezes eu quero esquecer”, 2019...	138
Imagem 86 –	Camilla Fernanda da Fonseca, “As desilusões, o silêncio, a solidão”, 2019.....	139
Imagem 87 –	Camilla Fernanda da Fonseca, “As desilusões, o silêncio, a solidão”, 2019.....	139
Imagem 88 –	Camilla Fernanda da Fonseca, “As desilusões, o silêncio, a solidão”, 2019.....	140
Imagem 89 –	Camilla Fernanda da Fonseca, texto final do livro de artista As	

	desilusões, o silêncio, a solidão, 2019.....	141
Imagem 90 –	Camilla Fernanda da Fonseca, “As desilusões, o silêncio, a solidão”, 2019.....	142
Imagem 91 –	Camilla Fernanda da Fonseca, pote de poeira, 2020.....	143
Imagem 92 –	Camilla Fernanda da Fonseca, livro de artista “As desilusões, o silêncio, a solidão, 2019.....	144
Imagem 93 –	Creative Commons / Atlantios.....	146

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ANPED	Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação
ANPAP	Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas
BDTD	Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações
CAC	Centro de Artes e Comunicação
COHAB	Companhia de Habitação Popular
GT	Grupo de Estudos
PB	Paraíba
PPGAV	Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais
PUC-SP	Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
SBPC	Sociedade Brasileira para o progresso da Ciência
UFPA	Universidade Federal do Pará
UFPB.	Universidade Federal da Paraíba
UFPE	Universidade Federal de Pernambuco
USP	Universidade de São Paulo

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>Pontos de partida.....</b>	<b>17</b>
	O farol: lançando luz, mostrando rotas.....	18
1.1	A andarilha, a cartógrafa e a artista: <i>sobre a metodologia cartográfica</i> .....	33
1.2	Trilhas e rastros: <i>caminhos já percorridos</i> .....	39
<b>2</b>	<b>A errante: cartografando.....</b>	<b>53</b>
2.1	Dos registros escritos e visuais.....	55
2.2	Diário de Bordo: <i>sobre livros de artista</i> .....	60
2.3	Não-lugares e Lugares: <i>sobre poeisis e autopoiesis</i> .....	81
<b>3</b>	<b>Ruínas: restos de algo que já se foi.....</b>	<b>86</b>
3.1	Nostalgia: <i>sobre as memória e a construção de narrativa</i> .....	94
<b>4</b>	<b>À deriva: das experimentações à criação de livros de artista.....</b>	<b>104</b>
4.1	Marinheira de primeira viagem: <i>experimentações em livro de artista</i> .....	105
4.2	Desilusões, o silêncio, a solidão: <i>um livro de artista em construção</i> .....	124
<b>5</b>	<b>Mensagem na Garrafa: Um possível fim?.....</b>	<b>146</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>149</b>

## 1 Pontos de Partida



Imagem 2 – Carlos Vitor, Camilla caminhando na praia, 2019.

O Farol: *Lançando luz, mostrando rotas.*



Imagem 3 – Camilla Fernanda da Fonseca, livreto de Gravuras “Fonte da Vida”, 2014.

Quando ingressei no Programa Associado de Pós-graduação em Artes Visuais da UFPE/UFPB ainda não tinha clareza sobre o que eu iria pesquisar em detalhes, mas uma coisa me despertava a curiosidade: gostaria de observar meu processo artístico de criação de livro de artista<sup>1</sup>.

Quando penso em livros sou transportada para outros tempos: nas tardes quentes numa pequena casa de embrião (Imagem 4), nome popularmente utilizado para as casas da COHAB - Companhias de Habitação Popular. Na minha casa de embrião, quando eu era criança, tinha apenas um quarto e um guarda-roupa que ficava ao lado da porta de entrada e separava o cômodo do resto da casa. Na sala, como não havia muito espaço, tinha uma mesa presa à parede e que se desmontava após as refeições, um banheiro pequeno que tinha uma porta em frente à mesa e uma cozinha tão pequena quanto todo o resto da casa. No quintal, havia coqueiros, um abacateiro e a Kombi do meu pai que era o sustento da família, já que ele trabalhava como motorista de transporte alternativo.



Imagem 4 – Camilla Fernanda da Fonseca, Casa de Embrião, 1999.

---

<sup>1</sup> Como a categoria Livro dentro das Artes Visuais é bastante ampla podendo ser nomeada de diversas formas (livro de artista, livro-objeto, livro-poema, entre outros), optei por utilizar o termo livro de artista por acreditar que dialoga melhor com a minha proposta poética.

Era nessa casa que eu via a minha mãe sempre lendo algo, como se ansiasse viajar para outras eras, outros mundos e outras vidas. Eu não entendia por que ela passava horas com o nariz dentro daquelas páginas. Só sei que ela lia de tudo, inclusive bula de remédio. Talvez, para ela, o melhor remédio fossem os livros. De alguma forma isso me afetou e hoje sou fascinada por livros.

Na minha infância eu tive dois livros que me marcaram muito. Um deles foi uma coletânea da Disney que meus pais me deram quando eu tinha quatro anos de idade. Esse livro simboliza meus primeiros contatos com livros infantis - e com livros que eram meus. Não tinha qualquer noção de preservação, pois todo o livro tem intervenções (Imagem 5), letras, palavras, símbolos aleatórios e são essas reconfigurações que torna este livro também tão especial.

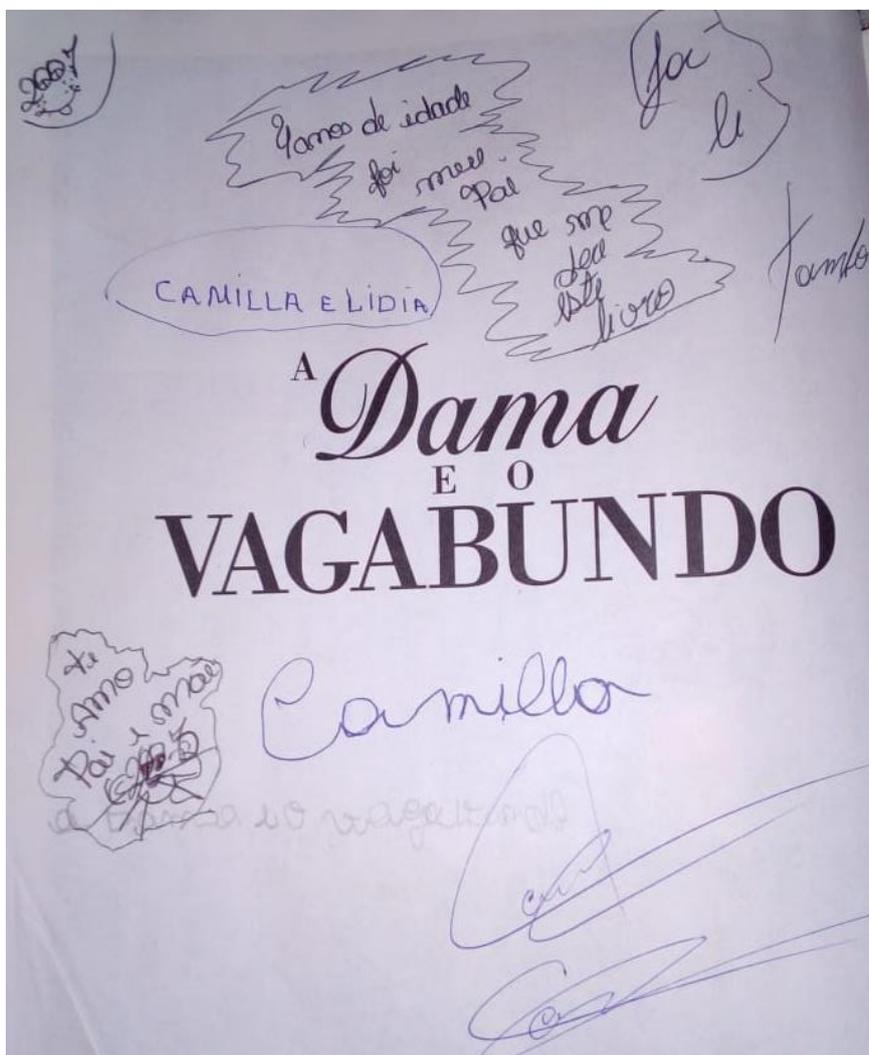
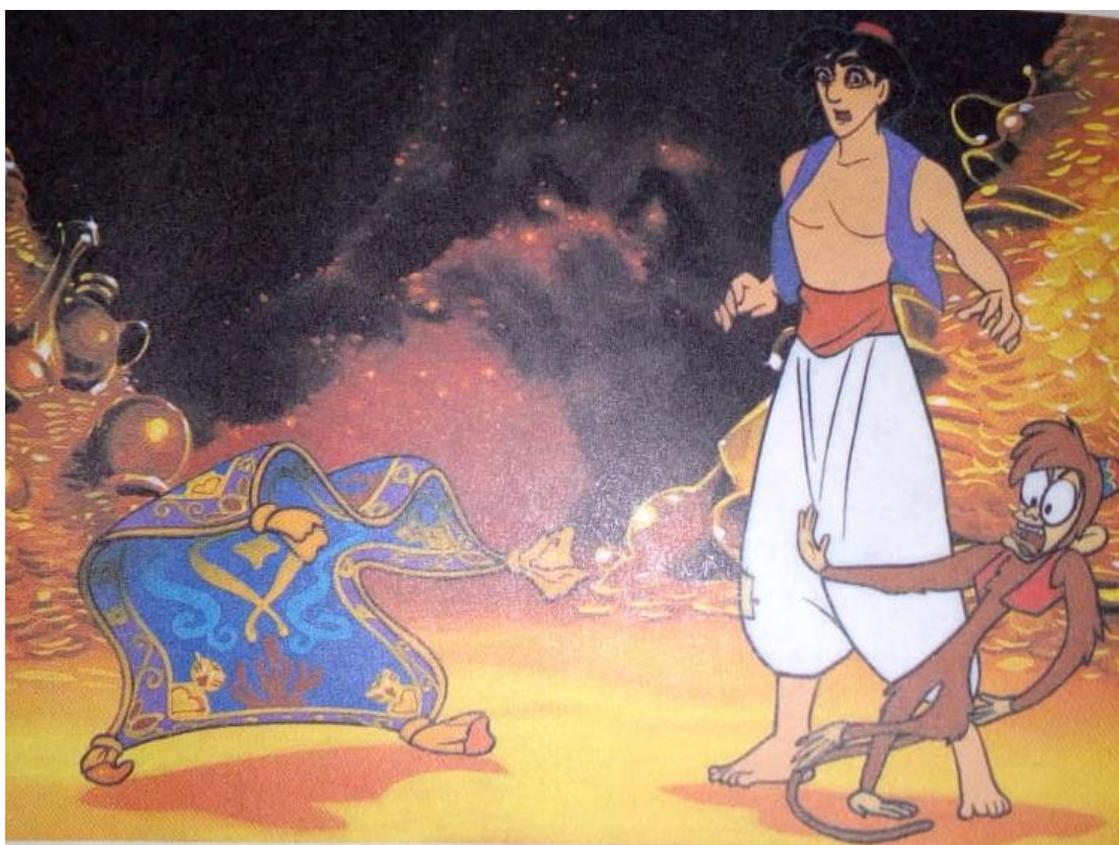


Imagem 5 – Camilla Fernanda da Fonseca, intervenção em uma das páginas da coletânea Disney, 1999.

A princípio, ao olhar rapidamente para as páginas, provavelmente é possível ter a impressão de que era um livro de uma criança que estava aprendendo não só a ler, mas também a escrever, já que tem nomes repetidos por todas elas. Por vezes, se encontram desenhos contornados e algumas tentativas de copiar os desenhos ali ilustrados.

Caso diferente acontece quando se chega a história do *Aladdin*. Diferentemente dos outros capítulos que as intervenções são mais genéricas, as que acontecem sobre os desenhos do Aladdin são um tanto peculiares, pois em todos os olhos acrescentei um círculo preto feito com caneta esferográfica (Imagens 6, 7, 8 e 9). Ao folhear o livro, me peguei em um misto de nostalgia e divertimento, posto que é um objeto que fez parte da minha infância.



Imagens 6, 7, 8 e 9 – Camilla Fernanda da Fonseca. Intervenções feitas nos olhos do Aladdin.

Não sei o porquê de ter feito esses círculos, mas hoje consigo perceber uma intenção poética, ainda que esta clareza não existisse naquele momento. Ainda hoje, considero curioso que tenha essas interferências tão regradas para uma criança pequena. Devo dizer que Aladdin é uma das histórias da produção Disney que eu me identifico, por trazer elementos como a areia, o calor do deserto, a magia, o romance e a alegria, apesar das adversidades, foi essa história, inclusive, que me levou posteriormente a ler *As mil e uma noites*.

Novamente refletindo sobre os olhos do Aladdin circulados percebo que dão um novo sentido à história, já que parece que mesmo sorridente ele parece triste ou depressivo e que no conjunto da obra parece cômica a tristeza da personagem.

Em 2002, meu tio me presenteou com uma Bíblia Sagrada (Imagem 10), já que minha família é toda cristã e eu iria dar início à catequese. Eu tinha pouca noção do que “sagrada” significava e fiz vários desenhos. Desenhei Jesus, desenhei coração, risquei meu nome, tudo em caneta vermelha. Mas minha mãe mandou apagar todos os desenhos com corretivo. A bíblia não era para riscar!

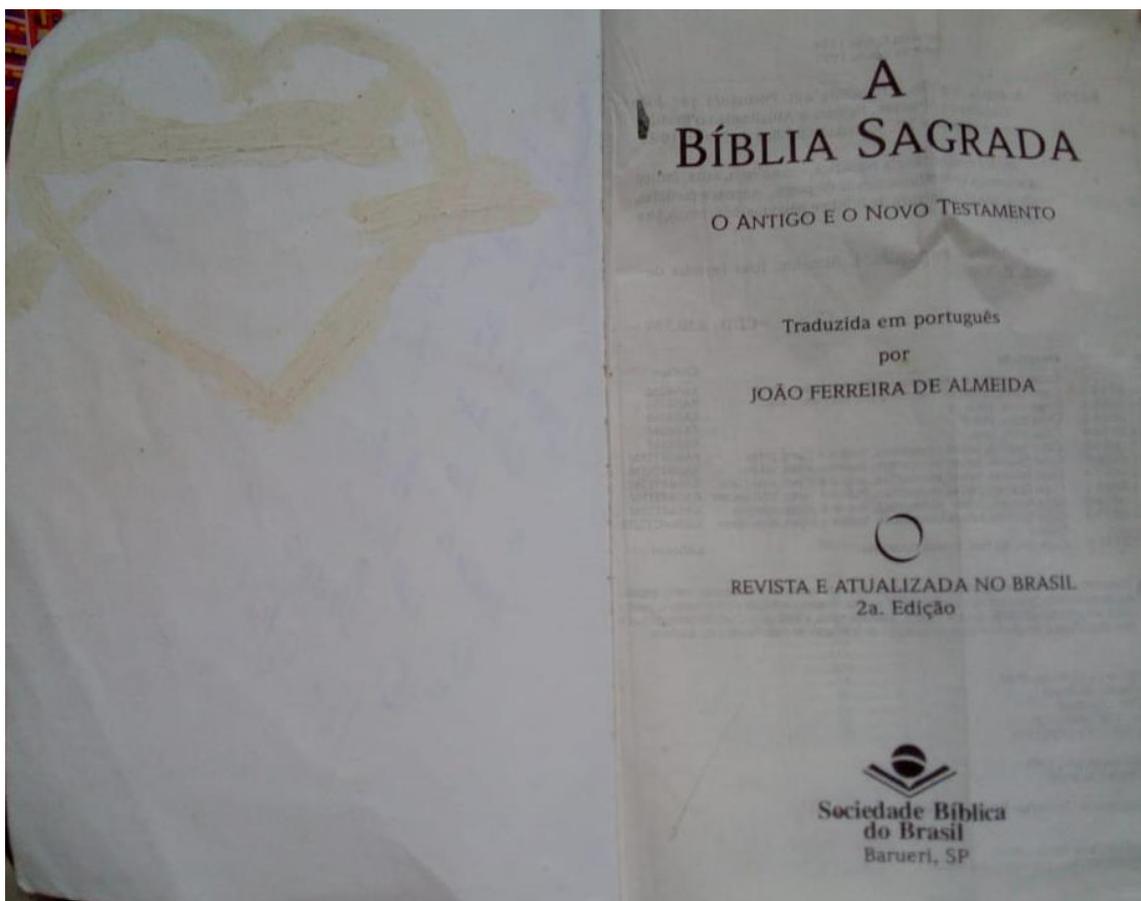


Imagem 10 – Camilla Fernanda da Fonseca. Intervenções na Bíblia Sagrada.

Apesar de ter citado alguns livros anteriormente, foi apenas aos catorze anos que eu comecei a me interessar mais fortemente por leitura propriamente dita. Desse período li os livros da série “Crepúsculo”, escritos por Stephenie Meyer. Estava na moda essa junção de romance juvenil e vampiros e eu adorava. Então nessa mesma época começou a passar na televisão “The Vampire Diaries”, série que deriva dos livros de mesmo nome escritos por L.J. Smith e que também fazem parte das minhas leituras. Em algum momento da minha vida, me fixei no romance policial e comprei uma série de bolso das histórias de Sherlock Holmes escrita por Arthur Conan Doyle. Além dos livros citados, tenho muitos livros de literatura mais contemporânea e que impactaram o público jovem, como “As crônicas de Gelo e Fogo”, “O Cavaleiro dos Sete Reinos” de George R.R. Martin; suspense e criaturas como “O Medo Clássico I” de H.P Lovecraft; e as versões de luxo do jogo “Diablo III” da qual deriva o “Livro de Cain” de Flint Dille e a do jogo “Assassin’s Creed IV: Black Flag” da qual deriva “O Diário de Barba Negra” de Christie Golden, entre outros livros. Dentre tantos livros, a leitura mais marcante da minha adolescência tornando-se, ainda hoje, um dos meus livros favoritos é “O Pequeno Príncipe” de Saint-Exupéry (Imagem 11).

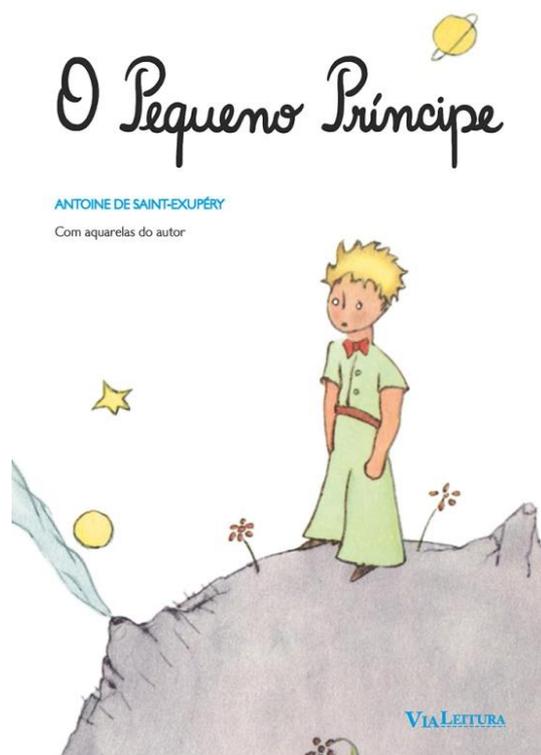


Imagem 11 – Capa do Livro “O Pequeno Príncipe”. SAINT-ÉXUPÉRY, 2015, capa.

A beleza dessa obra começa desde a dedicatória, quando o autor a dedica a criança que foi seu melhor amigo. A princípio o livro pode ser considerado como um livro infantil, por ter uma linguagem simples e ser ilustrado (Imagem 12), mas, na minha visão, “O Pequeno Príncipe” é um tributo à imaginação e a criatividade, que vai além de classificação etária.

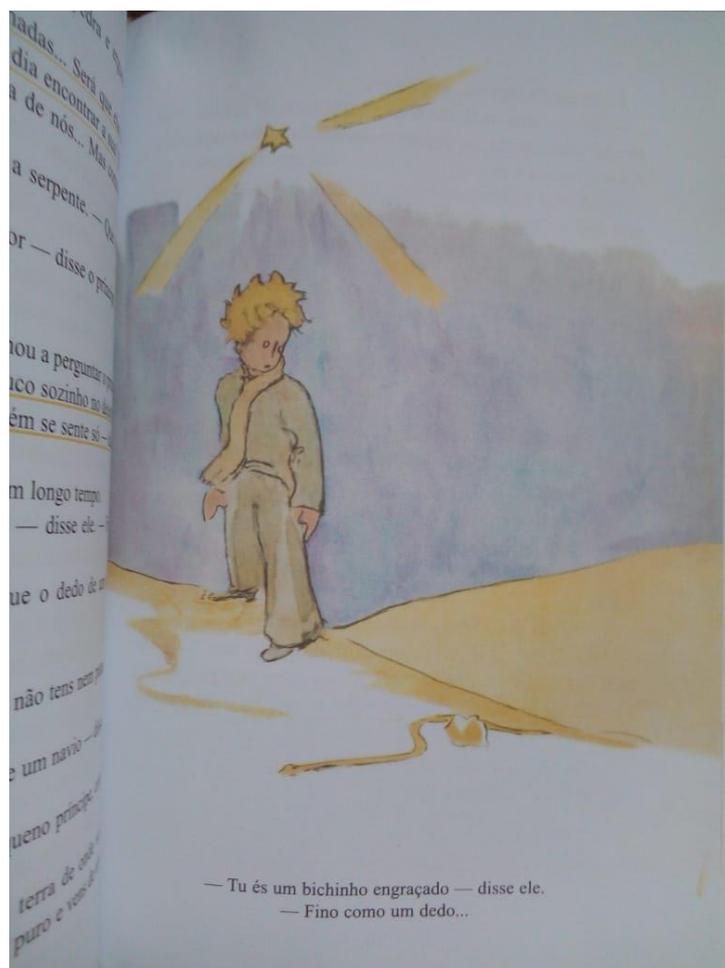


Imagem 12 – Ilustrações de Saint-Éxupéry. SAINT-ÉXUPÉRY, 2015, p. 61.

Quando somos crianças nos permitem sonhar e pensar que podemos voar até que possamos tocar os céus, como se sonhar fosse algo apenas para crianças. Quanto mais crescemos mais nossos sonhos são podados e passamos a acreditar que há um abismo entre a realidade e o mundo dos sonhos, fazendo com que nossos pés se fixem no chão e criem raízes tão profundas que nos leva a pensar que não podemos tocar aquele azul acima de nossas cabeças. Na atualidade, cada vez mais é enfatizado o valor material das coisas, nos levando a dar importância ao que fazemos apenas se formos ganhar algo em

troca ou se o valor financeiro for alto, ou se o que vestimos é de marca, e quanto menos dinheiro temos, menos importante e mais invisíveis ficamos. Sobre isso, Saint-Exupéry destaca pelas falas do pequeno príncipe:

As pessoas grandes adoram os números. Quando a gente lhes fala de um novo amigo, elas jamais se informam do essencial. Não perguntam nunca: ‘Qual é o som da sua voz? Quais os brinquedos que prefere? Será que coleciona borboletas?’ Mas perguntam: ‘Qual é sua idade? Quantos irmãos ele tem? Quanto pesa? Quanto ganha seu pai?’ Somente então é que elas julgam conhecê-lo. Se dizemos às pessoas grandes: ‘Vi uma bela casa de tijolos cor-de-rosa, gerânios na janela, pombas no telhado...’ elas não conseguem, de modo nenhum, fazer uma ideia da casa. É preciso dizer-lhes: ‘Vi uma casa de seiscentos contos’. Então elas exclamam: ‘Que beleza!’ (SAINT-EXUPÉRY, 2015, p.19-20, grifos do autor).

A partir do livro citado, entendo a importância de manter a criança sempre viva dentro de nós, pois assim como as crianças, o/a criador/a levanta perguntas e vê o mundo com mais liberdade. E é por isso que “O Pequeno Príncipe” me encanta tanto, porque ele me ensina que o essencial se encontra nas pequenas coisas que nunca esquecemos, e que “só se vê bem com o coração” (SAINT-EXUPÉRY, 2015, p.72).

Com esse gosto pela leitura e por livros em geral, tornei-me, ao longo do tempo, alguém muito cuidadosa com meus livros. Nenhum deles tem risco ou dobras e no meu quarto, a estante aonde fica minha mini biblioteca sempre se mantém limpa e organizada.

Entendo que o livro proporciona uma experiência sinestésica, ou seja, há uma combinação de sensações. Enquanto se lê um livro, usamos a visão para decodificar as palavras em texto legível; o tato, o olfato, já que os livros exalam os seus cheiros e, por último, usamos o campo imagético, que transforma o que lemos em imagens. Sobre isso, Silveira (2008, p.29) diz: “ter o livro, sim, lê-lo também, e sobretudo, ver virar e gerar suas páginas. Comê-las”.

Mas, para além da minha relação com as leituras nos diferentes livros de literatura e, ao buscar as memórias do meu primeiro livro de artista, recordo da disciplina de Fundamentos da Arte Educação, vivenciada com a Professora Doutora Renata Wilner, ainda no primeiro ano da Graduação na Licenciatura em Artes Visuais.

Naquele momento, mesmo que ainda não conhecesse essa vertente artística, foi nos pedido que ao final do semestre apresentássemos um portfólio artístico resumindo o que foi aprendido aula após aula. De início, considero como tanto curioso pensar que a

minha primeira ideia foi fazer uma caixa, onde dentro dela iria colocar vários papéis cortados, pedaços de xérox e que na hora da apresentação eu pegaria todos eles na mão e assopraria em sinal de que tudo que eu havia aprendido tinha sido levado pelo vento. Narrei este evento, inclusive, no meu trabalho de conclusão de curso, destacando que esta ação teria sido a maior mentira, uma vez que nunca esqueci nem o que aprendi nem a disciplina. No entanto, eu não tive coragem de colocar a primeira ideia em prática, achei que seria um desafio.

Minha segunda ideia (Imagens 13 e 14) foi separar todo o assunto da disciplina, produzir colagens sobre os assuntos trabalhados e juntar com algumas frases, todas organizadas em um pequeno livreto exaltando os acontecimentos mais importantes e, já que a disciplina foi dividida por apresentação ressaltar o que mais me chamou atenção de cada um deles. Apesar deste portfólio ter a referência retangular padrão (base/topo/laterais) eu não soube usar esse formato a meu favor colando textos e imagens em todas as direções, algo que hoje, tenho mais clareza de que poderia ser explorado, além de ter consciência de que precisaria ter investido mais nos acabamentos. Neste trabalho foram usadas cartolinas e impressões de imagens que tinham a ver com os assuntos trabalhados na disciplina.



Imagem 13 – Camilla Fernanda da Fonseca, Livreto feito como trabalho final da disciplina de Fundamentos da Arte Educação, 2013.

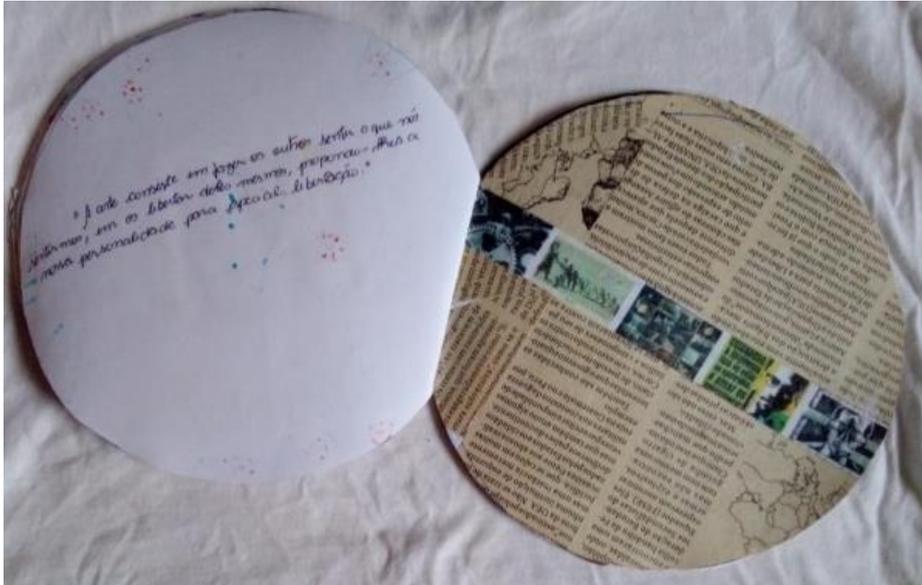


Imagem 14 – Camilla Fernanda da Fonseca, Livreto feito como trabalho final da disciplina de Fundamentos da Arte Educação, 2013.

Olhando criticamente para as imagens, percebo que não houve qualquer delicadeza na escolha dos materiais, peguei o que tinha em casa e nas condições que estavam, fiz o que pude, do jeito que dava. Também não tinha naquele momento conhecimento sobre encadernação, então, precisei grampear tudo para unir as folhas do livreto. Além disso, pode-se dizer que este trabalho é a junção da minha produção de imagens com as frases de autores/as de diversas áreas.

Outro trabalho que teve uma aproximação com o livro de artista foi o livro de gravuras “Fonte da Vida” (2014) (Imagens 15 e 16), produzido durante a disciplina de Gravura 2, lecionada pela Professora Ana Lisboa. No referido trabalho enfatizei a Calcogravura – tipo de gravura em alumínio e cobre –, apesar de haver também realizado gravura em acrílico utilizando as placas de CD’s como matriz.



Imagem 15 – Camilla Fernanda da Fonseca, livreto de gravuras “Fonte da Vida”, 2014.



Imagem 16 - Camilla Fernanda da Fonseca, livreto de gravuras “Fontes da Vida”, 2014.

As gravuras, normalmente tem um caráter serial: são feitas diversas impressões da mesma placa até que se chegue aos resultados desejados. Além disso, pude notar que as gravuras em si tinham uma ligação uma com a outra. Como se a cada experimentação ficasse mais claro o que eu pretendia.

No início do ano de 2014 participei da I Feira de Leitura: Ação Cultural e Extensão Comunitária, no Centro de Educação (CE)/UFPE, juntamente com algumas amigas do curso, Priscila Ferreira e Clarissa Generino, na ocasião ministramos um mini-curso de encadernação artesanal. Naquele momento, quase que fiquei obcecada por este modo de unir páginas, e encadernar tudo que eu podia, inclusive o livro de gravuras, transformando-o em um livro de artista, ainda que não tivesse conhecimento suficiente acerca dessa possibilidade enquanto objeto artístico.

Na feitura do referido livro, cortei as folhas de papel tamanho A3, em pedaços de 21x21,5 cm. Uni página por página, com linha e agulha, tentando fazer com que aqueles fragmentos fizessem sentido, que a vida encontrasse caminho por cada vinco feito no metal.

Foi apenas em 2015, a partir de uma pesquisa realizada durante a disciplina de História da Arte 5, ministrada pelo professor Mario Sette que tive maior clareza e passei a conhecer o livro de artista como proposição artística. Essa disciplina tinha por ementa o “estudo teórico das tendências da pós-modernidade” (UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO, 2013, p.4). Naquela época, para mim, uma frase formada com

“pós” e depois “modernidade” já não era algo bom, pois havia certo preconceito de minha parte em relação à arte contemporânea, que partia, sobretudo, pelo meu desconhecimento sobre o assunto e que começou a ser abalada e modificada a partir desta disciplina.

Na referida disciplina apresentei um trabalho em grupo sobre arte multimídia que me abriu para um mundo de possibilidades e de experimentações. A arte multimídia rompeu com os suportes tradicionais e consagrou experiências artísticas que fazem uso do corpo como nas performances ou trabalhos produzidos com auxílio de meios tecnológicos. Nesta apresentação seguiu-se uma linha cronológica das produções artísticas da segunda metade do século XX, passando pelo *Fluxus*, performances, vídeo-arte, arte postal ou mail art, publicações de arte e finalizando com os livros de artista. Nesse momento, percebi que havia algo nesse tipo de produção artística que me agradava muito. Meus olhos não cansavam de olhar e o meu espírito era dominado pela sensação de *déjà vu*. Não era só a sensação, eram lembranças de coisas que já estavam dentro de mim, mas que ainda não tinham nome. Aos poucos, passei a perceber que, de algum modo, eu já possuía uma predisposição para a produção de artísticas em formato de livros.

A partir do exposto, é possível perceber que a jornada que me despertou a pesquisar e me levou a dissertar sobre meu processo de criação artística, na categoria de livro de artista, não foi nem de longe pacífica e muito menos fácil.

Ao entrar no Mestrado em Artes Visuais, a princípio meu objetivo central de pesquisa parecia claro, porém no decorrer da pesquisa, percebi que o meu real objetivo de pesquisa era compreender como as memórias podem ser acionadas como mecanismo de criação, observando esse elemento a partir da minha criação de um livro de artista. Até então, esse elemento não era algo que se encontrava no meu espectro de possibilidades, até passar por um momento difícil na minha vida pessoal, ainda no início do Mestrado, em 2018, quando vivi um processo de auto-reestruturação, ao mesmo tempo que precisava dar continuidade à pesquisa. Durante esse momento, eu senti uma necessidade de colocar para fora esses sentimentos nostálgicos, transformá-los e a partir disso produzir um objeto a partir da autopoética, a fim de tentar, por meio dos sentidos, recuperar sensações do passado em mescla com algo do agora. Desse modo, posso afirmar que esse processo vivido contribuiu para desenvolver uma

pesquisa/criação artística que vem dessa autopoiesis, isto é, de uma produção auto-referente.

Mesmo tendo algum conhecimento sobre livro de artista, meus referenciais sobre tipos de livros de artista não eram suficientes, já que conhecia pouquíssimos/as artistas que trabalhassem com livros de artista, por isso, fez-se necessário aprofundar-me no assunto e conhecer mais sobre de livros de artista, adentrar em estudos e pesquisas que se debruçam sobre esta temática. Também passei a sentir necessidade de mapear tipos de livro de artista, para então começar a produção do meu livro de artista e observar a minha criação poética, a partir das minhas memórias.

Neste momento, percebi que me coloquei frente a temática do livro de artista como uma cartógrafa. Para cartografar, senti necessidade de buscar pistas, artistas, materiais que me aproximassem desse, que até então, era um desejo de pesquisa. Mas, para cartografar é preciso estar em um território.

Ora, é preciso que o próprio cartógrafo, esteja em movimento, afetando e sendo afetado por aquilo que cartografa. O cartógrafo cartografa sempre o processo, nunca o fim [...]. Se não conseguimos enxergar movimento é porque alguma coisa está impedindo, lançar o olhar para isto é também função do cartógrafo. A cartografia é desde o começo, puro movimento e variação contínua (PUCHEU, 2014, p.69).

Por meio da citação de Pucheu, pude observar que na autopoiesis, eu sou afetada pelo o que me cerca, ao mesmo tempo em que afeto e modifico as coisas que me circundam. Assim foi-se construindo o que seria pesquisado, ao passo em que encontros e desencontros vão acontecendo e no que poderiam resultar.

Como na cartografia é preciso caminhar para poder criar, traçar metas. Percebi este fato um dia enquanto andava de pés molhados. Nós deixamos marcas e somos marcados, mas só percebemos quando deixamos rastros. Isso me faz entender que, nesse processo de pesquisa, a cartografia aparece não apenas enquanto metodologia, mas também como norte de criação. Já que como artista e pesquisadora crio meus próprios conceitos e minhas próprias formas de criar:

Os conceitos não nos esperam inteiramente feitos, como celestes. Não há céu para os conceitos. Eles devem ser inventados, fabricados, ou antes criados, e não seriam nada sem a assinatura daqueles que o criam. Nietzsche determinou a tarefa da filosofia quando escreveu “os filósofos não devem mais contentar-se em aceitar os conceitos que lhes são dados, para somente limpá-los e fazê-los reluzir, mas é

necessário que eles comecem por fabricá-los, criá-los, afirmá-los, persuadindo os homens a utilizá-los” (DELEUZE E GUATTARI, 1995, p.14).

Apoiada nesse entendimento, busquei cartografar os processos criativos da construção de um livro de artista, recorrendo as experiências de outros/as artistas, a fim de conhecer mais essa categoria artística. Delineei a memória como motivador de criação e a partir disso, comecei meu processo de *poiesis* e *autopoiesis*. Primeiramente fazendo alguns experimentos e consolidando as ideias anteriormente testadas em busca da produção de um objeto artístico mais maduro. O período cartografado neste estudo compreende os anos de 2018 e 2019, período em que estive realizando o Mestrado em Artes Visuais.

Em certa medida, esta dissertação é fruto de uma pesquisa que buscou como objetivo geral desenvolver uma experiência de produção artística para compreender como as memórias são propulsoras de criação de um livro de artista analisando as reflexões e modos de construir pesquisa, na busca de unir elementos ao já existente.

Perrone-Moisés (2005, P.21) afirma que

Para os cientistas de hoje, descobrir não é mais desvendar algo que estava encoberto na realidade, mas inventar novas relações entre dois conceitos científicos. Nesse sentido o grande cientista não é um descobridor, mas um criador, como o grande artista.

Partindo dos elementos apresentados, foram delineados os seguintes objetivos específicos:

- Mapear tipos de livros de artista;
- Entender a recorrência de memórias pessoais e afetivas na criação artística;
- Fazer experimentações na categoria livro de artista;
- Cartografar o meu próprio percurso criativo buscando compreender como as memórias contribuíram na criação do objeto artístico, a estética envolvida e os materiais usados na criação do livro de artista.

