

**UNIVERSIDADE FEEVALE**  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
DOUTORADO EM PROCESSOS E MANIFESTAÇÕES CULTURAIS

*Narrativas Poéticas em Publicações de Artista,*

*Livros-objeto e Séries Gráficas:*

reminiscências, afetividades e outras delicadezas

**Alexandra Kloeckner Eckert Nunes**

**Alexandra Kloeckner Eckert Nunes**

*Narrativas Poéticas em Publicações de Artista,  
Livros-objeto e Séries Gráficas:  
reminiscências, afetividades e outras delicadezas*

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutora em Processos e Manifestações Culturais pela Universidade Feevale.

**Orientadora**

Profa. Dra. Lurdi Blauth

Novo Hamburgo, RS, Brasil, 2018.

## DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

Nunes, Alexandra Kloeckner Eckert.

Narrativas poéticas em publicações de artista, livros-objeto e séries gráficas : reminiscências, afetividades e outras delicadezas / Alexandra Kloeckner Eckert Nunes. – 2018.

436 f. : il. color. ; 30 cm.

Tese (Doutorado em Processos e Manifestações Culturais) – Universidade Feevale, Novo Hamburgo-RS, 2018.

Inclui bibliografia e apêndice.

“Profa. Dra. Lurdi Blauth”.

1. Livro de artista. 2. Narrativa. 3. Partilha sensível.
4. Memória. 5. Arte contemporânea. I. Título.

CDU 7.037

Bibliotecária responsável: Janice Moser Corrêa – CRB 10/2315

## **Alexandra Kloeckner Eckert Nunes**

Tese com o título *Narrativas Poéticas em Publicações de Artista, Livros-objeto e Séries Gráficas: reminiscências, afetividades e outras delicadezas* apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Doutora em Processos e Manifestações Culturais pela Universidade Feevale.

---

Profa. Dra. Lurdi Blauth (Feevale)

---

Profa. Dra. Helena Araujo Rodrigues Kanaan (UFRGS)

---

Profa. Dra. Andréa Brächer (UFRGS)

---

Profa. Dra. Marinês Andrea Kunz (Feevale)

---

Profa. Dra. Mara Evanisa Weinreb (Feevale)



Aos silêncios.  
Os seus e os meus.

De coração,  
para Giullia, Giovani e Sílvio.

Aos meus pais,  
Adélia e Silvério,  
o reconhecimento.

Às minhas avós  
Idalina e Maria Helena,  
*in memoriam.*

## AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Lurdi Blauth, colega e amiga querida,  
pela orientação atenciosa e inestimáveis contribuições ao longo da pesquisa,

À Profa. Dra. Helena Araujo Rodrigues Kanaan, à Profa. Dra. Andréa Brächer, à Profa. Dra. Marinês Andrea Kunz e à Profa. Dra. Mara Evanisa Weinreb, pelo olhar exigente e leitura criteriosa, que tanto contribuíram para o aprofundamento da pesquisa,

Ao corpo docente e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Processos e Manifestações Culturais do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Feevale,

Aos Colegas da Primeira Turma do Doutorado em Processos e Manifestações Culturais,  
pelos risos e apoio constantes, em especial Walter Karwatzki,

Aos Colegas dos Cursos de Artes Visuais e Design Gráfico  
da Universidade Feevale, sempre presentes,

Aos Artistas do Projeto Circular e Editora Circular, pelas parcerias serigráficas,

À Adriane Spellmeier, à Bruna Barbosa Espindula e à Nair Bernadeti Pasquali,  
pelas parcerias artísticas,

À Ceiça Alles e a Fernando Rogério Kloeckner Noronha,  
pelo dedicado auxílio na revisão do texto,

Aos familiares e amigos, pelo apoio e ajuda inestimáveis.

Tudo no mundo existe para tornar-se livro.

*Stéphane Mallarmé*

## RESUMO

Nesta pesquisa articulam-se questões referentes aos processos de instauração da obra de arte contemporânea, com ênfase em publicações de artista, livros-objeto e séries gráficas, e ampliam-se reflexões sobre o fazer artístico no campo das artes visuais. Tendo em vista as memórias da pesquisadora e seu particular interesse sobre como oferecer suas criações para a partilha sensível com o espectador, o eixo central do estudo é constituído por uma perspectiva sobre a *poiética* e a poética em arte. Considerando a concepção da autora de narrativas, de narrativas poético-afetivas, de narrativas partilhadas e os conceitos operatórios, que abarcam a sua produção artística, estudam-se os teóricos Katia Canton, Gilles Deleuze e Patrícia Franca. Para a abordagem sobre memória, a pesquisa tem apoio em textos de Maurice Halbwachs, Michael Pollak e Fernando Catroga. Para a ampliação das análises sobre as características do livro e as particularidades e os desdobramentos do livro de artista como categoria artística contemporânea, são estudados os autores Philip B. Meggs, Anne Moeglin-Delcroix, Annateresa Fabris e Paulo Silveira. Os conceitos de emancipação do espectador e partilha da obra de arte contemporânea são discutidos a partir das leituras de livros de Marcel Mauss, Jacques Rancière e Nicolas Bourriaud. Sendo a arte e a cultura o foco desta investigação, assim como conhecimento e experimentações, apresentam-se artistas que contribuíram para a produção poética da autora, tais como Mira Schendel, Leonilson, Anselm Kiefer e Yoko Ono.

**Palavras-chave:** Livro de artista. Narrativa. Partilha sensível. Memória. Arte contemporânea.

## ABSTRACT

This research articulates questions related to the processes of instauration contemporary art work, with emphasis on artist publications, object books and graphic series, and broadens reflections on artistic making in the field of visual arts. Given the researcher's memories and her particular interest in how to offer her creations for sensitive sharing with the viewer, the central focus of the study is a perspective on *poiesis* and poetics in art. Considering the author's conception of narratives, poetic-affective narratives, shared narratives and operative concepts, which encompasses her artistic production, theorists Katia Canton, Gilles Deleuze and Patrícia Franca were studied. For the memory approach, the research is supported in texts by Maurice Halbwachs, Michael Pollak and Fernando Catroga. For the amplification of the analyzes on the characteristics of the book, the particularities and the unfolding of the book of artist as contemporary artistic category, authors such as Philip B. Meggs, Anne Moeglin-Delcroix, Annateresa Fabris and Paulo Silveira are studied. The concepts of the emancipation of the spectator and the sharing of the contemporary work of art are discussed from reading Marcel Mauss, Jacques Rancière and Nicolas Bourriaud. Since art and culture are the focus of this research, as well as knowledge and experimentation, artists who contributed to the poetic production of the author, such as Mira Schendel, Leonilson, Anselm Kiefer and Yoko Ono are presented.

**Keywords:** Artist's book. Narrative. Sensitive sharing. Memory. Contemporary art.

## RESUMEN

En esta investigación se articulan cuestiones referentes a los procesos de instauración de la obra de arte contemporáneo, con énfasis en publicaciones de artista, libros-objeto y series gráficas, y se amplían reflexiones sobre el hacer artístico en el campo de las artes visuales. En vista de las memorias de la investigadora y su particular interés en cómo ofrecer sus creaciones para el compartir sensible con el espectador, el eje central del estudio está constituido por una perspectiva sobre la poética y la poética en arte. En cuanto a la concepción de la autora de narrativas, de narrativas poético-afectivas, de narrativas compartidas y los conceptos operativos, que abarcan su producción artística, se estudia los teóricos Katia Canton, Gilles Deleuze y Patricia Franca. Para el abordaje sobre memoria, la investigación tiene apoyo en textos de Maurice Halbwachs, Michael Pollak y Fernando Catroga. Para la ampliación de los análisis sobre las características del libro y las particularidades y los desdoblamientos del libro de artista como categoría artística contemporánea, se estudian los autores Philip B. Meggs, Anne Moeglin-Delcroix, Annateresa Fabris y Paulo Silveira. Los conceptos de emancipación del espectador y compartir la obra de arte contemporáneo se discuten a partir de las lecturas de libros de Marcel Mauss, Jacques Rancière y Nicolas Bourriaud. Siendo el arte y la cultura el foco de esta investigación, así como conocimiento y experimentaciones, se presentan artistas que contribuyeron a la producción poética de la autora, tales como Mira Schendel, Leonilson, Anselm Kiefer y Yoko Ono.

**Palabras clave:** Libro de artista. Narrativa. Compartir sensible. La memoria. Arte Contemporáneo.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <b>Alexandra Eckert.</b> <i>Livro, Faca de Corte, Coração.</i> Instalação, 2000.....	35
Figura 2 – <b>Alexandra Eckert.</b> <i>Livro, Faca de Corte, Coração.</i> Instalação, 2000.....	35
Figura 3 – <b>Alexandra Eckert.</b> <i>Livro, Faca de Corte, Coração.</i> Instalação, 2000.....	35
Figura 4 – <b>Alexandra Eckert.</b> <i>Livro, Faca de Corte, Coração.</i> Volume 1, Tomo V, 2000...	39
Figura 5 – <b>Alexandra Eckert.</b> <i>Livro, Faca de Corte, Coração.</i> Volume 1, Tomo V, 2000...	39
Figura 6 – <b>Alexandra Eckert.</b> <i>Livro, Faca de Corte, Coração.</i> Volume 1, Tomo VI, 2000..	41
Figura 7 – <b>Alexandra Eckert.</b> <i>Livro, Faca de Corte, Coração.</i> Volume 1, Tomo III, 2000..	42
Figura 8 – <b>Alexandra Eckert.</b> <i>Livro, Faca de Corte, Coração.</i> Instalação, 2000.....	42
Figura 9 – <b>Alexandra Eckert.</b> <i>Livro, Faca de Corte, Coração.</i> Volume 3, Tomo I, 2002...	44
Figura 10 – <b>Alexandra Eckert.</b> <i>Livro, Faca de Corte, Coração.</i> Volume 3, Tomo I, 2002...	45
Figura 11 – <b>Alexandra Eckert.</b> <i>Livro, Faca de Corte, Coração.</i> Volume 3, Tomo I, 2002...	45
Figura 12 – <b>Alexandra Eckert.</b> <i>Livro, Faca de Corte, Coração.</i> Volume 5, 2015.....	46
Figura 13 – <b>Alexandra Eckert.</b> <i>Série Histórias Pequenas, 2007</i> .....	47
Figura 14 – <b>Alexandra Eckert.</b> <i>Série Histórias Pequenas, 2010</i> .....	48
Figura 15 – <b>Alexandra Eckert.</b> <i>Série Histórias Pequenas, 2010</i> .....	48
Figura 16 – <b>Alexandra Eckert.</b> <i>Série Histórias Pequenas.</i> Instalação, 2013 .....	50
Figura 17 – <b>Alexandra Eckert.</b> <i>Série Histórias Pequenas.</i> Instalação, 2013 .....	50
Figura 18 – <b>Alexandra Eckert.</b> <i>Série Histórias Pequenas.</i> Instalação, 2013 .....	51
Figura 19 – <b>Alexandra Eckert.</b> <i>Livro, Faca de Corte, Coração.</i> Volume 3, Tomo I, 2002...	52
Figura 20 – <b>Alexandra Eckert.</b> <i>Série Vide Bula.</i> Múltiplo, 2008 .....	54
Figura 21 – <b>Alexandra Eckert.</b> <i>Série Vide Bula.</i> Múltiplo, 2008 .....	54
Figura 22 – <b>Alexandra Eckert.</b> <i>Série Vide Bula.</i> Múltiplo, 2008 .....	54

Figura 23 – <b>Alexandra Eckert.</b> <i>Narrativas Afetivas</i> , 2015 .....	57
Figura 24 – <b>Alexandra Eckert.</b> Série <i>Histórias Pequenas</i> , 2015 .....	57
Figura 25 – <b>Alexandra Eckert.</b> <i>Narrativas Afetivas</i> , 2015 .....	67
Figura 26 – <b>Alexandra Eckert.</b> <i>Narrativas Afetivas</i> , 2015 .....	67
Figura 27 – <b>Alexandra Eckert.</b> Série <i>Histórias Pequenas</i> , Livro-objeto, 2015 .....	70
Figura 28 – <b>Alexandra Eckert.</b> Série <i>Histórias Pequenas</i> , Livro-objeto, 2015 .....	71
Figura 29 – <b>Alexandra Eckert.</b> Série <i>Histórias Pequenas</i> , Livro-objeto, 2015 .....	71
Figura 30 – <b>Alexandra Eckert.</b> Série <i>Histórias Pequenas</i> , Lenços, 2015 .....	72
Figura 31 – <b>Alexandra Eckert.</b> Série <i>Histórias Pequenas</i> , Lenços, 2015 .....	72
Figura 32 – <b>Alexandra Eckert.</b> <i>Narrativas Afetivas</i> , 2015 .....	74
Figura 33 – <b>Alexandra Eckert.</b> <i>Narrativas Afetivas</i> , 2015 .....	74
Figura 34 – <b>Alexandra Eckert.</b> <i>Narrativas Afetivas</i> , 2015 .....	75
Figura 35 – <b>Alexandra Eckert.</b> <i>Narrativas Afetivas</i> , 2015 .....	76
Figura 36 – <b>Alexandra Eckert.</b> <i>Narrativas Afetivas</i> , 2015 .....	80
Figura 37 – <b>Alexandra Eckert.</b> <i>Narrativas Afetivas</i> , 2015 .....	81
Figura 38 – <b>Alexandra Eckert.</b> <i>Narrativas Afetivas</i> , 2015 .....	81
Figura 39 - <b>Alexandra Eckert.</b> <i>Narrativas Afetivas</i> , 2015.....	82
Figura 40 – <b>Alexandra Eckert.</b> <i>Narrativas Afetivas</i> , 2015 .....	83
Figura 41 – <b>Alexandra Eckert.</b> <i>Narrativas Afetivas</i> , 2015 .....	84
Figura 42 – <b>Alexandra Eckert.</b> <i>Reminiscências, Afetividades e Outras Delicadezas</i> , 2017.....	86
Figura 43 – <b>Alexandra Eckert.</b> <i>Reminiscências, Afetividades e Outras Delicadezas</i> , 2017.....	86
Figura 44 – <b>Alexandra Eckert.</b> <i>Reminiscências, Afetividades e Outras Delicadezas</i> , 2017.....	87
Figura 45 – <b>Alexandra Eckert.</b> <i>Reminiscências, Afetividades e Outras Delicadezas</i> , 2017.....	87

Figura 46 – <b>Alexandra Eckert.</b> <i>Reminiscências, Afetividades e Outras Delicadezas</i> , 2017.....	88
Figura 47 – <b>Alexandra Eckert.</b> <i>Reminiscências, Afetividades e Outras Delicadezas</i> , 2017.....	88
Figura 48 – <b>Alexandra Eckert.</b> <i>Reminiscências, Afetividades e Outras Delicadezas</i> , 2017.....	90
Figura 49 – <b>Leonilson.</b> Cadernos de desenho e anotações, 1993 .....	92
Figura 50 – <b>Leonilson.</b> Sem título, 1993.....	94
Figura 51 – <b>Leonilson.</b> <i>Empty Man</i> , 1991 .....	96
Figura 52 – <b>Leonilson.</b> Saquinho bordado sobre voile, 1992 .....	97
Figura 53 – <b>Leonilson.</b> <i>Ninguém.</i> Bordado sobre fronha de algodão, 1992 .....	99
Figura 54 – Exposição conVERgências, 2016 .....	102
Figura 55 – <b>Alexandra Eckert.</b> Série <i>Histórias Pequenas</i> , 2016 .....	103
Figura 56 – <b>Alexandra Eckert.</b> Série <i>Histórias Pequenas</i> , 2016 .....	103
Figura 57 – <b>Alexandra Eckert.</b> Série <i>Histórias Pequenas</i> , 2016 .....	103
Figura 58 – <b>Alexandra Eckert.</b> Série <i>Histórias Pequenas</i> , 2016 .....	103
Figura 59 – <b>Alexandra Eckert.</b> Série <i>Histórias Pequenas</i> , 2016 .....	104
Figura 60 – <b>Alexandra Eckert.</b> Série <i>Histórias Pequenas</i> , 2016 .....	104
Figura 61 – <b>Alexandra Eckert.</b> Série <i>Histórias Pequenas</i> , 2017 .....	105
Figura 62 – <b>Alexandra Eckert.</b> Série <i>Histórias Pequenas</i> , 2017 .....	106
Figura 63 – <b>Alexandra Eckert.</b> Série <i>Histórias Pequenas</i> , 2017 .....	107
Figura 64 – <b>Alexandra Eckert.</b> Série <i>Histórias Pequenas</i> , 2017 .....	108
Figura 65 – <b>Alexandra Eckert.</b> Série <i>Histórias Pequenas</i> , 2017 .....	110
Figura 66 – <b>Alexandra Eckert.</b> Série <i>Histórias Pequenas</i> , 2017 .....	110
Figura 67 – <b>Alexandra Eckert.</b> Série <i>Histórias Pequenas</i> , 2017 .....	111
Figura 68 – Clássicos da Literatura Juvenil .....	121

Figura 69 – <b>Rick Wakeman</b> . Disco de 1975 .....	122
Figura 70 – <b>Rick Wakeman</b> . Disco de 1975 .....	123
Figura 71 – <i>Letraset</i> . Anos 1970-80 .....	124
Figura 72 – O Livro dos Evangelhos de Santo Agostinho. Final do século VI .....	126
Figura 73 – <b>Alexandra Eckert</b> . Série <i>Paraguassú</i> , 1013, 2015 .....	138
Figura 74 – <b>Alexandra Eckert</b> . Série <i>Paraguassú</i> , 1013, 2015 .....	138
Figura 75 - <b>Alexandra Eckert</b> . Série <i>Paraguassú</i> , 1013, 2015.....	139
Figura 76 – <b>Alexandra Eckert</b> . Série <i>Paraguassú</i> , 1013, 2015 .....	139
Figura 77 – <b>Alexandra Eckert</b> . Série <i>Paraguassú</i> , 1013, 2015 .....	140
Figura 78 – <b>Alexandra Eckert</b> . Série <i>Paraguassú</i> , 1013, 2015 .....	140
Figura 79 – <b>Alexandra Eckert</b> . <i>Porto Alegre</i> , transparência, 1998 .....	145
Figura 80 – <b>Alexandra Eckert</b> . Série <i>Em Tempo...</i> Fotografia, 2015.....	146
Figura 81 – <b>Alexandra Eckert</b> . Série <i>Em Tempo...</i> Fotografia, 2015.....	147
Figura 82 – <b>Alexandra Eckert</b> . Série <i>Em Tempo...</i> Fotografia, 2015.....	148
Figura 83 – <b>Alexandra Eckert</b> . Série <i>Em Tempo...</i> Fotografia, 2015.....	149
Figura 84 – <b>Alexandra Eckert</b> . Série <i>Em Tempo...</i> Fotografia, 2015.....	150
Figura 85 – <b>Alexandra Eckert</b> . Série <i>Em Tempo...</i> Fotografia, 2015.....	151
Figura 86 – <b>Alexandra Eckert</b> . Série <i>Em Tempo...</i> <i>Caixas de Memórias Afetivas</i> , 2015 .....	154
Figura 87 – <b>Alexandra Eckert</b> . Série <i>Em Tempo...</i> Fotografia em canvas, 2018.....	157
Figura 88 – <b>Alexandra Eckert</b> . Série <i>Em Tempo...</i> <i>Mokulito</i> , 2018.....	160
Figura 89 – <b>Alexandra Eckert</b> . Série <i>Em Tempo...</i> <i>Mokulito</i> , 2018.....	160
Figura 90 – <b>Coletivo de gravura reAÇÃO</b> . Álbum de gravuras, 2018 .....	161
Figura 91 – <b>Cildo Meireles</b> . <i>Cruzeiro do Sul</i> , 1969-1970 .....	163

