

Universidade de Brasília – UnB
Faculdade de Ciência da Informação e Documentação – FCI
Curso de Graduação em Biblioteconomia

**De suporte de informação a objeto de arte: o livro e suas
perspectivas.**

Laís Evelim de Souza Silva

Brasília
2013

LAÍS EVELIM DE SOUZA SILVA

**De suporte de informação a objeto de arte: o livro e suas
perspectivas.**

Monografia apresentada como pré-requisito para obtenção do título de bacharel em Biblioteconomia pela Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília.

Orientadora: Prof^a. Mônica Regina Peres

Brasília
2013

S586d Silva, Laís Evelim de Souza.
De suporte de informação a objeto de arte: o livro e suas
perspectivas / Laís Evelim de Souza Silva – 2013.
137 f., il.

Monografia (Graduação) – Universidade de Brasília,
Faculdade de Ciência da Informação, 2013.
Orientadora: Prof^a. Mônica Regina Peres.

1 Livros – História. 2 Encadernação. 3 Arte
contemporânea – Livro de artista. 4. Coleções especiais.
5. Informação artística. I.Título.

CDU 002:7.021



Título: De suporte de informação a objeto de arte: o livro e suas perspectivas.

Aluna: Laís Evelim de Souza Silva.

Monografia apresentada à Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Bacharel em Biblioteconomia.

Brasília, 20 de agosto de 2013.

Mônica Regina Peres - Orientadora
Professora da Faculdade de Ciência da Informação (UnB)
Mestre em Ciência da Informação

Silmara Küster de Paula Carvalho – Membro
Professora da Faculdade de Ciência da Informação (UnB)
Mestre em Tecnologia

Greyciane Souza Lins – Membro externo
Doutora em Ciência da Informação

*Dedico este trabalho a todos
estudiosos e admiradores do objeto
livro e a quem algum dia já se
envolveu com uma boa leitura.*

AGRADECIMENTOS

Primeiramente gostaria de agradecer as forças astrais do universo que regem o nosso planeta, e à Deus, pela força de vontade e paciência fornecidas a mim nestes quase três meses de trabalho e pesquisas árduas.

Depois gostaria de agradecer também minha família e meus amados pais, Bosco e Mariene, pela compreensão, apoio e cuidados dedicados a mim durante esses longos anos de vida. Obrigada a ambos pelas orações feitas e pelos pensamentos positivos a meu favor.

Agradeço infinitamente a professora Mônica por ter aceitado me “adotar” durante um período complicado para mim, quando de repente me vi sem orientador para monografia. Obrigada pelas dicas e pela paciência de ter lido e participado deste trabalho do início ao fim.

Gostaria de agradecer aos professores da FCI e de outros departamentos pelos quatro maravilhosos anos de dedicação e aprendizado que vocês todos me proporcionaram na Universidade de Brasília.

Agradecimentos especiais ao professor Paulo Silveira, pela disponibilidade e interesse em me auxiliar tanto pessoalmente quanto por meio de seus livros e pesquisas.

Agradeço também aos meus colegas de semestre pelo carinho, companheirismo, bons momentos e pelos amigolates organizados religiosamente durante todos estes anos.

Gostaria de mandar abraços intermináveis para Chico, Douglas, Amósis, Jaqueline, Larissa, Rosane, Thayany, Zayra, Elidiane, Marcel, Murruga, Ericksen, Flávio, César, Jônathan, Kelly, Ana, Carlos, Priscila, Aninha e outros tantos amigos e pessoas incríveis que conheci na UnB.

Como prometido, agradecimentos especiais a Gabriela pela amizade, conhecimento transmitido, pelo apoio e risos intermináveis.

Agradecimentos mais que especiais aos amigos queridos que me ajudaram muito, que sempre estão comigo e que desejo que me acompanhem para o resto da vida, são eles: Lara, Nikito, Hudson, Claudia, Betiza, Milena, Dani, Paulino, Laíse, André, Raul, Mayara e Luiz.

Agradeço a minha melhor amiga Érica pelos anos de amizade, e que venham muitos mais, pelo apoio, compreensão, ombro amigo, consolo, gargalhadas, pela companhia inseparável e pelo feijão mais gostoso do mundo!

Por fim, agradeço à Léo, meu melhor amigo que tomou meu coração pra ele e me deu o dele em troca. Obrigado por estar sempre comigo e acreditar em mim.

Finalmente, agradeço a BCE por todos os dias fechar as 23:30 e me expulsar com seu sinal irritante.

**“O gesto de abrir um livro
é o gesto do livro de abrir os olhos
e enxergar”.**

(Paulo Silveira)

RESUMO

O presente estudo estabelece uma evolução detalhada dos suportes de informação, assim como a historiografia do objeto livro, seus materiais e métodos de confecção através das diferentes culturas até a atualidade. Descreve brevemente a respeito das técnicas de encadernação ao longo da história, enfatiza a importância da arte moderna, contemporânea e conceitual para a instauração do livro como objeto de arte. Discute sobre o tratamento atribuído as coleções especiais de livros de artista na ciência da informação e por fim, propõe uma discussão a respeito da ampliação, superação e equivalência de valores e funções do suporte da informação em contraposição ao conteúdo que carrega.

Palavras-chave: História do livro. Encadernação. Arte Contemporânea. Livro de Artista. Coleções Especiais. Informação Artística.

ABSTRACT

This study establishes a detailed evolution of information support, as well as the historiography of the book, its materials and methods of manufacture through different cultures to the present. Briefly describes about the binding techniques throughout history, emphasizes the importance of modern, contemporary and conceptual art, for establishment of the book as an art object. Discusses the treatment assigned to special collections of artist books in information science and finally, proposes a discussion about the magnification, overcoming and equivalency values and functions of the information support in opposition to the content it carries.

Keywords: History of the book. Binding. Contemporary Art. Artist's Book.

Special Collections. Artistic Information.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Pinturas em caverna.....	24
Figura 2 – Quipo.....	25
Figura 3 – <i>Stylus e pugilare</i>	26
Figura 4 – Tijolo cuneiforme.....	26
Figura 5 – Escribas.....	28
Figura 6 – Livro dos mortos.....	31
Figura 7 – Papiro.....	31
Figura 8 – Sutra de diamante.....	32
Figura 9 – Pergaminheiro e Pergaminho.....	33
Figura 10 – Fabricação do papel	35
Figura 11 – Livro de bambu.....	39
Figura 12 – Livro Turbilhão	40
Figura 13 – Livro Borboleta.....	41
Figura 14 – Ilustração japonesa.....	42
Figura 15 – Alcorão.....	43
Figura 16 – Meguilá	45
Figura 17 – Cathach de St. Columba.....	47
Figura 18 – Livro de Kells.....	48
Figura 19 – Livro Púrpura.....	50
Figura 20 – Monge Copista.....	51
Figura 21 – <i>Girdle Book</i>	53
Figura 22 – O livro das horas.....	54
Figura 23 – Tipos móveis	56
Figura 24 – O prelo de Gutenberg.....	57
Figura 25 – Bíblia a 42 linhas	58
Figura 26 – <i>Hypnerotomachia Poliphili</i>	59
Figura 27 – Encadernação Bizantina.....	63
Figura 28 – Encadernação monástica.....	63
Figura 29 – Encadernação estilo <i>Mudéjar</i>	64
Figura 30 – Encadernação estilo Aldina.....	66

Figura 31 – Encadernação estilo <i>Grolier</i>	66
Figura 32 – Encadernação estilo <i>La Fanfarre</i>	67
Figura 33 – Encadernação estilo <i>Le Gascon</i>	68
Figura 34 – Encadernação estilo <i>Du Seuil</i>	68
Figura 35 – Encadernação estilo <i>Dentelle</i>	69
Figura 36 – Encadernação estilo <i>Padeloup</i>	70
Figura 37 – Encadernação estilo <i>Cottage Roof</i>	71
Figura 38 – Encadernação estilo Neo-clássico	71
Figura 39 – Encadernação estilo Imperial	72
Figura 40 – O livro contemporâneo	74
Figura 41 – <i>ready-made</i>	79
Figura 42 – <i>Twentysix Gasoline Stations</i>	85
Figura 43 – Poemóviles.....	86
Figura 44 – <i>Um lance de dados</i>	86
Figura 45 – <i>A ave</i>	87
Figura 46 – <i>Märkischer Sand V</i>	90
Figura 47 – <i>Livro-obra</i>	91
Figura 48 – <i>Sala especial com cadernos</i>	92
Figura 49 – <i>Manchas</i>	94
Figura 50 – <i>Barroco de lírios</i>	95
Figura 51 – <i>Série Arte Brasileira Contemporânea</i>	96
Figura 52 – <i>Manual de Ciência Popular</i>	97
Figura 53 – <i>Exhibition space</i>	98
Figura 54 – <i>La prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France</i>	99
Figura 55 – <i>Foew&ombwhnw</i>	101
Figura 56 – <i>Secrets</i>	102
Figura 57 – <i>Vélazques</i>	104
Figura 58 – <i>m: melancholia&melanomata/mélancholie et mélanome</i> ..	105
Figura 59 – <i>Transparência</i>	106
Figura 60 – <i>Economia Política</i>	107
Figura 61 – <i>Favor tocar</i>	108
Figura 62 – <i>Buchobjekt</i>	109

Figura 63 – <i>Balada</i>	110
Figura 64 – <i>Livro de carne</i>	111
Figura 65 – <i>Philistine</i>	112
Figura 66 – <i>e-book</i>	115
Figura 67 – <i>Flip book</i>	116
Figura 68 – Livro pop up	116
Figura 69 – Livro fore-edge.....	117
Figura 70 – Diagrama 1 de Clive Phillpot.....	119
Figura 71 - Diagramas de Clive Phillpot.....	121

LISTA DE SIGLAS

FUNARTE	Fundação Nacional de Arte
AACR2	Anglo-American Cataloguing Rules
LCSH	Library of Congress Subject Headings
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	15
1.1 Justificativa.....	17
2 OBJETIVOS.....	20
2.1 Tema.....	20
2.2 Problema.....	20
2.3 Hipóteses.....	20
2.4 Objetivo geral.....	20
2.5 Objetivos específicos.....	20
3 LIVRO – OBJETO HISTÓRICO.....	22
3.1 A viagem do livro pelo mundo.....	36
3.1.1 O livro egípcio.....	37
3.1.2 O livro chinês.....	38
3.1.3 O livro japonês.....	41
3.1.4 O livro no Médio Oriente.....	42
3.1.5 O livro judeu.....	44
3.1.6 O livro na Grécia e em Roma.....	45
3.1.7 O livro na Idade Média.....	47
3.1.8 O livro bizâncio.....	48
3.1.9 Período monástico: o livro medieval – religioso.....	50
3.1.10 O livro laico.....	52
3.1.11 O livro nas Américas.....	54
3.2 A invenção da imprensa.....	55
4 ENCADERNAÇÃO – A ARTE DE FAZER LIVROS	61
5 LIVRO – OBJETO DA ARTE.....	76
5.1 Livro de artista	82
6 LIVRO – OBRA DE ARTE-INFORMAÇÃO.....	114
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	127
REFERÊNCIAS.....	132
SITES.....	135

1 INTRODUÇÃO

De acordo com o minidicionário Sacconi da Língua portuguesa (1996, p. 521), a palavra perspectiva possui diferentes definições, entre elas estão: “1. Maneira como os objetos aparecem à vista em relação a sua posição e distâncias relativas. 2. Aparência, aspecto. 3. Ponto de vista mental.”

O uso da palavra perspectivas no título deste trabalho, além de fazer alusão às artes, visa estabelecer uma nova leitura e uma visão ampliada do objeto livro.

Objeto este que na grande maioria dos casos é utilizado como suporte de conteúdo informacional, enaltecendo as palavras que carrega, sem grandes méritos com relação a sua forma.

A história do livro é bastante interessante. Afinal, o livro foi uma das ferramentas memoráveis já utilizadas pelo homem como meio disseminador de informação, conhecimento e cultura.

De suporte a suporte, aperfeiçoando técnicas e agregando valores estéticos, o livro começou a ser alvo de bibliófilos e colecionadores de relíquias pelos seus diferentes processos de confecção, encadernação, raridade e valores artísticos.

A forma convencional de livro que se conhece atualmente surgiu depois de longos processos e estudos baseados na forma e função que este deveria adquirir para melhor servir ao conhecimento humano.

Especulações sobre o fim do livro apenas enfatizam seu valor e importância, proporcionando experimentações com sua forma transformando-o em verdadeira obra de arte.

A motivação para a pesquisa surgiu durante um seminário sobre arte e literatura, onde diversos livros de artista foram apresentados. Este seminário intrigou-me a respeito destes objetos que naturalmente pertenciam ao ambiente da biblioteconomia e quando considerados obra de arte, adquiriam importância e valores para outros campos de estudo.

Em um primeiro momento busquei encontrar profissionais da Ciência da Informação que possuíssem algum contato com este tipo de obra e se era cabível que este material circulasse também nas bibliotecas, além de investigar se já existia algum tipo de acervo especializado em livros de artistas. Após os resultados positivos desta busca, notei que existia aí um campo inexplorado e de relevância

para a Ciência da Informação no qual era possível unir arte e informação em um mesmo objeto e com objetivos similares.

O presente estudo busca dispor novas perspectivas a respeito do livro para a Ciência da Informação, quando o mesmo está inserido num contexto artístico, a fim de ser visto não somente como suporte da informação, mas também como objeto de arte. Discutindo valores e funções agregados a este objeto multifacetado e significativo aliados ao seu conteúdo e forma.

1.1 Justificativa

Os suportes documentais sempre foram usados para a guarda de informação. Dessa maneira, seria possível preservar seus conteúdos, afim de que estes alcançassem as gerações futuras.

De acordo com Carrión (2011), o livro faz parte de uma realidade exterior, ele está sujeito à percepção, existência, troca, consumo, uso e etc.

Com o passar dos séculos, os tipos de suportes evoluíram de acordo com a demanda da sociedade e a premência de um uso diferenciado de tais informações.

Segundo Santos, M. (2010), com a evolução da espécie humana, houve a necessidade de registrar informações cotidianas imprescindíveis para a continuação da espécie, resultando na criação de tecnologias de registro e suporte da informação, primeiramente rústicas, a fim de suprir tal necessidade.

Inicialmente as cavernas, depois outros suportes que proporcionassem maior mobilidade, dentre elas a argila, ossos e folhas; porém o papiro, o pergaminho, e o papel se mostraram mais adequados como suporte da escrita. (SANTOS, M. 2010).

A partir desta necessidade do homem de guardar informação e de se expressar por escrito que os suportes iniciaram sua jornada ao longo da história.

O códex, feito de folhas de pergaminho dobrado e costurado, foi uma das formas de suporte mais semelhante ao livro que existiu antes da criação da impressa. Sendo esta uma das mais antigas práticas de conservação preventiva com a finalidade de proteger o livro e embeleza-lo. Mársico (2010).

Foi Gutenberg, em meados da década de 1450, o criador da prensa de tipos móveis, que “transfigurou a relação com a cultura escrita”. (CHARTIER, 1999 p. 7).

Nardino (2004) afirma que a partir desta nova invenção, iniciou-se um processo de larga produção de papel, que auxiliou na difusão do livro impresso pelo mundo.

O livro foi constituído com diferentes materiais conforme seu desenvolvimento nas diferentes civilizações, mantendo sempre a mesma finalidade de guarda de informação.

Santos, R. (2010) acrescenta que assim como o papiro foi substituído pelo papel, existe especulação a respeito do fim do livro e de sua substituição por outras mídias. Porém, o autor considera precoce tais mudanças bruscas, devido às relações enraizadas de hábito da leitura através do livro.

Outro fator que comprova esta afirmativa é a de que o livro tem ganhado outras finalidades e funções que fazem com que cada vez mais esse suporte permaneça servindo ao conhecimento humano por muito mais tempo. Seja no meio informacional ou por intermédio da arte.

O livro adquiriu novas perspectivas quando se aventurou pelos caminhos da arte. O livro de artista e suas subdivisões fazem com que o objeto livro transmita mais do que seu conteúdo, este também é um porta-voz de conhecimento, sensível, tátil e crítico.

Todavia, os autores dos livros de artista transmitem criatividade em suas criações. Estes artistas projetam no seu processo de criação seus sentimentos, intenções, expressões e estudos.

Carrión (2011, p. 14), bibliotecário e artista plástico, em seu livro – A nova arte de fazer livros – esclarece sua visão a respeito do livro como forma insubordinada de seu conteúdo, afirmando que “Um livro também pode existir como uma forma autônoma e independente, incluindo talvez um texto que seja parte integrante e que enfatize essa forma.”.

As ações de retirar o livro de sua “zona de conforto” das estantes de bibliotecas e livrarias, interferir artisticamente em sua estrutura original ou recriar esta estrutura e transferi-lo para museus, galerias, lojas ou qualquer outro ambiente de contato sensível com o público, proporcionam uma adaptação de sua função, ocasionando uma mudança em sua maneira de comunicar e transmitir informação.

A respeito das novas leituras provenientes do livro quando inserido num contexto artístico, Pareyson (1984, p. 169) afirma que “a obra de arte só se oferece a quem conquista seu acesso. Cada verdadeira leitura é como um convite a reler, por que a obra de arte tem sempre alguma coisa de novo a dizer, e o seu discurso é sempre novo e renovável.”.

Observa-se então uma nova percepção do suporte livro, que modifica a sua forma de interagir com o leitor.

Esta pesquisa foi idealizada com o intuito de conceber um entendimento ampliado sobre o que pensam os teóricos engajados em assuntos que relacionam arte e livro; assim como estimular uma visão ampliada dos profissionais da informação sobre a importância de dispor livros de artista em seus acervos.

O presente trabalho foi realizado por meio de uma pesquisa bibliográfica cuja fonte de coleta de dados foi baseada em fontes primárias e secundárias. Este visa identificar e analisar os tópicos citados nos objetivos específicos, levantando hipóteses que possam responder se o suporte livro pode ser tão importante quanto seu conteúdo.

Após leituras diversas e reflexões que antecederam a pesquisa, as hipóteses surgiram. Eu como expectadora, leitora e, até então, estudante de biblioteconomia, consegui perceber que existiam valores agregados ao objeto livro que poderiam adquirir importâncias diversas para públicos de diferentes áreas do conhecimento.

Bibliófilos, bibliotecários, artistas e expectadores possuíam afeições similares ao objeto livro baseados em seus interesses, conhecimentos pessoais e profissionais. Observou-se também que existia uma interação diferenciada do usuário com o livro de artista que poderia servir para formação de conhecimento e transmissão de informação por meio do uso e desenvolvimento de outros sentidos: o visual, o tátil, o sensível, e etc.

A conclusão foi desenvolvida com a intenção de agregar todos os temas estudados estabelecendo uma opinião pessoal a respeito da relação dos expectadores/usuários com acervos especializados em livros de artista.

2 OBJETIVOS:

2.1 Tema:

De suporte de informação a objeto de arte: O livro e suas perspectivas.

2.2 Problema:

É plausível que o livro adquira importância superior ou equivalente ao conteúdo que carrega?

2.3 Hipóteses:

Hipótese 1: O suporte livro, quando inserido em um contexto artístico, pode ter sua função ampliada adquirindo assim, importância e valor equivalentes a importância e valor de seu conteúdo informacional.

Hipótese 2: O suporte livro, quando inserido em um contexto artístico, pode ter função transformada, assim como sua importância e valor, superando a importância e valor de seu conteúdo informacional.

Hipótese 3: O suporte livro mesmo quando inserido em um contexto artístico não possui função ampliada ou adquire importância e valor superiores ou equivalentes a importância e valor de seu conteúdo informacional, sendo este um suporte como outro qualquer.

2.4 Objetivo geral

Analisar a possibilidade de o suporte livro possuir importância, valor e função equivalentes ou superiores ao seu conteúdo quando inserido em um contexto artístico.

2.5 Objetivos específicos

- Descrever a trajetória, evolução e função do livro ao longo da história;
- Caracterizar a historiografia das diversas técnicas de encadernação;

- Determinar sob a ótica da arte moderna o uso do objeto livro nas concepções da arte contemporânea, arte conceitual, arte concreta, suas vertentes e precursores;
- Caracterizar o livro como objeto de arte, sua função e relevância para a ciência da informação e para a transmissão de Informação artística nas coleções especiais de bibliotecas.

3 LIVRO – OBJETO HISTÓRICO

Livro. O que vem a mente ao ler esta palavra? Estas cinco letras que juntas denominam um objeto de uso tão comum atualmente, despertam excitação a respeito de suas origens.

Diversos estudiosos desembocam teorias a respeito de como o livro tornou-se o objeto que conhecemos hoje, e como seus suportes predecessores tiveram papel coadjuvante para a evolução das civilizações.

Dentre as diversas definições do termo – livro – convém citar algumas: “1. Documento formado pela reunião de folhas ou cadernos, geralmente impressos e constituindo uma unidade bibliográfica.” (CUNHA, 2008, p. 231). O autor ainda cita a definição do Dicionário Aurélio (2000) “2. Reunião de folhas ou cadernos soltos, cosidos ou por qualquer outra forma presos por um dos lados, e enfeixados ou montados em capa flexível ou rígida.” (CUNHA, 2008, p. 231).

É certo que as definições anteriores são semelhantes, porém convém ainda analisar a definição de Porta (1958 *apud* CUNHA, 2008, p. 231) constada em seu livro – Dicionário de Artes Gráficas – que se mostrou interessante para este estudo:

4. “Em sentido geral, toda criação literária, ou o registro de fatos e conhecimentos de qualquer espécie, escritos, gravados ou impressos numa sequência de folhas de papel, pergaminho, madeira, marfim, cerâmica ou outro material apropriado, independentemente da forma que possa assumir o conjunto.” [...].

Tal definição se encaixa perfeitamente quando o assunto é evolução dos suportes de informação. Suportes que por fim, foram os que antecederam e promoveram o livro como o objeto popular que é atualmente.

O desejo incessante de comunicar e expressar o pensamento humano foram o que moveu o homem na busca por uma linguagem falada e uma ferramenta que fixasse a linguagem escrita. Mello (1972) afirma que quando a palavra deu início ao diálogo, o grito, o gesto e o canto foram a ela incorporados, ampliando as manifestações e experiências do homem.

Os primeiros suportes estão ligados à escrita. Esta se revelou durante muitos séculos o principal meio de fixação da linguagem e da preservação do pensamento. É importante lembrar que foi entre os LX e IV milênios que a escrita se constituiu.

A arte rupestre foi um dos primeiros indícios de comunicação humana através de símbolos. Símbolos estes que evoluíram para a pictografia que deu origem a todos os antigos sistemas de escrita: cuneiformes, mesopotâmicos, hieróglifos, cretomínicos, hititas e os caracteres chineses. (LABARRE, 1981).

Como lembra Oliveira (1984) é inegável, pois está documentado, que a escrita nasceu na suméria e ali se desenvolveu, transformando-se em um útil instrumento de trabalho.

Nesta que se poderia chamar a primeira etapa da história da escrita, onde a linguagem basicamente é pictográfica e ideográfica, nota-se presente desenhos feitos com certa habilidade de quem os executa, possivelmente o escriba em potencial ou o feiticeiro da aldeia. Desenhos que com o tempo deixam de ter uma conotação simples para ganhar uma complexidade crescente. Oliveira (1984, p.46) enfatiza suas afirmações citando:

Os fragmentos de pedra e lajotas – atualmente nas prateleiras dos principais museus do mundo – mostram os desenhos grosseiros dos primeiros tempos: reproduzem animais, objetos, plantas que o homem tinha em redor de si e que deviam ser *contabilizados*. “Neste estágio – afirma James G. Février – cada sinal vale unicamente como *ideograma*, isto é, o objeto representado ou indicado, sem possibilidade de emprego fonético; é, portanto unicamente, uma escrita e palavras. Não existe indicação alguma de uma notação de idéias, escrita sintética preexistente.[...] Ressalte-se que à escrita suméria parece repugnar – ao contrário da chinesa e da egípcia – a reprodução de gestos humanos, o que a priva de um meio precioso de exprimir as idéias abstratas.

Tais pinturas em cavernas e as imagens preservadas em pedras (Figura 1) seriam mensagens destinadas às forças misteriosas cultuadas pelo grupo ou uma lição destinada às gerações futuras. Ambas visando “o desejo de materializar o pensamento através de sinais acessíveis a compreensão da coletividade, ou o desejo da imortalidade pessoal através da palavra escrita.” (OLIVEIRA, 1984, p. 17).

Figura 1 – Pinturas em caverna



Pinturas rupestres no Parque Nacional da Serra da Capivara.

Fonte: Cultura nacional. Arte rupestre, 2013.

Disponível

em:<<http://www.brasil.gov.br/sobre/cultura/cultura-brasileira/arte-rupestre>>.

O aparecimento do livro primitivo está ligado aos suportes da escrita. Foi a partir desses suportes que os primeiros registros foram escritos. No início, escrever destinava-se apenas a inventariar os bens pessoais ou do grupo a qual se pertencia. Conforme outros sinais surgissem, foi necessária a efetivação de um grupo de iniciados somente para realizar essa nova tarefa que o progresso criara. Os futuros escribas. (OLIVEIRA, 1984).

Os sumérios nos primeiros períodos de sua história (- 3.500/ -2.300) além de inventarem a escrita, foram os autores dos primeiros livros que o homem conheceu. As anotações feitas por apontadores dos templos deu lugar aos primeiros livros de contabilidade, mais tarde os bilhetes burocráticos e administrativos foram denominados documentos literários. (OLIVEIRA, 1984).

Segundo Mello (1972, p.21) “O livro nasceu e desenvolveu-se utilizando elementos de todos os reinos: mineral, animal e vegetal.”.

Paiva (2010) cita uma lista infindável dos principais materiais usados pelo homem para a marcação, registro e pintura, estão entre elas as superfícies de paredes de pedra de cavernas e montanhas, os grandes blocos de pedra e megalitos, pedaços menores e pedras mais macias: calcário e alabastro; pedras duras: mármore, ônix e lápis-lazúli; pedras vulcânicas: basalto, dacita, dolerita e

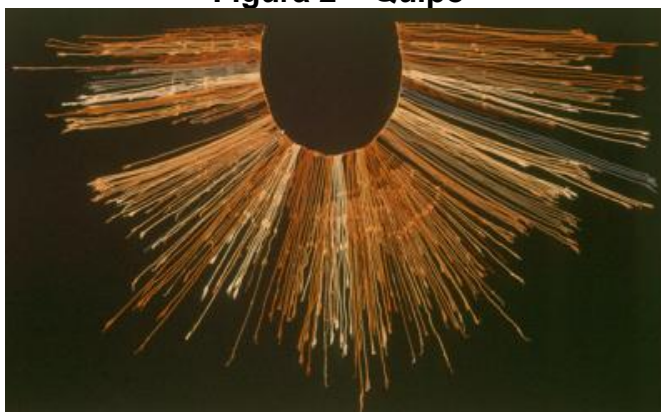
diorita. O homem também fez uso da argila, placas de cobre, antimônio, bronze, latão, marfim, cristais, ouro e prata.

Outras vezes materiais menos usuais: peles de peixe, intestinos de serpente, corcova de camelo, carapaças de tartaruga e por fim: a madeira, o córtex das árvores, o junco, as tabuinhas enceradas e tabuletas de madeira, o papiro, a seda, o pano, o couro o pergaminho e o papel.

O mais antigo suporte conhecido foi a pedra, segundo Labarre (1981) tinha-se o habito de escrever na pedra para conservar a recordação dos grandes acontecimentos.

Mello (1972) menciona também o Quipo (Figura 2) – uma espécie de cordinha de nós – como uma das formas mais antigas que se conhece da escrita por meio de objetos. O autor afirma que não foram somente os Incas seus criadores. Esse método de contagem e de transmissão de mensagens era utilizado na China de Lao-tsé antes mesmo do Peru.

Figura 2 – Quipo



Quipo do império Inca, acervo do Larco Museum Collection.

Fonte: Wikipédia. Quipo, 2013. Disponível em : <<http://en.wikipedia.org/wiki/Quipu>>.

Paiva (2010) lembra que foi a madeira o material muitas vezes escolhido para a escrita porque é farta e apresenta poucas dificuldades técnicas de manuseio. Este é considerado “o primeiro suporte dos verdadeiros livros; as palavras que designam o livro em grego, *biblos*, e em latim, *liber*, tinham no seu sentido primário o significado de *casca de árvore* [...]”. (LABARRE, 1981, p.8).

Paiva (2010) ainda cita que no Egito Antigo, Mesopotâmia, China, Índia, Grécia e Roma fez-se uso das placas ou tabuletas de madeira chamadas *pugillares*, estas

eram recobertas por uma camada de cera e eram marcadas com um instrumento pontiagudo conhecido como *stilus* ou *graphium*. Devido à cera, essas peças poderiam ser reconcionadas e substituídas por novas escrituras. (Figura 3).

Figura 3 – *Stylus e pugilare*



Stylus [protótipo de lápis romano] na mão direita e *pugilare* [antiga tabuleta de cera]. Poetisa grego-romana. *Sappho*. Pompeia, afresco. Museu Nacional, Nápoles. Fonte: Paiva, 2010, p. 14.

