



UM ARTESANATO INTERMIDIÁTICO NAS LETRAS: LIVRO DE ARTISTA¹

AN INTERMEDIAL CRAFTWORK IN LITERARY STUDIES: ARTIST'S BOOK

*Letícia da Silva de Melo*²

*Maria Cristina Cardoso Ribas*³

Artigo submetido em: 15 set. 2023

Data de aceite: 5 dez. 2023

Data de publicação: 15 dez. 2023

RESUMO: O artigo busca analisar o livro de artista e ver como seu caráter experimental, trans/de/formador marca uma nova era na produção artística intermídia a partir de 1960 (HIGGINS, 2012), priorizando a flexibilidade da forma livro e a exploração do âmbito espaço-material na produção de sentido. Propomos pensar como essa arte reinventa-se de acordo com as demandas subjetivas e sociais captadas e traduzidas pelo/a artista, convocando um novo olhar para a faceta literária e acionando uma leitura sinestésica (RIBAS, 1922) da obra. Tal abordagem terá o embasamento dos pesquisadores Paulo Silveira (2008), Márcia Regina Pereira de Souza (2009), dos artistas Ulises Carrión (2011), Johanna Drucker (2013) e do teórico da intermedialidade Claus Clüver (2011).

Palavras-chave: Livro de artista. Intermedialidade. Experimentalismo. Leitura sinestésica.

ABSTRACT: The article seeks to analyze the artist's book and how its experimental, trans/de/formative character marks a new era in intermedia artistic production from the 1960s onwards (HIGGINS, 2012), prioritizing the flexibility of the book form and the exploration of the spatial-material sphere in the production of meaning. We propose thinking about how this art reinvents itself according to the subjective and social demands captured and translated by the artist, calling for a new look at the literary facet and triggering a synaesthetic reading (RIBAS, 1922) of the work. This approach will be based on researchers Paulo Silveira (2008), Márcia Regina Pereira de Souza (2009), artists' Ulises Carrión (2011), Johanna Drucker (2013) and intermediality theorist Claus Clüver (2011).

Keywords: Artist's book. Intermediality. Experimentalism. Synesthetic reading.

¹ Texto orientado pela Profa. Dra. Maria Cristina Cardoso Ribas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo-RJ, Brasil. O presente trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

² Graduanda do Curso Letras (Português-Inglês) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo-RJ, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/9297226452479141> / <https://orcid.org/0009-0000-1864-8372>

³ Doutora em Ciência da Literatura (UFRJ). Professora do Curso de Letras (Português-Inglês) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo-RJ, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/5649309114787011> / <https://orcid.org/0000-0002-2289-4004>



Acesse este artigo na Edição Completa / V. 26 n. 2 (2023):



INTRODUÇÃO

*Eram livros, alguns que podiam ferir as mãos.
E era arte, e ela feria os olhos.*

(Paulo Silveira)

Fechar os olhos e imaginar um livro. Assim somos recebidos ao abrir e folhear o **convencional** *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista* (SILVEIRA, 2008). O convite provocativo do título induz a uma inquietação e posterior inquirição sobre o que é a face característica de um livro, de acordo com os primeiros impulsos de nossas mentes. A publicação do brasileiro Paulo Silveira, especializado em arte contemporânea, é cabível aqui por nos permitir explorar o tema que temos como alvo: o livro de artista na contemporaneidade, em seu semblante simultaneamente conciliador e revolucionário. O livro de artista, em consonância com a linha estabelecida por Silveira – da ternura à injúria –, inclina-se sobre um vasto campo de criação. Desde livros que conservam a face mais tradicional, identificada à ternura (modelo linear de capa, conteúdo em páginas, contracapa), até livros que se impõem de modo deveras desconstruído (desconstroem a linearidade do livro e as expectativas de quem lê) – os quais pendem para o lado injurioso. Em outras palavras, acordando com Silveira (2008), a face da injúria diz respeito ao que rompe com os padrões tradicionais da matéria. A dualidade prevista no emprego de “ternura” e “injúria” relata tal “configuração desfigurada”, atributo material que, com o passar dos anos e o descobrimento de novas necessidades de comunicação, vem se tornando protagonista na transmissão da mensagem. Como o próprio autor esclarece, esses termos não devem ser encarados como redutores, mas sim como um jeito de analisar a desafiante fluidez conceitual desta obra intermediática, o que desvendaremos mais à frente.



Inquietação, talvez essa palavra descreva o sentimento mais imponente quando nos debruçamos sobre os estudos das concepções, formas e possibilidades criativas no multifacetado leque dessa via artística, linguística, social.

Retrocedendo na história, constatamos na década de 1960 o apoio primordial dos feitos de Dick Higgins – conforme veremos adiante – enquanto indícios de projetos que colocariam o suporte livro como um objeto que questiona padrões. Por conseguinte, de modo cauteloso, esta prática começou a garantir maior espaço no meio artístico pelo seu caráter experimental, oferecendo certa autonomia ao artista. O artista também passa a se envolver, mais ativamente, de maneira integral à produção de seu trabalho. Impressões offset, tiragens reduzidas ou únicas são alguns dos fatores que destacam, glorificam a qualidade subversiva e independente presente na categoria discutida. Isto posto, cabe ressaltar a insistente, e quem sabe infindável, dificuldade entre os teóricos para definir aspectos conceituais fechados que identifiquem o que é ou não um livro de artista, livro-objeto etc. Torna-se importante apreender as entrelinhas que tangem desde a fluidez aos limites excludentes da categoria.