Diante o exposto, a escrita deste estudo divide-se nas seguintes partes: capítulo 1, Pontos de Partida, apresento inicialmente as inquietações e motivações que mobilizaram este estudo. Em seguida, adentro no processo metodológico e encerro o

capítulo com os diálogos estabelecidos com as pesquisas anteriores relacionadas a minha zona de interesse. O capítulo 2, A Errante: cartografando, inicio cartografando livros de artista, buscando entender na história, como essa categoria se comporta dentro do campo das Artes Visuais, para isso, utilizo como aporte Silveira (2008, 2012), Cirillo (2011), Filho (2015), Neves (2009), Vilela (2015), Fiera (2015), Portela (2009), Moreira (2011) e Luna (2012), estududiosos/as que contribuem para pensar o livro de artista e os processos artísticos. No capítulo 3, Ruínas: restos de algo que já se foi, busco observar como a memória aparece na construção de objetos artísticos e como esse objetos podem suscitar as memórias involuntárias se utilizando de elementos que vão além da visão, como o olfato ou o tato, para tanto, utilizo-me dos escritos de Gomes (2009), Rovina (2008), Nogueira (2017), Gozzer (2010), Arantes (2008) e Angeli (2017). No capítulo 4, À deriva: das experimentações à criação de livros de artista, apresento o meu processo de *poiesis*, mais especificamente da minha *autopoiesis*, a partir das experimentações e a criações de obras que me auxiliaram na construção do livro de artista que embasa toda a pesquisa. Para tanto, me apoio em Santos (2013) e Silva (2018) para tratar sobre *poiesis* e *autopoiesis*, juntamente com os/as demais autores/as e artistas que contribuem para a criação do objeto artístico. Por fim, em “Mensagem na Garrafa: um possível fuim?”, apresento as considerações finais, os desdobramentos e pistas deixados por este estudo.

## 1.1 A andarilha, a cartógrafa e a artista: *sobre a metodologia cartográfica.*

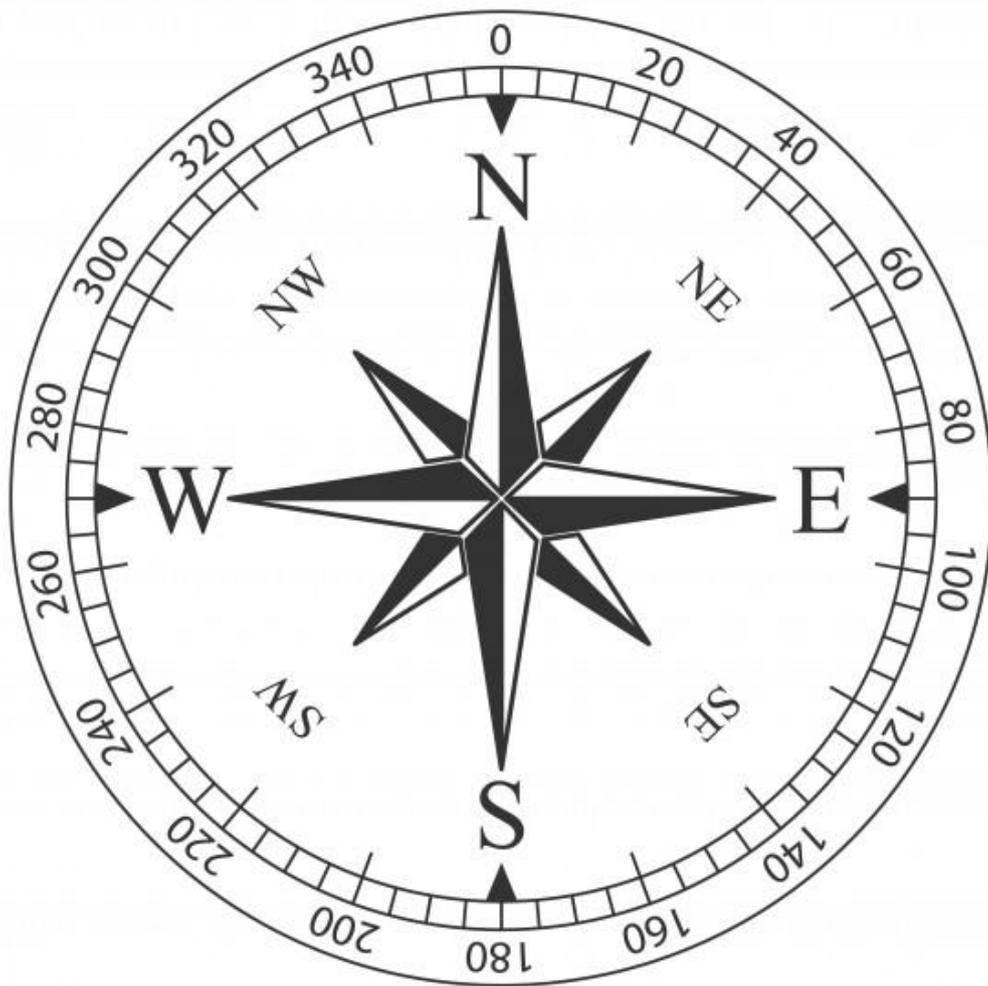


Imagem 17 – Rosa dos Ventos, 2017.

Disponível em: <https://www.istockphoto.com/br/vetor/vetor-de-rosa-dos-ventos-gm656005416-119519059> . Acesso em: 27 dez. 2019.

“Isso depende muito de para onde você quer ir”, respondeu o Gato.  
 “Não me importo muito para onde...” retrucou Alice.  
 “Então não importa o caminho que você escolha”, disse o Gato.  
 “...contanto que dê em algum lugar”, Alice completou.  
 “Oh, você pode ter certeza que vai chegar”, disse o Gato, “se você caminhar bastante”(CAROLL, 2002, p.59. grifos do autor).

Caminhar é criar um caminho. E o gato está certo ao dizer que para aqueles/as que não sabem para onde ir, qualquer caminho serve. Porque não importa aonde se quer chegar o que vale é a viagem, ver a paisagem, sentir novos cheiros, viver novos ares. Antes de começar a viagem, não se sabe o que dela esperar, porque só se descobre ao se mover. Com a pesquisa não é muito diferente. No entanto, os/as pesquisadores/as tem uma bússola, um norte a seguir, algumas pistas deixadas pelos objetivos traçados pelo estudo. Mas, os atravessamentos vão acontecendo à medida em que ele/a vai conhecendo seu campo de pesquisa.

Quando escrevi o projeto do mestrado, eu era uma andarilha e atirava-me no mundo com sede de conhecer mais e assim como Alice, sem saber muito bem para onde ou qual caminho deveria seguir. A medida em que a pesquisa foi se desenvolvendo tive que me reconfigurar. Como cartógrafa, eu tinha conhecimento dos caminhos percorridos e já sabia da importância que registrá-los ajudaria outros/as que embarcam nessas aventuras, assim como eu. Seja a andarilha ou a cartógrafa, não dá para conhecer um caminho antes de passar por ele, de ser afetado por ele e de sentir o que ele pode causar nas nossas vidas, como fomos provocados/as, a exemplo do que nos diz o fragmento abaixo:

Ao invés de perguntar pela essência das coisas, o cartógrafo pergunta pelo seu encontro com as coisas durante sua pesquisa. No lugar de o que é isto que vejo? (pergunta que remete ao mundo das essências), um como eu estou compondo com isto que vejo? Este segundo tipo de pergunta nos direciona ao processo, entendendo o cartógrafo enquanto criador de realidade, um compositor, aquele que compõe na medida em que cartografa. (PUCHEU, 2014, p.70. Grifos do autor).

Enquanto artista-pesquisadora eu queria entender todos os processos de criação das produções artísticas que eu passava a conhecer. Então, não é objetivo desse estudo, dissertar sobre o que vejo mas, a partir do que eu vou conhecendo sobre minha área de interesse, como eu vou construindo relações entre o mundo exterior e o meu mundo. Tanto a artista quanto a cartógrafa agem a criar algo e não apenas descobri-lo. Nesse ato

de criação é importante entender todo o processo e o resultado final é apenas parte desse processo, portanto: “o importante nesse caso não é o resultado final, mas o fato de o método cartográfico multicomponencial coexistir com o processo de subjetivação e de se assim tornada possível uma reapropriação; uma autopoiese, dos meios de produção da subjetivação” (DELEUZE, 1992, p.23-24).

Ao iniciar o percurso metodológico, fez-se necessário antes de qualquer criação do objeto artístico o qual me propus a produzir, entender inicialmente o campo de pesquisa e de produção artística, livro de artista. Para tanto, recorri a aos bancos de teses e dissertações, aos anais de eventos, aos sites oficiais de museus e artistas, e algumas redes sociais. A partir disso pude compreender melhor como o livro de artista surgiu dentro do campo da arte, como ele se apresenta, ou seja, os tipos de livros de artistas e assim construir base para a minha própria criação. Para isto foi utilizado as palavras-chaves livro de artista, caderno de artista, arte do livro, livro-objeto, zine, entre outras palavras. O levantamento também foi feito em outros idiomas, como em inglês e espanhol, para aumentar o alcance e conhecer mais artistas, mais pesquisadores/as e até mesmo eventos e exposições. Neste percurso também tive conhecimento de editoras que são especializadas em publicar livros de artista e que anualmente promovem eventos apenas da arte impressa.

Posteriormente, busquei entender como as memórias são acionadas como disparadores de criação, uma vez que entendo que o estudo dessa categoria seria fundamental para a pesquisa, tendo em vista que a memória tornou-se ao longo deste estudo não apenas a temática, mas também o impulso criador do meu livro de artista. Percebi que alguns acontecimentos de minha vida pessoal relacionados à saudade, a nostalgia e a memória acabaram por se agregar à pesquisa. Esses vestígios de memórias apontaram os caminhos que eu gostaria de seguir. Passos (2015, p.17) comenta que “a diretriz cartográfica se faz por pistas que orientam o percurso da pesquisa sempre considerando os efeitos do processo da pesquisa sobre o objeto da pesquisa, o pesquisador e seus resultados”. Então, enquanto pesquisava, fui sendo afetada e isso influenciou diretamente na criação do objeto artístico que estava produzindo.

Assim, ao tomar a cartografia como elemento norteador desta dissertação busquei fixar minhas bases em dois campos que alimentam o estudo, o campo metodológico e o campo conceitual. No campo metodológico, a cartografia surge como método de pesquisa quando se entende que ao pesquisar cria-se um mapa aberto ao que

vai se apresentando pelo caminho. A metodologia cartográfica destina-se a acompanhar processos, e no caso deste estudo, acompanhar processos de criação artísticas. Além disso, a cartografia dá espaço para que eu como pesquisadora, também crie dados da minha pesquisa. Não seria apenas como se eu estivesse percebendo algo já existente, mas também criando, ressignificando, conceituando o meu objeto de pesquisa. Já no campo conceitual, por entender que a cartografia direcionou a própria construção do livro de artista, me auxiliou a mapear minhas memórias, selecioná-las, maturá-las e expressá-las num objeto artístico. Para além desses elementos, a cartografia possibilitou investigar subjetividades e dar um caráter misto entre a pesquisa acadêmica e a poesia, uma escrita de si fluída e com conteúdos próprios de uma pesquisa científica, porém artística.

A pesquisa partiu de experiências vividas por mim, e ao transformar essas memórias pessoais, seja retratando-as ou funcionalizando-as por meio da arte, irrompe sentimentos que não são apenas meus. Sobre isso Deleuze (1992, p.178-179) diz que:

No ato de escrever há a tentativa de fazer da vida algo mais que pessoal, de liberar vida daquilo que o aprisiona. Há um liame profundo entre os signos, o acontecimento, a vida, o vitalismo. É a potência de uma vida não orgânica, a que pode existir numa linha de desenho, da escrita ou da música. São os organismos que morrem, não a vida. Não há obra que não indique uma saída para a vida, que não trace um caminho entre as pedras.

No andamento da pesquisa, para mapear os tipos de livro de artista, fez-se necessário realizar um levantamento do surgimento do livro desde seus primórdios até os dias atuais, e como ele foi modificando-se ao longo dos anos. O mesmo foi feito para o livro de artista, um desdobramento do livro convencional que foi ganhando cada vez mais dimensão estética. Dentro da categoria livro de artista, as produções variam desde a forma como são produzidos, sendo feitos a mão ou impressos por gráficas, bem como suas apresentações que podem ser livros, caixas ou até mesmo esculturas, dentre outras possibilidades não contempladas neste estudo. Garcia (2008, p.55) comenta que:

Sob a denominação livro de artista estão as obras de arte e que se exploram, através de intervenções gráficas e/ou plásticas, o formato livrou, ou aspectos (físicos e/ou conceituais) vinculados à ideias de livro-tridimensionalidade, manuseabilidade, leitura, paginação, encadernação, etc.

Neste momento foi feito o mapeamento de tipos de livro de artista ao mesmo tempo em que iam sendo apresentados alguns/mas artistas e seus trabalhos mais significantes tanto no âmbito nacional como no âmbito internacional. Para isso me utilizei de autores/as como Silveira (2007, 2008, 2012), Derdyk (2012), Panek (2006), Luna (2012), Filho (2015) entre outros/as. Como assunto adjacente, também fez-se necessário entender como acontece a poeisis e a autopoiesis. Para isso me utilizei de Silva (2018) e Santos (2013).

Para compreender a recorrência de memórias pessoais e afetivas no meu próprio percurso criativo busquei compreender como elas se manifestam - voluntária ou involutariamente- e as possibilidades de ficionalizá-las. Depois voltei meu olhar para as produções artísticas em livro de artista que tinha a memória como impulso criador ou temática. Para isso me apoiei nos/as teóricos/as Halbwachs (1990), Souza (2016), Bergson (1999), Camargo (2009), Cirillo (2011) entre outros/as.

Depois de conhecer mais sobre os livros de artista e a memória, foi necessário fazer experimentações na categoria livro de artista, para consolidar dentro da minha poética o meu entendimento do que é um livro de artista e como a memória se apresentou dentro desses experimentos. Dialoguei com Nannini (2016), Bittencourt (2015), Louro (2003), Bukowski (2017), Arantes (2008) dentre outros/as.

Todo esse processo foi essencial para cartografar o meu próprio percurso criativo buscando compreender como as memórias contribuíram na criação do objeto artístico que finalizam a pesquisa, a estética envolvida e os materiais usados na criação do livro de artista. Para isso mantive um diário aonde fazia anotações, e registrava as ideias, as referências e os materiais que gostaria de usar neste trabalho. Também utilizei-me de meio eletrônico, uma vez que usei os blocos de notas do celular para escrever ideias que vinham à cabeça quando não estava em casa e até mesmo para escrever poesias que compuseram o livro de artista realizado.

Depois que todo esse material foi delineado, comecei a construir meu livro de artista final a partir das memórias que vinham surgindo dentro da proposta que eu havia me disposto a desenvolver. Como cartógrafa me mantive aberta aos desdobramentos que poderiam se apresentar no momento de criação, já que segundo Pucheu (2014, p.71) “a cartografia ocupa-se de planos moventes, de campos que estão em contínuo movimento na medida em que o pesquisador se movimenta”.

Esses movimentos possibilitaram a compreender cada detalhe que foram importantes para chegar a resposta de como a memória é usada como disparador de criação de um livro de artista.

## 1.2 Trilhas e Rastros: *caminhos já percorridos.*



Imagem 18 – Camilla Fernanda da Fonseca, Caminho do Guemba, em Caetés I, 2019.

O desejo de pesquisar sobre processos artísticos, partiu de uma necessidade inicial de observar meu próprio processo enquanto produção de memória, posto que a temática – memória – sempre esteve presente na minha escrita e na minha produção poética, como se houvesse uma busca por “eternizar” momentos. Neste processo, aproprio-me de restos de memórias pessoais, na tentativa de reconstituir esses rastros de passado, dando novos significados para que eles voltem a ter sentido no mundo e para mim.

Nessa direção, posso dizer que há uma tentativa de manter vivos estes momentos através da lembrança, juntando vestígios do passado quase esquecido como possibilidade de deixar viva uma lembrança. Então, na construção do meu processo criativo, procurei reunir, reorganizar, relacionar essas memórias pessoais transformando-as em proposição poética, mesclando, ao mesmo tempo, dados reais da minha vida com lembranças criadas, imaginadas por mim. Com isso, quero que essa obra parta do “eu” e do meu mundo particular, para encontrar ecos em outras vidas, em outros corpos dando abertura para novas possibilidades interpretativas, criando novas lembranças e tomando novos significados.

Mas, onde guardamos essas lembranças? Normalmente encontram-se em caixas, muitas vezes empoeiradas e guardadas no fundo de alguma gaveta. Dentro delas encontram-se de tudo: cartas de amor, pequenos presentes, fotografias de dias felizes, diários onde se confidenciava os dias vividos... Quando revisitadas, essas memórias causam sensações de *déjà vu*, sentimento inexplicáveis que fazem viajar no tempo e no espaço. Reviver sensações de outras épocas e de momentos marcados do passado.

Além dos dispositivos materiais, elementos como os cheiros ou sabores podem acionar as memórias involuntárias, que tem caráter individual e secreto, que vai sendo desvendado ao longo da experiência, assim como afirma Nogueira (2017, p.52) em seu texto em que faz reflexões sobre o livro “No caminho de Swann” de Marcel Proust:

“aquele gosto era o do pedaço de madalena que nos domingos de manhã em Combray [...] minha tia Léonie me oferecia, depois de o ter mergulhado em seu chá da Índia ou de tília, quando ia cumprimentá-la em seu quarto” (PROUST, 2006, p. 71). Ou seja, ao ter contato com o gosto dos biscoitos com o chá, a memória involuntária se manifestou inesperadamente, foi evocada.

Enquanto na passagem do livro de Proust a lembrança é evocada involuntariamente, uma obra artística pode provocar sensações de forma planejada,

porém ainda sujeita as experiências individuais. Nessa perspectiva, é imprescindível que aconteçam interações entre o objeto artístico e o espectador. A contemporaneidade quebra com a noção do “espectador”, que não é mais passivo da proposição do artista, mas também coautor e produtor de significados da poética, ou seja, “a noção de ‘arte de participação’ tem por objetivo encurtar a distância entre criador e espectador” (PLAZA, 2003, s.p).

Neste mesmo campo compreendo o livro de artista enquanto objeto que pede uma interatividade, posto que é através da interação que vão acontecendo os atravessamentos entre minhas histórias pessoais e as histórias de outras pessoas. Nessa perspectiva de interação, o livro de artista chamou minha atenção pelo contato direto entre o/a observador/a e o objeto artístico permitindo assim que cada um/a tenha uma experiência particular e única.

A partir do panorama arte e vida, o livro de artista surge como categoria de arte que tem grande potencial narrativo e sequencial que vai desvelando-se ao passo da vivência.

Silveira (2008), em seu texto “A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista”, faz um panorama não apenas do nosso imaginário do que é um livro, mas também da grafia, do conceito, do corpo físico do livro de artista, fazendo um amplo debate sobre o assunto. Em um trecho desse texto elucida o que pode nos seduzir no livro:

[...] *ternura* é o gesto de preservação às conformações tradicionais, assim como aos valores institucionais do livro. É amor à forma livro, manifestada pelo zelo a essa forma, pela manutenção de sua tradição (de sua forma instituída), pela defesa de sua permanência perante as novas mídias ou pela preservação da leitura sequencial da palavra escrita. É carinho pela crença na verdade impressa. É o aceite e a dependência do fetiche. Injúria é agravo ao livro. É a tentativa de sua negação. É o comentário ao suporte pela sua subversão e afronta. É o comprometimento da verdade e/ou da verossimilhança, ou o uso dessa em detrimento daquela. Injúria implica perversão. É dano físico porque presume e tenta violar a permanência temporal do livro. É dano moral porque presume e tenta violar seu legado de lei e verdade. É o esforço de ataque ao fetiche. O sentimento do livro como objeto sagrado é fonte de nossas mais banais manifestações de ternura em relação a ele (SILVEIRA, 2008, p.28. grifos do autor).

A forma como ele descreve uma possível relação com um livro é um deleite e exprime o que eu já pensava sobre livros e o poder que eles têm. Antes como

apreciadora do trabalho feito por outras mãos, e durante o Mestrado em Artes Visuais, tento construí-los em sua errância. Então, para dar início a presente pesquisa foi necessário fazer o Estado da Arte com relação à questão-objetivo deste estudo - Como as memórias são acionadas como mecanismo de criação poética do livro de artista? – para melhor entender quais são os rastros deixados pelas produções anteriores e tentar ampliá-los e aprofundá-los.

Essas investigações foram realizadas na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), nos anais de eventos da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação (ANPED) e nos anais da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), por fim, na revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFPE/UFPB – Revista Cartema. Como recorte temporal, foi delimitado o período de 2008 a 2018, aonde foi pesquisado sobre as seguintes palavras-chaves, memória, poiesis e autopoiesis, livro de artista e cartografia, com enfoque em processos artísticos e escritas de si. Vale destacar que, para a construção inicial do Estado da Arte, nas teses e dissertações me detive apenas nos resumos e nas introduções, mas nos textos dos eventos e das revistas, optei pela leitura do texto na íntegra.

Paralelamente ao Estado da Arte, é possível afirmar que já existe uma vasta discussão acerca da memória em diversas áreas do conhecimento, sendo o francês Henri Bergson (1999), um importante pesquisador, que discute sobre a memória em seu livro “*Matéria e Memória*”. Além dele, temos também Maurice Halbwachs (1877-1945), Pierre Nora (1931- até hoje), Aleida Assmann (1947- até hoje) e aqui no Brasil a autora Ecléa Bosi (1936-2017). Destes/as autores/as destaco aspectos da obra “*Memória Coletiva*” de Halbwachs (1968, p. 47), como a questão do limite entre a memória individual e a memória coletiva que servem de base para a minha pesquisa. O autor fala que para que as memórias pessoais sejam suscitadas, recorreremos às memórias do coletivo já que por vezes “estamos então tão bem afinados com aqueles que nos cercam, que vibramos em uníssono, e não sabemos mais onde está o ponto de partida das vibrações, em nós ou nos outros” .

Como dito anteriormente, busquei por trabalhos que estivessem em consonância com o desejo de pesquisa e, utilizando o termo memória como descritor, foram encontrados na BDTD 90 estudos, destes, apenas cinco faziam os cruzamentos

adequados a zona de interesse, sendo, três voltadas para processos artísticos, um sobre autobiografia e um sobre memória olfativa.

O estudo desenvolvido por Gomes (2009), pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), traz reflexões acerca do processo artístico conjuntamente aos conceitos de poeira, melancolia, flânerie e memória. A autora comenta a relação da vida e da morte representada sobre a imagem da poeira, sobre isso ela diz “a poeira seria como um símbolo de morte e vida, de transformação entre um lugar que não é mais o que era antes e que pode ser uma coisa nova a qualquer momento[...] e o que virá nunca será igual aquilo que se foi” (Gomes, 2009, p.29. grifo nosso). Neste fragmento, percebe-se a ideia de mudança como irreversível, algo que já aconteceu, mas que não retorna a acontecer da mesma forma que antes, e isso é de grande interesse para a produção artística que vem sendo desenvolvida, o livro-objeto, uma vez que trata a temática da mudança com a qual pretende-se dialogar. Gomes (2009, p.30) também acrescenta que “os restos frágeis tentam reproduzir o que havia ali. Ao mesmo tempo, percebe-se o vazio, a sensação de não-existência, de alguma coisa que tenta resistir, mas não consegue”. Vale destacar que a autora escolheu a melancolia como temática principal de seu estudo, e isto é perceptível em seu texto, posto que ela fala sobre algo que aconteceu ou existiu no passado e hoje resta-lhe apenas vestígios de que foram reais.

Já em Rovina (2008) o debate desenvolve-se em torno do artista como produtor e sujeito da própria obra relacionando autobiografia e poética. Neste escrito a autora trata do potencial que o/a artista tem de ser um/a colecionador/a, organizador de lembranças fazendo os devidos ajustes para que alcance seu objetivo. Sobre isto ela diz:

Nesta poética o autor acumula as funções de narrador e sujeito. Ele arquiva, seleciona e interpreta dados da memória. Com esta constante construção de lembranças segue uma constante construção identitária. Pode o autor ser objeto de seu próprio texto? Cultivar ou destruir rastros e vestígios faz o autor lidar com o limite da vida real e fictícia (ROVINA, 2008, p.1. Grifo nosso).

No fragmento, a pesquisadora traz o autor como produtor de lembranças reais e criadas. Isso resume as ideias pensadas para a produção de um objeto artístico onde o real e o fictício estejam amalgamados, a ponto que haja não apenas a construção do objeto, mas também de mim mesma.

É importante destacar também a produção de Nogueira (2017), ainda que o seu texto trate sobre a produção e a história da artista Josely Carvalho, traz um elemento importante e que salta os olhos quando enfatiza os cheiros como elemento compositório, revelando uma obra que não se apoia apenas no visual para acontecer, mas que traz elementos extra-sensoriais.

Esse aspecto suscita a lembrança de uma instalação exposta na 2ª edição da exposição “Tramações: Cultura Visual, Gênero e Sexualidade”, ocorrida em 2018 na galeria Capibaribe do Centro de Artes e Comunicação (CAC) da UFPE, da qual participei. Nesta produção intitulada “Segredos” (Imagens 19 e 20), apresentada pela artista/docente Luciana Borre, havia uma Bíblia localizada no centro da instalação sobre um suporte de madeira e coberta de intervenções, ao lado, pendurado, havia um pequeno saco com cravos. Ao folhear as páginas, o saquinho com cravos balançava espalhando o perfume, evocando imagens que iam além da obra, provocando todos os que interagiam com o objeto.



Imagem 19 – Luciana Borre, instalação “Segredos”, Instalação, 2018.  
Foto: Priscila Ferreira.

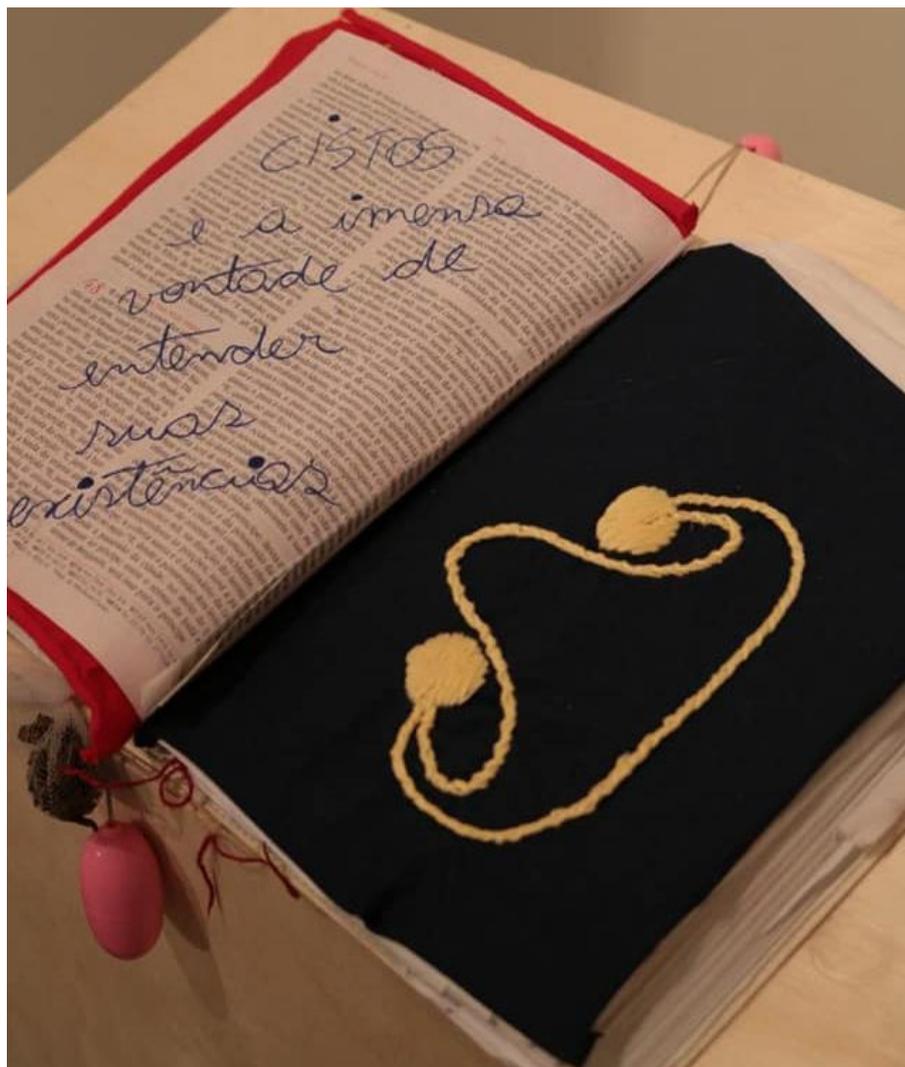


Imagem 20 – Luciana Borre, instalação “Segredos”, Instalação, 2018.  
Foto: Priscila Ferreira.

Essa relação de sensações provocadas, vai ao encontro de Nogueira (2017, p. 39), quando diz que a “experiência perpassa, também, o estímulo sensorial, rumando para uma expansão interna e conscientização do corpo, do indivíduo como um todo, trazendo à tona as subjetividades e as experiências vividas pelo participante”.

Ao buscar a interação entre o/a participante e a obra, me deparei com o trabalho acadêmico/poético “Afeto e derivações” de Quintella (2014), no qual, o autor, ao mesmo tempo em que traz uma escrita poética, intercala textos cheios de afeto e sentimento com o debate acadêmico, revelando que um texto acadêmico pode ser também plasticamente escrito. Já no texto “Deslizamentos e desnudamentos do sujeito, ao ritmo de sístoles e diástoles do tempo”, Gozzer (2010, p. 6) busca compreender como

acontece a autorrepresentação no processo artístico, para tanto, discute “desterritorialização de conceitos como memória, identidade e autoria”, além de apresentar alguns questionamentos que percorreram a busca do processo artístico autoral, quando diz:

Percebia a necessidade de encontrar referências de outra ordem, a saber, referências que me dissessem das dificuldades inerentes à criação, à questão da identidade e da alteridade, o inacabamento e a sensação de vazio no processo, ou seja: procurava encontrar referências que me amparassem em relação a um impasse que é a constatação de uma crise no interior da poética, como espelho ou indicação de uma crise no interior do sujeito (GOZZER, 2010, p.13).

Até iniciar a pesquisa, igualmente à pesquisadora supracitada, eu sentia falta de estudos que me amparassem em relação à construção de livros-objetos e seus desdobramentos. Assim, dando continuidade no Estado da Arte, iniciei a busca pelo descritor “livro de artista”. Foram encontradas apenas 42 pesquisas sobre livros de artista. Dentre essas, destacam-se quatro estudos em consonância com o foco de interesse. O que me leva a compreender que a pesquisa em desenvolvimento, contribui para ampliar os debates e olhares, propiciando reflexões sobre a memória como propulsão criadora de livros de artista.

Os estudos de Fiera (2015), pelo PPGAV - USP chamou atenção, pois, para além da construção do livro-objeto, leva em consideração o espaço expositivo. Isso vai ao encontro de Panek (2005, p.1) quando diz que “o livro de artista vem substituir as paredes dos museus, dos salões e das galerias e, por ser uma mídia móvel, passa a ter uma função mais abrangente no que se refere à apresentação pública”. Esta autora também trata sua produção artística como algo que extrapola a barreira do livro e passa a ser uma instalação. Mais especificamente, esse elemento remeteu à minha participação na 2ª Edição da Exposição Tramações, posto que o objeto artístico apresentado (imagem 21), intitulado “Queime”, rompeu com as fronteiras entre livro de artista e instalação, gêneros combinados, fundidos, em uma só produção.

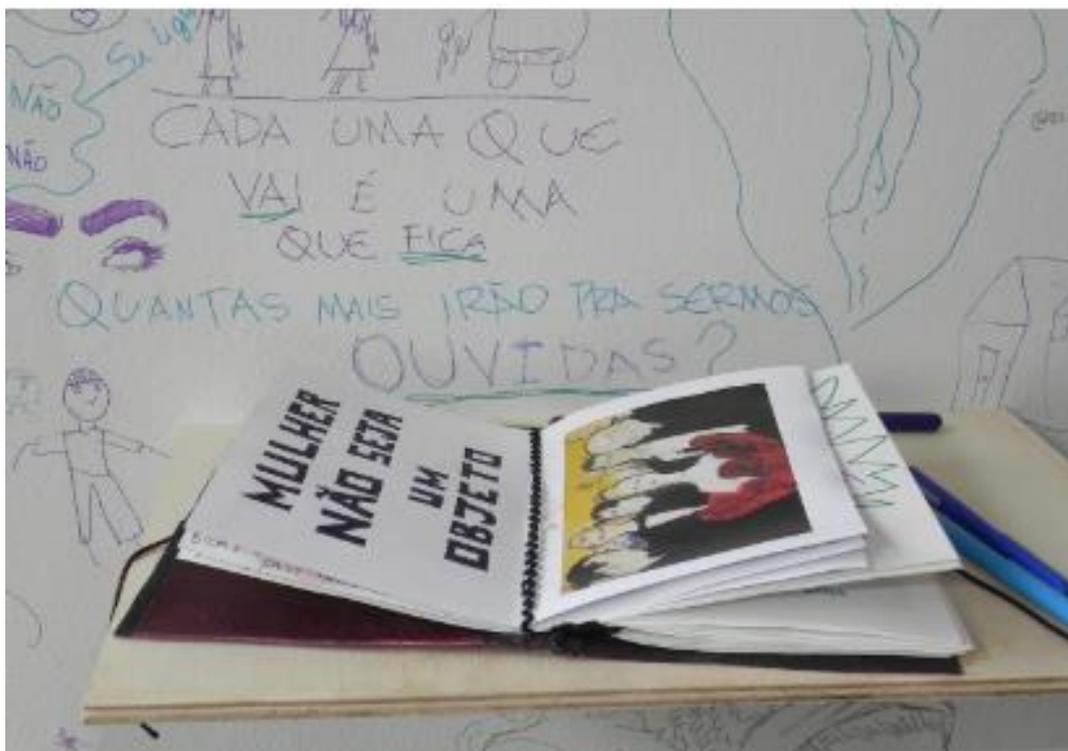


Imagem 21 – Camilla Fernanda da Fonseca, livro de artista “Queime”, 2018.

Por sua vez, Neves (2009), na pesquisa elaborada no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), faz uma abordagem do livro de artista como uma linguagem híbrida de criação. A pesquisadora buscou compreender como esse processo ocorre utilizando-se da Crítica Genética<sup>2</sup> de Cecília Salles. De início ela faz uma descrição desse objeto de arte, sobre ele Neves (2009, p.25) diz:

Páginas de histórias, de imagens, de carne, de feltro, de metal, de pedra, em tecido, sem papel, de entalhes, com furos, sem letras, imóveis, emprestadas, remodeladas, reformatadas, emolduradas, com falhas, com faltas, inertes, soltas, interativas. Não página. [...] Do livro ao não-livro. Corrompido, oblíquo, desintegrado, esfacelado, reconfigurado, recontextualizado, apropriado. Para tocar, para não ler, para não saber, para reconhecer, para não ver. Ou próprio, fiel, igual, portátil- sabotagem. São tantos.

<sup>2</sup> Segundo Cecília Salles, no livro *Redes da Criação – Construção da obra de arte, a Crítica Genética* busca analisar a obra a partir da sua criação.

Vale destacar que a pesquisadora ressalta a pluralidade das obras em formato de livro de artista, que se assemelha a minha perspectiva do que seria esse livro e como pode ser constituído.

Em outro estudo encontrado, realizado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (UFPA), a pesquisa de Souza (2014a) é a única dentre as outras pesquisas que fala da criação de um livro de memória que mescla imagens e palavra. Neste estudo, a pesquisadora aborda o processo criativo a partir dos métodos cartesianos, pois:

Tanto cientistas quanto artistas precisam de um espaço, um laboratório, um atelier para suas experimentações. O texto é esse lugar. Será nosso espaço de experimento, “espaço de tentativa”, ambiente diastólico que assume a fonte de pesquisa científica como potência poética (SOUZA, 2014a, p.16-17. Grifos do autor).

Essa abordagem interessa a pesquisa em desenvolvimento, uma vez que trata também da produção de um objeto artístico, além da ideia de laboratório em um processo de produção artística, onde se experimentam técnicas e formas de produzir um objeto artístico, do esboço ao estágio final. Já na pesquisa realizada no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da USP, Vilela (2015, p. 22) adentra no estudo do seu processo de criação poética expondo as “inquietações - do atelier e do pensamento - para exposição e escrita”.

Por fim, a última pesquisa encontrada foi realizada em uma universidade do Nordeste, UFPE. Neste estudo, Filho (2015) adentra nas produções artísticas do artista visual, Sebastião Pedrosa – artista pernambucano que também foi docente do Curso de Licenciatura em Educação Artística/Artes Plásticas, atualmente, Licenciatura em Artes Visuais da UFPE –, na qual o pesquisador trata do aparecimento da escrita na obra de Pedrosa e dos textos como objetos da visualidade. A partir do exposto, é possível perceber que, grande parte das pesquisas sobre livro-objeto ainda ficam reservados às regiões sul e sudeste do país e apenas um estudo encontrado da região Nordeste, levando a entender a importância de estudos desta natureza nesta região.

Após o levantamento dos descritores, memória e livro de artista, voltou-se o olhar para áreas adjacentes de modo a dar corpo ao estudo, a saber, poiesis e autopoiesis e cartografia. Sobre poiesis foram encontrados 70 pesquisas, destas, apenas uma adentrava no estudo da autopoiesis, no entanto, o referido estudo se distancia das

discussões necessárias à pesquisa em desenvolvimento. Também foi encontrado o estudo de Silva (2018), “A questão da contemporaneidade nas artes: Heidegger e a Poiesis”, a qual contribui para o entendimento da poiesis como elemento do processo de produção artística.