Outro antigo suporte da escrita muito utilizado na Mesopotâmia desde o III milênio antes da nossa era é a argila. (Figura 4) Traçavam-se os caracteres em placas de argila, por intermédio de um instrumento triangular, que dava a escrita dos sumérios e dos assírios uma forma de cunha. (LABARRE, 1981).

Figura 4 – Tijolo cuneiforme



Tijolo cuneiforme de Tell Harmal [contém a demonstração do teorema dos ângulos iguais] à esquerda. Tijolo cuneiforme [contém problema matemático envolvendo retângulos] à direita. Início do segundo milênio. Fonte: Tell Harmal mathematical tablets, 2013. Disponível em: <http://cojs.org/cojswiki/Tell_Harmal_Mathematical_Tablets>.

Oliveira (1984, p. 48) também acrescenta mais informações a respeito desta nova técnica de grafia:

Na busca pelo aperfeiçoamento de suas realizações, os manipuladores do sistema pictográfico de comunicação, abandonaram progressivamente, o desenho natural dos objetos, difíceis de conseguir na argila úmida, por círculos curtos e retos, sem vinculação com a imagem primitivamente gravada. Para isso, trocaram a vareta pontiaguda, por outra cortada obliquamente, o que permitia a sua penetração na argila, resultando em sinais profundamente gravados e mais resistentes ao calor do forno, esta foi denominada, escrita cuneiforme.

Ainda segundo os processos de feitura das lajotas de barro destinadas a escrita cuneiforme, Oliveira (1984, p. 37) afirma:

Após receberem a escrita, os tijolinhos eram expostos ao sol ou levados ao forno para secar. Os que passavam apenas pela primeira operação tornavam-se quebradiços, desmanchando-se facilmente em contato com a água, ou mesmo com a simples umidade. Segundo o grau de cozedura e a composição da argila, a lajota adquiria resistência maior ou menor e coloração que variava do amarelo ao negro, com escalas pelo rosa ou vermelho-tijolo. As placas deviam ser colocadas de maneira a não tocarem no piso do forno, o que explica a presença de buraquinhos cilíndricos vistos em uma das faces de muitas lajotas.

Conservaram-se muito mais documentos em argila do que em qualquer outro suporte antigo até então utilizado.

Não é de se espantar que foi através da argila que o homem obteve conhecimento de boa parte de sua história, afinal a argila foi o menos caro e o mais durável dos suportes adotados pelo homem. (OLIVEIRA,1984).

A argila era mais leve e possuía a superfície mais lisa que a pedra, o que permitia uma guarda mais eficiente deste material.

Como aponta Mello (1972) milhares de placas de argila foram encontradas ao longo dos séculos, porém foi em meio às ruínas da antiga Nínive que o inglês Leiardnachel fez uma descoberta de grande valia para o conhecimento humano: encontrou a biblioteca do Rei Assurbanipal, repleta de placas de argila. Por mais que o barro fosse frágil, tal biblioteca oferecia a vantagem de não ser destruída pelo fogo, nem prejudicada pela umidade e nem ser devorada por insetos.

O barro possuía outras funções que apenas a confecção de lajotas para escrever, os assírios também o utilizavam para imprimir. “Faziam sinetes, de pedras preciosas, em forma de cilindros com desenhos em relevo, para a impressão, numa

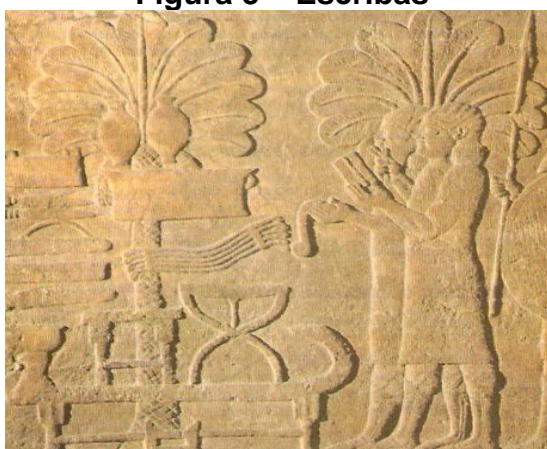
placa de argila, de tratados ou acordos reais, onde se destacavam a nítida reprodução dos desenhos.”. (MELLO, 1972, p.68).

A partir destas afirmações surgem também a curiosidade a respeito dos livros de luxo, e como estes seriam utilizando tal material. “O livro de luxo seria gravado em argila especial, mais fina – assim como fazemos nós a tiragem fora de comercio, com papel de qualidade superior.”. (OLIVEIRA, 1984, p. 53).

Nota-se então que desde muito tempo o escriba possui importância generalizada para este tipo de trabalho (Figura 5). Como aponta Labarre (1981), alguns templos da Babilônia e de Nínive já possuíam oficinas de copistas e a fabricação de livros já estava organizada.

Os escribas logo adquiriram respeito e admiração para o seu trabalho, afinal era difícil e trabalhosa a sua preparação. Toda a sua infância e mais a adolescência eram dedicadas a escola, onde o mestre abusava de castigos corporais. (OLIVEIRA, 1984).

Figura 5 – Escribas



Baixo relevo do Palácio de Senacherib. Dois escribas, o do segundo plano escreve sobre papiro ou pele, utilizando cálam, o outro utiliza um estilete para escrever em lajota de barro. Fonte: A Mesopotâmia e seus povos. 2013. Disponível em: <<http://www.jlourengo.com/JLSN/Mesopotamia02.htm>>.

O seu currículo era dividido em duas partes, a primeira proporcionava ao estudante noções de escrita e domínio da língua a segunda preocupava-se com o seu desenvolvimento literário. O ensino era baseado na memorização dos sinais cuneiformes através de repetição e frases e cópia.

Ao concluir seu curso básico de 12 anos, o escriba fazia um estágio de acordo com a especialização que quisesse obter. “Burocrata, religioso, médico, jurista ou engenheiro, o escriba sempre é um homem do papiro [...] responsável pela criação, manutenção, aperfeiçoamento e transmissão da cultura de seu povo.” (OLIVEIRA, 1984, p. 85).

Antes do papiro, de fato, o livro possuiu outras origens também vegetais. Paiva (2010) cita os livros das tribos Batak, que viveram na Sumatra, feitos com cascas de árvores no formato de acordeon e livros tubo, no estilo flauta de bambu. Na china, o bambu é utilizado até hoje com a mesma finalidade.

Na Índia usava-se cortiça polida para inscrição. Mello (1972) afirma que foram os indianos os primeiros a tentarem organizar um livro vegetal utilizando palmas de palmeira. As hastes das palmas eram cortadas e costuradas e depois pintadas com boa tinta dourada. Ao final, elas se pareciam mais com persianas do que com folhas de livro.

Embora o papiro fosse frágil, de combustão fácil e vulnerável, este serviu de suporte da escrita durante 4.000 anos pelo menos. E assim, a cultura ganhou extraordinário instrumento de progresso.

Este serviu aos nilotas, aos gregos, a parte dos povos da Ásia ocidental, aos romanos e à Europa da Idade Média, concorrendo com o pergaminho, até o ano de 1022, quando foi expedida a última bula papal escrita naquele suporte. (OLIVEIRA, 1984).

O papiro é uma planta típica do Egito e nasce à margem do rio Nilo. Foi o meio físico mais usado para a escrita (precursor do papel) durante a antiguidade, sobretudo no antigo Egito e por civilizações do oriente Médio. Acredita-se que este era utilizado no Egito desde o III milênio antes de Cristo. (PAIVA, 2010).

Higounet (2003 *apud* PAIVA, 2010 p. 9) relata como era a produção do papiro no antigo Egito:

Foi por volta de 2.200 anos antes de Cristo que os egípcios desenvolveram a técnica do papiro, um dos mais velhos antepassados do papel. Para confeccioná-lo, corta-se o miolo esbranquiçado e poroso do talo em finas lâminas. Depois de secas, estas lâminas são mergulhadas em água com vinagre ou similar para ali permanecerem por alguns dias, com propósito de eliminar o açúcar. Outra vez secas, as lâminas são ajeitadas em fileiras horizontais e verticais, sobrepostas umas às outras. A sequência do processo exige que as lâminas sejam colocadas entre dois pedaços de tecido de algodão ou similar, por cima e por baixo, sendo então mantidas prensadas por quase uma semana. É com o peso da prensa que as finas

lâminas se misturam homoganeamente para formar o suporte de tom amarelado, pronto para ser usado.

Existiam diversos tipos de papiro; desde o hierático, usado nos livros sagrados, até o emporético, uma espécie de papiro mais grosseiro que servia para embalagens. Labarre (1981 p. 9) ainda relata como era feita a escrita nesse tipo de material:

Para escrever, usavam-se hastes de caniço talhadas em viés ou em ponta (cálamos); depois, mais tarde a pena geralmente de pássaro. A tinta era fabricada com o negro-de-fumo ou carvão de madeira, adicionado de água e goma com líquido de choco; existia também uma tinta vermelha à base de sais minerais.

Vale ressaltar que este foi “o primeiro suporte verdadeiramente prático e o mais fino que se conhecia. [...] em nenhuma época do mundo antigo, o papiro – para escrituração – foi preparado fora do Egito antigo.”. (OLIVEIRA, 1984 pg. 68).

De acordo com Labarre (1981) O livro de papiro possuía formato de rolo constituído por diversas folhas coladas em sequência. O seu comprimento médio era de seis a dez metros. O livro desenrolava-se horizontalmente e era dividido em colunas verticais, geralmente escrito de um só lado no sentido horizontal. Oliveira (1984, pg.73) ainda complementa:

A preparação do material do *livro* se completava com a fixação, em cada extremidade, de uma vareta de madeira ou marfim, em torno da qual se enrolava o volume. Na ponta de uma delas ajustava-se a etiqueta com o nome da obra. Nome que figurava, também no princípio e/ou no fim do texto.

Ler um rolo de papiro era uma atividade que exigia esforço incômodo e cansativo, pois para isso era necessário que o leitor segurasse o rolo com a mão direita e aos poucos o desenrolasse. Com a mão esquerda, o leitor enrolava o papiro que já havia sido lido em movimento sincronizado com a mão direita. (OLIVEIRA, 1984),

A maior parte dos livros em papiro do Antigo Egito que restam atualmente foi encontrada em túmulos. Conhecidos por *Livro dos Mortos* (Figura 6), estes textos sagrados eram depositados nos sarcófagos e continham orações para proteger as peregrinações das almas dos defuntos. (LABARRE, 1981).

Como informa Oliveira (1984, p. 83), este livro era um “guia seguro para a longa viagem de além-túmulo”. Até mesmo os analfabetos o carregavam consigo em seus túmulos. “Os Egípcios foram os pioneiros do livro ilustrado. Seus volumes exibem desenhos e pinturas esplêndidos [...] Os livros dos mortos, por sua vez, exibem miniaturas magníficas, dignas do alto nível alcançado pela arte egípcia.” (OLIVEIRA, 1984, p. 76).

Figura 6 – Livro dos mortos



Página do Livro dos Mortos de Hunefer (XIV Dinastia).

Fonte: The British Museum, 2013 Disponível em: <http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/aes/p/page_from_the_book_of_the_de-1.aspx>.

Na antiguidade, o papiro foi usado para fins literários, e ordinários. Dentre todos os antigos documentos matemáticos que resistiram ao tempo, talvez o mais famoso seja o *Papiro de Ahmes* (ou *Rhind*) (Figura 7). Hoje exposto no Museu Britânico de Londres, tem esse nome por que o escriba Ahmes ensina as soluções de diversos problemas de aritmética e geometria. (PAIVA, 2010).

Figura 7 – Papiro.



Fragmento do Papiro Rhind ou Ahmes. Museu Britânico. Londres, 1650 a.c.

Fonte: Imatica, 2013. Disponível em: <<http://www.matematica.br/historia/prhind.html>>.

Dentre outros papiros famosos os ditos livros mais antigos são: O papiro *Prisse* e o *Sutra de diamante* (Figura 8):

Figura 8 – Sutra de diamante



Considerado o livro impresso mais velho do mundo, traz o colofão datado de 11- 05- 868. O texto foi gravado em bloco distinto da ilustração. Pertence ao Museu Britânico. Fonte: Alt040. Sutra de diamante, 2013. Disponível em: <<http://alt1040.com/2012/05/libros-600-anos-antes-biblia-gutemberg/sutra-del-diamante>>.

Devido a sua funcionalidade este suporte se tornou “um dos principais artigos de exportação do Egito na época grego-romana, o papiro já no século -XI era objeto de comércio com o exterior.”. (OLIVEIRA, 1984, p. 73.).

Porém, Oliveira (1984) relembra que este material sempre teve preço muito alto, o que explica o uso de outros suportes de fácil obtenção, além da prática da lavagem dos textos antigos e da raspagem, muito difícil ou mesmo impossível devido a fragilidade e finura do material.

Paiva (2010) afirma que as melhores fábricas de papiro estavam em Alexandria. O produto era exportado, já fabricado, para Grécia, Itália, e países mediterrâneos, o que criava dependências.

Como revela Mello (1972), A biblioteca de Pérgamo começou a se tornar tão popular quanto Alexandria, a mais famosa e a maior do mundo até então. Ao sentir tal concorrência, Ptolomeu Epifanes proibiu a exportação de papiro para Pérgamo.

Contra o monopólio do papiro no Egito, Eumenes II, Rei de Pérgamo na Ásia Menor, local onde atualmente se localiza a Turquia começou a buscar alternativas de abastecimento para poder desenvolver sua biblioteca. Ambiente que a essa altura, já era um sinal de princípio de civilização.

Assim como o papiro, o pergaminho também possuía diversas variedades definidas a partir da escolha de peles e da qualidade almejada. Paiva (2010, p.21) os define:

Pergaminho, [...] passa a ser o nome dado à pele de animal, geralmente cabra, carneiro, cordeiro, ou ovelha, preparada para a escrita. Velino (*vellum*) é a denominação dada a peles de novilhos, finas, utilizadas para a escrita de documentos mais valiosos. As de melhor qualidade tem granulação mais fina, resultado mais claro, suave, delicado. O tipo mais fino e branco era feito de pele de fetos abortados, *uterine vellum*. [...] A variação que a pele traz para o suporte livro estaria no toque, maciez, beleza, qualidade da escrita, economia. [...] oferece pouca resistência aos instrumentos de escrita e confere excelente efeito visual para imagens.

Labarre (1981, p. 10) explica como funcionava a preparação deste suporte:

As peles eram lavadas, secas, estiradas no chão, com o pelo para cima, cobertas com cal viva do lado da carne; depois pelava-se o lado do pelo, empilhavam-se as peles num barril cheio de cal; por fim, lavavam-se, secavam-se estendendo-as, tornavam-se mais finas, poliam-se e talhavam-se consoante o corte pretendido.

O pergaminho (Figura 9) era ao mesmo tempo um material mais sólido e mais flexível que o papiro, permitindo até mesmo que fosse raspado e apagado para ser reutilizado em tempos de escassez. Tais pergaminhos são chamados palimpsestos. (LABARRE, 1981).

Figura 9 – Pergaminheiro e Pergaminho



Pergaminheiro Alemão, 1568. Processo artesanal de feitura do pergaminho.

Fonte: Tipografia. Pergaminho, 2013. Disponível em:

<<http://tipografos.net/glossario/pergamino.html>>.

Apenas no século IV, com muita lentidão o pergaminho sobrepujou totalmente o papiro na confecção de livros. O seu preço se elevou devido a raridade da matéria prima e a demora para sua confecção. Foi na Idade Média que o pergaminho, elemento substancial para a circulação do livro, transformou Paris no mercado mais importante da Europa. Os clientes variavam entre os reis, universidades e seus dependentes. (LABARRE, 1981).

Dobrável, o pergaminho pode formar folhas-cadernos, costurados juntos, com ou sem capa de proteção caracterizando o códex. Esta palavra de origem latina, denota originalmente o tronco da árvore, porém no sentido moderno é hoje uma denominação genérica para livro. (PAIVA, 2010).

O pergaminho trouxe uma maior praticidade para o resultado final da leitura, quando dobrado equivale a muitos rolos. O ato de ler adquire à autonomia da página, que agora é vislumbrada por completo. O leitor agora pode folhear, ir e voltar ao texto, podendo assim, apreciar e desfrutar das praticidades do livro medieval. (PAIVA, 2010).

O advento do papel é atribuído a Tsai-Lun, (105 da era cristã) ministro da agricultura na China e diretor das oficinas imperiais. Este teria preparado um memorando sobre a fabricação do papel. Com isso, locupletou-se com a paternidade de uma invenção que foi produto do esforço de várias gerações. (OLIVEIRA, 1984).

Criado para substituir, sobretudo a seda, o papel como afirma Oliveira (1984), era um produto de fabricação simples e que empregava matéria prima facilmente encontrada em todas as regiões da China, este constituiu-se ali em indústria artesanal, explorada por diversos pequenos moinhos.

A fabricação do papel como cita Oliveira (1984, p.121) era realizada da seguinte forma:

A matéria prima inicialmente lavada, feita em migalhas e pisoteada, era posta a ferver em enormes panelas cheias d'água até que obtida uma pasta densa. Esta, depois de longamente macerada em pilões ou pisada por operadores hábeis transformava-se em fina solução aquosa que, em seguida, era diluída em água pura até formar uma mistura homogênea e fluida.

Para formar a folha de papel, uma tela fina de bambu, montada sobre caixilho de madeira é mergulhada pelo operador na cuba onde se encontra em suspensão a pasta aquosa. Esta tela é suspensa em seguida contendo parte do líquido e

movimentada como se fosse uma peneira, fazendo escoar o restante da água. Uma fina película é formada sobre a tela, esta é retirada e posta para secar. (OLIVEIRA, 1984). (Figura 10).

Figura 10 – Fabricação do papel



Processo de fabricação artesanal do papel.
Fonte: Como fazer papel. O papel na china, 2013.
Disponível em:
<<http://www.comofazerpapel.com.br/papelchina.html>>

O material básico deste suporte era bem diversificado, “além do bambu e da palha de arroz [...] trapos de seda e linho, cascas e folhas da amoreira, palha de trigo, fibra de cânhamo, redes imprestáveis de pesca.”. (OLIVEIRA, 1984, p.122).

Aos poucos, o novo suporte foi se incorporando a vida cotidiana. Este era menosprezado pelo seu baixo preço e talvez isso tenha auxiliado na recomendação e difusão de seu uso.

Paiva (2010) descreve a trajetória que o papel chinês obteve à partir do momento em que sua tecnologia ficou conhecida entre os europeus logo após os árabes, terem vencido os chineses em Samarcanda. Os árabes por sua vez, aprenderam com os prisioneiros chineses a confecção do papel. Estes, por conseguinte começaram a confeccionar o papel usando linho e cânhamo.

Logo após o acontecido, inúmeros manuscritos de papel se multiplicaram no império muçulmano. Os árabes levaram o segredo da fabricação para o norte da África e para a Espanha. Em 1085, em Valência é instalado o primeiro moinho papelero da Europa. A partir de então o segredo de fabricação do papel se disseminou pela Europa.

Itália, França, Alemanha, Inglaterra, todos estes países passaram a substituir o pergaminho pelo papel ao longo dos séculos. Paiva (2010, p.35) ainda acrescenta às afirmações anteriores:

Nessa trajetória artesanal, rara, preciosa, o livro comunica a história. Deixa pegadas. Saído do pergaminho [...] tão utilizado até a difusão do papel, o livro se adapta. Como registro. Como discurso de época. Veículo de ideias. Material, suporte com possibilidades comerciais bem maiores quando já se escasseava a produção em escala de pergaminho na segunda metade do século XIV. Introduzido na Europa via Ásia Menor, norte de África, Espanha e Itália, o papel trona-se amplamente aceito.

Anteriormente feito com trapos de linho e fibra vegetal, a técnica de fabricação do papel não deixou de evoluir. Hoje sabe-se que para fazer papel as fibras necessitam de propriedades especiais como: alto conteúdo de celulose, baixo custo, fácil obtenção. O material atualmente utilizado é a polpa de madeira de árvores tais como o pinheiro e o eucalipto. (PAIVA, 2010).

Oliveira (1984) conclui dizendo que o tempo encarregou-se de oferecer ao papel, outras oportunidades de uso, este foi suporte de pintura, confecção de cartões de visita, para cobrir janelas, fabricação de leques, lanternas, baralhos, para uso higiênico e embrulhos, chapéus, roupas, lençóis, mosquiteiros, cortinas, abajures, revestimentos de assoalhos e até mesmo armaduras e papel moeda.

Desde o princípio uma coisa é certa, “nunca um suporte adaptara-se tão bem às finalidades de leitura, transporte, armazenagem, estudo, arte, consulta, pesquisa e abrigo.”. (PAIVA, 2010, p.35).

3.1 A viagem do livro pelo mundo

Após a descoberta de sua funcionalidade, o livro passou a ser artigo de grande utilidade de diversos países e das diferentes culturas. Por consequência, cada civilização munuiu-se de diferentes tipos de materiais e técnicas de confecção deste objeto.

Cada livro na antiguidade era visto como uma entidade, pois não existiam métodos para produzir numerosos exemplares idênticos. Era frequente o problema de transmissão de textos devidos as variantes que diferenciavam as cópias de uma obra. (LABARRE, 1981).

O rolo de papiro, forma tradicional do livro antigo era, em latim, chamado de *volumen*. Entre os séculos II e IV sobrepuiu-se o *códex*, feito de folhas de pergaminho e depois de papel, encartadas e dobradas para constituir cadernos ligados uns aos outros. (LABARRE, 1981). “No *códex* de pergaminho os ornamentos da página ganham efeito diferenciado, mas bem aceitos e recebidos no suporte.”. (PAIVA, 2010, p.23).

Segundo Labarre (1981), existem divergências sobre a origem do códice. Alguns estudiosos dizem que este tem origem Neo-hitita, pois ao longo de sua história, a quase um milênio de separação entre o aparecimento dos primeiros códices conhecidos, seu povo já fazia uso de objetos semelhantes ao livro.

Outras possibilidades também citadas por Labarre (1981) são as origens romana, cujo povo unia as tabuinhas de madeira enceradas aos pares ligadas pela lombada; e as origens decorrentes do progresso do cristianismo. Os povos naquela ocasião tinham necessidade de livros, porém o preço do papiro era alto e havia mais facilidade em esconder os códices em tempos de perseguição, pois estes eram pequenos e manejáveis.

Paiva (2010) relata que o livro que nos é familiar hoje surgiu com a difusão do cristianismo entre os séculos II e IV. É a partir daí que este ganha organização, estrutura, padrão estético de ornamentação, divisão de capítulos, paginação, títulos, separação de palavras, acabamento e encadernação.

Estes fatos proporcionaram ao códice sua fama, tornando-se uma forma portátil e apropriada a todos os povos. Obviamente diferenciando-se por suas características de disposição de imagens, ilustrações, escrita e disposição dos textos. Paiva (2010, p. 26) ainda afirma que “Todas essas evoluções de registro nos reconduzem à palavra VARIAÇÕES para entender as evoluções do livro.”.

3.1.1 O livro egípcio

No Egito, a escrita cuneiforme se manteve fiel aos hieróglifos, mas foram simplificados nas escritas hierática e demótica. Os egípcios foram os primeiros povos a se importar com o trato da arte de escrever. O hieróglifo é considerado a mais bonita das escrituras conhecidas. (OLIVEIRA, 1984).

Os egípcios também utilizaram tabuinhas de madeira e de marfim para escrever, porém não há dúvidas de que a principal contribuição egípcia para a história do livro foi a invenção do papiro como suporte da escrita. Oliveira (1984, p. 66) ainda cita outros tipos de materiais utilizados como livro no Egito:

Pedaços de pedra e cacos de louça de barro[...] serviram, durante toda a vida do Egito clássico, para a redação de obras literárias[...] cartas, documentos administrativos[...] eram o papiro dos pobres. Neles se escrevia com tinta. Também os artistas se valiam destes cacarús para esboços dos seus desenhos e pinturas.

3.1.2 O livro chinês

Na China, o estudo era venerado como fonte de vida. Esta região conheceu o livro desde o II milênio antes da nossa era. (LABARRE, 1981).

A invenção da primitiva escrita pictográfica chinesa foi atribuída ao imperador legendário Fu-Shi. Este vinha há muito tempo elaborando um sistema de fixação ideográfica para seu patrimônio cultural. (OLIVEIRA, 1984).

Oliveira (1984, p.91) expõe relatos de escavações arqueológicas que caracterizam alguns dos primeiros livros chineses:

Datam de 1899 os primeiros achados dos mais antigos documentos chineses que os arqueólogos classificaram como inscrições oraculares [...] São peças curiosas: pedaços de ossos, e carapaças de tartaruga [...] exibindo caracteres primitivos, que os especialistas consideram estágio de transição para a escrita chinesa moderna. Entre eles, encontra-se a mais antiga imagem conhecida do livro (ts'é) chinês: pictograma representando quatro linhas verticais, figurando lâminas de bambu ou de madeira, atravessadas horizontalmente por um cadarço – em semicírculo – páginas e costura do ts'é. Testemunho eloquente da prática já familiar do admirável instrumento de armazenamento e transmissão de ideias.

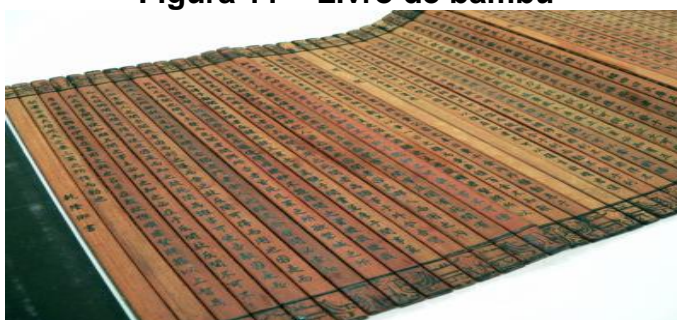
Estes livros pouco práticos foram logo cambiados por fitas de seda, material mais leve e resistente, enroladas em um bastão de madeira. Porém, por ser muito dispendioso logo este material também seria substituído. (LABARRE, 1981).

Anterior à utilização da seda, os chineses também adotavam como suporte os vasos de bronze, os quippos, as tabuinhas de madeira polida e talas de bambu. Este último, inclusive, foi o suporte de maior voga na China antes do aparecimento do

papel e admite-se ter sido este o responsável pela ordenação vertical da escrita chinesa. (OLIVEIRA, 1984).

Para a escrita em bambu (Figura 11), a caneta primordial era uma vareta de madeira ou bambu. As talas eram transpassadas por uma tira de couro ou seda. Já para a escrita em seda, era utilizado um pincel, de início formado de fios de pelo de animal, presos no interior de um tubo de bambu. Oliveira, (1984, p.102) ainda alega que “o pincel, que pela sua flexibilidade veio a permitir o desenvolvimento de uma escrita cursiva [...] tornou-se peça influente da cultura chinesa: a caligrafia – que depende profundamente dele – passou a fazer parte da educação do homem culto.”.

Figura 11 – Livro de bambu



Livro de bambu chinês, cópia de “A arte da guerra” de Sun Tzu. Acervo da Universidade Riverside, Califórnia. Fonte: Wikipédia. Bambo book, 2013. Disponível em: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bamboo_book_-_unfolded_-_UCR.jpg>.

O papel entrou na rotina dos escribas chineses em meados do sec. III d.C. quando foi descoberta a possibilidade de unir duas folhas de papel a fim de imitar o rolo de seda. Além disso, a presença do papel ensejou o surgimento da estampagem sobre pedra – litografia –, proporcionando os primeiros indícios daquilo que viria a ser a imprensa. “Com o desenvolvimento da técnica de estampagem surge também a xilografia,” impressão por meio de blocos de madeira em que são abertos os textos e as ilustrações em sentido inverso em relevo.”. (OLIVEIRA, 1984 p.102).

A indústria livreira chinesa começou a dar seus primeiros passos, devido ao interesse das elites e também da população mais humilde em adquirir este objeto da vida civilizada. Iniciou-se então a busca por um processo ideal de reprodução de textos.

Finalmente houve a revelação de uma técnica de impressão que teria um futuro brilhante, a dos tipos móveis. Embora sua influência na China tenha sido discreta. (OLIVEIRA,1984).

Labarre (1981) afirma que foi por volta de 1045, que o ferreiro Pi Cheng conseguiu fabricar caracteres móveis de barro e madeira, porém, esta técnica não fez tanto sucesso comparado ao que faria séculos depois na Europa.

Os chineses tinham preferências pela xilografia, pois esta atendia melhor a índole da língua, as condições do material disponível e a particularidade do gênero estético do povo. (OLIVEIRA, 1984).