Neste trabalho há a pretensão de refletir sobre como se comporta o livro de artista em seu processo de significação, tendo em vista questões como o espaço da **página** atuando como elemento de estrutura composicional, o que marca a relevância do âmbito material no livro de artista; também as relações entre mídias variadas que se justapõem ou se fundem numa só, operando combinações ou transformações nas produções artísticas. Estamos falando da Intermidialidade, que traz ao debate novos modos de ler, novos modelos perceptivos.

Desta forma, costuramos o entendimento de que a categoria do livro de artista costuma ser valorizada no campo das artes visuais e pouco analisada em seu aspecto literário. Esta dimensão será aqui considerada, levando em conta o caráter referencial da categoria – que reporta a composições variadas, como texto, fotografia, grafismo etc. –, bem como o aspecto conteudístico – de base social –, entendendo o processo constitutivo do conjunto – materialidade, meio e mensagem – de maneira não hierárquica nem isolada em si. Portanto, esse objeto artístico reúne formas composicionais variadas, usualmente valorizando o aproveitamento espacial da estrutura para compor mensagem.

Miramos, então, na discussão que envolve essas múltiplas vertentes do fazer artístico, engendrando a ideia do livro de artista como debate intermediático importante no século XXI, problematizando, do ponto de vista do texto, a presença do literário.

O TEXTO-PÁGINA NO LIVRO DE ARTISTA

A dissertação de mestrado da pesquisadora em artes visuais Márcia Regina Pereira de Sousa se tornou importante para a composição deste artigo, por nos apresentar pontos de vista das artes visuais possíveis de ser aludidos no campo das Letras.

Neste bloco, portanto, intentamos desmembrar razoavelmente a arte de ler livros e, ao mesmo tempo, brincar com o verbo **ler** que nos estudos das últimas quatro décadas assume um valor bastante amplo e inversamente proporcional à palavra de sílaba única com apenas três letras. Por sua vez, ao optar pela expressão "*lugar tátil*", Sousa (2009) – remonta à ideia de ler livros a partir de uma percepção sensorial, que costuma fugir do que conhecemos como leitura padrão nas escritas ocidentais: da esquerda para a direita, de cima para baixo, com as mãos harmonicamente colocadas no material de celulose. Assim seguimos: livros clássicos, *best-sellers*, e volumes esquecidos entre os sebos podem, então, em alguma instância, representar similaridades no modo de leitura em relação ao suporte. Em contrapartida, o estudo atualmente empreendido visa revelar novos modos de ler, ver e ser no âmbito artístico, literário, pessoal do indivíduo, como, por exemplo, o sentir poético no toque, na lembrança das combinações e referências a outras mídias. É interessante também, por meio de um recorte, frisar a escolha por parte da autora da palavra **lugar** para se referir ao livro de artista, evocando a qualidade espacial do objeto.

O *lugar tátil*, portanto, de Sousa, não deveria se limitar à captação unicamente do tato, mas a tudo que pode vir a acordar mediante os (cinco?) sentidos – uma leitura sinestésica –, na infinitude exploratória do corpo humano. Esta perspectiva nos leva a inserir o livro de artista em um lugar material-físico significativo, e quem sabe potencialmente ideológico, como veremos mais à frente. Com fundamento no texto da pesquisadora, trazemos outros teóricos pertinentes no tocante ao assunto proposto; um deles é o mexicano Ulises Carrión⁴ em seu ensaio-manifesto *A nova arte de fazer livros* (2011).

Jorge Luis Borges (2007) escreve que não há classificação do universo que não seja arbitrária e conjectural. A razão é muito simples: não sabemos o que é o universo⁵. Borges nos traz o respiro aliviante a partir da agonia. Por um lado, não sabemos o que é o universo, logo por outro, surge o fator atraente que é podermos nos ocupar em expandir a linha de perguntas, ao invés de cortá-la ao meio através de resoluções únicas. Na tentativa de elucidar o diálogo, trazendo um refletir acerca das crescentes possibilidades dessas perguntas e, talvez, respostas (lê-se a importância do modelo tese - antítese - síntese),

⁴ Ulises Carrión (1941-1989), artista e teórico mexicano, é dito como um dos mais importantes nomes na conceituação do gênero livro de artista, por intermédio de sua obra *The new art of making books* (*A nova arte de fazer livros*).

⁵ *Apud* verbete *Texto*. In: (*Novas*) *Palavras da crítica* (RIBAS, 2023).



entenderemos, em conformidade com as ideias de Carrión (2011), o que se define como a nova arte de fazer livros.

Tradicionalmente, podemos dizer, as narrativas textuais, literárias ou não, são comportadas no suporte livro: páginas todas brancas, em que o texto escrito e/ou ilustrado demonstra sua obediência à forma. Clüver ressalta que os meios físicos e/ou técnicos são as substâncias componentes, assim como também o são os instrumentos ou aparelhos utilizados na produção de um signo em qualquer mídia, dentre eles "o corpo humano; tinta, pincel, tela; mármore, madeira; máquina fotográfica; televisor; piano, flauta, bateria; voz; máquina de escrever; gravador; computador; papel, pergaminho; tecidos; palco; luz etc." (CLÜVER, 1911, p. 9).