Figura 92 – <b>José Rufino</b> . <i>Léthe</i> , 2009 .....	165
Figura 93 – Tabuleta de argila. Escrita cuneiforme, 2100 a.C. ....	175
Figura 94 – Detalhe do Papiro de Henefer. Hunefer e sua esposa, 1370 a.C.....	176
Figura 95 – <i>Vergilus Vaticanus</i> . A morte de Laocoonte, início do século V.....	178
Figura 96 – Sutra Diamante, 868 d.C. ....	182
Figura 97 – Baralho chinês, 1000 d.C. ....	183
Figura 98 – <b>Johann Gutenberg</b> . Páginas da bíblia, 1450-1456.....	185
Figura 99 – <b>William Morris, Edward C. Burne-Jones, Kelmscott Chaucer</b> , 1896.....	187
Figura 100 – <b>Marcelo Calheiros</b> . Detalhe ex-libris, 2015 .....	189
Figura 101 - <b>Johann Froben</b> e <b>Hans Holbein</b> . Página livro Utopia, 1518.....	191
Figura 102 – <b>Abraham Bosse</b> . Oficina de impressão, 1642.....	192
Figura 103 – Exposição Mestres Tipógrafos: Impressões de Vida, 2013 .....	195
Figura 104 – Exposição Mestres Tipógrafos: Impressões de Vida, 2013 .....	196
Figura 105 – Exposição Mestres Tipógrafos: Impressões de Vida, 2013 .....	198
Figura 106 – Exposição Mestres Tipógrafos: Impressões de Vida, 2013 .....	198
Figura 107 – Exposição Mestres Tipógrafos: Impressões de Vida, 2013 .....	199
Figura 108 – <b>Bruno Munari</b> . <i>Livros Ilegíveis</i> , 1981 .....	201
Figura 109 – Ilustrador desconhecido. Impressão xilográfica de <i>S. Cristóvão</i> , 1423 .....	204
Figura 110 – <i>Literatura de cordel</i> .....	205
Figura 111 – <b>John de' Grassi</b> . Cadernos .....	210
Figura 112 – <b>Leonardo da Vinci</b> . Cadernos.....	211
Figura 113 – <b>Albrecht Dürer</b> . Caderno.....	212
Figura 114 – <b>Eugène Delacroix</b> . Cadernos .....	213

Figura 115 - <b>Augusto de Campos e Júlio Plaza.</b> <i>Poemóviles</i> , 1974 .....	217
Figura 116 – <b>Alexandra Eckert.</b> Caderno de estudos cerâmicos, 2001 .....	227
Figura 117 – <b>Alexandra Eckert.</b> Caderno de estudos cerâmicos, 2001 .....	228
Figura 118 – <b>Alexandra Eckert.</b> Bula <i>Coração Mix Plus</i> , 2008.....	229
Figura 119 – <b>Alexandra Eckert.</b> Embalagem <i>Coração Mix Plus</i> , 2008 .....	230
Figura 120 – <b>Alexandra Eckert.</b> <i>Coração Mix Plus</i> . Múltiplo, 2009 .....	231
Figura 121 – Bula de <i>Dr. Selby</i> .....	232
Figura 122 – Embalagem de <i>Dr. Selby</i> .....	232
Figura 123 – <b>Alexandra Eckert.</b> <i>Coração PB 82</i> . Múltiplo, 2010 .....	234
Figura 124 – <b>Alexandra Eckert.</b> <i>Coração Serígrafo</i> . Múltiplo, 2011.....	235
Figura 125 – Bula e embalagem de <i>Antiphlogistine</i> .....	236
Figura 126 – <b>Alexandra Eckert.</b> <i>Coração Mix Plus</i> . Arte postal, 2009.....	239
Figura 127 – <b>Alexandra Eckert.</b> <i>Coração Mix Plus</i> . Arte postal, 2009.....	239
Figura 128 – <b>Alexandra Eckert.</b> Série <i>Vide Bula: Coração Mix Plus</i> , 2011 .....	244
Figura 129 – <b>Alexandra Eckert.</b> Série <i>Vide Bula: Adesivos</i> , 2011 .....	245
Figura 130 – <b>Alexandra Eckert.</b> Série <i>Vide Bula: Adesivos</i> , 2011 .....	246
Figura 131 – <b>William Blake.</b> <i>Songs of Innocence</i> , 1789.....	248
Figura 132 – <b>Mira Schendel.</b> <i>Sem título</i> , da série <i>Objetos gráficos</i> , c. 1969 .....	251
Figura 133 – <b>Mira Schendel.</b> <i>Sem título</i> . Cadernos com <i>Letraset</i> , década de 1970 .....	252
Figura 134 – <b>Mira Schendel.</b> <i>Sem título</i> . Cadernos com <i>Letraset</i> , década de 1970 .....	252
Figura 135 – Detalhe exposição Mira Schendel na Pinacoteca de São Paulo, 2014 .....	254
Figura 136 – <b>Anselm Kiefer.</b> <i>Zweitstromland (The High Priestress)</i> , 1986-89 .....	257
Figura 137 – <b>Anselm Kiefer.</b> <i>Vollzähligkeit der Sterne (État complet des étoiles)</i> , 1988 ....	258

Figura 138 – <b>Anselm Kiefer</b> . <i>The Language of the Birds</i> , 2013 .....	259
Figura 139 – <b>Carlos Krauz</b> . <i>Eu Prometo</i> , 2013 .....	263
Figura 140 – <b>José Francisco Alves</b> . <i>Procedimentos II</i> , 2001 .....	263
Figura 141 – <b>Hélio Ferverza</b> . <i>O + Deserto</i> , 2003 .....	264
Figura 142 – <b>Hélio Ferverza</b> . <i>Transposições do Deserto</i> , 2010 .....	264
Figura 143 – <b>Maria Lúcia Cattani</b> . <i>4 cantos do mundo</i> , 2005 .....	265
Figura 144 – <b>Maria Lúcia Cattani</b> . <i>Um ponto ao sul</i> , 2011 .....	265
Figura 145 – Exposição <i>Únicos e Múltiplos: um Mapeamento dos Artistas</i> , 2013 .....	266
Figura 146 – Cartaz evento <i>Lugares-Livro: Exposição-Feira</i> , 2013 .....	267
Figura 147 – Exposição <i>Lugares-Livro: Exposição-Feira</i> , 2013 .....	268
Figura 148 – Ação <i>DOBRAmentos: Livros em Trânsito</i> , 2013 .....	269
Figura 149 - Ação <i>DOBRAmentos: Livros em Trânsito</i> , 2013 .....	269
Figura 150 – Convite exposição <i>Ex-Libris Coleção Marcelo Calheiros</i> , 2013 .....	270
Figura 151 – Detalhe exposição <i>Ex-Libris Coleção Marcelo Calheiros</i> , 2013 .....	270
Figura 152 – Exposição <i>Lugares-Livro: Dimensões Poéticas e Materiais</i> , 2014 .....	272
Figura 153 – <b>Projeto Circular</b> . <i>Postais e Contos dos Irmãos Grimm</i> , 2014 .....	273
Figura 154 – <b>Projeto Circular</b> . <i>Postais e Contos dos Irmãos Grimm</i> , 2014 .....	273
Figura 155 – <b>Aleia</b> . <i>O QUE ME ALIMENTA?</i> 2014 .....	275
Figura 156 – <b>Aleia</b> . <i>O QUE ME ALIMENTA?</i> 2014 .....	275
Figura 157 – Exposição <i>Lugares-Livro</i> , 2015 .....	277
Figura 158 – Exposição <i>Lugares-Livro</i> , 2015 .....	277
Figura 159 – Exposição <i>Lugares-Livro</i> , 2015 .....	277
Figura 160 – Chamada <i>Publicação PRÓXIMA PÁGINA, Lugares-Livro</i> , 2018 .....	279

Figura 161 – <i>PRÓXIMA PÁGINA</i> : publicação coletiva, 2018 .....	280
Figura 162 – <i>PRÓXIMA PÁGINA</i> : publicação coletiva, 2018 .....	281
Figura 163 – <b>Alexandra Eckert</b> . <i>PRÓXIMA PÁGINA</i> : publicação coletiva, 2018 .....	283
Figura 164 – Exposição <i>Tendências do Livro de Artista no Brasil: 30 Anos Depois</i> , 2016..	286
Figura 165 – Exposição <i>Tendências do Livro de Artista no Brasil: 30 Anos Depois</i> , 2016..	287
Figura 166 – Exposição <i>Tendências do Livro de Artista no Brasil: 30 Anos Depois</i> , 2016..	287
Figura 167 – Exposição <i>Narrativas em Processo: Livros de Artistas</i> , 2017 .....	289
Figura 168 – Exposição <i>Narrativas em Processo: Livros de Artistas</i> , 2017 .....	289
Figura 169 – Exposição <i>Narrativas em Processo: Livros de Artistas</i> , 2017 .....	290
Figura 170 – <b>Yoko Ono</b> . <i>Peça de Limpar</i> , 1962 - 2017 .....	312
Figura 171 – <b>Yoko Ono</b> . <i>Peça de Limpar</i> , 1962 - 2017 .....	312
Figura 172 – <b>Yoko Ono</b> . <i>Esqueça</i> , 1999 - 2017 .....	313
Figura 173 – <b>Yoko Ono</b> . <i>Esqueça</i> , 1999 - 2017 .....	313
Figura 174 – <b>Yoko Ono</b> . <i>Remende</i> , 1966 - 2017 .....	314
Figura 175 – <b>Yoko Ono</b> . <i>Remende</i> , 1966 - 2017 .....	314
Figura 176 – <b>Yoko Ono</b> . <i>Emergir</i> , 2017 .....	316
Figura 177 – <b>Yoko Ono</b> . <i>Emergir</i> , 2017 .....	316
Figura 178 – <b>Alexandra Eckert</b> . <i>Coração Serígrafo</i> : fanzines, 2018 .....	318
Figura 179 – <b>Alexandra Eckert</b> . <i>Coração Serígrafo</i> : fanzines, 2018 .....	319
Figura 180 – <b>Alexandra Eckert</b> . <i>Coração Serígrafo</i> : fanzines, 2018 .....	319
Figura 181 – <b>Paulo Silveira (Org.)</b> . <i>Livro dos Sete Dias</i> . Livro de artista, 2001 .....	320
Figura 182 – <b>Paulo Silveira (Org.)</b> . <i>Livro dos Sete Dias</i> . Livro de artista, 2001 .....	320
Figura 183 – <b>Paulo Silveira (Org.)</b> . <i>Exercícios de Arte Sequencial para Publicação</i> , 2006	320

Figura 184 – <b>Paulo Silveira (Org.)</b> . <i>Exercícios de Arte Sequencial para Publicação</i> , 2006	320
Figura 185 – <b>Projeto Circular</b> . <i>Cinema</i> . Álbum de gravuras, 2010 .....	321
Figura 186 – <b>Projeto Circular</b> . <i>Cinema</i> . Álbum de gravuras, 2010 .....	321
Figura 187 – <b>Projeto Circular</b> . <i>Animação</i> . Álbum de gravuras, 2013 .....	322
Figura 188 – <b>Projeto Circular</b> . <i>Animação</i> . Álbum de gravuras, 2013 .....	322
Figura 189 – <b>Projeto Circular</b> . <i>Contos dos Irmãos Grimm</i> . Álbum de gravuras, 2014 .....	323
Figura 190 – <b>Projeto Circular</b> . <i>Contos dos Irmãos Grimm</i> . Álbum de gravuras, 2014 .....	323
Figura 191 – <b>Projeto Circular</b> . <i>Contos de Edgar Allan Poe</i> . Álbum de gravuras, 2016.....	324
Figura 192 – <b>Projeto Circular</b> . <i>Contos de Edgar Allan Poe</i> . Álbum de gravuras, 2016.....	324
Figura 193 – <b>Projeto Circular</b> . <i>Aurora</i> . Livro de artista, 2017 .....	326
Figura 194 – <b>Projeto Circular</b> . <i>Aurora</i> . Livro de artista, 2017 .....	326
Figura 195 – <b>Projeto Circular</b> . <i>Álbum Dez</i> . Livro de artista, 2018 .....	327
Figura 196 – <b>Projeto Circular</b> . <i>Álbum Dez</i> . Livro de artista, 2018 .....	327
Figura 197 – <b>Lenir de Miranda</b> . <i>Passaporte de Ulisses</i> . Livro de artista, 2003 .....	329
Figura 198 – <b>Vera Chaves Barcellos</b> . <i>Da Capo</i> . Livro de artista, 1979 .....	329
Figura 199 – <b>Regina Melim (Org.)</b> . <i>amor love</i> . Livro de artista, 2006.....	330
Figura 200 – <b>Regina Melim (Org.)</b> . <i>amor love</i> . Livro de artista, 2006.....	330
Figura 201 – <b>Alexandra Eckert</b> . <i>Série Vide Bula: Afetividades</i> . Múltiplo, 2018 .....	333
Figura 202 – <b>Alexandra Eckert</b> . <i>Série Vide Bula: Afetividades</i> . Múltiplo, 2018 .....	333
Figura 203 – <b>Alexandra Eckert</b> . <i>Série Vide Bula: Afetividades</i> . Múltiplo, 2018 .....	335
Figura 204 – <b>Alexandra Eckert</b> . <i>Série Vide Bula: Afetividades</i> . Múltiplo, 2018 .....	335
Figura 205 – <b>Alexandra Eckert</b> . <i>Série Vide Bula: Afetividades</i> . Múltiplo, 2018 .....	335
Figura 206 – <b>Alexandra Eckert</b> . <i>Série Vide Bula: Afetividades</i> . Múltiplo, 2018 .....	335

Figura 207 – <b>Alexandra Eckert.</b> Série <i>Vide Bula: Afetividades.</i> Múltiplo, 2018 .....	336
Figura 208 – <b>Alexandra Eckert.</b> Série <i>Vide Bula: Afetividades.</i> Múltiplo, 2018 .....	336
Figura 209 – <b>Alexandra Eckert.</b> Série <i>Vide Bula: Afetividades.</i> Múltiplo, 2018 .....	337
Figura 210 – <b>Alexandra Eckert.</b> Série <i>Vide Bula: Afetividades.</i> Múltiplo, 2018 .....	338
Figura 211 – <b>Alexandra Eckert.</b> Série <i>Vide Bula: Afetividades.</i> Múltiplo, 2018 .....	338
Figura 212 – <b>Alexandra Eckert.</b> Série <i>Histórias Pequenas.</i> Livro-objeto, 2018 .....	339
Figura 213 – <b>Alexandra Eckert.</b> Série <i>Histórias Pequenas.</i> Livro-objeto, 2018 .....	340
Figura 214 – <b>Alexandra Eckert.</b> Série <i>Histórias Pequenas.</i> Livro-objeto, 2018 .....	341
Figura 215 – <b>Alexandra Eckert.</b> Série <i>Histórias Pequenas.</i> Livro-objeto, 2018 .....	341

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>25</b>
<b>2 NARRATIVAS E A ARTE .....</b>	<b>31</b>
2.1 NARRATIVAS PARTILHADAS: REMINISCÊNCIAS, AFETIVIDADES E OUTRAS DELICADEZAS .....	33
2.1.1 Instalação <i>Livro, Faca de Corte, Coração: Volumes e Tomos</i> .....	36
2.1.2 Série <i>Histórias Pequenas: Novas Bibliotecas Afetivas</i> .....	47
2.2 NARRATIVAS POÉTICO-AFETIVAS: SILÊNCIOS, ESQUECIMENTOS E SEUS CONCEITOS .....	53
2.2.1 Conceitos Operatórios: Repetir, Serigrafar, Bordar e Moldar .....	64
2.2.2 Leonilson e as Afetividades em Processos Poéticos .....	85
<b>3 MEMÓRIA E AS MEDIAÇÕES CULTURAIS .....</b>	<b>118</b>
3.1 SANTO AGOSTINHO: MEMÓRIA EM FORMA DE CONFISSÕES .....	126
3.2 <i>MÊMORE</i> E <i>IMÊMORE</i> : MEMÓRIA SOCIAL E INDIVIDUAL.....	129
3.3 MEMÓRIA, ARQUIVOS E INVENTÁRIOS .....	136
3.3.1 Série <i>Paraguassú, 1013</i> .....	136
3.3.2 Série <i>Em Tempo... Caixas de Memórias Afetivas</i> .....	141
3.3 MEMÓRIA NA ARTE CONTEMPORÂNEA .....	155

<b>4 LIVRO, A ARTE E O ARTISTA .....</b>	<b>171</b>
4.1 LIVROS: ANTIGAS E NOVAS FORMAS DE ESCRITA E COMUNICAÇÃO .....	172
<b>4.1.1 Pontuando a Trajetória do Papel .....</b>	<b>175</b>
<b>4.1.2 História do Livro no Tempo .....</b>	<b>180</b>
<b>4.1.3 Aspectos da Tipografia .....</b>	<b>190</b>
4.2 IMAGEM VIVA, ESCRITA MANUSCRITA, PUBLICAÇÃO IMPRESSA .....	200
<b>4.2.1 Diários Gráficos e Escritos de Artista .....</b>	<b>207</b>
<b>4.2.2 Livros-objeto .....</b>	<b>214</b>
<b>4.2.3 Publicações de Artista .....</b>	<b>218</b>
4.3 LIVROS DE ARTISTA: UM CONCEITO AMPLIADO .....	221
<b>4.3.1 Série <i>Vide Bula</i> .....</b>	<b>225</b>
4.3.1.1 <i>Rede de Múltiplos de Arte</i> .....	237
4.3.1.2 <i>Livros de Artista de Mira Schendel e Anselm Kiefer: Influência de Conceitos</i> .....	247
<b>4.3.2 Exposições de Livros de Artista no Brasil .....</b>	<b>260</b>
4.3.2.1 <i>Exposição Únicos e Múltiplos: Um Mapeamento dos Artistas do Livro no Rio Grande do Sul</i> .....	261
4.3.2.2 <i>Exposições Lugares-Livro: Dimensões Materiais e Poéticas</i> .....	271
4.3.2.3 <i>Exposição Tendências do Livro de Artista no Brasil: 30 Anos Depois</i> .....	284
4.3.2.4 <i>Exposição Narrativas em Processo: Livros de Artista na Coleção Itaú Cultural</i> .....	288

<b>5 ARTE E O ESPECTADOR EMANCIPADO .....</b>	<b>299</b>
5.1 SISTEMA DAS ARTES ENQUANTO ESPAÇO POLÍTICO .....	302
<b>5.1.1 Yoko Ono e as Experiências Ativas com o Público e a Efemeridade da Vida .....</b>	<b>307</b>
5.2 PARTICIPAÇÃO DO ESPECTADOR EM LIVROS DE ARTISTA .....	317
5.3 UMA PROPOSTA DE PARTILHA DO SENSÍVEL .....	332
<b>6 CONCLUSÃO .....</b>	<b>343</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>347</b>

**ANEXO A - CONVITES DAS EXPOSIÇÕES**

**ANEXO B - MATERIAIS SOBRE A EXPOSIÇÃO ÚNICOS E MÚLTIPLOS: UM MAPEAMENTO DOS ARTISTAS DO LIVRO NO RIO GRANDE DO SUL**

**ANEXO C - EXPOSIÇÃO LUGARES-LIVRO: DIMENSÕES MATERIAIS E POÉTICAS**

**ANEXO D - COLEÇÃO DE PUBLICAÇÕES DE ARTISTA, LIVROS DE ARTISTA E LIVROS-OBJETO**

**ANEXO E - PROJETO DA EXPOSIÇÃO APRESENTADA POR OCASIÃO DA BANCA DE DEFESA DO DOUTORADO NA PINACOTECA FEEVALE**

**ANEXO F – REGISTRO FOTOGRÁFICO DA EXPOSIÇÃO APRESENTADA POR OCASIÃO DA BANCA DE DEFESA DO DOUTORADO NA PINACOTECA FEEVALE**

## 1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa propõe articular questões referentes aos processos de instauração da obra de arte contemporânea, com ênfase em publicações de artista, livros-objeto e séries gráficas, ampliando as reflexões sobre o fazer artístico no campo das artes visuais, ao considerar as reminiscências afetivas da pesquisadora e seu particular interesse de como oferecer suas criações para a partilha sensível com o espectador. O eixo central do estudo é constituído por uma perspectiva sobre a *poiética* e a poética em arte, que abarcam narrativas poético-afetivas e narrativas partilhadas.

A partir dos aspectos desencadeados pela produção de obras únicas e múltiplas na categoria do livro de artista, estrutura-se o *problema* que se propõe discutir e analisar: como a memória e as narrativas afetivas podem ser traduzidas em processos artísticos? Em que medida, o arquivamento de lembranças origina a repetição da forma e do gesto de produzir livros-objeto e múltiplos de arte como obras artísticas? Como operar noções de dádiva, troca e reciprocidade com o espectador?

Com base nessas questões, busca-se elementos que sustentam a *hipótese* de que, ao realizar a produção seriada de livros-objeto, publicações de artista e séries gráficas, o resultado leve à recordação de lembranças e memórias e o quanto tais narrativas poético-afetivas do passado se farão presentes em narrativas partilhadas com o espectador no futuro.

Como objetivos, procura-se averiguar os conceitos de memória social e individual, através da resignificação de narrativas poético-afetivas na produção poética da pesquisadora, ao enfatizar a criação de livros-objeto únicos e publicações de artista múltiplas na *poiética*

artística; e estabelecer noções de dádiva, troca e reciprocidade com o espectador, a partir da partilha sensível da arte.

A abordagem metodológica dessa pesquisa é de caráter qualitativo. A pesquisa, consoante Prodanov e Freitas (2013), é realizada para resolver um dado problema. Neste caso, serão estudadas produções visuais da autora e de diferentes artistas, que utilizaram e utilizam diários gráficos, livros-objeto e publicações de artista como plataforma para registro da memória e para produção de narrativas poético-afetivas, contribuindo para a análise de experimentações práticas com diferentes linguagens da arte; e autores que analisam as questões sobre a emancipação do espectador.