Contudo, havia dificuldades na leitura do livro em rolo. Com o emprego da gravura em madeira e a influência indiana, o livro chinês ganhou novas formas. (Figura 12 e Figura 13). Labarre (1981, p.38) confirma suas afirmações anteriores:

Em vez de separar as folhas de papel, passou-se a colá-las pelas bordas, para constituírem livros de abrir como um guarda-vento, que os chineses chamavam de “livros turbilhoes”. Para garantir melhor solidez, dobravam-se também as folhas e colavam-se pela dobra; são os “livros borboletas”. Como a gravura em madeira não permitia a impressão senão num dos lados das folhas, acabou-se por cosê-las, não pelas dobras, mas pelas bordas. Paralelamente a esta forma, os rolos e os livros turbilhões ainda subsistem atualmente na China, assim como no Japão, onde o livro seguiu uma evolução paralela.

Figura 12 – Livro Turbilhão



Livro turbilhão ou acordeon (orihon) Japonês, sem data.
Fonte: Etsy. Japanese orihon style, 2013. Disponível em : < <http://www.etsy.com/listing/85036623/japanese-orihon-style-folding-book>>.

Figura 13 – Livro Borboleta.



Livro borboleta japonês, sem data.

Fonte: The art of the Japanese book, 2013. Disponível

em: <<http://www.inkbox.org/japanesebooks/bookproduction/7.html>>.

As bibliotecas, inclusive as palacianas, diferenciavam-se mais pela “quantidade e utilidade das obras que pela beleza das encadernações; estas eram revestidas de papel ou de tecido reservando-se a seda para os volumes preciosos e um tafetá florido para os de luxo.” O que faz o encanto do livro Chinês é sem dúvidas, suas ilustrações e caligrafia que é reverenciada por seu povo há milênios. (OLIVEIRA, 1984, p. 141).

3.1.3 O livro japonês

O Japão, comparada à China vivia em extremo atraso. A administração do país dispensava o uso da escrita, o que é considerado uma etapa importante na evolução dos agrupamentos humanos. A arte da escrita era considerada lixo inútil e desnecessário. O país só veio conhecer a escrita no século III da era de Cristo, escrita chinesa transmitida através dos coreanos instalados no arquipélago. Oliveira (1984, p. 147) completa:

Recebendo de mão beijada um aparelho escrituário já estruturado, seguido de suportes evoluídos, os nipônicos se livraram das trabalhosas etapas duramente vividas por outros povos, ou seja, a elaboração de pictogramas, ideogramas, um sistema capaz de registrar fatos e ideias, [...] Em compensação enfrentaram dificuldades técnicas indescritíveis para adaptar, com relativo êxito, a partir do século VII, a escrita chinesa ao idioma natal, [...] resultado: um sistema escrituário que os próprios filólogos consideram o mais complicado do mundo.”

O Japão vivia sobre influência chinesa de todas as maneiras, desde a escrita, ao vestuário, a arquitetura, as leis e a religião. Isto perdurou até o início do século X quando os primeiros movimentos culturais rebeldes começaram.

Ao citar os livros japoneses, a sensibilidade artística desse povo, lhe impôs um gosto pelos livros ilustrados (Figura 14). No período Nara (710-784) apareceram rolos de pinturas que ocupavam a parte superior das páginas inspiradas nos textos subjacentes. (OLIVEIRA, 1984).

Figura 14 – Ilustração japonesa



Ingá kyô. Primei Ingá kyô. Primeira parte do *The Illustrated Sutra of Cause and Effect*.

Ilustrações do do período Nara japonês. Acervo do Tokio national museum.

Fonte: Ingá kyô. Nara national museum. 2013. Disponível em:

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:E_inga_kyo_-_Nara_National_Museum_-_part1.jpeg.

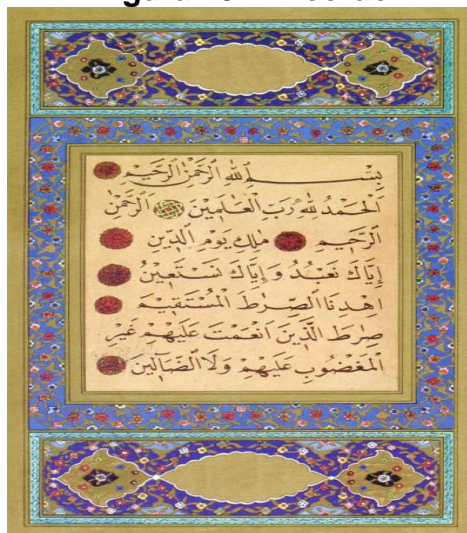
Oliveira (1984) ainda acrescenta que a paixão pela caligrafia foi herdada dos chineses assim como suas técnicas de produção de livros. No Japão eram fabricados os livros turbilhão, borboleta e os livros em rolo de pergaminho.

3.1.4 O livro no Médio-Oriente

No Médio-Oriente, o livro possuía um caráter religioso. Assim como a Bíblia, o Corão (Figura 15) possui lugar considerável na história do livro. Tradicionalmente

copiava-se antes de decorar, por isso que o livro árabe permaneceu até o século XIX na forma de manuscrito caligrafado. (LABARRE, 1981).

Figura 15 – Alcorão



A *Al-Fatiha* (A Abertura) é a primeira sura ou capítulo do Alcorão.

Fonte: Qur'an manuscript by Hattat Aziz Efendi. 2013. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Fir stSurahKoran.jpg>>.

A escrita aramaica era originária do fenício e a cultura árabe foi influenciada pela cultura neopersa e bizantina.

As bibliotecas árabes medievais possuíam alto nível cultural, além de outros fatores. Isto se deve ao fato de que por volta de 750, o processo de fabricar papel abundante foi descoberto graças aos prisioneiros de guerra chineses. (LABARRE, 1981).

A arte decorativa e a caligrafia muçulmana surgiram da importância da representação do Senhor, no Corão. Estas não somente reproduzem um texto, elas também o decoram. Os calígrafos árabes eram também iluminadores, por tanto a escrita influenciava as miniaturas. Esta se prolongou até o século XVII, pois não conheceu concorrência da gravura.

Notavelmente existem analogias entre a decoração de manuscritos e a arte da tapeçaria. As encadernações eram em couro fino, decoradas com arabescos dourados com ferro quente e que utilizam o cartão como suporte. (LABARRE, 1981).

3.1.5 O livro Judeu

“Companheiro inseparável de todas as horas – durante milênios: nas angustias do exílio, no sofrimento do pogrom, no isolamento do gueto, nos momentos de exaltação individual ou coletiva é ele que consola, encoraja e ensina.” (OLIVEIRA, 1964, p.163). É assim que o livro judeu é retratado, tamanha a sua importância para este povo.

Povo cuja procedência é desconhecida, supostamente vindos da Mesopotâmia e instalando-se posteriormente em Canaã entre o Jordão e o Mediterrâneo, os hebreus sempre preservavam a sua identidade através da escrita, que veneravam dádiva de *lavé*, deus nacional de Israel. (OLIVEIRA, 1964).

Sem dúvidas o livro mais importante para esse povo era a bíblia judaica, coleção de textos sagrados pelo judaísmo. Aos cinco primeiros livros do antigo testamento, o Pentateuco, foi dado o nome de *Torá*.

Atualmente *Torá* designa, também um objeto, o rolo que contém o Pentateuco e ocupa o lugar de respeito na sinagoga. Oliveira (1964, p.181) indica como era lido e confeccionado o *meguilá*, (Figura 16) livro sagrado dos Judeus:

O rolo (*meguilá*) é de pergaminho - enrolado em um dos dois pequenos bastões e que se desenrola, concomitantemente, com o avançar da leitura. É de uso canônico e exige cuidados especiais [...] o pergaminho a ser empregado consta de partes escolhidas da pele de carneiro (*kasher*); a tinta utilizada (preta pastosa) é aviada segundo processo peculiar; o copista escreve com pena de peru (outrora o fazia com cálcamo de junco). Concluída a cópia, as folhas de pergaminho são costuradas ponta a ponta com *ziddin* – fio especial preparado com tendões dos pés de um quadrúpede; e, afinal enroladas em bastão de madeira com cabos para segurar o rolo, evitando-se o toque das mãos no pergaminho sagrado. Para acompanhar a leitura – sempre com a preocupação de evitar que as mãos toquem a *meguilá* – o leitor se serve de uma ponteira de metal (*yad* = mão). De frisar que o texto é obrigatoriamente escrito em hebreu quadrado.

Figura 16 – Meguilá



Rolo de Ester (meguilá), escrito e ornado de miniaturas em 1633 por Yacov Zoref de Castelnuovo, conservado no Museu Judaico de Roma.

Fonte: Di Segni, Roma e o judaísmo italiano. 2013.
Disponível em:
<http://www.30giorni.it/articoli_id_10312_l6.htm>.

O escriba é palavra de uso frequente em suas páginas, este homem de confiança, historiógrafo e arquivista, está sempre presente nas mais altas esferas da governança, a quem ele empresta a sabedoria do seu conselho esclarecido. Oliveira (1964, p. 176) ainda completa:

Valiam-se, para escrever, de suportes vários: além dos tijolinhos de argila, cacos de cerâmica e de calcário (óstraca), couro propriamente dito, pele de ovelha (que séculos mais tarde tomaria o nome de pergaminho), papiro, metais, tabuinhas e madeira recobertas de leve camada de cera [...] escrevia-se também sobre pedras [...].

Por mais que a *Torá* se apresente também sob forma de códex, este jamais substituiu o rolo de pergaminho como livro de leitura durante o culto divino. “Embora seja o mais precioso dos bens, é o livro judeu que trouxe até nós o testemunho da arte medieval do seu povo.” (OLIVEIRA, 1964, p.198).

3.1.6 O livro na Grécia e em Roma

As informações sobre o livro na Grécia clássica são raras. O livro já existia na época homérica e no período clássico e helenístico, quando se desenvolveu a

difusão do livro e a fundação de grandes bibliotecas. Em Atenas, existiam livros à venda e lugares determinados para o feito. (LABARRE,1981).

Segundo Oliveira (1985) os habitantes de Creta foram os primeiros europeus que praticaram a escrita, esta se desenvolveu a um sistema silábico derivado dos hieróglifos. Os escribas na sociedade egeia tinham situação discreta, estes eram quase ignorados completamente, diferentemente do prestígio dado aos escribas asiáticos.

Oliveira (1985) afirma que na Grécia eram usadas para a escrita, tabuinhas de madeira, pedaços de couro, lâminas de ouro, prata, bronze e chumbo. Quanto ao papiro, importado do Egito, este só foi conhecido na Grécia no fim do século VII.

A ponte entre a oralidade e a escrita foi à poesia. Homero foi um dos primeiros escritores do gênero. O livro tinha forma de rolo (de papiro ou pele) ou era constituído de lamina de chumbo. (OLIVEIRA, 1985).

Devido ao comércio de livros, a Grécia conheceu também os primeiros tipos de leitores assíduos às livrarias. Estes, com o devido consentimento dos livreiros iam filar minutos de leitura gratuita. (OLIVEIRA, 1985).

Já o comércio do livro em Roma é mais conhecido, pois fora introduzido pelos imigrantes gregos, que empregavam escravos para copiar os clássicos atenienses. (LABARRE,1981).

O desenvolvimento de bibliotecas é outro indício de expansão do livro. As bibliotecas privadas aumentam suas coleções de milhares de rolos. Já então, o desejo pelo conhecimento e o gosto pelo estudo não eram mais os únicos motivos para acumular livros. Obviamente o livro se tornara objeto de luxo.

Alguns dos donos de grandes bibliotecas particulares nem ao menos chegavam a ler todos os títulos que possuíam. Segundo Sêneca (63 d.C. *apud* LABARRE,1981, p.16) “Tal homem possui livros que nunca lhe servem nos estudos, mas estão lá para lhe ornamentar a sala de jantar...[...]. Não se procuram as obras-primas a não ser para enfeitar paredes.”.

Oliveira (1985) afirma que Roma utilizou diversos suportes de escrita antes de conhecer o papiro, o pergaminho e o papel. Ente eles, a casca de árvore e suas folhas foram os de maior usança. As lâminas de chumbo, as tabuinhas de madeira de tília, placas de marfim, tiras de pano de linho, placas de bronze e mármore também serviam de livros primitivos.

3.1.7 O livro na Idade Média.

A queda do império romano podia ocasionar o desaparecimento da cultura antiga, porém o desenvolvimento do cristianismo e a sobrevivência do Império no Oriente auxiliara parte de sua salvaguarda.

Os cristãos necessitavam de livros. As coleções cristãs existentes antes das invasões eram constituídas de textos litúrgicos, das Escrituras e dos escritos dos padres da Igreja. As bibliotecas monásticas serviam como uma espécie de academia cristã, onde monges serviam a Deus através da leitura e da cópia de textos, o que incluía também os textos profanos. Tais bibliotecas foram dizimadas na perseguição de Diocleciano (303 -304). (LABARRE, 1981).

Na Idade Média os livros se distinguiam de outros semelhantes devido à característica humana de se copiar manualmente.

Os mais antigos manuscritos irlandeses desta época são O *Cathach of St. Columba*, (Figura 17) um saltério do século VII, com letras decoradas no começo de cada salmo e o *Livro de Kells*,(Figura 18) manuscrito celta considerado uma das mais belas obras de arte da Idade Média europeia. Estes são exemplares que reúnem um conjunto de características marcantes na decoração, forma, cor, motivos, organização e ritmo que afeta decisivamente na leitura da página convertida em obra de arte. (PAIVA, 2010).

Figura 17 – Cathach de St. Columba



Saltério do século VII. Real Academia Irlandesa, Dublin.
Fonte: Paiva, 2010, p. 23.

Figura 18 – Livro de Kells



Livro de Kells, p. 124r, “Tunc crucifixerant Xpi cum e o duos latrones”. Em: biblioteca do Trinity College, Dublin, Irlanda.
Fonte: Paiva, 2010, p. 25.

Paiva (2010, p.26) exemplifica como a arte da miniatura era cuidadosamente inserida nos livros medievais:

Os *ateliers* editoriais dos mosteiros da Idade Média se valeram do desenvolvimento da arte da miniatura e coloração para criar páginas resplandcentes – como o *Evangelho de São Lucas*, século IX, escrito em ouro e prata. Os chamados *códices púrpuros* bizantinos documentaram o desenvolvimento da arte da miniatura em fundos de páginas trabalhadas neste tom e cobertos de outro líquido. [...].

3.1.8 O livro Bizâncio

De acordo com os gregos, os megáricos fundaram no século ~VII a colônia de Byzantion. Em 330, Constantino a escolheu como capital do Império Romano dando-lhe o nome de Constantinopla. Em 395, tornou-se a capital do império Bizantino, passando a denominar-se Istambul em 1453 quando os turcos a ocuparam. (OLIVEIRA,1985).

A metrópole era um grande império e centro de cultura mais requintada do mundo medieval. A arte bizantina absorveu influências de Roma, Grécia e do

Oriente e perdurou até grande parte do século XVI. Paiva (2010, p. 27) ainda cita como a arte bizantina influenciou a decoração de livros na era medieval:

Intimamente relacionada à religião, teria influenciado enormemente a decoração dos livros medievais e servido de fonte essencial para a manifestação da iconografia ocidental com seus motivos de intensa espiritualidade, ornamentos suntuosos, sentido espacial, imagens simbólicas e figurativas, dourados e cores em esmaltes sobre metais preciosos, formas de representação plástica (entalhe, montagem, baixo-relevo), mosaicos, uso de materiais valiosos e delicados, a exemplo do marfim. As letras sempre tiveram a função de informar. Mas nos livros medievais acresciam-se da intenção de adornar, encantar. Criavam um sentimento essencial de vínculo em relação ao livro.

Foi na idade média que o papiro teve seus últimos vestígios de uso, já que o pergaminho se tornou mais acessível e melhor aproveitado na produção do *códex*. A pele de animal é mais facilmente trabalhada pelo artista e melhor conserva suas iluminuras. (OLIVEIRA,1985).

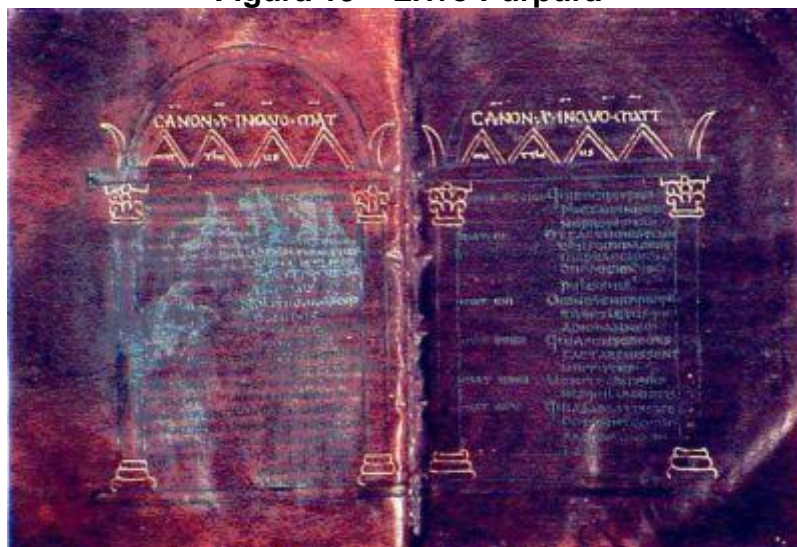
Iluminura designa decoração de manuscritos, já a miniatura são as pinturas delicadas de pequenas dimensões. Contudo, o termo miniatura já era designado as capitulares pintadas de vermelho e excedeu-se depois a todas as ornamentações dos manuscritos. As ornamentações foram lançadas em papiro, pergaminho e papel, porém a iluminura sobre papel manuscrito é rara e só aparece em livros do fim da Idade Média. Oliveira (1985, p.128) completa suas afirmações anteriores:

Embora a iluminura seja característica dos textos manuscritos não devem ser esquecidos os livros impressos decorados á mão: os que se seguiram à invenção de Gutemberg como filhos da rotina manuscrita; atualmente requinte das edições de luxo. É possível que a ilustração de textos tenha nascido da preocupação de tornar mais fácil a sua compreensão [...].

Os bizantinos herdaram dos egípcios o gosto pela decoração dos seus textos e são os livros em pergaminho que guardam a riqueza da iconografia elaborada nos palácios, mosteiros e estúdios do Império. Os livros de cor púrpura (Figura 19) são exemplos disto. Oliveira (1985, p. 129) completa suas declarações acima:

As peças mais luxuosas – ditas áulicas – muitas trabalhadas pelos próprios soberanos, são verdadeiras joias: texto, em letras de ouro ou prata, sobre pergaminho tingido de púrpura. Resumiam as técnicas e o fastígio das artes grega, persa, chinesa, armeniana e latina.

Figura 19 – Livro Púrpura



Codex Brixianus (Brescia, Biblioteca Queriniana) uma bíblia do século VI que como a sua congénere *Argenteus* em Uppsala foi escrita com tinta de ouro ou prata em velino tingido com púrpura.

Fonte: As cores púrpura. 2013 Disponível em: <<http://dererummundi.blogspot.com.br/2007/07/as-cores-prpura.html>>.

Ao longo da história observou-se que existiam diversas maneiras de proteger o objeto livro, partindo da Grécia clássica, das capas de pano ou pele para os kyliandros até o estojo de madeira ou pedra: *teke* = cofre. (OLIVEIRA, 1985).

Com o advento do códex, a sua guarda se dava por meio de pastas de couro, tudo isso visando um melhor acondicionamento destes livros que eram verdadeiras joias.

3.1.9 Período monástico: o livro medieval-religioso

Foram os monges (Figura 20) que transmitiram parte importante da cultura clássica. A leitura era fortemente recomendada aos religiosos e seus dias eram divididos entre as orações e as práticas do trabalho intelectual e manual.

Muitos mosteiros comportavam um *scriptorium*, local reservado a cópia e a decoração de manuscritos. “Dentro do espírito dos fundadores das ordens, esta atividade tinha principalmente por objeto a literatura religiosa, mas os monges também se interessavam pelos textos profanos.” (LABARRE, 1981, p.23).

Figura 20 – Monge Copista



Escreva medieval.

Fonte: O catequista. 2013. Disponível em:
<<http://ocatequista.com.br/archives/88>>.

Escrevia-se geralmente com penas de ganso; para evitar os borrões que estas causavam, colocava-se o pergaminho sobre uma estante inclinada, de forma a segurar a pena numa posição oblíqua. (LABARRE, 1981).

Durante este período a escrita variou desde a capital quadrada da antiguidade até ao limiar da gótica. Os manuscritos medievais tem uma importância artística capital quando o assunto é decoração, ao ponto de por vezes se sobressair aos outros aspectos. (LABARRE, 1981).

O hábito de encadernar obras sacras preciosamente é antigo. Além da preocupação com a proteção dos volumes, estas obras possuíam tamanho valor e riqueza que eram conservadas mais nos tesouros que nas bibliotecas.

Contudo, nenhum livro na história se compara a Bíblia, publicada em milhares de línguas, possui poder e influência durante os quatro últimos milênios. Esta significou o maior treinamento para o suporte livro na história do Ocidente. (PAIVA, 2010).

O livro na Idade Média possuía esta mística que o rodeava. Os monges faziam questão de manter suas coleções sem pensar em valor de mercado. Tudo pertencia a igreja.

A confecção de livros ocorria sob direção de um monge experiente, o *armarius*, que era uma espécie de administrador que abastecia o *scriptorium* de material para a oficina, dividia, dirigia e verificava a execução do trabalho. Acumulava as vezes, o cargo de bibliotecário que guardava e controlava a

comunicação dos livros. (OLIVEIRA,1985). “Um espírito de ordem e pureza devia criar um ambiente de mediação uso-deleite. A originalidade sacramentando a inspiração artística centrada na religiosidade.” (PAIVA, 2010, p. 31).

3.1.10 O livro laico

No final do século XI e no decorrer no século XII a difusão e a fabricação do livro sofreram modificações. A igreja não é mais o único centro de vida intelectual e isto se deve a multiplicação das escolas e a difusão do saber nas cidades, acarretando assim, uma maior demanda editorial a fim de atender o mercado europeu. (PAIVA, 2010).

O Renascimento urbano estimulou o surgimento das primeiras escolas laicas e conseqüentemente a evolução da dialética. A figura do intelectual medieval, aquele que leva o desenvolvimento intelectual das escolas eclesiásticas para as laicas e que contribuiu para a formação das primeiras universidades, torna-se fundamental. (PAIVA, 2010).

O trabalho é hierarquizado. Há o responsável pelo tratamento do pergaminho, o copista, o corretor, o ilustrador, o profissional de acabamento e encadernação. O livro depois de pronto é relido e alguns são comentados, tudo isso feito mais rapidamente. (PAIVA, 2010).

Surgiram então as profissões de caráter comercial. O livreiro, mercador e depositário de livros e o estacionário, responsável por organizar a cópia num ritmo acelerado garantindo assim a exatidão dos textos. (LABARRE, 1981).

A clientela do livro também aumenta. Príncipes, burgueses, juristas e universitários. Todos precisavam de livros, especializados ou apenas para entretenimento, já que o numero de letrados conseqüentemente aumentou nestes séculos. (LABARRE, 1981).

Segundo Paiva (2010) os livros eram tão valiosos que muitas vezes eram usados como garantia de empréstimos de dinheiro na Idade Média.

O aparecimento do papel no Ocidente vulgariza e multiplicam os manuscritos, este não substitui de imediato o pergaminho, mas revezou-o. Enquanto este era usado nos manuscritos de luxo, o papel servia para os manuscritos mais ordinários. (LABARRE, 1981).

O interesse pelo livro cresce e exemplares são carregados em viagens, os *Girdle books* (Figura 21), livros religiosos, pequenos e portáteis de capa flexível, feitos de pergaminho ou papel. Também surgem os livros de cintura, presos aos cintos dos viajantes, protegidos por couro ou tecido. (PAIVA, 2010).

Figura 21 – *Girdle Book*



Livro embrulhado para longas viagens.
Fonte: Girdle books. 2013. Disponível em:
<<http://levitabooks.wordpress.com/2011/04/18/girdle-books/>>.

Os laicos decoram seus manuscritos buscando uma aparência sensível, perspectiva alargada, e o reestabelecimento das proporções. “Os iluminadores já não procuram exprimir a idéia que fazem dos seres e das coisas, mas o aspecto sob o qual as vêem.” (LABARRE, 1981, p. 34).

Ampliando os debates sobre o livro medieval, Paiva (2010, p.33) assinala:

Como estrutura, o livro medieval é bem modelar. [...] As páginas são equilibradas e harmônicas. O copista previamente faz marcações de linhas à entrada do texto. A margem quase não existe como espaço vazio, representando convite à ilustração, adorno, comentário, glossário, explicação extra. Espaço enfim, para a apropriação da leitura autoral, que revela muitas vezes um editor por traz do livro e da época. Somente no século XIII as folhas começam a ser numeradas na forma de livro fechado.

O livro das horas, (Figura 22) é um livro ornamentado de preces individuais e silenciosas, fez grande sucesso entre os religiosos no sec. XIV ao XV, pois este permaneceu no topo da produção editorial até o fim da Idade Média.

Figura 22 – O livro das horas



A Virgem e o Menino, iluminura do manuscrito “*Livro de Horas de Milão-Turim*”, da escola de Jan Van Eyck, datado de 1445.

Fonte: A iluminura. 2013 Disponível em:<<http://iluminura.blogs.sapo.pt/16951.html>>.

Labarre (1981) informa que o advento da tipografia não fez desaparecer de imediato a iluminura. As primeiras impressões lhe reservavam as letras iniciais e a decoração marginal. Já os copistas foram obrigados a adquirir outras profissões. Muitos viraram livreiros, outros escreventes públicos e outros passaram a ensinar a arte da escrita.

A partir do século XIII que os livros ganham valor comercial, o primeiro regulamento é o da universidade de Paris que diz respeito ao comércio de livros praticado na cidade e à venda e empréstimo de manuscritos de segunda mão pelos estudantes. (PAIVA, 2010).

3.1.11 O livro nas Américas:

De acordo com Mello (1972) o México foi o primeiro país das Américas a ter acesso a tipografia, 15 anos depois da invasão de Hérnan Cortés aquelas terras em 1520. A instalação de fábricas de papel e tipografia foi solicitada para atender ao desejo das pessoas de cultivar suas qualidades artísticas.

Estas instalações em terras recém-descobertas das Américas foram de grande utilidade para o povo mexicano, pois contribuiu no desenvolvimento da inteligência nativa.

O Peru foi o segundo país a conhecer a arte da tipografia no ano de 1570 após o sucesso alcançado pelo México. As bases amplas da cultura indígena destas regiões eram propícias para o progresso. (MELLO, 1972).

Pouco a pouco a arte de fazer livros tipografados chegou aos Estados Unidos em 1639 onde se alastrou por várias cidades de território norte americano. Na Guatemala e Argentina chegaram especificamente em 1660 e 1700, tudo graças a habilidade e colaboração dos indígenas em imprimir livros de pequeno e grandes volumes.

Os índios não só imprimiam como fundiam os tipos, substituindo os estrangeiros contratados com salários maiores para esta mesma função.

A tipografia finalmente chegou em Cuba (1707), na Colômbia (1738), Chile (1748), Equador (1754), Venezuela (1808), Bolívia(1621) e Paraguai (1700). (MELLO, 1972).

No Brasil as oficinas gráficas e fábricas de papel foram enviadas no intuito de atender as necessidades comerciais, religiosas e literárias. (MELLO, 1972).

A arte de imprimir só chegou ao país muito tardiamente. O príncipe Maurício de Nassau trouxe para o Nordeste brasileiro uma gama de escritores, cientistas e artistas. Estes pensaram numa tipografia, que chegou a ser providenciada pela Companhia das Índias Ocidentais com um respectivo mestre tipográfico. Infelizmente com a sua morte, o projeto acabou por desandar. (FONSECA, 2007).

Mesmo com este infortúnio, coube a Pernambuco de Nassau ser o berço da tipografia no Brasil, oficina montada para imprimir letras de câmbio e breves orações devotas.

3.2 A invenção da imprensa

Da antiguidade até o fim da Idade Média, diversos suportes foram utilizados como base para o registro de conhecimento humano. A invenção e desenvolvimento da imprensa criada por Gutenberg em 1452, rompeu com o monopólio exercido pela igreja que gerava e guardava o conhecimento. Com isso, a produção, armazenamento e difusão do conhecimento se modificaram. (ARAÚJO, 2008).

Até aquele período o acesso ao conhecimento era privilégio das elites. A invenção de Gutenberg e o desenvolvimento do processo de fabricação do papel

facilitaram a democratização dos conhecimentos e do livro. As bibliotecas se tornaram centros de maior importância na época e a produção de registros impressos aumentou sucessivamente. (ARAÚJO, 2008).

Obviamente a invenção de Gutenberg foi precedida por outras técnicas, mais artesanais, na tentativa de sanar a demanda pela produção de textos. A xilografia foi uma das primeiras soluções como explicita Labarre (1981, p. 43):

Este processo consistia em talhar um bloco de madeira de forma a deixar um desenho em relevo (talho econômico), trabalhando-o no sentido das fibras (madeira de fio). A parte saliente era então entintada, depois aplicava-se por cima um afolha de papel que se prensava brunindo o seu verso com uma bola de crina (o brunidor). Esta técnica foi usada inicialmente na impressão de tecidos [...].