Para o estudo da cartografia nos processos artísticos, tomei como aporte “Arquitextura dos afetos: escrelaturas sobre desenhos de artista-professor” de Jorge Eiró (2014), uma vez que o autor traz elementos que perpassam a pesquisa em desenvolvimento, tanto em relação à forma de escrita, quanto à escolha teórica pela cartografia. Sobre cartografia, na BDTD, foram encontrados 3534 estudos, no entanto, nenhum título indica o recorte para a produção de livros de artista.

Dando continuidade ao Estado da Arte, passei a buscar em alguns eventos acadêmicos, para tanto, foi feito levantamento com o mesmo período de tempo de 2008 a 2018, utilizando as mesmas palavras-chaves – memória, poiesis e autopoiesis, livro de artista e cartografia. Dentre os eventos, recorri a Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação (ANPEd) e a Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP). Quanto à ANPEd, mesmo sabendo que é um evento acadêmico do campo da Educação, o escolhi, pois acreditava que talvez fosse possível encontrar estudos, sobretudo no Grupo de Estudo 24 – GT24 Arte e Educação – que me ajudassem a aprofundar as reflexões do presente estudo. Por sua vez, a ANPAP, trata-se de um evento mais específico do campo das Artes Visuais que busca incentivar a pesquisa científica, artística e educativa e reúne artigos de autores/as de diversas instituições, portanto, este evento seria um campo provável para encontrar textos que fossem colaborar com este estudo.

Quanto aos achados, com o recorte dado, nenhum estudo foi encontrado na ANPEd, por outro lado, na ANPAP, foi encontrado um total de seis pesquisas relacionadas com o interesse deste estudo.

No 17º encontro da ANPAP, “Panorama da Pesquisa em Artes”, no artigo “Arte, tempo e memória”, Arantes (2008) aborda a relação do tempo com a cultura e a sociedade, a sensação de que o tempo está cada vez mais acelerado, instantâneo; e busca entender o espaço da memória nesse contexto. Assim como o autor, penso que, enquanto a maior parte das pessoas buscam coisas passageiras e instantâneas, na contramão disso, me apego aos detalhes. Sobre este aspecto, Arantes (2008, p.609) diz:

A sensação de que tudo que é sólido desmancha no ar raramente foi tão sentida. A lógica do instantâneo e do curto prazo não somente contamina a produção material (estamos cada vez mais imersos na cultura da produção de fast foods e enlatados) mas, também, as relações interpessoais, que, como mostra Bauman (2001) parecem não mais durar.

Esse aspecto me leva a pensar na sensação de instantâneo das redes sociais, quando fica cada vez mais claro nos *Stories* do Instagram ou os *Status* do Whatsapp, que as coisas são feitas para durar um curto espaço de tempo, depois, vira passado.

No 18º encontro ANPAP, “Transversalidade nas Artes Visuais”, destaca-se o texto de Portela (2009), “Livro de Artista: Uma poética de Expressões Plurais”, no qual fala sobre seu processo criativo na obra “Receitas do Papalagui”, livro de artista desenvolvido durante o seu Mestrado. O pesquisador/artista partiu da palavra “impressões” para falar sobre processo, diversidade de práticas, além das mudanças de ideias, dos materiais disponíveis e conceitos artísticos. Também aborda as memórias de vida e os processos artísticos o que, segundo ele, “puseram à prova a relação entre o fazer e o pensar, buscando na teoria a fundamentação dos limites e na prática artística a arte de fazer descobertas” (PORTELA, 2009, p.184). As contribuições deste estudo levam-me a perceber que o mesmo se encontra em total convergência com aspectos inerentes ao processo de pesquisa e produção artística que venho vivenciando.

No 20º encontro ANPAP, “Subjetividade, utopias e fabulações”, ocorrido em 2011, foram encontrados dois textos, sendo eles, “Comunicação, memória, e processo: os diálogos internos revelados nos cadernos de artista” de José Cirillo e “Arte e leitura na apropriação artística de livros e livros de artista de Waltércio Caldas: uma discussão” de Cíntia Moreira. Cirillo (2011, p. 1415) fala sobre a relação entre as experiências vividas pelo artista e as memórias dos objetos, aborda o caderno de artista como comunicador e, por fim, trata a mediação entre a memória pessoal do artista, relações culturais e o âmbito mais geral do público ou das massas, elementos melhor explicados no trecho a seguir:

Como índices dessa relação comunicativa, os documentos e arquivos do processo de criação revelam mais que a interlocução íntima desses artistas; eles dão também pistas de como se estabelece uma interação com o outro, pois a obra de arte carrega em si a expectativa da recepção. Configura-se, pois, um diálogo com seus semelhantes. Há uma inquestionável tendência para o outro. (CIRILLO, 2011, p. 1415).

A partir da citação, evidencia-se que o objeto artístico tem um valor comunicativo que atravessa o âmbito pessoal do/a artista e caminha ao encontro do outro, fazendo relações com as experiências vividas pelo/a espectador/a, o que corrobora a discussão anteriormente trazida sobre a ideia de interação possível nas produções contemporâneas.

Por sua vez, Moreira (2011), analisa os livros objetos de Waltércio Caldas, a partir de categorias discutidas por Paulo Silveira. Segundo Moreira (2011, p.1548), para Silveira “o livro de artista se refere ao livro, de um lado, quando se pensa como categoria artística ou campo teórico da arte. De outro, quando se refere à forma matériaca, e a cada livro em particular”. Esse aspecto converge para o momento atualmente vivenciado na pesquisa, uma vez que não estou em busca das classificações dadas à categoria “livro” dentro da arte.

No 22º encontro ANPAP, “Ecossistemas estéticos”, foi encontrado apenas um artigo cuja temática apareceu com menor frequência nos debates teóricos encontrados durante a construção do Estado da Arte, a autopoiesis. O artigo “A autopoiese: ainda para pensar a arte como sistema” de Nara Cristina Santos, trata da arte como sistema, com referência na autopoiese e, mesmo dando um enfoque à tecnologia, traz uma visão sobre o que é uma produção que parte de si. Sobre isso, diz que “uma organização autopoietica é aquela em que existe uma produção contínua de si mesmo e não existe separação entre produtor e produto, pois o ser e o fazer são inseparáveis nesse modo específico de organização” (SANTOS, 2013, p. 2286). Esse estudo, reforça a ideia presente da importância de se costurar as relações entre as vivências pessoais e a produção artística como algo que, na contemporaneidade ganha espaço e, no estudo em desenvolvimento, constitui-se como uma zona de interesse.

Em 2017, no 26º encontro da ANPAP, “Memórias e InventAÇÕES”, realizado na cidade de Campinas, foi encontrado o texto “Lembranças diluídas: escritas-desescritas” de Maria Heloisa Angeli que trata a relação dos escritos como elementos poéticos, aborda a eficácia dos mesmos e a importância de preservá-los, e o valor do esquecimento.

Finalizando o Estado da Arte, realizou-se um levantamento em todas as edições da Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - UFPE/UFPB, entre os anos de 2012 e 2018. No referido período foi encontrado apenas o artigo “Livro-Arte: uma possível aproximação”, de autoria de Marina Attiná Jozala Barros, na qual a autora

faz uma análise da própria produção de livros-arte e estabelece relação com o trabalho da artista Luise Weiss. Ademais, debate como o livro-arte está presente na produção artística brasileira apesar das poucas abordagens pelos/as teóricos/as brasileiros/as.

A partir do Estado da Arte realizado é possível perceber que nos últimos 10 anos, a categoria memória está presente em uma grande parcela de pesquisas, seja ela coletiva ou individual, unindo-a a conceitos como preservação, esquecimento, identidade, narrativa, dentre outros. Por sua vez, na categoria livros de artista, mesmo sendo o livro de artista/livro-objeto um tipo de produção artística que vem ganhando cada vez mais espaço no mundo da arte, para a construção do Estado da Arte, deparei-me com pouco material que trabalhasse com processo criativo nesta categoria. Percebeu-se também que parte das pesquisas encontradas ainda estão reservadas às regiões Sul e Sudeste, levando a entender a importância de estudos que se voltem à produção de livros de artista nas demais regiões do País, possibilitando assim, aumentar o repertório de debates sobre a temática. Mesmo aspecto evidencia-se quando buscou-se estudos orientados pelos termos poiesis e autopoiesis, pois ainda foram poucos os trabalhos, evidenciando que existe um vácuo de estudos com esse recorte e a necessidade urgente de pesquisas nessa área.

Por fim, ainda conclui-se que nas pesquisas encontradas sobre livros de artista, poucas se debruçam sobre a questão da produção do objeto artístico através do olhar do/a pesquisador/a artista. Já a memória e as poéticas de si aparecem como grandes propulsoras artísticas abrindo espaço para produções que necessitam cada vez mais da participação do/a espectador/a.

## 2 A Errante: cartografando



Imagem 22 – Camilla Fernanda da Fonseca, Céu noturno de Caetés I, com efeitos, 2018.

Em seu diário o Cartógrafo anota: o viajante, no transcorrer em sua eterna jornada errante, precisa sempre ir muito longe para mirar através do telescópio o que, de fato, representa para si o precioso valor da vida: o amor da mulher amada. Em meio a tantos deslocamentos, exílios, desterros, desterritorializações, desertações, sujeito de naufrágios nos limbos de mares nunca dantes navegados, rios inumeráveis, rios de janeiros, não-lugares, Ilhas Desertas, Lusíadas, Íliadas e Odisséias, o navegante exausto em suas paisagens da Solidão reclama por um porto seguro. (EIRÓ, 2009, p.5).

Buscando compreender o livro como proposição artística fez-se necessário conhecer suas origens, até chegar ao que seria o livro de artista como conhecemos hoje. Além disso, como categoria híbrida, o livro de artista se apresenta em diversas formas e para aprofundar os debates e possibilidades de experimentação artística feitas nessa pesquisa, desse modo, procurou-se cartografar os tipos de livros de artista.

## 2.1 Dos registros escritos e visuais

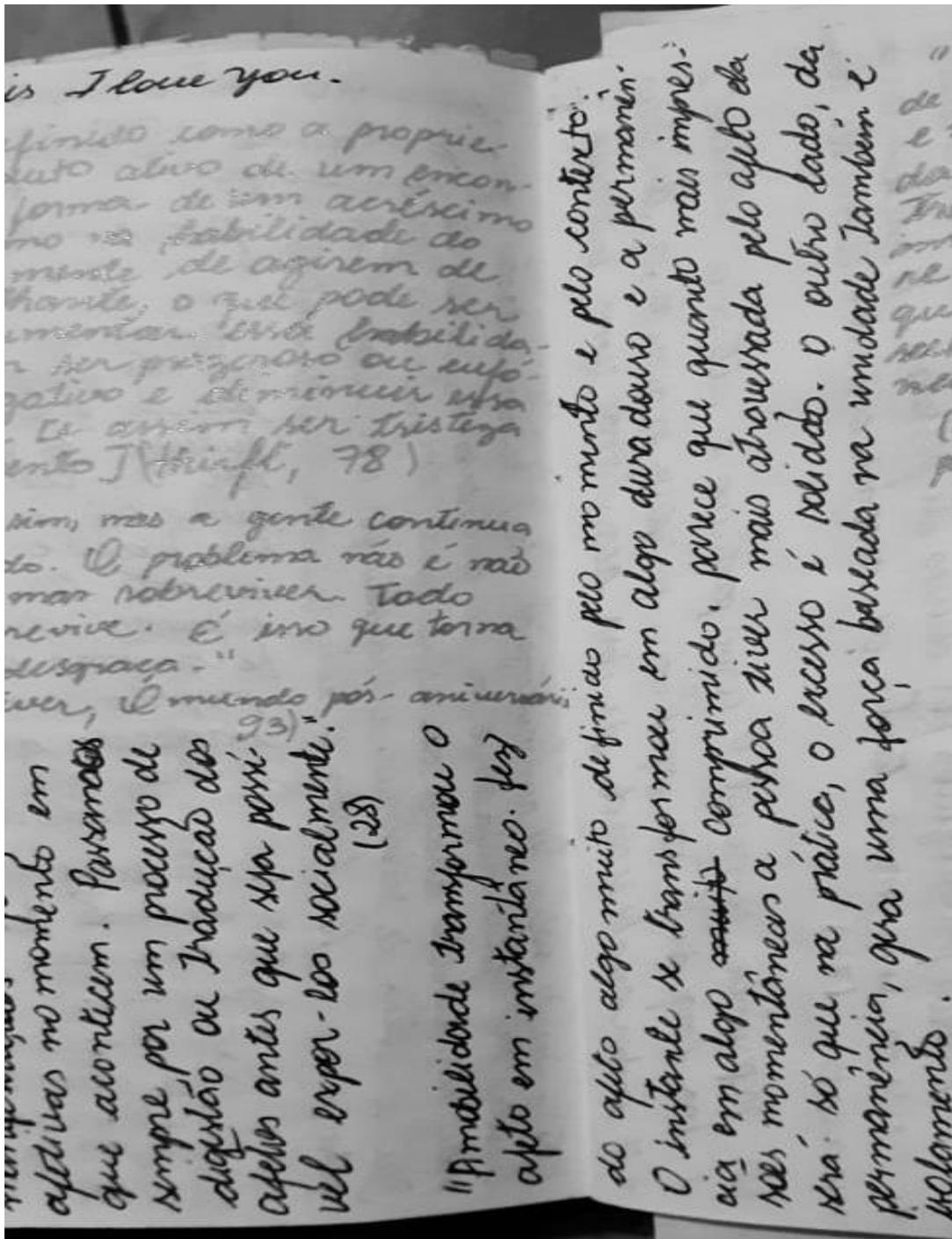


Imagem 23 - Camilla Fernanda da Fonseca, diário de fichamentos, 2018

É interessante imaginar de onde as coisas surgem. Eu posso dizer que não tenho muita habilidade com a fala. Claro que eu sei me comunicar de uma forma clara, mas penso que a fala não me permite editar os meus pensamentos e organizá-los da melhor forma a serem compreendidos, percebo que nem sempre faço-me compreender através da fala e acredito que através da escrita/traço me sinto mais à vontade.

Por recear não ser compreendida através da fala, busquei outras formas de me expressar desde cedo. Duas delas são mais marcantes para mim, pela escrita e pelas visualidades. A escrita veio em forma de cartas. Eu as escrevo sempre que posso, principalmente para as pessoas que amo. Com elas, busco transmitir meus sentimentos, deixar registrado e tornar eternos os momentos vividos. Já a visualidade, se apresentou desde cedo por meio do desenho, como apresentei em alguns registros de infância ainda na introdução, e depois, na pintura, elemento que me levou a cursar a Licenciatura em Artes Visuais.

Mas, na história da humanidade, os registros escritos atravessam gerações. O ser humano, desde os primórdios, tem um gosto peculiar por contar e relatar sua vida ou tentar immortalizar as diferentes experiências utilizando-se de desenhos, as pinturas rupestres, desenhos em rochas ou em paredes de cavernas, retratam cenas de caças ou os registros do dia a dia. Segundo Gombrich (2013, p.39) “a explicação mais provável para essas pinturas rupestres é que se tratam das mais antigas relíquias da crença universal do poder da imagem”.

A crença de que aqueles desenhos nas paredes das cavernas fariam com que eles obtivessem uma boa caça pode no parecer um pouco infantil e se assemelha bastante àquelas feitas pelas crianças quando desenham sóis no chão em uma tentativa de que pare de chover. Mas, as imagens feitas nas cavernas ganham mais importância quando se imagina que manteve viva a memória da existência dessas pessoas, quando essas eram as únicas formas de registros.

Na história da arte temos inúmeros exemplos de narrativas através da imagem, como as pinturas rupestres do Piauí, o sítio arqueológico Bonampak (imagem 24) dos povos Maias, a Paleta de Namer, datada de 3100-3200 a.c, os trinta metros da Coluna de Trajano, localizada em Roma, a tapeçaria de Bayeux, do século XI, que conta a história da conquista Normanda da Inglaterra, ou mesmo o mural da batalha dos Guararapes de Brennand. Todos esses exemplos usam imagens para contar uma história e informar ao público de uma mensagem, conforme podemos ver na seguinte imagem:

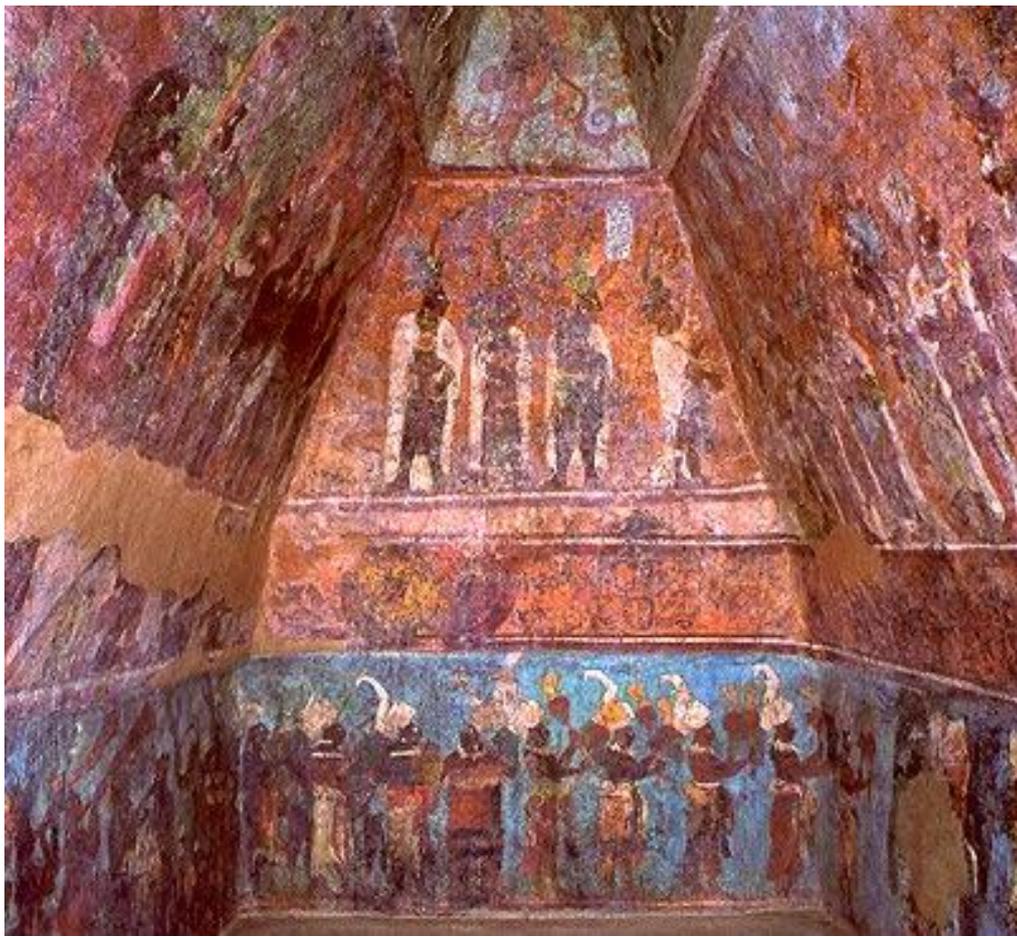


Imagem 24 – Murais do Sítio Arqueológico de Bonampak, localizado no México.

Disponível em: <https://selecciones.com.mx/inah-devuelve-resplandor-a-murales-de-bonampak/>. Acesso em: 01 ago. 2019.

É inegável o poder da imagem e como ela contribuiu para compreendermos tantos povos que viveram na terra. Supõe-se que, entre 90 e 40 mil anos atrás, a humanidade começou a se comunicar por meio da fala e só posteriormente é que veio a escrita (DEFLEUR E BALL-ROKEACH, 2011). A escrita e a imagem sempre andaram juntas para manter vivo o passado e contar a história que conhecemos.

Em um determinado momento da história, as paredes, os jarros e os tapetes cederam lugar aos rolos, pergaminhos e livros. Mais especificamente, a história do livro começa ainda na antiguidade, logo após a invenção da escrita, e seus primeiros suportes eram tábulas de argila e pedra. Os egípcios criaram os papiros. Mas, mesmo sendo um grande avanço, o papiro era um material que demandava mais tempo, pois passava por vários processos até chegar ao produto final, além de ser um material muito delicado, pois só permitia utilizar um dos lados (OLIVEIRA, 2017). Em mesmo formato, vieram

os pergaminhos, que eram mais resistentes, podendo assim utilizar os dois lados da superfície) e chegar a ter mais de sete metros de comprimento.

Na Idade Média, os “livros” ganharam margens e páginas em brancos, pontuação e uso de letras maiúsculas. Os escritos eram adornados com iluminuras, que eram “pinturas que recebiam folhas de ouro que “iluminavam” a imagem” (DOMINGUES, 2015, grifo do autor), sendo os monges considerados os primeiros “designers de livros” e “editores” da época. A princípio, a impressão era feita através da xilogravura e o resultado disso era semelhante aos carimbos usados atualmente.

Mas a revolução do livro está associada à Johannes Gutenberg. Ele foi um dos primeiros homens da Idade Moderna a ter uma máquina de imprensa móvel e reutilizável, e o primeiro livro a ser impresso foi a Bíblia Sagrada de 1450 a 1455. Segundo Gombrich (2013, p.209) “quando Gutenberg inventou os tipos móveis reunidos numa moldura, em vez de blocos inteiros de madeira, os livros xilografados tornaram-se obsoletos”. O livro se popularizou, tornando-se mais acessível, devido à diminuição do custo de fabricação. Também neste período, surgiram a tipografia e os livros de bolso.

Segundo Mollier, entre o final do século XVIII e início do XIX começou-se a associar a fabricação de livro e as edições. Ele conta que essa mudança ocorreu junto “a reforma da educação universal, o que levou à leitura em massa de textos produzidos em série” (MOLLIER, 2009, p. 522-523).

No Brasil, “a educação escolarizada só interessava e convinha à camada dirigente – pequena nobreza e seus descendentes. Coube aos jesuítas à tarefa de catequizar e instruir os indígenas [...]. Estendeu-se aos filhos dos colonos esse aprendizado” (ROSA, 2009, p. 81). A mudança na educação brasileira aconteceu após a vinda da Família Real ao Brasil, em 1808.

Segundo o Jornal da Unicamp (2011, p.67),

até a chegada da Família Real ao Brasil, em 1808, a impressão de livros era proibida no país. As obras escritas por autores nacionais até podiam circular por estas plagas, mas tinham que ser confeccionadas no exterior, mais frequentemente em Portugal.

Já na contemporaneidade, não há uma linearidade nos avanços no formato do livro. Porém, novas mídias influenciam diretamente a forma como será editado. O acabamento dos livros sofre mudanças, dando espaço para as edições de luxo e aos

livros digitais. Devido às mudanças que a era tecnológica trouxe, o livro teve que se adequar as novas mídias digitais, que facilitam o acesso, sem contar o custo benefício já que não precisará ser impressos. Muitos acreditam que o livro está em seus últimos dias, mas assim como o rádio que veio transformando-se década após década, o livro se modernizou para atender melhor as necessidades da pós-modernidade e como aponta Machado (1994):

Se o livro vai morrer ou não, essa é uma discussão restrita apenas aos círculos de filólogos, pois, no fundo, tudo é uma questão de definir o que estamos chamando de livro. O homem continuará, de qualquer maneira, a inventar dispositivos para dar permanência, consistência e alcance ao seu pensamento e às invenções de sua imaginação. E tudo fará também para que esses dispositivos sejam adequados ao seu tempo.

Porém não é de interesse deste estudo se há ou não esta possibilidade, então irei me ater às produções artísticas que fazem referência ao livro em sua construção.

## 2.2 Diário de Bordo: *sobre livros de artista*.



Imagem 25 – Camilla Fernanda da Fonseca, Diário de fichamentos, 2018.

Livro: coleção de folhas em branco e/ou que portam imagens, geralmente fixadas juntas por uma das bordas e refiladas nas outras para formar uma única sucessão de folhas uniformes.

Livro de Arte: livro em que a arte ou o artista é o assunto.

Livro de Artista: livro em que o artista é o autor.

Arte do Livro: Arte que emprega a forma do livro.

Livro-Obra (Bookwork): obra de arte dependente da estrutura de um livro.

Livro-Objeto: Objeto de Arte que alude à forma de um livro. (SILVEIRA, 2001, p.47-48).

Silveira ainda aponta algumas definições para o que seria a categoria livro dentro das Artes Visuais. Os ditos livros de artistas se apresentam como uma categoria geral da qual outros ramos vão surgindo:

Trata-se da opção pelo sentido lato, na qual o livro de artista é um filo, um tronco formal. Seu grupo de manifestação incluirá o livro de artista propriamente dito (geralmente uma publicação), o livro-objeto (que o procedeu historicamente e ainda o acompanha), o livro-obra (muito mais qualidade, uma adjetivação, do que um produto autônomo), além de – por que não? – os livros e não-livros escultóricos, certos experimentos digitais, algumas instalações e todo mundo de objetos ou situações que determinaremos como sendo “livros-referentes”, mesmo que remotamente (SILVEIRA, 2012, p.52).

Para poder mapear esta categoria artística, foi escolhida a terminologia livro de artista que atende melhor as especificações desta dissertação e aos objetivos delineados para o presente estudo.

Até o livro de artista chegar nas diferentes possibilidades que encontramos na contemporaneidade, ele passou por um grande processo de transformações. Ao voltar no tempo encontramos várias possíveis origens do livro de artista, sendo um dos mais famosos os cadernos de esboços de Leonardo da Vinci, que conta com desenhos, projetos, notas pessoais do artista e pequenos textos sobre ciência e artes, que só podem ser lidos frente a um espelho. Além disso, contava com alguns esboços de criações que viriam a contribuir nos avanços científicos, como por exemplo, na criação do avião posteriormente. Como podemos ver nos esboços de Da Vinci “Homem Vitruviano”, de 1492 (Imagem 26), que foram criados a partir dos conceitos de simetria do arquiteto Marcus Vitruvius Polião e de conceitos da matemática e da proporção divina.

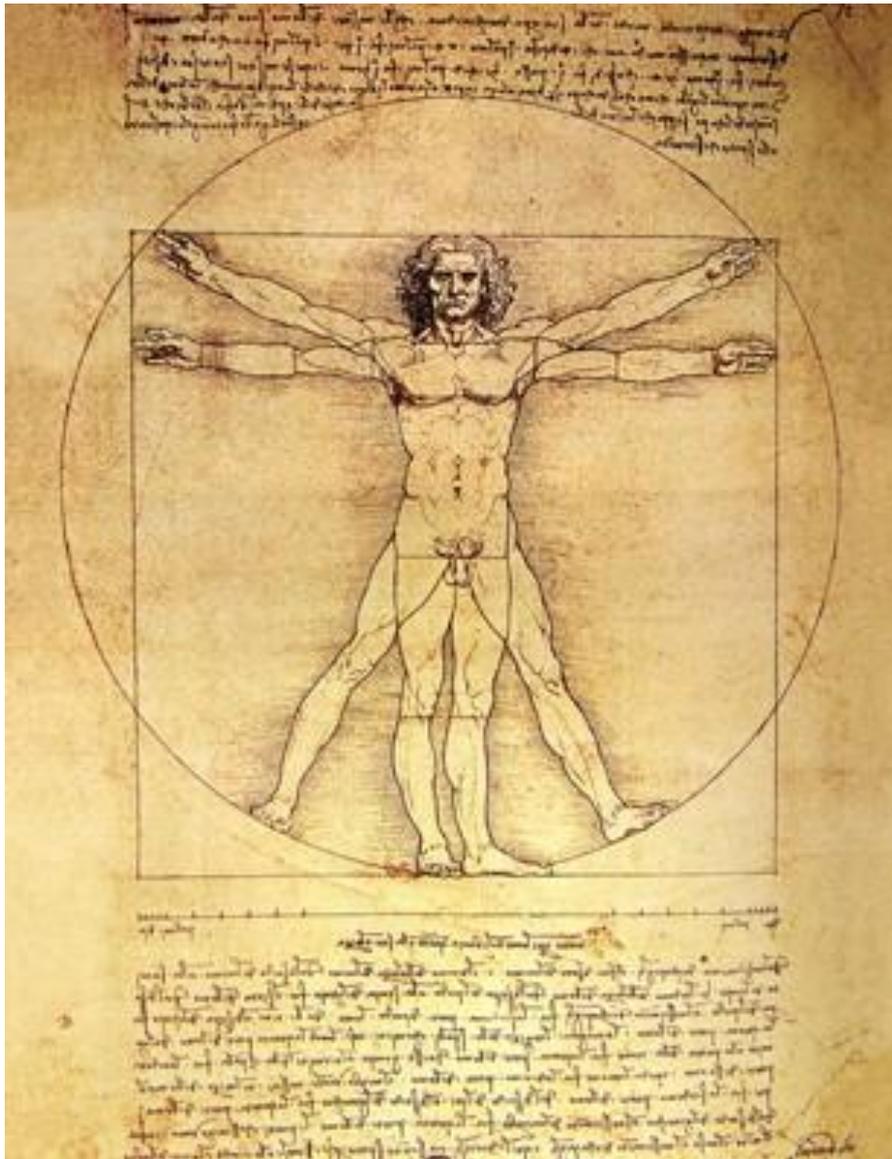


Imagem 26 – Leonardo da Vinci. Homem Vitruviano.

Disponível em: <https://gq.globo.com/Cultura/noticia/2019/10/o-homem-vitruviano-de-leonardo-da-vinci-esta-liberado-para-exposicao-no-louvre.html>. Acesso em: 19 ago. 2017.

Não só Da Vinci, mas muitos outros/as artistas, arquitetos/as e poetas se valeram de cadernos ou diários gráficos que não tinham nenhum comprometimento formal, além de registrar no dia a dia deles/as, possíveis projetos e esboços.

Esta tradição de manutenção de um diário gráfico, que se perpetua pelo exemplo de grandes artistas, tanto artistas plásticos como Eugène Delacroix (1798 – 1863), Henri Matisse (1869 – 1954), Pablo Picasso (1881 – 1973), como por arquitetos como Le Corbusier (1887 – 1965) confere ao próprio objecto um valor de símbolo, tornando-o um objecto que acompanha, frequentemente, o estudante das artes em que o desenho cumpre um papel essencial (SAN PAYO, 2009, p.16).

Além dos diários gráficos citados por San Payo, Crespo-Martín (2013) apresenta alguns artistas que dialogam com essa linguagem, sendo produções apenas visuais ou em conjunto com a literatura. Alguns exemplos são os objetos artísticos “Carceri” (1761) de Giovanni Battista Piranesi (Imagem 27), que teve três edições, com catorze cópias, que continha “Caprici” com a temática de Prisões e “Caprichos” (1799) de Francisco de Goya (Imagem 28), que fez sua primeira série para ser vendida em conjunto. Sendo o tema os vícios e a censura de erros.

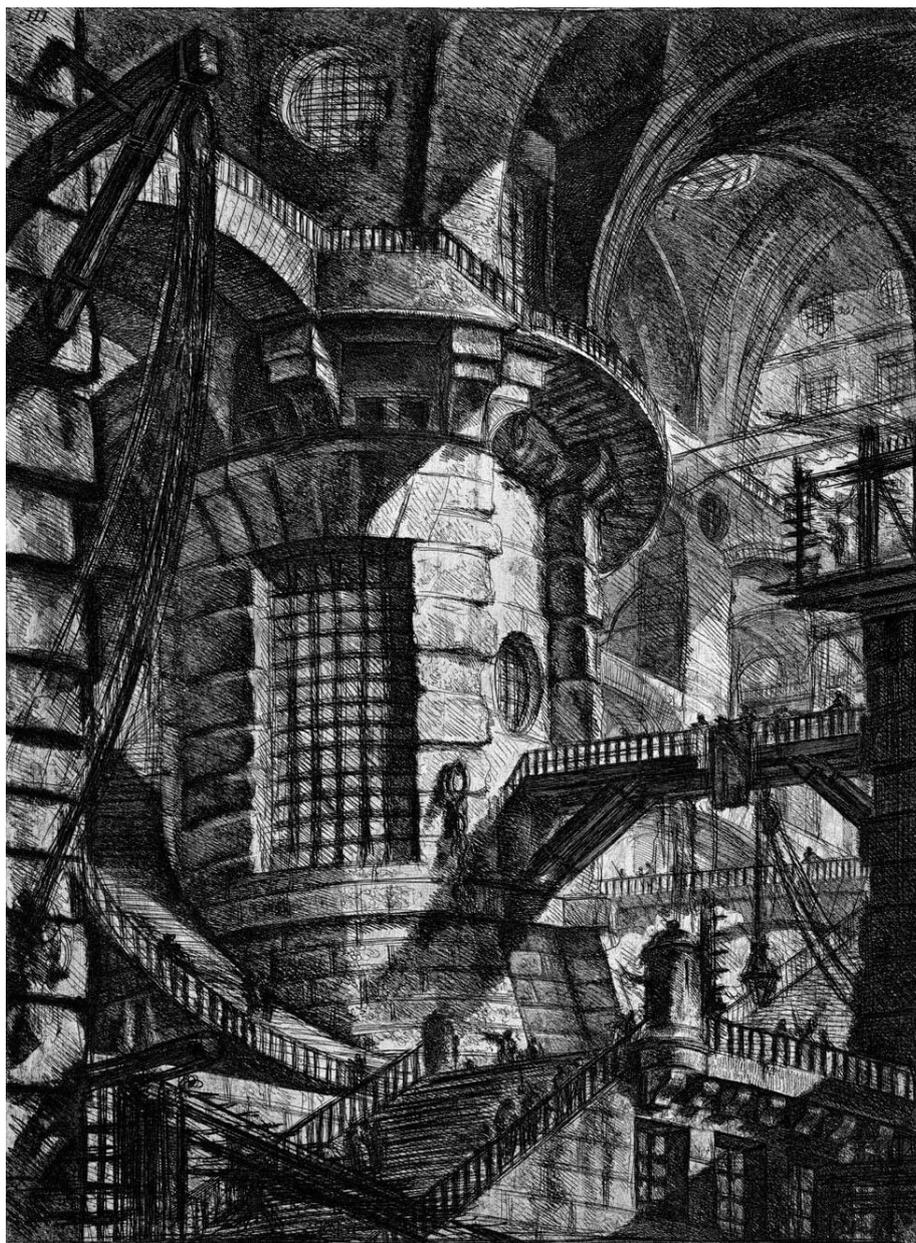


Imagem 27 – Battista Piranesi, gravuras “Carceri”, The Round Tower, 1761.

Disponível em: <https://www.gettyimages.com.br/detail/foto-jornal%C3%ADstica/giovanni-battista-piranesi-the-round-tower-1761-from-foto-jornal%C3%ADstica/1146719065?language=fr>.  
Acesso em: 19 mai. 2018.



Imagem 28 – Francisco de Goya, gravuras “Los Caprichos”. A Caza de dientes, 1799. Disponível em: <https://museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/a-caza-de-dientes/c2375bcb-6ddc-4fe8-8765-73de3487e1e0>. Acesso: 10 jan. 2020.

Em “Un Coup de Dés” (1897) de Stéphane Mallarmé (Imagem 29), o poeta se aproveita dos espaçamentos, margens e do contraste entre o preto das letras e do branco da página para criar uma visualidade, o que se assemelha bastante com o que ocorreria no Concretismo aqui no Brasil.

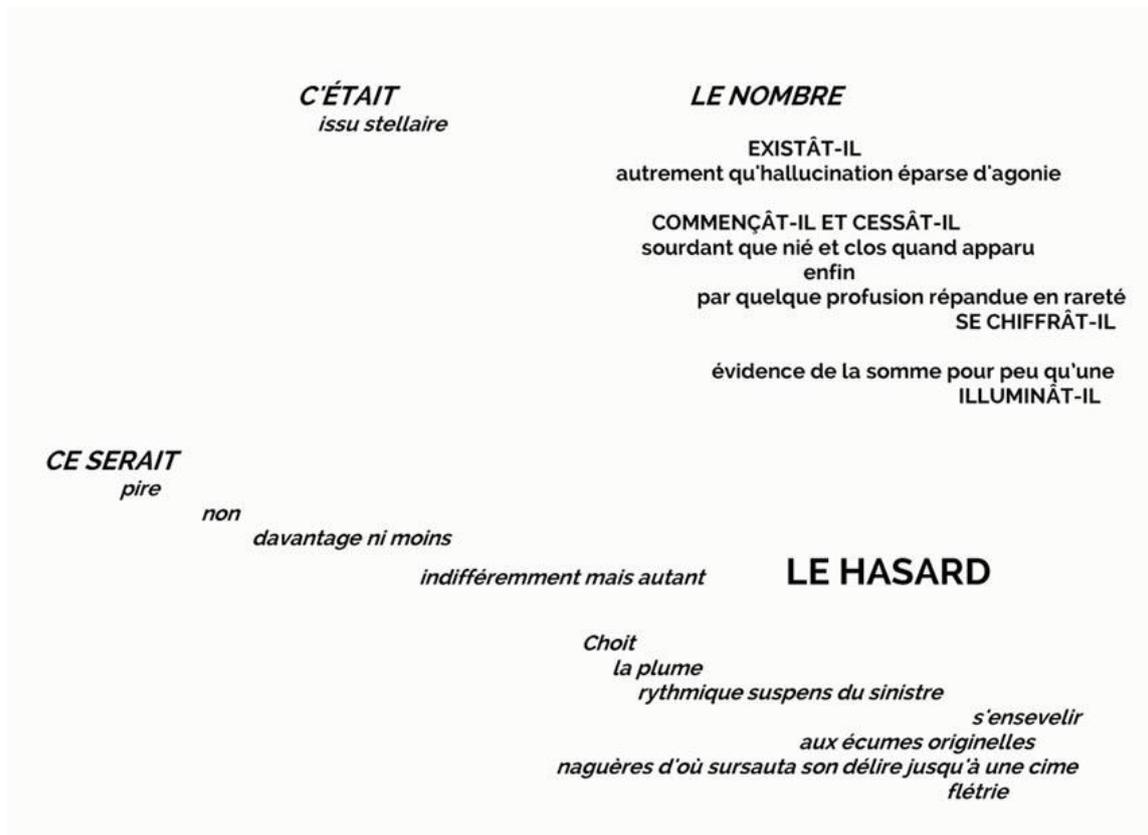


Imagem 29 – Marllamé, “Um Coup Des”, 1897.