No contexto da arte contemporânea, diferentes abordagens são possibilidades para o desenvolvimento de uma pesquisa *em* arte e *sobre* arte, e discutir seus aspectos interdisciplinares e culturais. Assim, no desdobramento da produção artística, o artista-pesquisador confronta o difícil exercício entre sensibilidade e razão, contextualiza o sentido poético de seu processo de criação, para estabelecer diálogos que interajam com as diferentes áreas do conhecimento.

Em recente palestra<sup>1</sup>, a artista visual e pesquisadora Sandra Rey declarou que, a partir da década de 80, os programas de pós-graduação no nível de mestrado e doutorado em artes visuais, no Brasil, cresceram de forma significativa. Para Rey, o trabalho que o artista desenvolve em seu ateliê precisou avançar para mostrar uma nova faceta: a do artista-

---

<sup>1</sup> Em 31 de março de 2016, no curso de extensão *As Novas Regras do Jogo: o Sistema da Arte Contemporânea*, organizado pelo PPGAV do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

pesquisador. Percebeu-se, assim, a necessidade de uma sistematização do campo epistemológico do processo artístico, com a criação de métodos de pesquisa e um maior domínio dos conceitos operacionalizados a partir da instauração de uma obra artística.

É importante ressaltar que a pesquisa em arte é realizada segundo padrões científicos e que lança mão de uma metodologia diferenciada, considerando que o artista constrói seu objeto de estudo enquanto desenvolve sua pesquisa. O artista-pesquisador, na maior parte do tempo, produz seu objeto com a investigação em andamento, para, daí, extrair questões que investigará pelos caminhos da teoria.

A compreensão da obra passa pelo entendimento verbal, pois não podemos entendê-la sem a palavra, muito embora seja preciso aprender a conviver com esse paradoxo, pois a palavra jamais poderá traduzir a obra. A linguagem verbal não a substitui, mas é como o outro lado da mesma moeda, já que a obra deixa-se apreender pela linguagem verbal ou escrita. Obra e linguagem (oral ou escrita) são tão indissociáveis como o corpo e a mente, uma precisa da outra para existir (REY, 2002).

Esta pesquisa organiza-se em distintos capítulos: no Capítulo 2 – *Narrativas e a arte* – são abordados a concepção da autora de narrativas, de narrativas poético-afetivas e de narrativas partilhadas e os seus conceitos operatórios - repetir, serigrafar, bordar e moldar - que abarcam a sua produção artística; bem como as obras de Leonilson, acerca dos afetos no campo das artes visuais. Os principais referenciais teóricos são Katia Canton, Gilles Deleuze e Patrícia Franca.

O Capítulo 3 – *Memória e mediações culturais* – trata da memória na sociedade e na cultura, com ênfase em obras da autora e de artistas contemporâneos os quais trabalham com o conceito de memória e esquecimento em suas produções. O tema é abordado por meio de

referências como Santo Agostinho, Maurice Halbwachs, Michael Pollak e Fernando Catroga.

O Capítulo 4 – *Livro, a arte e o artista* – apresenta um histórico a respeito do papel, do livro e da tipografia; assim como, as particularidades e os desdobramentos do livro de artista, como categoria artística contemporânea e as contribuições de pesquisadores como Philip B. Meggs, Anne Moeglin-Delcroix, Annateresa Fabris e Paulo Silveira; finalizando com algumas exposições de livro de artista que ocorreram no Brasil.

No Capítulo 5 e último capítulo – *Arte e o espectador emancipado* – os conceitos de emancipação do espectador e partilha da obra de arte contemporânea são discutidos com base nos teóricos Marcel Mauss, Jacques Rancière e Nicolas Bourriaud. Considerando que a arte é um campo de investigação, conhecimento e experimentações, procura-se apresentar, ainda, obras de arte em que o público é convidado a participar de forma ativa como se verifica na produção de Yoko Ono.

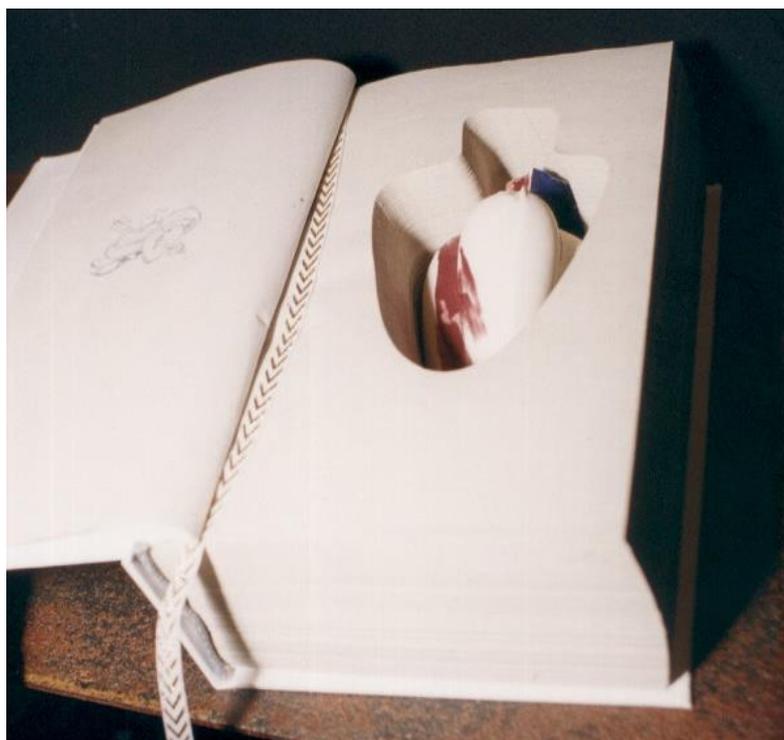
Esta investigação é constituída pela produção de obras de modo processual em ateliê, participação em algumas exposições individuais e coletivas, a fim de estabelecer interfaces com o espectador e com os espaços museográficos, bem como com os conceitos desenvolvidos, que são pontuados pelas aproximações com artistas visuais contemporâneos e com escritos de artista. Em Anexos, são reproduzidos os convites das exposições realizadas durante o doutoramento, a coleção de livros de artista da autora, bem como o registro fotográfico da mostra apresentada por ocasião da banca de defesa da pesquisa na Pinacoteca Feevale.

**VOLUME I**

*Narrativas Poéticas em Publicações de Artista,*

*Livros-objeto e Séries Gráficas:*

reminiscências, afetividades e outras delicadezas



*Um livro preto estava aberto sobre a mesa de cabeceira e nele um idioma desconhecido. Eu tinha seis anos quando o encontrei no quarto de minha avó materna.*

(ECKERT, 2000)

## 2 NARRATIVAS E A ARTE

Quando nos sentimos estimulados a reevocar algumas memórias distantes de nossa consciência e reordenamos processos criativos pessoais, podemos nos aproximar objetivamente de elementos formais e conceituais latentes de nossas expressões artísticas.

Neste capítulo, abordo as narrativas poético-afetivas e as narrativas partilhadas em exposições e mostras de arte de que tive a oportunidade de participar nestes quatro anos de pesquisa. A análise leva em consideração heranças e lembranças afetivas e o interesse em oferecer a maior parte de minhas criações para partilha sensível com o espectador. Apresento, principalmente, os conceitos operatórios de minha produção artística, como repetir, serigrafar, modelar e bordar e a influência do artista cearense Leonilson, que possibilita tecer entrelaçamentos de sua produção e de seu fazer artístico com os meus trabalhos desenvolvidos e as instalações apresentadas desde 2015.

O eixo central da pesquisa é constituído por uma perspectiva em que a narrativa é entendida como ação de narrar uma série de acontecimentos encadeados, reais ou imaginários, por meio da linguagem escrita e visual no campo das *poiéticas* e das poéticas em arte, a partir dos autores Paul Valéry, René Passeron e Luigi Pareyson, e em reflexões com os pesquisadores Katia Canton, Gilles Deleuze e Patrícia Franca.

Apoio o conceito de narrativa nas considerações de Roland Barthes (2013), que afirma que inúmeras são as narrativas do mundo, havendo uma variedade prodigiosa de gêneros,

distribuídos entre substâncias diferentes, como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas narrativas. Para o autor, “[...] a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas as substâncias [...]”. (2013, p.19).

A narrativa, então, pode representar essa forma de comunicação, na qual o homem cria estratégias para contar diferentes histórias, quase sempre implicando sensações e sentimentos compartilhados com o outro. Afinal, como afirma Barthes (2013), a narrativa está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopeia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomina, na pintura, no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos e na conversação.

Sob estas formas infinitas, a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades, começando com a própria história da humanidade, pois não há, em parte alguma, povo algum sem narrativa. Todos os grupos humanos têm suas narrativas e, frequentemente, tais narrativas são apreciadas por homens em comum ou por homens de culturas diferentes.

Mesmo que haja, no interior da narrativa, uma grande função de troca (repartida entre um doador e um beneficiário), da mesma maneira, homologicamente, a narrativa, como objeto, é alvo de uma comunicação: há um doador da narrativa, há um destinatário da narrativa. (BARTHES, 2013, p. 48).

Para complementar o conceito, Claude Bremond<sup>2</sup> (2013) sugere o estudo semiológico da narrativa. De um lado, temos a análise das técnicas de narração. De outro, a pesquisa de leis que regem o universo narrado. Muito embora o estudo da teoria da narrativa não seja o foco desta pesquisa, compreendê-la em sua essência linguística e considerá-la em suas regras e princípios, percebendo que o homem é um ser simbólico que se comunica por signos verbais e não-verbais, me fez identificar a importância da construção de minhas próprias narrativas nos trabalhos apresentados/analizados no contexto deste doutoramento. Neste aspecto, torna-se profícuo para este estudo, o entendimento de que a arte também é um texto visual que trabalha com a produção de textos verbais e não-verbais e que a realização de um mapeamento de minhas produções anteriores e atuais, bem como de seus conceitos, estratégias e motivações, se faz necessário.

## 2.1 NARRATIVAS PARTILHADAS: REMINISCÊNCIAS, AFETIVIDADES E OUTRAS DELICADEZAS

Quando abordo, neste estudo, a experiência de narrativas partilhadas, gostaria de citar trabalhos desenvolvidos ao longo de minhas pesquisas nestes últimos vinte anos, iniciando com

---

<sup>2</sup> De acordo com este autor, diante da infinidade de narrativas e multiplicidade de pontos de vista, pelos quais é possível estudá-las, a partir da evolução da literatura, podemos contar com autores, como: Aristóteles, Platão, Ferdinand de Saussure (1857-1913), Émile Benveniste (1902-1976), Claude Lévi-Strauss (1908-2009), Algirdas Julius Greimas (1917-1992) e Tzvetan Todorov (1939-2017) foram fundamentais para o avanço dos estudos da análise estrutural da narrativa.

*Livro, Faca de Corte, Coração*. Embora não tenha enfocado “claramente”, desde o início, memórias afetivas, todo o projeto de instalação<sup>3</sup> apresentado como conclusão de meus estudos por ocasião do mestrado<sup>4</sup>, partiu da lembrança de um pequeno livro de orações em alemão pertencente a minha vó materna, Idalina. O vi apenas uma vez, porém jamais me esqueci de suas páginas amareladas e do desenho de suas letras góticas. Imagem que me acompanhou até o momento em que confeccionei o primeiro livro da instalação *Livro, Faca de Corte, Coração*<sup>5</sup>.

Nessa instalação, foram mostrados livros, mesas e cadeiras de ferro com almofadas de veludo, que ofereciam ao público um espaço e um tempo voltados à introspecção. Ao ler cada livro, o espectador encontrava “um local dedicado ao desacelerar das ações humanas” e o silêncio prospectado em bibliotecas e em salas de estudo. Quando utilizo, no primeiro parágrafo, o advérbio “claramente” ao referir-me às minhas pesquisas com memórias afetivas, é para confirmar que, naquele período específico, não tinha consciência da importância das narrativas partilhadas e memórias afetivas em minha produção artística e do quanto, a partir de então, ela pautaria a minha produção poética (Figuras de 1 a 3).

---

<sup>3</sup> Instalação: torna-se uma categoria de arte ou meio de expressão, com origem no início do século XX, com os movimentos de vanguarda, e aos anos 60 e 70, com as neovanguardas artísticas. Seu termo, então, foi definido nos anos 70, a partir da ampliação dos limites estreitos do conceito de escultura, envolvendo objetos, espaço (provisório ou permanente) e espectador (participação passiva ou ativa). Seus artistas precursores são Pablo Picasso, Marcel Duchamp, Joseph Beuys, Donald Judd, Eva Hesse, Carl André, Richard Serra, Robert Smithson, James Turrell, Allan Kaprow, Lygia Clark, Hélio Oiticica e Cildo Meireles.

<sup>4</sup> Concluído em 2000, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com o título *Livro, Faca de Corte, Coração: Projeto de uma Instalação Focalizando a Interação Espectador-Obra*.

<sup>5</sup> Apresentada em 2000, por ocasião da defesa da banca de Mestrado na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes.

**Figura 1.** Alexandra Eckert. *Livro, Faca de Corte, Coração*. Instalação, 2000. Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. Instituto de Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.



Fonte: Arquivo da autora. Fotografia de Juliana Angeli.

**Figuras 2 e 3.** Alexandra Eckert. *Livro, Faca de Corte, Coração*. Instalação, 2000. Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. Instituto de Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.



Fonte: Arquivo da autora. Fotografias de Juliana Angeli.

### 2.1.1 Instalação *Livro, Faca de Corte, Coração: Volumes e Tomos*

Para a instalação *Livro, Faca de Corte, Coração*, produzi uma série de livros de artista<sup>6</sup>, divididos em 2 (dois) volumes e 13 (treze) tomos com a temática do coração. Os volumes e tomos configuram a ideia de uma enciclopédia, uma vez que os volumes tratam de tópicos gerais e os tomos, por sua vez, dos desdobramentos de tais tópicos. Passo a utilizar a forma do coração humano em minha poética artística a partir dessa série de livros, mas, principalmente, por meio de experimentos com argilas e de processos de modelagem e moldagem na cerâmica<sup>7</sup> no espaço do ateliê em 1999.

Oportuno, também, torna-se lembrar que o início do trabalho com a temática do coração humano e o primeiro modelo em argila aconteceu por acaso. Estava buscando uma forma arredondada, que pudesse ser envolvida pela minha mão, quando surgiu o coração. Aos poucos fui estabelecendo contato mais intenso com imagens desse órgão vital do corpo, motivada pela primeira experiência com aquela porção de argila. Precedidos por vários estudos e desenhos, os corações de cerâmica foram e continuavam a ser confeccionados pelo sistema de moldes, que aceleravam o tempo de execução das esculturas. Através desse sistema de produção seriada, aconteciam pequenas inserções de diferença na porcelana pigmentada com óxidos e corantes minerais, o que lhes conferia leveza, fragilidade e singularidade (ECKERT, 2013, p. 28).

Com a repetição desta forma por meio de moldes de gesso e transformando os corações

---

<sup>6</sup> Livros de artista são obras de arte realizadas sob a forma de um livro, pois o livro é utilizado como suporte de um projeto artístico específico, não restringido ao papel e à tinta, mas incorporando todos os tipos de materiais utilizados por um artista. Não são, conseqüentemente, livros de reproduções de trabalhos de um artista ou sobre um artista. Podem ser obras únicas ou publicações em pequenas edições ou múltiplas. Nesta linguagem da arte, o livro é entendido nele mesmo como uma obra.

<sup>7</sup> Com moldes de gesso.

de cerâmica na parte central e mais importante de cada um dos livros, iniciei a idealização e a produção de cada códice de *Livro, Faca de Corte, Coração*.

O coração é um símbolo vivo. No *Dicionário de Símbolos*, encontramos que um dos primeiros sons ouvidos dentro do útero é o ressoar rítmico do coração da mãe, envolvendo e ecoando os batimentos mais rápidos do embrião à medida que vai crescendo. Os batimentos cardíacos também podem significar movimentos de contração e expansão do universo, enquanto o coração no corpo é tão essencial à vida como o sol para o nosso sistema solar. Muitas culturas acreditam que enquanto local de todas as emoções, positivas e negativas, o coração é o ponto de contato para as ligações de ódio e amor, inveja e compaixão, medo e coragem, profunda mágoa e grande alegria (MARTIN, 2012).

A inegável centralidade física do coração para a nossa existência tem o seu correspondente na inegável realidade das nossas emoções, e os diferentes ritmos cardíacos medem os nossos sentimentos de afecto, desejo e prazer, assim como as nossas raivas, medos e vulnerabilidade [...] (MARTIN, 2012, p. 392).

No antigo Egito, por exemplo, o coração hieroglífico em forma de vaso era o armazém da memória e da verdade, o centro da personalidade, da compreensão, da vontade e do pensamento, assim como da imaginação criativa. Antes dos mortos receberem permissão para entrar no submundo, eles eram julgados perante Osíris: o coração era pesado contra a pena de Maet, deusa da verdade e da justiça. Se estivesse mais leve ou mais pesado, em desarmonia com Maet, era atirado para a criatura hipopótamo-crocodilo e devorado. Se o peso era igual ao da pena, o morto era declarado “verdadeiro de voz”, e era-lhe concebida a vida eterna (MARTIN, 2012).

Já para Manfred Lurker no *Dicionário de Simbologia*, o coração é – simbolicamente – centro do homem e do mundo. “O termo grego *kardia* (coração), os latinos *cor* (coração) e *cardo* (pólo, eixo terrestre, eixo principal) têm radical igual”, complementa (1997, p. 152-3). O *Dicionário de Símbolos* de Juan-Eduardo Cirlot, por seu turno, afirma que, segundo os alquimistas, o coração é a imagem do sol no homem, como o ouro é a imagem do sol na terra (1984, p. 180).

Jacques Le Goff e Nicolas Truong, em *Uma História do Corpo na Idade Média* (2018), apontam que, no fim do século XII, o teólogo Alain de Lille já exaltava “o coração como o sol do corpo” e que do século XIII ao século XV a ideologia do coração se expande e prolifera através de um imaginário que chega por vezes ao delírio.

Desta maneira, o Volume 1 representou os oito primeiros anos em que desenvolvi as mais diversas experiências na universidade, até encontrar meios e procedimentos com os quais me identifiquei. São oito tomos que abordam o tema do coração como órgão essencial da vida em diferentes organismos. Esse volume apresenta cinco livros com capa na cor marfim e três com capa azul, todos de veludo.

O veludo é um tecido atraente e, em certa medida, muito sedutor. Por apresentar tais características, foi escolhido como material para revestir a capa dos livros. Sua função é a de aguçar a curiosidade do espectador, estimular o toque e, conseqüentemente, a abertura de cada livro, além de ficar marcado pelas mãos.

O Tomo I do Volume 1 (Figura 4 e 5) é composto pela definição da palavra “coração” no Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa Caldas Aulete digitalizada e uma cerâmica de coloração marfim, representando a diversidade de significados do coração. Os Tomos II, III,

IV e V apresentam definições do verbete coração em dicionários de simbologia e filosofia. Estes quatro tomos são compostos por cerâmicas nas cores vermelho e azul, que representam o sangue arterial e venoso. Os Tomos VI, VII e VIII do Volume 1 têm, também, imagens digitalizadas da anatomia e fisiologia do coração humano e de diferentes animais. Nesses tomos, a cerâmica é branca com linhas (artérias e veias) vermelhas e azuis.

**Figuras 4 e 5. Alexandra Eckert. Livro, *Faca de Corte, Coração*. Volume 1 Tomo V. Instalação, 2000. Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. Instituto de Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.**



Fonte: Arquivo da autora. Fotografias de Juliana Angeli.

Já o Volume 2 (Figuras 6 e 7) apresentou cinco tomos, os quais falam de um coração “estereotipado” pelo amor, uma forma kitsch, depositária dos sentimentos mais profundos, e representam os primeiros cinco anos como mãe e as experiências com minha família. Esse volume, por sua vez, tem a capa de veludo vermelho.

O Tomo I do Volume 2 (Figura 6 e 7) é constituído por imagens de corações entrelaçados e flechados, além da transcrição de um poema sobre o amor (processados digitalmente). Finaliza esse tomo, um coração vermelho de cerâmica. O Tomo II do segundo volume reúne imagens de corações desenhados por um menino<sup>8</sup>, no período de dois anos (correspondente aos seus quatro e cinco anos de idade). Nesse tomo, o coração de cerâmica que o finaliza é na cor azul claro. O Tomo III apresenta imagens digitalizadas de diferentes corações *kitsch* e, como fechamento, um coração de cerâmica revestido com ouro. O Tomo IV do Volume 2 é composto por imagens digitalizadas de corações que emolduram príncipes e princesas<sup>9</sup>. Nesse, a cerâmica em formato de coração é da cor rosa claro. O quinto e último tomo desse volume apresenta as mais diversas representações de corações encontradas (desde o naipe de copas, do baralho até de pingentes, entre outros). Como final outro coração de cerâmica, agora revestido com platina.