Por mais que a xilografia fosse uma solução conveniente, esta causava muitos contratemplos. A técnica exigia um trabalho longo e delicado. Os textos eram gravados página por página e os caracteres, que se deterioravam rapidamente, eram gravados um a um. (LABARRE, 1981).

A solução surgiu com advento da tipografia (Figura 23) cujos caracteres de metal eram mais resistentes e sólidos, possuíam facilidade de junção e desmembramento do molde para o reaproveitamento dos tipos, acarretando o aumento a produção em grande escala. (PAIVA, 2010).

Figura 23 – Tipos móveis



Fonte: A história da tipografia. 2013. Disponível em: <<http://dc348.4shared.com/doc/EGYA17R5/preview.html>>.

Labarre (1981) afirma que os livretes xilográficos mais antigos podem ser anteriores ao ano de 1450. Os mais recentes são contemporâneos dos primeiros impressos e misturam técnicas xilográficas e tipográficas. A tipografia fez

desaparecer esses livros, porém a xilografia serviu, e ainda serve, para a ilustração do livro impresso. Labarre (1981, p. 44) cita como era realizado o processo tipográfico:

O processo consiste em gravar sobre um punção de metal muito duro cada sinal tipográfico, depois em bater esse punção a entalhe sobre uma matriz de metal menos duro, e por fim em encaixar essa matriz num molde para fundir em série, vazando nele uma liga de chumbo, estanho e antimônio [...], os caracteres tipográficos que recebem a impressão da letra às avessas.

Para aplicar a técnica de produção de livros em serie, primeiramente era preciso um suporte adequado, o pergaminho não era suficientemente liso ou maleável para passar sobre a prensa, e o material era de certa maneira escasso para tamanha produção. O papel tornou-se então material de uso corrente o que permitiu o desenvolvimento da tipografia. (LABARRE, 1981).

A técnica criada por Gutenberg valorizava o olhar prévio e compositivo do editor-tipógrafo, instaurando um controle inédito da página a ser impressa e a tiragem que nunca fora tão facilitada na história do livro. (PAIVA, 2010).

O famoso tipógrafo dedicou-se cerca de três anos na pesquisa secreta desta nova arte envolvendo caracteres, fôrmas, materiais em chumbo e impressão. (Figura 24).

Figura 24 – O prelo de Gutenberg



Quadro de Eugène-Ernest Hillmacher (1818-1887), exposto em Paris em 1861, apresentando Gutenberg ao lado de Fust em sua oficina impressora.

Fonte: Mello, 1972, p.144.

O primeiro livro impresso por Gutenberg utilizando a nova prensa foi a Bíblia a 42 linhas que parece ter sido realizado entre os anos 1454/55. Isto por que não existe informação em nenhum dos exemplares sobre a data de impressão ou nome dos impressores, habito comumente notado nos textos deste período.

A bíblia (Figura 25) é composta por dois volumes de 324 e 319 folhas possui duas colunas, letras góticas, adornos entre as colunas e nas margens externas. A tiragem foi de 180 exemplares em papel Itália e capa de pergaminho de novilho.

Figura – 25 Bíblia a 42 linhas



Página da Bíblia de Gutenberg, v.1, Antigo testamento, Epistole de St. Jerome
 Fonte: Bíblia de Gutenberg. 2013. Disponível em:
http://pt.wikipedia.org/wiki/B%C3%ADblia_d_e_Gutenberg.

A partir desta invenção, diversos centros de tipografia e impressão foram instalados na Europa. Em 1480 estes somam mais de cem. (PAIVA, 2010).

O Renascimento marca o fim da Idade Média e dá início a Idade Moderna. Esta reflete mudanças na política, artes, religião, filosofia e inicia transição do feudalismo para o capitalismo.

O livro se renova com outras experimentações no tamanho das letras, agora mais espaçosas e legíveis, novas perspectivas de desenho e estudos da luz e sombra na pintura.

Hypnerotomachia Poliphili (1499) é um dos mais enigmáticos livros impressos no Renascimento que tem-se notícia. Acredita-se que este incunábulo (obra tipográfica impressa antes de 1500) é de autoria de Francesco Colonna, este é um dos marcos na história da produção editorial devido ao design tipográfico revolucionário e primoroso além das ilustrações em xilogravura. (PAIVA, 2010). (Figura 26).

Figura 26 – *Hypnerotomachia Poliphili*

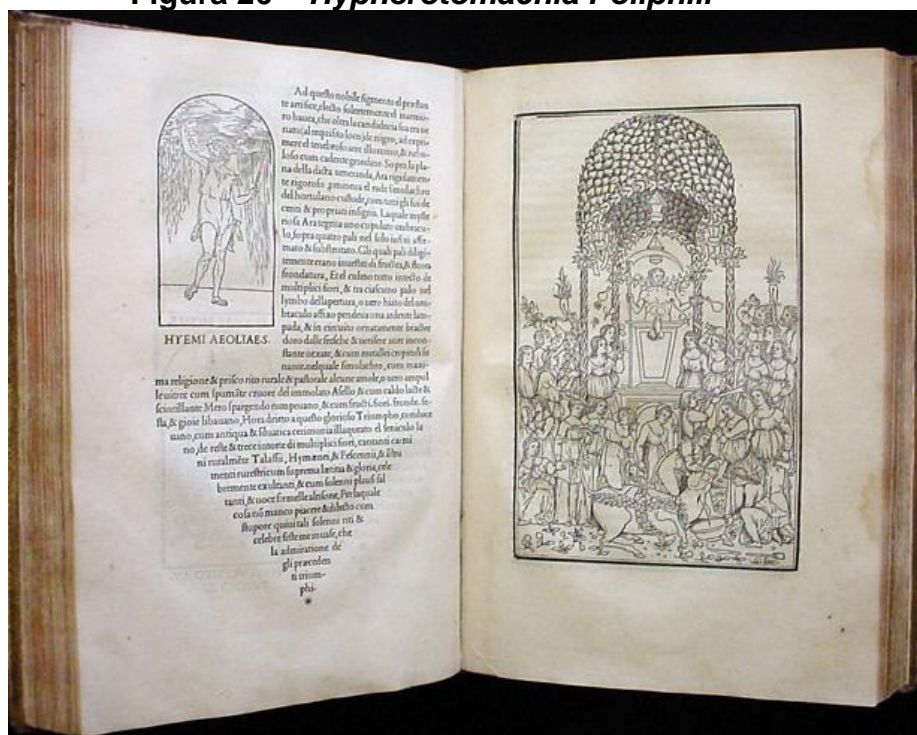


Imagem de *Hypnerotomachia Poliphili*, de Francesco Colonna. Impressão de Aldo Manuzio. Veneza, 1499. Seção de livros raros, biblioteca Nacional de Paris.

Fonte: *Hypnerotomachia Poliphili*. 2013. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Hypnerotomachia_Poliphili>.

O livro ganha o aspecto que conhecemos hoje na segunda metade do século XVI. Neste século as tiragens de livros giravam em torno de 1500 exemplares. Os autores eram poucos e os livros em formatos menores rendiam um bom lucro devido ao sucesso que faziam. (PAIVA, 2010).

Os livros eram de tamanha preciosidade que chegavam a ser guardados juntamente com as joias de seus donos.

Tendo como modelo as bibliotecas, os possuidores de livros foram induzidos a personalizar seus volumes. Seja com *ex-libris*, escrevendo à mão seus nomes nas páginas de rosto ou mandando gravar brasões nas capas das encadernações. Estas

marcas informam sobre a vida dos exemplares, e conferem um valor particular aos volumes. (LABARRE, 1981).

A gravura em talha doce a gravação em buril e água forte, técnicas de gravura em metal, ganham seus adeptos e o compositor das páginas reinventa o modo de escrita como bem entende. (PAIVA, 2010).

A partir de 1750 o período de vulgarização do livro se inicia, este termo surge da propagação, difusão e divulgação que o livro adquire neste período.

A revolução industrial, iniciada na Inglaterra afetou os processos de produção que deixaram de ser artesanais para se mecanizar, primeiramente com o uso do vapor e depois pelo uso da eletricidade. Paiva (2010, p. 55) inclusive acrescenta:

Os livros ora sofrem, ora se impulsionam com essas rupturas e progressos, que fazem do artesão, dono da oficina, não mais o dono do processo, proprietário das ferramentas, matérias-primas e centralizador da comercialização final. O trabalho manual, a casa ou ateliê do artesão, as energias humana, hidráulica, e animal, tudo começa a ser transformado pela energia motriz e evolução tecnológica, absorvidos por redes maiores de produção, acabamento, distribuição. O comércio se industrializa.

A revolução nas ilustrações dos livros surge com o uso da fotografia, que passa a ser empregada como arte e técnica no final do século XIX.

A publicidade ganha sua importância, a identificação de editores, casas editoriais, autores, linhas editoriais auxiliam na disseminação do livro e na concorrência do mercado livreiro a fim de sustentar o consumo e o interesse do público leitor. (PAIVA, 2010).

No século XIX o livro rende-se a progressos técnicos, evolui em formatos, dinamiza-se, adapta-se e populariza-se.

4 ENCADERNAÇÃO – A ARTE DE FAZER LIVROS

A encadernação surge da necessidade de preservar, proteger, embelezar e ornamentar os códices, de modo a enfatizar seus conteúdos. O termo consiste na união ordenada de cadernos de uma obra, por meio de uma costura sólida, a fim de formar um volume compacto, cobrindo-o com uma capa. (CASTELLO BRANCO, 1978).

Segundo Bruchard (1999), esta necessidade é bem antiga. Os egípcios protegiam as bordas dos rolos de papiro com tiras coladas. Os gregos e romanos os envolviam em capas de pele ou pano e até em cilindros de madeira, pedra ou metal onde os rolos eram acomodados lado a lado.

Aos poucos a largura dos rolos diminuía e o comprimento aumentava, surgindo com a passagem do rolo para o códice, um formato retangular e plano. (CASTELLO BRANCO, 1978).

Os livros primitivos eram feitos de folhas simples de pergaminho, mais tarde de papel e eram dobrados em forma de fole. Depois o livro passou a ser constituído por cadernos onde as folhas eram dobradas duas vezes, reunidas e costurados na dobra com nervos. Estes cadernos eram então costurados a tiras de couro em ângulo reto ao dorso. (BRUCHARD, 1999).

Como o pergaminho tendia a ondular, era costume prendê-lo a tabuletas de madeira que depois eram cobertas com couro, inclusive o dorso, a fim de mantê-lo liso. Formou-se assim a lombada. (CASTELLO BRANCO, 1978).

Até o Renascimento, os livros eram guardados deitados. As capas continham elevações feitas de metal ou pedras incrustadas que os mantinham acima da superfície. A lombada não continha título, este era encontrado escrito em etiquetas atadas ao códice. Fechos, cantoneiras e broches nas bordas das tabuletas mantinham o livro bem fechado. “Esta nova aparência plana do livro evidentemente favorecia sua ornamentação.” (BRUCHARD, 1999 p. 1).

Ao elucidar sobre como eram empreendidas as primeiras encadernações, Mello (1972, p. 202) afirma:

Se o principal objetivo da encadernação é a defesa do livro, é evidente que as primeiras capas de argila, deram início a sua história. Depois vieram as capas de tabuletas de cera formadas por lâminas de madeira, com a

utilização de ossos ou marfim, antecipando as encadernações modernas. Com os códices, apareceram as capas, algo semelhante às atuais.

O códice pouco a pouco foi se transformando, com a expansão do cristianismo e com o crescente poder da Igreja, em um suporte privilegiado para verdadeiras obras de arte.

Foi durante a Idade Média que a arte da encadernação se desenvolveu amplamente. Estas agrupavam-se em classes: as chamadas encadernação de ourives, comuns, e de bibliófilos. (MELLO, 1972).

As encadernações de ourives além de serem feitas de placas de madeira ornadas por meio de ferros e placas de metal fortemente prensadas com estampas de decorações variadas, também eram feitas em marfim, prata ou ouro. Os fechos, geralmente de metal precioso, eram gravados ou esmaltados com desenhos ornamentais, ou com escudo de armas do possuidor. (MELLO, 1972).

As encadernações comuns eram feitas com placas de madeira, revestidas de pergaminho ou peles resistentes. Em alguns casos as peles não estão ornadas outras, por meio de ferros e placas de metal prensadas, eram estampadas com variados tipos de decoração. Cantoneiras metálicas completavam as encadernações. (MELLO, 1972).

As encadernações de bibliófilos eram semelhantes na técnica, porém eram mais trabalhadas e terminadas. Amiúde, a pele era substituída por veludo, damasco, sedas e outros tecidos além de serem enriquecidos por bordados. (MELLO, 1972).

Segundo Oliveira (1985), as encadernações bizantinas (Figura 27), possuíam vestimentas pomposas e luxuosas trabalhadas por oficiais dedicados as artes mais requintadas. Estas eram resguardadas através de pastas de couro, e por serem datadas do início do cristianismo, como cita Mársico (2010, p.1) “os livros sagrados tornaram-se verdadeiras obras de arte, um meio luxuoso de valorizar a palavra divina.”.

Figura 27 - Encadernação Bizantina



Fonte: Castello Branco, 1978, p. 12.

Em Bizâncio, primeiro foram empregadas encadernações feitas de tabuinhas de carvalho revestidas em couro ou tecido. Mais tarde, os livros eram encadernados em placas de ouro e marfim entalhado além de incrustações de pedras preciosas e fechos trabalhados. (CASTELLO BRANCO, 1978).

No século X, as encadernações monásticas (Figura 28) ganham uma ornamentação austera. As pesadas capas de metal e marfim são substituídas por espessas tábuas de madeira, revestidas com couro de cervo, asno, porco ou vitela, estampadas com ferro frio. Bruchard (1999 p. 1) ainda acrescenta:

O couro, úmido, era marcado com rosetas ou florões gravados na ponta de uma barra de ferro tubular. Estes instrumentos ainda são chamados *ferros*, embora hoje sejam de cobre. Os primeiros ferros foram inspirados nos estilos clássicos romano e bizantino, mas no século XII incorporaram o os motivos e estilo da arte gótica. A partir de então, acompanhariam os movimentos e tendências das artes ornamentais em cada época e região.

Figura 28 – Encadernação monástica



Fonte: Bruchard, 1999, p.1

Mello (1972, p. 204) indica que alguns “livros litúrgicos levavam capas de madeira cobertas de esmaltes, pedras preciosas, placas de ouro, prata e marfim.” Algumas encadernações eram feitas em duas peças o centro era de marfim ou esmalte e a orla era de metal.

Castello Branco (1978) alega que com a renascença a encadernação volta-se para a simplicidade. Com isto também são criados novos estilos de encadernar.

Durante os séculos XVI, XVII e XVIII, seja em pergaminho, velino, metal, marfim ou tecido, a capa era ornada mais discretamente. Era austera, porém graciosa. O título em geral não aparecia na capa ou vinha abreviado por meio da douração. Não havia ainda relação entre o conteúdo e os motivos eleitos para a ornamentação. (PAIVA, 2010.).

O livro se difunde com o surgimento da imprensa fazendo surgir os primeiros ateliês especializados nesta nova arte. Bruchard (1999, p. 1) ainda completa:

A arte de encadernar contava com algumas inovações técnicas: surgiam as rodas de desenho contínuo, assim como ferros apropriados às cantoneiras. Difundia-se também, por esta época, o uso do papelão em substituição às tabuletas de madeira, o que deu mais leveza às capas, e difundia-se a técnica da douração.

O estilo espanhol conhecido como *Mudéjar*, séculos XII e XVI, (Figura 29) era composto por arabescos de linhas geométricas entrelaçadas que ornamentavam com mais simplicidade as capas dos livros. (CASTELLO BRANCO,1978).

Figura 29 – Encadernação estilo *Mudéjar*



Fonte: Castello Branco, 1978, p. 24.

Seus ferros possuem desenhos de cordas retorcidas, permitindo diversas combinações e padrões geométricos. A capa é de cartão grosso ou de madeira

forrada de couro de bezerro. O resultado é uma capa muito adornada, com poucos espaços vazios. (MÁRSICO, 2010).

A Itália é considerada o berço da encadernação moderna. Por seus portos estarem em contato com os do Oriente, as influências na arte de encadernar não tardaram a acontecer. (MELLO, 1972).

Muçulmanos estabelecidos em Veneza no século XII ensinaram a técnica de douração, que consistia em cobrir com tinta dourada as depressões feitas pelos gravadores. (CASTELLO BRANCO, 1978).

Não se sabe ao certo se esta técnica foi realizada no início com pintura dourada sobre os sulcos ou se era utilizada uma impressão a ferro quente com o uso de folhas de ouro. (MÁRSICO, 2010.)

Os persas também utilizavam o ouro na ornamentação e a policromia dos mosaicos. Daí por diante a técnica da encadernação se transforma. Abandona-se o tecido. As capas agora passam a ser feitas com marroquim ou peles semelhantes, mas ornadas com ouro e mosaicos. (MELLO, 1972).

O papel como suporte aprimora arquitetura do livro, assim como a encadernação que acompanha essas transformações obtendo resultados aperfeiçoados ao longo dos anos. (PAIVA, 2010).

Castello Branco (1978) afirma que os livros não eram vendidos encadernados, os livreiros os mandavam encadernar conforme evoluíam suas vendas. Já os bibliófilos preferiam mandar encadernar os livros que adquiriram a seu gosto.

Nesta época também se fazia uso do veludo e da chamalote, sempre trabalhando o couro com ferro. Era fácil distinguir assim as encadernações feitas para bibliófilos. Naturalmente os melhores encadernadores eram procurados e assim puderam imortalizar seus nomes e seus estilos. (CASTELLO BRANCO, 1978).

Somente após 1850 que o conteúdo dos livros passa a fazer referência as suas ornamentações e ilustrações. As variações da técnica de douração aparecem e o uso do papelão é definitivamente implementado em substituição a madeira. (PAIVA, 2010).

Quem primeiro teve seu nome associado a um estilo de encadernar foi Aldo Pio Manuzio (1450–1515), impressor e livreiro veneziano, criou com seus ferros artísticos vinhetas douradas com que ornamentava as capas dos livros. O estilo aldino (Figura 30) se caracterizava pela variedade de cores, parecendo ter recebido

influência do estilo *mudejar*. Utilizava com frequência o marroquim e os temas figurativos na estilização de vegetais tornaram-se muito conhecidos. (CASTELLO BRANCO, 1978).

Figura 30 – Encadernação estilo Aldina



Fonte: Castello Branco, 1978, p. 27

Este estilo permitia a execução de florões simétricos e as mais variadas combinações geométricas, técnica adaptada da arte árabe-mourisca. (BRUCHARD, 1999).

Outra técnica importante na encadernação é a técnica criada por Jean Grolier (1479–1565) (Figura 31). O tesoureiro real e também mecenas francês, trouxe de suas frequentes viagens à Itália a sua admiração pelo trabalho de Aldo.

Figura 31 – Encadernação estilo Grolier



Fonte: Castello Branco, 1978, p. 32.

Ele combinava florões em forma de ramos e unia os filetes que compunham um conjunto perfeito. Criou um estilo com suas gravações com linhas graciosas quase arquitetônicas. À Grolier também se atribuiu o emprego do fundo raiado: modelos em forma de folhas vazados e listrados. (CASTELLO BRANCO, 1978).

A Itália ainda conheceu vários estilos promovidos pelos bibliófilos e mecenas que difundiam a arte do livro. À exemplo disso tem-se Maioli e Canevari. (BRUCHARD,1999).

Na França o estilo de La Fanfarre (Figura 32), séculos XVI–XVII, tinha por base desenhos geométricos de difícil execução. A ornamentação é feita com ramagens de louro, palmeira ou flores em forma de espirais, curvas variadas e pontilhados que causavam um brilhante efeito. (CASTELLO BRANCO, 1978).

Figura 32 – Encadernação estilo *La Fanfarre*



Les Oeuvres Morales et Meslées de Plutarque
Encadernação em marroquim, Paris, segunda
metade do século XVI. Acervo do museu
Calouste Gulbenkian, Lisboa.

Fonte: Museu Calouste Gulbekian. 2013.
Disponível em: <
<http://www.museu.gulbenkian.pt/obra.asp?num=la252&nuc=a8&lang=>>.

Le Gascon, sec. XVII, (Figura 33) é um estilo francês marcado pela delicadeza e elegância. Os ferros que fazem os motivos ornamentais gravam minúsculos pontilhados e curvas formando desenhos a ouro ou de tom de pele, quando feitos em mosaico. (CASTELLO BRANCO, 1978).

Figura 33 – Encadernação estilo *Le Gascon*



Fonte: Mársico, 2010, p. 15

A técnica de encadernação Du Seuil, 1673-1740 (Figura 34), ficou conhecida na França pelo fino gosto de seus desenhos em três filetes no contorno na capa – dois juntos e finos na beirada e um grosso um pouco mais distante – e mais um quadro a três filetes sendo o primeiro mais grosso e os outros mais finos. Nas quatro metades do segundo quadro, Du Seuil colocava quatro meios-círculos, dando beleza ao trabalho.

Figura 34 – Encadernação estilo *Du Seuil*



Fonte: Castello Branco, 1978 p. 42.

O centro era combinado por florões pequenos e médios que formavam uma roseta no estilo renascentista. (CASTELLO BRANCO, 1978).

A técnica também utilizava recortes de couro de cores variadas, embutidos ou superpostos. (BRUCHARD,1999).

Outro nome importante citado por Castello Branco (1978) na criação de estilos foi Nicolas Denis Derôme. Este foi o criador do estilo *Dentelle* (Figura 35) que combinava pequenos ramos, formando uma espécie de bordado rendado usando comedido o ouro.

Figura 35 – Encadernação estilo *Dentelle*



Fonte: Mársico, 2010,p.14.

Derôme era exímio desenhista, o que facilitava na feitura das capas dos livros e no manuseio dos finos e delicados ferros que continham desenhos de cupidos, liras, e o célebre passarinho, famosos em suas obras conhecidas como *reliure à l'oiseau*. Sua técnica era muito procurada entre os bibliófilos mais célebres. (CASTELLO BRANCO, 1978).

Antônio Miguel Padeloup, 1685-1758, (Figura 36) foi um renomado encadernador real e dourador do século XVIII. Abusava dos estilos arquitetônicos e desenhos geométricos repetidos diversas vezes para ornamentar as capas dos livros.

Figura 36 – Encadernação estilo *Padeloup*



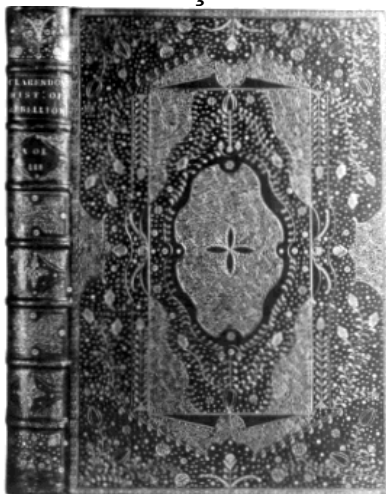
Fonte: French Decorative Bookbinding - Eighteenth Century. Padeloup le jeune. 2013. Disponível em: <<http://www.cyclopaedia.org/18c-ateliers/padeloup.html>>.

O estilo era coberto de desenhos e mosaicos coloridos. Nos espaços livres, Padeloup aplicava flores-de-lis e rosas pequenas. Foi o primeiro a usar guardas de livros forradas com seda. (CASTELLO BRANCO, 1978).

A França e a Itália possuíam os mais célebres encadernadores, e esta arte também foi difundida por toda a Europa. Na Inglaterra, Thomas Walton, Thomas Berthelet, Samuel Mearne, Roger Payne e Cockerell se destacavam, sempre buscando inspiração nos modelos italianos e franceses. (CASTELLO BRANCO, 1978).

Os estilos ingleses *Cottage Roof*, (Figura 37) inspirado na arte oriental e nos tapetes persas e o estilo Neo-clássico (Figura 38) também foram bastante influentes durante o século XVIII.

Figura 37 – Encadernação estilo *Cottage Roof*



Fonte:Bruchard, 1999 p. 1.

Figura 38 – Encadernação estilo Neo-clássico



Fonte:Bruchard, 1999 p. 1.

A Alemanha também contribuiu para a história da encadernação. Com a austeridade e imponência do estilo gótico de encadernadores como as do padre Johannes Rychembach of Geislingen, Erkrard Ratdolt e Louvain.

Os alemães foram os precursores da aplicação do couro cinzelado, da seda estampada e do brocado em suas encadernações. (CASTELLO BRANCO, 1978).

Porta (1958 *apud* MELLO, 1972, p. 210) ainda cita outros tipos de encadernação mais usados através dos tempos:

Encadernação à atacador. é um gênero caracterizado por duas barras de couro, de tom mais escuro que a capa, atravessando-a a pouca distancia da cabeça e do pé, de modo a abranger ambos os planos, sem alcançar as extremidades posteriores do livro [...] essas barras, chamadas lemes[...] são ornamentadas por tiras de pergaminho, não devendo a capa levar nenhuma douração.

Encadernação bodoniana: faz-se com seixas, ficando as folhas internas não aparadas [...] os planos são cobertos por uma capa impressa e a lombada pode ser chata ou arredondada. Foi certamente a cartonagem do século XIX.

Encadernação à Bradel: caracterizou-se pela costura sobre cadernos, em lugar de nervos ou barbantes e principalmente, pela existência da meiacana, que permite uma abertura mais fácil do livro. De origem alemã, foi vulgarizada no século passado pelo encadernador parisiense Bradel [...].

Encadernação à cola plástica: não tem costura nem grampos, formada de folhas soltas, que se juntam, coladas a pincel, com borracha liquefeita em banho-maria (cola plástica). É econômica e sólida [...].

Encadernação comercial: feita, mecanicamente, pelo sistema de capa solta, compreendendo todos os volumes da edição. A douração, em vez de ser manual, é realizada com a prensa de dourar e cunhos apropriados.

Encadernação simbólica: assim denominamos aquelas em que, a partir da segunda metade do século XIX, a ornamentação da capa se relacionava com o assunto tratado no livro.

Segundo Castello Branco (1978) desconhece-se qualquer trabalho que trate da história da encadernação brasileira.

Em Portugal no início do século XVI, existiam encadernadores que trabalhavam em mosteiros. Estas naturalmente sofreram influência das escolas francesa e italiana. Os livros eram feitos com tábuas forradas a couro preto e suas capas enfeitadas em triplos filetes que formavam losangos e triângulos.

As encadernações imperiais (Figura 39) tornaram-se famosas no Segundo Reinado, criando assim um possível estilo brasileiro. Estas são encadernações armoriadas ou brasonadas, de acordo com Moraes (1965 *apud* CASTELLO BRANCO, 1978, p. 57) “distinguem-se pelas armas do Império colocadas geralmente no centro do espelho. Muitas são um tanto carregadas de filetes, gregas e dourado de toda a sorte; outras, ao contrário, são de um bom gosto notável.”.

Figura 39 – Encadernação estilo Imperial



Fonte: Mársico, 2010, p. 18

Moraes (1965, *apud* MÁRSICO 2010, p. 16) acrescenta que estas “eram encadernações oficiais. Nestes casos o couro da encadernação é verde e a combinação do ouro da gravação forma as cores nacionais, verde e amarelo.”. O veludo, material mais utilizado nesta época também poderia ser nas cores vermelha, roxa e azul.

No Brasil a encadernação não ganha estímulos ao contrário da Europa que continua sendo o grande polo da arte de encadernar. Até a terceira década do século XX era comum os bibliófilos brasileiros mandarem encadernar seus livros na França, embora aqui já houvesse encadernadores. (CASTELLO BRANCO, 1978).

Paiva (2010) afirma que o avanço da tecnologia trouxe consigo mudanças significativas na apresentação do livro no século XIX em diante.

Este adquire novas formas, como a brochura, e o uso das capas de papel. A possibilidade de impressão a cores também motiva desenhos mais elaborados e ocorre o aproveitamento do dorso do livro, e da primeira e quarta capas. (PAIVA, 2010).

Sobre as encadernações modernas Bruchard (1999, p. 1) complementa:

Aparecem também as encadernações industriais, com revestimento em tecido e ferros padronizados. Nada disto, entretanto, afetou a arte da encadernação, que manteve-se como trabalho artístico, em nada concorrendo com a produção em grande escala.

Labarre (1981) indica que as inovações técnicas trazidas com a revolução industrial asseguraram um desenvolvimento acelerado na produção do livro no decorrer do século XIX.

O papel passou a ser fabricado mecanicamente em 1798 e houveram diversas experiências do século XVIII a fim de renovar a matéria prima a partir de fibras vegetais. Em 1843 usa-se pela primeira vez a pasta de palha para a composição dos jornais que logo é substituída pela pasta de madeira. (LABARRE, 1981).

A prensa também é aperfeiçoada ao longo dos anos sendo o modelo de prensa rotativa o mais aperfeiçoado até então. Concebida em 1816, esta é comumente usada na impressão de jornais e revistas. (LABARRE, 1981).

No século XX e XXI as encadernações à máquina ganham o gosto dos leitores. As inovações trazidas pela arte de imprimir, pelo sistema *offset* – impressão

em série feita com cilindros – e as mudanças na paginação, fizeram com que a encadernação se desenvolvesse. (CASTELLO BRANCO, 1978).