Disponível em: <https://www.poetryintranslation.com/PITBR/French/MallarmeUnCoupdeDes.php>.

Acesso em: 30 set. 2019.

William Blake, poeta, tipógrafo e escritor inglês que viveu na era da Revolução Industrial inglesa, é tido como um dos precursores do livro de artista, dando nova significação ao livro. Seus trabalhos combinavam os textos, poemas e ilustrações, que ele próprio produziu, a exemplo dos seus poemas “Songs of Innocence and of Experience” de 1789 e 1794 (Imagens 30 e 31) que foram ilustrados por ele mesmo, conforme podemos ver a seguir:

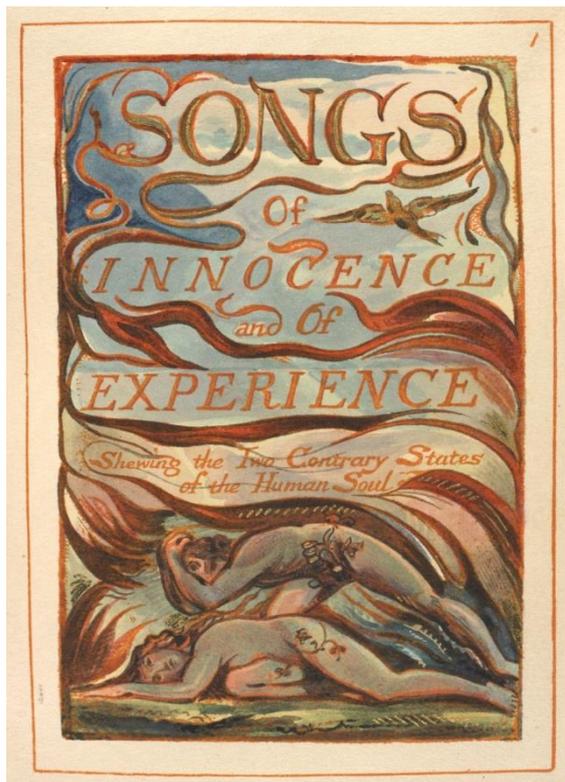


Imagem 30 – William Blake, “Songs of Innocence and of Experience”, 1789 e 1794.

Disponível em:  
<https://www.bl.uk/collection-items/william-blakes-songs-of-innocence->

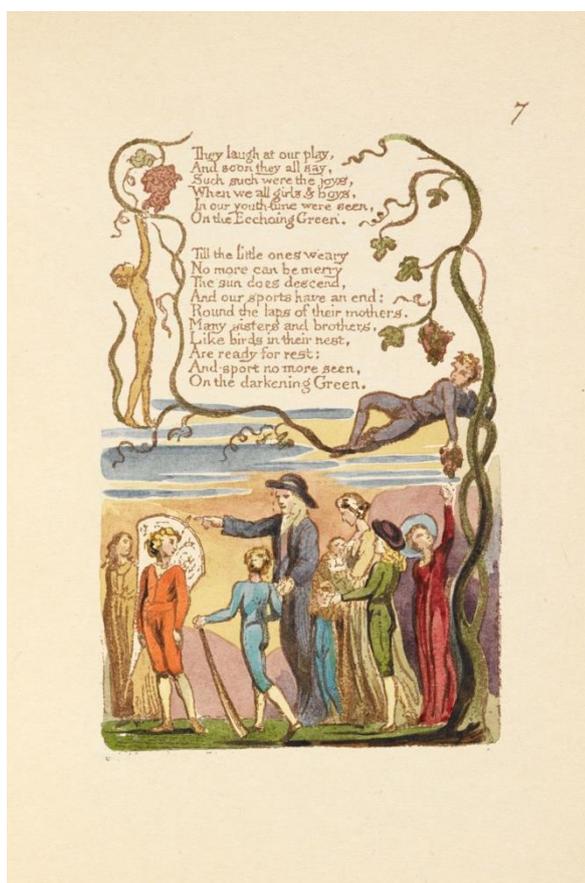


Imagem 31 – William Blake, “Songs of Innocence and of Experience”, 1789 e 1794.

Disponível em:  
<https://www.bl.uk/collection-items/william-blakes-songs-of-innocence-and-experience>. Acesso em: 08 jan. 2020.

Por sua vez, em “The Ideal Book”, de 1908, William Morris fala da arquitetura dos livros. Morris, poeta inglês, (Imagem 32) traz em seus em seus trabalhos as transformações advindas da revolução industrial e trata o livro como obra arquitetônica onde leva todos os aspectos que o constitui não como partes separadas, e sim como conjunto. Fabris (2009) afirma que “Com isso, Morris objetivava criar no leitor um prazer sensual que, aliado à concepção intelectual do livro como “estrutura controlada”, permitisse uma fruição integral”.



Imagem 32 – William Morris, “Love is Enough”, 1897. Disponível em: <http://morrisedition.lib.uiowa.edu/loveisenough.html>. Acesso em: 09 jan. 2020.

Na modernidade, um dos exemplos mais visíveis é a “Caixa Verde”, de 1934, do artista francês Marcel Duchamp (Imagem 33). O objeto contém um compartimento corredeiro, 93 fotografias, desenhos e notas.



Imagem 33 – Marcel Duchamp, Caixa Verde, 1934.

Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/371723>. Acesso em: 25 ago. 2020.

As publicações e livros de artista aparecem mais fortemente após mudanças e transformações que ocorreram no campo das artes nas décadas 1960 e 1970, e apresentam-se como um novo modo expositivo de compor os trabalhos artísticos tanto em relação ao modelo espacial quanto ao caráter material e conceitual. Além disto, estas produções podem variar nos seus tempos de duração e nas possíveis reedições.

Ao longo das décadas de sessenta e setenta, podemos observar a presença de um estratagema que aproxima os contornos dessas produções, o qual está ligado aos seus veículos de documentação, disseminação de ideias, subversões independentes, partilha de imagens ou prolongamentos de experiência artística - a publicação de artista (ROCHA, 2011, p.12).

Os livros de artista ampliaram os parâmetros de abordagem da arte e suas derivações formais e conceituais, podendo assim fazer relações entre forma e conteúdo. Assim, como afirma Panek (2005, p.2) “o livro de artista veio substituir as paredes dos museus, dos salões e das galerias e, por ser uma mídia móvel, passa a ter uma função mais abrangente no que se refere à apresentação pública”.

Com o advento da impressão e da fotografia, o livro de artista usou das artes gráficas para manipulação da edição. As produções, de modo geral, são caracterizadas

em meio impresso, alternando imagens e/ou textos, e ainda usando elementos que extrapolam o plano bidimensional, podendo as tiragens serem ou não limitadas, abrindo mão das estruturas convencionais de publicação, distribuição e de circulação.

Em 1963 surge o primeiro trabalho que foi classificado como livro de artista, com a obra “*Twentysix Gasoline Station*” de Ed Ruscha (Imagem 34). Segundo Barros (2012, p.654). o referido livro de artista apresenta 26 fotografias de postos de gasolinas ao longo da Rota 66 nos Estados Unidos. A primeira edição foi numerada e algumas vezes assinada, assim como era feita em grandes edições de luxo. Posteriormente, Ruscha (2002, p. 24-25) admitiu que foi um erro, conforme esclarece em entrevista: “Eliminei todos os textos dos meus livros. Eu quero um material absolutamente neutro. Minhas fotos não são tão interessantes, nem o assunto. Eles são simplesmente uma coleção de “fatos”, o meu livro é mais como uma coleção de *readymades*<sup>3</sup>”.

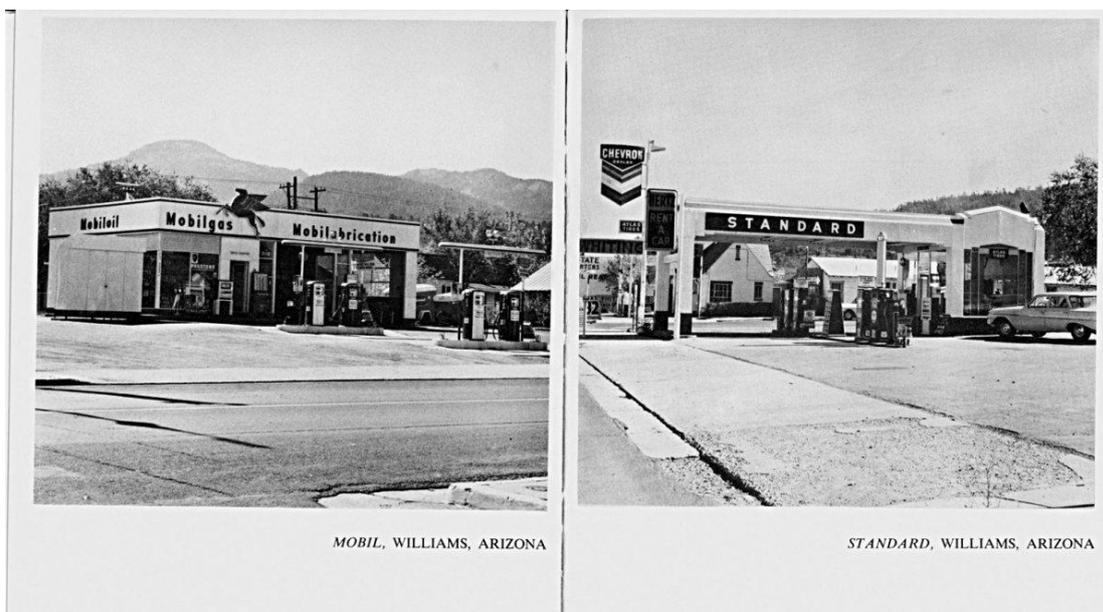


Imagem 34 – Ed Ruscha, *Twentysix Gasoline Station*, 1963.

Disponível em: <https://theibtaurisblog.com/2012/03/12/a-kind-of-a-huh-the-siting-of-twentysix-gasoline-stations/>. Acesso em: 15 jul. 2017.

De início, *Twentysix Gasoline Station* não teve uma boa recepção, sendo rejeitado pela Biblioteca do Congresso por acreditarem que o livro se distanciava das formas padrão e pela “suposta falta de informação” que se agrava pela quase ausência de

<sup>3</sup> O termo “*readymades*” se refere a prática de apropriar-se de objetos industrializados para compor uma obra. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5370/ready-made>. Acessado em: Ago 2020.

texto. Aqui se percebe que há uma abertura dentro da narrativa do autor que abre brechas para as interpretações de quem vê a obra.

Ao 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 de toda interpretação (MOEGLIN-DECROIX, 1995, p.11).

Mesmo na contemporaneidade, os livros de artista ainda são uma classe que sofre preconceitos, pois são objetos que possuem características que estão presentes em outros tipos de produções artísticas como a fotografia, o desenho, a colagem. O que me leva a concordar com Luna (2012, p. 660) quando diz que ainda há certas dificuldades de definir o livro de artista porque “muitas vezes entrelaça, modifica, subverte”.

Adotando outras configurações, os livros de artista podem se apresentar como cadernos de esboços, *sketchbook* como são popularmente chamados, ou diários de artista, onde os/as artistas fazem experimentos de futuros projetos. Enquanto diários de artista, como uma espécie de ensaio visual ou diário gráfico, tais suportes podem conter mistos de rabiscos e letras formando ou não palavras, muitas vezes, apresentando colagens, pinturas, fotografias, gráficos, esquemas, mapas, plantas e perfis sobreposições. Isso me leva a entender que os “livros de artista são híbridos, situam-se em lugares conceituais de difícil definição, mas indiscutível vivacidade” (LUNA, 2012, p.652). Estes cadernos de esboços se mostram como valiosos espaços para entender os percursos dos/as artistas, os/as ajudando a compreender seus andamentos, avanços, sem contar a facilidade de revisitação desse espaço.

É possível ver que, no campo da arte do séc. XX há uma aproximação entre arte e literatura, sendo esta aproximação tanto por ordem direta como por ordem inversa. Os textos escritos pelos/as concretistas e neoconcretistas, por exemplo, tinham uma preocupação/interação com a visualidade, conforme podemos perceber na citação a seguir:

No Brasil os primeiros a se dedicarem na prática a um quebra de padrão literário foram os Concretistas e Neoconcretos que no final do século XX começam a fazer experiências formais que rompiam com as estruturas padrões da língua para criar uma poética visual (OLIVEIRA E ALMOZARA, 2013, p.1).

Um grande expoente do concretismo no Brasil, Décio Pignatari, na sua poesia concreta, “Organismo” (Imagem 35), uma composição que, ao mesmo tempo, mistura texto e colagem, e que se utiliza da visualidade e da repetição para dar novos sentidos às suas produções. Pignatari busca em suas obras unir dois tipos de linguagem a escrita e a visual para compor seus trabalhos.



Imagem 35 – Décio Pignatari, “Organismo”.

Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa452/decio-pignatari>. Acesso em: 05 mai. 2018.

Sobre o uso da semiótica em seus trabalhos, Pignatari (1979, p.12) escreveu:

Mas afinal, para que serve a Semiótica? Serve para estabelecer as ligações entre um código e outro código, entre linguagem e outra linguagem. [...] A arte é o oriente dos signos; quem não compreende o mundo icônico e indicial, não compreende poesia e arte. A análise da semiótica ajuda a compreender mais claramente por que a arte pode, eventualmente ser um discurso do poder, mas nunca um discurso para o poder. Mas o ícone, como diz Pierce, é um digno aberto: é o signo da criação da espontaneidade, da liberdade. A semiótica acaba de uma vez por todas com a ideia de que as coisas só adquirem significado quando produzidas sob a forma de palavras.

O mesmo ocorre com livro de artista, já que o mesmo pode subverter a funcionalidade de um livro comum, dando-lhe uma ressignificação de como ocorreria a leitura por parte do espectador. Oliveira e Almozara (2013, p.3. grifos do autor) falam de uma ruptura na forma de ler a obra já que ela pode ou não ter algo escrito, que pode ou não ter páginas amplificando assim “as interpretações e os modos de se “ler””.

Também é importante destacar que, as narrativas presentes nesses livros de artistas não dependem necessariamente do signo da escrita para que o significado exista. A escrita pode ser usada neles como visualidade, a exemplo do que podemos observar nas obras de Pignatari ou de Marllamé para contribuir para poética. Além disso, estes artistas provocam olhar de modo mais apurado para aos materiais usados, a forma como são construídos pois, estas são as primeiras relações que faremos entre os sentidos, já que “a leitura se faz por todos os sentidos físicos” (DERDIK, 2012, P.169).

Além de Pignatari, temos também Julio Plaza e Augusto Campos com seus “Poemóbiles” (1974) (Imagem 36) e Haroldo de Campos com seu “Il M ago dell’Om Ega” (1955-1956) que fizeram essas aproximações entre as artes visuais e a literatura. Silveira (2008, p. 56) ainda aponta para o fato de que “o fortíssimo vínculo com a palavra (e o respectivo sucesso artístico) formou uma corrente distante da imagem pura ou do trabalho com o volume gráfico”.



entre outros/as. Além dessa exposição, Silveira (2008, p.57) destaca outras fontes como, por exemplo:

Livro-Objeto: a Fronteira dos Vazios, Rio de Janeiro, 1994, com curadoria de Marcio Doctors; Ex Libris/Home Page, São Paulo, 1996, com curadoria de Giselle Beiguelman e Sérgio Pizoli e assessoria de Eduardo Braga; e mesmo a nossa Arte Livro Gaúcho: 1950-1983, Porto Alegre, 1983, com projeto e curadoria de Vera Chaves.

Em 2003, na Galeria Capibaribe da Universidade Federal de Pernambuco, aconteceu a exposição de Livros de Artista “*Aspectos do Sagrado na Arte Contemporânea- Através do Livro de Artista*”, sob a curadoria de Maria do Carmo Nino e Sebastião Pedrosa. A exposição fez parte das iniciativas do 55º Encontro da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC) e apresentou livros de artistas produzidos por professores/as, alunos/as e artistas convidados/as. Dentre os/as artistas estavam Adriana Aranha, Amanda Melo, Ana Lisboa, Bárbara Collier, Bete Gouveia, Mario Sette, Bruna Rafaella (Imagem 37) e Gil Vicente.

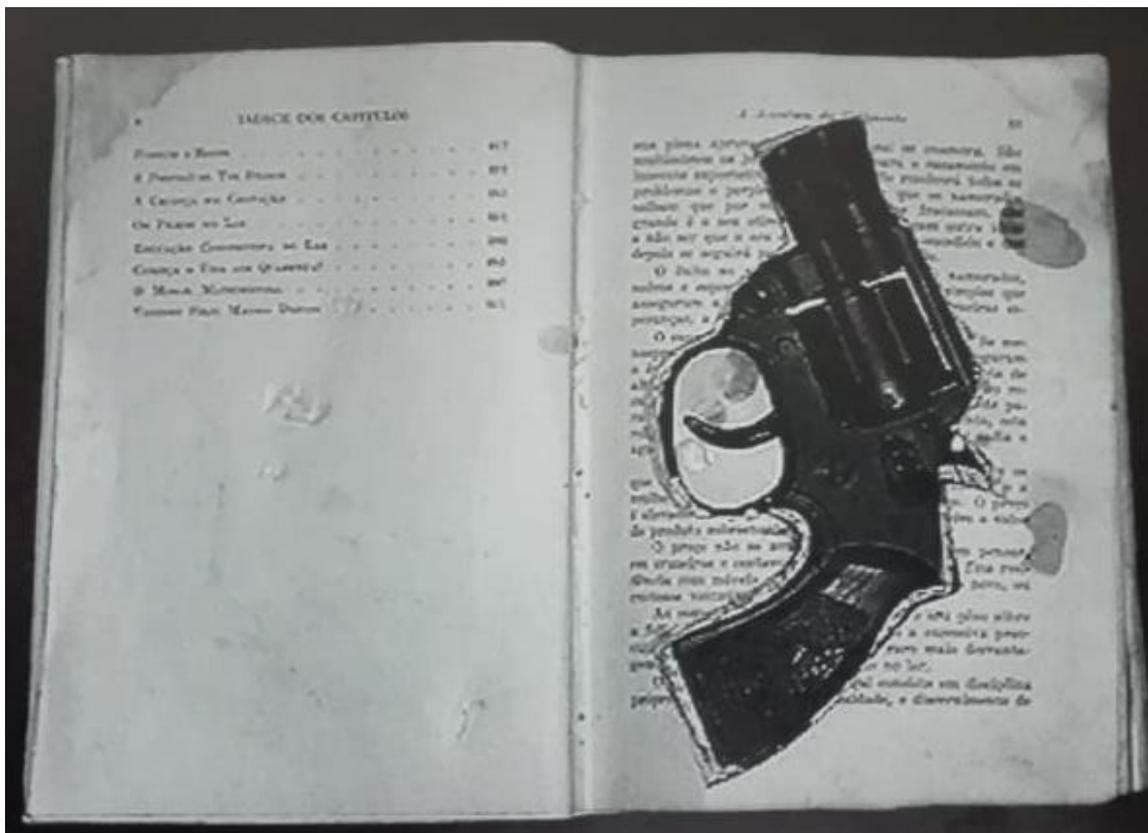


Imagem 37 – Bruna Rafaella, “A felicidade Conjugal”, 2003.

Foto: Maria do Carmo Nino. Publicada pela GCL Gráfica e Editora.

Considero também importante destacar o trabalho de Sebastião Pedrosa, pernambucano, como dito anteriormente, foi professor do Departamento de Artes e Comunicação da Universidade Federal da Paraíba e professor do Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística da UFPE. Sebastião Pedrosa é um artista que transita entre a gravura, pintura, palimpsestos e tem uma vasta produção de livros de artista, livros-objetos à livros-referentes (Imagem 38). Inclusive sua produção por vezes ganha dimensões arqueológicas como no caso das obras “Been to Egypt” ou “Idade da Pedra”.



Imagem 38 - Sebastião Pedrosa, “Livros Acorrentados”, 2001.

Disponível em: <https://www.sebastiaopedrosa.com/livrodeartista>. Acesso em: 27 nov. 2019.

Segundo Filho (2015, 110-111. grifos do autor), em sua dissertação de mestrado, defendida no Programa de Pós- Graduação em Artes Visuais – UFPE/UFPB e intitulada “*Vestígios da escrita nos livros de artista de Sebastião Pedrosa*” fala que:

Entre os anos de 1975 e 1978, enquanto estava na Inglaterra cursando uma Especialização, Pedrosa já demonstrava algum interesse visual por livros. Ele afirma que era atraído por livros de capa Art Nouveau, e que havia chegado a comprar alguns exemplares, os quais transformava pouco a pouco “com exercícios de desenho e pintura, uma espécie de scrap-book, sem nenhuma referência aos chamados Livros de Artista” (PEDROSA, 2014, p. 1).

A fala de Pedrosa remonta os primórdios do livro de artista, que começou como um diário de bordo como meio de narrar uma viagem por meio da escrita e imagem, e nos dias atuais se apresentam como os *scrap-book*, os *sketchbook* e até mesmo os *Bullet Journal* que são espaços pessoais de criação artística que visam, para além de narrar os fatos cotidianos, mas também se expressar esteticamente.

Mais recentemente, nos anos de 2018 e 2019, aconteceram duas exposições de livros de artistas na cidade do Recife. Em 2018, no Museu Murillo La Greca, a exposição “Antes que as traças nos devorem” (Imagens 39 e 40), sob curadoria de Paula Borghi.



Imagem 39 - Exposição Coletiva “Antes que as traças no devorem”. 2018. Museu Murillo La Greca. Página oficial do Instagram: @murillolagrec. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Bmgcfubg-d4/>. Acesso em: 24 dez 2019.



Imagem 40 – Exposição Coletiva “Antes que as traças no devorem”. 2018. Museu Murillo La Greca. Página oficial do Instagram: @murillolagrec. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Bmgcfubg-d4/>. Acesso em: 24 dez. 2019.

Ainda considero pertinente destacar que, na referida exposição, ficou evidente a disposição dos livros na sala expositiva, a variedade, as diversas linguagens presentes. E que a expografia deu ênfase ao modo de organização da exposição, deixando o/a visitante próximo à ideia de uma biblioteca exclusiva de livros de artistas.

A segunda exposição, “Narrativas em processo - Livros de artista na coleção do Itaú Cultural”, com curadoria de Felipe Scovino, aconteceu no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães - MAMAM, no final de 2019. Contava com produções de artistas locais e nacionais como Beth da Matta, Fernando Peres, Milena Travessos, Artur Barrio (Imagem 41) entre outros e teve por curador Felipe Scovino.



Imagem 41 – Artur Barrio, Livro de Artista.

Página Oficial do MAMAM no Instagram: @mamamrecife. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/B6i5Xs\\_hYC8/](https://www.instagram.com/p/B6i5Xs_hYC8/). Acesso em: 26 dez. 2019.

Diferentemente da proposta de exposição do Murillo La Greca, esta exposição deixava certo distanciamento entre os livros e o público visitante.

É fato que o livro de artista pode causar certo espanto e surpresa no espectador, provocar a sensação de se ter um pequeno museu nas mãos ou que pode ser guardado em sua estante. Desse modo, tecemos uma relação entre essas obras e os livros comuns, pois, ambos podem fazer viajar, transportar-nos para algo além da nossa realidade, nos provocando a sair do lugar comum, da nossa zona de conforto, nos modificando.

O livro de artista não é um suporte para outras formas de arte, e não recebe o traço, as palavras, as imagens ou as interferências imparcialmente. Assim como as imagens que permeiam o livro de artista não são ilustrações e sim a própria arte na sua forma mais pura. Ademais, esse dispositivo permite ao/a artista uma transformação no objeto, podendo ele/a manipular suas páginas, formatos e conteúdo da forma que lhe apraza.

Essa mídia abre espaço para reproduções, uma vez que quebram a lógica de obra única perpetuada por séculos, já que a mesma pode ser reeditada e publicada novamente. Atualmente, existem editoras que são voltadas apenas para a publicação desse tipo de produção artística. Como, por exemplo, a Editora Tihuana, que além de publicar livros de artistas, promove a “Feira da Arte Impressa”, bem como a Editora

Ikrek que promove a arte em forma de livro e busca melhorar o alcance destes objetos que podem ser considerados restritos.

Além dos elementos supracitados, podemos encontrar produções tridimensionais, a exemplo do objeto de Guy Laramée (Imagem 42) como um exemplo desta manipulação do livro ao extremo, no qual o artista permite que partes do livro sejam identificadas fazendo a alusão do que antes era um livro e agora é uma coisa nova.



Imagem 42 - Guy Laramée, “Art-Book- Landscape”.

Disponível em: <https://mymodernmet.com/guy-laramée-book-sculpture/>. Acesso em: 26 dez. 2019.

Esse aspecto tido como inovador é explicado por Garcia (2008, p.58, grifos do autor), quando este afirma que o “livro de artista pode atingir o limite entre o livro e a escultura (ou objeto): o que paradoxalmente, poderíamos chamar de não-livro (por não possuírem a funcionalidade característica do livro moderno, ou por não possuírem funcionalidade)”.

Outro aspecto importante a ser destacado, refere-se aos materiais usados na fabricação de livros de artista, uma vez que este tipo de produção pode utilizar os mais diversos tipos de materiais, como podemos observar na obra de Juanan Requena, “*El Azar Fiel*” (imagem 43):



Imagem 43 - Juanan Requena, “El Azar Fiel”.

Disponível em: <http://www.nodetenerse.com/index.php?/cuadernos/2017-el-azar-fiel/>. Acesso em: 26 dez. 2019.

No objeto podemos ver que o artista se utilizou da madeira e das roldanas, causando o mesmo efeito da encadernação usadas em livros comuns, desse modo, remete-nos ao livro.

A partir do exposto, podemos afirmar que o livro de artista na contemporaneidade é um objeto de arte de natureza híbrida, que pode unir elementos já vistos em outras mídias artísticas, usar formatos e explorar aspectos que nos provoquem a ver de outros modos. De certo modo, isso não apenas modifica a concepção de obra de arte única, com materiais e formatos exclusivos, como também quebra com a noção de obra acabada, já que alguns tipos de livros de artista permitem a reedição e republicação com essas adições que foram feitas. Definitivamente é uma obra contemporânea e transita por esses espaços moventes, sendo uma produção temporal e espacial, que a cada “visita” proporciona novas experiências.

### 2.3 Não-lugares e Lugares: *sobre poeisis e autopoiesis.*



Imagem 44 – Camilla Fernanda da Fonseca. Fim de tarde em Caetés I, Abreu e Lima, 2020.

Ao refinar o olhar para o interesse do presente estudo e pensar os processos de criação de livros de artista, fez-se necessário adentrar no estudo de poiesis e autopoiesis. Inicialmente, ao pensar no meu próprio percurso, passei a elaborar alguns questionamentos, a saber: por que eu prefiro pintar com aquarela à tinta óleo? Por que escrevo tantos poemas e sinto necessidade de uma imagem para acompanhá-los? Por que tenho a mania de unir folhas para transformá-las em livros? Até antes de iniciar este estudo, o processo de criação para mim era algo tão intrínseco que não havia parado para pensar sobre ele ou maturado os porquês relacionados ao objeto que eu estava criando. Dito de outro modo, o processo de pesquisa estabeleceu outra dinâmica, exigiu buscar respostas para as perguntas apresentadas e para isso, fez-se necessário adentrar no estudo sobre poiesis e autopoiesis.

Segundo Souza (2007b, p.86), a *poiesis* é uma "expressão originária do verbo *Poiéo* (fabricar, executar, confeccionar), *Poiesis* traduz-se por fabricação, confecção, preparação, produção", mas essa criação é entendida "no sentido grego de gerar e produzir dando forma a partir de uma matéria preexistente". Mais adiante ela afirma que:

A poiesis é uma fabricação que, imediatamente no ato de criar, instaura o sentido para o fabricado, pois o faz livremente, ou seja, alheia a qualquer determinismo que restrinja de antemão o ser da criação. Poiesis, na verdade, designa o ato ou o processo de criação, como se diz que a criação, o ser criado por meio desse processo ou ato, o seu resultado, é o poema. Poiesis é, enfim, a noção que designa, genericamente, a aptidão para a criação, para a inauguração de sentidos que são e estão no criado como conteúdo (sentido) e expressão (realização), ao mesmo tempo (SOUZA, 2007b, p.87).

A partir da autora, pode-se observar que a poiesis não é apenas criar algo, mas sim dar sentido ao que foi criado e percebe-se que o processo de criação é muito importante para se entender o resultado (poema) já que é nele que estará expresso os sentidos e intenções do/a artista. A autora ainda salienta que o ato criativo (poiesis) não é um ato mecanizado ou “aplicável” por qualquer um, mas sim “representa a potência essencialmente livre do fabricar” (SOUZA, 2007b, p.87).

Por sua vez, Agamben (2012, p.104) fala que a *poiesis* é o ato de trazer à tona o que antes era não-ser, ao estado de ser, posto que agora há um sentido, vejamos como ele nos esclarece:

Toda vez que algo é produzido, isso é, é levado da ocultação e do não ser à luz da presença, tem-se ποιήζεις [poiesis], pro-dução, poesia. Nesse amplo sentido da palavra, toda arte – e não só aquela que se serve da palavra – é poesia, pro-dução na presença, assim como é ποιήζεις [poiesis] a atividade do artesão que fabrica um objeto.

Partindo da contribuição de Agamben, pode-se dizer que é necessário diferenciar os objetos artísticos de outros objetos, uma vez que as produções artísticas são produzidas para além da funcionalidade, e pensada através da poética, enquanto uma cadeira, uma torneira são pensadas a partir de uma funcionalidade, uma utilidade. A poiesis é um fazer para além da funcionalidade.

Leminski (1987) defende que a arte, a poesia, o futebol são coisas da nossa vida que não necessitam de uma razão de ser, por que elas são em si mesmas a razão de existir. A isto ele chamava de “inutensílio” e em um trecho do seu texto “Corpo não mente” diz:

Nessas áreas do In-utensílio, a vida além da tirania do lucro e da utilidade. Ao brincar e jogar, estamos salvos, livres. E de volta.

Para o Zen, é na própria vida cotidiana que está o segredo. É preciso resgatar a grandeza infinita dos gestos simples e “elementares”. Cuidar da vida. Curtir a minúcia. Lavar a própria roupa. A louça Arrumar a casa. Fazer comida. Tomar banho como quem realiza um ato sacro. Recuperar o prazer da prática dos atos primários. Saber que ser matéria, caralho e buceta, boca e estômago, é uma dignidade e um esplendor.

Dá trabalho.

Mas, para brilhar, as estrelas têm que arder, até o glorioso fim. (LEMINSKI, 1987, p.97-98)

Então, a poiesis de um artista está totalmente interligada a vida e as coisas que o circundam e podem surgir das coisas mais simples da vida. Sobre isto Heidegger (2010, p.37) diz que “o artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro”. Apesar de todas as obras terem origem em seu criador nem todas são auto-referente, ou seja, autopoéticas.

Para compreender essa questão, faz-se necessário explicar o termo autopoiesis e em qual contexto ele surge. O termo *autopoiesis*, foi cunhado pelos filósofos e biólogos Varela e Maturana no ano de 1970, para dizer que os seres vivos são auto-nutridos e por serem sistemas vivos estão em constante mudança. Santos (2013, p.2286) afirma que

“para Varela, a autopoiese está baseada em uma concepção circular e auto-referencial dos processos, de uma classe de organizações com características próprias, que dão ao sistema uma dimensão autônoma”.

Uma criação artística é sempre resultado do/a seu/sua criador/a, de fato. São as escolhas dele/a que fazem a obra ser o que é. Porém, as criações que tem como ponto de partida o próprio artista são

como sistemas autopoéticos, suas características básicas são: autonomia, circularidade e auto-referência. Como sistemas autopoéticos, são abertos ao fluxo de matéria e energia; porém, fechados na sua dinâmica estrutural, o que lhes permite gerar a si mesmos, conduzir seu desenvolvimento e sua preservação, pois organismo e meio são interconstituídos (SANTOS, 2013, p. 2285).

Então, é possível ver a diferença entre um modo de produção e outro. Enquanto na poesis o objeto ganha sentido por meio da expressão daquilo que já estava no mundo, já a autopoiesis é um sistema que cria a partir de si mesmo.

Fayga Ostrower, em seu texto sobre a interferência dos acasos na construção de uma criação. Juntamente com as discussões supracitadas, me levou a compreender que a autopoiesis se constituía elemento essencial no processo de criação do livro de artista que dá corpo ao presente estudo, uma vez que os atravessamentos da minha vida pessoal não puderam ser deixados de lado, ao contrário, são parte constituinte do todo, seja da produção do livro de artista, seja da própria escrita. Mais especificamente sobre isso, Ostrower (1995, p. 4) contribui quando diz:

Não se trata, então, de acontecimentos aleatórios, no sentido de não estarem relacionados com a pessoa que os percebeu. Antes, pelo contrário, devemos entender que, embora os acasos jamais possam ser planejados, programados ou controlados de maneira alguma, eles aconteceram às pessoas porque de algum modo já eram esperados. Sim, os acasos são imprevistos, mas não são de todo inesperados – ainda que numa expectativa inconsciente.

Assim, partindo dos elementos que integraram o presente capítulo, da historicidade, dos diferentes percursos artísticos que dialogam com livros de artistas e do processo de poiesis e de autopoiesis como elementos carregados das vivências daquele(a) que produz o trabalho artístico, passo a apresentar na sessão seguinte o

debate sobre memórias para pensar esse importante elemento o qual me ancoro neste estudo.

### **3 Ruínas: restos de algo que já se foi**



Imagem 45 - Camilla Fernanda da Fonseca, Casa do Faroleiro, em Vila Nazaré, Cabo de Santo Agostinho, 2018.

As memórias são como uma voz que ecoa numa gruta vazia. Gritamos apenas uma vez. E a gruta nos devolve algo que se assemelha ao grito inicial, mas cada vez menos forte e menos nítido. Mera imitação do que já foi. Do que já não está mais presente. Acredito que não fomos feitos/as para lembrar de tudo e que é necessário também esquecer algumas coisas vividas. Imagine se lembrássemos com clareza de cada segundo da nossa vida e ainda precisássemos viver o presente que se lança sobre nós? Com certeza ficaríamos sobrecarregados/as mas, existem momentos que não se apagam com tanta facilidade, alguns criam raízes profundas dentro de nós.

Alguns/mas cientistas discutem as memórias como um conjunto de conexões feitas por neurônios dentro do nosso cérebro. O que nos faz lembrar é o conjunto de sensações associadas a essa memória. Segundo Halbwachs (1990, p. 71) “a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada”, ou seja, nossas memórias/lembranças são fragmentos do passado que, apesar de suas relações com o fato real, foram modificados e são suscitados no presente. Além disso, também é possível compreender que a forma como narramos essas memórias também as altera.

Partindo dessas premissas, dois pontos cruciais devem ser levados em consideração para entender a memória: o primeiro deles, diz respeito as sensações que nos ocorrem quando estamos expostos/as a alguma situação que pode reativar a memória; e o segundo ponto refere-se ao fato de que as memórias são alteradas ao longo do tempo, sendo a narrativa uma das responsáveis pela alteração e até mesmo ficcionalização de nossas lembranças.

Concordo com Quintella (2014, p.9) quando o mesmo diz que “vivemos em um mundo cada vez mais pautado em sensações e as sensações são guiadas por uma outra forma de pensamento, que embora não seja estritamente racional, não deixa de ser pensamento, o pensamento afetivo”, o qual nada mais é do que tudo aquilo que mexe conosco e nos faz recordar com mais facilidade de algo vivido.

Das sensações vividas, destaco os cheiros e sabores, pois para mim, algumas memórias têm cheiro e sabor, como por exemplo, o Natal que tem cheiro das flores de Espada de São Jorge que tinha na frente da casa da minha avó. Em novembro, as flores desabrochavam e o perfume delas se espalhava por toda a casa, então, toda vez que eu sinto esse cheiro eu me lembro do Natal. Outras coisas têm sabor, assim como na

Páscoa, quando minha mãe, sabendo que eu não gosto muito de arroz, colocava coentro para dar um sabor diferente. Então, para mim, a Páscoa tem sabor de arroz com coentro.

Trazer à memória o que nos dá contentamento é nos alegrar com nossa história, com os sabores e odores que nos lembram da infância, com o apalpar de um objeto que nos faz viajar no tempo, com a fotografia amarelada que nos lembra dos que amamos, com o som de uma canção que persiste em memorar um encontro (SOUZA, 2016c, p. 13).