Na entrada da Pinacoteca do Instituto de Artes<sup>10</sup>, mais precisamente na parede da esquerda, o espectador encontrava o seguinte convite: **“Leia os livros. Encontre um coração”**.

---

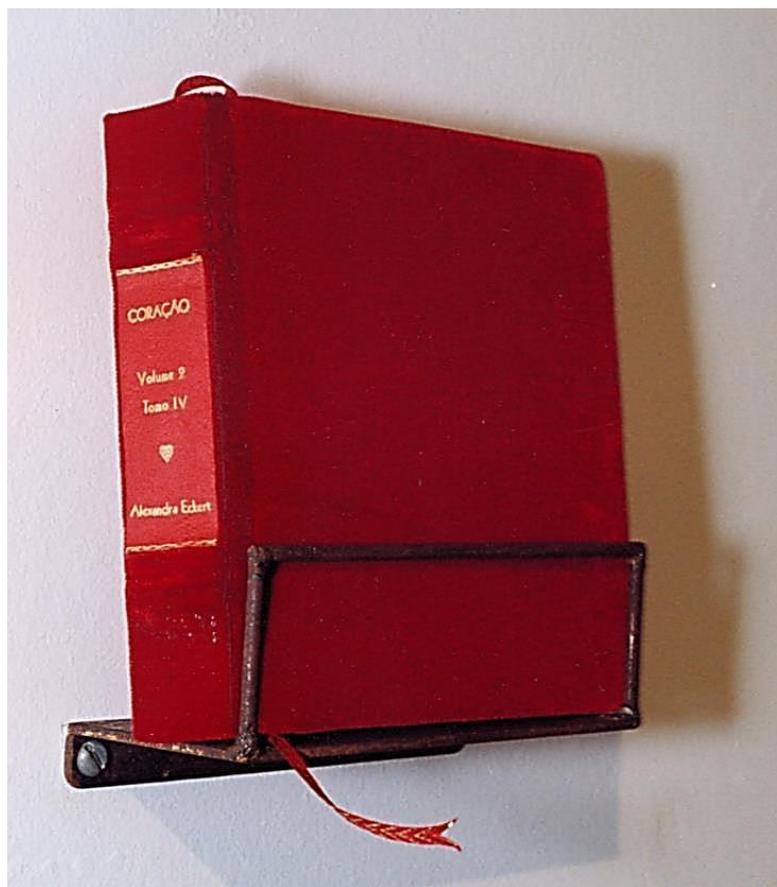
<sup>8</sup> O menino é meu filho Giovani Eckert Nunes.

<sup>9</sup> As imagens de príncipes e princesas foram extraídas do repertório dos desenhos da Disney. Este livro foi produzido em homenagem a minha filha Giullia Eckert Nunes.

<sup>10</sup> Da UFRGS.

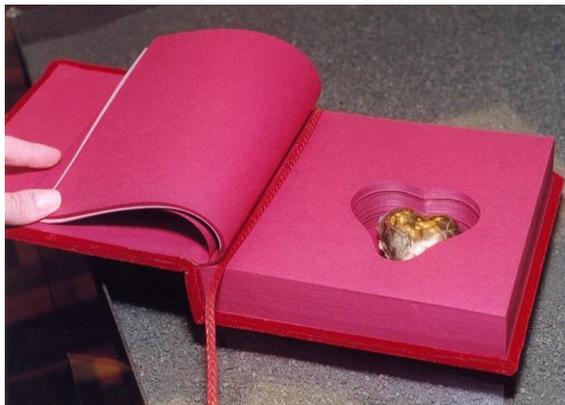
(Figura 8). A partir deste momento, com a objetividade dessas duas frases, apresentei a instalação ao espectador.

**Figura 6. Alexandra Eckert.** *Livro, Faca de Corte, Coração.* Volume 2 Tomo IV. Instalação, 2000. Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. Instituto de Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.



Fonte: Arquivo da autora. Fotografia de Juliana Angeli.

**Figura 7.** Alexandra Eckert. *Livro, Faca de Corte, Coração*. Volume 2 Tomo III. Instalação, 2000. Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. Instituto de Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.



Fonte: Arquivo da autora. Fotografia de Juliana Angeli.

**Figura 8.** Alexandra Eckert. *Livro, Faca de Corte, Coração*. Instalação, 2000. Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. Instituto de Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.



Fonte: Arquivo da autora. Fotografia de Juliana Angeli.

Durante o processo de criação, produção e apresentação da instalação, sempre estive consciente dos acasos que poderiam ocorrer ao longo da leitura dos livros. Justamente, é esse desprendimento e perda de controle que proponho com *Livro, Faca de Corte, Coração*. O público teve a liberdade e autodeterminação sobre sua trajetória: ler os treze livros ou apenas um; guardá-lo(s) na mesma estrutura, em outra ou deixá-lo(s) sobre as mesas; podendo, ainda, respeitar a ordem dos volumes e tomos para leitura ou fazê-la aleatoriamente.

Entretanto, como previsto, ao final do dia, como uma bibliotecária, eu reorganizava tudo em seu espaço predeterminado. Os livros retornavam a suas estantes originais, como em uma biblioteca. Assim, para o desenvolvimento desse projeto, na época, tive o apoio técnico de uma bibliotecária<sup>11</sup>, que me auxiliava com todas as dúvidas que tinha, realizando a instalação de forma colaborativa com outra área de conhecimento que não era de meu domínio em particular.

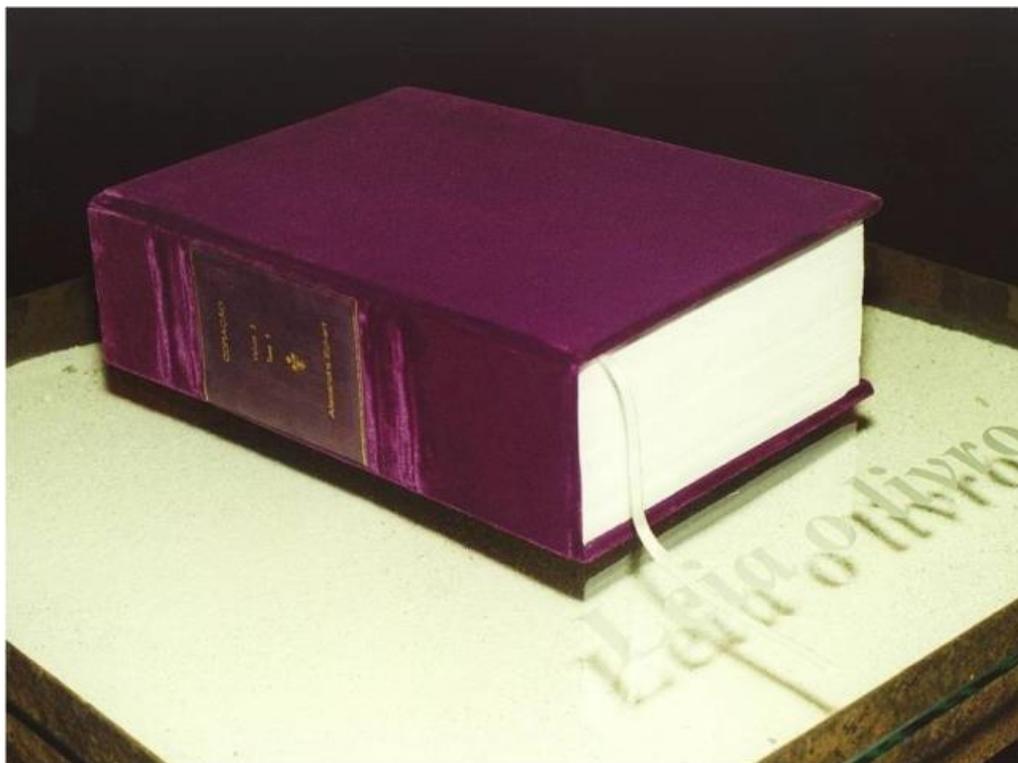
Cabe mencionar, ainda, que, posteriormente, a instalação foi apresentada em outros espaços expositivos<sup>12</sup> e a ela foram incorporados o Volume 3 Tomo I (Figuras de 9 a 11), Volume 4 Tomos I e II e Volume 5 Tomos I, II, III e IV (Figura 12), transformando-a em uma série que recebeu o mesmo título *Livro, Faca de Corte, Coração*. Esse aspecto aponta para o fato que a série permanece em produção.

---

<sup>11</sup> Profa. Me. Cristina Loureiro.

<sup>12</sup> Em 2002 “Corações: Volumes e Tomos” nas Salas Negras do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli; em 2013 “De Humani Corporis Fabrica: Anatomia das Relações entre Arte e Medicina” no MARGS e, no mesmo ano, a Série Livro, Faca de Corte, Coração recebeu o “2º Prêmio no 4º Salão Nacional de Cerâmica”, Museu Alfredo Andersen e Secretaria de Cultura do Paraná.

**Figura 9.** Alexandra Eckert. Série *Livro, Faca de Corte, Coração*. Volume 3 Tomo I. Instalação, 2002.  
Detalhe livro. Usina do Gasômetro. Porto Alegre. RS.



Fonte: Arquivo da autora. Fotografia de Juliana Angeli.

**Figuras 10 e 11. Alexandra Eckert.** Série *Livro, Faca de Corte, Coração*. Volume 3 Tomo I. Instalação, 2002. Detalhe livro. Usina do Gasômetro. Porto Alegre. RS.



Fonte: Arquivo da autora. Fotografias de Juliana Angeli.

**Figura 12.** Alexandra Eckert. Série *Livro, Faca de Corte, Coração*. Volume 5 Tomos I, II, III e IV. Instalação, 2015. Memorial do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. RS.



Fonte: Arquivo da autora. Fotografia de Ricardo Lage.

### 2.1.2 Série *Histórias Pequenas*: Novas Bibliotecas Afetivas

Em 2007, iniciei a produção dos primeiros livros de artista da *Série Histórias Pequenas* (Figuras de 13 a 15), com sobras de papéis que guardo no ateliê e que, com a passagem do tempo, haviam mofado. Nesse ano, entrei em contato com mais um pequeno livro de orações, mas em português, também com capa preta, que havia pertencido à mãe de meu pai, a vó Maria Helena.

Desse momento em diante, iniciei a produção de pequenos livros de artista para montar uma biblioteca, que contavam, como o próprio título evidencia, histórias particulares ou novas histórias familiares, “as histórias de pequenos universos em particular”.

**Figura 13.** Alexandra Eckert. *Série Histórias Pequenas*, 2007. Bienal B: Diálogos Coletivos. Memorial do Ministério Público do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. RS.



Fonte: Arquivo da autora.

**Figuras 14 e 15.** Alexandra Eckert. Série *Histórias Pequenas*, 2010. Arte + Arte: Ensaaios Contemporâneos. Museu de Arte Contemporânea/ RS: Galeria Xico Stockinger e Sotero Cosme. Casa de Cultura Mário Quintana. Porto Alegre. RS.



Fonte: Arquivo da autora.

Conscientemente, as memórias afetivas, heranças femininas, as páginas marcadas pelo tempo e os papéis frágeis e muito delicados influenciaram a produção de novos livros. Em *Histórias Pequenas*, parte do processo de instauração da obra envolveu a seleção e o arquivamento de inúmeras imagens relacionadas à forma coração e, mais adiante, à redescoberta de fotografias de família, de documentos de identificação e, também, de objetos afetivos.

Além das sobras de papéis<sup>13</sup>, foram incorporados diferentes tipos de papéis, principalmente japoneses tradicionais, usados no campo da gravura. A maioria desses livros de artista (Figuras 16 e 17)<sup>14</sup> apresentavam diferentes imagens no formato de corações arquivados<sup>15</sup>, bem como novas imagens que foram sendo redescobertas e impressas, principalmente, por meio da linguagem serigráfica que:

[...] intensifica a inserção de diferentes gestos e cores e exploram conceitos e soluções diferenciadas da série *Livro, Faca de Corte, Coração*, onde a coleção de livros apresentava ainda corações de porcelana e possibilitava a união dos meios de produção - gravura e cerâmica, selecionando materiais como o papel, o barro, o vidro, o ferro e as terras calcinadas. (ECKERT, 2013, p. 35).

Em *Histórias Pequenas*, os papéis com origens e gramaturas diversas, assim como as linhas de tinta e contornos das artérias e veias dos corações, juntamente com a transparência

---

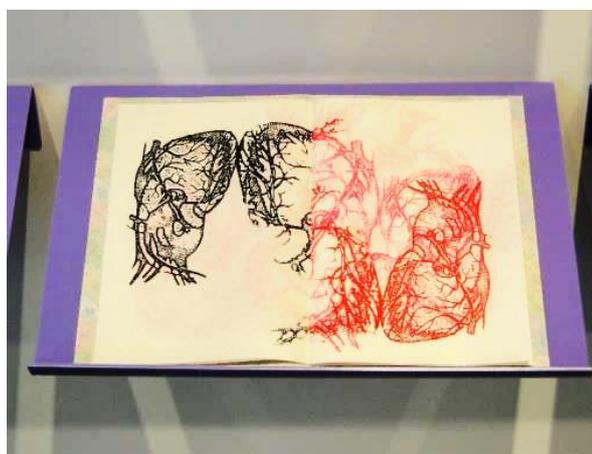
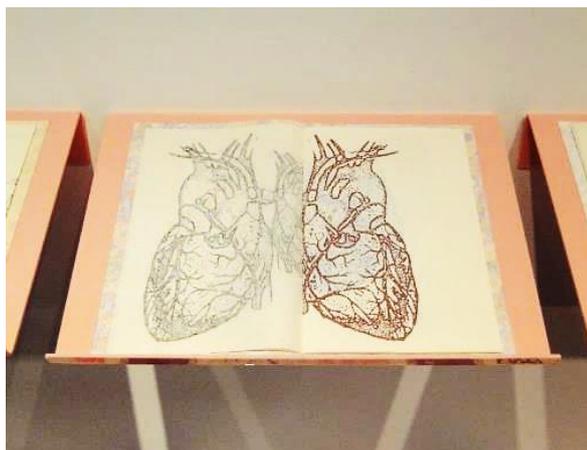
<sup>13</sup> De *Livro, Faca de Corte, Coração* em *Histórias Pequenas*.

<sup>14</sup> Exposição FORAPALAVRADENTRO. Espaço Cultural Feevale. Universidade Feevale. De 11 de junho a 31 de agosto de 2013, com curadoria da Profa. Dra. Lurdi Blauth.

<sup>15</sup> Documentos e imagens armazenados em dispositivos eletrônicos (*pendrive*, computador).

das formas através dos papéis, representaram a possibilidade de revivenciar pequenos contextos familiares, principalmente, no fazer da gravura e de uma nova instalação (Figura 18).

**Figuras 16 e 17. Alexandra Eckert. Série *Histórias Pequenas*. Instalação, 2013. Detalhe livros. Espaço Cultural Feevale. Universidade Feevale. Novo Hamburgo. RS.**



Fonte: Arquivo da autora.

**Figura 18. Alexandra Eckert. Série *Histórias Pequenas*. Instalação, 2013. Detalhe livros. Espaço Cultural Feevale. Universidade Feevale. Novo Hamburgo. RS.**



Fonte: Arquivo da autora.

Como penso em cada um dos elementos funcionando em um conjunto de relações – os livros de artista, o espaço (com suas paredes, teto, chão e iluminação) e o espectador – a instalação completa-se com a ação do público, que é estimulado a retirar os livros de suas estruturas e com eles interagir de diferentes formas.

A partir desse momento, a autoria da obra é compartilhada com o público. Páginas marcadas podem surgir; um livro pode cair no chão. Todos esses acontecimentos são previstos e, até, desejados. O livro de artista Volume 3 Tomo I, a seguir, mostra possíveis acontecimentos

(Figura 19). Apresentado na Usina do Gasômetro<sup>16</sup>, ao final da exposição, suas páginas foram impregnadas pela ação do espectador e, também, rasgadas; além de que a cerâmica que continha desapareceu. Afinal, em uma biblioteca acontecem fatos inesperados e, às vezes, surpreendentes, simbolizando um acontecimento verdadeiro entre espectador-obra-artista.

Tais questões, referente a autoria de meus trabalhos, serão discutidas no *Capítulo 5: Arte e o Espectador Emancipado*, onde abordo a experiência da partilha da obra e a participação do público de acordo com o *corpus* da pesquisa.

**Figura 19. Alexandra Eckert.** Série *Livro, Faca de Corte, Coração*. Volume 3 Tomo I. Instalação, 2002. Detalhe livro. Usina do Gasômetro. Porto Alegre. RS.



Fonte: Arquivo da autora. Fotografia de Juliana Angeli.

---

<sup>16</sup> Em 2002, por ocasião do III Salão de Arte Cidade de Porto Alegre.

## 2.2 NARRATIVAS POÉTICO-AFETIVAS: SILÊNCIOS, ESQUECIMENTOS E SEUS CONCEITOS

Desde as primeiras experiências com livros de artista, tenho procurado criar espaços-lugares, a partir de instalações, que possam ser ativados pelo público, sempre que seja de seu interesse participar, procurando afastar as noções de contemplação e passividade diante de uma obra de arte. Para tanto, também propus uma série de múltiplos de arte, intitulados *Vide Bula* (Figuras 20 a 22), e que foram compartilhados e distribuídos gratuitamente ao espectador em diferentes exposições e eventos de arte.

O termo múltiplo de arte é utilizado, principalmente, a datar da década de 1960, para designar trabalhos artísticos que, sem serem gravuras ou esculturas moldadas, são concebidos com o intuito de ser reproduzido, parcialmente ou não, ilimitado número de cópias. Ao contrário da gravura e da escultura moldada, cujo exemplares são tradicionalmente executados a partir de uma matriz feita à mão pelo próprio artista, os múltiplos, realizados em geral com materiais e processos industriais, se originam de um protótipo, de um projeto ou de instruções apresentadas pelo autor da obra.

O princípio que norteia esse tipo de produção é o da disseminação da obra de arte, tornando-a, pelo procedimento da multiplicação, um bem de consumo acessível a um público mais vasto. Ao mesmo tempo, a atitude denota uma crítica ao valor atribuído a um objeto de arte por sua condição de singularidade, de obra única, destinada apenas aos colecionadores e aos museus. Esse tipo de questionamento e produção está presente em trabalhos como os realizados por artistas ligados à arte pop e ao movimento *Fluxus*.

**Figuras 20, 21 e 22. Alexandra Eckert. Série *Vide Bula*. Múltiplo, 2008. Detalhe caixas, bulas e corações de porcelana, chumbo e serigrafia.**



Fonte: Arquivo da autora. Fotografias de Kátia Costa.

Tendo em mente ideias e vontade de depurar o mundo daquilo que considerava arte morta, George Maciunas<sup>17</sup> fundava o *Fluxus* em 1961. O *Fluxus* visava à produção da vida criativa distante de toda regra moral para a criação. Construídos com materiais provenientes do cotidiano, os trabalhos eram frequentemente marcados por jogos provocantes de humor, desejando expandir a arte até o ponto de sua negação. Uma das práticas mais conhecidas do Fluxus são a montagem da série de pequenas caixas, iniciada por volta de 1964. Podiam incluir envelopes, impressos, carretéis de linha, fotos e objetos.

Tal prática – a da distribuição gratuita – tornou-se crescente em minhas propostas artísticas e a ela estou dando continuidade em minhas pesquisas no doutoramento, com o intuito de explorar novas experiências de criação poética. A partir de um múltiplo de arte, a proposição de interação do espectador torna-se evidente e desejada, sendo ele um coparticipante de minha produção. Ao que outrora significava uma prática silenciosa e solitária no espaço do ateliê de arte, foi acrescentada a potencialidade de gestos, sensações, afetividades e, principalmente, a percepção do espectador. O que é abordado no *Capítulo 5: Arte e o Espectador Emancipado*.

Como não poderia deixar de investigar a ressignificação e evocação de algumas memórias, paralelamente, ao apagamento ou esquecimento de certas lembranças, essa série e as outras séries *Livro*, *Faca de Corte*, *Coração* e *Histórias Pequenas* traduzem reminiscências afetivas: um objeto, um som, um cheiro, até mesmo um determinado lugar representam ecos de um passado, uma ligação intrínseca com o presente, carregando o potencial de identidade e reconhecimento.

---

<sup>17</sup> Artista nascido na Lituânia, em Kaunas, em 1931. Faleceu em 1978, em Boston, Massachusetts, EUA.