Encadernar se torna sinônimo de proteger e convidar. Aplicações de verniz, o uso de texturas, relevos e de facas especiais são finalmente empregados. (PAIVA, 2010).

O livro contemporâneo (Figura 40) apresenta um apelo pela imagem e pela cor. A fabricação do livro fica mais simples, o dorso dos cadernos é cortado com o auxílio da guilhotina e a cobertura é aplicada com uma cola muito adesiva dispensando, quando possível, a costura.

Atualmente com o auxílio da computação e da eletrônica o livro ganhou novas possibilidades no mundo contemporâneo, sempre na busca de progresso contínuo.

Figura 40 – O livro contemporâneo



Coleção Harry Potter de J.K. Rowling. 1997-2007.

Fonte: Harry potter books, 2013. Disponível em:<
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Harry_Potter_Books_1-7_without_dust_jackets,_1st_American_editions_2.JPG>.

Cada tipo de encadernação possui sua técnica e sua função. Este é definido de acordo com o tipo do livro, estrutura, época, valor e finalidade a que se destina. Cessares e Tanaka (2008, p. 57) completam suas afirmações anteriores dialogando sobre a evolução da encadernação:

A evolução da encadernação pode ser analisada pela ótica do desenvolvimento de uma técnica que reflete o seu momento histórico. Cada elemento utilizado para encadernar um livro tem uma função estrutural. Os materiais e as técnicas empregadas em cada item foram se adequando de acordo com as necessidades que a natureza do próprio objeto impunha, em conjunto com as especificidades de cada época.

A costura é uma das etapas mais importantes para a encadernação, pois esta interfere na estrutura do livro, não só para facilitar sua abertura quanto para determinar sua durabilidade.

Cessares e Tanaka (2008) ainda especificam as principais encadernações difundidas atualmente:

A ENCADERNAÇÃO COMERCIAL: Prioriza o aspecto funcional da obra. São feitas para obter livros ou volumes para finalidades específicas. Ex: livros fiscais, apostilas, publicações editoriais, etc. São geralmente feitas a maquina.

ENCADERNAÇÃO ARTESANAL: Feitas a mão, com cadernos costurados. Usa-se um bastidor no qual são fixados os suportes em que a costura será enlaçada e posteriormente presa as capas dos livros.

A ENCADERNAÇÃO DE CAPA SOLTA: Esta é trabalhada separadamente ao miolo e depois é fixada ao corpo do livro.

ENCADERNAÇÃO DE CAPA PRESA: em que o miolo é preso às pastas para que se faça o acabamento final.

A encadernação artística também conhecida como *fine books* ou *reliure d'art*, é uma técnica profundamente relacionada a todos os procedimentos abrangidos no compromisso de preservação do acervo cultural bibliográfico produzido até os nossos dias. O adjetivo – artística – cofere a encadernação uma atribuição que abarca o ato de criação. É considerada a arte de tratar o antigo com novos olhos. (CESSARES E TANAKA, 2008).

Pode-se dizer que esta “colabora intensamente no sentido de nos convocar à reflexão, assim como buscar na inventividade a aliança entre a maestria da técnica e a beleza do fazer artístico”. (CESSARES E TANAKA, 2008, p. 56).

5 LIVRO – OBJETO DA ARTE

Seja por sede de conhecimento, afeição à leitura e ao toque das páginas ou ambição pelo luxo e preciosidade das encadernações; o livro, objeto de frenesi das sociedades ao longo dos séculos, se tornou uma verdadeira relíquia e, por conseguinte, alvo de colecionadores.

Como afirma Silva (2011) um objeto, um livro ou obra de arte não é valioso por si só. Este depende de uma inspeção e validação preliminar de um grupo. Neste quesito, os colecionadores assumiram o papel de validadores de raridade de um objeto.

As coleções nascem da acumulação e podem variar de tema, tamanho e valor. A categoria de colecionadores que interessa a este estudo é a dos bibliófilos.

Segundo Faria e Pericão (2008, p.94 *apud* SILVA, 2011, p. 11):

“Bibliofilia designa paixão pelos livros, sobretudo, raros e que contém alguma particularidade especial, enquanto a bibliomania, além de conter o mesmo significado da bibliofilia, está associada à bibliolatria, a mania de possuir livros.”

Silva (2011, p. 12) completa dizendo que “bibliofilia está relacionada diretamente a prática de colecionar livros, adquirindo-os por um valor segundo os interesses pré-estabelecidos pelo colecionador.” Valor geralmente definido pelas ilustrações do livro, sua encadernação e raridade. Para os bibliófilos, o conjunto destes fatores pode prevalecer sobre o texto. (LABARRE, 1981.).

Porém não é somente os ditos “biblios” que admiram o objeto livro. Ao longo da modernidade, o livro foi suporte utilizado por muitos artistas que buscavam na sua estética e na sua forma uma nova maneira de se expressar.

O livro tornou-se assim um objeto de significado importante para a história da arte.

Como destaca Freire (2006, p. 7) para o senso comum, “uma obra de arte é uma pintura, um desenho, ou uma escultura, autêntica e única realizada por um artista singular e genial.”.

Este panorama convencional inicia seu processo de metamorfose a partir da metade do século XX, quando os artistas começaram a incorporar em seus

trabalhos uma noção moderna de autonomia da arte, a fim de abranger as poéticas contemporâneas. (FREIRE, 2006).

De acordo com Cauquelin (2005) a modernidade estaria ligada ao movimento de autorreferência da arte. Estas novas atitudes diante de inovações culturais e sociais, em um momento determinado, aliados a prática e a estética fundem-se no que vai se tornar a arte moderna. Esta arte conquista seu lugar por volta dos anos 1860 e se prolonga até a intervenção da arte contemporânea.

Situada no período da era industrial, a arte moderna trouxe consigo um impacto na sociedade do consumo, o gosto pela novidade, a recusa do passado acadêmico, a posição da arte efêmera e ao mesmo tempo substancial. (CAUQUELIN, 2005).

A ideia de que tudo o que é produzido deve ser consumido para ser renovado e depois consumido novamente, a transformação do produto industrial em produto estético, circulação da obra de arte e sua recepção pelo público são o que geram esta nova tendência. (CAUQUELIN, 2005).

Dessa maneira, tudo aquilo que o artista apresentava era aceito como obra de arte. A assinatura e a intenção passaram a valer mais que a própria obra. (SANT'ANNA, 2003).

A elaboração e os julgamentos de uma obra artística perderam os parâmetros estéticos. A obra de arte reinventa a sua aura, graças a esta nova arte que é resultante do *marketing* e do mercado de galerias, museus e exposições. (SANT'ANNA, 2003).

O espaço entre produtor e consumidor é preenchido por figuras intermediárias como o *marchand* e o crítico, que são responsáveis por promover artistas e atrair mais consumidores, assim como o galerista, os especuladores e colecionadores. Todos com seus papéis bem definidos na sociedade do consumo. (CAUQUELIN, 2005).

Por conseguinte, o regime artístico transforma-se quando as novas comunicações mudaram o mundo da arte e o consumo deu lugar à comunicação.

É justamente desta ruptura que surge a arte contemporânea, gerando dois processos essenciais: o progresso e a identidade. Isto acarreta uma ideia de igualdade diante da informação, o que remete ao conceito de rede baseada na circulação de informação e na interatividade. Com relação a isso, Cauquelin (2005, p. 65) ainda acrescenta:

Essas transformações alcançaram o domínio artístico em dois pontos: no registro da maneira como a arte circula, ou seja, do mercado (ou continente), e no registro intra-artístico (ou conteúdo das obras).

O conceito primário de rede surgido durante a arte moderna remetia-se apenas a rede de venda de obras de arte, impulsionada justamente pelos intermediários citados anteriormente. As redes que movem a arte contemporânea são globais. Isto é o que diferencia o mercado de consumo clássico e um mercado ligado a comunicação. Cauquelin (2005, p. 81) ainda adiciona:

A realidade da arte contemporânea se constrói fora das qualidades próprias da obra, na imagem que ela suscita dentro dos circuitos de comunicação.

Marcel Duchamp foi uma das grandes figuras surgidas no período moderno e até hoje é citado como referência para a instauração da arte contemporânea, devido ao movimento de pensamento que provocou.

A influência de Duchamp na arte contemporânea cresce à medida que passam os anos, tanto por causa do conteúdo 'estético' de sua obra quanto pela relação que seu trabalho tinha com o regime de arte e sua divulgação. (CAUQUELIN, 2005).

Para Duchamp a estética deveria designar o conteúdo das obras e o valor em si. Os papéis antes designados aos produtores, intermediários e consumidores poderiam ser desempenhados ao mesmo tempo, sem distinção. (CAUQUELIN, 2005).

É a partir de sua declaração como antiartista que surge o abandono dos movimentos de vanguarda e do romantismo da figura do artista.

Os Jogos de linguagem e a construção da realidade eram de suma importância para Duchamp, pois a arte não é mais emoção, ela é pensada. (CAUQUELIN, 2005).

Em 1913 Duchamp apresenta os primeiros *ready-mades* (Figura 41). que marcaram o campo estético onde não mais prevaleciam a habilidade ou estilo. A arte era formada por signos. Cauquelin (2005, p. 94) ainda afirma:

Expondo, objetos 'prontos', já existentes e em geral utilizados na vida cotidiana, como a bicicleta ou o mictório batizado de Fontaine [fonte], ele faz notar que apenas o lugar de exposição torna esses objetos obras de arte. É ele que dá o valor estético de um objeto, por menos estético que seja. É justamente o continente que concede o peso artístico: galeria, salão, museu. Ou ainda textos, jornais, notas, publicações, até anotações

escondidas, que Duchamp transportava consigo em seu museu portátil, as 'valises' e as 'caixas' (*caixa de 1914*, *caixa verde*, *caixas em valise*).

Uma obra de arte agora pode ser qualquer coisa, os valores mudaram e agora estão relacionados ao lugar e ao tempo.

Figura 41 – ready-made



A Fonte [Fontaine] de Marcel Duchamp. 1917.
Fonte: Fontaine Duchamp. 2013. Disponível em:<
[http://fr.wikipedia.org/wiki/Fontaine_\(Duchamp\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Fontaine_(Duchamp))>.

Cauquelin (2005 p. 97) afirma que “num objeto fabricado, a intervenção do artista é, em resumo, mínima. Ele ‘acrescenta’ algumas vezes ao *ready-made* ou ao signo, mas a materialidade do objeto continua fora dele.” Desloca-se o objeto de lugar e de temporalidade. “O artista não cria mais, ele utiliza material”.

O crítico norte-americano Hal Foster (1985 *apud* FREIRE, 2006 p. 38) concede sua opinião sobre as funções do artista e do espectador quando os signos emanam na arte:

“O artista torna-se um manipulador de signos, mais do que um produtor de objetos de arte, e o espectador, um ativo leitor de mensagens mais do que um contemplador estético ou um consumidor do espetáculo. [...] isto é significativo para apontar o papel da arte como signo social, misturando a outros signos num sistema de produção de valor, poder e prestígio.”

A ideia de que o artesão toma o lugar do artista é válida para as concepções de Duchamp. O produtor do objeto é o industrial, o artista escolhe utilizar um objeto fabricado, identifica-se com ele e contribui com um coeficiente de arte transformando-o em obra. (CAUQUELIN, 2005).

Autonomeando-se Antiartista, “Duchamp com sua obra, desmistifica a figura do artista. Afinal o *ready made*, como objeto industrial sem qualquer apelo estético, torna-se paradigma de uma operação na qual a autoria é compartilhada.” (FREIRE, 2006, p. 35).

A linguagem ganha importância como expressão de pensamento e o observador ganha papel principal na arte contemporânea. Ao observar o espectador produz as condições de sua observação e transforma o objeto observado. Não se separa mais o artista do consumidor, ao contrário é preciso que eles se unam em uma mesma produção. (CAUQUELIN, 2005).

Ainda sobre as relações entre leitor/observador e obra, Plaza (2003, p. 9) afirma:

A obra aberta remete à polissemia, à ambiguidade, à multiplicidade de leituras e à riqueza de sentido. A relação com o leitor se dá com as alterações estruturais e temáticas que incorporam o espectador de forma mais ou menos radical. Trata-se da chamada “arte de participação”, onde processos de manipulação e interação física com a obra acrescentam atos de liberdade sobre a mesma.

Plaza (2003) acrescenta que o espectador pode participar da obra de arte de diversas formas. Através da participação passiva que envolve a contemplação, percepção, imaginação, evocação etc. Através da participação ativa que envolve a exploração, manipulação do objeto artístico, intervenção e modificação da obra pelo espectador, e por meio da participação perceptiva: que é interativa provinda de uma relação recíproca entre o usuário e um sistema.

Plaza (2003, p.14) define ainda que ““arte de participação” tem por objetivo encurtar a distância entre criador e espectador. Na participação ativa o espectador se vê induzido à manipulação e exploração do objeto artístico ou de seu espaço.”.

Para Basbaum (2007), esta é uma arte híbrida e se localiza em torno das relações compostas pelo texto e obra de arte. A obra contemporânea não está limitada por domínios estritamente visuais, as obras abandonam o caráter de unicidade, privacidade e inacessibilidade próprias da experiência moderna.

O deslocamento da palavra para o interior da obra aproxima a articulação entre práticas visuais e práticas discursivas. (BASBAUM, 2007).

Para entender esse tipo de arte é necessário instaurar uma pedagogia do olhar. Um dos pressupostos da arte contemporânea é a de que o público precisa aprender a ver de uma forma nova o novo. “Cada momento artístico novo e cada

autor relevante ensina a ver e a reler o mundo. O artista autêntico cria seu público e ensina seu público a lê-lo.”. (SANT’ANNA , 2003, p. 38).

A obra de Duchamp vai impulsionar os artistas que virão depois dele, gerando entre outras vertentes a arte conceitual.

Esta é fruto do divórcio entre estética e atividade artística. Designar um objeto como arte ainda é o domínio atual, não importa o que seja, de que material ou em qual suporte seja realizada, se é feita a mão ou se já está pronta. (CAUQUELIN, 2005).

As investigações da arte conceitual terão nas palavras e nos conceitos seus únicos materiais. O objeto de arte se reduz à estrutura do suporte das palavras podendo ser um fichário, revista, carta, telegrama, documento, desenho, fotografia, filme, mapa, livro, etc.

Não se pode, porém afirmar que por conta disso esta seja uma arte desmaterializada, afinal, os suportes não são escolhidos incidentalmente, mas a fim de buscar uma adequação entre estratégia de ação utilizada e a matéria-suporte escolhida. (BASBAUM, 2007).

O gesto de “ver-ler” surge através da palavra como elemento visual dominante, influenciando na percepção do público e na construção do pensamento. (BASBAUM, 2007).

A arte conceitual investiga as relações entre texto e artes visuais. Ora tomando o trabalho de arte como uma proposição de caráter linguístico, ora pensando o conteúdo das ideias do artista expresso através da linguagem escrita. (BASBAUM, 2007).

Segundo Freire (2006), esta arte surge desse enredo, onde opera não somente com objetos ou formas, mas com ideias e conceitos.

A arte conceitual foi o movimento notadamente internacional com duração definida na história da arte contemporânea e foi desse movimento que surgiu o conceitualismo, “tendência crítica à arte objetual que abarca diferentes propostas, como arte postal, performance, instalação, *land art*, videoarte, livro de artista, etc.” (FREIRE, 2006, p. 8).

Os conceitos que norteiam uma obra de arte tradicional não são estabelecidos na arte conceitual. Esta não lida com a permanência, sim com a transitoriedade; a unicidade se esvai diante da reprodutibilidade; a contextualização e a função

intelectual da obra são fundamentais na recepção da mesma. “Arte conceitual dirige-se para além de formas, materiais ou técnicas. É, sobretudo, uma crítica desafiadora ao objeto de arte tradicional.”. (FREIRE, 2006, p. 10).

A Arte conceitual não necessita do mesmo aparato que a arte tradicional. Um catálogo, por exemplo, poderia ser uma fonte primária de divulgação, ou seja, a exposição poderia ser o próprio catálogo. A proposta é a realizar algo simples, barato, de fácil e rápido acesso. Está implícita aí a noção de arte como comunicação, sem intermediários, voltada diretamente para o público, desprezando as instituições, museus ou galerias como formas de agenciamento privilegiado. (FREIRE, 2006).

5.1 O livro de artista

A violação da ordem. Esta é a premissa do livro de artista contemporâneo. Um livro é um objeto não a obra literária. “A obra literária é de escritores, pesquisadores, publicadores. O livro é de artistas, artesãos, editores.” (SILVEIRA, 2008, p. 13).

Segundo Almeida (2012) o livro quando utilizado como suporte de um projeto artístico, alcança novos meios de expressão e rompe com a própria noção do conceito.

O autor do livro de artista se preocupa tanto com o conteúdo quanto com a forma. Enquanto o autor de textos tem uma atitude passiva em relação ao livro, o artista de livros tem uma atitude ativa, já que ele é responsável pelo processo total de produção. (PLAZA, 1982).

O objeto livro é algo que pode ser apreendido pela percepção ou pelo pensamento. É um corpo que ocupa lugar num espaço, portanto possui a qualidade de causar impressões e estímulos nos seres humanos, por intermédio da leitura e da percepção como forma de compreensão e apreensão. (SILVEIRA, 2008).

Categoriza-se como “livro de artista”, todo o campo da construção do livro como obra de arte. Esta abrange desde o livro de artista no sentido estrito gerado a partir de experiências conceituais nos anos 60, e também o livro-objeto, livro ilustrado, livro de arte, livro-poema, poema-livro, livro-arte, arte-livro e livro-obra. (SILVEIRA, 2008).

O conceito destas categorias ainda é muito problemático e transdisciplinar gerando conflito entre pesquisadores, artistas e em outras especialidades como a estética, artesanato, literatura, biblioteconomia, design, computação gráfica e comunicação. (SILVEIRA, 2008).

Os livros são objetos de linguagem, e por tanto são também modelos sensíveis. O fazer-construir-processar-transformar e criar livros implica analisar relações com outros códigos e, especialmente, provocar uma leitura sinestésica com o leitor: os livros agora não são somente lidos, são também cheirados, tocados, vistos, jogados e também destruídos. (PLAZA, 1982).

Luna (2011, p. 20) lembra que esta é uma categoria difícil de definir, pois “muitas vezes entrelaça, modifica, subverte, muitas das acepções que temos dos significados e funções de uma obra de arte, de um livro, do ato de ler e escrever.”.

Estes livros criaram uma ruptura na linguagem escrita abrindo espaço para experimentações artísticas. Eles poderiam ser considerados como uma evolução dos livros convencionais, mas sem evidentemente substituí-los. (TERSARIOLLI, 2008).

O artista se apropria de um dos objetos mais importantes para a cultura do ocidente, se equilibrando entre o respeito às conformações tradicionais (o códice) e a ruptura ou transgressão (física ou espiritual) às normas consagradas de apresentação do objeto livro. (SILVEIRA, 2008).

Para construir um livro como objeto de arte é preciso abrir mão da ideia de livro como um objeto sagrado. Este também pode ser fonte das mais variadas manifestações do homem. É preciso ter o livro, lê-lo, mas também ver, virar e gerar suas páginas. É preciso desconstruir para construir novamente, libertar-se do verso e das regras das páginas. (SILVEIRA, 2008).

O conceito de livro de artista surge à partir dos anos 60, devido a transformação causada pelo conceitualismo.

Segundo Canongia (2002 *apud* TERSARIOLLI, 2008, p.22) por criticarem o sistema oficial de circulação de obras, os artistas buscavam novos espaços e suportes visando o desenvolvimento físico e emocional do espectador.

Segundo Paneck (2005, *apud* TERSARIOLLI, 2008) buscava-se atravessar as paredes dos museus e galerias de arte moderna, a fim de encontrar um local que fosse de domínio público e que atingisse o maior numero de pessoas possíveis. O

livro foi o objeto escolhido para romper com estas barreiras da arte, por ser uma mídia móvel, e pela função de disseminador de conhecimentos que possui. Tersariolli (2008, p. 22) dialoga com as ideias anteriores:

Nesse sentido, apoiado na afirmação de Benjamim ao citar que o livro estava próximo de seu fim em sua forma tradicional, podemos dizer que o livro, além de manter sua utilidade tal qual nos tempos de Gutenberg, ganha força paralelamente no campo artístico como forma de experimentação, no que diz respeito, não só ao seu conteúdo, mas também à sua forma.

Para falar mais profundamente sobre livros de artista e traçar um panorama de suas definições é necessário consultar uma série de estudiosos no assunto.

Castelman (1972, *apud* SILVEIRA, 2008, p. 32) dialoga sobre as origens do livro de artista:

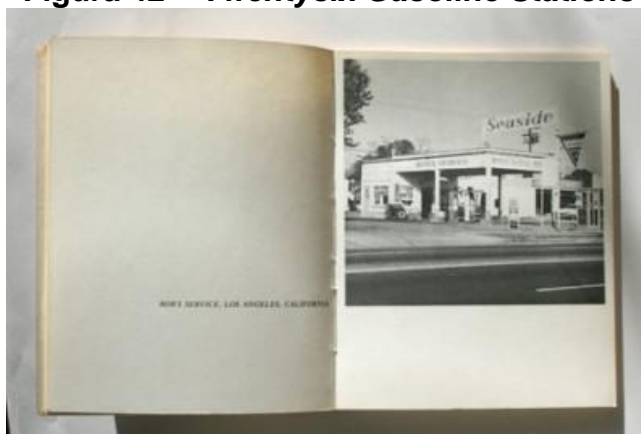
[...] O livro de artista [*artist's book*] que floresceu como forma de arte nos anos 70 era uma total obra de arte, preenchida com palavras, fotografias, desenhos e colagens. Seus primórdios provavelmente se originam mais diretamente das várias publicações efêmeras do Fluxus, um grupo internacional de artistas formados no início dos anos 60.

Para Castelman (1972, *apud* SILVEIRA, 2008, p. 36) o livro de artista é “a obra do artista cujo imaginário, mais do que estar submetido ao texto, supera-o por traduzi-lo dentro de uma linguagem que tem mais significados do que as palavras sozinhas podem transmitir.” O autor ainda completa destacando os trabalhos de Edward Ruscha, Dietrich Roth, ambos com importância crucial para os primórdios do Livro de artista.

Em seus trabalhos estiveram presentes o gesto da renovação, por algum grau de rompimento ou desconstrução. Sendo que em Ruscha a ruptura é mais gráfica, envolvendo destruição estética da fotografia e da lógica sequencial. (SILVEIRA, 2008).

Ed Ruscha lança o livro *Twentysix Gasoline Stations* em 1963 (Figura 42) que promoveu a estreia do livro de artista contemporâneo nos Estados Unidos. São fotografias de vinte e seis postos de gasolina ao longo da rodovia Route 66. (LUNA, 2011).

Figura 42 – Twentysix Gasoline Stations



Twentysix Gasoline Stations, 1963. Edward Ruscha.
Fonte: Ed Ruscha Books, 2013. Disponível em: <http://www.popartbooks.co.uk/ed_ruscha_twentysix_gasoline_stations.html>.

O livro originalmente custava U\$: 3,50 devido a sua inserção na cultura emergente de artistas que se interessavam em produzir livros artesanalmente, possibilitando uma arte independente desvinculada dos circuitos comerciais e oficiais. (LUNA, 2011).

Moeglin-Delcroix (1996, *apud* SILVEIRA, 2008, p. 45) penetra no terreno dos debates sobre o livro de artista quando afirma:

Eu penso que o livro é, tanto histórica como por sua natureza, um meio concebido para conferir prioridade à mensagem. Essa é uma das principais razões para seu aparecimento [no mundo da arte] nos anos 60: a rejeição do formalismo artístico, naquele momento dominante na prática criativa e crítica, em favor de uma arte cujo alvo era significar (para modificar hábitos de pensamento) ou intervir no mundo e na vida real (para muda-la). Em resumo, o livro, por sua verdadeira natureza, parece, para mim, ser o meio idealista (visível) por excelência! [...].

A autora “coloca o livro de artista como uma obra que descarta o conteúdo da informação e elege a plástica material como parte sensível e mais importante da obra.”. (TERSARIOLLI, 2008, p. 25).

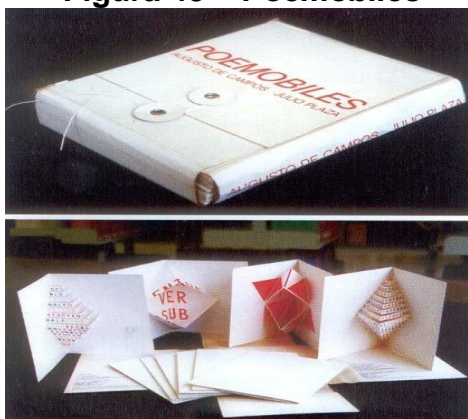
No Brasil, a cobertura bibliográfica do assunto é mínima. Porém na literatura estrangeira são lembradas a participação paulista no pioneirismo da poesia concreta e as experiências de Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos e Julio Plaza. (SILVEIRA, 2008).

Os encontros entre poetas e artistas visuais da fase Concreta e Neoconcreta do final dos anos 50 e começo dos anos 60, propuseram que houvesse um

deslocamento da sintaxe tradicional, criando outra sintaxe poética-visual para o texto.

Os concretistas e neoconcretistas podem ser considerados o pilar da construção do livro de artista no Brasil, principalmente quando as publicações começam a se configurar como um espaço alternativo para a difusão da obra de arte. Os livros de Augusto de Campos e Júlio Plaza como *Poemóviles* (Figura 43) são exemplo disto. Carrión (apud TERSARIOLLI, 2008, p. 30).

Figura 43 – Poemóviles



Augusto de Campos e Júlio Plaza - *Poemóviles*, 1974.

Fonte: Silveira, 2008, p. 62.

Plaza escreveu um ensaio significativo sobre a estética do livro de artista do ponto de vista da semiótica no país. Em seu texto ele tenta descrever as relações entre livro e poema. Ele ainda afirma que a categoria “livro como arte” foi inaugurada com *Um lance de dados*, (Figura 44) de Mallarmé, que propôs novas dimensões para a leitura. (SILVEIRA, 2008).

Figura 44 – Um lance de dados



Stéphane Mallarmé – *Um coup de dés jamais n'abolira Le hasard*, 1896.[Um lance de dados].

Fonte: Silveira, 2008, p. 158.

Para Roberto Pontual (1971 *apud* SILVEIRA, 2008, p. 157) O artista foi o “ponto-encruzilhada em todo o longo processo de desenvolvimento da linguagem verbal, situando-se também como um desafiador dos sistemas tradicionais de ler e da concepção secularmente inamovível do livro.”.

Mallarmé quebra a narrativa tradicional da literatura, que passa a considerar a visualidade da letra e do branco do papel como elementos de seus poemas. (TERSARIOLLI , 2008).

Como afirma Silveira (2008) Plaza constata que um dos primeiros livros-poemas, apresentado por ele como sinônimo de livro-objeto e livro-obra, foi *A ave*, de Wladimir Dias Pino (Figura 45). (SILVEIRA, 2008).

Figura 45 – A ave



Wladimir Dias Pino – *A ave*, 1956.
Fonte: Silveira, 2008, p. 178.

A respeito da originalidade da obra, Fabris (1988 *apud* SILVEIRA, 2008, p. 161) acrescenta:

A *ave* inova em vários níveis. A estrutura física do livro é parte integrante do poema, pois ele só existe a partir da manipulação criadora do fruidor, que determina o ritmo da leitura, suas possibilidades de decodificação, as relações espaciais entre página e página, a separação, desejada pelo autor, entre a escrita e a leitura. A fusão de gráficos, palavras, transparências, perfurações cria um código espacial, no qual as informações se superpõem e se particularizam num jogo de remissões que multiplica os significados verbais e visuais, que transforma o poema numa estrutura perceptiva constantemente ressemantizada, numa “armadilha visual”, que obedece a uma lógica interna, auto-referencial.

Os livros de artista brasileiros possuem mais vínculo com a palavra do que com a imagem e o volume gráfico. Isto por que os conhecimentos e aplicações de técnicas de encadernação criativa voltada às artes plásticas, que possibilitam a criação de peças com conceitos bidimensionais e tridimensionais, é quase nula. (SILVEIRA, 2008).

Em 1996 no catálogo da exposição *Portinari Leitor* no Museu de Arte Moderna de São Paulo, com curadoria e textos de Costa e Fabris, Costa utiliza em seu texto, *O pintor e seus livros*, o termo “livro de pintor” designando obras de colaboração do final do século XIX e começo do XX. O termo vem do Frances *livre de peintre* cujo significado se distancia tanto para o lado do livro ilustrado quanto para o outro do livro objeto. (SILVEIRA, 2008).

O livro de pintor “era sofisticado, de baixa tiragem, dominado pela atmosfera requintada do artista,” Enquanto o livro ilustrado “era um volume modesto, de maior circulação e dependente dos meios mecânicos de reprodução.”. Hubert (1988, *apud* SILVEIRA, 2008, p. 166).