Ainda que Souza (2016c) trate apenas das memórias alegres, penso que o mesmo acontece com as memórias tristes ou dolorosas. Como é possível observar no filme “Laranja Mecânica”, dirigido pelo diretor Stanley Kubrick, onde a personagem Alex (Imagem 46), após ser exposto ao “Tratamento Ludovico” que consiste em colocá-lo amarrado de olhos abertos enquanto assiste cenas das barbáries cometidas nos campos de concentração nazista, ao som da nona sinfonia de Beethoven que antes fora apresentada como a música favorita da personagem, como meio de que o mesmo fique menos violento. A personagem passa associar a música aos atos de violências e o próprio, ao ouvi-la, também fica mal, já que a partir desta técnica de tortura a personagem é condicionado a sofrer todas as vezes que escuta a música que antes ele amava.



Imagem 46 – Fragmento do filme “Laranja mecânica”, 1971.

Direção: Stanley Kubrick

Recorte da Imagem: Camilla Fernanda da Fonseca

Numa perspectiva diferente, Bergson (1999) aborda a memória involuntária, mais especificamente, são aquelas lembranças que vêm de forma espontânea, de forma inesperada, sem que nós mesmos as tivéssemos suscitado-as ou que tenham sido provocadas, como por exemplo no filme *Laranja Mecânica*. Sobre isso, Camargo (2009, p. 59) acrescenta que, estas são “o resultado de uma emoção, de uma sensação, que pode ser olfativa, auditiva, gustativa ou pelo tato, haja vista que a percepção pela visão é, por excelência, representante da memória voluntária”.

Por terem a natureza da individualidade as memórias estão fadadas a desaparecer aos poucos. Virarão ruínas. Segundo o *Dicionário Online de Português* (2017) uma das definições dadas à palavra ‘ruína’ é “ato de ruir. [...] Restos de edifícios desmoronados ou destruídos pelo tempo”. As memórias são ruínas. Um edifício que era sólido em tempos longínquos, hoje, encontra-se apenas a estrutura. A pintura já perdeu a cor. O reboco já descascou quase todo. Se reformamos, deixa de ser o que era. Se não reformamos, deixa de existir.

Isto me lembra do paradoxo do navio de Teseu. Em uma viagem de cinquenta anos, de um ponto a outro, Teseu vai substituindo as peças que vão ficando desgastadas até que todas as peças de seu navio tenham sido trocadas. O questionamento que fica é: o barco da partida é o mesmo da chegada? Trazendo para este contexto: será que nossas lembranças, ao serem narradas, deixam de ser o que era? Isto é, são ficcionalizadas? E quando essas lembranças individuais são trazidas para o campo da produção artística, como elas são ou podem ser usadas para compor um objeto artístico?

A frase de Rovina (2008, p.1) já mencionada anteriormente é a que melhor define o papel do/a artista, quando este/a escolhe como caminho de produção suas memórias pessoais, é a de que “o autor acumula as funções de narrador e sujeito. Ele arquiva, seleciona e interpreta dados da memória”. Ao fazer esta seleção e interpretação das memórias constrói-se uma narrativa, que apesar de apresentar elementos da memória original é ressignificada e transformada em objeto artístico.

Podemos observar isto na obra *Prenez Soins de Vous* (Cuide de Você) da artista francesa Sophie Calle (Imagem 47). Calle mantinha um relacionamento com o escritor Grégoire Bouillier, quando este termina o namoro através de email no qual ele fala sobre os motivos que o leva a tomar esta decisão e finaliza a carta com a frase que dá título a obra.



Imagem 47 - Sophie Calle, trecho final da carta “Prenez de Vous” sendo projetada no corpo da artista. Disponível em: <https://www.ppow.com.br/2009/07/08/exposicao-prenez-soin-de-vous-sesc-pompeiasp/>. Acesso em: 19 set. 2020.

Para o e-mail que Sophie Calle não soube responder, a mesma pediu para que 107 mulheres, lessem, interpretassem e elaborassem uma resposta, assim, com base em suas profissões, as mulheres transformaram o e-mail. Dos desdobramentos, temos, por exemplo, a contribuição de uma revisora apontou os erros na escrita e sugeriu mudanças (Imagem 48), já uma escritora transformou o e-mail em palavras cruzadas, enquanto que uma vidente sugeriu a interpretação através das cartas de Tarot.



Foi a mulher Sophie Calle que não soube responder, no âmbito de sua vida privada. Mas foi a artista que decidiu fazer disso uma exposição [...]. O que está exposto não é a vida privada de Sophie Calle. A exposição dá uma forma à impossibilidade, muito íntima, de responder. Esta forma é pública, ela mostra esse íntimo, camuflando no número de respostas das outras mulheres.

Pensando sobre a produção de Sophie Calle podemos entendê-la como uma seleção de apropriações, onde a artista reuniu as diversas possibilidades de resposta a esta situação, apesar de compreender que a própria exposição *Prenez Soin de Vous* seja uma forma de respondê-la. Visto por outro lado, é possível que muitas pessoas se identifiquem com os elementos da obra de Calle, já que outras pessoas podem ter passado pela mesma situação e essas associações fogem ao controle da artista e da própria obra.

Perez (2014, p.1070) argumenta que:

Tais considerações apontam, quem sabe, para um interesse, por parte da artista, em desenvolver uma narrativa que se forma a partir de múltiplas outras, ficcionalizando o íntimo e problematizando os modos como se dão a apreensão e a interpretação de uma narrativa por diferentes sujeitos.

Vejo nessa frase algo de grande importância, pois me leva a entender que as produções artísticas, mesmo quando partem de um ponto que diz respeito ao/a artista, se renovam a cada exposição, a cada novo contexto espaço/temporal, a cada olhar do/a espectador/a que traz consigo suas próprias dores e entendimentos. Não há uma resposta pronta, ou talvez, nem importe ter uma resposta, mas sim, como os sujeitos captam, percebem, se relacionam com o objeto a partir de suas vivências.

Esta produção me surgiu em uma conversa com o artista e professor da Universidade Federal da Paraíba, José Rufino. Poucos meses após o início do Mestrado, um relacionamento que eu tinha também chegou ao fim. Em determinado momento, comentei com o Professor Rufino, que eu deitava e levantava pensando na situação que estava vivendo e que eu precisava colocar isso pra fora de alguma forma. Desse momento, veio o questionamento: por que não transformar a dor pela ausência de algo que amamos em arte? Neste momento, ele me sugeriu a pesquisa sobre a obra de Sophie Calle como forma de inspiração para minha própria produção.

Diferentemente de Calle, que encontrou seu ponto de partida na carta de rompimento, o que me impulsionou para o projeto desse objeto artístico foram as memórias da ausência, por entenderem que nossa vida é feita de contrastes. Só sabemos o que é escuro por que já vimos o claro, só sabemos o que é mal porque já vimos e/ou sentimos o bem, só sabemos o que é ausência, pois já tivemos presença.

A ausência daquilo que já nos foi presente, nos traz a sensação de perda, algo que nos escapou, algo que não é mais, vazio que nos causa melancolia nostálgica. O que completa essa lacuna, esse vazio, são as memórias do tempo passado. Nogueira (2017, p.30) fala que “os restos frágeis tentam reproduzir o que havia ali. Ao mesmo tempo, percebe-se o vazio, a sensação de não existência, de alguma coisa que tenta resistir, mas não consegue”. As lembranças tornam-se refúgio, já que é apenas na memória que elas continuam a repetir-se.

São nesses momentos de falta que as memórias parecem mais afloradas dentro de nós. É como se a pessoa estivesse em todos os lugares. Tudo remete a ela. Seja uma tarde quente que compartilharam juntos, um sorvete, ou a caneca que lhe deu de presente “ao tocar os objetos, toda a lembrança surge; ao sentir o perfume, lembra-se de uma situação prazerosa ao lado da pessoa amada” (NOGUEIRA, 2017, p. 57).

A seguir, serão aprofundadas as reflexões acerca das memórias e como são construídas essas narrativas dentro das artes visuais e mais especificamente nos livros de artistas.

### 3.1 Nostalgia: *sobre as memórias e a construção de narrativas.*

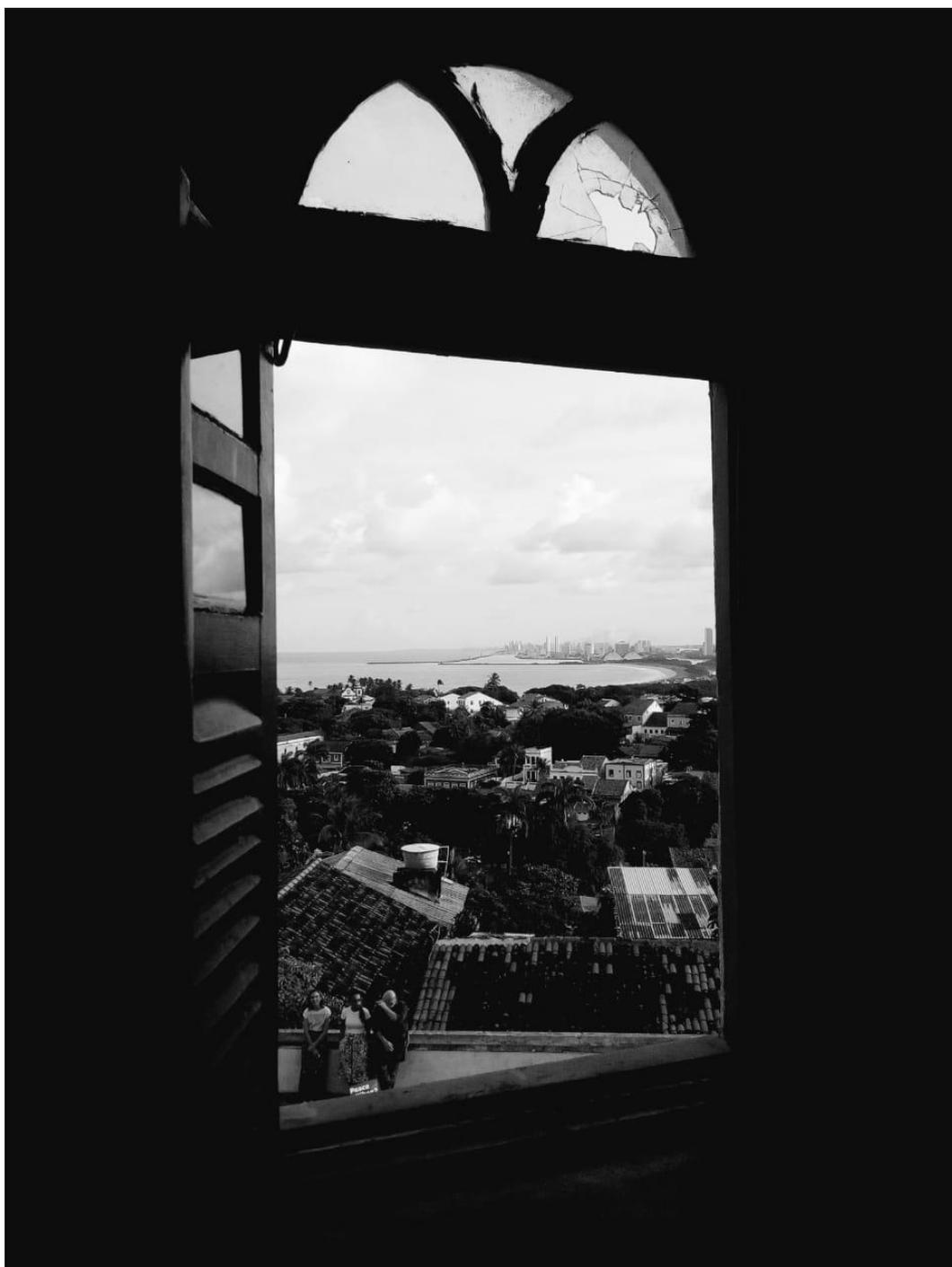


Imagem 49 – Camilla Fernanda da Fonseca, vista do Planetário no Alto da Sé, Olinda. 2019.

A história acabou  
Cada um segue para um futuro diferente  
Mas algo sempre fica  
Uma camisa velha  
Um chaveiro  
Uma foto feliz em uma pasta do celular  
As malditas lembranças do facebook  
Uma luva  
Uma música brega  
Uma piada ruim que sempre me faz rir  
Você não voltará  
Eu sei  
Mas de alguma forma você nunca partiu  
As histórias de amor sempre dão um jeito de ficar  
Elas aprenderam a nos amar. (MAGIEZI. 2018).

Como Magiezi já nos alerta em sua poesia, algo do passado sempre fica em nós como uma lembrança nostálgica. Talvez seja importante falar um pouco sobre o conceito de nostalgia. A palavra nostalgia vem do grego e pode ser traduzida como dor por estar longe de casa. Por muito tempo foi associado a ideia de melancolia, ou seja, um estado de tristeza e depressão profunda, mas também pode ser entendida como saudade, por vezes, esses conceitos se misturam e se confundem.

A saudade não é um sentimento ruim. Creio que não seja tão fácil descrever um sentimento, mas a saudade seria como receber um abraço quando si está só. As lembranças advindas da saudade são boas, é um acalento para o coração. Já nostalgia é memória de dor na ausência, é algo que machuca por dentro de forma real. Em alguns casos a pessoa pode desencadear o que os médicos chamam de “Síndrome do Coração Partido”, quando a pessoa desencadeia uma série de sintomas que são físicos e que se assemelham aos sintomas de um infarto. “A síndrome do coração partido foi descrita pela primeira vez por cientistas japoneses no início dos anos 1990 e tem os mesmos sintomas de um ataque cardíaco: dores no peito e falta de ar (BBC, 2009).

A nostalgia também pode ser entendida como dor por algo idealizado e por vezes criado por nós mesmos de tempos passados e ao desejo de fazê-los voltarem a acontecer.

É possível ver certos desses aspectos nas obras da artista francesa Louise Bourgeois. A obra “*The trauma of abandonment*” (Imagem 50), é um art-book feito de pedaços de tecidos recolhidos ao longo de sua vida da artista.

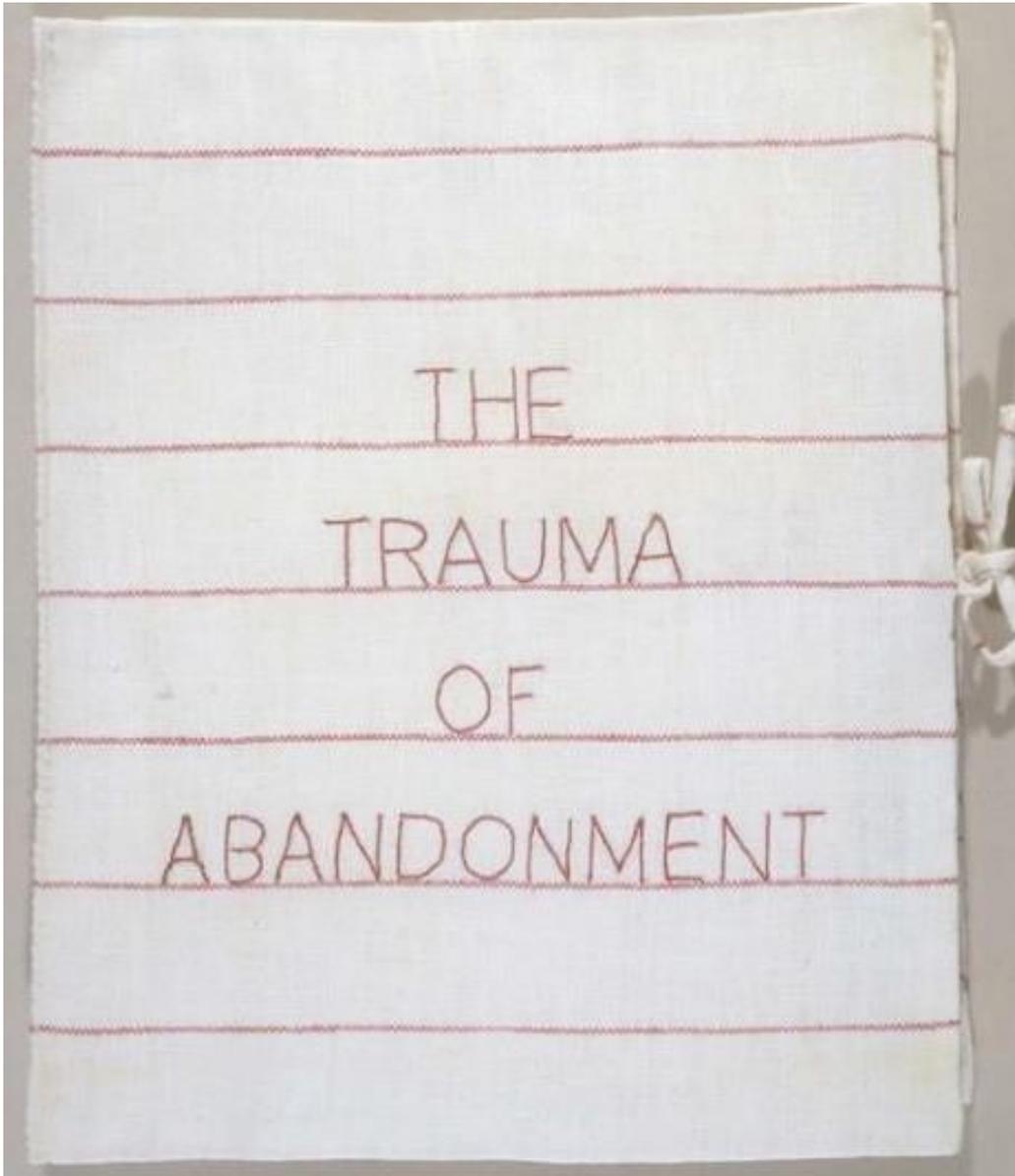


Imagem 50 - Louise de Bourgeois, “*The trauma of abandonment*”, 2006.

Disponível em: [https://www.moma.org/s/lb/collection\\_lb/objbytag/objbytag\\_tag-vo173172\\_sov.html](https://www.moma.org/s/lb/collection_lb/objbytag/objbytag_tag-vo173172_sov.html). Acesso em: 27 set. 2019.

O livro foi feito a partir das memórias da despedida do pai de Bourgeois indo para a Primeira Guerra Mundial e segundo consta no site o *Museum of Modern Art* - MoMA, a artista reuniu fotografias do período da guerra já que seu pai era um fotógrafo amador. A este momento Louise, atribuiu os sentimentos de abandono que são expressos em trechos da obra (Imagens 51 e 52).



Imagens 51 e 52 - Louise de Bourgeois, “The trauma of abandonment”, 2006.

Disponível em: [https://www.moma.org/s/lb/collection\\_lb/objbytag/objbytag\\_tag-vo173172.html](https://www.moma.org/s/lb/collection_lb/objbytag/objbytag_tag-vo173172.html). Acesso em: 27 set. 2019.

Para entender um pouco mais o trabalho de Louise Bourgeois, ancoro-me em Gomes (2009, p.59) fala que “a melancolia pode ser entendida como uma forma de resistência, tanto ao progresso quanto ao tempo linear e, por isso, uma tentativa de se caminhar num tempo diferente do restante da sociedade”. Trazer a tona essas memórias nostálgicas é trazer a tona dores remanescentes que não foram ainda totalmente processadas. Apesar da produção de Bourgeois ser totalmente pautada em suas memórias pessoais e sua relação com seu pai, o medo do abandono está presente como marca da nossa sociedade. Já no trabalho, *The trauma of Abandonment*, a artista atrai por algo que está para além da obra, algo que causa uma imersão, como se as memórias da artista também fossem nossas e pudéssemos sentir o que ela sentiu. Sobre isso Quintella (2014, p. 14) explica que:

Se existe algo distintivo sobre as emoções é que, ainda que elas ocorram no decorrer do discurso, elas não são verbo, nem mesmo formas de expressão, elas são maneiras de expressar algo que acontece e que o discurso não é capaz de apreender [...] a verdade não está na sua fala. Está no seu corpo.

A temática da nostalgia ainda aparece em outras obras de Louise Bourgeois como no caso de “Ode à l'Oubli” (Imagem 53) de 2002. Este livro foi fabricado a partir de tecidos do enxoval do casamento da artista, fragmentos de roupas e utensílios domésticos. É possível observar que a obra dela é toda permeada por essas lembranças, e as memórias são pontos de partida para a sua produção imagética. Desta obra destaco uma frase que aparece em uma das páginas com os seguintes dizeres “eu tenho flashbacks de coisas que nunca existiram” (tradução livre):

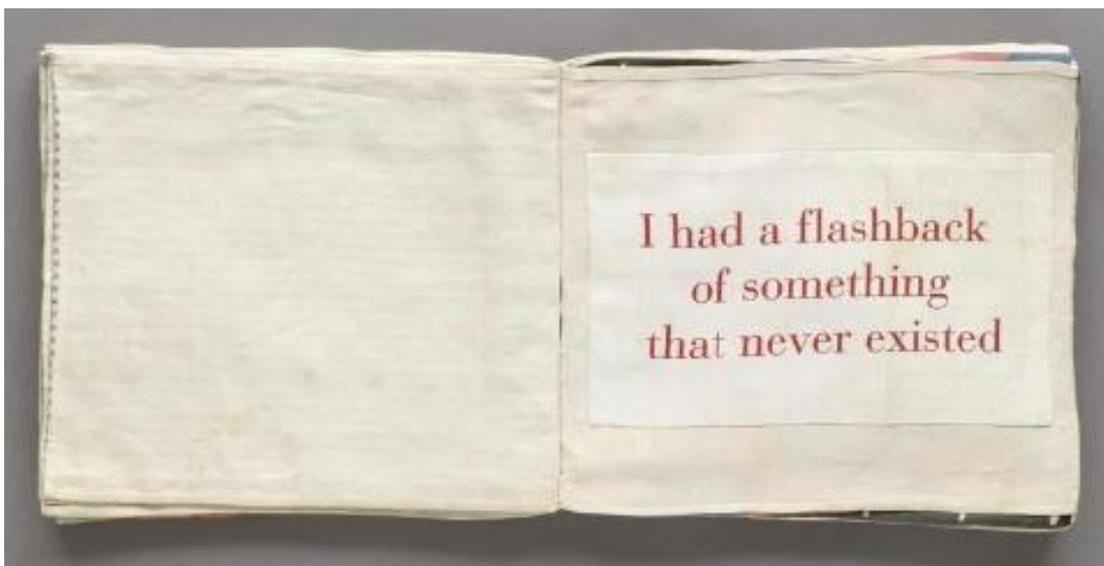


Imagem 53 - Louise de Bourgeois, do livro “Ode à l’Oubli”, 2002.

Disponível em: [https://www.moma.org/explore/inside\\_out/2013/02/18/louise-bourgeois-a-flashback-of-something-that-never-existed/](https://www.moma.org/explore/inside_out/2013/02/18/louise-bourgeois-a-flashback-of-something-that-never-existed/). Acesso em: 28 set. 2019.

Essa frase carrega um peso enorme para as criações que partem das memórias e nos aponta para dois fatos: o primeiro de que como artistas que tem a memória como dispositivo de criação, tomamos a posição de colecionadores/as e como bem aponta Gomes (2009, p. 61), quando diz que “são coisas que guardamos apenas para saber que estão guardadas. Por que de alguma maneira, aquilo nos transmite alguma segurança, apenas por estar ali”. O segundo, sobre a nossa capacidade de tecer conexões a partir dos fragmentos de memórias, sem que estas conexões não precisam necessariamente serem reais, mas que em certa medida, dialoguem com essas memórias fragmentadas.

À medida que constrói o seu mundo imagético, o artista vai também recortando, no campo impreciso de suas memórias, a memória dos fenômenos sensíveis (demarcados tanto no mundo circundante, quanto nos seus sonhos e imaginação) e constituindo metáforas a partir de

lembranças. Esse é um estágio na formação de um diálogo íntimo que estabelece consigo mesmo. (CIRILLO, 2011, p.1412).

Como a narrativa da artista vai sendo construída é o que vai dando profundidade a obra e vai completando as lacunas das memórias esquecidas. Essas brechas podem também serem deixadas expostas como podemos ver na série do artista paraibano José Rufino “Cartas de Areia” (Imagem 54), do artista paraibano José Rufino.



Imagem 54 - José Rufino, “Cartas de Areia”, 2012.

Disponível em: <https://artebrasileirautfpr.wordpress.com/2013/04/19/jose-rufino-o-artista-da-memoria/#jp-carousel-819>. Acesso em: 01 out. 2019.

É possível ver na produção de Rufino o poder da narrativa, pois, ainda que sua obra encontre bases nas memórias ele não fica preso a elas como sugere Cocchiarale (2011, p. 2):

A ordenação, no espaço expositivo, dos objetos escolhidos e apropriados por Rufino, que evocam essas memórias urbanas, não obedece à lógica dos fatos registrados pela escrita ou por imagens documentais: resulta de sua livre reinvenção poética. Narrativas destinadas ao olhar, aliás, não podem ser explicadas somente por meio da palavra: precisam ser primeiramente experimentadas e, sobretudo, vistas, antes da busca ansiosa, hoje em voga, por atalhos verbo-explicativos.

Cocchiarale ainda atenta para o fato de que é necessário experienciar a obra antes mesmo de buscar uma explicação verbal para entendê-la. E acredito que aqui é possível uma relação entre os objetos artísticos que tem como proposição a memória e o livro de artista, posto que são objetos que precisam ser vividos e sentidos para que elas ganhem sentido. Em outra produção da série “Cartas de areia” (Imagem 55), José Rufino se utiliza de cartas antigas e documentos do seu avô. No referido trabalho, o artista usa as cartas e documentos como suporte de pinturas, colagens e desenhos.

Campos de cana, árvores azuis, figuras toscas, máquinas, formas híbridas entre animais e coisas, olhos, mãos, veias, raízes, mesas, cadeiras, escrivaninhas, copos, relógios, caminhos, horizontes e toda uma cosmogonia de figuras e fragmentos textuais compõem as Cartas de Areia (S/N. LIVRO JOSÉ RUFINO. ASSOCIAÇÃO PARA O PATRONATO CONTEMPORÂNEO. Disponível em: <<http://apcbrasil.org/atividade/livro-jose-rufino-jose-rufino/>>. Acessado em: 01 de Fev. 2020).



Imagem 55 – José Rufino, “Cartas de Areia”, 2012.

Disponível em: <http://apcbrasil.org/atividade/livro-jose-rufino-jose-rufino/>. Acesso em: 01 out. 2019.

Nesta obra está inserido um contexto que é passado e presente ao mesmo tempo. É memória e esquecimento. É necessário certo tipo de abstração do presente para que se reconheça os elementos do passado que estão na obra, mas também é importante reconhecer algo novo neste objeto. Sobre isso, Bergson (1999, p.89-90) diz:

É concebível inclusive que seu passado inteiro esteja virtualmente desenhado em sua consciência; mas esse passado não o interessa o bastante para separá-lo do presente que o fascina, e seu reconhecimento deve ser antes vivido do que pensado. Para evocar o passado em forma de imagem, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar. Talvez apenas o homem seja capaz de um esforço desse tipo. Também o passado que remontamos deste modo é escorregadio, sempre a ponto de nos escapar, como se essa memória regressiva fosse contrariada pela outra memória, mais natural, cujo movimento para diante nos leva a agir e a viver.

A memória entra no processo de criação “por meio desse diálogo intrapessoal que envolve o ato criador que o projeto poético do artista põe-se em movimento em busca de uma recompensa material: a própria obra” (CIRILLO, 2011, p. 1412). Isso nos leva a entender que, na contemporaneidade, a memória como recurso criador bem como temática, tem ganhado tanto espaço na arte.

Sobre esse aspecto, retomamos as obras de Juanan Requena, artista espanhol com vasta produção de livros de artista, para destacar a memória na sua forma mais bruta enquanto elemento da sua poética. Vale destacar que, dos(as) artistas anteriormente citados(as), os trabalhos de Requena influenciaram fortemente o processo de criação relatado no presente estudo.

Inicialmente, encontrei as produções de Requena (Imagem 56) nas redes sociais – Instagram – @juananrequena. Chamou-me a atenção os materiais utilizados e os modos como o artista os explora pois, ao mesmo tempo em que apresentam um peso por remeterem a materiais com certo tempo de uso, por outro lado, parecem delicados e leves. Outro aspecto que me chamou atenção e que merece destaque nas produções de Requena, se refere ao fato de que a maior parte de suas produções têm textos escritos à mão ou digitados em máquina de escrever, dando um aspecto pessoal e intimista, levando-me a lembrar de antigos diários, com seus rabiscos ao acaso e suas folhas já amareladas. Por fim, alguns trabalhos possuem registros fotográficos em tons de cinza ou sépia, com imagens não tão nítidas, conferindo e reforçando o caráter memorial aos trabalhos. Canton (2009, p.21) contribui para pensar as reflexões geradas pelo trabalho

de Requena quando afirma que muitos/as artistas tomam essa posição dentro da arte “como uma forma de resistência à fugacidade que teima em nos situar num espaço de fosforescência, de uma semiamnésia gerada pelo excesso de estímulos e de informação diária”.

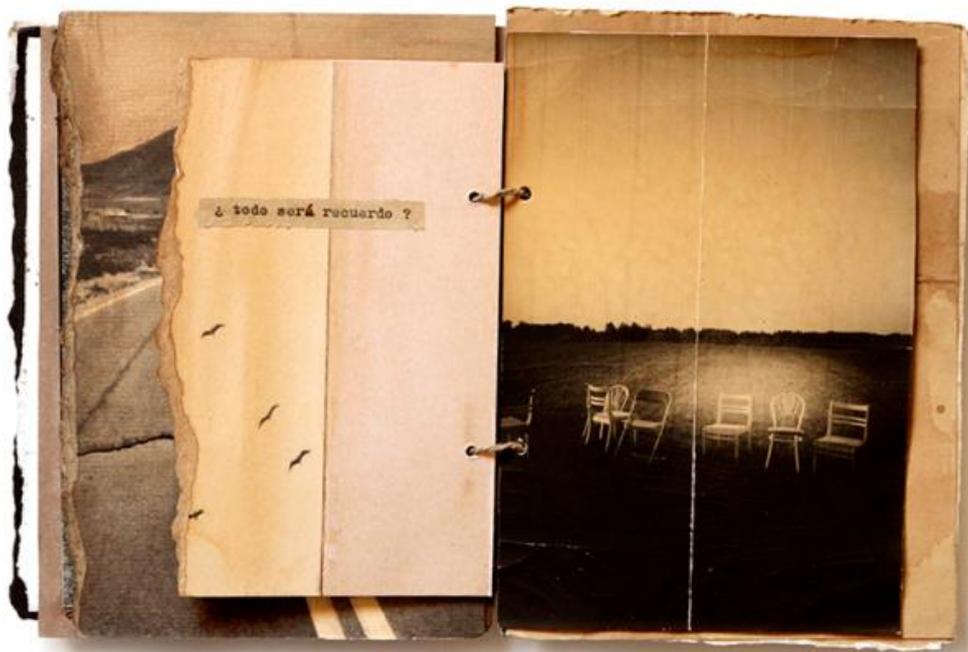


Imagem 56 - Juanan Requena, “Cita a los recuerdos”, 2018.

Disponível em: <http://www.nodetenerse.com/index.php?/cuadernos/2018-cita-a-los-recuerdos/>. Acesso em: 02 out. 2019.

A partir do exposto, é possível afirmar que, se por um lado, é perceptível a natureza pessoal nas produções de Requena, posto que as memórias são mobilizadoras para a construção dos objetos artísticos, por outro, nos impõe entender que não é um relato fiel, são fragmentos de memória, relatos pensados artisticamente. Sobre isso, Rovina (2008, p. 12) ajuda a entender quando diz:

A escrita de si não se remeteria ao discurso da vida de seu autor rumo ao encontro de sua identidade, mas apresentaria seus deslocamentos contínuos, suas fugas constantes tornando-o um ser múltiplo e transitório, e seria, na incompletude de seu discurso fractal e contaminado, que se iniciaria uma constante negociação consigo mesmo.

Os elementos supracitados contribuem para pensar que, ao retomar às memórias, recontá-las, materizalzá-las, as lembranças ganham um caráter ficcional, ou seja, a

medida em que vamos recontando-as, pequenas alterações podem ser agregadas, fruto das reflexões e dos modos de ver e perceber no momento de criação e, ao longo do tempo, também é possível perceber que já não são mais as memórias as referências, e sim as histórias contadas a partir delas. No caso artístico, as memórias pessoais são selecionadas e a elas são incorporadas as poéticas de si, construção narrativa que ultrapassam as barreiras do relato fidedigno e buscam apoio na ficção ou na ficcionalização das memórias para preencher as lacunas e assim dar sentido e profundidade, “assim, a relação artista x obra x público é também definidora da própria criação da obra, sendo fundamental até mesmo para a definição da apreensão e sentido” (CIRILLO, 2011, p. 1417).

A partir do exposto, sou levada a entender que a memória tem um grande espaço dentro do universo de criação artística e que pode estabelecer um diálogo intenso com a produção de livros de artista, estabelecendo conexões essenciais entre artista e espectador, de modo que estes/as possam ativar por meio desses objetos artísticos suas próprias memórias e experiências.

## 4 À deriva: das experimentações a criação de livros de artista



Imagem 57 – Camilla Fernanda da Fonseca, barco na praia de Maracaípe, em Ipojuca, 2019.

4.1 Marinheira de primeira viagem: *experimentações em livro de artista.*



Imagem 58 – Gabriel Pereira, Praia de Boa Viagem, 2018.

Criar - eis a grande libertação do sofrer, e o que torna a vida leve. Mas, para que haja o criador, é necessário sofrimento, e muita transformação (NIETZSCHE, 2011, p.82).

Devo concordar com Nietzsche quando fala que o ato de criar é um ato libertador, ao mesmo tempo em que para tornar-se criador exige de nós muita energia e uma certa dose de feridas e arranhões. Também aprendi em uma aula da Professora Vitória Amaral que o escritor Rubens Alves ressalta que não existe pérola, sem que a ostra sofra. Com esses autores/as penso que muitas coisas que foram criadas surgiram de inquietações, das necessidades ou até mesmo do sofrimento de quem as cria.

Fernando Pessoa em seu poema “Autopsicografia” relata essa relação, por vezes dolorosa e melancólica:

O poeta é um fingidor  
Finge tão completamente  
Que chega a fingir que é dor  
A dor que deveras sente.  
E os que lêem o que escreve,  
Na dor lida sentem bem,  
Não as duas que ele teve,  
Mas só a que eles não têm.  
E assim nas calhas de roda  
Gira, a entreter a razão,  
Esse comboio de corda  
Que se chama coração (PESSOA, 1942, p.235).

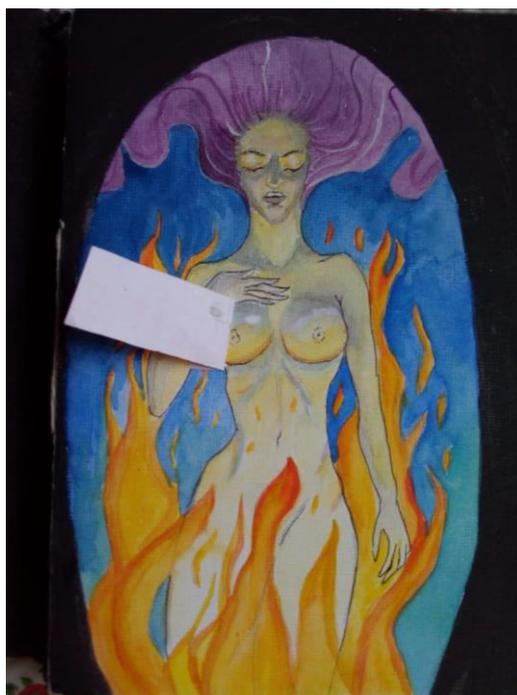
Refiro-me ao(à) poeta como aquele(a) que produz algo com poesia (sentido), como colocado por Souza (2007b) anteriormente, e nós, artistas visuais, podemos fazer o mesmo, transformando nossas dores ou dores que pegamos emprestada em um trabalho artístico. Para os/as espectadores/as, fica aberta a possibilidade de estabelecer ou não uma relação com a nossa dor e quem sabe, dar outros sentidos para o trabalho artístico ou para as próprias vivências.

Começar a criar livros de artista foi um processo doloroso em diversos aspectos, mas desse processo saíram algumas experimentações que deram alguns frutos e pude observar de dentro, e não mais como espectadora das obras dos/as outros/as, o que é criar um livro de artista, como ele se comporta dentro das galerias e museus, como o público que visitou as exposições reage a esse objeto. Assim, passo a apresentar as minhas primeiras experimentações conscientes em livro de artista, já que, como dito anteriormente, eu já tinha uma tendência a fazer livros de artista, mesmo que isso

acontecesse de forma inconsciente e que naquele momento eu não tivesse nomeado ou classificado essas produções a partir desta categoria, uma vez que, até então, para mim, o livro era utilizado como suporte para as minhas gravuras, para os meus pensamentos e os meus desenhos, e não como uma proposição artística em que a forma é tão importante e traz tanto significado quanto o conteúdo, ao qual não conseguiria pensar separadamente.

Considero que a minha primeira possibilidade de criar uma livro de artista de forma consciente dessa categoria aconteceu na disciplina do Mestrado, Tramações 2: Cultura Visual, Gênero e Sexualidade, no ano de 2018, ministrada pela Professora Doutora Luciana Borre, que é uma disciplina toda pensada para que os/as alunos/as sejam professores/as, artistas e pesquisadores/as. A referida disciplina abriu possibilidades de criações infinitas, além de nos provocar com temáticas tão importantes, que fazem parte do nosso cotidiano, temáticas que estão ao nosso redor e que, como educadores/as, teremos que lidar com essas questões dentro de sala de aula.

Fazer um livro de artista (Imagens 59 e 60) para a 2ª edição Tramações, não foi importante apenas por estar pesquisando sobre livros de artista, mas por ter me levado a entender que o livro de artista pode possibilitar a participação do/a visitante, interagindo não apenas como espectador/a, mas como alguém que faz parte da obra. Sobre isso Panek (2006, p.45) diz que “tal obra se relaciona com o leitor, não como peça de contemplação; o observador passa agora a portador, tem o objeto artístico em suas mãos”.