Voltando ao autor mexicano Carrión, a velha arte – a que preferimos chamar costumeira – refere-se a esse modelo de livros homogêneos. No entanto, na conhecida como nova arte, equiparável às tendências experimentais contemporâneas, o uso do suporte é mais investigado. Ou seja, seguindo o viés do projeto artístico de Carrión, os elementos composicionais da obra são primordiais para sua leitura, seja promovendo uma total desconstrução do suporte, seja explorando o poder dos caracteres, tão bem quanto os espaços **vazios** para desorganizar e mesmo desconstruir, a partir da materialidade do objeto, a antiga percepção e compreensão do que é ler. Queremos dizer: o livro como objeto material ultrapassa a condição de mero veículo, meio ou suporte e passa a ser entendido como obra de arte, o que interfere na percepção de quem o lê e no modo com que é lido. Ou seja, o que antes é entendido como meio, se torna protagonista na construção de sentido. Não se trata apenas de um texto escrito com ilustrações, mas de um novo produto de mídia resultado de combinações e referências ou, nas palavras de Jørgen Bruhn (2020), de "transfer-mações". Processo similar já se insinuava entre poetas brasileiros, como Décio Pignatari, os irmãos Campos, desde a década de 1950. Podemos citar, aqui, a prática concretista como exemplo de que cada momento de leitura traduz uma experiência de poesia única (Fig. 1).

A essa etapa, o mais coerente pareceu trazer o nome de Augusto de Campos⁶ para iluminar o entendimento no que concerne a arte concreta produzida em território nacional⁷, isso porque Campos é um dos principais nomes envolvidos no movimento concreto, que já vinha problematizando o suporte e a diagramação do texto verbal, da poesia, assim, precedendo e antecipando as tendências encontradas no livro de artista. A teórica e crítica cultural norte-americana Johanna Drucker analisa, logo, as influências de movimentos literários na expansão do livro de artista (DRUCKER, 2013).

⁶ Augusto Luiz Browne de Campos (1931) é um poeta concretista brasileiro.

⁷ A arte concreta no Brasil se destaca, principalmente, pelos irmãos Campos — Augusto e Haroldo. Conforme a Figura 1, alguns dos poemas, ao ostentarem inovação formal, são prenúncios do livro de artista.



O fato de o texto *Luxo/Lixo* chamar-se **poema** pode provocar, em um primeiro momento, estranhamento⁸ (percebido como uma frustração de expectativas e desautomatização da percepção), a olhos acostumados à poesia estruturalmente padronizada – versos e estrofes alinhados e fixos. Percebemos os efeitos de sentido que a forma do poema instiga no leitor curioso, a começar pelo formato do poema, com valorização expressiva do caráter material, espacial da obra; ou seja, a superfície de não-páginas que se abrem como um jogo, alternando escrita e vazios, diagramação que valoriza os cheios e os vazios dos espaços é trabalhada para compor a(s) mensagem(ns) aludida(s) pelo texto-obra. A palavra ganha concretude na ausência do tradicionalmente chamado sujeito lírico. Palavra-arte, palavra-obra, palavra-imagem. Assimilamos que a construção de sentido deste poema de Augusto de Campos não existe previamente à leitura que opera com montagem.. Os olhos leitores da nova arte (CARRIÓN, 2011), nascem com pupilas que se dilatam frente ao que acompanha integralmente o objeto artístico. Os olhos leitores de ausência, também.

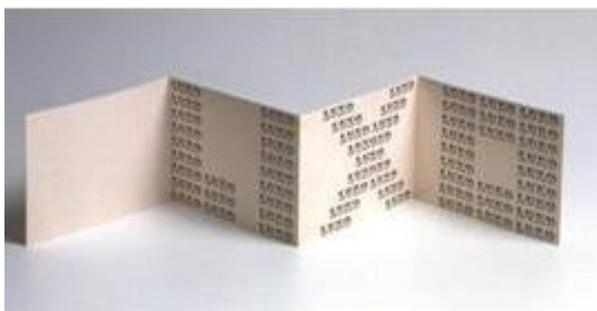


Figura 1: Poema *Luxo/Lixo* de Augusto de Campos
Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra33431/luxo>

Salientamos, então, a necessidade de trazer a estética concretista ao artigo por identificarmos a conexão com a categoria artística aqui estudada. Entendemos as tendências usuais, como o uso proveitoso de todo o espaço do papel, da tela ou da superfície em que o texto está construído, para criar comunicação, construir sentido ou até mesmo apenas para uma fruição da beleza artística – arte pela arte?. Entretanto, bem como o viés potencialmente politico-ideológico da composição referenciada (Fig. 1), em que pensamos nas variadas possibilidades de aproximação **Lixo** e **Luxo** – por exemplo, como processo de constituição mútua que une o inconciliável e nessa mistura questiona utilidade, funcionalidade, futilidade, descartabilidade -. neste bloco propomos pensar na seguinte questão. Como a nova (ou as novas) arte(s) de fazer livros se comporta(m) na emissão de mensagem, na construção textual, mesmo quando há a existência somente implícita dessa que chamamos escrita. Para tal, nos referenciaremos à curiosa criação de Artur Barrio.

⁸ Procedimento concebido pelos formalistas russos, em especial Vitor Chklovski (A arte como processo), tradução de *ostranenie* como desfamiliarização, segundo eles provocado pela linguagem poética como desvio da norma.