O primeiro grande elemento de ordem no livro é a sequencialidade na percepção ou na leitura. Esta indica a ordem interna da obra envolvendo a interação do leitor. O segundo elemento é a serialidade, esta diz respeito ao entendimento da obra no sentido cronológico e estilístico. Estes e outros elementos como o espaço e fluxo informativo, são elementos definidores da estrutura física da obra que se materializa. (SILVEIRA, 2008).

De acordo com Costa (2004, *apud* TERSARIOLLI, 2008), o livro de artista explora tais qualidades específicas do livro podendo ser um texto xerocado, impresso em papel barato, em formato de bolso; um livro construído com materiais

que não são o papel; séries fotográficas apresentando um caráter autobiográfico, político, filosófico, narrativo, etc.

Gomiero (2010) declara que uma das particularidades do livro de artista é o uso das características estruturais do livro como recurso de linguagem: as páginas, o tempo que é necessário para vira-las, o gesto e a intimidade estabelecidos pelo leitor. “Um livro de artista precisa definitivamente de convicção, de alma, de alguma razão de ser e, principalmente, de alguma razão de ser um livro.”. Drucker (1995 *apud* GOMIERO, 2010, p.23).

No livro tradicional, o estado de presença comporta a percepção de sua fisicalidade, seus ritmos de leitura e seu conteúdo de memória. Já o livro de artista propõe um desfrute além da leitura convencional. Este não é absolutamente literário. O tempo pode estar na realidade histórica, ou no momento perceptivo do leitor e até pode estar na duração do próprio desfrute ou pode ser o assunto que é abordado. (SILVEIRA, 2008).

“O escrito, a palavra impressa é um elemento conservador, fixo e durável, enquanto as leituras são elementos da ordem do efêmero.” O livro de artista envolve reflexões sobre espaço, tempo e memória. (SILVEIRA, 2008, p. 73).

É possível identificar dois tipos de configurações temporais no livro de artista, tanto como elemento estrutural ou como assunto do livro. Um caso representado pela ilustração e o outro pela personificação.

Num contexto de livros sistêmicos (conceituais, geométricos, etc.), no primeiro grupo o tempo é literário, poético e se utiliza de linguagem bidimensional, como a fotografia. Com isso, é construída uma sequencialidade semelhante à cinematográfica, que documenta a passagem do tempo através do folhear das páginas. (SILVEIRA, 2008).

Märkischer Sand V, de 1977, (Figura 46) ilustra bem este grupo. O título remete a uma canção do exército alemão e a um local do sudoeste de Berlim.

Figura 46 – Märkischer Sand V



Anselm Kiefer – *Märkischer Sand V*, 1977.
Fonte: Silveira, 2008, p. 78.

A obra possui fotografias de uma região agrícola e areia incrustada em suas capas e no interior que se desprendem de suas páginas conforme o manuseio.

O tempo é aqui representado pela alteração das imagens que são gradualmente riscadas com partículas de areia coladas. Estas manchas vão ficando cada vez maiores até que ao final do livro estão completamente enterradas sobre camadas de areia e pedras. Por fim, “o leitor desperta a obra através da perda de sua substância.”. Spector (1995, *apud* SILVEIRA, 2008, p.79).

O recurso narrativo visual, literário ou estrutural é de suma importância para caracterizar o livro de artista.

A narração também pode envolver sequencialidade por si só, apenas como expressão plástica. Esta pode se expressar tanto pela articulação do livro quanto pelas presenças e ausências. Para isso é necessário conhecimento de encadernação ou artesanato. O tempo aqui é o tempo do manuseio, muitas vezes mais eloquente que o tempo ilustrado visualmente. (SILVEIRA, 2008).

Muitos artistas chegaram a experimentar esse tipo de trabalho. Lygia Clark em seu, *Livro-obra* (1964/1983) (Figura 47) faz uso da dobradura em sanfona em parceria com ilustrações e colagens acompanhadas de peças móveis. É preciso tocar, manipular e jogar com Lygia. Só assim é possível “ler” a obra. (SILVEIRA, 2008).

Figura 47 – Livro-obra



Lygia Clark – *Livro-obra*, 1983, na I bienal de artes Visuais do Mercosul, 1997 em Porto Alegre.
Fonte: Silveira, 2008, p. 83.

O segundo grupo de ocorrências temporais no livro de artista é aquele onde o artista busca a personificação do tempo. Este é marcado mais pela imobilidade do que pelo movimento chegando a ser exposto como vítima do tempo. Narração e sequencialidade são quase nulas. A sua imagem é seu dano físico. (SILVEIRA, 2008).

Silveira (2008) acrescenta que da mesma forma, existem livros feitos com documentos que registram o tempo. O documento representa um evento e assume o papel de materializador do tempo histórico pessoal e social do livro de artista. Conforme a condição de objeto artístico, a verdade e a mentira podem questionar seus papéis.

Tem-se como exemplo a exposição, *sala especial com cadernos* de José Antônio Suárez (Figura 48).

Figura 48 – Sala especial com cadernos



José Antônio Suárez, *Sala especial com cadernos*, XXIV Bienal de São Paulo, 1998.

Fonte: Silveira, 2008, p. 91.

Vovelle (1997 *apud* SILVEIRA, 2008, p. 91) afirma que esse tipo de “imagem-testemunho” traz uma nova possibilidade de documentação. “A imagem que testemunha, que relata e que contribui, por si só, para construir o acontecimento em toda a sua espessura política, social e cultural.”.

O estudo e contemplação dos livros de artista precisa de parâmetros, analogias, confrontações. É possível verificar então, um dualismo: de um lado é preconcebida ao livro sua função de tutor dos registros temporais que integram uma memória que deseja ser preservada por que é verdadeira. Por outro lado, a produção artística prova que no livro de artista o fato pode ser flexível, principalmente quando isso servir á subversão da história pessoal do artista, personagem ou do leitor. (SILVEIRA, 2008).

Por ser de natureza mestiça, o livro de artista se apropria de tudo o que for necessário para sua expressão.

Para um artista visual, artes gráficas são: a gravura, e suas técnicas, litogravura, xilogravura, gravura em metal, serigrafia, etc. Para um projetista

industrial artes gráficas são: a impressão e suas técnicas, *offset*, rotogravura, a tipografia, a flexografia, etc. O livro de artista se encontra na intersecção entre o mundo das artes e da editoração. (SILVEIRA, 2008).

Este também chamado livro de arte, por alguns bibliófilos, tem sua expansão no mercado de bens, devido as suas tensões de identidade. O livro de artista tem muito da arte, e da bibliotecnia, elementos da comunicação visual e do projeto industrial, apropriações literárias, um pouco de gramática cinematográfica, algumas intenções políticas, e etc. (SILVEIRA, 2008).

A bibliotecnia estuda a materialidade do livro convencional. É o estudo das “artes do livro” – conjunto de atividades envolvidas na sua produção, industrial ou artesanal – que auxilia à crítica artística e a compreensão do livro de artista contemporâneo. Silveira (2008, p.128) ainda incorpora uma passagem importante aos comentários anteriores:

LaPlantz reconhece ter acontecido “uma explosão nas artes do livro na última década.” No entanto, usa *book arts* se referindo a “todo tipo de livros feitos à mão, incluindo livros em branco, reencadernações, álbuns, diários e livros de artistas.” Segundo ela, “livros de artistas são aqueles que combinam estrutura (ou técnica), formato, imagens visuais e apresentação” Continua dizendo que “texto é opcional”.

Partindo destas definições pode-se perceber que o livro de artista se impõe como objeto visual e tátil que pode se abstrair da comunicação literária, porém necessita manter seus limites físicos. Eis aí a principal dificuldade em delimitar seu campo ou categoria artística, onde de um lado está o livro industrial e do outro, categorias artísticas do objeto e da escultura que o compõem. (SILVEIRA, 2008).

A banalização industrial é um dos problemas que mais provoca dificuldade de classificação do termo. O terreno entre arte, indústria e comércio é muito poroso e indefinido. (SILVEIRA, 2008).

A recente intermediação entre artista e impressão causa controvérsias em suas definições. Se livros de artista devem ser de ordem artesanal, livros de artista contemporâneos que possuem a mesma função artística, porém são feitos industrialmente a partir de técnicas modernas e possuem maior acessibilidade, não aderem a esta classificação? Silveira (2008, p.130) esclarece:

Se o livro ilustrado, o *livre de peintre*, ou *livre d'artiste*, ficava atrelado ao fazer do artesão, o livro de artista contemporâneo pode ser devedor do

fazer técnico. Especialmente nos anos 90, com a plena difusão do uso do computador como ferramenta gráfica, disponibiliza o acesso ao acabamento profissional. Os processos são mais acessíveis e a fidelidade das cores é excelente. Pode-se dizer que é inútil, em alguns casos, preservar na emulação da rusticidade. Tal qualidade pode fazer com que a obra se pareça como certos produtos industriais que se impõem nas prateleiras das livrarias convencionais da moda.

Silveira (2008) exemplifica a citação acima com algumas publicações recentes que chamaram a atenção. *Manchas* de Anésia Pacheco e Chaves, 1998.(Figura 49), obra facilmente encontrada, feita em brochura de qualidade e requinte industrial, apoia-se na imagem e na palavra, equilibrando grafismos e tachismos com textos próprios.

Figura 49 – *Manchas*



Anésia Pacheco e Chaves –
Manchas, 1998.

Fonte: Silveira, 2008, p. 131.

A autora assume aqui o suporte industrial e o trabalho como um todo. É uma obra individual criada para o *offset* e vendida para um público ampliado. (SILVEIRA, 2008).

Outra publicação é a de Tunga (Antônio José de Mello Mourão) uma auto-antologia chamada *Barroco de lírios* (Figura 50). A obra foi totalmente concebida por ele, possui encartes e diferentes tipos de gramaturas de papel, impressão em oito cores e uma tiragem de cinco mil exemplares. (SILVEIRA, 2008).

Figura 50 – *Barroco de lírios*



Tunga, *Barroco de lírios*, 1997.

Fonte: Silveira, 2008, p. 132.

Os artistas contaram com editores ousados para os padrões brasileiros, gráficas de primeira linha e sem dúvida necessitaram do acompanhamento de um projetista gráfico. Os autores citados não são estranhos ao livro de artista, eles participaram de mostras com obras de todos os graus de artesanato, porém “são expoentes de seu tempo e utilizam, sem cerimônias, as ferramentas oferecidas pela tecnologia gráfica disponível.”. (SILVEIRA, 2008, p. 132).

Por possuírem indícios de livros comerciais e por suas qualidades, a dúvida que paira é se estes trabalhos são livros de arte ou livros de artista. A resposta mais cabível é que são livros limítrofes entre arte e a indústria. (SILVEIRA, 2008).

Outra publicação que trouxe desagrado por sua localização duvidosa nas prateleiras foi a série *Arte Brasileira Contemporânea*, (Figura 51) editada pela Funarte (Fundação Nacional de Arte) nos anos 70 e 80. Diversos artistas foram convidados a compor, com exemplares individualizados, uma série de brochuras impressas à cores e em papel couchê. Os livros tinham o nome do artista e textos de convidados. (SILVEIRA, 2008).

Figura 51 – Série *Arte Brasileira Contemporânea*



Coleção Arte Brasileira contemporânea, 1978-1985.

Livros de Barrio, Carlos Vergara, Anna Bella Geiger, Antonio dias, Wesley Duke Lee, Lygia Clark, Cildo Meireles, Waltercio Caldas Jr., Lygia Pipe e Antônio Manuel.

Fonte: Silveira, 2008, p. 134.

A Funarte tinha interesse formativo e informativo com a publicação destes livros, talvez buscando sucesso mercadológico. Estes possuem qualidade artística e comportam-se como elementos autenticadores pela palavra escrita, do pensamento criativo dos artistas, rebanalizando o volume provocando ruído semântico na obra a fim de causar certo estranhamento. (SILVEIRA, 2008).

Dentre estas publicações, a contribuição de Waltercio Caldas Jr. chama a atenção com seu *Manual de Ciência Popular* (Figura 52).

Figura 52 – Manual de Ciência Popular



Waltercio Caldas Jr. – *Manual de Ciência Popular*, 1981 [capa e página do livro].

Fonte: Manual de Ciencia Popular, 2013. Disponível em: <http://www.walterciocaldas.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&flg_Tipo=D80>.

Nele o autor afirma que a arte contemporânea produz trabalhos de natureza efêmera que tendem ao desaparecimento, por isso existe a necessidade de registro de suas documentações, e o livro é um dos suportes mais utilizados para esta finalidade. (CALDAS JR., 1982).

Caldas Jr. (1982) ainda afirma que o livro de artista dialoga com o leitor, fazendo com que este interaja com o seu meio e passe a compreender os diversos significados estéticos de objetos do cotidiano, cuja função é ampliada. A obra/livro caminha pelo campo dos sentidos. É a informação associada ao senso crítico da obra de arte.

E ainda completa enunciando que um livro de artista não sana dúvidas, nem tem a resposta para perguntas, ele registra o trabalho, intenções e uma fase específica do artista, provocando a percepção do leitor por meio da mistura de linguagens e de sentidos. O objeto livro deixa de ser apenas suporte e passa a ser a informação do campo das artes como um todo. (CALDAS JR, 1982).

No livro de artista em questão, Venâncio Filho (1981 *apud* CALDAS JR, 1982, p.48) ao escrever o texto complementar – Leitura preparatória – afirma que já de início o manual reverte a expectativa que se teme em relação a arte. De espectador o leitor se torna produtor, pois a distancia de contemplação, naturalmente agregada as obras de arte, é anulada. O leitor tem poder sobre o trabalho. Poder que estimula o seu raciocínio e sensibilidade.

Daí surge o papel do catálogo de exposições neste contexto ambíguo. Esta é uma peça comercial de relações públicas e vendas, porém ganha qualidade de livro

de artista quando o grau de personalização e as soluções gráficas e plásticas envolvidas alcançam o campo da arte. É a informação como obra de arte. (SILVEIRA, 2008).

O catálogo *Exhibition space* de 1995, (Figura 53) é a própria exposição dos alunos de artes do California Institute of the Arts. Livro comum de formato usual, capa dura branca, sem texto. O título é carimbado à face externa do corte do miolo. As páginas são em *offset*, impressão em preto e são serrilhadas para se destacarem.

Figura 53 – *Exhibition space*



California Institute of the Arts –
Exhibition space, 1995. [78
artistas.].

Fonte: Silveira, 2008, p. 140.

O comprador pode ou deve destacar as páginas para montar a sua própria exposição. Este é evidentemente um livro de artista, resultado das discussões sobre o papel do livro como espaço alternativo. (SILVEIRA, 2008).

Usualmente o livro de artista se impõe pela eloquência física. Sua primeira apresentação vem com a aparência ao olhar, num segundo momento sua aparência aos sentidos e por ultimo a leitura, se houver. (SILVEIRA, 2008).

A obra *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* de Sonia Delaunay-Terk e Blaise Cendrars, publicada em 1913, reúne todas estas características. (Figura 54).

Figura 54 – *La prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*



Sonia Delaunay-Terk e Blaise Cendrars – *La prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, 1913.

Fonte : Silveira, 2008, p. 153.

Silveira (2008, p.151) descreve com clareza a obra de Delunay-Terk e Cendrars:

É uma sanfona com uma grande dobra longitudinal central, e depois dobrada transversalmente 21 vezes, acondicionada em uma pequena capa de pergaminho. Dobrada, é pequena [...]. Totalmente aberta, ultrapassa os dois metros de comprimento. De alto a baixo, o lado direito é ocupado pela poesia de Cendrars e ao lado esquerdo, pela gravura (*pochoir*) de Delaunay-Terk, que também avança por entre o texto, num exercício de cores vibrantes, luminosas.

Neste livro-objeto a visualidade é o texto. É uma das obras primas do livro-objeto, categoria que abriga os maiores experimentos de desconstrução.

O livro-objeto é tátil e interage com o deslocamento da percepção. A emoção da descoberta de um novo caminho espacial e a lembrança do evento no tempo são as fontes do desfrute estético. (SILVEIRA, 2008).

O objeto livro pouco se modificou ao longo da história, ao contrário da leitura que continua a exercitar novas fórmulas de compreensão, passando do entendimento analítico dos códigos da escrita ao entendimento perceptivo. No primeiro caso, a página é calada, muda, serve apenas como suporte para os sinais gráficos convencionais, no segundo caso, a página tem sua própria linguagem e voz. (SILVEIRA, 2008). Ferreira Gullar (1971 *apud* SILVEIRA, 2008, p. 165) contribui com sua definição de livro-poema:

Chamo de livro-poema (ou poema livro) à tentativa de usar a página (o livro) como um elemento interior ao poema. [...]. Na verdade, segundo cremos, a palavra, com seu peso, obriga a página a vencer o limite tátil, submerge-a na dimensão temporal da linguagem. A página é pausa, duração, silêncio. Um silêncio verbal. Cortando-a, justapondo-a, procuro tornar audível o lado mudo da linguagem, seu avesso.

Como afirma Silveira (2008) a busca de um novo livro surge da disposição para uma nova leitura. Álvaro de Sá (1971 *apud* SILVEIRA, 2008, p.166) propôs as diferenças entre poesia-livro, poema-livro e livro poema, sendo o último uma idealização mais próxima do livro-objeto.

O que caracteriza o livro-poema é a fisicalidade do papel como parte integrante do poema, apresentando-se como um corpo físico, de tal maneira que o poema só existe por que existe o objeto (livro). A intenção do livro-poema não é a produção de um objeto acabado, mas, através de sua lógica interna, formar o poema durante o uso do livro, que funciona como um canal que, no seu manuseio, “limpa” a leitura fornecendo a informação, possibilitando assim um novo explorar em nível já de “escrita” sobre o livro “limpo”: recuperação criativa dos dados informativos [...] O livro-poema não pode perder a característica de livro para ser filme ou cartaz. As propriedades físicas do material impedem esta transposição.

O livro de artista causa estranhamento e se expressa por parecer diferente e por parecer semelhante ao mesmo tempo. É natural que um livro se pareça com um livro, porém, isto pode também passar ser o próprio assunto do livro vinculado a um propósito.

Isso ocorre quando o artista sustenta o formato de códice não buscando sua preservação, mas como tática de linguagem, agregando assim, um valor cenográfico ao volume. Silveira (2008, p. 167) ainda explica o porquê das relações atuais entre as formas de expressão acontecerem:

As relações entre veículos [...] são mútuas, ou simultâneas, ou alteradas, mas sempre relativas umas às outras. [...]. A essa integração de meios foi dado o nome “intermídia”, denominação cunhada nos anos 60 pelo inglês Dick Higgins (1938-1998), artista experimental co-fundador do grupo Fluxus e criador de Something Else Press, uma das mais importantes casas publicadoras de obras alternativas.

O conceito de intermídia e a reunião de outros escritos, comentários, poemas-visuais, propostas para encadernações, roteiros para performances, desenhos, caligrafias e reproduções de fotos, são encontrados no livro *Foew&ombwhnw: a grammar of the mind and a phenomenology of love and science of the arts as seem by a stalker of the wild mushroom*, 1966. (SILVEIRA, 2008).

Figura 55 – Foew&ombwhnw



Dick Higgins - *Foew&ombwhnw: a grammar of the mind and a phenomenology of love and science of the arts as seem by a stalker of the wild mushroom*, 1969.
Fonte: Silveira, 2008, p. 167.

Silveira (2008, p. 167) anexa algumas características do livro de Higgins citado acima:

O material escrito é diagramado em duas colunas paralelas independentes separadas por um fio. Um texto que se inicia na coluna esquerda de uma página par, continuará na coluna esquerda da página par seguinte. Desse

modo, o livro aberto apresenta quatro dinâmicas (ou movimento) de leitura diferentes, lado a lado, no decorrer das suas 320 páginas. Isto pode sugerir que ele seja lido quatro vezes. É impresso em papel de baixa espessura, com bordas tingidas de vermelho rosado. A capa dura é revestida de falso couro negro. As folhas de guarda também são negras, assim como é negra a fita marcadora de páginas. Os textos e os símbolos da capa são dourados. O livro se apresenta, assim, como uma pequena bíblia.

Da mesma forma que as palavras podem completar o sentido do livro de artista, o excesso delas pode criar gêneros simplesmente literários fazendo com que o livro não tenha função de obra de arte.

Se por um lado isto restringe artificialmente o universo de obras que podem ser classificadas como livros de artista, por outro pode oferecer novas avaliações, onde uma comunicabilidade explícita geraria uma possível arte informativa. (SILVEIRA, 2008).

Cru e sem adereços, foi o livreto de Douglas Huebler, intitulado *Secrets*, 1973 (Figura 56). Seu projeto teve início com a exposição *Software* em 1969, onde era solicitado ao visitante que escrevesse num papel um segredo pessoal jamais revelado. Este papel era colocado numa urna e o visitante em troca recebia uma fotocópia de um segredo colocado na urna no dia anterior.

Foram impressos cerca de 1800 segredos em um livro de artista. (SILVEIRA, 2008).

Figura 56 – Secrets



Douglas Huebler – *Variable piece 4: Secrets*, 1977.

Fonte: Silveira, 2008, p. 175.

Atualmente, o sistema de artes é composto por dois grupos: o que é constituído pelas obras escultóricas consideradas como agressão ao conceito de livro, e o grupo das obras gráficas ou plásticas que tem sido a maioria das produções e recebem maior atenção dos pesquisadores. (SILVEIRA, 2008).

São estes os livros-objetos e livros de artista no sentido específico que pertencem quase que exclusivamente as artes visuais, se apropriando de suas ferramentas e liberdade para construir uma entidade que preserva e protege as formas consagradas, por meio da inversão das regras de apresentação, do hábito da leitura e do manuseio.

Estas formas consagradas são: o livro, o códice, o rolo, a sanfona, a caixa, o envelope, folhas soltas, o caderno, a pasta de arquivamento, entre outras. Silveira (2008, p. 185) também comenta sobre as formas e suas funções:

Ser uma pasta é uma forma de apresentação, uma configuração (que poderá ter a função prevista de guardar elementos avulsos), e ser um álbum é uma função (que poderá ter a apresentação prevista para enobrecer seu conteúdo. Por si só isso já oferece um bom espaço de intervenção para o artista. Ou seja, jogar com “o que é” e com o “para que serve”.

Fazer uso de processos mecânicos e industriais é a marca registrada dos artistas conceituais. Especialmente o uso da fotocópia e do *offset*. As modernas técnicas de impressão também atraem o olhar.

A edição visual e editoração gráfica por computador propiciam diversos tipos de criações digitais, possibilitando intervenções em qualquer imagem. (SILVEIRA, 2008).

A questão do novo olhar é aqui exigida, de maneira mais detetivesca a fim de encontrar as alterações escondidas pelo autor. É o que faz Waltercio Caldas Jr. em *Vélazques*, 1996, (Figura 57) um falso livro de arte.

O livro contém formato, papel, encadernação e impressão da melhor qualidade, com tiragem inicial de 1500 exemplares. Ele é ou finge ser uma obra de luxo, um livro sobre arte alterado sobre Vélázques. Todo o livro está fora de foco, incluindo imagens e textos, colocando o leitor numa falsa mesma dimensão visual. Olhando mais uma vez percebe-se que todos os personagens foram apagados das pinturas reproduzidas. (SILVEIRA, 2008).

Figura 57 – Vélazques



Waltercio Caldas Jr. – Livro *Vélazques*, 1996.

Fonte: Vélazques, 2013. Disponível em:
<http://www.walterciocaldas.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&flg_Tipo=D80>.

Se o autor propunha uma incomunicabilidade, a obra instaura um paradoxo, já que a leitura compreende os estágios de “ver a palavra e leva-la em consideração de acordo com as informações conhecidas.” Manguel (1996, *apud* SILVEIRA, 2008, p. 190).

O desfoque então remete a uma nova instância de leitura da página como ilustração de si mesma e do fantasma da ilustração nela contida. (SILVEIRA, 2008).

Outra característica que se encontra no suporte de maneira expressiva são as relações entre emoção, comoção, corpo humano e arte. Um exemplo é a edição canadense bilíngue *m: melancholia&melanomata/mélancholie et mélanome*, 1996, de Barbara McGill Balfour (Figura 58). O trabalho fez parte de uma exposição homônima, tem formato quadrado em papel cor de areia, com textos em tipografia cursiva criadas pela própria artista e fotos em preto. Somente uma foto é colorida. Não possui paginação e traz textos nas páginas ímpares e as imagens nas pares. (SILVEIRA, 2008).

Figura 58 – *m: melancholia&melanomata/mélancholie et mélanome.*



Barbara McGill Balfour – *m: melancholia&melanomata/mélancholie et mélanome*, 1996.
Fonte: Silveira, 2008, p. 203.

Autobiográfico, traz conexões entre o estado doente que pode acompanhar a consciência de mortalidade, a depressão causada por um câncer de pele maligno (melanoma) e a etimologia de palavras como “melan”, que significa preto. (SILVEIRA, 2008).

A presença do preto é percebida diretamente pela capa, fotos e pelos milhares de pontinhos que recobrem o papel. “Como em cada sinal da pele da artista, que guarda em si um prenúncio de finitude.”. (SILVEIRA, 2008, p. 203).

Para Bentivoglio (1993 *apud* SILVEIRA, 2008, p. 205), livros-objeto “são livros que submeteram-se a transformação na forma, estrutura ou matéria”. Estes elementos passariam a ser mensagens. E completa afirmando que “um livro de artista é um livro regular com um conteúdo irregular e o livro-objeto é um livro irregular.”.

Neide Dias Sá vem construindo esse tipo de experimentação plástica em seu trabalho diferenciado. Diferenciado por que ao contrário dos outros artistas contemporâneos que são camaleônicos, Neide mantém uma linha de pesquisa há

muitos anos em que busca a comunicação interpessoal pela visão. (SILVEIRA, 2008).

Poema é a palavra que move seu trabalho. Ela produz poemas-objetos e livros-poemas. Seu cubo de acrílico incolor *Transparência*, de 1969 (Figura 59), é apresentado por ela tanto como um poema-objeto como um livro-objeto. Este possui dois outros cubos transparentes dentro dele com palavras ou seguimentos de palavras em preto aplicadas sobre as suas superfícies. Precisa ser manuseado para que as visões possam ser semantizadas a partir da sobreposição dos cubos. (SILVEIRA, 2008).

Figura 59 – *Transparência*



Neide Dias de Sá –
Transparência (caixa), 1969.
Fonte: Silveira, 2008, p. 206

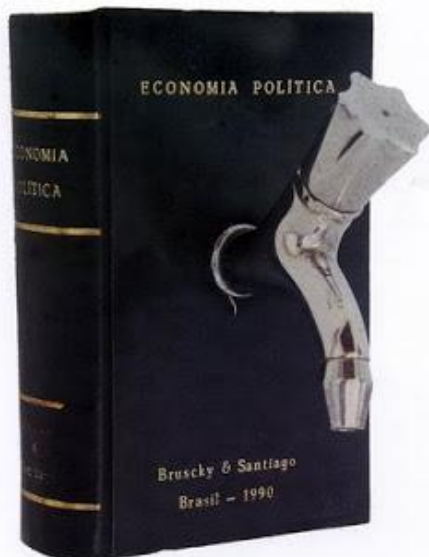
Experimentar. Esta é a palavra de ordem para o livro-objeto multiforme cujos autores são provocativos e inquietos. Paulo Bruscky é um desses nomes brasileiros de projetos intermidiais. (SILVEIRA, 2008).

Sua fama de artista inventor não é à toa. Sua presença é ativa na produção de arte postal, livro de artista e investigação cultural. Começou a publicar livros de artista e a criar livros-objetos em 1971.

Seus trabalhos carregam doses de humor e ironia. Produziu livros objetos de todas as formas: fez livros em Xerox, com carimbos, de papelão, de lata, de pano,

livros sanfona, livros que não abrem, livros alterados e intervenções metafóricas como em *Economia política*, (Figura 60) 1990 em parceria com Daniel Santiago. (SILVEIRA, 2008).

Figura 60 – *Economia Política*



Paulo Bruscky e Daniel Santiago –
Economia política, 1990.
Fonte: Silveira, 2008, p.211.

Em sua obra ele reafirma o códice como seu arquétipo. As alterações são necessárias tanto para compor a obra ou são comentários aos problemas sociais, políticos ou culturais. (SILVEIRA, 2008).

A área de sobreposição entre o livro-objeto e o livro de artista estrito parece ser muito maior do que se afirma, pois são frutos da arte e reivindicam liberdade de forma e linguagem. (SILVEIRA, 2008).

No final da década de 70, outra área de atividade relacionada ao livro se desenvolve, trata-se dos livros escultóricos. Estes se direcionaram com maior proximidade ao conceito de instalação do que para o mundo dos livros. (SILVEIRA, 2008).

Alguns de seus precedentes foram: o catálogo *Favor tocar* (com um seio de borracha porosa na capa) e a *Caixa verde* (com a documentação do processo construtivo de outras obras) ambos de Marcel Duchamp. (SILVEIRA, 2008). (Figura 61).