Imagens 59 e 60 – Camilla Fernanda da Fonseca, “Queime”, 2018.

Eu havia participado da primeira edição da disciplina e exposição Tramações 1, no ano de 2016, enquanto ainda cursava a graduação, e mesmo assim resolvi cursá-la novamente no Mestrado, por acreditar que algumas discussões e temas ainda não estavam claros para mim e precisavam ser aprofundados. Ao mesmo tempo, a experiência me possibilitou (re)pensar as temáticas e uni-las ao meu desejo de pesquisa. Então, para realizar a produção levada à exposição eu revisei fatos pessoais que demonstravam minha inserção em binarismos de gênero. Questionei quantas vezes escutei que o feminino é frágil, dócil e deve ser bem comportado. E ainda que o nosso corpo deve obedecer a um padrão de aceitação do olhar masculino

As experiências vividas nesse momento da minha formação inicial foram importantes para adentrar nas leituras e entender as discussões sobre gênero e sexualidades. Nas leituras realizadas, passei a compreender aspectos históricos do movimento feminista e perceber que as primeiras mudanças começaram a ser sentidas no século XVIII e se estendem até meados do século XX, quando as mulheres começaram a buscar o direito ao voto, caracterizando a onda feminista conhecida como “sufragista”.

As principais lutas concretas referem-se, portanto, a formação profissional e a representação política, reivindicando o acesso à educação formal, ao trabalho remunerado e ao voto. Tal fase é caracterizada como ligada “ao interesse das mulheres brancas de classe média” por apresentar pautas generalizadas de igualdade formal inclusiva que em pouco ferem a estrutura patriarcal historicamente edificada (BITTENCOURT, 2015, p. 199. Grifos da autora).

Ainda nos debates da disciplina supracitada, foi importante estudar como a inquisição e a caça as bruxas sempre foram pontos da história que me intrigaram, por isso escrevi em um caderno frases relacionadas aos julgamentos das ditas “bruxas”, deixando espaços para interações.

O entendimento destes movimentos possibilitou compreender o lugar que ocupo hoje e as heranças deixadas por minhas antepassadas. Mas, mesmo com tantas lutas e conquistas, ainda encontramos discriminação e desigualdade de gênero, subserviência feminina e violência contra a mulher, elementos que os Estudos Feministas tratam com olhar incisivo, como nos esclarece Louro (2003, p. 37), quando diz que “os Estudos Feministas estiveram sempre centralmente preocupados com as relações de poder. [...]”

inicialmente esses estudos procuraram demonstrar as formas de silenciamento, submetimento e opressão das mulheres”.

No livro de artista produzido a partir dessas reflexões, ironizo e ridicularizo comentários que fizeram parte da minha vida e da maioria das garotas que conheci, tais como: “já podes casar” e “mulher direita se dá o respeito”. Logo, a produção realizada, intitulada “Queime” buscou unir esses elementos e constituiu em um livro de artista, composto por um caderno que foi exposto ao público para que o mesmo fizesse qualquer tipo de intervenção escrita e imagética (Imagem 61) por entender que o viés interativo criava conexões com o público e abre-se aos novos significados para o próprio livro de artista.

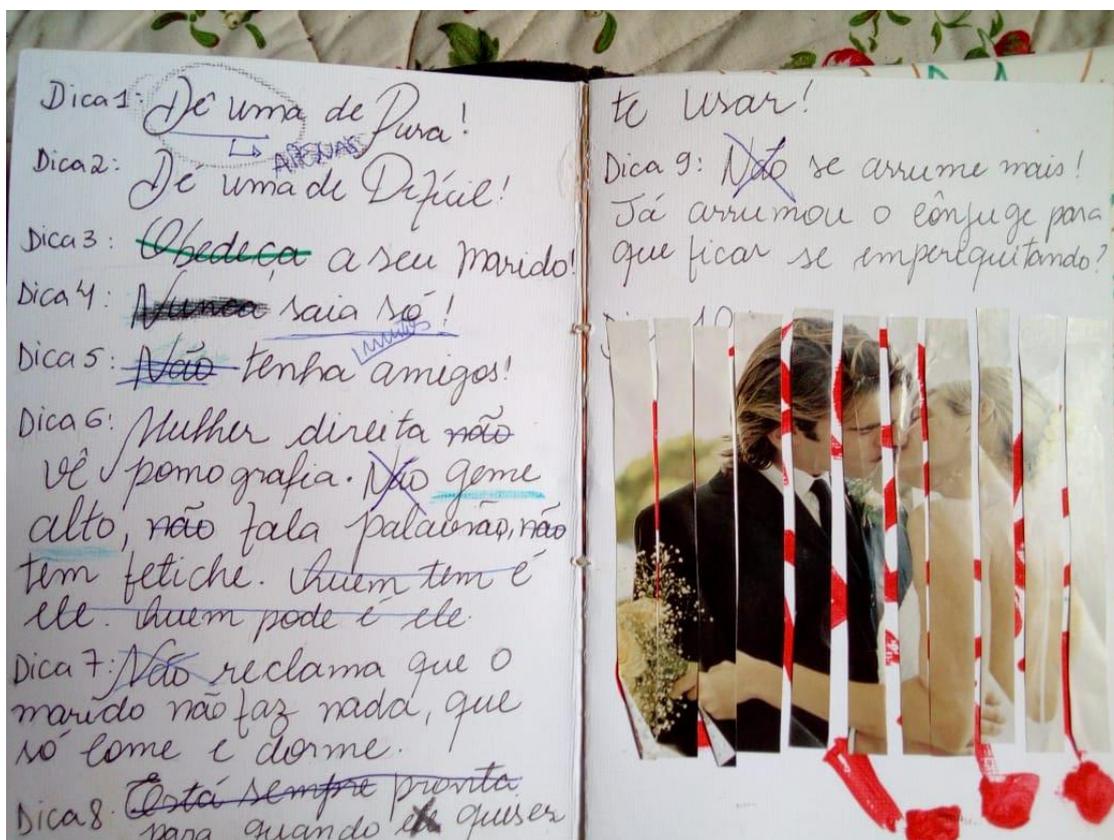


Imagem 61 – Camilla Fernanda da Fonseca, Interferência feita dentro do livro de artista “Queime”, 2018

Para além destes aspectos, a interação e intervenção do público me dava um retorno imediato do que eles/as compreenderam do trabalho e incentivava a eles/as a produzirem suas próprias narrativas, uma vez que acredito que o machismo e o patriarcado afeta todos/as que fazem parte da nossa sociedade. Vejamos a seguir um exemplo das interferências realizadas (Imagem 62):



Imagem 62 – Interferência feita dentro do livro de artista “Queime”, 2018.

A exposição também possibilitou o diálogo direto com os/as visitantes através das ações de mediação cultural, que foram feitas pelos/as próprios/as artistas, provocando o público com perguntas como: “o que esta obra diz de ti?”, “quais relações você faz da obra com a sua vida?”. Outro elemento que convém destacar se refere à grande repercussão provocada pela exposição, extrapolando o contexto da galeria, situada na Universidade Federal de Pernambuco e ganhou proporções ainda maiores após vereadores da bancada evangélica terem entrado com uma nota de repúdio e pedirem que a exposição fosse retirada da Galeria Capibaribe por eles/as acreditarem que a exposição tinha conteúdo ofensivo que atacava as religiões cristãs. Esse desdobramento acabou resultando no Efeito *Streinsand*, que consiste no retorno contrário ao desejado pelos/as censores/as, sendo assim, na tentativa de censurar a

exposição, que estava restrita as pessoas que circulavam dentro da universidade, a mesma passou a ter mais visibilidade e passou a ser mais divulgada e a receber muito mais visitas por pessoas de fora do campus.

Dando continuidade à essa revisita das produções em livro de artista, outra experimentação aconteceu posterior à minha qualificação do Mestrado, quando a banca aconselhou a fazer uma imersão imagética dentro do universo do livro de artista para além da base teórica. Essa provocação me levou a entender a importância de aprofundar meus conhecimentos sobre livro de artista, de enriquecer minhas referências estéticas sobre o tema, me alimentar de livro de artista dentro das redes sociais, nas minhas pesquisas e se possível visitar alguma exposição que tivesse livros de artistas.

A partir de então, comecei a seguir diversas *hashtags*<sup>4</sup> relacionadas a livro de artistas, em português e em outros idiomas para aumentar meu alcance, e em meio as descobertas me deparei com a obra “Poesia Incendiaria” (Imagem 63) de Vicky Rabitti.



Imagem 63 – Vicky Rabitti, “Poesia Incendiaria”, 2019.

Página oficial a artista no Instagram @manzaillamvr.. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BtcAOo6FyIp/>. 20 dez. 2020.

<sup>4</sup> As *hashtags* são palavras-chaves que são usadas para indexar uma discussão, um tema. Vem sempre acompanhada de uma cerquilha (#). Disponível em: <https://resultadosdigitais.com.br/blog/o-que-e-hashtag/>. Acessado em: Ago, 2020.

Naquele momento, me chamou atenção a delicadeza do trabalho de Rabitti e encontrei em Derdyk elementos que me levam a compreendê-la melhor, quando, ao falar desse livro de artista que vai se desenrolando à medida em que vai sendo lido. Sobre isso ela diz:

Eis a questão fundante: é inerente, quando se pensa nas produções de livro-objeto, que esse seja pensado como “espaços em movimento inaugurando temporalidades”, um quase-cinema se estendendo pelas páginas vistas como “superfícies rolantes”, expressão de Sonia Salzstein [...] (DERDYK, 2012, p. 166-167. Grifos da autora).

Assim, no processo de amadurecimento das minhas compreensões sobre livro de artista durante esta pesquisa e, ao pensar a segunda produção dentro dessa temática, que diferentemente da obra “Queime” que fazia parte de uma disciplina e já tinha uma temática definida, selecionei uma memória pessoal de despedida como insight<sup>5</sup> de criação ao assistir o filme indiano *Love Aaj Kal*, dirigido por Imtiaz Ali e produzido em 2009. Neste filme, do gênero comédia romântica, as personagens principais se separam por que vão morar em lugares distantes um do outro e ele e ela não acreditam em amor à distância. Ao mesmo tempo em que assistia ao filme, fui me dando conta do quanto minhas lembranças pessoais vieram à tona.

Bukowski em seu texto “Em defesa de um certo tipo de poesia, de um certo tipo de vida, de um certo tipo de criatura com sangue nas veias que um dia morrerá” fala sobre a necessidade de escrever sobre a vida e como isso de certa forma nos deixa cansados/as mas não a ponto de desistirmos:

[...] mas talvez precisemos de fato de algumas pequenas lágrimas em nome de todas as garotas que envelhecem, em nome da cerveja derramada, das brigas no gramado de uma casa qualquer, tendo como motivo nada além da bebedeira de nossos tristes amores. Defendo de verdade nossa poesia, vivemos na Geração das Armas Atômicas, defendo de verdade nossa poesia e o direito de recitá-la, nosso direito de escrevê-la. (BUKOWSKI, 2017, p.80)

São textos como esse que me dão mais elementos para compreender que a arte também está nos pequenos detalhes da vida e não, apenas nos grandes momentos de euforia.

---

<sup>5</sup> Tradução livre: Momento súbito de clareza.

Arantes (2008, p.612) fala que “o narrador não tem por alvo recolher os grandes feitos. Deve muito mais apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer”, ou seja, o narrador em sua poiesis vai transformando esses vestígios de pequenos feitos e dando formas e significado.

Diante do exposto, desse segundo livro de artista (Imagem 64) foi permeado por uma concepção quase surrealista, pois consistiu em fazer poesias com palavras soltas, sem que eu me preocupasse ou tivesse como critério o uso das pontuações ou o sentido das palavras. Para tanto, escolhi aleatoriamente o Livro dos Mórmons, não porque esse livro faz algum sentido específico ou porque eu tenha alguma relação com ele, mas porque me chamava atenção o fato dele ter a capa dura, além de ser um livro com o qual eu não estabelecia nenhum apego, a ponto de não encontrar problema em recortá-lo ou rasgá-lo. Assim, fui recortando do seu texto inicial algumas palavras aleatoriamente, montando um poema e fazendo colagens com essas palavras.

O título do livro de artista, “Tentando apagar fogo com pólvora”, foi escolhido pelas dificuldades encontradas nas inúmeras tentativas de esquecer algo, um momento vivido, mas de reacender a memória e torna-la ainda mais viva. Roudinesco e Plon (1998, p.205) falam que “se o sujeito sofre de reminiscências, isto é, de representações ligadas a afetos abafados, e não de distúrbios orgânicos, ele pode ser curado através da verbalização dos referidos afetos”, sendo assim, entendo que, ao colocar esses afetos que tentei abafar num pequeno livreto e em uma poesia visual, busquei formas de curar meus próprios terrores interiores.

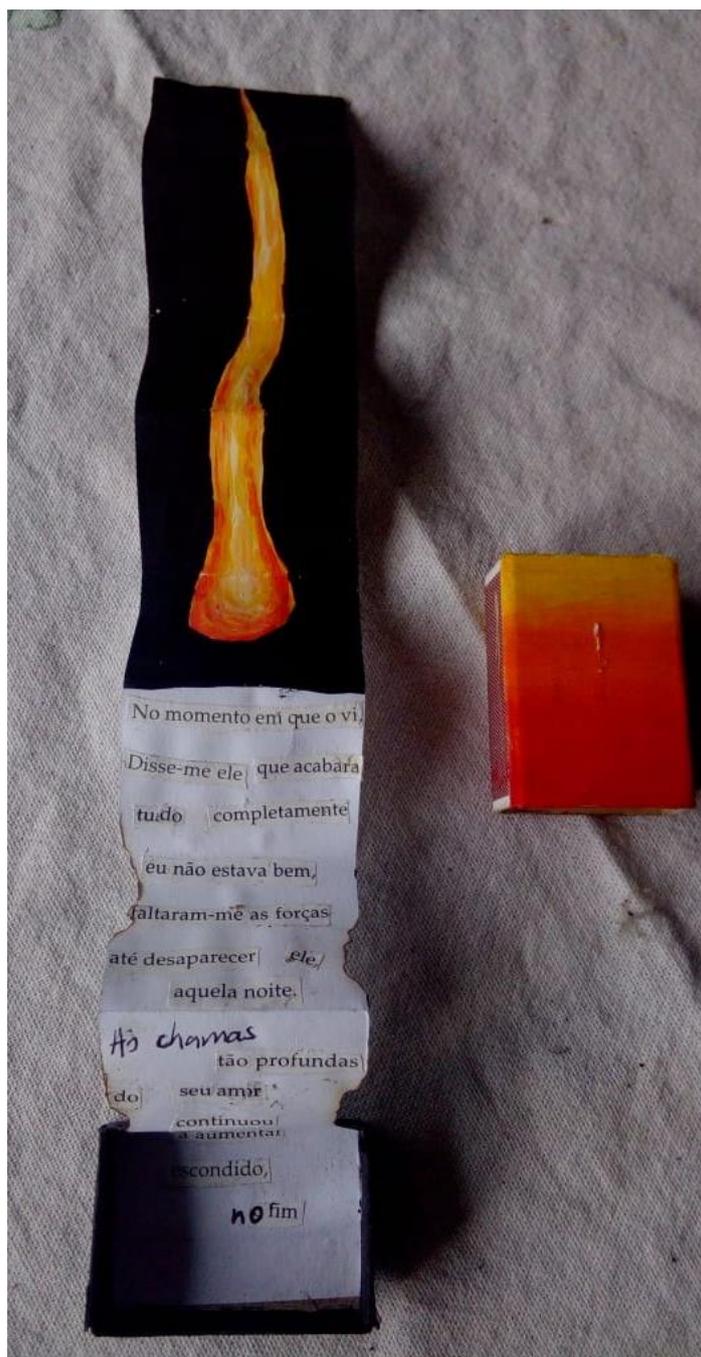


Imagem 64 – Camilla Fernanda da Fonseca, “Tentando apagar fogo com pólvora”, 2019.

Mais recentemente, em setembro de 2019, houve a chamada para a Jornada Discente de Pesquisa do Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPB/UFPE e Mostras de Artes Visuais e Curtas- 1ª Edição, que ocorreu na Estação Cabo Branco, em João Pessoa/PB. O evento tinha por intuito fazer um encontro entre estudantes para compartilhar as experiências artísticas e de pesquisas dos/as estudantes do PPGAV UFPB/UFPE. Nesse momento, resolvi submeter este livro de artista junto com a comunicação “Experimentações artísticas em Livro de Artista e Poesia Visual”.

Para a mostra acrescentei mais duas caixinhas com três elementos de lembranças, um chumaço de cabelo e fósforos e carvão (Imagem 65). Esses três elementos são elementos de saudades. Objetos que suscitam memórias de tempos passados com a pessoa que já não está presente. Lembra as tardes em que íamos para o terraço e eu cortava seus cabelos e me dói não ter guardado nenhum fio de cabelo. Já os fósforos e o carvão me lembram de todos os churrascos em que fomos juntos. Despedir-me da pessoa também foi me despedir de tudo isso. São lembranças duras que guardamos tão bem que elas são parte de nós, a ponto de quase perdê-las dentro de nós.

Diremos que nos acontece a mesma coisa que a qualquer um que fechasse seu tesouro dentro de um cofre-forte cuja fechadura é tão complicada que não consegue mais abri-lo, que não encontra mais o segredo de ferrolho, e que deve lançar-se ao acaso para fazê-la reaparecer? (HALBWACHS, 1990, p.49).

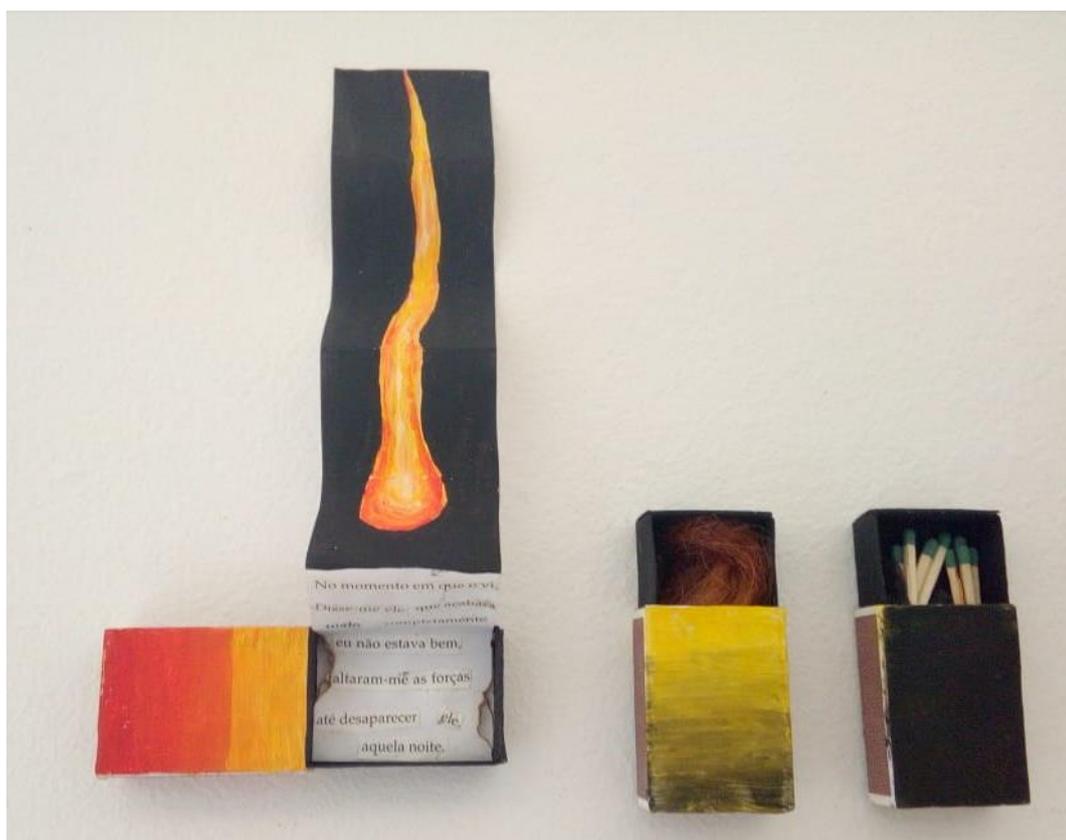


Imagem 65 - Camilla Fernanda da Fonseca “Tentando apagar fogo com pólvora”, 2019.

Ainda na Jornada Discente, submeti outra produção que compõe a minha terceira experimentação em livro de artista o qual nomeei “Salgado como água do mar”

(Imagem 66), juntamente com este objeto artístico, apresentei a comunicação oral “A importância das memórias na produção de um objeto artístico”, um recorte do texto “Ruínas: restos de algo que já se foi”, que compõe o presente estudo.



Imagem 66 - Camilla Fernanda da Fonseca, “Salgado como água do mar”, 2019.

Salgado como água do mar é um livro de artista que, assim como a “Caixa verde” de Duchamp, destrói as páginas do livro e remontam seus ancestrais, a exemplo do que nos esclarece Silveira (2008, p. 217-218):

Os trabalhos menos convencionais quanto ao abandono da página têm um débito inegável com Marcel Duchamp, em especial com a concepção de volume que guarda volume, como contêiner de informação tridimensional, com ou sem o acompanhamento da palavra, preservando ou negligenciando a página. Esse procedimento encontrou um multiplicador muito pessoal na figura de Joseph Cornell, com suas caixas e colagens. Renée Riese Hubert avalia que elas podem ser consideradas colagens tridimensionais ou livros subvertidos. Permaneceriam nelas o elo com as artes visuais e a derivação literária. [...]São construções-livro manufaturadas, relacionadas com o objeto surrealista.

Mas, foram os trabalhos do artista americano Joseph Cornell (Imagem 67) que inspiraram mais fortemente meu processo de criação de “Salgado com água do mar”, pois, as caixas de Cornell têm grandes influências surrealistas, e parecem uma grande colagem de memórias. Em cada objeto dentro da caixa parece carregar em si mesmo um mundo de significados e possibilidades, vejamos a seguir:

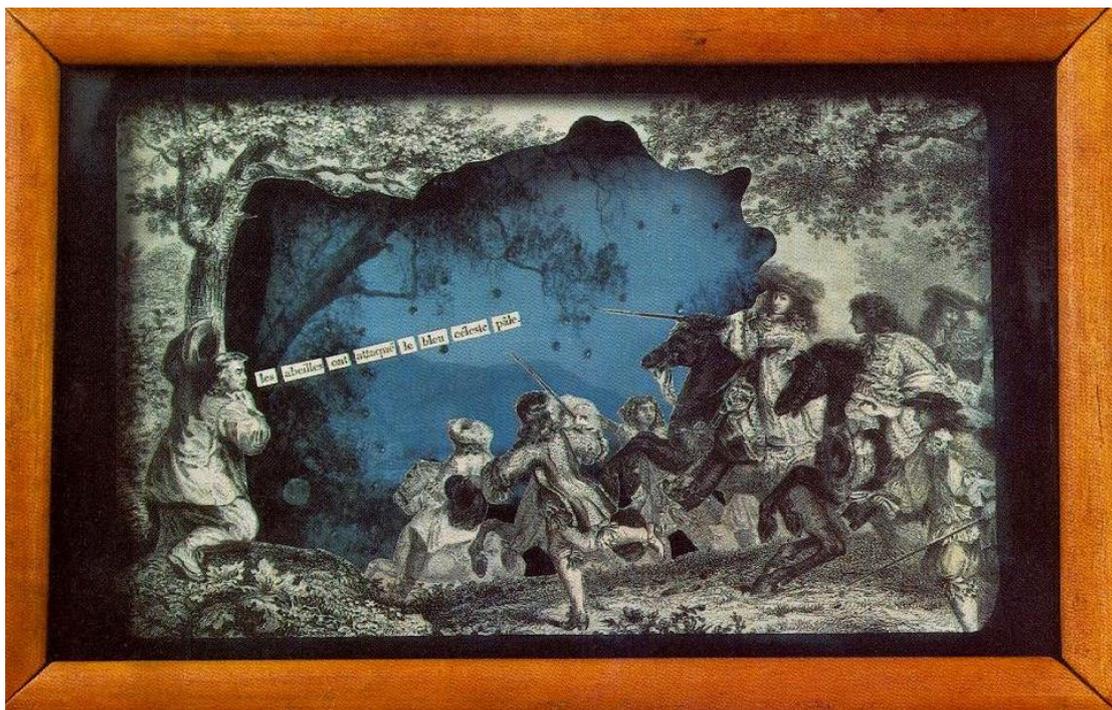


Imagem 67 - Joseph Cornell, “Object (Abeilles)”.

Disponível em: <http://mnunesponte.blogspot.com/2013/10/joseph-cornell.html>. Acesso em: 15 out. 2019.

Em seus trabalhos, Cornell deixa evidente as características de colecionador, daquele que acumula cenas, objetos, palavras para constituir suas caixas. Sobre esse artista, Gomes (2009, p. 21) afirma que, “Cornell desenvolveu uma série de caixas temáticas, que assim como as caixas desenvolvidas por Duchamp foram chamadas de museus-portáteis”.

Inspirando-me em Cornell, para a criação de “Salgado como água do mar” escolhi objetos que pudessem ativar memórias. Cada objeto depositado dentro da caixa em si carrega um significado próprio e buscam ativar memórias diferentes. Também inseri dois elementos sensoriais, buscando ir além da visão e explorar outros sentidos, o olfato e a audição. Sendo assim, o objeto consiste em uma caixa antiga de música que

pertencia a minha mãe e que há muito tempo estava guardada e esquecida embaixo da cama, porque não tínhamos o que fazer com ela e, apenas de tempos em tempos, quando precisava limpar o quarto, eu pegava nessa caixa de música dava corda, escutava a música até o fim e depois ela voltava para debaixo da cama, até ficar empoeirada novamente. “A poeira seria como um símbolo de morte e vida, de transformação entre um lugar que não é mais o que era antes e que pode ser uma coisa nova a qualquer momento. [...] e o que virá nunca será igual àquilo que se foi” (GOMES, 2009, p.29).

O primeiro título que pensei para esse objeto foi “lágrimas”, porém, achei um tanto direto e eu desejava algo mais poético e provocador. E o mar é um desses lugares que me traz uma paz enorme, e ao colocar os pés na areia, respirar o ar salgado, percebo que, aos poucos, as coisas já parecem se alinhar. Então, “Salgado como o mar” pareceu mais adequado ao trabalho e aproximou-se das necessidades que busquei contemplar naquele momento. Todos os outros elementos da caixa de música são relacionados ao mar e a passagem do tempo. A ampulheta, é um objeto que além de representar a passagem do tempo, também carrega as areias da praia. Cada concha carrega um a frase (Imagens 68, 69, 70) conforme podemos ver a seguir:



Imagem 68 - Camilla Fernanda da Fonseca, fragmentos da obra “Salgado como água do mar”, 2019



Imagens 69 e 70 - Camilla Fernanda da Fonseca, fragmentos da obra “Salgado como água do mar”, 2019.

Essas três frases falam sobre um ciclo na nossa vida, temos dias de tormenta que nos desestabilizam, depois, passado algum tempo, vem os dias de paz, calmaria. Ao mesmo tempo, essas frases também remetem a mim e ao movimento das ondas do mar, ao ir e vir constante.

Assim como Cornell, eu não consigo me desvencilhar por completo da palavra escrita. Então, ao lado das conchas estão um envelope com uma carta e um cartão com uma pintura do mar (Imagem 71).

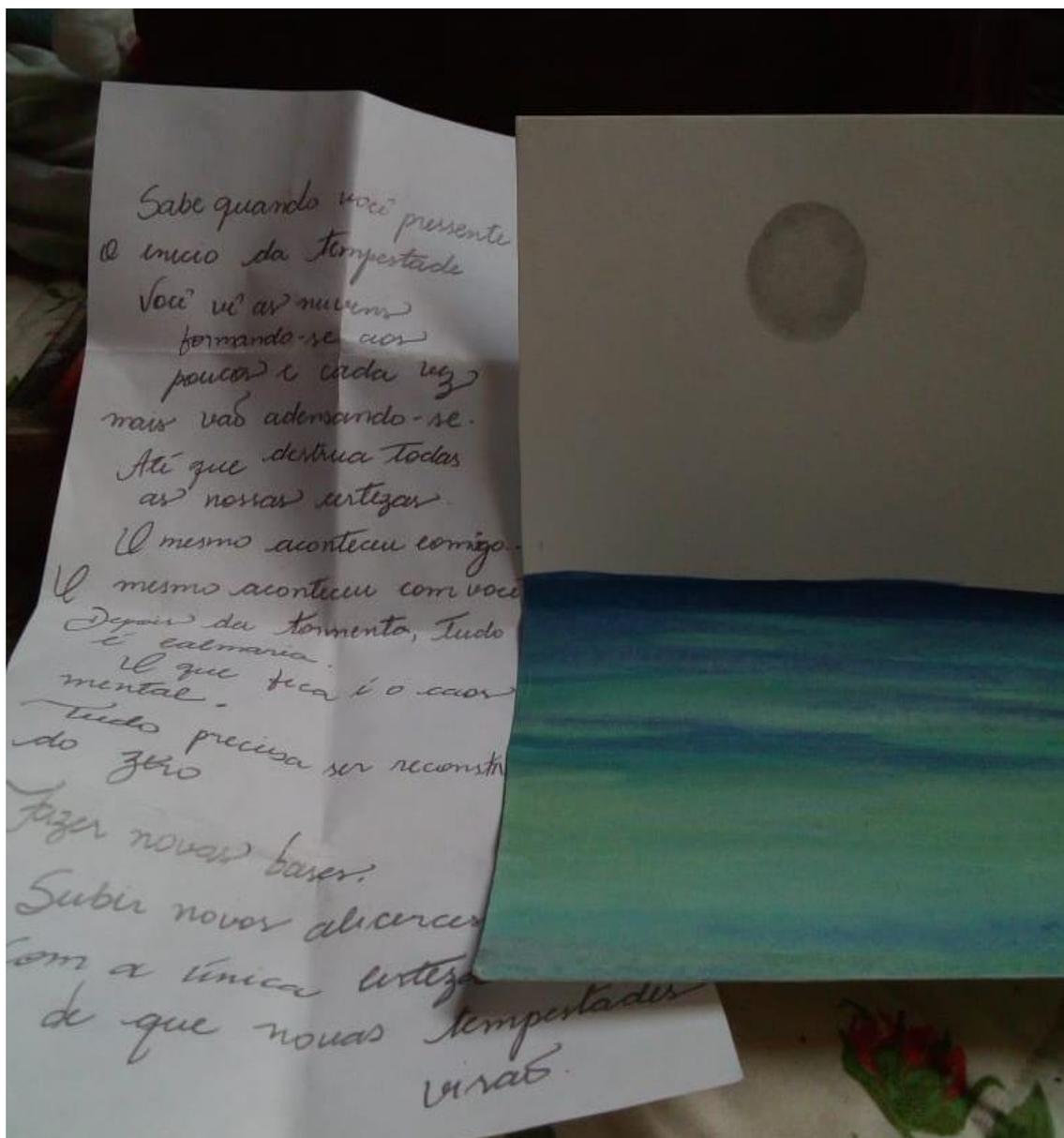


Imagem 71 – Camilla Fernanda da Fonseca, fragmento do objeto “Salgado como água do mar”, 2019.

Além disso, foram colocados incensos dentro da caixa para ter o elemento olfativo. Só é possível sentir o cheiro do incenso que está dentro da caixa, ao mexer na carta. A carta carrega o cheiro de incenso de canela, e isso faz parte de uma memória pessoal. Incenso de canela me lembra das épocas em que eu e minha família íamos para praia e acendíamos incensos para espantar os mosquitos. Mas o cheiro é um ativador de

memórias. E com isso buscava que aqueles que tivessem contato com o objeto artístico pudessem suscitar suas próprias memórias in-voluntariamente. Nogueira (2017, p. 51) fala como a narrativa é importante, mas são as memórias do corpo que são mais eficazes na hora que rememorar algo. Sobre isso ela diz:

Logo, como podemos notar, encontramos uma relação entre passado, memória e objeto, em que o narrador expõe que o esforço, o ato de nos colocarmos para rememorar algo não é tão eficiente, no sentido de trazer tantas sensações quanto a memória que nos é trazida à mente e ao corpo através de um meio.

Mesmo o objeto tendo tem sido construído apoiado em minhas memórias pessoais, a partir do momento que eu o compartilho, as memórias deixam de ser minhas e já não importam mais quais foram as memórias que levaram a construí-lo, pois serão as memórias dos espectadores(as) que constituirão “Salgado como água do mar” enquanto objeto artístico, completando o sentido desta produção.

Cada obra traz em si o trabalho individual de um sujeito que, a partir de seu repertório pessoal, se lembra e traduz o recordado em obra artística, porém, sua constituição em arte de memória, só se faz coletivamente, uma vez que apenas o grupo pode dar densidade e relevância ao testemunho da lembrança, ser ouvinte de uma narrativa (FIRMO, 2019).

Enquanto objeto em exposição, a caixa encontrou certa dificuldade, posto que os/as visitantes tomaram a posição de contempladores/as, já que a maior parte das produções em exposição não podiam ser tocadas. Esse receio de tocar nos objetos pode ser percebido a partir de conversas que tive com alguns/as visitantes durante a abertura da exposição. No caso da caixa livro de artista, a intenção era que tivesse outra dinâmica, e o toque é considerado com um fator determinante. Isso me leva a entender que, neste caso, o espaço expositivo não estava preparado para expor trabalhos que demandassem ou estimulassem a interação.

Para fechar o ciclo de experimentações, produzi um livro de artista para o I Ciclo de Ações Formativas da Grupa - coletivo de artes que busca através de ações formativas darem visibilidade a arte de mulheres cis e trans e ao público LGBTTQI+. O Ciclo contou com oficinas, *workshops* e experimentações artísticas de diversos tipos.

A referida produção, aconteceu durante as vivências na oficina “Experimentações em Colagem Analógica”, ministrada por Letícia Barbosa. Na proposta trazida, Letícia Barbosa, propôs que buscássemos, dentro das nossas poéticas, fazer uma colagem em forma de círculo para ser enterrada em um pequeno pote. A colagem não poderia ser muito grande, então, tive a ideia de dar camadas a colagem, me apropriando das imagens do catálogo da exposição “*O melhor dos mundos possíveis*” de Nara Amélia (Imagem 72), ocorrida no ano 2012, na cidade de Recife que dentre as opções disponíveis foi a que mais chamou atenção.

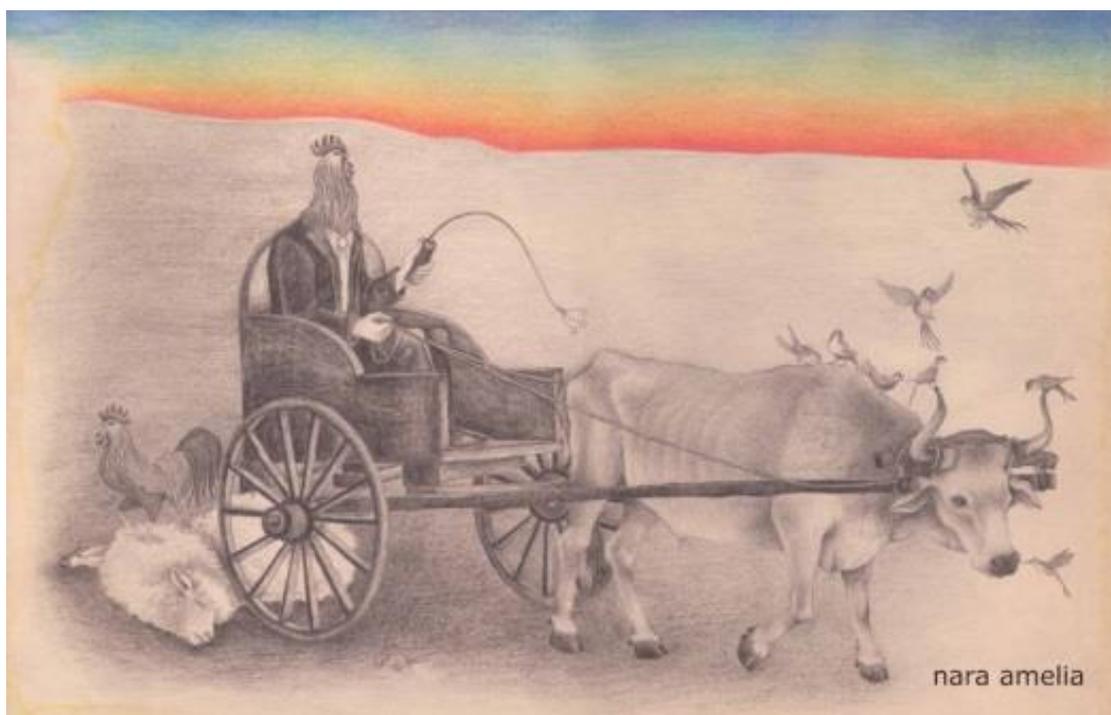


Imagem 72 - Nara Amélia, “O melhor dos mundos possíveis”, 2013.

Disponível em: <http://naraamelia.blogspot.com/2013/02/o-melhor-dos-mundos-possiveis-na-sala.html>. Acesso em: 22 dez. 2020.

O processo criativo desse livreto-colagem (Imagem 73) teve um viés espontâneo, aproximando-se de happening, que foi acontecendo e tomando forma, a medida que eu ia vendo as imagens e recortando-as. Ao final, penso que consegui um bom resultado e atendi às solicitações da proposta, mesmo com o pouco material disponibilizado na oficina.