Mergulhando nas águas do rio de Mnemósine<sup>18</sup>, em 2015, apresentei a exposição individual *Narrativas Afetivas*<sup>19</sup> (Figura 23), pois objetivava, com essa mostra, realizar um mapeamento de minha produção, e ponderar sobre a presença de algumas práticas recorrentes em meu processo criativo, como o planejamento e execução de um determinado número de gravuras e cerâmicas, que implicam em ações geradoras de formas que se configuram e acontecem, muitas vezes, em objetos relacionados ao cotidiano (Figura 24).

Atravessar rios de esquecimento, beber as águas de uma experiência onisciente, mergulhando no silêncio do espaço do ateliê de arte, tem sido constante em meus trabalhos, acompanhando métodos e conceitos. Embora os verbos calar, emudecer e omitir sejam sinônimos do verbo silenciar, a ação aqui empregada diz respeito ao fato de que, nos processos criativos e nesse silêncio, transbordam os rios de memórias afetivas. Aquelas que me acompanham na criação de séries e instalações que incluem: gravuras, cerâmicas, livros de artista, fotografias, postais, travesseiros e lenços.

A realização da exposição *Narrativas Afetivas* em três espaços expositivos distintos, foi oportuna e necessária para o alicerce dos conceitos e a reflexão desta pesquisa sobre memória, narrativas poético-afetivas e partilha da experiência artística. Afinal, o que significam memórias afetivas numa poética artística? O que são narrativas compartilhadas?

---

<sup>18</sup> Na mitologia grega, a titânide Mnemósine, uma das seis filhas de Urano e Gaia, era a personificação da memória. Seu nome é derivado da palavra grega para *atento*, e se perpetuou em palavras como *mnemônica*. Era também mãe das Musas, as nove irmãs que inspiravam todas as artes, nascidas após um romance de nove dias com Zeus.

<sup>19</sup> Na Galeria Modernidade, Novo Hamburgo, RS, de 11 de março a 2 de abril de 2015. Na Casa das Artes da Villa Mimosa, Canoas, RS, de 8 de setembro a 8 de outubro. E no MACRS – Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, RS, de 3 de outubro a 2 de novembro.

**Figura 23. Alexandra Eckert.** Exposição *Narrativas Afetivas*, 2015. MACRS - Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. RS.



Fonte: Arquivo da autora. Fotografia de Ricardo Lage.

**Figura 24. Alexandra Eckert.** Série *Histórias Pequenas*. Exposição *Narrativas Afetivas*, 2015. Detalhe de caixas com lenços.



Fonte: Arquivo da autora.

Em minha pesquisa visual, o termo narrativas é utilizado para descrever essa necessidade de comunicação com o outro; a possibilidade de “narrar” recordações e compartilhar histórias de afetividades familiares que aprecio dividir e procurar jamais esquecer, pois, segundo Harald Weinrich,

Se em contrapartida, com a ajuda dos velhos filósofos, imaginarmos a memória como um armazém, estaremos tanto mais próximos do esquecimento quanto mais fundo descermos a esses porões. Lá a lembrança abissal passa imperceptivelmente para o esquecimento – ou volta a emergir dele. (2001, p. 21).

Conforme Weinrich (2001), autores como Virgílio, Dante, Milton, Camões e Goethe, em suas reflexões e produções textuais, concordavam que as almas que bebiam das águas do rio Lete, esquecidas de sua existência anterior, ficavam livres para renascer em um novo corpo, em uma nova existência. Lete, na mitologia grega, é um dos rios de Hades, Deus do Mundo Inferior e dos Mortos, filho de Cronos e Reia. Para Hades, em sorteio, após destronar Cronos juntamente com seus irmãos Zeus e Poseidon, coube o submundo.

Tornando-se soberano do submundo ou Mundo Subterrâneo Grego, Hades<sup>20</sup> é

---

<sup>20</sup> Cinco rios escuros delimitavam o reino de Hades. Aqueronte era o rio da tristeza, Cócito, do lamento, Lete era o rio do esquecimento e Flegetonte, um rio de fogo intransponível, já o rio Estige traçava a fronteira principal entre a Terra e o Submundo. Segundo a mitologia grega, bem poucos conseguiam penetrar no Hades e retornar vivos, dada a jornada difícil exigida. Começava com uma viagem de barca pelo turvo rio Estige, com o guardião Caronte trabalhando como barqueiro. Do outro lado do Estige, o cão de três cabeças Cérbero guardava a entrada e a passagem para a região do Érebo, onde ficava o rio Lete – do qual as almas dos mortos bebiam para esquecer suas vidas terrenas. Diante do palácio de Hades, as vidas de todos os que chegavam eram julgadas, e o resultado determinava onde passariam a eternidade: o Tártaro era o lar das punições horrendas e os Campos Elísios a oportunidade de residir alegremente entre a relva e as flores em êxtase celestial. Os gregos acreditavam que o Mundo Subterrâneo ficava no centro da Terra ou além do Oceano – o grande rio que fluía ao redor da Terra. Hades era casado com Perséfone, filha de Deméter (deusa da colheita) e irmã de Zeus e Hades.

imaginado como um ser zangado. Seu nome também é usado em referência ao próprio submundo, para onde todas as pessoas são mandadas após a morte. De acordo com o mito, aqueles que bebem da água do rio Lete ou, até mesmo, nela tocassem, experimentariam o completo esquecimento. Em oposição, havia um outro rio, o de Mnemósine, e beber de suas águas faria recordar tudo e alcançar a onisciência.

Sendo o esquecimento mais próximo da memória do que parece ao primeiro olhar, ações como recordar evidenciam a complexidade de nossos arquivos interiores e o que pode ser lembrado ou esquecido ao longo do tempo. Para Weinrich,

Com as mudanças e modernização do material de escrita modificam-se também as metáforas do lembrar e do esquecer. [...] A metáfora do apagar ou do deletar acompanha a reflexão sobre o esquecimento desde a Antiguidade até a era dos utensílios modernos para escrever e calcular a elaboração de dados. (2001, p. 23).

Posso refletir ainda, que, em uma produção artística, o rio do esquecimento está sempre presente e é possível adentrá-lo ou não, principalmente por vivenciarmos a época da reconhecida “cultura contemporânea da memória” ou “da sociedade da informação” com a era digital ou da cultura digital, como lembra Roger Chartier (2015). Mesmo que o Lete possa prover o consolo do esquecimento, opto, em minha trajetória artística, por tentar não beber de suas águas.

Decido por lembrar, narrar ou, simplesmente, relatar com diferentes materialidades pequenas histórias de família, pois, em conformidade com Katia Canton (2014), muitos artistas visuais, no século XXI, mergulham sua produção em experimentações, a fim de buscar expandir os limites entre arte e não arte. O que nos faz lembrar do conceito de “arte expandida”, cunhado pela crítica de arte e historiadora norte-americana Rosalind Krauss.

Tal conceito, publicado no periódico de crítica *October*<sup>21</sup>, de 1979, como um artigo intitulado “*Sculpture in the Expanded Field*”, buscou definir um novo tipo de *práxis*, difícil de ser enquadrado no termo “escultura”, que estava se tornando infinitamente maleável. Diferentemente da atitude modernista, pautada no desejo de ruptura e negação das escolas e movimentos anteriores para propor o novo, a “escultura expandida” designaria outro tipo de estratégia. Não se trataria mais de jogar com oposições, mas de produzir composições complexas de linguagens, técnicas, agentes, etc. Por isso mesmo, tais práticas não se definiriam pela adesão a um meio específico de expressão (escultura), preferindo trabalhar com diferentes materiais e recursos: fotos, vídeos, ações, esculturas, objetos, entre outros. O artista mobilizaria e transitaria por vários suportes e linguagens para dar forma às suas pesquisas. Em consonância com os ensinamentos de Krauss, tais procedimentos caracterizariam uma nova sensibilidade, fundamentalmente distinta da moderna.

Conforme Canton, por conta de tais experimentalismos, que buscavam alargar cada vez mais os limites da escultura e das demais linguagens, instaurou-se no cenário artístico uma sensação de hermetismo entre artistas e o público das mostras de arte. “Este último sentia-se muitas vezes desconfortável com a dificuldade de compreender as obras, cada vez mais conceituais e menos retinianas. Esse cenário de estranhamento colaborou para o afastamento gradual do público”. (CANTON, 2014, p. 94).

---

<sup>21</sup> Notória edição trimestral extremamente intelectual e reconhecida por não aceitar anúncios de galerias de arte, fundada por Annette Michelson e Rosalind Krauss em 1976, influenciada pela linha francesa. Até os dias atuais segue sendo publicada.

No decorrer do desenvolvimento da arte conceitual, nos anos 1960 e 1970, Duchamp enfatiza o processo e as propostas artísticas em lugar dos “produtos”, validando como arte objetos como uma bula, um cartão-postal, um biscoito, uma cópia xerográfica. Nesse processo, e na incorporação de meios virtuais e tecnológicos, a produção artística proliferou a tal ponto que se perderam de vista os limites que delimitavam o universo artístico. (CANTON, 2014, p. 97).

Como forma de resposta, a partir da década de 1980, Canton afirma que muitos artistas contemporâneos sentiram necessidade de se reaproximar da realidade e do espectador e retomaram a ideia de narrativa, passando a buscar uma produção que se relacionasse diretamente com fatos e movimentos da vida.

As heranças recebidas pelo modernismo – a abstração, a valorização dos aspectos formais da obra de arte, a não linearidade das estruturas de pensamento, a valorização dos mecanismos que compõem os processos de concepção de uma obra – são elementos que foram incorporados pela arte contemporânea, que, por sua vez, a eles acrescenta uma relação de sentido, significado ou mensagem, criando, nos processos aglutinadores da obra contemporânea, uma narrativa fragmentada, indireta, que desconstrói as possibilidades de uma leitura única e linear. (CANTON, 2014, p. 98).

Em suas produções contemporâneas, os artistas passaram a comentar as complexas tessituras do mundo real, ao absorver a vida cotidiana em suas grandezas e pequenezas, suas potências, seus estranhamentos e suas banalidades. Nesse processo, e na possibilidade de incorporação dos meios tecnológicos e virtuais, a produção artística redefiniu, assim, seus limites e suas potencialidades. As práticas e os sentidos artísticos estão demonstrando que os espaços devem ser ocupados por proposição repletas de afetividades e preocupações com as esferas de humanidade e interações socioculturais.

Artistas contemporâneos buscam sentido. Um sentido que pode estar alicerçado em preocupações formais – intrínsecas à arte e que se sofisticaram com o desenvolvimento dos projetos modernistas do século XX -, mas que finca seus valores na compreensão (e na apreensão) da realidade, infiltrada dos meandros da política, da economia, da ecologia, da educação, da cultura, da fantasia, da afetividade. (CANTON, 2009, p. 35).

No entanto, como na contemporaneidade podemos identificar uma profusão de imagens, anúncios incessantemente divulgados pela mídia, a valorização de modismos e aparências, uma busca demasiada por fama e celebridade, além da sistemática ativação de mecanismos globais, transculturais e multiculturais, o espaço identitário e individual torna-se instável e fragmentado. Neste aspecto, é possível perceber na arte, relatos, não lineares e sim enviesados (CANTON, 2009). Aqueles que envolvem autonarrativas e particulares histórias.

Neste sentido, meu trabalho poético busca trazer à tona questões presentes em minhas histórias particulares. Todavia, essas histórias que, muitas vezes, intitulo de histórias pequenas por se tratarem de histórias de meu universo familiar e afetivo, também, podem conter características da história de alguma outra pessoa. Por esta razão, talvez possa narrar as recordações de alguém.

De acordo com Canton, “No momento em que se perde a confiança no excesso de imagens que varre o mundo, contar histórias se transforma em um jeito de se aproximar do outro e, na troca entre ambos, de gerar sentido em si e nesse outro”. (2009, p. 37).

A memória social e individual, as heranças e a tradição cultural, assim como as palavras e seus sentidos, são elementos que passam a ser revalorizados em um mundo inundado por imagens propagadas por informações midiáticas e pela reprodutibilidade virtual. Moda, fama,

aparências e excessos de toda ordem são questionados e podem formar narrativas que incorporam sobreposições, deslocamentos e repetições nas artes visuais, na literatura, na música e no teatro, por exemplo (CANTON, 2014). A criação da obra de arte contemporânea pode se fazer aberta de sentidos, sendo construída com o outro, com o observador, penetrando em questões cotidianas e refletindo justamente o que diz respeito à vida.

Assim, as narrativas contemporâneas, defendidas por Canton como “enviesadas”, são histórias não lineares. No lugar do começo, meio e fim tradicionais, compõem-se de tempos fragmentados, pois as obras de arte contemporâneas, muitas vezes, dão indícios de contar histórias, porém suas tramas não são fechadas e não têm linearidade. “Parece-me que está justamente nas junções escorregadias e instáveis o que chamo de narrativas enviesadas, em que os artistas escapam dessa tendência fascista do texto e da obra”. (CANTON, 2014, p. 90).

Canton (2014) acrescenta que os sentidos, na obra dos artistas contemporâneos, não estão prontos, visto que se configuram no acontecimento, na construção das múltiplas relações que acontecem entre a obra e o público. Tais obras sabotam, subvertem e quebram as possibilidades de um sentido narrativo único, pois desestabilizam as compreensões de vida. Injetam sutilezas, incertezas, que se recombinaem e podem formar novas camadas sobre nossa história.

Ao propor uma instalação, em um espaço expositivo, meus trabalhos podem representar essas camadas de sentido, uma vez que cada espectador sente de acordo com suas experiências, suas memórias afetivas, seu silêncio. Os sentidos são particulares, assim como as percepções e pontos de vista. É esse outro, o público, o espectador das exposições de arte, aquele que visita uma mostra, que dá sentido às obras contemporâneas, pois a possibilidade desse cruzamento de

perspectivas e vivências determina o conceito da obra de arte e, conseqüentemente, sua produção. Muitos artistas projetam seu trabalho baseado no contato direto com o público – a participação ativa do espectador na obra a partir da interação e de uma experiência tátil de manipulação. Além do visual, outros órgãos dos sentidos passam a ser ativados e até solicitados, a começar pelas possíveis narrativas artísticas “enviesadas”, que foram partilhadas entre artista e público. Assim, nasce a exposição *Narrativas Afetivas*.

### 2.2.1 Conceitos Operatórios: Repetir, Serigrafar, Bordar e Moldar

A mostra *Narrativas Afetivas* que aconteceu primeiramente na Galeria Modernidade<sup>22</sup>, e contou com a colaboração da curadora Ana Zavadil<sup>23</sup>, representou uma importante oportunidade para refletir sobre meu processo criativo<sup>24</sup>, mormente, no início do doutoramento e, por seu intermédio, identificar algumas características comuns a diversos trabalhos que realizo. Na exposição apresentei, principalmente, um conjunto de trabalhos a partir de imagens de corações e de fotografias afetivas, que aparecem sistematicamente nesses livros de artista e lenços, o que demonstra que um dos conceitos fortemente presentes em minha produção na gravura é a **repetição**.

---

<sup>22</sup> De 11 de março a 2 de abril de 2015.

<sup>23</sup> Crítica de arte e curadora gaúcha, Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) com ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte.

<sup>24</sup> A exposição individual mais recente que tinha apresentado foi no ano de 2003. Intitulada *A Cor do Coração*, a mostra aconteceu na Pinacoteca do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Destaco, assim, os conceitos operatórios<sup>25</sup> da produção, que são analisados a seguir, como a prática da repetição, a serigrafia, o bordado e a moldagem. Zavadil<sup>26</sup> destacou que,

Quem acompanha sua trajetória sabe que ela vestiu seu coração de muitas maneiras diferentes. Já foi de porcelana, de chumbo, bordado e serigrafado. Numa varredura estética, se percebe que a serigrafia é constantemente usada e, como toda técnica da gravura, favorece a repetição, não do mesmo, mas na instauração do novo. Assim é sua obra, onde esse conceito se mostra forte, mas nem por isso a originalidade deixa de predominar. A ideia, em detrimento da técnica, abre um mundo sem limites. É nesse universo que Eckert transita, entre as conexões da serigrafia com outros processos de transmissão da imagem que pode até chegar aos processos tecnológicos da contemporaneidade, pois tudo é passível de uso. Não se pode esquecer a cerâmica que acompanha a artista há anos, além da apropriação de objetos do cotidiano como lenços, caixinhas e latinhas que guardam mini gravuras – verdadeiro exercício de memória que fala sobre os sentidos atribuídos às coisas que são realizadas e como elas se desenvolvem no tempo, às vezes, quase imateriais. Todo esse fazer está situado no campo expandido da gravura contemporânea. (2015).

Apresentei, então, livros de artista em papel e tecido, valorizando a repetição das marcas e do relevo das tintas serigráficas vinílicas utilizadas. Apresentei, também, diferentes lenços em molduras. Em uma mesa, coloquei serigrafias de diversos tamanhos em caixas acrílicas e em

---

<sup>25</sup> Segundo Sandra Rey, no texto *Por uma Abordagem Metodológica da Pesquisa em Artes*, consideramos conceito operatório a *obra em processo*, pois a produção de sentido configura-se nas operações realizadas durante a sua instauração. As operações não são apenas procedimentos técnicos; são operações do espírito entendido num sentido amplo: viabilização de ideias e concretizações do pensamento. Cada procedimento instaurador da obra implica a operacionalização de um conceito. Por isso, os nomeamos *conceitos operatórios*. O conceito operatório permite operar, isto é, realizar a obra tanto no nível prático quanto no teórico. Para Rey, é possível citar inúmeros exemplos na História da Arte, desde os conceitos que normatizaram a produção artística durante séculos (conceito de *representação* ou de *mimesis*, por exemplo) até as operações de artistas que, realizando deslocamentos prático-reflexivos através de sua obra, criaram seus próprios conceitos operatórios e acabaram por redirecionar o debate proposto pela arte em seu tempo: *ready-made* (Duchamp), *objet-trouvé* (Picasso), *parangolé*, *penetrável* (Oiticica).

<sup>26</sup> Afixado na entrada da Galeria.

vidros de soro. Algumas cerâmicas em suportes de madeira ainda estão presentes (Figuras 25 e 26).

Os impressos feitos com serigrafia<sup>27</sup> podem se caracterizar pelo relevo da tinta sobre o suporte, o que adiciona uma certa qualidade tátil aos projetos executados com essa técnica. A tinta sempre cria uma fina camada elevada nas superfícies em que é aplicada, o que significa, também, que, como a quantidade de tinta depositada sobre o suporte é maior na serigrafia do que em outras modalidades técnicas da gravura, com ela se consegue uma ótima cobertura de cor. Igualmente importante é apontar que a serigrafia é uma das técnicas mais adequadas para imprimir cores vivas, incluindo metálicas e fluorescentes, que, aplicadas em camadas mais homogêneas, dão à impressão um aspecto de cor saturada.

---

<sup>27</sup> Também conhecida como *silkscreen* é um processo direto de impressão, chamado permeográfico, no qual a tinta é vazada pela pressão de um rodo através de uma tela (com moldura de madeira, alumínio ou aço) ou matriz serigráfica, de seda, poliéster ou nylon. Sua especificação varia conforme a quantidade de fios na trama. Quanto maior o número de fios, maior a quantidade de detalhes que pode ser impressa. Telas com menor quantidade de fios são melhores para grandes áreas homogêneas de tinta. Alguns historiadores atribuem o aparecimento da serigrafia ao Japão, enquanto outros a colocam no tempo dos faraós no Antigo Egito. O que se sabe ao certo é que fabricantes de tecidos franceses, no final do século XIX, utilizavam um processo de impressão que denominavam *pochoir* ou estêncil, uma espécie de máscara que veda áreas que a tinta não deve atingir, se assemelhando ao que denominamos de serigrafia na atualidade. Apesar de a serigrafia ser muito usada para impressão de artigos comerciais, foi apenas a partir da década de 1930 que artistas passaram a ver seu potencial como expressão artística, mais precisamente nos Estados Unidos da depressão econômica. Mas foi com os artistas da *Pop Art*, na década de 60, como Andy Warhol (1928-1987) e Roy Lichtenstein (1923-1997), que as definições que tratavam a serigrafia como manifestação gráfica menor foram abandonadas. Nos séculos XX e XXI, esse processo se transformou num dos meios mais versáteis de reprodução de imagens, em que a cor é aplicada em camadas lisas e extremamente finas, podendo ser utilizado na impressão de variados tipos de materiais (papel, plástico, borracha, madeira, vidro, tecido, couro, cerâmica), superfícies (cilíndrica, esférica, irregular, clara, escura, brilhante, opaca), espessuras e tamanhos. Democrática, exige poucos equipamentos no espaço do ateliê de arte, como telas, rodos, tintas e emulsões.