Figura 61 – Favor tocar



Marcel Duchamp – Pierres de touche, 1947.

Fonte: Favor tocar , 2013. Disponível em: <<http://pt.wahooart.com/@/@/8EWLFE-Marcel-Duchamp-Se-ruega-Tocar>>.

O livro-escultura surge dos trabalhos menos convencionais onde predomina o abandono da página. Esta se torna apenas um contêiner de informação tridimensional com ou sem o complemento da palavra, preservando ou negligenciando a página. (SILVEIRA, 2008).

Drucker (1995 *apud* SILVEIRA, 2008) afirma que o livro de artista precisa ser compreendido como uma forma mutável. Os livros escultóricos, podem operar como ícones do estado de ser livros, mas não proporcionariam uma experiência associada com livros mesmo.

São construções-livro manufaturadas, relacionadas com o objeto surrealista. São objetos modificados, perturbados ou interpretados “em que o ponto de partida coincide com um objeto específico: um livro. A ênfase cai da fabricação do objeto, não no texto [...]” Hubert (1988 *apud* Silveira, 2008, p. 218).

No trabalho de Löhr é o estado do livro que importa. A mensagem, informação objetiva, deixa de existir em favor da visualidade criativa e contemplativa, interferindo na sua funcionalidade e na sua condição de ser livro.

Helmut Lohr (1985 *apud* SILVEIRA, 2008, p. 219) comenta sobre, os por ele denominados, *Buchobjekts* (Figura 62) de 1981:

Ele arrancou alguns tijolos da alvenaria e os substituiu por pedaços de livros publicados no meu estabelecimento. Aqueles livros foram, claro, destruídos e tomado a forma de tijolos. Os conteúdos desses livros presos nas parede

parecem estar perdidos. Os livros se tornaram objetos e somente podem ser contemplados visualmente, afinal de contas um paradoxo para o sentido original de transmissão de mensagens. Os volumes alienados se tornaram parte da obra de alvenaria [...] isto é, na formação de corpos arquitetônicos.

Figura 62 – Buchobjekt



Helmut Löhrr – dois *Buchobjekt* de 1981 e *livros em parede*, 1985.
Fonte: Silveira, 2008, p. 219.

Recentemente uma reportagem da Folha de São Paulo de maio de 2013, publicou que em alguns sebos, livros estariam sendo vendidos por metro para decoração de ambientes.

Segundo afirma um dos livreiros entrevistados, os sebos recebem muitos clientes procurando este tipo de serviço. “Nesses casos, o conteúdo não importa tanto e a ideia é encontrar o tipo de capa, a cor, o tamanho e a quantidade que mais combinem com a estante ou a sala.” (MORI, 2013, p. 1)

As vendas ocorrem por unidade, porém no caso de grandes compras, fecha-se o preço até por medida. Quem gosta de leitura pede obras específicas, em outros casos as compras são realizadas apenas pelo visual. (MORI, 2013, p. 1).

Os livreiros concordam que esse público específico ignora o conteúdo de seu estoque, contudo, o lado positivo é que estas pessoas estão levando livros para casa, e alguém pode acabar os consultando. (MORI, 2013, p. 1).

Este é o exemplo claro e cotidiano de livros que tem suas funções transformadas. Ao tornarem-se objetos que apenas pregam a visualidade, acabam deixando em segundo plano a informação neles contida.

Como cita Silveira (2008) Fritzius defendia o lado positivo desse tipo de arte afirmando que pela destruição de seu sentido convencional, a energia do livro seria libertada.

Por viver a glória e o dever de representar a base da cultura universal, o livro está vulnerável a sofrer diversos tipos de ações e performances que interferem em sua forma de todas as maneiras. (SILVEIRA, 2008).

O livro *Balada* (Figura 63) de Nuno Ramos ilustra este tipo de intervenção, quando o artista disparou balas contra o livro com uma pistola 45 como gesto performático. (SILVEIRA, 2008).

Figura 63 – *Balada*



Nuno Ramos – *Balada*, 1995.

Fonte: *Balada*, 2013. Disponível em: <http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=95&cod_Serie=26>.

O livro de carne de Artur Barrio (Figura 64) também deve ser lembrado. Livro feito a partir de lâminas de carne e unido por um barbante é manuseado diretamente pelo espectador. Realizado no fim dos anos 60 e início dos 70, agressiva e contrária ao mercado da arte, foi inserido nos piores momentos da ditadura militar no Brasil. (SILVEIRA, 2008)

Figura 64 – Livro de carne



Artur Barrio – *Livro de carne*, 1998.
Fonte: Tersariolli, 2008, p. 43.

Nos anos 80, houve o reingresso dos ensinamentos das técnicas históricas de encadernação, subvertidos para colaborar com a constituição de uma linguagem, gerando bons frutos para o livro-objeto. Silveira (2008, p. 31) ainda afirma que:

O movimento foi mesmo muito intenso. Ficou estabelecida uma marcante divisão da produção em obras que se comportam como suporte e obras que se comportam como matéria plasmável, o que definirá como bifacetado esse universo. Usualmente, o primeiro caso é o das peças múltiplas, impressas, de construção conivente com a tradição, embora isso necessariamente não ocorra. O segundo grupo é formado pelos livros-objetos propriamente ditos, normalmente peças únicas, fortemente artesanais ou escultóricas, tendentes para o excesso, muitas vezes se contrapondo como metáforas ao livro, ou ao conhecimento consagrado, ou ao poder da lei.

O livro-objeto passou por exageros às vezes sem fundamentação alguma que chegaram até a constituir correntes. Uma série de livros baleados, serrados, queimados, aparafusados, rasgados, afogados, empastados de tinta, de cera, de óleo, páginas furadas, coladas, costuradas, revestidas, enfim, uma gama de livros experimentais cujo maior problema era causar um enrijecimento na comunicação com o público, já que o artista visava antes de tudo, se comunicar. (SILVEIRA, 2008).

O ponto extremo do livro de artista é a obra objetual escultórica, está é representada pelo quase completo abandono da palavra escrita e o abandono da condição de divulgação. Não são mais intermediais, pertencem somente as artes plásticas sem vínculos diretos com a literatura, comunicação social ou outros

produtos de informação “legível”. São peças de galerias e museus. Como a obra *Philistine*, de Khalil Rabah (Figura 65). (SILVEIRA, 2008).

Figura 65 – *Philistine*



Kahlil Rabah – *Philistine*, 1997.
Fonte: *Philistine*, 2013. Disponível em :
<<http://arteeast.org/pages/virtualgallery/exhibits/weavingmeaning/?page=7>>.

O livro em forma de códice é provavelmente o mais significativo objeto da cultura ocidental. As forças que garantem sua imutabilidade são tão fortes que corrompê-las gera no espectador estranheza. (SILVEIRA, 2008).

A arte e a tecnologia são agentes de transformação na construção do livro de artista, este guarda em seu sentido amplo uma série de limites e metalimites que são suas especificidades. Estes e outros motivos fazem o conceito “livro de artista” ser inapropriado. O termo difere do que se pretendia que ele fosse. (SILVEIRA, 2008).

O livro de artista pode ser uma obra única, artesanal ou pode ser publicado em edições limitadas, pode ser reproduzido em série e enviado pelo correio (terrestre ou eletrônico) como arte postal. Pode ser um *flip book*, “pode ser um livro escultórico, um livro-objeto, um e-artist book (DUNCAN, 2003), um livro alterado (altered book) (DUNCAN, 2003) ou ainda um livro híbrido. (MOEGLIN-DELCROIX, 1997).” (LUNA, 2011, p. 20).

Este é o campo da arte que se expressa pela apropriação artística do livro, em ideia ou pela forma, por meios gráficos ou plásticos, persistindo o livro na criação final. (SILVEIRA, 2008).

Por fim, os livros de artista são livros brincantes, experimentais, inventivos, performáticos e sensoriais. Objetos que estabelecem uma nova emoção ao leitor, informando, estimulando, intrigando, comovendo e entretendo. “O objeto livro é, portanto, aquele que se vê repensado. Explorado, estudado de novo na história. Como intenção de experimentação, sensação. Prazer intelectual, visual, tátil, contextual.” (PAIVA, 2010, p. 120).

6 LIVRO – OBRA DE ARTE-INFORMAÇÃO

“O livro é a expressão do pensamento humano, do desenvolvimento das técnicas e saberes, é uma revolução dirigida ao discurso da permanência.” (PAIVA, 2010, p. 83).

Todo livro deseja ser objeto de transmissão do saber, apreciação e deleite. Por si só, este objeto já possibilita viagens e consegue ser narrativo antes mesmo de iniciar qualquer texto. Sempre se renovando, o livro estabelece uma constante busca pela antimonotonia. Paiva (2010, p. 83) inclusive discute questões sobre a importância e funções do livro:

O livro tem uma existência fundamental na cultura. Suporte de discurso universal, que função teria? Em soma, diminuição ou acréscimo dependendo do público: informar, entreter, documentar, registrar, reunir, mediar, autenticar, interpretar, possibilitar, demonstrar, ilustrar, repertoriar, oferecer, divertir, intrigar, sugerir, resgatar, viajar, (des)localizar, fazer refletir.

O livro, além de função possui forma, tamanho, materiais, finalidades, autorias, assuntos e qualidades diferentes. (PAIVA, 2010).

Piroló (2011, p. 7) faz um adendo a respeito do conteúdo informacional presente nas obras de arte:

Quando se refere à obra estética, o termo conteúdo informacional está intimamente relacionado não à *forma* da obra física, e, sim à sua *função*, isto é, ao seu significado. E é justamente este tipo de informação que buscamos analisar através da Ciência da Informação.

Paiva (2010, p. 84) cita outros tipos de livros que também circundam este universo literário-artístico-criativo.

Os primeiros a serem lembrados pelo autor são os livros de leitura sequencial que são os ensaios, memórias, romances, poesia, história em quadrinhos, e etc.

Depois, os livros de referência representados pelos anuários, dicionários, manuais, catálogos, enciclopédias, guias, etc.

O livro digital ou *e-book* (Figura 66) surge da abreviação inglesa de *eletronic book*. É um livro desenvolvido para a leitura com o auxílio de mídias digitais. Este livro busca se tornar um método de armazenamento de pouco custo e fácil acesso.

Figura 66 – e-book



Fonte: e-book, 2013.

Disponível

em:<

<http://giacomodegani.com.br/livros-digitais-2/e-books-se-tornam-esperanca-do-mercado-editorial-europeu-3.html>>.

Outra categoria importante é a de livros raros que se caracterizam por serem representantes de um marco histórico. Este é geralmente antigo, precioso, representativo, esgotado, com edições limitadas, referente, ornamental, com papel, gravura e encadernações diferenciadas.

A Biblioteca da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) avalia como livro raro as impressões do século XV, XVI, XVII, XVIII e obras editadas no Brasil até 1900 assim como as primeiras edições até o final do século XIX.

Também são consideradas raras as edições de luxo, edições especiais, obras esgotadas e fac-similares, personalizadas e numeradas; as edições clandestinas e censuradas; obras autografadas e manuscritas; exemplares com estilo de organização diferenciados, belas encadernações, *ex-libris* e obras desaparecidas. Enfim, obras que testemunham aperfeiçoamentos gráficos relevantes.

Os Livros de arte, diferentemente dos livros de artista até agora tratados, são todas as obras que tratam do assunto arte. Representam o conjunto dos princípios e técnicas característicos de um ofício ou profissão, campos do conhecimento humano relacionado à criação, movimentos artísticos, artes plásticas e manifestações estéticas, técnicas e habilidades humanas que registram as ideias e os ideais de culturas e etnias, experiências e práticas.

O *flip book* (Figura 67) é o termo que designa um livro animado. Também chamado de cinema de polegar, cinema de bolso ou cinema de mão, esta é obviamente, uma mídia que transita entre o livro e o cinema, pois cria uma ilusão óptica quando folheado.

Figura 67 – Flip book



Kunsthalle de Düsseldorf, exposição, 2005, flip book.

Fonte: Paiva, 2010, p. 87.

Uma simples virada da página faz o processo de leitura tradicional e a imagem estática ganharem vida através do movimento. É quase sempre produzido em pequenos formatos, permitindo que o leitor determine o tempo de recepção da obra.

O livro pop-up (Figura 68) é o livro que salta para fora, criando janelas inesperadas e eloquentes para a leitura. Esta tecnologia tem suas origens na arte japonesa do origami. Este livro é classificado como um tipo de origami arquitetônico e que hoje é muito utilizado em livros infantis, cartões, folhetos e etc. Paiva (2010, p. 86) ainda declara que “O texto pop-up diverte, encanta, anima, e ajuda no aprendizado das crianças, repensando a função do livro. Motivando e incentivando a leitura, brinca com o leitor que participa com o livro.”.

Figura 68 – Livro pop-up



Su Blackwell - Alice – A Mad Tea Party' second-hand book.

Fonte: Craftscouncil, 2013. Disponível em: <<http://www.craftscouncil.org.uk/whats-on/view/su-blackwell-in-conversation/objects?img=24ad530fc87119c4>>.

O livro fore-edge (Figura 69) é uma técnica que revoluciona a perspectiva de capa e dos invólucros visuais. Edge: significa aresta e fore, frente.

Figura 69 – Livro fore-edge



Fonte: Paiva, 2010, p. 89.

Esta pintura é tradicional em livros de artistas ou antigos livros recuperados produzidos na Inglaterra.

Funciona da seguinte forma: quando o bloco das páginas é aberto em leque, uma imagem é aplicada à superfície destacada, dando a aresta uma impressão dourada se fechada e marcada com cores que formam imagens, se aberta. Em repouso, o livro mantém suas laterais em ouro marmorizado; quando aberto em leque pela interação do leitor, resulta na mágica do aparecimento da imagem. (PAIVA, 2010).

Uma característica unânime para os artistas dos livros é a recusa pelas normas bibliográficas. A maior parte da produção ignora passiva ou ativamente os parâmetros dos organismos reguladores da normatização da produção intelectual.

Porém, a ironia da regra pode ser ainda mais interessante quando esta gera ações artísticas surpreendentes. Não é de se estranhar que bibliotecários internacionais já discutiram como catalogar a inclusão ou não desses títulos em seus domínios. (SILVEIRA, 2008).

Hoffberg (1993 *apud* SILVEIRA, 2008, p.215) ao seu modo, procura categorizar as diversas variações do livro de artista, reafirmando os cuidados necessários para sua preservação:

Livros-obras, livros de artistas, livros feitos por artistas, livros-objetos – uma terminologia que não tem sido assentada por aqueles desta área, mas que agora tem ingressado na literatura como *livros de artistas* – estão ainda a se autodefinir, não para o iniciado, mas para o não-iniciado. Esses trabalhos de arte requerem cuidado terno e amoroso, uma generosa abundância de técnicas de preservação casada com uma compreensão de sua fragilidade e intimidade.[...] Essa ideia de acondicionamento para ideias visuais e verbais está ainda tentando encontrar uma definição, um lar, um lugar para ser reconhecida à vontade, prontamente e facilmente.[...].

A arte se torna objeto de estudo da Ciência da Informação quando ocorre a análise de sua gênese, sua natureza e dos efeitos que atingem o público nas instituições de informação. Tais como seus processos de produção, comunicação, uso das informações artísticas, os sistemas que permitem seu uso, manipulação, comunicação e armazenamento. (PIROLO, 2011).

O livro de artista, como foi lembrado anteriormente, pode se manifestar em diferentes formas, seja em forma de códice, flip book, livros túnel, mapas etc. Tais formas ultrapassam os limites da encadernação e leitura tradicionais ao mesmo tempo em que mantém uma relação íntima, promovida pelo livro, entre o leitor e o objeto. (CHEMERO; SEIGEL; WILSON; 2000, tradução nossa¹).

O esforço estabelecido para chegar a uma definição da arte em forma de livro persiste ainda hoje.

Clive Phillpot assume então a condição de definidor dos pontos de partida para a solução deste problema, propondo parâmetros e construindo paradigmas. Silveira (2008) ainda afirma que Phillpot tem sido um nome influente nesta área devido a sua experiência como bibliotecário e crítico de arte. Ele dirigiu a Biblioteca do Museu de Arte Moderna de Nova York, e constituiu lá a maior coleção mundial de livros de artista.

Hoje, consultor da Biblioteca de Artes Visuais do British Council, ele é um dos mais aptos a discutir questões problemáticas sobre livros de artista em bibliotecas.

Em uma das primeiras ocasiões em que o termo livro de artista foi utilizado, estava implícito que este se referia a “livros feitos por artistas”. Phillpot deduziu que a melhor definição seria a de “livros feitos ou concebidos por artistas”.

A razão para este adendo é que poucos livros de artistas são resultado do trabalho de uma única pessoa. Fotógrafos, impressores, encadernadores entre outros profissionais muitas vezes, também participam na produção do livro. (PHILLPOT, 1982, tradução nossa², grifos do autor).

A definição de Ulises Carrión (1980 *apud* PHILLPOT, 1982 p. 77, tradução nossa) para o termo *bookworks*, é a seguinte: são “livros em que a forma do livro, uma sequência coerente de páginas, determina condições de leitura que são intrínsecas à obra.” A esta afirmativa, Phillpot (1982, p. 77, tradução nossa) acrescenta:

¹ (Texto original em língua Inglesa; CHEMERO; SEIGEL; WILSON; 2000).

² (Texto original em língua Inglesa; PHILLPOT, 1982).

Livros únicos estão mais próximos das tradições da pintura e escultura, com isto, estes geralmente enfatizam a fisicalidade do livro. [...] livros múltiplos estão mais próximos das tradições arte da impressão e da fotografia. Neste, a questão da reprodutibilidade é mais significante.

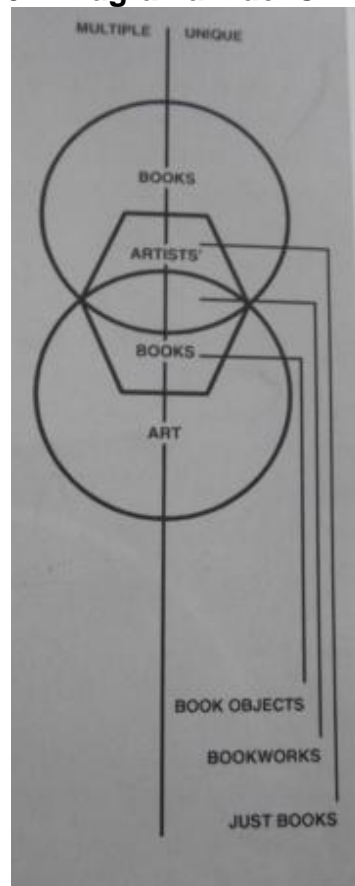
Phillpot (1982, tradução nossa) completa atestando que o desejo de fazer uma arte acessível por meio da multiplicação impulsionou a criação de livros múltiplos.

Poucas formas de arte são tão acessíveis quanto os livros. Não existe original que não possa ser reimpresso. Cada cópia de um livro de artista é uma obra de arte.

Silveira (2008, p. 47) apresenta informações importantes sobre as pesquisas de Phillpot (Figura 70):

Phillpot ilustra o seu artigo com um diagrama em que propõe intersecções ou áreas comuns ao campo dos livros comuns, dos livros de artista e da arte. O livro de artista pode ser apenas um livro convencional, pode ser um livro-objeto, ou pode ser um livro-obra, pertencendo tanto a arte como á bibliofilia. Em todos os casos, eles podem ser múltiplos ou únicos.

Figura 70 – Diagrama 1 de Clive Phillpot



Fonte: Phillpot, 1982, p 77

Silveira (2008, p.47) relembra que em 1982 a revista *Art documentation*, dedicou seu numero ao esclarecimento destes termos para o publico bibliotecário. O artigo continha a seguinte definição dos termos:

- **Livro.** Coleção de folhas em branco e/ou que portam imagens, usualmente 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 um artista e 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.

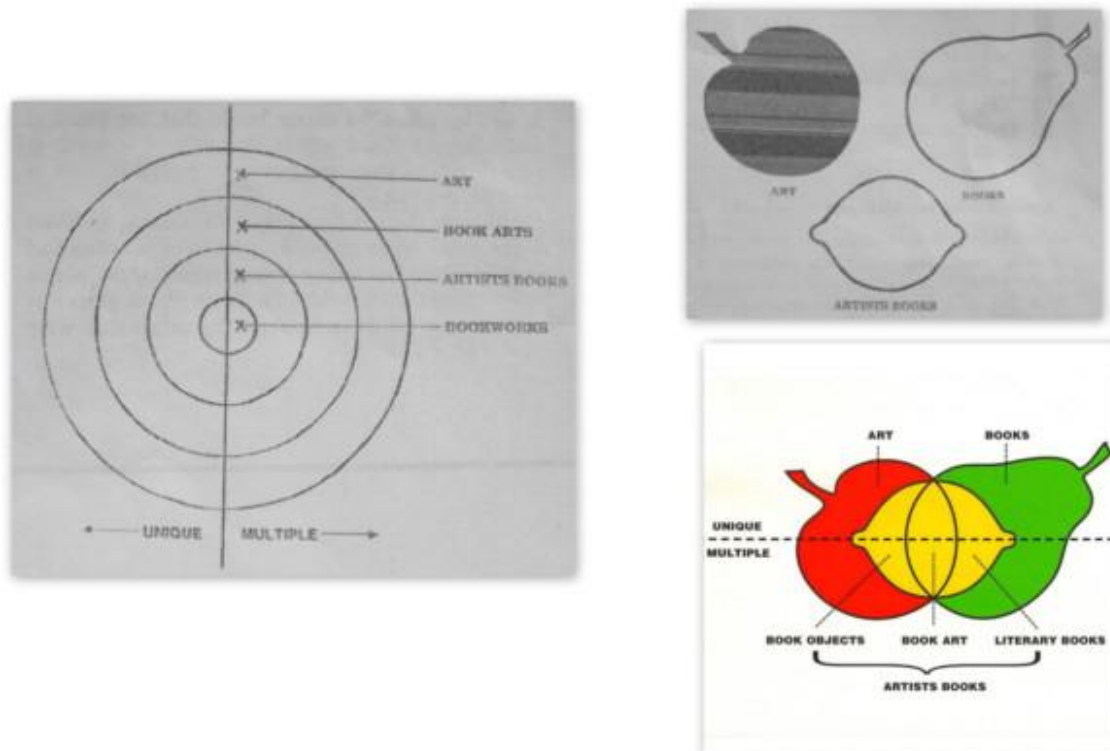
Com relação ao reconhecimento do assunto pela *Library of Congress*, os estudos de Trepanier (1983, *apud* SILVEIRA, 2008, p. 49) afirmam que:

A biblioteca do congresso já teria reconhecido o assunto *artists books*. Mas como colocar sob a mesma rubrica um folheto em sanfona, um grosso volume de mais de mil paginas em branco ou um cepo de madeira? E afinal, que parâmetros utilizar na decisão do local adequado para o livro-objeto, se na galeria (ou museu), na biblioteca, ou em ambos? A realidade é que o problema estava só no seu começo oficial.

Afim de melhor solucionar os problemas particulares que seu diagrama anterior poderia causar quando traduzidos em outro idioma, Phillipot o refaz (Figura 71). Agora está dividido em três e com círculos substituídos por contornos de frutas. Onde livros são representados por uma pera, a arte por uma maçã e os livros de artista por um limão.

Com esta nova definição, *artists' books* podem ser *literary books*, *bookworks* ou *book-objects*, independentemente de serem múltiplos ou únicos. (SILVEIRA 2008).

Figura 71 – Diagramas de Clive Phillpot



Fonte: Phillpot, 1993, p 5.

Visando esclarecer melhor este segundo diagrama, Phillpot, juntamente com as imagens , acrescenta em seu artigo sua devida explanação:

Meu primeiro diagrama é uma representação simples do local do foco da minha discussão de hoje, o *bookwork* - isto é, a obra de arte em forma de livro - no universo da arte. [...]. Vamos supor que temos dois círculos sobrepostos, um representando a 'arte' e outro representando 'livros'. Se os contornos destes círculos são considerados os delimitadores de seus assuntos, podemos usar a lógica booleana para esclarecer muitos aspectos das inter-relações da arte e dos artistas, e dos livros, especialmente se também desenharmos um outro círculo, menor, onde eles se sobrepõem, para incluir uma área de cada lado dessa sobreposição. Este pequeno círculo representa 'artists'books'. Tudo encontra seu lugar. por exemplo: obras que não são arte (visual), são simplesmente 'livros literários'. Obras que não são livros, são simplesmente 'livros-objeto escultóricos' - por exemplo, os livros de mármore [...]. Por tanto, 'artists'books' abraça estas duas categorias, bem como o conceito central do 'bookwork', a obra de arte que é dependente da estrutura livro para articular seu conteúdo. (PHILLPOT, 1993, p. 5, tradução nossa³).

Lauf e Phillpot (1998, *apud* SILVEIRA, 2008) afirmam a natureza mestiça do livro de artista favorecendo agora o livro gráfico. O artigo escrito por ambos agrega a esta categoria, revistas que incluem arte para a página, escritos, diários, manifestos, poesia visual, obras com a palavra (desde que componham o volume), partituras,

³ (Texto original em língua inglesa; PHILLPOT, 1993)

roteiros, documentação, reproduções fac-similadas, cadernos de rascunho; álbuns e inventários; obras gráficas (sem narrativas), histórias em quadrinhos específicas, livros ilustrados, *page art* (iluminuras, arte da página, interferências gráficas), arte postal, arte do livro e *bookworks* (livros-obra).

Uma pesquisa realizada pelo curso de biblioteconomia da faculdade de belas artes da Indiana University, com o intuito de averiguar como as bibliotecas administram coleções de livros de artista, constatou que este tipo de coleção constitui uma pequena parcela porém, não insignificante, dos acervos das bibliotecas de arte. (CHEMERO; SEIGEL; WILSON; 2000, tradução nossa).

Esta apuração não é tão desapontadora afinal, a maior parte da aquisição destes objetos é geralmente realizada por bibliotecas especializadas. Fora isso, poucas são as bibliotecas que incluem esse tipo de material em seus acervos.

Os principais critérios de seleção escolhidos pelas bibliotecas entrevistadas eram os custos e a reputação do artista, em segundo plano ficavam as preferências pessoais ou recomendações da faculdade. Poucas bibliotecas possuíam também um acervo digital de livros de artista. Chemero, Seigel e Wilson (2000, p. 22, tradução nossa) ainda completam:

Livros de artistas são mais frequentemente considerados e tratados como objetos de arte únicos que requerem estratégias especiais para seus cuidados e manuseio, existe uma infinidade de problemas associados a eles, um deles é que o livro de artista muitas vezes desvia drasticamente da forma regular de livro. A literatura sobre o tratamento dessas coleções é escassa e parece que as bibliotecas não têm normas que abordem diretamente o tratamento desse tipo de material.

Os resultados da pesquisa mostram que os bibliotecários estão empregando a este tipo de livro métodos de armazenamento, preservação, promoção e circulação, desenvolvidas para coleções de materiais especiais. Os itens mais raros e frágeis são usualmente armazenados com outras coleções especiais devido as suas necessidades de preservação e conservação.

Isto remete a um problema. Se o livro de artista precisa ser manuseado para que estabeleça uma relação íntima com o leitor, e assim possa transmitir conhecimento e informação através do toque e da interação, não faz sentido que estes livros sejam mantidos em locais pouco acessados pelos usuários, como nas coleções especiais e sessão de obras raras.

É importante buscar entender qual é a contribuição da informação na democratização da arte facilitando o acesso de seu público, através de uma mediação coerente. (PIROLO, 2011).

Alguns livros de artista são produzidos como objetos únicos, alguns em edições limitadas, artesanais ou impressos. Outros são produzidos comercialmente. Muitos dos livros de artista são produzidos com custos mínimos, outros são fotocopiados. Cada categoria é um desafio devido as variações de suas sub-categorias. (FARMAN, 2008, tradução nossa⁴).

Por mais precioso que possa ser um livro de artista limitar seu acesso vai contra as intenções dos artistas. Este sempre foi descrito como uma forma democrática de arte. Tal descrição enfatiza sua produção múltipla capaz de ser reproduzida de forma financeiramente acessível e distribuídos para um grande público. Uma arte que possibilitaria sua substituição conforme seu material fosse se desgastando pelo uso e pelo tempo. (CHEMERO; SEIGEL; WILSON; 2000, tradução nossa).

Promover tais coleções é de ordem vital. Atualmente as bibliotecas estrangeiras optam por exposições e leituras para a sua divulgação. (CHEMERO; SEIGEL; WILSON; 2000, tradução nossa).

Esse tipo de divulgação não é o ideal para este livro-obra de natureza sinestésica. Exibi-lo como um objeto frágil sem contato direto com o público, inibe sua função interativa, portanto, torna-se apenas mais uma obra de arte restritamente visual. Chemero, Seigel e Wilson (2000, p. 23, tradução nossa) completam:

Fazendo as coleções mais acessíveis através de catálogos ilustrados e coordenação de palestras com oradores convidados e artistas do livro são alternativas para as exposições aumentarem a visibilidade global da biblioteca de arte como um centro de investigação, e como uma defensora das artes do livro.