Figura 2: *Livro da carne* de Artur Barrio

Disponível em: <http://www.blogdofariasjunior.com/2018/02/a-arte-efemera-e-contestatoria-de-artur.html>

Nascido em Portugal em 1945 e erradicado no Brasil, terra em que criou o *Livro da carne*, o trabalho de Artur Barrio traz a tendência artística que pretendemos abordar neste estudo, por suscitar problematizações e questionamentos em relação à forma e processo criativo, mesmo dentro da categoria livro de artista. Trazemos Barthes, sobre a escritura:

(...) o que ela procura (numa perspectiva de fruição), são os incidentes pulsionais, a linguagem atapetada de pele, um texto onde se possa ouvir o grão da garganta, a pátina das consoantes, a voluptuosidade das vogais, toda uma estereofonia da carne profunda... (BARTHES, 1987, p.111)

A carne, análoga à superfície e representante incomum da materialidade composicional, é também constitutiva e produtora de sentido – é texto, melhor dizendo, uma configuração textual inusitada que redimensiona o verbo.

Claus Clüver, um dos principais representantes do Estudo das Intermedialidades, chama de “textos” as configurações em todas as mídias e não somente a mídia verbal. Segundo o pesquisador, “uma obra de arte é entendida como uma estrutura sígnica – geralmente complexa –, o que faz com que tais objetos sejam denominados ‘textos’, independente do sistema sígnico a que pertençam” (CLÜVER, 2011, p.13, ênfase no original).

Constataremos, portanto, a correlação desse novo **texto** — o *Livro da carne* (Fig. 2) — com o que vimos traçando até então. Adentrando as camadas do livro-carne, separando as fibras que as enervam, indagações irrompem: quais órgãos perceptivos são evocados na leitura além da visão? Quais os efeitos de sentido, não a imediata significação, que o con-tato, o olfato, talvez o paladar provocam no processo de leitura? Como lidar com a efemeridade desse texto cuja constituição ou natureza o fazem se encher de vermes, apodrecer, desfazer-se? Esse formato inusitado representa uma quebra de paradigmas mesmo dentro do proposta inovadora do livro de artista? Alocando em seu contexto de produção, quais pensamentos sensíveis podem ser evocados ao depararmos-nos

com uma peça de carne crua, cortada e apresentada no formato livro, em pleno Brasil da década de 1970? Barrio destaca em nota (Fig. 3) em relação ao *Livro da carne*:

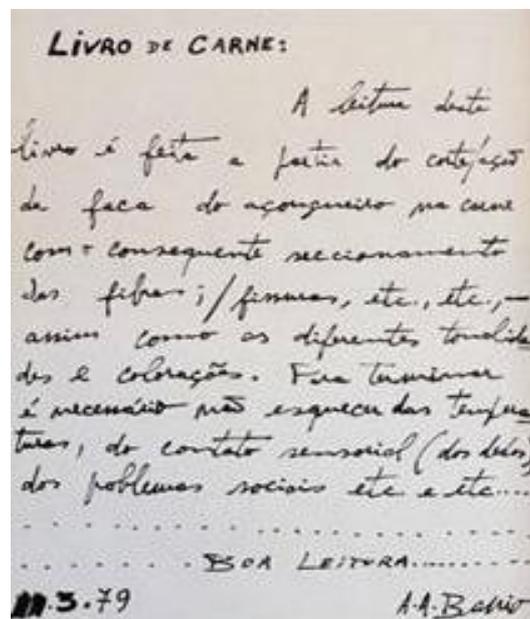


Figura 3: O texto do artista Artur Barrio, escrito em 1979, acompanhando a obra *Livro da carne*
Disponível em: <https://www.dn.pt/artes/grande-premio-edp-para-o-acutilante-artur-barrio-luso-brasileiro-5647412.html>

Os insistentes “etc.”, acompanhados de múltiplos pontos, aludem à pluralidade categórica artística em que se situa esta obra luso-brasileira. Chama-nos a atenção o cuidado de Barrio com as palavras e tópicos trazidos para o texto, com destaque à faca de açougueiro, que empresta uma dimensão crua e banal ao processo de produção da obra. A descrição – lida por nós como pista e despiste – evidencia/direciona o processo criativo do trabalho e seus efeitos no leitor, estimulando as sensações táteis que já neste prefácio/relato/advertência – a expensas de manuscrito – são evocadas no leitor/espectador. A expressão da sensibilidade tátil nos remete aqui à dissertação que introduz este bloco, de Márcia Regina Pereira de Souza (2009) ao evocar diferentes qualidades sensoriais despertadas pela leitura. Isto posto, o artista desenlaça um desejo ao público: que tenha **boa leitura**. E nos perguntamos: um livro precisa de palavras para ser lido? Por que reduzir a leitura à mera decodificação de sinais gráficos? Queremos proclamar a leitura como procedimento interativo de construção de sentidos e seus efeitos, enfim, a leitura como desconfiância (ORLANDI, 1988) e como deslizamento da zona de conforto por parte do leitor.