**Figuras 25 e 26.** Alexandra Eckert. Exposição *Narrativas Afetivas*, 2015. Galeria Modernidade. Novo Hamburgo. RS.



Fonte: Arquivo da autora. Fotografias de Marcos Quintana.

Gilles Deleuze, no livro *Diferença e Repetição*<sup>28</sup>, um marco referencial sobre o estudo da semelhança e da diferença do ponto de vista filosófico, diz que

Repetir é comportar-se, mas em relação a algo único ou singular, algo que não tem semelhante ou equivalente. Como conduta externa, esta repetição talvez seja o eco de uma vibração mais secreta, de uma repetição interior e mais profunda no singular que a alma. (2000, p. 11).

Quando produzo um novo livro, apesar de as imagens já serem conhecidas, a repetição gera elementos em uma nova condição, incluindo a diferença também em gestos que são os motores da poiética. Por *poiética* entende-se o processo de instauração de uma obra de arte, com tudo que envolve o fazer e o pensar inerente a minha atuação como artista. Gestos, rituais e percurso de cada processo, tendo como autores referenciais Paul Valéry, René Passeron e Luigi Pareyson, estão no corpus do trabalho e nas bordas também. Ou seja, a partir dos processos serigráficos surgem corações repetidos, mas sempre novos, gerando novas experiências e novos significados tanto em minha produção como na percepção do espectador. Como a expectativa de encontrar sempre o diferente em uma imagem aparentemente conhecida, como se a repetição fosse o elemento constitutivo e pudesse gerar novas aprendizagens e

---

<sup>28</sup> Além de Deleuze, podemos apontar como fundamentais, os estudos sobre o conceito de repetição na psicanálise, mais especificamente em Sigmund Freud e em Jacques Lacan. Embora não sejam o foco de minhas análises neste momento, as contribuições psicanalíticas acerca de compulsões e frustrações a partir de práticas relacionadas à repetição foram mapeadas exaustivamente pelos dois psicanalistas. Deleuze, juntamente com Michel Foucault, Félix Guattari e Jacques Derrida, fazem parte do grupo de estudiosos que pesquisam a Filosofia da Diferença, que tem como referenciais Espinosa, Bergson e Nietzsche, e onde a diversidade, a pluralidade e a singularidade são questões fundamentais, assim como a singularidade e a particularidade, em detrimento de semelhanças e identidades.

múltiplas possibilidades.

Segundo Deleuze, “Pode-se sempre “representar” a repetição como uma semelhança extrema ou uma equivalência perfeita. Mas passar gradativamente de uma coisa a outra não impede que haja diferença de natureza entre as duas coisas”. (2000, p. 12).

O mesmo acontece com os bordados nos tecidos. Desde 2010, nos corações serigrafados em lenços, venho incluindo um procedimento até então pouco recorrente em minha poética: o **bordado** com diferentes linhas de costura. A repetição aparece, agora, nas linhas com diferentes texturas, que provocam a continuidade das linhas de tinta da serigrafia e almejam provocar uma experiência tridimensional, espacial, nos corações planos, chapados. Penso nos corações como inacabados, estando sempre em devir, em permanente recomposição. Cada um único, preservando suas singularidades.

Se a repetição existe, ela exprime, ao mesmo tempo, uma singularidade contra o geral, uma universalidade contra o particular, um relevante contra o ordinário, uma instantaneidade contra a variação, uma eternidade contra a permanência. Sob todos os aspectos, a repetição é a transgressão. (DELEUZE, 2000, p. 12).

Cabe esclarecer, ainda, que os livros produzidos com lenços apresentados nessa mostra (Figura 27) aproximam mais minha prática artística das lembranças de minhas avós, tias e de minha mãe, as quais costuravam inúmeras peças de roupa que usávamos quando crianças. Revivo, por meio desses bordados, muitas memórias femininas, e a confecção dos livros me fez celebrar tais momentos alegres herdados em particular. A repetição, aqui, se fez na *poiética* e na poética. Foi feita na memória e nos processos de instauração; na diferença e em si mesma, como lembra Deleuze (2000).

**Figura 27.** Alexandra Eckert. Série *Histórias Pequenas*. Livro-objeto, 2015. Galeria Modernidade. Novo Hamburgo, RS.



Fonte: Arquivo da autora. Fotografia de Marcos Quintana.

Já Patrícia Franca declara que “Ela (a repetição) implica o desejo ou a pulsão do fazer”. (2004, p. 54). O que me faz refletir que, através da prática de fazer livros e lenços, percebo que as ações rotineiras dos processos serigráficos criam algumas regras e sistemas de produção ligados a uma certa pulsão. Volto e volto a **serigrafar**, buscando sempre realizar lógicas combinatórias. Embora a repetição seja potencialmente infinita, sempre podemos investigá-la pelo viés de uma utopia e das séries, que podem definir o *continuum* do trabalho ou onde ele poderá cessar (Figuras 28 a 31). Contudo, essas séries se mostram, até certo ponto, como gestos

inacabados.

A repetição pode apontar, principalmente, para uma questão fundamental quando abordamos a reprodutibilidade neste caso das gravuras e das cerâmicas que produz: a originalidade de uma obra de arte. Walter Benjamin<sup>29</sup> (2012) confrontou questionamentos sobre a aura artística e a ideia do múltiplo, as possibilidades técnicas da reprodução e as tensões provocadas pelas possibilidades de autoria, originalidade e do dado transgressor implícito na possibilidade da reprodução.

**Figuras 28 e 29. Alexandra Eckert. Série *Histórias Pequenas*. Livro-objeto, 2015. Galeria Modernidade. Novo Hamburgo. RS.**



Fonte: Arquivo da autora. Fotografias de Marcos Quintana.

---

<sup>29</sup> No livro *A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica*.

**Figuras 30 e 31. Alexandra Eckert. Série *Histórias Pequenas*. Lenços, 2015. Galeria Modernidade. Novo Hamburgo. RS.**



Fonte: Arquivo da autora. Fotografias de Marcos Quintana.

Posso reflexionar na razão de repetir a mesma imagem ou forma de corações em diferentes suportes ou nas relações existentes entre tais corações e os suportes que os abrigam. De certa maneira, busco narrar histórias particulares – as heranças e memórias, através de diferentes caminhos, somando novas experiências artísticas. Como se cada gesto de impressão ou **moldagem**<sup>30</sup>, ampliasse o outro; e as reflexões sobre possibilidades da repetição na arte, colaborassem para a descoberta de um novo e melhorado coração.

---

<sup>30</sup> Este processo é utilizado em obtenção de peças cerâmicas e plásticas fundidas. Consiste da colocação da matéria-prima em um molde, dividido em duas ou mais partes, dependendo da complexidade da forma final da peça, utilizando matéria-prima não sólida. Esta pode estar em formato líquido, pó ou argila. Quando a matéria-prima é um pó, a solidificação pode ser feita através da adição de um líquido aglomerante ou por aquecimento. Nos outros casos, o enrijecimento pode acontecer pelo simples contato com o ar. Pode acontecer, também, com oxigênio. Basta o molde receber ar.

São essas relações de sentido, entre os diversos elementos constitutivos dos trabalhos, que permitem a experiência de projeto e montagem de uma exposição individual como *Narrativas Afetivas* e o seu desdobramento por outras cidades do Estado. A exposição *Narrativas Afetivas* aconteceu, também, na Casa das Artes Villa Mimosa<sup>31</sup> (Figuras 32 e 33)<sup>32</sup>.

Para esse espaço, selecionei, principalmente, os livros de artista em molduras e os trabalhos serigrafados em lenços, também, nas molduras. Apresentei, ainda, os 3 (três) livros de artista produzidos com lenços. Foi uma exposição de menores proporções, em função do espaço disponível ser relativamente menor ao da galeria de Novo Hamburgo. Todavia, sinalizou a necessidade de repensar os suportes que venho utilizando para a produção de serigrafias no que se refere à delicadeza e à transparência dos materiais, como os tipos de papéis. Naquele momento, reavaliei minhas práticas de ateliê e as regras que definiam a escolha dos suportes, seus tamanhos e formatos. O que viria a ser decisivo para a continuidade, principalmente, da série *Histórias Pequenas*.

Produzir os livros-objeto, cujas páginas são feitas de lenços estampados, e também serigrafados e bordados da Figura 27, me aproximou mais das práticas familiares femininas, pois a memória da costura, bem como as flores, que aparecem nos tecidos de algodão dos lenços, lembram as roupas costuradas por minha avó materna e minha mãe quando criança.

---

<sup>31</sup> De 8 de setembro a 8 de outubro de 2015.

<sup>32</sup> Novamente contou com a colaboração da curadora Ana Zavadil, escrevendo o texto reflexivo da mostra. A Villa Mimosa é um espaço cultural do município, que abriga uma galeria de arte contemporânea, bem como oficinas de arte, salas de música e teatro. O convite para realizar a exposição partiu da administração da Secretaria de Cultura da cidade.

**Figuras 32 e 33.** Alexandra Eckert. Exposição *Narrativas Afetivas*, 2015. Casa das Artes Villa Mimosa. Canoas. RS.



Fonte: Arquivo da autora.

A mostra *Narrativas Afetivas* no Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul – MACRS<sup>33</sup>. Organizei o espaço expositivo com a curadora da exposição, Lurdi Blauth, contando com trabalhos inéditos e, também, com obras que já havia mostrado em outras ocasiões, como as fotografias de meu rosto aos dois anos de idade (que foram tiradas por minha mãe) (Figuras 34 e 35). Essas imagens foram manipuladas e sofreram interferências de corações em serigrafia com diferentes camadas de tinta, que variaram do vermelho intenso até o desaparecimento da cor. Esse trabalho conta, ainda, com imagens de minha carteira de identidade impressas com serigrafia na cor preta.

**Figura 34. Alexandra Eckert.** Exposição *Narrativas Afetivas*, 2015. MACRS - Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. RS.



Fonte: Arquivo da autora. Fotografia de Ricardo Lage.

---

<sup>33</sup> De 3 de outubro a 2 de novembro de 2015. O convite foi feito pela direção do Instituto Estadual de Artes Visuais – IEAVi, e a mostra abriu no mesmo período em que ainda acontecia a exposição na Casa das Artes Villa Mimosa.

**Figura 35. Alexandra Eckert.** Exposição *Narrativas Afetivas*, 2015. MACRS - Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. RS.



Fonte: Arquivo da autora. Fotografia de Ricardo Lage.

Esse trabalho, composto por 13 (treze) fotografias representou um “autorretrato” realizado a partir da manipulação de uma fotografia que sempre esteve em meu quarto na casa de meus pais. Prática recorrente em minha família, muitos de meus primos tinham seus retratos em seus quartos, assim como eu. É importante acrescentar que o trabalho foi realizado em 2011, ano em que minha mãe estava gravemente doente. Homenagem afetiva e memoriosa.

Assim, como o próximo trabalho que estava dividindo o mesmo espaço da galeria na

exposição. Foram apresentados, também, um painel de lenços femininos e masculinos<sup>34</sup> (Figura 36) e uma coleção de cinco xícaras de porcelana e diferentes saquinhos de chá serigrafados (Figuras 37 e 38). Apresentei, ainda, treze serigrafias emolduradas, que teciam relações com vinte livros de artista elaborados com papéis japoneses, em mesas com tampos de vidro. Segundo Lurdi Blauth (2015), em seu texto de apresentação,

No universo poético de Alexandra, detectamos elementos visuais singulares e recorrentes, que são uma das formas com que ela sinaliza sua percepção sensível do mundo. Entre seus procedimentos, elege a serigrafia como meio propício para a repetição de um mesmo gesto quase infinitas vezes e, nessa ação incessante, explora a forma de um coração que pulsa através de diferentes cores. São sobreposições, justaposições, levezas, transparências sobre distintos suportes, que ora se configuram em páginas de livros de artista, ora são lenços de tecidos que geram outros desdobramentos.

A presença de lenços, e suas respectivas embalagens, sempre estiveram presentes em minhas memórias da infância, seja descobrindo alguns nas gavetas do quarto de minha avó materna ou nos bolsos de meu pai. Monogramas bordados e diferentes cores. Naquela época, não poderia mensurar a importância dessa lembrança.

No entanto, em 2012, quando estava procurando, no comércio do Centro Histórico de Porto Alegre, um papel específico para produção de novas serigrafias, encontrei uma loja que fornecia uma grande quantidade de lenços coloridos femininos e masculinos com preços acessíveis. A princípio, comprei somente lenços femininos sem o compromisso de utilização

---

<sup>34</sup> Este painel de lenços foi apresentado na exposição Entre: Curadoria A-Z, de 2 de outubro a 1º de dezembro de 2013, no Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, com curadoria de Ana Zavadil, por ocasião do lançamento de livro com o mesmo título da exposição, e sendo incorporado ao acervo do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul.

imediatamente. Passaram-se alguns meses até a definição da imagem e a primeira impressão para teste, bem como a compra dos lenços masculinos e a impressão dos primeiros 140 (cento e quarenta) lenços. A seguir, vieram mais lenços, novas estampas e diferentes apresentações.

Sobre o estudo das cores incluo para pensar essa coleção de lenços, as observações de Cirlot que diz: o simbolismo da cor é dos mais universalmente utilizados, principalmente, na literatura e na arte. Acrescenta que a pureza de uma cor corresponderá sempre à pureza de um sentido simbólico, pois “os matizes primários equivalem a fenômenos emotivos primários e elementares, enquanto que as cores secundárias e terciárias se referem a graus paralelos de complexidade (1984, p. 175). Para Cirlot

Desde a divisão superficial estabelecida pela ótica e a psicologia experimental, em dois grupos: cores quentes e progressivas, que correspondem a processos de assimilação, atividade e intensidade (vermelho, laranja, amarelo e, por extensão, branco) e cores frias e retrocedentes, que correspondem a processos de desassimilação, passividade e debilitação (azul, anil, violeta e, por extensão, negro), situando-se no meio o verde como matiz de transição e comunicação dos dois grupos; até as sutilezas do emprego emblemático das cores, estende-se uma enorme série de fenômenos concernentes ao sentido dos matizes, que podemos apenas sintetizar aqui. (1984, p. 173).

Além dos corações e das cores dos corações, os lenços são apresentados nos seguintes tons: amarelo, rosa, roxo, azul, verde, bege, marrom e cinza. Conforme Lurker, a simbologia das cores deve ser observada tanto sob o aspecto da sua variedade entre povos e culturas diversos, como em relação a concordâncias marcantes, para cuja explicação pode-se fazer uso, em parte da ótica fisiológica e da psicologia das cores (1997, p. 154). Lurker complementa que a cor não é algo casual, mas algo característico, pois “a palavra para a cor, no Egito antigo, significa simultaneamente “Ser”. No uso linguístico alemão, “cor” pode ter o mesmo

significado de “vida”, no desmaio ou na morte, perde-se a cor”. (1997, p. 154). Lembro-me, por ocasião da compra destes lenços, que as cores vinham sortidas nas caixas na quantidade de três para cada embalagem. Nas palavras de Israel Pedrosa<sup>35</sup>,

Os diversos elementos da simbologia da cor, como em todos os códigos (visuais, gestuais, sonoros ou verbais), resultam da adoção consciente de determinados valores representativos, designativos ou diferenciadores, emprestados aos sinais e símbolos que compõem tais sistemas ou códigos. Com efeito, o que dá qualidade e significado ao símbolo (sinais sonoros, verbais ou visuais) é sempre sua utilização. Por isso, a criação dos símbolos mais significantes e duráveis é, via de regra, ato coletivo de função social, para satisfazer certas necessidades de representação e comunicação. (2014, p. 110).

Nos lenços femininos encontramos *nuances* de amarelo, rosa, roxo e azul, tons mais alegres e intensos, enquanto que nos lenços masculinos, fica evidenciada as cores mais sóbrias e terrosas. O que podemos identificar como uma prática habitual na produção de lenços de diferentes marcas. Nada obstante, todas as cores e estampas foram utilizadas da mesma forma para impressão, não importando para qual gênero se destinasse os lenços em questão. Na verdade, essa riqueza de cores e padronagens só enriqueceu os trabalhos planejados e as possibilidades de montagem.

As xícaras, principalmente, os saquinhos de chá estão relacionados com uma prática familiar, e são feitos com papel japonês e receberam a serigrafia de corações de diferentes cores e tamanhos. Em sua proposta, para que ficassem completos e finalizados, recebi, e continuo recebendo, de presente, aquela “etiqueta” que identifica e ajuda na preparação de chá. Alguns

---

<sup>35</sup> Pintor, pesquisador e professor. Nasceu em Alto Jequitibá, Minas Gerais, em 1926, e faleceu em Niterói, Rio de Janeiro, em 2016.

familiares e amigos os guardam, e, tão logo conseguem, entregam as etiquetinhas que resguardam com muito cuidado para esse trabalho em especial. A partilha, aqui, funciona de certa forma ao contrário, pois recebo ao invés de compartilhar. E a experiência tem se mostrado igualmente afetiva, pois o trabalho só fica completo com essa etiquetinha doada.

**Figura 36. Alexandra Eckert.** Exposição *Narrativas Afetivas*, 2015. MACRS - Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. RS. Acervo MACRS.



Fonte: Arquivo da autora. Fotografia de Ricardo Lage.

**Figuras 37 e 38. Alexandra Eckert.** Exposição *Narrativas Afetivas*, 2015. MACRS - Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. RS.



Fonte: Arquivo da autora. Fotografias de Ricardo Lage.

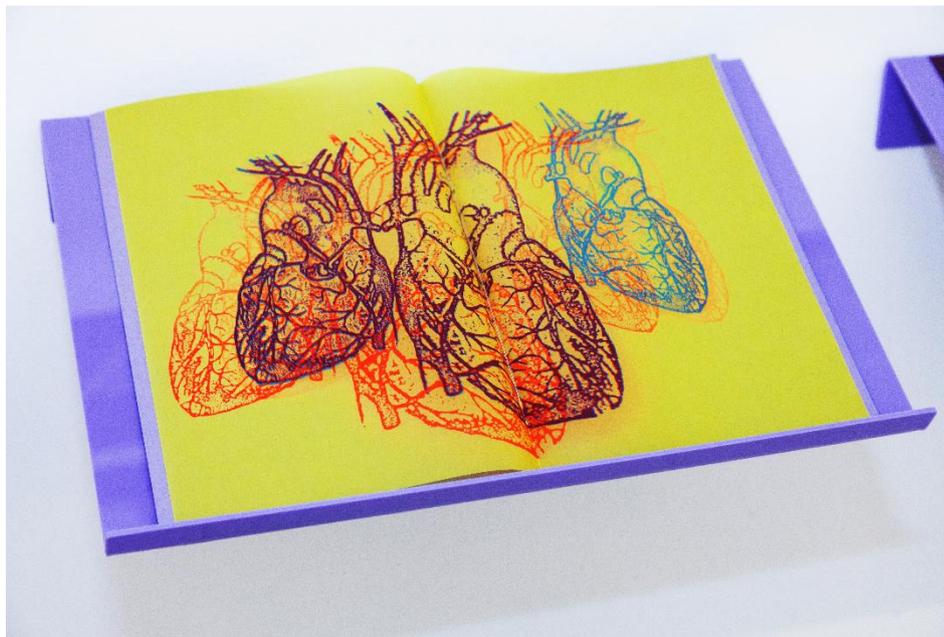
Com a possibilidade de apresentar novos trabalhos, tanto as cores dos suportes para impressão, quanto as tintas utilizadas, se mostraram importantes. Produzi 20 (vinte) livros de artista inéditos, com papéis coloridos, apresentados em suportes de acrílico (Figuras 39 e 40). Nesse ponto, a repetição do gesto da impressão serigráfica, bem como da estampa do coração demonstrou, novamente, um aspecto enraizado na produção, assim como na própria pesquisa.

**Figura 39. Alexandra Eckert.** Exposição *Narrativas Afetivas*, 2015. MACRS - Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, RS.



Fonte: Arquivo da autora. Fotografia de Ricardo Lage.

**Figura 40. Alexandra Eckert.** Exposição *Narrativas Afetivas*, 2015. MACRS - Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, RS.



Fonte: Arquivo da autora. Fotografia de Ricardo Lage.

Conceitualmente, ideias sobre antigas lembranças de experiências familiares e de afetividades vivenciadas amadureceram enquanto inúmeras sutilezas, como transparências e veladuras de cores e tintas, e a delicadeza dos processos serigráficos estavam sendo exploradas com profundidade, segundo o objetivo desta pesquisa (Figura 41), no qual diz Blauth (2015): “Em seu processo de criação, entrelaça memórias e lembranças afetivas que narram suas experiências vivenciadas e instigam a construção de novos significados”.

**Figura 41. Alexandra Eckert.** Exposição *Narrativas Afetivas*, 2015. MACRS - Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, RS.



Fonte: Arquivo da autora. Fotografia de Marcos Quintana.