Por serem mais do que apenas livros, disponibilizar o conteúdo desses materiais via internet por meio de catálogos eletrônicos não seria o suficiente para dialogar inteiramente com a obra, porém esta solução auxiliaria a atrair o acesso do público na procura destes materiais para que façam uso das coleções. (CHEMERO; SEIGEL; WILSON; 2000, tradução nossa).

⁴ (Texto original em língua inglesa; FARMAN, 2008).

No Brasil, também houve preocupação com relação a criação de coleções especializadas em livros de artista. De acordo com Cadôr (2012), Carrión, quando vivia em Amsterdã, escreveu cartas a mil artistas solicitando-os que lhe enviassem livros de artista para inaugurar sua loja especializada em tais obras. Nos anos seguintes, centenas de livros do mundo todo passaram a chegar.

Inspirado nas ações de Carrión, e nas iniciativas das universidades estrangeiras em agregar esse tipo de acervo as suas coleções, Amir Brito Cadôr, ensejou constituir a primeira coleção brasileira de livros de artista em uma biblioteca universitária pública.

Formada em novembro de 2009 na Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), por iniciativa dos professores Maria do Carmo Freitas Veneroso e Amir Brito Cadôr, a coleção especial Livros de Artista conta atualmente com mais de 250 títulos de artistas brasileiros e estrangeiros.

Antes de redigir um projeto para a criação de um espaço que abrigasse os livros de artista na biblioteca, uma seleção criteriosa do que faria ou não parte do acervo foi realizada, temendo que algumas destas obras fizessem mais sentido em galerias de arte do que no acervo da biblioteca. Entre elas, discussões sobre a entrada de catálogos comuns, obras únicas e livros-objetos escultóricos.

Cadôr (2012, p. 29) ainda acrescenta que após visitas a outros acervos, a biblioteca da UFMG pode conhecer e adaptar ao menos duas opções de guarda de livros de artista em seus acervos:

As edições artesanais, com tiragem de até cem exemplares, são tratados como obra de arte, e permanecem deitados, dentro de mapotecas, envoltos em papel especial, recebendo uma identificação a lápis na última página ou na contracapa, e um número de tombo que o localiza no acervo. Livros que possuem uma circulação maior, vendidos em livrarias, costumam ficar na biblioteca, em uma seção especial, mas são tratados como os outros livros do acervo, recebendo carimbo e etiqueta. Uma das poucas exceções é o livro *Velázquez*, de Waltercio Caldas: o Museu de Arte Moderna de São Paulo, que possui dois exemplares, mantém um exemplar na reserva técnica e outro na biblioteca.

No site do sistema de bibliotecas da UFMG é possível encontrar mais informações sobre a Divisão de Coleções Especiais e Obras Raras. A intenção era estabelecer um diálogo que compreendesse o livro, quer seja de artista ou raro, enquanto objeto de arte.

Demonstrando preocupação com a divulgação deste acervo, em novembro de 2011, a Biblioteca da Escola de Belas Artes e a Divisão de Coleções Especiais e Obras Raras da UFMG, com a contribuição de alunos, ex-alunos e professores da escola de belas artes, organizaram a exposição – Conversações – formada por livros de artista.

O diferencial desta exposição foi ter contado com um espaço de leitura, em que algumas publicações ficam disponíveis para consulta local.

Estabelecer contato direto com o leitor sem instaurar danos à obra. Este tem sido o desafio do bibliotecário que lida com coleções especiais de livros de artista.

Normas de procedimentos para catalogação são suficientes em muitas áreas, mas certos aspectos, como a descrição física de um livro de artista, são problemáticas. (CHEMERO; SEIGEL; WILSON; 2000, p. 23, tradução nossa).

Stover (2005 *apud* FARMAN, 2008, tradução nossa) identificou o que ela considera as três áreas essenciais para catalogação dos livros de artista. São elas, informação bibliográfica, conteúdo e estrutura. Nesse caso, o bibliotecário deve mostrar habilidades que podem ser associados a ciência forense.

O livro de artista está perdido nas bibliotecas e galerias, “existindo em algum lugar entre o objeto de arte e um livro comum, os livros de artista apresentam desafios únicos para o bibliotecário catalogador.”. (CHEMERO; SEIGEL; WILSON; 2000, p. 23, tradução nossa).

Stover (2005 *apud* FARMAN, 2008, p.324, tradução nossa) completa indicando que “quando um catalogador se aventura a interpretar a intenção do artista, este se torna um crítico de arte, moldando, assim, a forma como todo o trabalho é inicialmente abordado pelo usuário.”.

A padronização é um problema na catalogação de livros de artistas, porque raras são as normas desenvolvidas para eles. (PIROLO, 2011).

Atualmente existem três maneiras de catalogar livros de artista, a primeira delas é catalogar o livro da mesma maneira que os outros materiais das bibliotecas, usando a AACR2/LCSH. A segunda maneira seria a catalogação de livros de artista em um sistema especializado adaptado para este tipo de obra. E a terceira solução é uma combinação de ambos. (CHEMERO; SEIGEL; WILSON; 2000, tradução nossa).

Pouco a pouco, após o reconhecimento do assunto, as coleções especiais e reservas técnicas que possuem este tipo de obra em seus acervos, tornam-se cada vez mais acessíveis ao público por meio de uma reformulação de políticas das bibliotecas que acolhem em seus acervos livros de artista e similares. (PIROLO, 2011).

Assim, os livros de artista deixariam de ser os tesouros escondidos das bibliotecas. (CHEMERO; SEIGEL; WILSON; 2000, tradução nossa).

A informação contida nos livros de artista é desencadeada por um meio concreto, o suporte físico e seus códigos que provocam o receptor. Em outras palavras Pirolo (2011 p. 12) afirma que:

Torna-se óbvio que a apreciação de uma obra estética, seja ela, pintura, escultura, música, arquitetura, permite que o seu observador (público) possa ter um conhecimento acrescido através da análise minuciosa da mesma, esta informação será comparada com os diversos estados de conhecimento já adquiridos anteriormente pelo observador, proporcionando um novo conhecimento, ou seja, um conhecimento que se soma à capacidade humana (interna) de conhecer, enriquecendo-a, quanto mais conhecimento se tem, mais informações se produzem.

Por ter uma linguagem universal, uma obra de arte pode ser sempre visualizada, porém apreciá-la e compreendê-la exige certo conhecimento. Conhecimento este fornecido por intermédio de uma mediação e divulgação adequada da informação artística.(Strickland, 2003, *apud* PIROLO, 2011).

Os livros de artista criam condições específicas para a leitura. Esta nova arte de fazer livros como menciona Carrión (2011), não discrimina leitores; não tem um público específico. Para lê-la não basta saber decodificar palavras, é preciso apreender o livro como estrutura, identificando seus elementos e funções.

Pirolo (2011) define que arte é a representação simbólica de um momento ou contexto para transparecer um ideal, um conteúdo ou uma informação para quem a observa. Quando compreendida, uma obra de arte pode iniciar uma possível informação a um observador.

É um processo de transferência da criação humana, sintetizando emoções, história, sentimentos e cultura do homem, tornando-se este o seu conteúdo informacional.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo geral deste trabalho era o de dialogar e tentar solucionar a questão do suporte informacional – livro – possuir ou não importância, valores e funções equivalentes ou superiores ao conteúdo que carrega.

É plausível que o livro adquira importância superior ou equivalente ao conteúdo que carrega? Com a finalidade de solucionar a questão acima, este estudo propôs três hipóteses distintas:

A primeira hipótese identifica que o suporte livro, quando inserido em um contexto artístico, poderia ter sua função ampliada adquirindo assim, importância e valor equivalentes a importância e valor de seu conteúdo informacional.

A segunda hipótese aponta que o suporte livro, quando inserido em um contexto artístico, poderia ter função transformada, assim como sua importância e valor, superando a importância e valor de seu conteúdo informacional.

Já a terceira hipótese constata que o suporte livro mesmo quando inserido em um contexto artístico não possuiria função ampliada ou adquiriria importância e valor superiores ou equivalentes a importância e valor de seu conteúdo informacional, sendo este um suporte como outro qualquer.

Após pesquisas bibliográficas aprofundadas sobre evolução dos materiais que serviram de suportes da informação, análises sobre a evolução e função do livro no decorrer da história, com o desenvolvimento das civilizações, pesquisas referentes a arte da encadernação, da ornamentação e das transformações que a arte causou ao suporte livro quando utilizou-se de sua forma para manifestar novas representações artísticas; um direcionamento foi encontrado com o objetivo de ampliar os horizontes de definições do objeto livro.

Com isso, a primeira e segunda hipóteses estabelecidas no início desta pesquisa podem ser consideradas cabíveis. Descartando-se assim, a terceira hipótese.

Confirma-se que o livro pode ter sua função ampliada quando inserido em um contexto artístico, adquirindo assim status de objeto de arte.

Este quando sofre interferência ou é confeccionado com intenções artísticas priorizando a interação e o diálogo com o leitor, adquire novas possibilidades de leitura e comunicação por meio de seu manuseio. Com este propósito, o objeto se

torna indissociável de seu conteúdo, sendo primordial a sua forma para que a informação, nele contida, se manifeste.

Pode-se considerar então, que o livro, quando objeto de arte, tem importância e valor equivalentes ao conteúdo que carrega.

Assim como também é possível que o livro tenha sua função transformada quando inserido em um contexto artístico ou de ordem ornamental, porém este necessita ser restritamente objeto de valor para a visualidade plástica. Perdendo a sua original capacidade de comunicação e leitura, o livro se torna apenas objeto, como outro qualquer, das artes plásticas.

Neste último caso o livro ainda proporciona leitura, porém, esta se torna apenas interpretativa sobre como o material se apresenta ao observador. Neste caso quando o que mais importa é seu estado não a mensagem que carrega em suas páginas, pode-se concluir que o suporte pode se sobressair ao seu conteúdo, apenas por que este foi invalidado.

Após uma avaliação de como o movimento modernista trouxe uma mudança de antigos padrões da arte e como a arte contemporânea e conceitual concretizaram as questões de disseminação e acesso por meio de palavras e conceitos, justifica-se o porquê da escolha do objeto livro para a manifestação desta estética.

O livro prioriza a mensagem, e a finalidade desta mudança de padrões artísticos era a de modificar os hábitos de pensamento interferindo na vida real, intervindo na estrutura de objetos jamais antes considerados suportes para a arte.

A arte possui função formativa e informativa. Agora esta é pensada e composta por signos e símbolos. O espectador se torna leitor destes signos mais do que um mero contemplador.

O livro, este objeto simbólico, místico, secular, tradicional, aurático, imutável, carregado de significados, possui intenções já definidas apenas por ser livro; traz consigo a função de disseminador primordial de todo e qualquer conhecimento. Sua capacidade de alcance informacional é grandiosa.

Todos podem ter acesso ao livro. Sua estrutura e finalidade são reconhecidas em qualquer canto do mundo.

Devido ao seu potencial indiscutível de alcance, a arte se apossou da estética e forma deste objeto com o intuito de transmitir uma nova expressão e difundir uma

comunicação direta de maneira mais rápida e interativa aos expectadores, que por fim se tornam leitores.

Ler um livro proporciona um tipo de entendimento, rele-lo concede outro tipo de conhecimento.

O livro quando inserido em um contexto artístico, induz a um tipo de fetiche do olhar. Não se lê apenas, é preciso toca-lo, cheira-lo, interagir com ele. Estes pequenos atos transformam a obra de arte e definem outro tipo de olhar, ler e conhecer.

Esta arte híbrida que é o livro de artista é composta por texto e obra que conversam e se misturam causando novas experiências para quem os manipula.

Aproximar a obra de arte do expectador, construir pensamentos e conhecimentos através da alteração da percepção de um objeto do cotidiano e disseminar uma arte sem grandes custos financeiros, torna-se uma crítica aos antigos padrões estéticos da arte.

As funções intelectuais podem se diferenciar. O livro como objeto da arte pode ser carregado de crítica social, ou trazer consigo elementos históricos e memórias, pode-se brincar com o leitor e com a transmissão de informação, conhecimentos, estímulos e pensamentos de maneira diferenciada.

Todas estas colocações servem para afirmar que sim. Um suporte pode se equivaler ao seu conteúdo quando inserido em um contexto artístico ou decorativo. Afinal, neste quesito, para ser arte, antes de tudo é preciso ser livro. A arte é reduzida ao seu suporte, este não é escolhido de maneira aleatória, mas buscando uma estratégia. Sua forma torna-se tão importante quanto o conteúdo que carrega.

Obviamente quando o livro é utilizado apenas como um artifício para a visualidade, tornando-se mero material das artes plásticas e sendo utilizado tanto para preencher paredes quanto para enfeitar prateleiras, este perde seu poder instrutivo e sua função de transmissor de informação, promovendo apenas uma leitura de ordem interpretativa.

Outro fator considerável neste estudo é o de como as coleções de livros de artista são tratadas atualmente. Por serem raras as normas e políticas que lidam com este tipo de acervo, as bibliotecas acabam por atribuir o mesmo tratamento fornecido as obras raras e a outras coleções especiais aos livros de artista.

Após o estudo, foi possível observar que este não é o tratamento adequado, devido às restrições de acesso e a dificuldade de procura do público.

É válido ressaltar que mesmo com o reconhecimento do assunto – Livros de Artista – pela Biblioteca do Congresso, é complicado manter estes livros em um acervo geral, pois suas formas e materiais podem variar do livro convencional, porém não é apropriado trata-los por normas que não foram estabelecidas especialmente para esse tipo de obra.

Uma solução é a criação de coleções especializadas em livros de artista, como as reconhecidas no decorrer deste estudo, que promovam sua procura e estabeleçam interação direta com o leitor.

Após os resultados positivos obtidos na experiência do acervo de Livros de Artista da Divisão de Coleções Especiais e Obras Raras Biblioteca da UFMG, é possível prever uma reação positiva a instalação deste tipo de acervo principalmente em bibliotecas especializadas em arte e em bibliotecas universitárias que possuem o curso de artes.

Além de incentivar estudantes de arte no contato e na criação de tais livros é possível despertar o interesse do público leigo para este tipo de obra que mistura dois temas importantes para o conhecimento humano, a literatura e a arte.

Os profissionais da informação devem atentar para o desenvolvimento destes acervos e para a sua melhor divulgação e guarda visando estabelecer um melhor contato com os usuários.

Reformular políticas das bibliotecas para o trato deste tipo de acervo, promover conscientização de uso destas obras pelo leitor, recordar que grande parte dos livros de artista é de natureza múltipla, sendo esta uma obra de arte cuja maior vantagem é a de ser substituída, são ações possíveis de serem realizadas a fim de manter os livros de artista sempre em contato com o usuário.

A obra de arte transmite informação, promove enriquecimento cultural e compõe novas possibilidades de leitura e compreensão do mundo.

Autocomunicativa, conta com poder transformador quando compreendida por quem se dedica a observá-la. Consequentemente, disponibilizar para uso as coleções de livros de artista, é fundamental para que o leitor obtenha acréscimo de conhecimentos. São obras especiais, devem antes de tudo ser manuseadas, sentidas, experimentadas para então serem lidas.

Este tipo de disseminação de informação também é de grande valia para as bibliotecas que priorizam, antes de tudo, multiplicar e transmitir conhecimentos das mais variadas ordens.

Por fim, é válido lembrar que, superando ou não seu conteúdo, o livro sempre será o companheiro fiel daqueles que buscam conhecimento, intelectual, sensível ou visual.

REFERÊNCIAS:

ALMEIDA, Inês Leonor Costa. O Livro de Artista: um meio de exploração criativa. 2012. 124 f. Tese (Mestrado) - Curso de Artes Visuais, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2012. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/7389/1/ulsd063420_tm_tese.pdf>. Acesso em: 17 jul. 2013.

ARAÚJO, Eliany Alvarenga; OLIVEIRA, Marlene de. A produção de conhecimentos e a origem das bibliotecas. In: OLIVEIRA, Marlene de (Coord.). Ciência da informação e Biblioteconomia: novos conteúdos e espaços de atuação. Belo Horizonte: UFMG, 2008. (Coleção Didática. 12). Cap. 2, p. 29-43.

BASBAUM, Ricardo. Além da pureza visual. Porto Alegre: Zouk, 2007. 158 p.

BRUCHARD, Dorothée. A encadernação. São Paulo : Escritório do livro, 1999. Disponível em : <<http://escritoriolivro.com.br>> Acesso em 14 jun. 2013.

CADÔR, Amir Brito. Coleção especial: livros de artista na biblioteca. Pós: Belo Horizonte, v. 2 n. 3, p. 24 – 32, mai, 2012. Disponível em: <<http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/viewFile/33/33>> Acesso em: 17 jul. 2012.

CALDAS JR, Waltércio; VENÂNCIO FILHO, Paulo. Manual da ciência popular. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982. 51 p.

CARRIÓN, Ulises. A nova arte de fazer livros. Belo Horizonte: C/arte, 2011. 71 p.

CASTELLO BRANCO, ZELINA. Encadernacao: Historia e tecnica. São Paulo: Hucitec, 1978. 175p. ilustr.

CASSARES, Norma Cianflone; TANAKA, Ana Paula Hirata (Coord.). Preservação de acervos bibliográficos. São Paulo, SP: Arquivo Público do Estado de São Paulo, 2008. 74 p.

CHARTIER, Roger. Aventura do livro: do leitor ao navegador; conversa com Jean Lebrun . São Paulo: Ed. Unesp, 1999. 159 p.

CHEMERO, Andrea; SEIGEL, Caroline; WILSON, Terrie. How Libraries Collect and Handle Artists' Books. Art Documentation. Indiana: Indiana University. v.19. n.1, 2000. p 22-25. Disponível em: <<http://web.simmons.edu/~mahard/Chemero%202000.pdf>> Acesso em: 09 jul. 2013.

FARMAN, Nola. Artists' books: managing the unmanageable. Australia: Library Management, v. 29, n. 4-5, 2008. p.319-326.

FONSECA, Edson Nery da. Introdução à Biblioteconomia. 2. ed. Brasília: Briquet De Lemos, 2007. 152 p.

FREIRE, Cristina. Arte conceitual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. 81 p.

GOMIERO, Eric Rahal. Autenticidades: um livro de artista. 2010. 67 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, ECA-USP, São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-01122010-102022/pt-br.php>>. Acesso em: 08 jul. 2013.

LABARRE, Albert. História do livro. São Paulo: Cultrix, 1981. 109 p.

LUNA, Ianni Barros. Livros de Artista: noções expandidas em materiais em arte. 35 f. 2011. Monografia (Licenciatura em Artes Visuais)—Universidade de Brasília, Brasília, 2011. Disponível em: <<http://bdm.bce.unb.br/handle/10483/3754>>. Acesso em: 08 jul. 2013.

MÁRSCIO, Maria Aparecida de V. O surgimento da encadernação e sua evolução através dos séculos. In: Jornada O livro: uma trajetória, 2., 2010, BN, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.bn.br/planor/documentos/jornadaumlivroumatrajectoria/Osurgimentodaencadernaco.pdf>>. Acesso em: 25 mar. 13

MELLO, José Barboza. Síntese histórica do livro. Rio de Janeiro: Leitura, 1972. 341 p.

MORI, Letícia. Sebos vendem livro por metro para decoração de escritórios e residências. Folha de São Paulo, São Paulo, 05 de mai. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2013/05/1272859-sebos-vendem-livros-por-metro-para-decoracao-de-escritorios-e-residencias.shtml>>. Acesso em: 07 jul. 2013.

NARDINO, Anelise Tolotti Dias. O futuro dos livros do passado: a biblioteca digital contribuindo na preservação e acesso às obras raras. Porto Alegre : A.T.D, 2004. 68 p. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/18720/000457358.pdf?sequence=1>> Acesso em: 24 mar. 2013.

OLIVEIRA, José Teixeira de. A fascinante história do livro. Rio de Janeiro: Cátedra, 1984. 1v. 229 p.

OLIVEIRA, José Teixeira de. A fascinante história do livro: Grécia e Roma. Rio de Janeiro: Kósmos, 1985. 2v. 303 p.

PAIVA, Ana Paula Mathias de. A aventura do livro experimental. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. 140 p.

PAREYSON, Luigi. Os problemas da estética. São Paulo: Martins Fontes, 1984. xiii, 180 p.

PHILLPOT, Clive. Books, bookworks, book objects, artists' books. *Artforum*. New York, v.XX, n.9.p.77-79, May 1982.

PHILLPOT, Clive. Twentysix gasoline stations that shook the world: the rise and fall of cheap booklets as art. *Art Libraries Journal*, Preston, U.K., v.18, n.1, p.4-13, 1993.

PIROLO, Ana Claudia Inacio da Silva. *A informação artística. Rev.Dig. Bibl. Ci. Inf., Campinas*, v. 9, n. 1, p. 1-35, jul./dez. 2011. Disponível em: <<http://www.sbu.unicamp.br/seer/ojs/index.php/rbci/article/view/464>>. Acesso em: 26 jun. 2013.

PLAZA, Julio. Arte e interatividade: autor-obra-recepção. In: *REVISTA ARS*, nº 2, ano 1. São Paulo: Departamento de Artes Plásticas da ECA/USP, 2003. p.09-29. Disponível em: <<http://www.cap.eca.usp.br/ars2/arteeinteratividade.pdf>>. Acesso em: 26 jun. 2013.

PLAZA, Julio. O livro como forma de arte.(I). *Arte em São Paulo*, São Paulo, n.6, abri. 1982. 15 p. Disponível em:<<http://futurismismos.blogspot.com.br/2011/03/o-livro-como-forma-de-arte-i-julio.html>>. Acesso em: 26 jun. 2013.

SACCONI, Luiz Antonio. *Minidicionário Sacconi da língua portuguesa*. São Paulo: Atual, 1996. 686 p.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Desconstruir Duchamp: arte na hora da revisão*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2003. 200 p.

SANTOS, Maria Jucilene Silva Dos. *Da evolução dos suportes de informação e memória às tecnologias de informação: o caso do youtube*. 2010. 64 f. Monografia (Bacharelado) - Curso de Graduação em Biblioteconomia, Departamento de Biblioteconomia, UFRN, Natal, 2010. Disponível em: <http://repositorio.ufrn.br:8080/monografias/bitstream/1/114/1/MariaJSS_Monografia.pdf> Acesso em: 25 mar. 13.

SANTOS, Roberta Keer dos. *A evolução do suporte material, do livro ao e-book: mudanças e impactos ao leitor contemporâneo*. In: *SOLETRAS*, Ano X, Nº 20, jul./dez. 2010. São Gonçalo: UERJ, 2010, p. 18-30. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/soletras/20/02.pdf>> Acesso em: 25 mar. 2013.

SILVA, Fernando. *Critérios de seleção de obras raras adotados em bibliotecas do Distrito Federal*. 154 f. 2011. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação)- Universidade de Brasília, Brasília, 2011. Disponível em:<<http://repositorio.unb.br/handle/10482/9202>> Acesso em: 27 jun. 2013.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. 2. ed. Porto Alegre: UFRGS, 2008. 319 p.

TERSARIOLLI, Arioaldo – *O Livro como Objeto da Arte*. Fundação Armando Álvares Penteado. Faculdade de Pós-Graduação em História da Arte. São Paulo, 2008, 52 p. Disponível em: <<http://rabci.org/rabci/node/67>> Acesso em: 06 jun. 2013.

SITES:

A HISTÓRIA DA TIPOGRAFIA. Disponível em:
<<http://dc348.4shared.com/doc/EGYA17R5/preview.html>> Acesso em: 10 jun 2013.

A MESOPOTÂMIA E SEUS POVOS. Disponível em:
<<http://www.jlourengo.com/JLSN/Mesopotamia02.htm>> Acesso em: 20 mai. 2013.

ALT040. Sutra de diamante. Disponível em: <<http://alt1040.com/2012/05/libros-600-anos-antes-biblia-gutenberg/sutra-del-diamante>> Acesso em: 20 mai. 2013.

AS CORES PÚRPURA. Disponível em:<
<http://dererummundi.blogspot.com.br/2007/07/as-cores-prpura.html>> Acesso em: 10 jun. 2013.

BALADA. Disponível em:
<http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=95&cod_Serie=26> Acesso em: 08 jul. 2013.

BÍBLIA DE GUTENBERG. Disponível em:
<http://pt.wikipedia.org/wiki/B%C3%ADblia_de_Gutenberg>. Acesso em: 10 de jun. 2013.

CRAFTSCOUNCIL. Disponível em: < <http://www.craftscouncil.org.uk/whats-on/view/su-blackwell-in-conversation/objects?img=24ad530fc87119c4>> Acesso em: 09 jul. 2013.

COMO FAZER PAPEL. O papel na china. Disponível em:
<<http://www.comofazerpapel.com.br/papelchina.html>> Acesso em: 20 mai. 2013.

CULTURA NACIONAL. Arte rupestre. Disponível em:<<http://www.brasil.gov.br/sobre/cultura/cultura-brasileira/arte-rupestre>>. Acesso em: 03 jun.2013.

DI SEGNI, ROMA E O JUDAÍSMO ITALIANO. Disponível em:
<http://www.30giorni.it/articoli_id_10312_l6.htm> Acesso em: 10 jun. 2013.

E-BOOK. Disponível em:<<http://giacomodegani.com.br/livros-digitais-2/e-books-se-tornam-esperanca-do-mercado-editorial-europeu-3.html>> acesso em: 09 jul. 2013.

ED RUSHA BOOKS. Disponível em:<http://www.popartbooks.co.uk/ed_ruscha_twentysix_gasoline_stations.html>. Acesso em: 08 jul. 2013.

FAVOR TOCAR. Disponível em:<<http://pt.wahooart.com/@ @/8EWLFE-Marcel-Duchamp-Se-ruega-Tocar>> Acesso em: 08 jul. 2013.

FONTAINE DUCHAMP. Disponível em:
<[http://fr.wikipedia.org/wiki/Fontaine_\(Duchamp\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Fontaine_(Duchamp))>. Acesso em: 01 de jul. 2013.

FRENCH DECORATIVE BOOKBINDING - Eighteenth Century . Padeloup le jeune. Disponível em: <<http://www.cyclopaedia.org/18c-ateliers/padeloup.html>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

GIRDLE BOOKS. Disponível em:
<<http://levitabooks.wordpress.com/2011/04/18/girdle-books/>>. Acesso em: 10 jun. 2013

HARRY POTTER BOOKS. Disponível em:
<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Harry_Potter_Books_1-7_without_dust_jackets,_1st_American_editions_2.JPG>. Acesso em: 01 de jul. 2013.

HYPNEROTOMACHIA POLIPHILI. Disponível em:
<http://pt.wikipedia.org/wiki/Hypnerotomachia_Poliphili>. Acesso em: 20 de mai. 2013.

IMATICA. PAPIRO RHIND. Disponível em:
<<http://www.matematica.br/historia/prhind.html>>. Acesso em: 20 de mai. 2013

INGÁ KYÔ. Nara National Museum. Disponível em:
<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:E_inga_kyo_-_Nara_National_Museum_-_part1.jpeg> Acesso em: 09 jun. 2013.

MANUAL DE CIENCIA POPULAR. Disponível em:
<http://www.walterciocaldas.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&flg_Tipo=D80> Acesso em: 08 jul. 2013.

MUSEU CALOUSTE GULBEKIAN. Disponível em:
<<http://www.museu.gulbenkian.pt/obra.asp?num=la252&nuc=a8&lang=>> Acesso em: 09 jul. 2013.

O CATEQUISTA. Disponível em: <<http://ocatequista.com.br/archives/88>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

PHILISTINE, 2013. Disponível em :
<<http://arteeast.org/pages/virtualgallery/exhibits/weavingmeaning/?page=7>>. Acesso em: 08 jul. 2013.

QUR'AN MANUSCRIPT BY HATTAT AZIZ EFENDI. Disponível em: <
<http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:FirstSurahKoran.jpg>> Acesso em: 10 jun. 2013.

SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UFMG. Disponível em:<
<https://www.bu.ufmg.br/index.php>> Acesso em: 17 jul. 2013.

TELL HARMAL MATHEMATICAL TABLETS. Disponível em:
<http://cojs.org/cojswiki/Tell_Harmal_Mathematical_Tablets>. Acesso em: 20 mai. 2013.

THE ART OF THE JAPANESE BOOK. Disponível em: <<http://www.inkbox.org/japanesebooks/bookproduction/7.html>>. Acesso em: 20 mai. 2013.

THE BRITISH MUSEUM. Disponível em: <http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/aes/p/page_from_the_book_of_the_de-1.aspx>. Acesso em: 20 mai. 2013.

TIPOGRAFIA. Pergaminho. Disponível em: <<http://tipografos.net/glossario/pergaminho.html>>. Acesso em: 03 mai. 2013.

VÉLAZQUES. Disponível em: <http://www.walterciocaldas.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&flg_Tipo=D80>. Acesso em: 09 jun. 2013.

WIKIPÉDIA. Bambo book. Disponível em: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bamboo_book_-_unfolded_-_UCR.jpg>. Acesso em: 04 jun. 2013.

WIKIPÉDIA. Quipo. Disponível em: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Quipu>>. Acesso em: 03 jun. 2013