No livro de Barrio (Fig. 2), o culto ao tradicional suporte livro e sua leitura são imediatamente problematizados quando experienciamos, como efeito de sentido, o peculiar e até chocante material de carne crua, constituído por

páginas expostas de fibra e gordura. Desta forma, Artur Barrio⁹ convoca o fruidor a uma leitura sinestésica¹⁰, desorganiza a percepção do leitor, ao mesmo tempo em que brinca com possibilidades outras e faz provocações ao longo de toda a sua produção artística. A personalidade radical do artista, entretanto, faz mais: ele não se ocupa da experiência tátil apenas para impressionar as percepções do público, mas para atraí-los em volta de uma crítica social.

Por isso, conforme mencionamos anteriormente quanto ao potencial crítico, político-ideológico no livro de artista, este bloco tratará do diálogo estabelecido por esta arte visceral de Barrio com os 21 anos de ditadura militar no Brasil.

O *Livro da carne* escreve páginas a partir de um texto, imagético para nós, cujo sentido construímos, num primeiro momento, através da captação visual. Nele identificamos páginas – em insólita configuração – que despertam uma leitura de efeito constrangedor e repulsivo, através de suporte incomum. Do ponto de vista do formato: cruza da carne exposta, irregularidade do corte das bordas, coloração de sangue; do ponto de vista dos efeitos de sentido: sensação de estranhamento, nojo, repulsa, forte curiosidade, enfim, o avesso dos habituais impactos provocados pelos livros encontrados nas estantes caseiras, tão confortáveis a nós. Avesso porque expõe fisicamente ao tato, ao olfato, à visão, com sua textura, remendo, temperatura, fibras soltas e enervadas, palavras não ditas, o lado (i)legível do tecido textual.

A mesma obra – com tiragem única, quer dizer, essa exata peça de carne – ficou exposta ao público **apreciador** até sua decomposição, apodrecimento, concebendo a ideia de uma obra de arte efêmera, na contramão da eternidade, da fixação, do registro. Barrio, então, compartilhou um livro performático, quase um *happening*, resultando, semelhante à arte concreta, na ocultação do eu e na superação do verso como unidade rítmico-formal. Em inúmeros momentos, referimo-nos aos vários estágios de leitura da obra de modo ativo, e podemos citar como pontos observados: a) uma fruição meramente contemplativa não funciona; b) na ausência de palavras escritas, o modo de percepção precisa mudar; c) a visão ocularcêntrica não dá conta e clama por uma leitura sinestésica – na qual a obra se transforma pelos olfato, tato; d) o contexto político de produção alude à carne exposta. Simbolicamente, Artur Barrio nos revela, de modo deveras ácido, a podridão também da nossa história, o ovo da

⁹ Em 1969, Barrio começa a criar as Situações: trabalhos de grande impacto, realizados com materiais orgânicos como lixo, papel higiênico, detritos humanos e carne putrefata (como as *Trouxas ensanguentadas*), com os quais realiza intervenções no espaço urbano. No mesmo ano, escreve um manifesto no qual contesta as categorias tradicionais da arte e sua relação com o mercado, e a situação social e política na América Latina. Em 1970, na mostra *Do corpo à terra*, espalha as *Trouxas ensanguentadas* em um rio em Belo Horizonte. Barrio documenta essas situações com o uso de fotografia, cadernos de artista e filmes Super-8. Cria também instalações e esculturas, nas quais emprega objetos cotidianos (ITAÚ CULTURAL, 2023).

¹⁰ A palavra *synestésie* foi utilizada pela primeira vez, no sentido moderno, na década de 1890, para descrever exemplos diversificados de associações visuais incomuns (ditas anormais) em experiências táteis, gustativas, visuais e olfativas. O conteúdo foi se ampliando pelas múltiplas possibilidades associativas, sugerindo a união entre dois ou mais sentidos.

serpente fascista dos regimes ditatoriais e grupos de extermínio que escreveram em linhas de sangue o sofrimento de indivíduos censurados, torturados, mortos. A herança dos anos de chumbo deixa, duramente, uma marca aos corpos, psiques brasileiras; bem como ao órgão vivo da arte, sendo texto poético, música, pinturas, ou o entrelaçar destas mídias, ideia que introduz o bloco seguinte.

Ao corpo, portanto, (...) e aderem novas significação e presença. Para esta nova experiência mediada por outra configuração virtual – corpo em estado de potência, imagem construída pelas sensações – , todos os sentidos são acionados, abrindo espaço a uma percepção não exclusivamente visual – mas sinestésica. (RIBAS, 2022, p.46)

Compreendemos, então, que a nova arte (CARRIÓN, 2011) do livro de artista possui papel ímpar na construção/emissão de mensagem, ao multiplicar os meios para que as narrativas, sentimentos e sensações possam ser atribuídas ao mundo e acessadas pelos sentidos humanos; ao mesmo tempo, trazem à cena denúncias de violência moral e social.

A INTERMIDIALIDADE CONSTITUTIVA NO LIVRO DE ARTISTA

*E quando Abel Gance, em 1927,
proclamou com entusiasmo:*

*"Shakespeare, Rembrandt,
Beethoven farão cinema (...)"*

(Walter Benjamin)

Para discorrer brevemente sobre o conceito e o impacto da intermedialidade em construções artísticas, principalmente em relação ao livro de artista, iremos, pois, em direção a alguns pensadores e artistas que iluminarão nosso caminho.