Ao refletir sobre o processo, penso que as imagens do catálogo da exposição de Nara Amélia me possibilitaram criar meu próprio mundo mágico, cheio de animais fantásticos, criando assim uma narrativa animalesca que remete a fantasia e a infância.



Imagem 73 - Camilla Fernanda da Fonseca, “Livro-colagem”, 2019.

A partir do exposto, penso que as experiências de criação destacadas, juntamente com as leituras, pesquisas e visitas às exposições em torno da temática, me levaram a compreender que, livro de artista enquanto categoria artística pode abranger uma infinidade de possibilidades artísticas que são diferentes entre si. Sobre isso, Panek (2006, p.41) aponta essas possibilidades:

O livro pode apresentar-se como livro-objeto, como livro de artista ou livro de artista artesanal; pode fazer parte dos livros de bibliófilo ou manifestar-se como documento de performances, de trabalhos conceituais ou experiências de land-art; pode assumir a forma de livro ilustrado por artistas ou livro-objeto, livro-poema ou poema-livro, e outras denominações aos quais podem diferir a partir da concepção do referido objeto. Em realidade, não estão claros os limites entre o que é um livro de artista e o que não é, pois existem diferenciações conceituais de autor para autor.

## 4.2 As desilusões, o silêncio, a solidão: *um livro de artista em construção*.

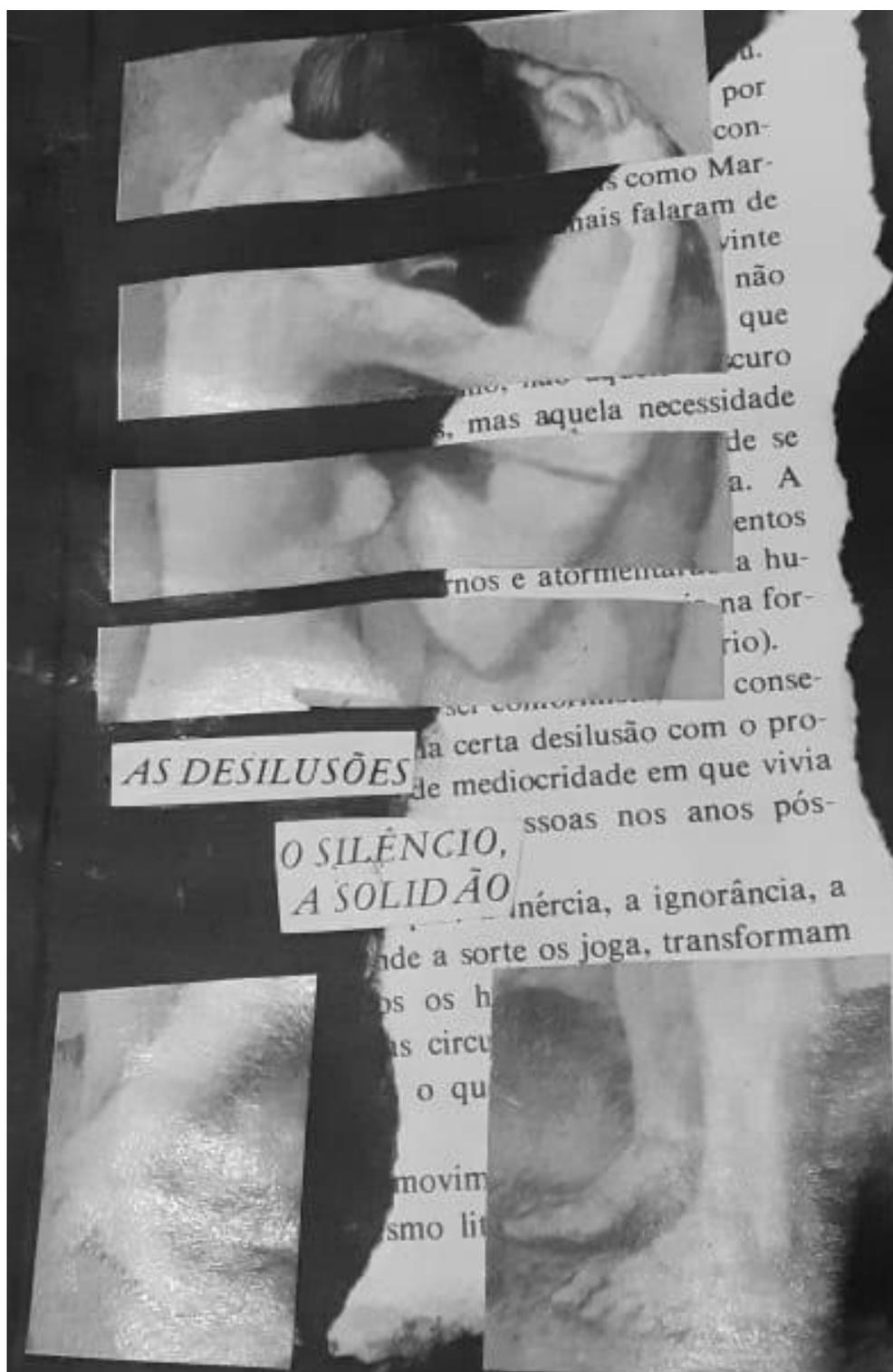


Imagem 74 – Camilla Fernanda da Fonseca, capa do livro de artista “As desilusões, o silêncio, a solidão”, 2019.

Já faz parte do nosso cotidiano a ideia comumente utilizada e que é atribuída ao químico francês Lavoisier de que as coisas não são criadas e nem perdidas, e sim, transformadas. Dentro dessa perspectiva podemos entender que as coisas que conhecemos no nosso mundo estão aí desde sempre se transformando e ganhando novas formas.

Na direção dessa perspectiva, após as experimentações apresentadas anteriormente, o processo de criação do livro de artista, fruto dessa pesquisa, foi se construindo passo a passo. Inicialmente, conhecendo meu campo de interesse, o livro de artista, experimentando-o a partir de técnicas, no sentido de vivenciá-las, e com o pensamento de que para subverter, é necessário saber fazer primeiro o convencional. Sendo assim, foi preciso primeiro pensar o próprio conceito de livro e de livro de artista, apreendê-lo, para depois construir, reconstruir, subverter e repensar outros modos de produzir livros de artistas, conhecendo e refletindo sobre a minha poética pessoal. Em seguida, busquei entender a temática e o conceito central que permearia a minha produção de livro de artista, a memória, sendo este conceito essencial, uma vez que é um elemento intrínseco para pensar o meu processo de criação. Assim, partindo destes elementos, senti necessidade de experimentar e entender todos os erros e os acertos, elementos essenciais para as descobertas da minha poética.

As primeiras ideias que registrei surgiram de uma conversa informal e que, aos poucos, começaram a reverberar em mim, me levando a pensar nas dores de uma separação, nos últimos gestos de carinho, no último abraço, nas sensações corporais que estão envolvidas nesses momentos, desde o toque aos cheiros. Deste momento de conversa informal e das reflexões que dela surgiram, delineei que exploraria no livro de artista alguns elementos que pudessem reativar esse tipo de lembrança que podem estar ligadas a outros estímulos que não apenas o visual.

Ao mesmo tempo, ao acompanhar uma série sobre culinária, me deparei com o conceito budista apresentado pela monja Jeong Kwan, o qual consiste no controle do corpo, das sensações, das percepções, da intenção e da consciência para que se alcance a iluminação e isso deve refletir em suas ações no mundo e nas coisas que se faz pelos/as outros/as. Desse modo, ao pensar o tempo presente, a contemporaneidade, fui levada a entender como, cada vez mais, a convivência só é possível quando se considera o coletivo. Às vezes, o que pensamos ser uma dor só nossa, também é dor do/a outro/a. Talvez compartilhá-la seja bom para todos/as. Outro aspecto que a mesma série me

levou-me a refletir, foi sobre a importância da experiência como o ato de comer, para além de sentir o sabor, pois, nessa experiência, portanto, a iluminação, o modo de se preparar a mesa, os cheiros e aromas e a apresentação dos pratos tornam-se igualmente importante, pois, come-se com o corpo todo, com todos os sentidos e com os valores afetivos que essa experiência pode gerar.

Dando continuidade nas elaborações, passei a pensar nas questões do corpo e nossa relação com esse corpo. Comecei a pensar em como é comum termos a reação de, ao visitar uma exposição de Artes Visuais, sentirmos a necessidade ou o desejo, de tocar as produções expostas. Quase como um desejo imperativo, como se tivéssemos a necessidade de “ver com as mãos”. Isso me mobilizou também a pensar na importância da interação e de como sinto necessidade de que este aspecto seja considerado na minha produção, a exemplo de outras produções já relatadas. Desse modo, entendi que esse elemento aparece recorrentemente em minhas produções e passei a perceber também que, para a construção do livro de artista que encerra o relato dessa experiência de pesquisa, mais uma vez evidenciava-se a necessidade de explorar esse aspecto, de criar algo que também permitisse a experiência do toque e de possibilitar um nível de imersão no objeto, ou ainda, uma experiência mais completa. Assim, percebi que meu trabalho artístico teria muitas aproximações com a poesia e poesia visual. Então, passei a buscar referências com a leitura de autores/as que se utilizam da poesia e que se preocupam com a visualidade delas em suas produções. Entre eles/as os brasileiros Zack Magiezi, Ramai, William Kokubun e a escritora indiana Rupi Kaur (Imagem 75).

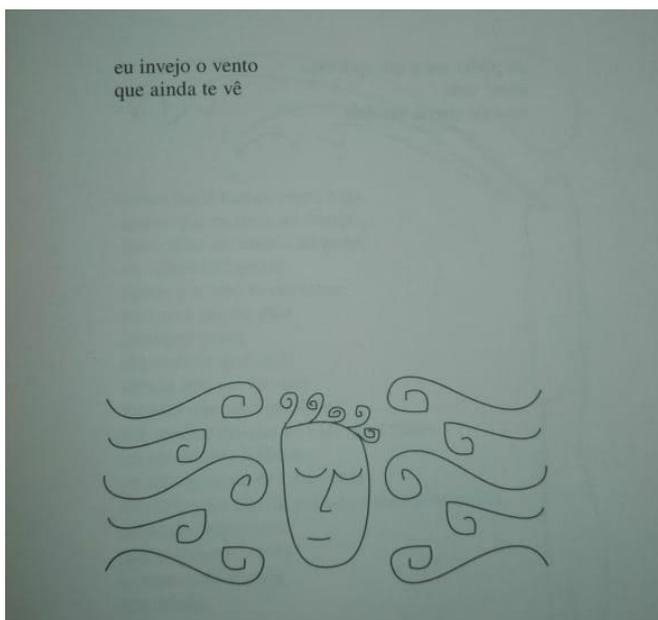


Imagem 75 - Rupi Kaur, poema do livro “O que o sol faz com as flores”, 2018. KAUR, 2018, p. 25).

A escrita das poesias acontecia a partir da indução de memórias. Então eu escutava músicas, via fotos, lia cartas, via filmes que faziam essas memórias surgirem. Utilizei duas formas de guardar as memórias e mesmo as ideias que ia tendo ao longo do processo, mantive um diário aonde eu ia colocando essas inspirações e usava o bloco de notas do celular para registrar e guardar as poesias que ia escrevendo. O diário servia para anotar as pesquisas, as referências sejam de outras produções ou artistas, materiais que gostaria de utilizar e o que eles significavam dentro do ato criador, quais as relações com a vida e com as narrativas pessoais. Já o bloco de notas do celular tornou-se prático, por que o celular sempre está ao alcance das mãos. Vale salientar que, em alguns momentos, as lembranças ou a necessidade de escrita aconteceram espontaneamente, enquanto eu caminhava na rua ou a conversar com outras pessoas. Sobre isso, vejamos a citação a seguir:

Quando ocorre o acaso inspirador, o momento luminoso de compreensão intuitiva, este “clarão de luz”, ele se apresenta como um fato indiscutível. Ninguém, artista ou cientista, lhe nega o senso de realidade maior, pela ampliação do real. E tampouco nega o sentido quase místico dessa experiência. Nesses momentos, a pessoa se depara subitamente com seu ser mais profundo, com o substrato de sua sensibilidade e inteligência, num vislumbre de mundos psíquicos, recônditos, assombrosos, terras virgens. (OSTROWER, 1995, p.9).

Eu entendo esses momentos como aqueles que chamamos de “inspiração”. Como colocado por Ostrower é um impulso imperativo de expressão. Como se em um dado momento as coisas fizessem sentido e fosse necessário transformá-las.

Ao pensar a escrita, tomo Silveira (2007, p.474) como referência quando comenta que a escrita encontrada nos livros de artista ainda causa uma certa estranheza, por se acreditar que, talvez, a escrita atrapalhe entender o local desses livros, desse modo, diz que “o resultado é híbrido e dilatado, traz desconfortos taxonômicos aos mais conservadores, mas gera convívio em novos espaços de mercado, compartilhando com as artes mais francamente narrativas questionamentos de autoria e de identidade da obra”. Sobre esse aspecto, reforço que compreendo que a escrita passa a integrar a produção, logo, não diverge ou concorre.

Vale salientar que, no livro de artista que encerra o processo de pesquisa, a escrita e a visualidade são complementares, uma vez que, tanto as poesias, quanto as imagens são entendidas como potências de criação imagética. Isso implica afirmar que nem a escrita entra na produção para dar algum sentido a imagem e nem a imagem é

entendida como uma ilustração do texto. Outro aspecto que convém destacar, dos textos que foram inseridos no livro de artista, alguns foram reeditados e alguns foram divididos, ou fragmentados conforme podemos ver a seguir (Imagem 76):

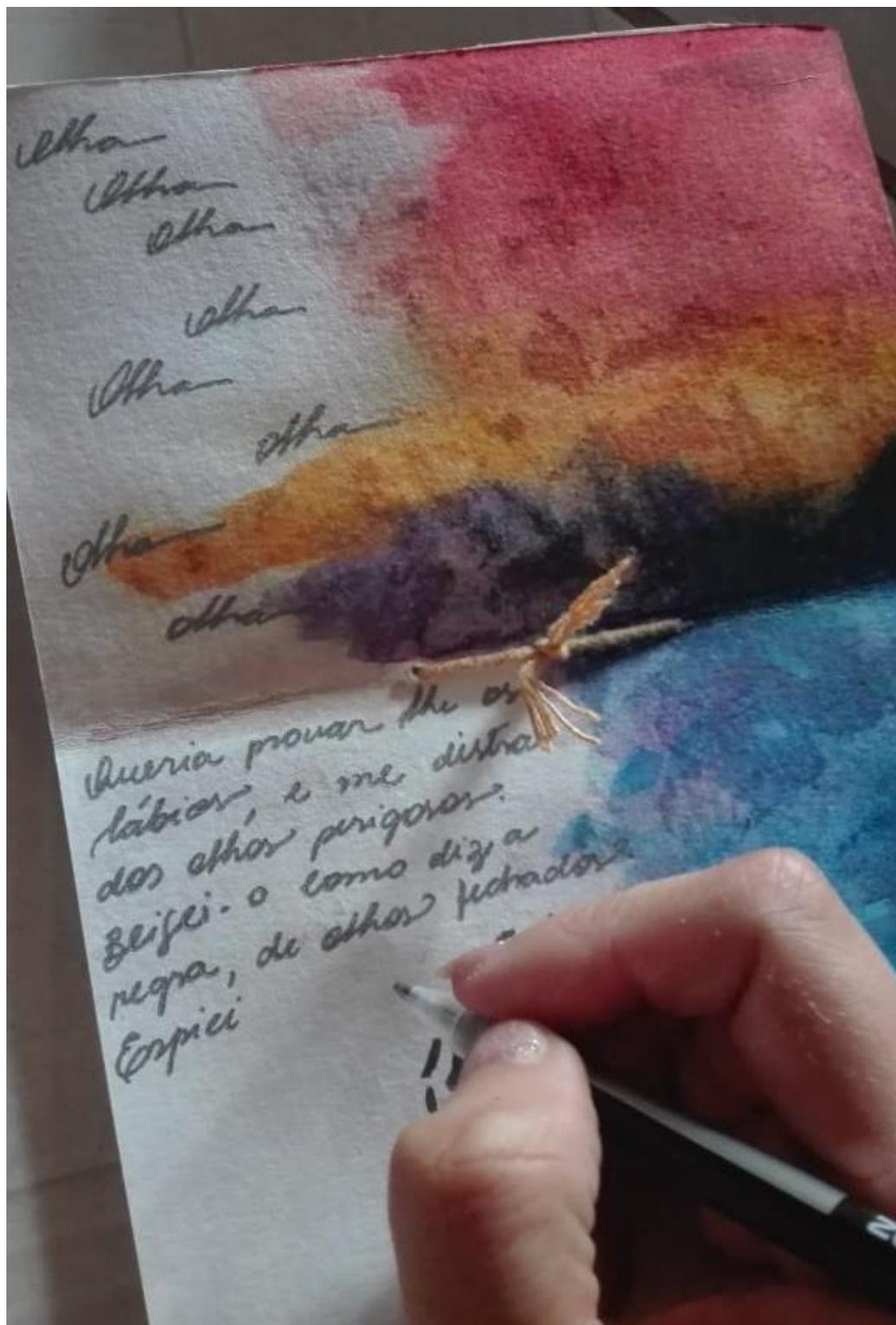


Imagem 76 - Camilla Fernanda da Fonseca, escrevendo poesias no livro de artista, 2019.

Desde muito pequena eu mantenho uma caixa, onde eu guardo cartas, convites de festas, rabiscos de cadernos antigos, diários e pequenos objetos que me lembram de pessoas que foram importantes na minha vida. Quando eu penso em saudades eu penso nessa caixa e a entendo como um pequeno arquivo, uma coleção pessoal de memórias, que são esquecidas ao longo da vida, mas sempre que revisitamos fazem esses tempos passados voltarem, quase como se fossemos transportados do presente para um lugar dentro de nós. Gomes (2009, p.60. Grifos nossos) aponta que:

Ao pensar a questão da memória, um fato importante de ser abordado é o arquivo. O arquivo é o grande instrumento para o ‘desmemoriado’. É através dele que a memória é revivida, seja este arquivo formal ou informal, ele será de suma importância. Podemos pensar o arquivo não só como o local em que o colecionismo irá aflorar. Através desse recolhimento de resquícios materiais e sensoriais [...] utiliza-se de um local onde organizar tantas descobertas.

Em minhas primeiras anotações estava evidente a vontade de fazer uma caixas de lembranças. A lembrança para mim é a carta, são as palavra ditas, são os gestos do dia a dia, mas também são aqueles pequenos presentes que damos a alguém especial, que não foi tão caro, mas que significa que nos lembramos dele/a e que queremos ser lembrados/as por eles/as, quando ausentes. A caixa funciona como uma seleção de lembranças de coisas que queremos manter guardadas “elas são coisas que guardamos apenas para saber que estão guardadas. Porque de alguma maneira, aquilo nos transmite alguma segurança, apenas por estar ali” (GOMES, 2009, p. 61).

Quando Gomes (2009) aponta para o fato de que essas lembranças que guardamos nos dão a sensação de segurança, compreendo que aqueles objetos que guardamos agem como prova da existência daqueles sentimentos, e daqueles momentos que existiram no passado. Saber que eles ainda estão presentes nos traz conforto, mesmo que seja de uma forma fragmentada. Partindo dessa ideia, eu peguei uma caixa antiga do jogo de xadrez, que já estava um pouco desgastada pelo tempo, decidi revesti-la colando fragmentos de textos variados, mas ainda deixando alguns pontos não completamente cobertos para que pudessem ser vistos os desgastes causados pelo tempo (Imagem 77).



Imagem 77 - Camilla Fernanda da Fonseca, caixa com colagens de textos, 2019.

Ao abrir a caixa, é possível ver uma pintura de uma nebulosa (Imagem 78), que é uma nuvem de poeira aonde se formam novas estrelas e galáxias. A distância que a luz de uma estrela percorre até chegar a terra é muito longa, e muitas das estrelas que conseguimos ver a olho nu, da terra, já morreram há muitos anos atrás. Portanto olhar para o céu é olhar para o passado. Queria que uma metáfora fosse percebida dentro desse esquema, a caixa seria como alguém olhando o céu estrelado daqui da terra. Alguém olhando para o passado, porém olhando o passado com olhos do presente.



Imagem 78 – Camilla Fernanda da Fonseca, parte interior da caixa, 2019.

A nebulosa aparece novamente em um trabalho feito em resina, eu queria de alguma forma trazer o elemento da poeira. Eu sempre escutei dizer que nós, humanos somos poeira das estrelas, e a poeira é um elemento que demonstra essa passagem do

tempo. “O que faz a poeira acumulada despertar o interesse é justamente a questão sensível deste tempo passado. [...] tão melancólica quanto à própria poeira” (GOMES, 2009, p. 19). No caso eu quis encapsular essa poeira que vem sendo representada pelo glitter e a imagem da nebulosa (Imagem 79) só é possível de se ver contra a luz. Esse efeito aconteceu por acaso, ele não foi premeditado, mas eu acredito que acabou por contribuir com o tom de algo que se desvenda, como uma magia que vai acontecendo diante dos olhos do espectador.



Imagem 79 - Camilla Fernanda da Fonseca, nebulosa em resina, 2019.

O livro de artista “As desilusões, o silêncio, a solidão” foi pensado e produzido para se assemelhar com um diário pessoal, desses que carrega as lembranças de outras épocas, de um passado feliz ou de algo que já não existe mais. Foi feito todo a mão, pensado e produzido em seus detalhes, desde a costura (Imagem 80), até a escrita, as colagens e as pinturas.



Imagem 80 - Camilla Fernanda da Fonseca, costura da encadernação, 2019.

Silveira (2007, p. 473) faz uma colocação sobre a postura que alguns/mas artistas tomam diante do ato de criar um livro de artista. Sobre isso ele diz “os amantes da tatilidade defendem a tradição: a obra deve ser amalgamada no próprio suporte, ser plástica e artesanal, gravada, picassiana. Para o grupo da criatividade, a materialidade artesanal é prescindível: a obra nasce da atitude, é impressa, duchampiana”. Neste sentido, acredito que meu trabalho se encaixa na primeira categoria descrita, posto foi um trabalho artesanal aonde eu participei de todo o processo de construção.

Em meu trabalho, não consegui separar a visualidade da escrita. Escrever para mim é criar imagens, tanto quando criar imagens é criar texto. Para mim, um não atrapalha o outro. Na verdade, um serve pra complementar o outro em diversos níveis. A palavra escrita foi utilizada aonde eu acreditei que a imagem não seria suficiente e as imagens foram usadas para dizer o que as palavras escritas não pareceram suficientes.

Esse significado só pode ser construído na imaginação, depois de o leitor absorver as diferentes perspectivas do texto, preencher os pontos de indeterminação, sumariar o conjunto e decidir-se entre iludir-se com a ficção e observá-la criticamente. [...] Assim sendo, ao ler, o leitor experimenta uma situação desencadeada tão-somente pela leitura: ele consegue ocupar-se com os pensamentos de outro (ZILBERMAN, 2001, p. 52).

O ato de escrever as poesias que compõe o livro de artista, ele aconteceu naturalmente. Eu gosto de escrever sempre que tem algo me incomodando, algo que precisa ser dito e eu não tenho coragem, então dou vazão a esses sentimentos através da escrita e da arte. Nem sempre é sobre mim, mas é sempre algo que me toca e que eu tomo como se fosse meu. As desilusões, o silêncio, a solidão contém cinco textos, que

foram escritos em momentos diferentes ao longo desses dois anos de pesquisa. Cada texto surgiu de um momento onde os pensamentos vagueavam e do nada vinha uma lembrança da qual eu não conseguia controlar e a qual eu precisava transformar em poesia.

Esses momentos de inspiração, vieram como respostas para os anseios da minha vida pessoal, respostas para algo que estava além do meu controle. Laurentiz (1991, p.21) que diz:

A imaginação do artista vagando livremente, sem direções nem opiniões, encontra. Algumas vezes esse encontro vem como ‘resposta’ a algo que, em princípio, estimulava este vôo; outras vezes, sequer esta condição é detectada, surgindo sem ter claramente uma necessidade provocadora. Seja de uma forma ou de outra, estas ‘respostas’ eclodem de uma maneira brilhante como se iluminassem um espaço até então não vislumbrado, desbravando novos caminhos captados por essa explosão luminosa mental.

A cada texto escrito ia ficando mais claro que as memórias, a nostalgia e até mesmo a melancolia da ausência estavam presentes como eixo temático. O primeiro texto que eu escrevi no meu bloco de notas, foi “Notas sobre seus olhos castanhos” (Imagem 81). Esta poesia descreve os olhos de alguém e todas as situações que envolveram esses olhos:

Notas sobre seus olhos castanhos  
 Quando eu o conheci, havia uma tristeza naqueles olhos.  
 Não olhava diretamente para ninguém e nunca sustentava os olhares  
 que lhe lançavam.  
 Eram olhos cansados.  
 Olhos que buscavam não ver a si e nem aos outros.  
 Não tinha amigos fixos, nem morria de amores por ninguém.  
 Tudo era bastante superficial.  
 Havia uma dor dentro daqueles olhos que há muito havia sido  
 esquecida por ele, todavia ainda era possível ver suas nuances em cada  
 traço de sua íris.  
 Mascarava o vazio com noites mal dormidas, uma dose de “foda-se” e  
 muitos goles de vodka, enquanto encontrava calor em qualquer corpo  
 que lhe oferecesse abrigo.  
 Sempre estava com cara de ressaca, assim como os de Capitu, olhos  
 que parecem expulsar mas sugam-nos para dentro sem chance de  
 escapa.  
 Queria provar-lhe os lábios, e me distrai dos olhos perigosos.  
 Bejei-o como diz a regra, de olhos fechados.  
 Espiei por entre os cílios, e este foi o meu erro. Encontrei seus olhos  
 castanhos em cima de mim. Abertos.

Tentei segurar-me em suas pestanas, mas já era tarde. Fui engolida por aquele abismo.  
E ainda hoje, poderás me ver vagando no fundo castanhos dos olhos dele.

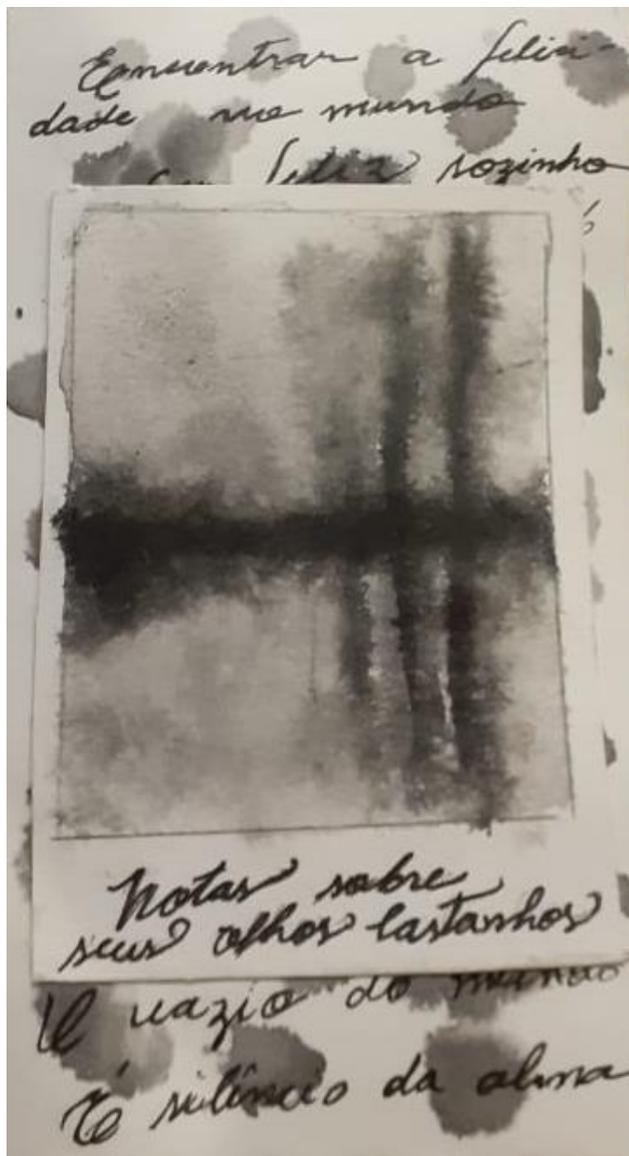


Imagem 81 – Camilla Fernanda da Fonseca, notas sobre seus olhos castanhos, 2019.

O texto supracitado introduz o livro de artista (Imagem 82), por ser um texto que traduz as lembranças de um primeiro encontro e no qual, apaixonadamente me perdi. São lembranças da construção de um afeto. O que se pretende, é que o texto possa colaborar para que o leitor consiga fazer suas próprias conexões. Pois como comenta Quintella (2014, p.25):

O afeto está não apenas no próprio corpo mas também fora dele. Essa relação entre o externo e o interno onde os dois são inseparáveis mas não assimiláveis produz a sensação de ser formada por algo que escape o próprio corpo. Por isso a desorientação em relação a algo que nos parece tão íntimo.

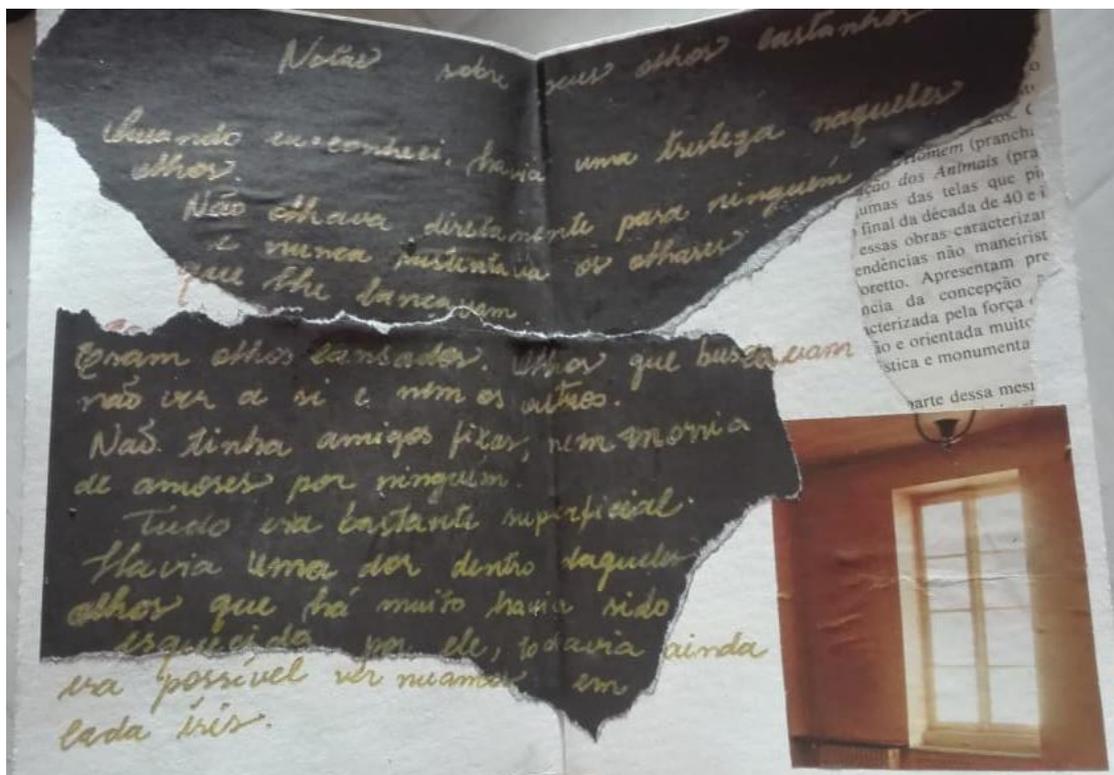


Imagem 82 - Camilla Fernanda da Fonseca, notas sobre seus olhos castanhos, 2019.

Bergson (1999, p. 52) afirma que “as sensações de que se fala aqui não são imagens percebidas por nós fora de nosso corpo, mas antes afecções localizadas em nosso próprio corpo [...] por que cada um dos nervos sensitivos parece vibrar segundo um modo determinado de sensação”. Compreendo que as memórias ao serem revisitadas vão ser sentidas pelo corpo e não apenas pelas imagens que são recriadas em nossas cabeças.

Ao mesmo tempo em que eu sinto que nesta poesia há a construção de um afeto entre dois corpos, também há certa relutância em deixar as emoções explodirem. O afeto aqui criado é permeado por um distanciamento e por uma indiferença apresentada principalmente pela personagem de olhos castanhos, que apresenta-se como alguém que não se entrega com facilidade ao sentimentalismo, ao mesmo tempo em que vemos a

outra personagem com receio de ser arrebatada pelos mesmo olhos. Eu queria que esse sentimento ficasse evidenciado. Portanto, a partir da obra “A luta de Jacó com o Anjo” de Delacroix (Imagem 83), eu fiz uma colagem que mostra esse momento de relutância mais de forma fragmentada, pois a luta por vezes pode se confundir com desejo.



Imagem 83 - Camilla Fernanda da Fonseca, colagem do livro de artista “As desilusões, o silêncio, a solidão”, 2019.

Pretendi com essa imagem causar esse feito de confusão entre a relutância e a entrega, que a princípio se mostram bastante confusos e “existe uma dificuldade de perceber e lidar com as manifestações afetivas no momento em que elas acontecem. Passamos sempre por um processo de digestão ou tradução dos afetos antes que seja possível expô-los socialmente” (QUINTELLA, 2014, p.28).

As duas imagens a seguir (Imagens 84 e 85), e os textos que as sucedem, marcam o momento de transição entre a alegria de recordar e a dor por lembrar. Pois, mesmo que a lembrança seja alegre, ela ainda simboliza uma ausência. Essa ausência, está representadas naqueles objetos, naqueles presentes e a poesia que escrevi fala do destino que essas pequenas lembranças podem ganhar no final de tudo:

O que são os presentes, se não mero esforço da lembrança.  
Sabemos que no final das contas, serão apenas coisas guardadas no fundo de uma gaveta escura.  
Que juntará poeira e mofo.  
E que um dia quando não houver mais significados, encontrará seu destino final: o lixo.



Imagem 84 - Camilla Fernanda da Fonseca, “As vezes eu quero recordar”, 2019.