Em cada nova exposição, por certo, tenho a oportunidade de exercitar as propostas expográficas e repensar a minha produção de acordo com os novos desafios que são colocados. Contudo, isso não significa abandonar aspectos já consolidados da prática de ateliê. Na maior parte do tempo, para não dizer quase sempre, participamos de tais exposições em função de nossas investigações mais recentes, que são selecionadas, justamente, por interessarem aos curadores dessas mostras e suas pesquisas.

Nos últimos quatro anos, em que apresentei 2 (duas) propostas de exposições individuais, em 4 (quatro) espaços distintos, e participei de algumas exposições coletivas, amadureci conceitos operatórios e segui desenvolvendo práticas recorrentes em minhas pesquisas. No entanto, devo considerar, do mesmo modo, mais de 20 (vinte) anos de experiências artísticas que apresento, também, neste capítulo, a fim de ressignificar muitas memórias afetivas.

### 2.2.2 Leonilson e as Afetividades em Processos Poéticos

Em 2017, tive a oportunidade de apresentar, em uma nova mostra individual, intitulada *Reminiscências, Afetividades e Outras Delicadezas*<sup>36</sup> (Figuras de 42 a 47), algumas experimentações práticas e as consequentes reflexões processuais na Casa das Artes Villa Mimosa<sup>37</sup>, um espaço que se mostrou convidativo e parceiro de minhas pesquisas.

Como o próprio título da exposição procura mostrar, os trabalhos selecionados estavam diretamente relacionados com a pesquisa em desenvolvimento. Entretanto, não convidei um curador em particular, e o texto de apresentação foi redigido por mim. Com o agenciamento de minha própria exposição, pude avaliar com maior profundidade as articulações que estava buscando desenvolver acerca das narrativas poético-afetivas, através da proposição de livros de artista únicos e múltiplos, bem como os principais conceitos operatórios que perpassam minha produção poética como a repetição e as principais características de meu trabalho, tais como as cores vivas, a transparência dos suportes e a recorrência dos corações humanos.

Outra questão que se mostrou igualmente importante neste trajeto, foi perceber o grande envolvimento gestual e a energia corporal que a produção serigráfica, bem como a  **moldagem**  e acabamento que as peças de porcelana com moldes de gesso exigem. São horas dedicadas à produção e à finalização dos trabalhos. Aqui, renova-se o conceito operatório de moldar.

---

<sup>36</sup> De 2 de agosto a 3 de setembro.

<sup>37</sup> Em Canoas, RS.

**Figuras 42 e 43. Alexandra Eckert. Exposição *Reminiscências, Afetividades e Outras Delicadezas*, 2017. Casa das Artes Villa Mimosa. Canoas, RS.**



Fonte: Arquivo da autora. Fotografias de Ricardo Lage.

**Figuras 44 e 45. Alexandra Eckert.** Exposição *Reminiscências, Afetividades e Outras Delicadezas*, 2017. Casa das Artes Villa Mimosa. Canoas, RS.



Fonte: Arquivo da autora. Fotografias de Ricardo Lage.

**Figuras 46 e 47. Alexandra Eckert.** Exposição *Reminiscências, Afetividades e Outras Delicadezas*, 2017. Casa das Artes Villa Mimosa. Canoas. RS.



Fonte: Arquivo da autora. Fotografias de Ricardo Lage.

*Reminiscências, Afetividades e Outras Delicadezas* foi apresentada, também, no Memorial da Justiça Federal do Rio Grande do Sul<sup>38</sup>. Mais uma vez, a exposição oportunizou a montagem de trabalhos já apresentados em outras mostras e de um novo trabalho – um painel com trinta e seis lenços serigrafados e bordados com linhas de diversas cores e texturas (Figura 48). Pude constatar que a prática do gesto de bordar tomou uma dimensão relevante em minha produção poética, mas somente nos últimos anos. Lembro-me de, quando pequena, com seis ou sete anos, ter ganho um conjunto de peças para bordar e de não ter conseguido bons resultados. Foram apenas resultados satisfatórios, tal como, mais tarde, ao ensaiar meus primeiros pontos em tricô e croché. Esses desempenhos acabaram por me afastar de tais processos manuais durante todos esses anos.

Todavia, nem todos os lenços mostrados na Figura 48 foram bordados, pois, como o painel era inédito e preparado especialmente para a parede que iria ocupar, precisei criar com os espaços em que as estampas e linhas estariam. Então, uma verdade se impôs: além dos já mencionados, bordar se tornou um novo conceito operatório que incorporei a minha *poiética* e poética artística.

O gesto de bordar, que remete a práticas femininas da minha família, principalmente de minha mãe, vem a complementar as serigrafias tornando-se linhas sobre linhas, texturas sobre texturas, cores sobre cores. Representam desenhos sobre desenhos, artérias e veias que pulsam com os corações. Assim, precisam acontecer para fora da imagem serigrafada.

---

<sup>38</sup> De 13 de setembro a 14 de outubro de 2017. Em resposta a um convite para participar da 11ª Primavera dos Museus, organizada pelo IBRAM e pelo Ministério da Cultura.

**Figura 48. Alexandra Eckert.** Exposição *Reminiscências, Afetividades e Outras Delicadezas*, 2017. Memorial da Justiça Feral do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, RS.



Fonte: Arquivo da autora.

Muito do caminho com esse novo modo operacional, devo à obra do artista visual José Leonilson Bezerra Dias (1957-1993) ou, como é conhecido, apenas Leonilson<sup>39</sup>. A propósito, em 2011, tive a oportunidade de visitar a exposição *Sob o Peso dos Meus Amores*, retrospectiva do artista em São Paulo, no Itaú Cultural, com uma seleção de aproximadamente trezentos trabalhos datados de 1972 a 1993, entre os quais destacava-se uma grande quantidade de agendas e cadernos, pequenos desenhos, algumas pinturas e esculturas emblemáticas, e até brinquedos<sup>40</sup>.

Há muito conhecia a produção de Leonilson e já a admirava por seu caráter simbólico e pela importância que, nela, tem a palavra, mas fiquei impactada, primeiramente, com a tecnologia e a expografia da mostra, sobretudo pelas escolhas realizadas pelos curadores para acolher a intimidade e a contundência da obra do artista e mostrá-la ao público. Intensas, principalmente, eram as folhas digitalizadas de seus diários gráficos (agendas e cadernos). Ter

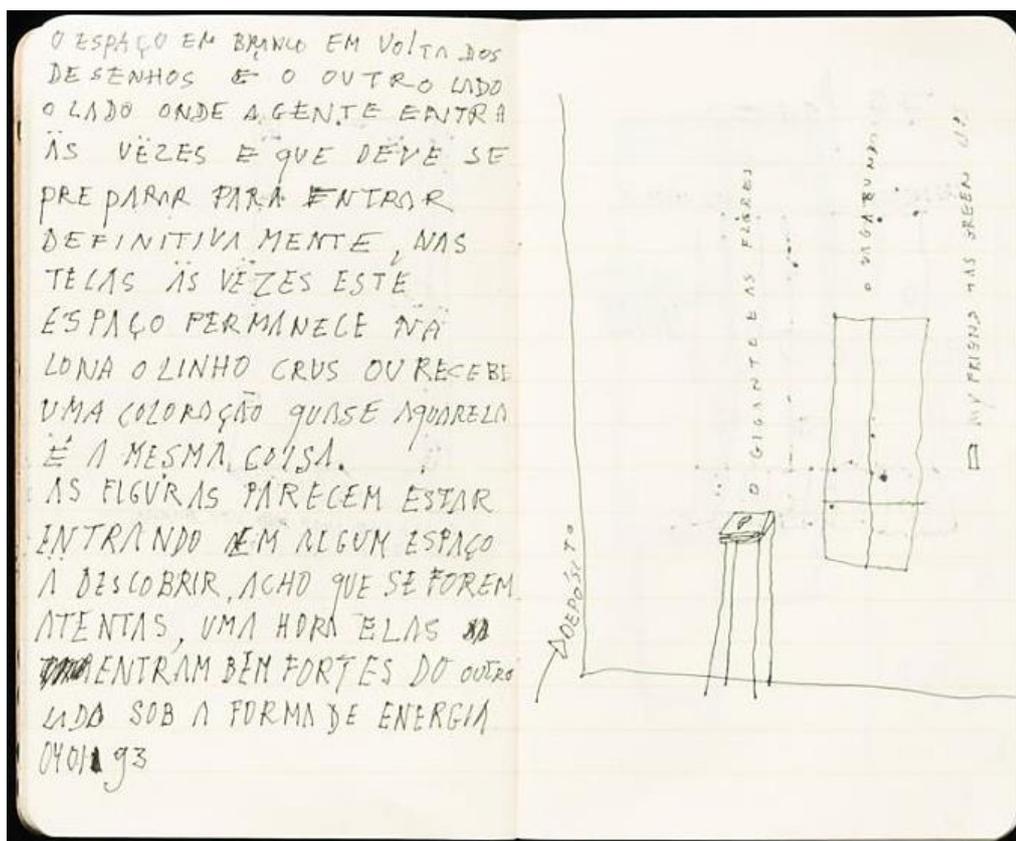
---

<sup>39</sup> Nasceu em Fortaleza, Ceará. Em 1961, com 4 anos, mudou-se com a família para São Paulo e lá permaneceu até sua morte. Entre 1977 e 1980, cursou educação artística na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), onde foi aluno de Julio Plaza (1938-2003) e Nelson Leirner (1932), mas sem concluir a graduação. A obra de Leonilson é predominantemente autobiográfica e está concentrada nos últimos dez anos de sua vida. Em 1989, começou a fazer uso de costuras e bordados, que passaram a ser recorrentes em sua produção. Em 1991, descobriu ser portador do vírus da Aids e a condição de doente repercutiu de forma dominante em sua obra. Seu último trabalho, uma instalação concebida para a Capela do Morumbi, em São Paulo, em 1993, ano de seu falecimento, tem um sentido espiritual e alude à fragilidade da vida. Por essa mostra e por outra individual realizada no mesmo ano, recebeu, em 1994, homenagem póstuma e prêmio da Associação Paulista de Críticos de Artes (APCA). No mesmo ano de sua morte, familiares e amigos fundaram o Projeto Leonilson, com o objetivo de organizar os arquivos do artista e de pesquisar, catalogar e divulgar suas obras. Por ocasião de seu aniversário de 60 anos, em 2017, o Projeto Leonilson lançou seu Catálogo Raisononné, publicação que abrange, em mais de mil páginas, divididas em três catálogos, mais de 4.000 obras do artista. No Brasil, somente Tarsila do Amaral, Candido Portinari e Iberê Camargo possuem Catálogo Raisononné, que lista todas as obras produzidas por um artista.

<sup>40</sup> De 17 de março a 29 de maio de 2011, com curadoria de Ricardo Resende e Bitu Cassundé.

podido lê-los, página por página, através dos recursos da mostra, foi uma das maiores aprendizagens artísticas daquele ano (Figura 49).

**Figura 49.** Leonilson. Cadernos de desenho e anotações, 1993.



Fonte: *Blog Daniela Name.*

Arquivo, memória, legado, foram as palavras que ficaram latentes e, circunstancialmente, interessam no contexto de minhas pesquisas. Segundo a equipe curatorial,

A obra do artista José Leonilson é repleta de índices taxonômicos: listas, números, coleções, símbolos, repetições. Seu legado constitui um grande arquivo, impregnado de memórias, classificações, vida e transposições. Esses arquivos de referências pessoais são compostos de materiais recolhidos do cotidiano, como tíquete de viagens, entradas de cinema, matérias de jornal e revista com informações pessoais, de amigos ou de sua obra, programações das exposições, fotos, contas, endereços, telefones, cartões, relatos de viagem, uma refinada escrita poética, esboços de trabalhos e demais particularidades. A presença do caráter colecionista em sua personalidade e em seu trabalho se evidencia na coleção de brinquedos e no conjunto de signos recorrentes utilizados em toda a sua obra (ampulheta, símbolo do infinito, números, navio, escada, ponte, relógio, avião, farol, instrumentos musicais, átomo, vulcão, montanha, cadeira, bússola, torre, radar etc.). Delimitando todo esse trajeto, costurando todos os pontos, encontra-se a vida, o secreto, o particular, o romântico, que migrou de forma fluente e poética de seu cotidiano para sua produção artística. (RESENDE, CASSUNDÉ, 2011).<sup>41</sup>

Uma segunda mostra de Leonilson que tive a oportunidade de visitar em São Paulo, mais precisamente na Pinacoteca do Estado de São Paulo, intitulada *Leonilson: Truth, Fiction*<sup>42</sup> foi igualmente engrandecedora. Exposição panorâmica, com mais de 150 trabalhos do artista do final da década de 80 ao início da de 90, apresentava pinturas, desenhos, bordados, objetos e a instalação montada na Capela do Morumbi de 1993. Sendo seu último trabalho, essa obra tem um sentido espiritual. Nos tecidos leves e brancos, expressa a fragilidade da vida, e há referências irônicas à autoridade e à hipocrisia nas camisas moles que revestem as cadeiras e nos bordados *Da falsa moral* e *Do bom coração*, mas também à esperança, em *Lázaro* (Figura

---

<sup>41</sup> Texto curatorial apresentado na entrada da exposição, que foi fotografado e parcialmente transcrito pela autora.

<sup>42</sup> De 9 de agosto a 9 de novembro de 2014, com curadoria de Adriano Pedrosa.

50).

De acordo com o curador, a exposição não se distribuiu pelo espaço em ordem cronológica, mas foi dividida em sete módulos que consideraram aspectos formais, temáticos, técnicos e temporais da obra de Leonilson.

Como sugere o título da exposição, a curadoria investigou as maneiras pelas quais a obra do artista se compõe tanto da apropriação ou de referências do real como dos exercícios de fabulação; quando justapõe conteúdos autobiográficos e ficcionais ou quando mistura a agenda pública dos noticiários com episódios da vida privada. (PEDROSA, 2014).<sup>43</sup>

**Figura 50. Leonilson.** *Da Falsa Moral, Do Bom Coração, Los Delicias, Lásaro, Sem Título*, 1993. Arara de metal, bordado sobre camisa, cabide de arame, cadeira de madeira e cadeira de metal, piquet e tecido costurado. Exposição *Leonilson: Truth, Fiction*. Pinacoteca do Estado de São Paulo. 2014. São Paulo. SP.



Fonte: Arquivo da autora.

---

<sup>43</sup> Texto curatorial apresentado na entrada da exposição e que foi fotografado e transcrito em parte pela autora.

Nessa mostra, onde mais encontrei ressonância de minha prática foi, sem dúvida, nos bordados e o núcleo dedicado às ilustrações que Leonilson publicou no jornal “Folha de S. Paulo” entre 1991 e 1993, para a coluna de comportamento de Barbara Gancia.

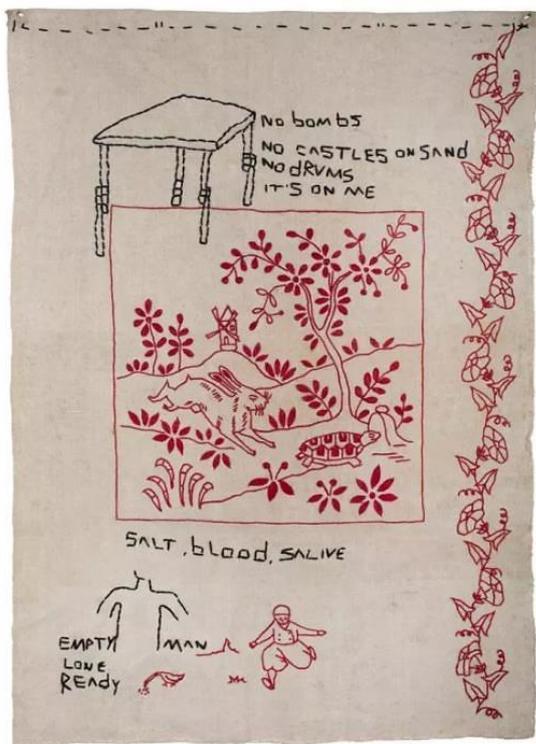
Para a crítica Lisette Lagnado (1995), Leonilson foi movido pela necessidade de registrar sua subjetividade. Assim, seus trabalhos são construídos como cartas para um diário íntimo, pessoal. Criado em uma família católica, o artista tinha em sua formação dois elementos importantes: a cultura nordestina – com a literatura de cordel e o artesanato – e a iconografia religiosa.

As influências do artista, porém, foram muito além da terra natal. As inúmeras viagens que fez foram para Leonilson uma espécie de metodologia de trabalho. Suas andanças pelo mundo acabaram por influenciar sua produção de forma categórica. Ao observar o mundo, o artista observava a si mesmo. Segundo Ricardo Resende, “Leonilson tinha um espírito inquieto, o de um viajante em constante deslocamento, como os cearenses vistos como um povo nômade e que têm a coragem de vagar pelo mundo”. (In CASSUNDÉ, 2012, p.14). Ao longo de sua trajetória artística, Leonilson criou, principalmente, um vocabulário iconográfico para exprimir seu estado sentimental. Montanhas, vulcões, escadas, carros, corações, assim como a torre, o radar, o átomo, a espiral, o relógio, a bússola e a ampulheta foram constantemente retratados.

O convívio com panos, linhas e agulhas na casa materna pode explicar o que o levou a introduzir o bordado em seu percurso artístico (Figuras 51 e 52). Através das imagens e palavras bordadas, além de desenhos, pinturas e esculturas, o artista estava em constante exercício de autorretrato. A família narra que, desde pequeno, o artista combinava tecidos de forma nada usual. Em 1989, expôs *Anotações de Viagem* na Galeria Luisa Strina, em São

Paulo, apresentando peças feitas com botões, pedras semipreciosas e bordados. As peças sugerem correspondência com os bordados de Arthur Bispo do Rosário (1911-1989), que Leonilson admirava. Para Resende, “Poderíamos destacar a cartografia do afeto que marca seu legado, seja pela amizade, seja pelo espírito romântico”. (In CASSUNDÉ 2012, p.12). Leonilson era assim, tudo era vida, arte, afeto e gesto. Gesto de amores e, também, dores.

**Figura 51. Leonilson. *Empty Man*. Bordado sobre linho, 1991. 53 x 37 cm. Coleção Família Bezerra Dias.**



Fonte: Cassundé (2002, p. 183).

**Figura 52. Leonilson.** Saquinho. Bordado sobre *voile*, 1992. 15,5 x 15,5 cm. Coleção Família Bezerra Dias.



Fonte: Cassundé (2002, p. 180).

Como mencionado em sua biografia, em 1991 Leonilson descobriu-se portador do HIV e a convivência com a doença dominou por completo a sua obra. Para Bitu Cassundé (In CASSUNDÉ 2012, p. 52), “A produção reflete um posicionamento diante da morte e os trabalhos se tornam pequenos relicários que relatam o seu calvário”.

O artista faleceu jovem, com 36 anos, por decorrência de complicações causadas pela

AIDS<sup>44</sup>. A última fase do seu trabalho, de 1989 até a sua morte, foi a mais profícua e complexa. O artista continuou a bordar sua autobiografia, agora atingido pela doença, criando uma nova estética. A AIDS surgiu em seus trabalhos de uma forma difusa, delicada e melancólica (Figura 53). Entretanto, em nenhum momento o nome da doença foi mencionado nos títulos ou em palavras bordadas. Mas a costura e as inscrições no tecido se tornaram uma forma de resistência, já que não tinha mais condições de trabalhar com tintas e demais materiais tóxicos<sup>45</sup>.

Igualmente, sinto uma ressonância de seu trabalho em minha produção. Primeiramente, em função do caráter autobiográfico de sua obra e do quanto sua arte representava para ele: uma espécie de alimento para o artista e, por essa razão, uma certa compulsividade pela criação (CASSUNDÉ, 2009). Destaco, também, seus mecanismos de registro e diálogo com o cotidiano, como suas agendas, seus diários, cadernos e até fitas gravadas. Todos passíveis de compartilhamento com o espectador, através das mostras e exposições dedicadas ao artista. Encontro em sua produção, principalmente entre os anos de 1991 a 1993, uma economia de elementos, silêncios que são evidenciados pelos bordados e pelos tecidos transparentes, muitas vezes, de suas próprias roupas.

---

<sup>44</sup> Acquired Immunodeficiency Syndrome.ou, em português, Síndrome da Imunodeficiência Adquirida (SIDA).

<sup>45</sup> O Projeto Leonilson, sociedade civil sem fins lucrativos, foi criado em 1993 por amigos e familiares de Leonilson. Considerado centro de referência da vida e obra do artista, pesquisa e cataloga suas obras; levanta, organiza e sistematiza seu arquivo pessoal, exposições, eventos e bibliografia relacionada; faz rastreamento das coleções em que constam suas obras; ordena e produz material iconográfico e fornece auxílio profissional e material de pesquisa para estudantes, curadores e interessados. Atua intensamente na divulgação de Leonilson e seu trabalho, facilitando o empréstimo de obras para exposições no Brasil e no exterior. Faz parte de sua política de pesquisa, divulgação e memória do artista a prática de doações ou incentivos à aquisição por renomadas instituições museológicas brasileiras e internacionais.