Johanna Drucker argumenta que os livros de artista, com poucas exceções, não existiam em sua configuração atual antes do século XX (DRUCKER, 2013). Ora, sabemos que é uma tarefa árdua e não tão necessária encontrar rigorosamente datas de início, meio e fim para as atividades artísticas humanas em geral. Existe um fluir de ideias que compõem a mente do espectador e o tornam capaz de formular associações, transposições, combinações. Admitir esse processo de interrelação é deixar as portas abertas para a multiplicidade criativa, cuja prática é capaz de revolucionar o tradicional com expressiva rapidez.

O trabalho do teórico e artista inglês Dick Higgins (1938-1998) funcionará aqui para suplementar a contribuição da Intermidialidade, estudo que ganha expansão e profundidade, assim como o livro de artista, no século XX. Todavia, identificamos, com alguma reflexão, que a tendência/exercício intermediário precede o século passado na existência e fazer humano, no que concerne à arte; ainda que o termo não aparecesse como tal¹¹.

Taremos, nesse bloco, uma discussão acerca do fenômeno intermediário, com ênfase na composição do livro de artista, que se comporta, de forma geral, como um meio de combinar os numerosos modos de fazer, evocar, referenciar e combinar arte em uma obra-livro.

A expressão *intermedia*¹² já citada por Samuel Taylor Coleridge¹³, em 1812 – foi empregada para definir trabalhos que recaem conceitualmente entre mídias já conhecidas¹⁴. O termo ganha mais notoriedade e profundidade através das reflexões levantadas pelo artista inglês Dick Higgins, o primeiro a empregar a palavra *intermídia* para falar das inclinações artísticas da época. O trabalho de Higgins, integrante do grupo Fluxus, composto por vários artistas advindos de diferentes países, sendo eles poetas, fotógrafos, compositores, designers, performers etc., servirá de base para elucidar o pensamento intermediário. O coletivo que integrava procurava reinventar as expressões artísticas ao relacionar diferentes mídias¹⁵. O Fluxus se ocupava, por exemplo, de *happenings*, performances, brincando com poesia, música, encenação.

A arte contemporânea e conceitual, diferentemente da moderna e escolas antecedentes, valoriza a ideia da materialidade e da forma. Apropria-se, então, de mídias e estilos mistos para produzir uma experiência artística inovadora, radical, injuriosa (SILVEIRA, 2008). Assim, haveremos de reparar, a partir da metade do século XX, um *boom* de vanguardas, movimentos, e coletivos que se fazem independentes do mercado artístico, empenhados em lançar ao público a coragem do radicalismo. Podemos localizar essas múltiplas tendências, entre outras, no livro de artista, nosso ponto de estudo. Veremos, então, uma das criações de Higgins (Fig. 4):

¹¹ **Intermídia** foi empregado por Dick Higgins, nos anos 1960. O termo **intermedialidade** foi cunhado em 1983, pelo alemão Aage A. Hansen-Löve, em analogia à intertextualidade; a adoção do termo, a partir dos anos 1980, por pesquisadores como Claus Clüver, visou possibilitar a análise de produtos culturais os mais diversos, focando nas relações e transformações entre as mídias.

¹² Na tradução para o português adota-se o termo **intermídia**, depois **intermedialidade** e as consequentes denominações.

¹³ Normalmente chamado por S. T. Coleridge (1772-1834) foi um poeta e crítico inglês, considerado um dos nomes mais significativos do romantismo na Inglaterra.

¹⁴ Explicação dada por Dick Higgins no texto *Synesthesia and Intersenses: Intermedia*.

¹⁵ Ao falar em **mídias**, estaremos nos reportando ao conjunto de meios de comunicação, como artes visuais, literatura, cinema, e mais – em uma única composição, elaborando uma quebra de padrões, um ideal libertário do que é fazer arte.



Figura 4: Livro de artista de Dick Higgins: *Ten ways of looking at a bird for violin and harpsichord*
Disponível em: <https://www.fondazionebonotto.org/en/collection/fluxus/higginsdick/4/6412.html>

Observando de perto os espaços de uma das páginas do livro *Ten ways of looking at a bird for violin and harpsichord* (HIGGINS, 1981), em que a arte gráfica está posta sob uma partitura, remontamos à noção de ritmo. Notamos que as medialidades composicionais da obra se fundem, acionando uma leitura sinestésica, na qual a obra respira de forma harmônica como um modelo totalmente inovador no que diz respeito ao processo – e guardem essa palavra, o processo – de criar, escrever, desenhar; ouvir, cheirar, tocar um livro.

É muito difícil falar de livro de artista sem abordar, pelo menos razoavelmente, os estudos da Intermidialidade, tendo em conta que a categoria é originalmente diversa em sua (des)estruturação e estimula o questionamento de um único suporte (livro) para misturar mídias, ideias, revoluções. Um gênero artístico que deixa transparecer o frenesi criativo e evidencia que a criação não precisa seguir única e comportadamente estruturas clássicas, instituições, enquadres que sejam mera caixa de ressonância de expectativas prévias.

De forma breve, quando falamos de Intermidialidade, estamos nos reportando às interações e relações entre as mídias e como essas conexões se processam. Assim, elas aparecem hibridizadas, podendo ou não terem as mídias constitutivas identificáveis, resultando ou não em novo produto de mídia. Essas duplas possibilidades dependem do encaminhamento dos teóricos mais representativos no campo da Intermidialidade, são eles Clüver¹⁶, Rajewsky¹⁷, entre outros.