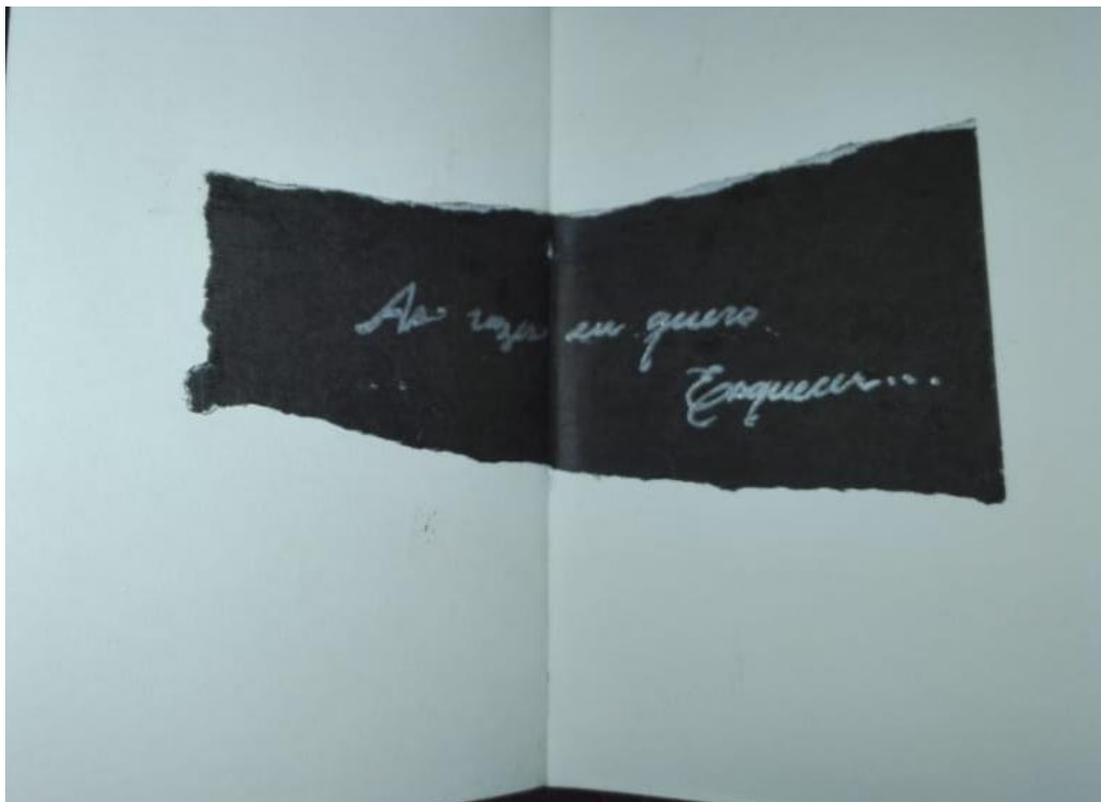
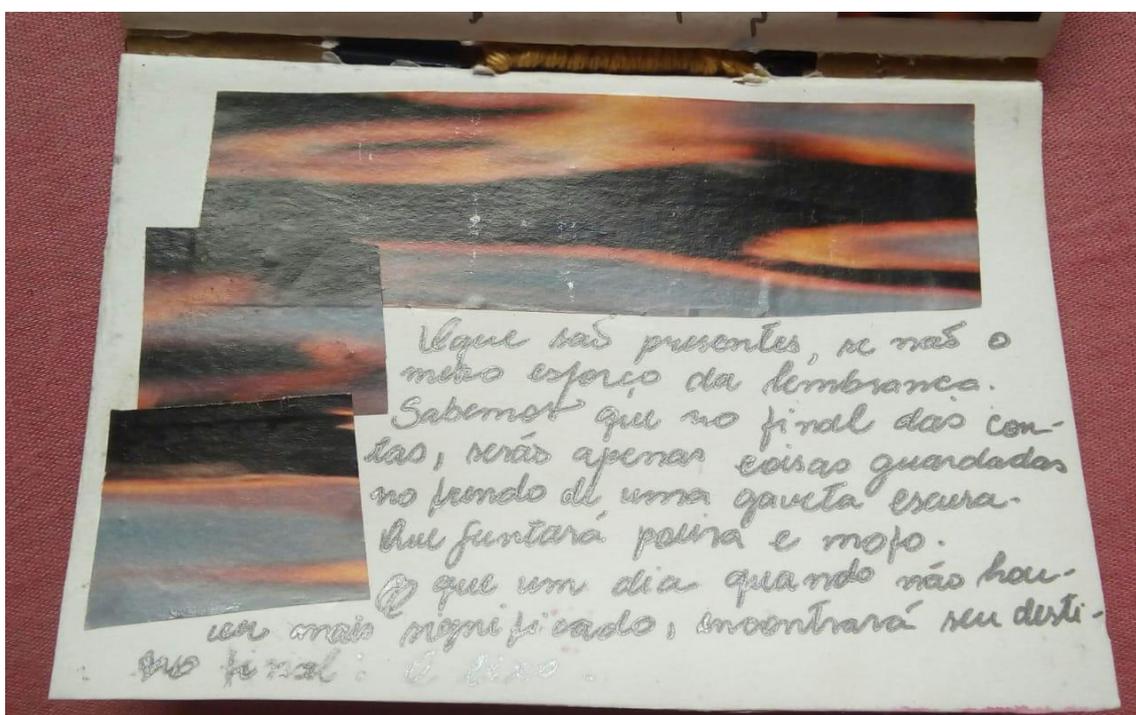
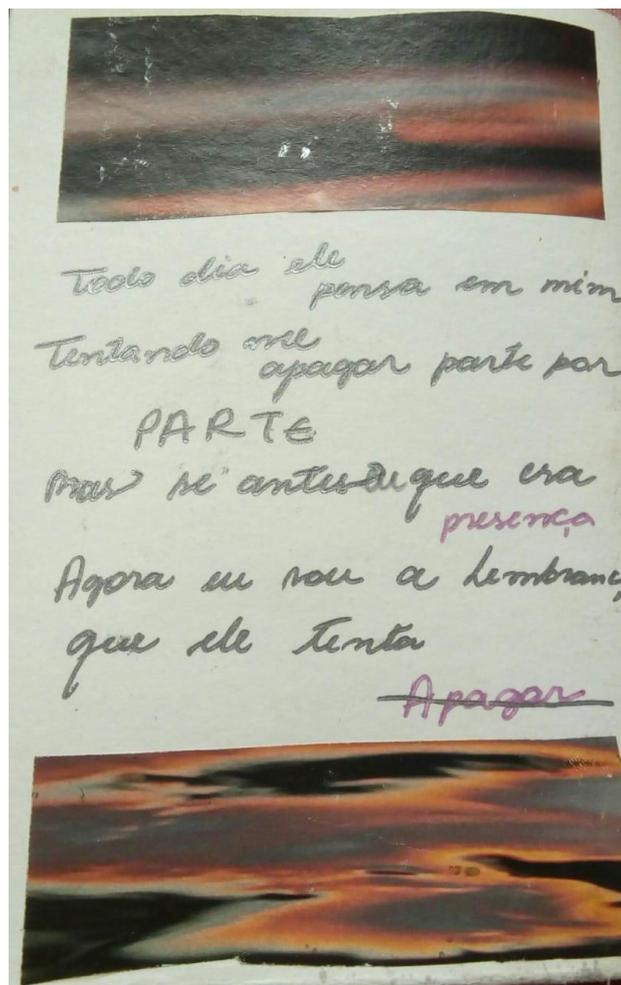


Imagem 85 - Camilla Fernanda da Fonseca, “As vezes eu quero esquecer”, 2019.

As poesias que encerram o livro de artista (Imagens 86 e 87) tem um tom pessimista por serem textos que relatam os momentos de separação e despedida, e colocam um ponto final em relação afetiva. O que resta dessa relação são as lembranças que foram construídas ao longo das vivências. Nesses textos as memórias foram ficcionalizadas, ou seja, os textos que encerram o livro de artista não são um relato fiel da realidade, ainda mais se levarmos em consideração que as nossas lembranças já foram ficcionalizadas ao recontarmos. Ao relatar uma lembrança pessoal não busco me encontrar mais criar uma nova narrativa a partir dessas memórias.

Neste panorama a escrita de si não se remeteria ao discurso da vida de seu autor rumo ao encontro de sua identidade, mas apresentaria seus deslocamentos contínuos, suas fugas constantes tornando-o um ser múltiplo e transitório, e seria, na incompletude de seu discurso fractal e contaminado, que se iniciaria uma constante negociação consigo mesmo (ROVINA, 2008, p.12).



Imagens 86 e 87 – Camilla Fernanda da Fonseca, “As desilusões, o silêncio, a solidão”, 2019.

O texto que encerra o livro de artista “As desilusões, o silêncio, a solidão” (Imagem 88) é o maior exemplo de como uma memória em sua forma bruta pode ser ficcionalizada e transformada em uma narrativa poética que faz sentido conjuntamente aos outros textos como podemos ver a seguir:

Ela sorri enquanto dizia “você não existe, não é mesmo?”.  
 Simplesmente não conseguia acreditar que no mundo houvesse  
 alguém tão do meu tipo.  
 Ainda lembrava a primeira vez que o viu.  
 Ele parecia perfeito.  
 Do jeito que sempre sonhou.  
 Não lembrava de tê-lo visto antes daquele momento.  
 Nunca conseguiu esquecer.  
 ele era como a noite.  
 Noite de lua cheia quando falta luz.  
 Ele iluminou o mundo pra ela.  
 Era como o céu estrelado.  
 Cheio de tantos mistérios.  
 Que guarda algum segredo do passado e algum segredo do futuro.  
 Não dava pra decifrar.  
 E foi isso que atraiu o olhar dela.  
 Passava-se os dias e cada vez se encantava mais.  
 Uma vez, duas vezes, adorava ouvi-lo falar. E ele adorava falar [...]  
 Ele também se encantou por ela. De alguma forma.  
 Pena que não durou para sempre.

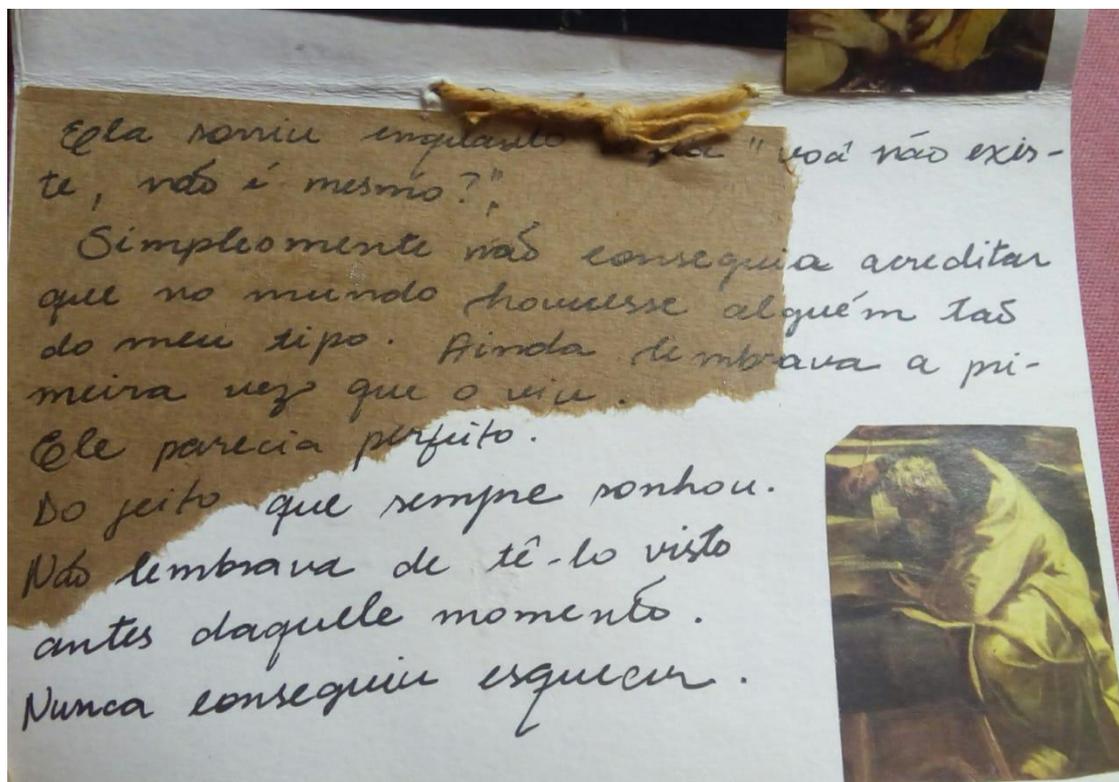


Imagem 88 – Camilla Fernanda da Fonseca, “As desilusões, o silêncio, a solidão”, 2019.

O texto escrito em uma das páginas (Imagem 89) é originalmente maior, e apresenta mais fatos da convivência entre o casal, bem como o final que também foi alterado pois apresentava apenas uma lembrança afetiva e eu queria trazer para o livro um entonação de que as coisas haviam acabado e que as personagens haviam se separado.

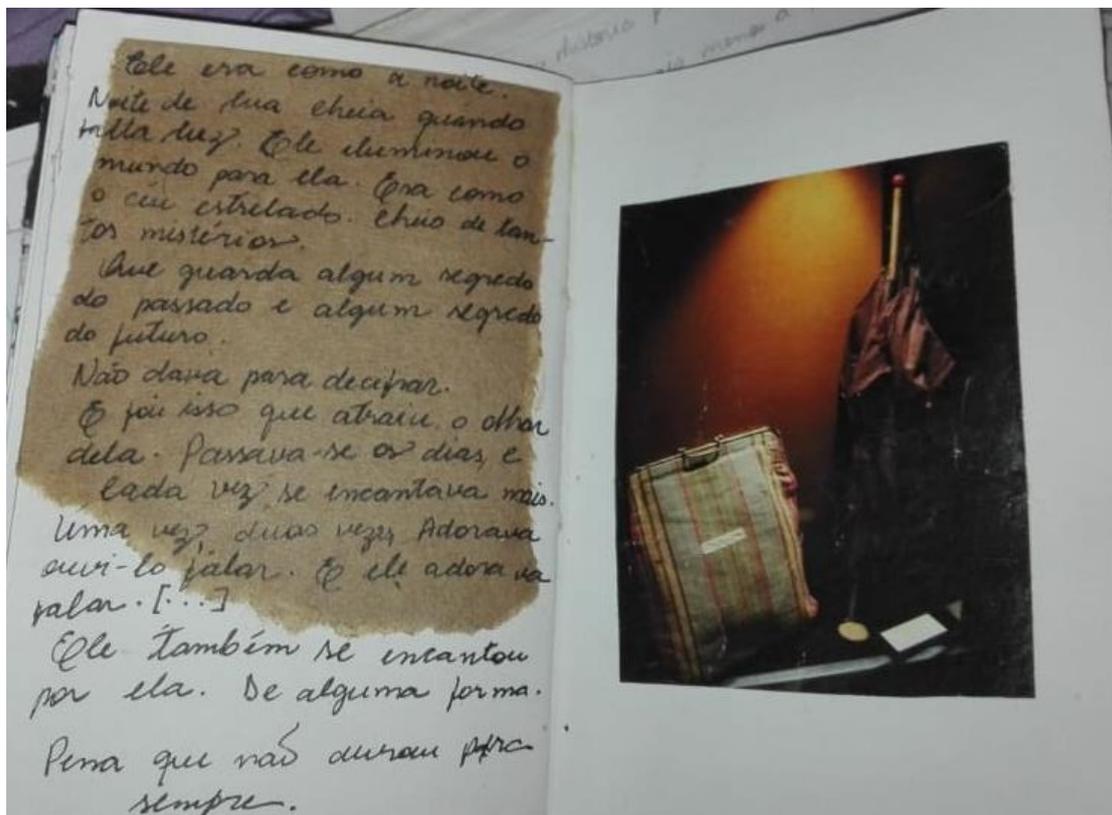


Imagem 89 - Camilla Fernanda da Fonseca, texto final do livro de artista *As desilusões, o silêncio, a solidão*, 2019.

Na imagem que acompanha o texto (Imagem 90) é possível ver um guarda-chuva e uma sacola em um ambiente pouco iluminado. Quando penso nessas lembranças relacionadas à despedida sempre imagino alguém com a mala, para ir embora. Uma viagem sem volta. A imagem está em sintonia com o que está sendo dito no texto o complementando.



Imagem 90 – Camilla Fernanda da Fonseca, "As desilusões, o silêncio e a solidão", 2019.

Para além da visualidade, busquei também explorar os cheiros, pois, queria que o olfato também fosse aguçado ao abrir e manipular o livro, despertando a curiosidade de quem interagir com o objeto. De início, pensei em usar essências para passar nas folhas que compõem o livro, mas depois concluí que com o tempo o cheiro da essência poderia ser mais volátil e, como pretendia que tivesse maior durabilidade, optei por substituir por incenso, sobretudo, pelo fato dele poder ser colocado. Assim, o cheiro de canela entra na composição do objeto como um elemento provocador para quem for manipular o livro de artista e, cada espectador/a vai, de modo muito particular, tecer ou não conexões com o cheiro. Nesse caso, me apoio em Nogueira (2017, p. 65) para entender que a partir deste elemento podemos, portanto, “considerar que experiências

que estimulam a evocação de nossas memórias por meio do olfato se destacam pelo seu caráter altamente íntimo”. A escolha do incenso de canela tem relação com a minha infância, meus pais sempre costumavam ir ao Mercado de São José, no Recife, para comprar temperos sendo um deles a canela. O cheiro da canela é muito marcante pra mim e me fazem recordar momentos de alegria e segurança em família.

Também, como complemento das ideias iniciais eu queria trazer o elemento da poeira para a caixa-livro de artista, desse modo, usei um pequeno pote de vidro com brilho dourado para remeter a este elemento (Imagem 91).



Imagem 91 - Camilla Fernanda da Fonseca, pote de poeira, 2020.

Como as memórias escolhidas para fazer parte desse trabalho são as que mais chamaram a atenção e que, apesar da passagem do tempo, assim como o glitter dourado, elas permanecem brilhantes, passando a compor o livro de artista (Imagem 92).



Imagem 92 – Camilla Fernanda da Fonseca, livro de artista “As desilusões, o silêncio, a solidão, 2019.

Pode-se concluir que as memórias podem ser propulsoras de criação de um objeto artístico, e neste caso de um livro de artista. As memórias agem não apenas como impulso de criação mas também como temática que circunda todo o trabalho. Também é possível observar que a escrita é um elemento muito importante dentro da minha poética e como diz Quintella (2014, p.47) “a ideia de uma prática artística ligada à escrita busca uma expressão estético-literária que atenda a um tempo de abreviações, dispersões, hibridismo e fragmentações”, portanto podemos compreender que a escrita pode ser associada as visualidades e pensada esteticamente. Para mais, as possibilidades de proporcionar uma interatividade entre o/a espectador/a e o objeto artístico através do toque e do olfato, pode ser facilmente explorado dentro da categoria do livro de artista. Por fim, posso afirmar que a experiência de criação e de pesquisa foi enriquecedora, que o estudo realizado pode contribuir para outros olhares, para deixar pistas e para pensar

modos de criação artística de livros de artistas, adotando as categorias mobilizadoras desse estudo como elementos centrais, ou ainda, extrapolando-as, tendo em vista a infinidade de possibilidades que este objeto artístico pode ter, como discutido ao longo presente estudo.

## 5 Mensagem na garrafa: Um possível fim?



Imagem 93 – Creative Commons / Atlantios. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Sociedade/Curiosidade/noticia/2018/09/mensagem-na-garrafa-encontrada-na-australia-revela-bela-historia-de-amor.html>. Acesso em: 26 dez. 2019.

A presente pesquisa contribuiu para entender que o livro de artista se apresenta como uma categoria híbrida de criação nas Artes Visuais, pois pode tomar diversos formatos, desde uma caixa ou até mesmo se configurar como um livro-escultórico; também variar a forma como é concebido, enquanto objeto produzido com processos mais artesanais e feito com as próprias mãos, ou ainda, industrializado e impresso por editoras; também pode explorar os mais diversos tipos de materiais, a exemplo da madeira, do papelão, do tecido, dentre outros. Isso implica afirmar que, trabalhar na produção artística com livro de artista é trabalhar com possibilidades. Esse objeto nos faz transitar entre o/a artista e o/a alquimista, que vai transformando os materiais que se apresentam e dando outras possibilidades, possibilitando, ao mesmo tempo, nos conhecer e conhecer ou explorar a nossa poética.

Além disso, na perspectiva da proposta de produção artística explorada e realizada ao longo dessa pesquisa, um livro de artista que se abre para o manuseio, para a exploração do/a espectador/a, me levou a entender que este tipo de produção artística pode possibilitar uma interação entre público e objeto, aspecto que, em geral, outros tipos de produções artísticas como a pintura, o desenho ou a fotografia não possibilitam. Na perspectiva do livro de artista criado, entende-se que estes são objetos que necessitam de manuseio para serem desvendados, explorados e apresentarem suas camadas. Esse pode ser um contributo para que o livro de artista ganhe espaço na contemporaneidade, dada a possibilidade de vivenciar experiências diferentes em cada momento de interação com o objeto artístico.

Outro aspecto evidenciado, com o presente estudo foi possível perceber que a memória pode ser acionada como disparadora de criação em larga escala dentro dos processos de criação nas artes visuais e o que a princípio pode parecer inconsciente vai se transformando, assim como coloca Fayga Ostrower (1995, p.257-258):

Na verdade, o consciente e o inconsciente se complementam na intuição, como facetas do mesmo conhecimento de ser, e se qualificam mutuamente em cada decisão que tomamos. Reencontramos aqui, também, o tema dos acasos significativos. A esta altura, as meras coincidências podem ser definitivamente substituídas pela seletividade das pessoas. Em todos nós existe a necessidade de quisermos compreender, de ordenarmos as percepções de modo a extrair-lhes um significado. Certas coisas acontecem e parecem coincidências. Mas quando as pessoas estão mobilizadas por uma causa e andam com antenas ligadas, tais coincidências acontecerão forçosamente. Se não aqui e agora, então depois e onde menos se espera.

A memória enquanto propulsora dos processos artísticos podem ser provocadoras e acionarem as memórias dos/as espectadores/as. Seja por meio das lembranças voluntárias, que são aquelas das quais podemos acessar a qualquer momento, ou ainda a partir das lembranças involuntárias, que são aquelas que surgem ao estarmos expostos/as a alguma situação que as façam se manifestarem.

No que se refere aos processos de criação de livros de artistas que serviram como exercícios para a produção que finalizou a presente pesquisa, posso afirmar que os processos de criação dos livros de artista aconteceram de forma fluída e marcadamente pela impulsão criativa vinda das memórias. Isso implica dizer que, cada memória possibilitou criar objetos – livros de artista – diferentes entre si, ainda que os mesmos apresentem características que os relacione. Além disso, permitiu que, enquanto criadora, pudesse explorar outros campos além do visual, a exemplo do olfato, do tato e, no caso do livro de artista “Salgado como água do mar” até mesmo a audição. Cada um desses espaços ou aspectos abre mais questionamentos e poderiam suscitar novas produções artísticas e diferentes pesquisas.

Por fim, percebo que alguns desdobramentos dessa pesquisa, mergulhada no processo de criação artística e que apenas começou a tomar corpo, foram gerados, a exemplo das exposições que participei e que pude ver e repensar o livro de artista final a ser produzido, bem como o próprio processo de produção e da relação objeto/espectadores(as), as comunicações apresentadas e artigos publicados, com os quais pude pensar no processo de escrita e relato da pesquisa e do próprio modo de divulgação desse processo, também da possibilidade de fazer uma oficina de livro de artista junto com a Grupa e o Museu Murilo La Greca, sendo esta uma experiência importante, pois, ao mesmo tempo em que ministrei a oficina, também aprendi e aprofundei meus conhecimentos sobre a percepção, a poética e sobre o processo de criação de livros de artista. Assim, encerro essa escrita afirmando que, acredito que o estudo realizado e que se configurou na presente dissertação é apenas um caminho e o início desse processo de incursão nesse universo de produção de livros de artista, mas que existem também outros tantos caminhos e processos a serem explorados, apenas esperando que alguém os desvende.

## REFERÊNCIAS

ARANTES, Priscila. **Arte, tempo e memória**. Florianópolis: Anais do 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2008.

AGABEN, Giorgio. **O Homem sem Conteúdo**. 2ª ed. Belo Horizonte: Autentica. 2012.

ASSOCIAÇÃO PARA O PATRONATO CONTEMPORÂNEO. **Livro José Rufino**. Disponível em: <<http://apcbrasil.org/atividade/livro-jose-rufino-jose-rufino/>>. Acessado em: 01 de Fev. 2020.

BARROS, Marina Attiná Jozala. **Livro-arte: uma possível aproximação**. v.5, n.5, Revista Cartema 5, 2016. Disponível em: <[https://issuu.com/ppgavufpeufpbrevistacartema/docs/cartema\\_5](https://issuu.com/ppgavufpeufpbrevistacartema/docs/cartema_5)>. Acessado em: 01 de Ago. 2019.

BBC. **Médicos tratam 'síndrome do coração partido' com sucesso**. 2009. Disponível em: <[https://www.bbc.com/portuguese/ciencia/2009/03/090327\\_coracaopartido\\_ba](https://www.bbc.com/portuguese/ciencia/2009/03/090327_coracaopartido_ba)>. Acessado: 27 de Fev. 2020.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. (Coleção tópicos). 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes: 1999.

BITTENCOURT, Naiara Andreoli. **Movimentos Feministas**. Revista insurgência- Ano 1- V.1, N.1, jan/jun, Brasília, 2015.

BOSI, Ecléa. **O Tempo Vivo da Memória: Ensaios de psicologia social**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BUKOWSKI, Charles. **Pedaços de um caderno manchado de vinho**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2017.

CAMARGO, Flávio Pereira. **A mitologia da Memória Literária: A memória Voluntária e Involuntária em Proust**. REVELLI- Revista de Educação, Linguagem e Literatura da UEG- Inhumas. v.1, n.1, março de 2009. Disponível em: <<https://www.revista.ueg.br/index.php/revelli/article/view/2781>>. Acessado em: 20 de Set de 2019.

CANTON, Katia. **Do Moderno ao Contemporâneo**. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2009. (Coleção Temas da Arte Contemporânea).

CHIRON, Eliane. **Anseio Íntimo**, obra pública. In: Caderno de Cultura ZH. Porto Alegre, 29/03/2014.

CIRILLO, José. **Comunicação, memória e processo**: os diálogos internos revelados nos cadernos de artista. Rio de Janeiro: Anais do 20º Encontro Nacional da Associação de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2011.

COCCHIARALE, Fernando. **Folder da mostra Divortium Aquarum**. Usina Cultural Energisa. Prêmio Energisa de Artes Visuais, João Pessoa, 08 de setembro a 16 de outubro de 2011.

CRESPO-MARTÍN, Bibiana. **El libro de artista de ayer a hoy**: seis ancestros del libro de artista contemporáneo. Primeiras apariciones y precedentes inmediatos. Disponível em: <<http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/41347/42609>>. Acessado em: 10 de Jul. 2018.

DEFLEUR E BALL-ROKEACH, Melvin L e Sandra. **Teorias da comunicação de massa**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Ed. 34, 1992.

\_\_\_\_\_. **A ilha deserta**. São Paulo: Iluminuras, 2012.

DELEUZE E GUATTARI, Gilles e Félix. **Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DERDIK, Edith. **A narrativa nos livros de artista**: por uma partitura coreográfica nas páginas de um livro. 2012. Disponível em: <<https://eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/45>>. Acessado em: 07 de Jul. 2017.

DICIO - DICIONÁRIO ONLINE DE PORTUGUÊS. **Ruína**. 2017. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/ruina/>>. Acessado em: 20 Set. 2019.

EIRÓ, Jorge. **Arquitextura dos afetos**: esrileituras sobre desenhos de artistas-professores. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Belém, 2014. Programa de Pós-Graduação em Educação. Disponível em: <[http://repositorio.ufpa.br/jspui/bitstream/2011/5377/1/Tese\\_ArquitexturaAfetosEsrileituras.pdf](http://repositorio.ufpa.br/jspui/bitstream/2011/5377/1/Tese_ArquitexturaAfetosEsrileituras.pdf)>. Acesso em 01/08/19.

FABRIS, Annateresa. **O Livro de artista: da ilustração ao objeto.** 2009. Disponível em: <<https://seminariolivrodeartista.wordpress.com/2009/09/22/o-livro-de-artista-da-ilustracao-ao-objeto/>>. Acessado em: 15 de Nov. 2018.

FABRIS e COSTA, Annateresa e Cacilda Teixeira da. **Tendências do livro de artista no Brasil.** São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985. (Catálogo de exposição com dezoito páginas, algumas com orelhas, mais algumas abas internas, com projeto gráfico de Wesley Duke Lee e Ibiraci Vieira Pinto; participação de duzentas obras).

FIERA, Kátia. **O espaço do papel e o papel do espaço na construção do livro de artista.** Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-24112015-102346/publico/KATIAFIERA.pdf>>. Acesso em 01/08/19.

FILHO, Augusto Barros. **Vestígios da escrita nos livros de artista de Sebastião Pedrosa.** Dissertação (Mestrado) – CAC, UFPE, Recife, 2015. Disponível em: <<https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/17467/1/DISSERTA%20c3%87%20c3%83%20-%20202016%20com%20ficha%20catalogr%20c3%a1%20fica%20-%20sem%20assinaturas.pdf>>. Acesso em 01/08/19.

FIRMO, Adrienne. **Livro de Artista: Produção, Pesquisa e Reflexão.** 2019. Disponível em: <<https://casacontemporanea370.com/memoria-e-narrativa-de-adrienne-firmo/>>. Acessado em: 01 de Fev. 2020.

GARCIA, Angelo Mazzuchilli. **A Literatura como Design Gráfico: da poesia concreta ao poema- processos de Wladimir Dias Pinto.** Tese (Doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais, 2008. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/palimpsesto/article/view/35953/25585>>. Acessado em: 25 de Jul. 2017.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte.** Rio de Janeiro: LTC, 2013.

GOMES, C. N. M. **A impermanência do processo: poeira, caminhos, objetos.** Dissertação (Mestrado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <[http://www.bdtd.uerj.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=1214](http://www.bdtd.uerj.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1214)>. Acesso em 01/08/19.

GOZZER, C. M. F. S. **Deslizamentos e desnudamentos do sujeito, ao ritmo de sístoles e diástoles do tempo - análise processual de objetos autorrepresentacionais.** Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2010. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284975>>. Acesso em 01/08/19.

HALBWACHS, Maurice. **A memória Coletiva**. Editora Vertice. São Paulo: 1990.

HEIDEGGER, Martin. **A Origem da Obra de Arte**. São Paulo: Edições 70. 2010.

JORNAL DA UNICAMP. **200 anos de história do livro no país**. Ano XXV, n. 514, campinas, 2011. Disponível em: <[https://www.unicamp.br/unicamp/unicamp\\_hoje/ju/novembro2011/ju514\\_pag67.php](https://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/novembro2011/ju514_pag67.php)>. Acessado em: 26 de Dez. 2019.

LAURENTIZ, Paulo. **A Holarquia do Pensamento Artístico**, Campinas: editora da Unicamp, 1991.

LEMINSKI, Paulo Leminski. **Corpo não mente**. In Revista Corpo a Corpo. P. 97-98. Disponível em: <<https://contrafatual.files.wordpress.com/2019/05/corpo-nc3a3o-mente.pdf>>. Acessado em: 26 de Dez. 2019.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

LUNA, Ianni Barros. **Livros de Artistas: Uma categoria multifacetada**. 2012. Disponível em: <[http://deploy.extras.ufg.br/projetos/seminariodeculturavisual/images/anais/63\\_livros\\_de\\_artista.pdf](http://deploy.extras.ufg.br/projetos/seminariodeculturavisual/images/anais/63_livros_de_artista.pdf)> Acessado em: 15 de jul. 2017.

MACHADO, Arlindo. **Fim do Livro**. Estudos avançados, v.8, n.21: São Paulo May/Aug. 1994. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40141994000200013](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141994000200013)>. Acessado em: 27 de Fev. 2020.

MAGIEZI, Zack. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/BnxGdEMDuAo/>>. Acessado em 01 de Fev. 2020.

MOEGLIN-DECROIX, Anne. **Des histoires, encore et toujours**. In: Fiction? Nonfiction? Paris: Editions Florence Loewy, 1995.

MOLLIER, Jean-Yves. **A história do livro e da edição- um observatório privilegiado do mundo mental dos homens do século XVIII ao século XX**. Varia História, v.25, n. 42, Belo Horizonte, jul/dez. 2009. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010487752009000200008&lng=pt&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010487752009000200008&lng=pt&tlng=pt)>. Acessado em: 26 de Dez. 2019.

MOREIRA, Cíntia. **Arte e leitura na apropriação artística de livros e livros de artista de Waltércio Caldas**: uma discussão. Rio de Janeiro: Anais do 20º Encontro Nacional da Associação de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2011.

NANNINI, Priscilla Barranqueiros Ramos. **Livro de artista e o universo das palavras**: Mira Schendel e Torres García. Anais do II Simpósio Internacional Pensar e Repensar a América Latina. 2016. Disponível em: <[http://www.hu.usp.br/wp-content/uploads/sites/35/2016/12/NANNINI\\_SP12-Anais-do-II-Simp%C3%B3sio-Internacional-Pensar-e-Repensar-a-Am%C3%A9rica-Latina.pdf](http://www.hu.usp.br/wp-content/uploads/sites/35/2016/12/NANNINI_SP12-Anais-do-II-Simp%C3%B3sio-Internacional-Pensar-e-Repensar-a-Am%C3%A9rica-Latina.pdf)>. Acessado: 08 de Jul. 2019.

NEVES, Galciane. **Tramas comunicacionais e procedimentos de criação**: por uma gramática do livro de artista. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/handle/handle/5179>>. Acesso em 01/08/19.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Assim Falou Zaratustra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NOGUEIRA, D. W. **As participações e a evocação de memórias olfativas na produção da artista Josely Carvalho**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Espírito Santo, 2017. Disponível em: <<http://repositorio.ufes.br/handle/10/8502>>. Acesso em 01/08/19.

OLIVEIRA E ALMOZARRA, Tiago Emanuel de e Paula Cristina Somenzari. **O livro de artista**: possibilidades poéticas. 2013. Disponível em: <[https://www.puccampinas.edu.br/websist/.../2013820\\_18329\\_375713893\\_reseu.pdf](https://www.puccampinas.edu.br/websist/.../2013820_18329_375713893_reseu.pdf)>. Acessado em: 15 de Jul. 2017.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e Criação Artística**. Rio de Janeiro: Campus 1990 (e 2ª edição de 1995).

PANEK, Bernadette. **O livro de Artista e o museu Livro de Artista**: uma integração entre poetas e artistas. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba: Anais do IV Fórum de Pesquisa Científica em Arte Curitiba, 2006. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/167992959/Bernadette-Panek>>. Acesso em 01/08/19.

PASSOS, Eduardo (orgs). **Pistas do Método da Cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto alegre: Sulina, 2015.

PEREZ, Karine. **Entre o subjetivo e o coletivo**: “Cuide de você”, de Sophie Calle, e a poética pessoal. Belo Horizonte. Anais do 23º Encontro da ANPAP- “Ecosistemas Artísticos”. 2014.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PESSOA, Fernando. **Poesias**. (Nota explicativa de João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor.) Lisboa: Ática, 1942 (15ª ed. 1995).

PIGNATARI, Décio. **Semiótica & Literatura: icônico e verbal oriente e ocidente**. São Paulo: Cortez & Moraes.

PLAZA, Julio. **Arte e interatividade: autor-obra-recepção**. 2003. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1678-53202003000200002](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202003000200002)>. Acessado em: 18 ago. 2019.

PORTELA, A. C. A. **Livro de Artista: uma poética de expressões plurais**. Salvador: Anais do 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2009.

PUCHEU, Alberto. **Cartografia: uma outra forma de pesquisa**. Revista Digital do Lav-Santa Maria. Vol.7, n.2, p. 65-76- mai./ago. 2014. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/106583/000935545.pdf?sequence=1>>. Acessado em: 17 de Jul. 2017.

QUINTELLA, J. P. T. **Afeto e derivações**. Dissertação (Mestrado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <[http://www.bdtd.uerj.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=7708](http://www.bdtd.uerj.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=7708)>. Acesso em 01/08/19.

ROCHA, Michel Zózimo. **Estratégias expansivas: publicações de artistas e seus espaços moventes**. Porto Alegre: Edição do Autor, 2011.

ROSA, Flávia Goulart Mota Garcia. **Os primórdios da inserção do livro no Brasil**. In PORTO, CM., org. Difusão e cultura científica: alguns recortes [online]. Salvador: EDUFBA, 2009. Pp. 75-92. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/68/pdf/porto-9788523209124-04.pdf>>. Acessado em: 26 de Dez. 2019.

ROUDINESCO E PLON, Elisabeth e Michel. **Dicionário de Psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

ROVINA, M. R. P. **A poética autobiográfica na arte contemporânea**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284682>>. Acesso em 01/08/19.

RUCHA, Ed. Entrevista com Ed Rucha, artforum, fevereiro de 1965, reimpressa em Leave Any Information no Signal, Schwartz, October Book, 2002.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. **O Pequeno Príncipe**. 49.ed. Rio de Janeiro: Agir, 2015.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da Criação**. Construção da obra de arte. São Paulo: Horizonte, 2008. Disponível em: <[http://sciarts.org.br/curso/textos/redes\\_criacao\\_final\\_grifado.pdf](http://sciarts.org.br/curso/textos/redes_criacao_final_grifado.pdf)>. Acesso em 12/08/19.

SAN PAYO, Manuel Pedro Alves Crespo de. **O desenho em Viagem: Álbum, Caderno ou Diário Gráfico**. O Álbum de Domingos António de Sequeira. [online] Tese de Doutoramento em Belas Artes/Desenho. Universidade de Lisboa, Portugal, 2009. Disponível em: <[http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/2732/306/ulsd059922\\_Tese.pdf](http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/2732/306/ulsd059922_Tese.pdf)>. Acesso em: 17 de Jul. 2017.

SANTOS, Nara Cristina. **Ainda para pensar a arte como sistema**. Belém: Anais do 22º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2013. Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/simposios/02/Nara%20Cristina%20Santos.pdf>>. Acessado em: 01 de Ago. 2019.

SILVA, F. E. M. **A questão da contemporaneidade nas artes: Heidegger e a poiesis**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Espírito Santo, 2018. Disponível em: <<http://repositorio.ufes.br/handle/10/10146>>. Acesso em 01 de Ago de 2019.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista**. [online]. 2ª ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/2pwn4/epub/silveira-9788538603900.epub>>. Acesso em 01/08/19.

\_\_\_\_\_. **A crítica e o livro de artista**. 2012. Disponível em: <<https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/35/35>>. Acessado em: 17 de Jul. 2017.

\_\_\_\_\_. **Introdução à palavra plástica: aparição e desaparecimento no livro de artista**. 2007. Disponível em: <<http://anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/048.pdf>>. Acessado em: 17 de Jul. 2017.

SOUZA, Bárbara Livia Damasceno de. **O traço da traça num troço chamado livro: Processo de pesquisa e criação poética.** Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Pará, 2014. Disponível em: <<http://www.ppgartes.propesp.ufpa.br/disserta%C3%A7%C3%B5es/2012/Barbara%20Damasceno.pdf>>. Acessado em: 17 de Ago. 2019.

SOUZA, Jovelina Maria Ramos de. **As origens da noção de Poíesis.** Hypnos, Ano 13/ nº 19 – 2ª sem./ p. 85-96. São Paulo: 2007.

SOUZA, Sandra Duarte. **Memória dos sentidos e sentidos da memória: Relembrar para gerar vida.** 2016. Disponível em: <<http://portal.metodista.br/centrootiliachaves/editorial/arquivoeditorial/201cmemoria-dos-sentidos-e-sentidos-da-memoria-relembrar-para-gerar-vida201d>>. Acessado em: 04 ago. 2019.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO. **Relatório perfil curricular.** 2013. Disponível em: <[https://www.ufpe.br/documents/484600/0/artes\\_visuais\\_perfil\\_00114.pdf/f709d89f-3da4-4053-bb47-3a8dd2e97393](https://www.ufpe.br/documents/484600/0/artes_visuais_perfil_00114.pdf/f709d89f-3da4-4053-bb47-3a8dd2e97393)>. Acessado em: 26 de Set. 2018.

VILELA, J. F. **O movimento de translação de um artista em torno do próprio trabalho.** Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 2015. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-14012016-105213/publico/JimsonVilelaVC.pdf>>. Acesso em 01/08/19.

ZILBERMAN, Regina. **Fim do livro, fim dos leitores?** São Paulo: Editora SENAC, 2001.