¹⁶ Claus Herbert Clüver (1932) é pesquisador e professor emérito da Universidade de Indiana. Tem como principal ênfase de estudo a intermidialidade, a relação entre palavra e imagem. Condizente pontuar também, que Clüver já atuou em universidade brasileira, sendo líder do Grupo Intermídia (CNPq), com sede na UFMG, lado à pesquisadora emérita Thaís Flores Nogueira Diniz.

¹⁷ Irina Rajewsky é professora de Literatura Francesa e Italiana da Universidade Livre de Berlin. Autora que formulou a abordagem literária das Intermidialidades, propôs três subcategorias principais para pensarmos os estudos intermidiáticos: transposição, combinações e referências intermidiáticas.

No caso do livro de artista, não encontramos receita ou manual para a disposição das mídias. Ela se dá à maneira do autor, com ênfase na materialidade e na condição espacial da obra de arte. O autor, agora para além de escritor de livros, pode ser visto como um artista multimídia, sendo escritor, desenhista, artista plástico, compositor etc. Em outras palavras, um típico fazedor ou fazedora de composições, entre e intramidiáticas.

Retomando a nossa epígrafe de Abel Gance¹⁸, chegamos ao entendimento de que, hoje em dia, através das evoluções das novas tecnologias, Shakespeare, Rembrandt e Beethoven poderiam extrapolar livremente os modelos tradicionais de teatro, pintura e música, promovendo novos olhares. Hoje, graças ao potencial crescente que envolve os estudos intermidiáticos, as possibilidades de referência ultrapassam as conformidades e produzem transformações que clamam por novo modelo perceptivo.

Com isso, sublinhamos a necessidade de trazer à discussão abordada – livro de artista e como a Intermidialidade o contempla – para o território das Letras, mais especificamente para o da Literatura. Pois, assim, poderemos expandir as reflexões quanto às criações híbridas, que ao reunirem e combinarem formas de composição, trazem à tona novos jeitos de nos atentar para a concepção literária.

(...) todos os textos, incluindo os literários, inevitavelmente refletem uma constelação mista (...) todas as mídias são misturadas, mas de maneira infinitamente diferenciadas. (BRUHN, 2020, p.17-18)

Não há, portanto, como pensar a Literatura e as outras artes e mídias, composição heteróclita, fora de sua hibridação constitutiva; hibridação esta que, se desde sempre se fez em dimensão intertextual, com a era digital e a expansão das narrativas vai ser mais amplamente entendida no campo intermidiático. (RIBAS, 2022, p.46)

Por isso, narrativas e poéticas, em seus vários suportes e materialidades podem existir, serem evocadas e/ou transformadas mediante conexões intermidiáticas ora previsíveis, ora surpreendente.

¹⁸ Abel Gance (1889-1981), citado em Walter Benjamin (1936) à face de exemplo, foi um cineasta, produtor cinematográfico e ator francês.

CONCLUSÃO

O artigo buscou levar os leitores interessados a uma série de indagações, bem como a algumas elucidações artísticas sobre e a partir do ponto focal: o livro de artista e como ele redimensiona o olhar dos leitores nos séculos XX/XXI, relacionando-o ao âmbito espacial do fazer criativo. Leitores corajosos estes que, ao serem convocados a uma leitura sinestésica, assumem ativamente a atividade de ler, experienciando com o corpo as páginas passíveis de percepção e interpretação pelo tato, olfato, audição, visão. Em consequência, a categoria livro de artista se mostra a nós com um caráter experimental, performático e, em certo sentido, condiz com a crescente expansão das narrativas e a inespecificidade da estética contemporânea (GARRAMUÑO, 2014a; 2014b). Por ser resultado de conexões ativas entre mídias, é também, segundo Silveira (2008), produto da subversão ao conforto do convencional, passeando entre a ternura (conservadora) e a injúria (revolucionária).

Tendo dito isso, dispomo-nos a destacar rapidamente o fator constitutivo que é a concepção intermediática na arte hoje em dia, sobretudo. O termo intermídia alavancado por Higgins e o grupo Fluxus conversa com a nossa abordagem, expondo o processo de lidar com diferentes *modus operandi*. A interação entre mídias, então, estudada com vigor a partir da década de 1960, contribui para levantarmos novas reflexões sobre as múltiplas maneiras de ler/significar a arte.

Na abordagem intermediática vale ressaltar a contribuição que a análise sobre a intermedialidade no livro de artista oferece aos estudos literários. Isso porque, tendo como enfoque um objeto artístico misto e variado em sua composição, conseguimos enxergar, a partir da exploração da materialidade e da flexibilização do formato livro, a formulação de novas maneiras de pensa/acolher/construir a poesia e a narrativa. Se considerarmos desde os escritos medievais até a contemporaneidade, notamos que o suporte se atualiza como modalidade de obra de arte, convocando a uma revolução na forma de ler, a um alongamento do espaço-tempo entre perceber e significar, ao desenvolvimento da experiência sensorial – o triunfo da sinestesia (RIBAS, 2022, p.45). Aspiramos conceber, portanto, a ideia de que o estudo do livro de artista é fundamental para que se possa assimilar o suporte material como indispensável à criação de sentido dos textos *lato sensu*.

Nesta abordagem, trouxemos como exemplo, junto às discussões em torno da concepção, propósito e efeitos do livro de artista, a obra do artista luso-brasileiro Artur Barrio, pela sua excepcionalidade mesmo dentro da modalidade em tela. O livro de artista, como nos lembra Johanna Drucker (2020, p.144), fica entre uma criação original e uma reprodução de obra preexistente, considerando a problematização do pressuposto de originalidade e invenção. Juntamos a esta, várias questões ligados ao formato livro, ao suporte, ao material, à proposta, ao espaço de veiculação, problematizações que corroboram para a impossibilidade de atribuir definição única ao livro de artista. Vale também



considerar que se trata, pelo menos inicialmente, de um empreendimento editorial já conhecido no século XIX, *pari passu* ao desenvolvimento das artes visuais.

Diferentemente dos livros que apresentam artes de pintores consagrados, os livros de artista são “quase sempre autoconscientes da estrutura e significado do livro como forma” (DRUCKER, 2020, p.147). Em sua riqueza, favorece um amplo espectro de práticas artísticas que reformulam e flexibilizam o formato livro em sua concepção habitual. É um gênero singular que não se encaixa em enquadres apriorísticos nem concepção única. Em seu artesanato constitutivo, pode ser entendido como experiência intermediária. No processo de criação artística, é uma forma que trans-borda fronteiras conceituais e perceptivas e clama por definição particular. Do rolo à página, da página à pele, do pergaminho à carne, livros de artista tomam qualquer forma, campo, modo, convenção, formato possível. E quem o lê, acolhe, ouve, cheira ou tasteia também assume, por reverberação, uma faceta artista-leitor.

Esperamos ter alcançado, enfim, a ideia de que o livro de artista, em suas potentes configurações – previsíveis ou desconcertantes – mobilizam a formação de novos modos de ler, ver e ser a arte, o mundo, a nós mesmos.

REFERÊNCIAS

BARRIO, A. *Livro da carne*. Disponível em: <http://www.blogdofariasjunior.com/2018/02/a-arte-efemera-e-contestatoria-de-artur.html>. Acesso em: 30 mar. 2023.

BARTHES, R. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BRUHN, J. O que é midialidade, e (como) isso importa? Termos teóricos e metodologia. In: OLIVEIRA, S. R.; FIGUEIREDO, C.; DINIZ, T. F. N. (Orgs.). *A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea*. Santa Maria: UFSM, 2020, p.15-24.

CARRIÓN, Ulises. *A nova arte de fazer livros*. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/516576727/A-Nova-Arte-de-Fazer-Livros>. Acesso em: 20 mar. 2023.

CLÜVER, C. *Intermedialidades*. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit>. Acesso em: 10 jul. 2023.

DRUCKER, J. O livro de artista como concepção e forma. In: OLIVEIRA, S. R.; FIGUEIREDO, C.; DINIZ, T. F. N. (Orgs.). *A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea*. Santa Maria: UFSM, 2020, p143-168.

GARRAMUÑO, F. *Frutos estranhos: Sobre a inespecificidade da estética contemporânea*. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014a.



_____; KIFFER, A.(Orgs.). *Expansões contemporâneas: Literatura e outras formas*. Belo Horizonte: UFMG, 2014b .

HIGGINS, D. *Synesthesia and Intersenses: Intermedia*. Disponível em: https://www.professores.uff.br/ricardobasbaum/wp-content/uploads/sites/164/2018/05/Higgins_1965.pdf. Acesso em: 8 abr. 2023.

LUDMER, J. *Literaturas pós-autônomas*. Disponível em: <https://culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>. Acesso em: 15 out. 2023.

ORLANDI, E. P. *Discurso e leitura*. São Paulo: Cortes, 1988.

PAIVA, V. *Fluxus, o grupo do qual fez parte Yoko Ono e que desafiou nos anos 1960 os parâmetros do que a arte pode ser*. Disponível em: <https://www.hypeness.com.br/2021/07/fluxus-o-grupo-do-qual-fez-parte-yoko-ono-e-que-desafiou-nos-anos-1960-os-parametros-do-que-a-arte-pode-ser/>. Acesso em: 9 abr. 2023.

RAJEWSKY, I. Intermidialidade, intertextualidade e remediação. Uma perspectiva literária sobre a Intermidialidade. In: DINIZ, T. F. N. (Org.). *Intermedialidades e estudos interartes: Desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte, UFMG, 2012, p.15-45.

RIBAS, M. C. C.; DINIZ, T. F. N.; MARTONI, A. (Orgs.). *Estudos de Intermidialidade: Teorias, práticas, expansões*. Disponível em: <https://www.editoracrv.com.br/produtos/detalhes/37344-estudos-de-intermedialidadebr-teorias-praticas-expansoes-brcolegao-pplin-presente-brvolume-3>. Acesso em: 12 out. 2023.

RIBAS, M. C. C. *Momento incorpóreo e leitura sinestésica*. In: RIBAS, M. C. C.; DINIZ, T. F. N.; MARTONI, A. (Orgs.). *Estudos de Intermidialidade: Teorias, práticas, expansões*. Curitiba, CRV, 2022, p.29-50.

SILVEIRA, P. *A página violada: Da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008. Disponível em: <https://www.amazon.com.br/p%C3%A1gina-violada-ternura-inj%C3%A1ria-constru%C3%A7%C3%A3o-ebook/dp/B079ZY5FK5>. Acesso em: 17 abr. 2023. (Edição Kindle).

SOUSA, M. R. P. *O livro de artista como lugar tátil*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