Figura 53. Leonilson. *Ninguém*. Bordado sobre algodão (fronha), 1992. 22 x 43 cm. Coleção Isa Pini.



Fonte: Cassundé (2002, p. 36).

Para Cassundé,

A arte contemporânea sempre teve como um dos eixos mais latentes a aproximação com a vida, e algumas produções buscaram no contexto *vida x arte* a potência fundadora de sua poética, imprimindo nesse contexto o subjetivo e o autobiográfico. Nesse panorama, Leonilson agiu com propriedade e requinte ao articular, desde o início do seu trabalho, a sua vida como protagonista da sua obra. (In CASSUNDÉ 2012, p. 50, grifo do autor).

Leonilson buscou lidar, em sua trajetória, com a fragilidade, a efemeridade e a perenidade da vida. Questões que somente permanecem através de memórias e lembranças. Talvez, por essa razão, e por muitas outras, a produção desse artista em especial influencie consideravelmente minha poética visual, com os diários gráficos, seus bordados, as delicadezas de suas obras e os silêncios capazes de tocar nossos sentidos.

Como não abordar as questões da fragilidade, da delicadeza e do silêncio em meus trabalhos, se as memórias afetivas estão presentes? Assim como Leonilson, elegi imagens para trabalhar. Assim, na minha produção, a memória recorrente é: o coração. Optei, também, por compartilhar livros-objeto com corações de cerâmica reproduzidos a partir de moldes de gesso. Passei a produzir livros com finos papéis japoneses bordados, que ficam protegidos em caixas acrílicas, como relato a seguir. Existem, ainda, os travesseiros e os lenços. Não posso esquecer dos corações em serigrafia, porcelana e chumbo com suas bulas em caixinhas de remédio.

Todos estes trabalhos compõem séries, e cada uma destas séries, será que conseguem representar a delicadeza e a fragilidade da vida humana? Será que não precisamos de um pouquinho de silêncio para perceber a perenidade da vida assim como o fez Leonilson?

Para a exposição coletiva *conVERgências*<sup>46</sup>, mobilizada pela proposta curatorial, criei os primeiros livros de artista com finos e texturados papéis japoneses. Como define a curadora de *conVERgências*, Lurdi Blauth (2016):

---

<sup>46</sup> Que ocorreu na Pinacoteca Feevale, de 7 de outubro a 14 de novembro de 2016, com curadoria de Lurdi Blauth.

No campo da arte atual, novos processos e procedimentos são experienciados e transformados pelos artistas, os quais tensionam e hibridizam as formas e os suportes tradicionais, ao mesmo tempo em que utilizam as tecnologias digitais para a produção de imagens. Nesta exposição, propomos abordar a confluência de distintos meios e linguagens, enfocando em produções artísticas que tratam de processos de criação e de reprodução da imagem, como a gravura, a fotografia, a vídeo arte e tecnologias digitais.

Tais livros, como Blauth menciona, articulam processos serigráficos tradicionais e tecnologias digitais a partir da manipulação de fotografias em programas de editoração de imagens. Os papéis japoneses foram usados, novamente, na produção dos livros de artista que compuseram a mostra *Reminiscências, Afetividades e Outras Delicadezas*<sup>47</sup>, já descrita acima.

Para essa mostra, foram produzidos quatro livros, que foram resguardados em caixas de acrílico (Figuras de 54 a 60). Para a exposição *Reminiscências* foram feitos mais quatro. Para a mesma exposição *Reminiscências*, foram executados outros oito livrinhos menores, cujas caixas de acrílico medem 10 x 10 x 10 cm. Ainda estão em processo de criação, para esta pesquisa, mais livros-objeto como os mencionados.

Torna-se oportuno abordar que esses livros não foram colocados para apreciação tátil do espectador. Mas por que razão? Essa questão está intimamente ligada à própria fragilidade dos materiais e, talvez, ao momento por que a pesquisa está passando: a de avaliação de suas práticas e de seus domínios teóricos. Portanto, a investigação envolve recordações de momentos frágeis e tristes que vivenciei, principalmente nos anos de 2011 e 2012, e, que precisavam ser representados na poética artística de alguma forma. Por certo, o acrílico transparente protege o

---

<sup>47</sup> Em 2017, na Casa das Artes Villa Mimosa e no Memorial do Ministério Público do Rio Grande do Sul.

livro com frágeis páginas de *Washi*<sup>48</sup> *Thay Unryu* texturizado e com fios de ouro (25 g) que foram bordados, também com fios metalizados. Esta foi a primeira vez em que utilizei o bordado como técnica nos livros de artista em papel.

**Figura 54.** Exposição coletiva – *conVERgências*, 2016. Pinacoteca Feevale. Novo Hamburgo. RS.

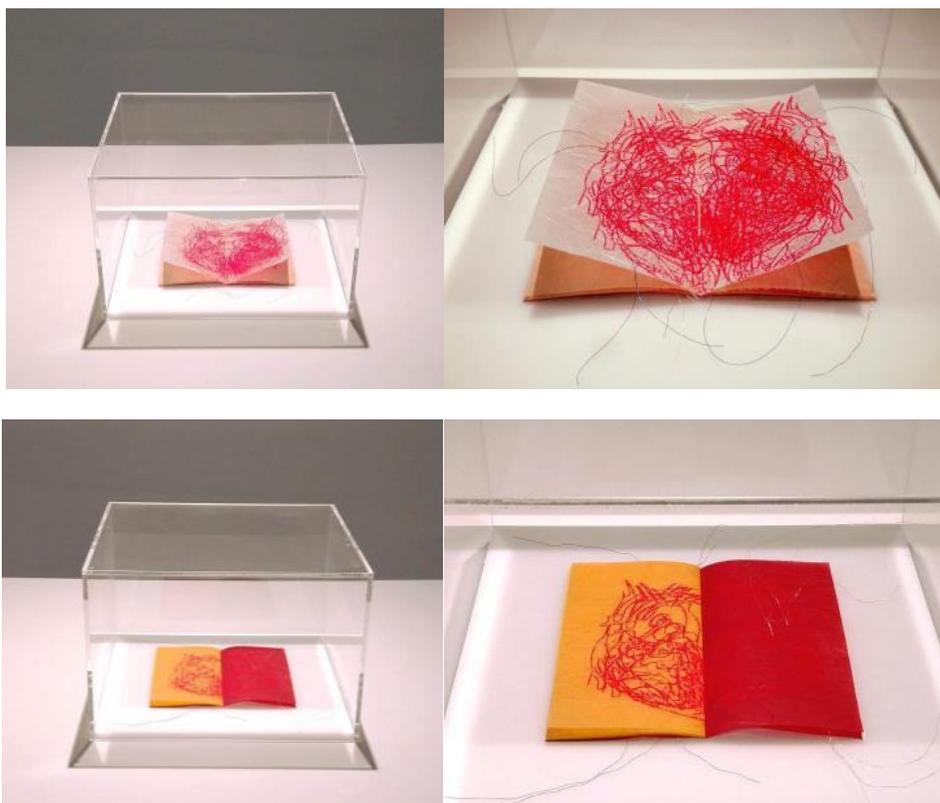


Fonte: Arquivo da autora.

---

<sup>48</sup> O Washi é um papel especial, feito a partir de fibras dos arbustos Kozo, Gampi e Mitsumata, e cuja produção continua, até hoje, utilizando técnicas milenares. Tradicionalmente, o papel japonês é feito por famílias ou pequenas comunidades, nas zonas rurais do Japão. Duas das maiores características que tornam o papel Washi único e especial são sua força e durabilidade. Essas características são possíveis graças à utilização de plantas de fibras longas, ao invés da matéria vegetal derivada da madeira, tão comumente utilizada nos papéis convencionais. A matéria vegetal empregada nos papéis convencionais tem componentes químicos que os tornam pouco resistentes à água, umidade e à luz, deteriorando-se ou perdendo sua pigmentação com o passar dos anos. Processos químicos complementares tentam diminuir esse problema, mas não o eliminam. Já as fibras longas de plantas empregadas na fabricação do papel Washi possuem características naturais que diminuem drasticamente a ação do tempo e de outros agentes externos, aumentando seu poder de conservação e mantendo sua resistência e aparência por prazos indeterminados.

**Figuras 55 a 58. Alexandra Eckert. Série *Histórias Pequenas, conVERgências*, 2016. Livro de artista em serigrafia (papel japonês) e bordado. 15 x 1 x 15 cm (cada livro).**



Fonte: Arquivo da autora.

**Figuras 59 e 60. Alexandra Eckert. Série *Histórias Pequenas, conVERgências*, 2016. Livro de artista em serigrafia (papel japonês) e bordado. 15 x 1 x 15 cm (cada livro).**



Fonte: Arquivo da autora.

Já para a mostra *de(s)encontros cerâmicos*<sup>49</sup>, pude explorar ainda mais as possibilidades de hibridização entre a gravura e a cerâmica e lançar-me no campo da afetividade e da delicadeza com bordados, diversas linhas e travesseiros brancos (Figuras 61 e 62). Nessa exposição, exercitei a curadoria cerâmica e organizei um grupo de artistas com os quais havia trabalhado em várias oportunidades de minha trajetória profissional. A afetividade estava presente na proposta do trabalho e, também, na ideia da própria mostra, pois

Como Jacques Rancière aborda em seu livro *A Partilha do Sensível*, o importante no mundo contemporâneo é repensar o modo como produzimos arte, trocamos experiências e sensibilidades – o atelier de cerâmica convida para a partilha de materiais, de conversas sobre a temperatura da queima das argilas e consequente projeto das obras. (ECKERT, 2017).

**Figura 61. Alexandra Eckert. Série Histórias Pequenas, de(s)encontros cerâmicos, 2017. Porcelana pigmentada com óxidos e corantes minerais 1.230° C, serigrafia e bordado. 40 x 27,5 x 3 cm (cada).**



Fonte: Arquivo da autora.

---

<sup>49</sup> Que também ocorreu na Pinacoteca Feevale, de 17 de abril a 31 de maio de 2017, com curadoria de Alexandra Eckert.

**Figura 62. Alexandra Eckert. Série Histórias Pequenas, de(s)encontros cerâmicos, 2017. Porcelana pigmentada com óxidos e corantes minerais 1.230° C, serigrafia e bordado. 40 x 27,5 x 3 cm (cada).**



Fonte: Arquivo da autora.

As fronhas dos travesseiros seguiram a proposta dos lenços, que foram utilizados em outras exposições, até mesmo para a produção de livros de artista apresentados nas mostras *Narrativas Afetivas*<sup>50</sup>. Quando estava idealizando os travesseirinhos, com toda carga de delicadeza e afetividade que pretendia, recordei das obras de Leonilson, principalmente de *Ninguém* (Figura 53), pois, com o trabalho criado especialmente para *de(s)encontros*

---

<sup>50</sup> Em 2015, na Galeria Modernidade, na Casa das Artes Villa Mimosa e no Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul.

*cerâmicos*, pude encontrar a cerâmica novamente, depois de algum tempo sem produzir nesse material. A exposição *Novas Paisagens*<sup>51</sup>, por sua vez, oportunizou o uso de novas cores de travesseiros (Figuras 63 e 64), novas hibridizações entre a serigrafia e a cerâmica, e a oportunidade de desenvolver ainda mais o bordado em superfícies de algodão cru.

**Figura 63. Alexandra Eckert. Série Histórias Pequenas, Novas Paisagens, 2017. Porcelana pigmentada com óxidos e corantes minerais 1.230° C, serigrafia e bordado. 40 x 27,5 x 3 cm (cada).**



Fonte: Arquivo da autora. Fotografia de Ricardo Lage.

---

<sup>51</sup> De 27 de maio a 23 de junho de 2017, com curadoria de Ana Zavadil, que aconteceu na Galeria Arte & Fato em Porto Alegre.

**Figura 64.** Alexandra Eckert. *Série Histórias Pequenas, Novas Paisagens*, 2017. Porcelana pigmentada com óxidos e corantes minerais 1.230° C, serigrafia e bordado. 40 x 27,5 x 3 cm (cada).



Fonte: Arquivo da autora. Fotografia de Ricardo Lage.

Para exposição *Paisagens Imaginárias*<sup>52</sup>, selecionei o trabalho com as xícaras de porcelana e os saquinhos de chá serigrafados<sup>53</sup>. Novamente, a memória afetiva e as experiências vivenciadas na infância, como os chás em família, compõem a instalação (Figuras 65 e 66). Lembro que esse trabalho foi idealizado quando li o texto *A Burocratização do Amanhã: Utopia e Ato* de Edson Luiz de Souza e encontrei a seguinte frase: “Assim busca esburacar o véu da

---

<sup>52</sup> De 22 de setembro a 18 de novembro de 2017, também, com curadoria de Ana Zavadil, aconteceu na Galeria Marte Arte Contemporâneo em Montevideo, Uruguai.

<sup>53</sup> Destaco que são produzidos com papel japonês e comprados em lojas de chá especializadas.

cegueira que a racionalização e o tecnicismo contemporâneo nos impõem”. (2008, p. 49), o que me fez identificar como que a arte pode ser um contraponto em pequenas ações cotidianas, as quais podem estar impregnadas de sentidos, de delicadezas.

Para a mostra *Paisagens em Dois Tons* (Figura 67)<sup>54</sup>, retomei a produção de novos livros com os delicados e transparentes papéis japoneses. Ao abordar a memória, o afeto e questões autobiográficas, em minha produção, percebo que, assim como Leonilson, insisto no lugar do sujeito dentro do trabalho artístico. Aprecio a ideia de cartografia do afeto, defendida por Resende sobre as obras de Leonilson (2012).

Meus trabalhos sempre acabam por conter referências íntimas, cotidianas, mesmo que passadas, e são representadas seja pela multiplicação de estampas ou pela pluralidade das porcelanas com o coração. O bordado entra como uma tessitura, a ligação entre todas as imagens produzidas.

Sinto que o bordar passou a ter uma força muito grande na minha produção e, aos poucos, estou percebendo que procuro reencontrar uma prática que muito lembra minhas avós e minha mãe, principalmente. No entanto, é a afetividade delas para comigo e com todos da família que busco sempre reviver, aquele gesto de afeto que tanto lembro, assim como os livros de meu pai e a nossa biblioteca. Bibliotecas são silenciosas e espaços de conhecimento, de muitas histórias, de memória e de silêncios compartilhados por quem as frequenta.

---

<sup>54</sup> De 28 de novembro de 2017 a 18 de março de 2018, na Casa de Cultura Mário Quintana, com curadoria, mais uma vez, de Ana Zavadil, e que ocorreu nas Salas Xico Stockinger e Sotero Cosme do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, e envolveu mais de quarenta artistas com paisagens em duas cores pontuais: o verde e o vermelho.

**Figuras 65 e 66. Alexandra Eckert. *Série Histórias Pequenas, Paisagens Imaginárias*, 2017. Xícaras de porcelana, acrílico, serigrafia e etiquetas de chá. Dimensões variadas.**



Fonte: Arquivo da autora.

**Figura 67.** Alexandra Eckert. *Série Histórias Pequenas, Paisagens em Dois Tons*, 2017. Livro de artista em serigrafia (papel japonês) e bordado. 15 x 1 x 15 cm (cada livro).



Fonte: Arquivo da autora.

Desde a produção do primeiro livro experimental de 1999, me interessei pela narrativa de um coração em particular e por contar sua história por meio de bibliotecas. De certa forma, nessa mostra ofereci meus corações em livros vermelhos para serem descobertos pelo espectador de acordo com seu tempo e seus próprios silêncios. Em uma época em que muitas experiências são fugazes, propus dividir uma biblioteca completa, com nove novos livros, e alguns instantes de silêncio a partir da observação destes livros vermelhos.

Com Umberto Eco (1994)<sup>55</sup>, pondero que, muitas vezes, nossa noção de biblioteca equivale ao fato de pensar que se vai a uma a fim de pedir um livro que se conhece. Contudo, não há nada mais apaixonante do que explorar as estantes que reúne e, nelas, possivelmente, encontrar a maior parte dos livros sobre um tema específico, o que se revela como um verdadeiro achado em meio a corredores diversos.

Na verdade, acontece muitas vezes ir-se à biblioteca porque se quer um livro cujo título se conhece, mas a principal função da biblioteca, pelo menos a função da biblioteca da minha casa ou da de qualquer amigo que possamos ir visitar, é de descobrir livros de cuja existência não se suspeitava e que, todavia, se revelam extremamente importantes para nós. (ECO, 1994, p. 16).

Sendo uma referência no estudo sobre a história do livro e das bibliotecas, Eco demonstra sua preocupação com as narrativas contemporâneas frente à vertigem do mundo digital, da interatividade, e de como seriam as bibliotecas daqui para a frente.

No início, destaca Eco (1994), no tempo de Assurbanípal ou de Polícrates, a biblioteca,

---

<sup>55</sup> Em conferência proferida no dia 10 de março de 1981, comemorando os vinte e cinco anos de atividade da Biblioteca Municipal de Milão na sua sede atual no Palazzo Sormani.

talvez, tivesse apenas uma função de recolha, para não deixar dispersos rolos e volumes. Depois, na época beneditina de transcrever, a biblioteca era quase como uma zona de passagem aonde o livro chegava, era transcrito e o original ou a cópia partia novamente. Entre Augusto e Constantino, a função de uma biblioteca seria, também, a de fazer com que as pessoas se interessassem pela leitura. Mas depois, na Idade Média, nasceram bibliotecas cuja função era de não deixar ler, de esconder, de ocultar livros.

Mas, afinal, qual a função de uma biblioteca no futuro?

Depois de inúmeras propostas em exposições (os convites são colocados em anexo) e de diversos livros-objeto apresentados, assim como Eco, passo a reflexionar: qual a função de uma biblioteca de artista, ou melhor, como propor ainda maior interatividade para o espectador a partir de meus livros de artista e das outras séries que apresento?





**VOLUME II**

*Narrativas Poéticas em Publicações de Artista,*

*Livros-objeto e Séries Gráficas:*

reminiscências, afetividades e outras delicadezas



*O início do trabalho com a temática do coração humano e o primeiro modelo em argila aconteceu por acaso.*

*Estava buscando uma forma arredondada, que pudesse ser envolvida pela minha mão, quando surgiu o coração. Aos poucos fui estabelecendo contato mais intenso com imagens desse órgão vital do corpo, motivada pela primeira experiência com aquela porção de argila. Precedidos por vários estudos e desenhos, os corações de cerâmica foram e continuam a ser confeccionados pelo sistema de moldes de gesso e reprodução por colada, que aceleram o tempo de execução das esculturas. Através desse sistema de produção seriada, acontecem pequenas inserções de diferença na porcelana pigmentada com óxidos e corantes minerais, o que lhes conferem leveza, fragilidade e singularidade. Na verdade, no período pré e pós-produção estímulo essas sutis imperfeições no procedimento.*

*Nesta nova proposta da Série Histórias Pequenas, especialmente projetada e executada para a exposição de(s)encontros cerâmicos, cada coração de porcelana sugeriu o aconchego de um pequeno traveseiro e imagens com bordados e linhas de costura. A delicadeza. O repouso. O silêncio. Corações que sussurram. E suas memórias afetivas. Essa é a temática de minha produção nos últimos dezenove anos, em que a materialidade das argilas e os processos serigráficos hibridizam-se para transmitir a poética das lembranças familiares e a herança de experiências femininas.*

(ECKERT, 2017, p. 6)

### 3 MEMÓRIA E AS MEDIAÇÕES CULTURAIS

Início este capítulo com o seguinte questionamento: nossas memórias são capazes de constituir-nos como sujeitos e de, principalmente, influenciar o processo criativo de um artista? De certa maneira, no segundo capítulo desta pesquisa, realizei um inventário de objetos, livros e recordações; e, a partir dele, busquei mapear a origem das séries de trabalhos e os conceitos operacionais de minhas “pequenas” narrativas artísticas.

Este capítulo trata do conceito de memória na sociedade e na cultura, com destaque nas obras de artistas contemporâneos e na minha produção, as quais enfatizam as questões sobre memória e esquecimento. O tema é abordado por meio de referências como Santo Agostinho, Maurice Halbwachs, Michael Pollak e Fernando Catroga.

Conforme Umberto Eco,

A memória – seja nossa memória individual, seja essa memória coletiva que é a cultura – tem uma função dupla. Uma é, com efeito, conservar certos dados, a outra é relegar ao esquecimento as informações que não nos servem e que poderiam atulhar inutilmente nossos cérebros. Uma cultura que não sabe filtrar o que preservamos como herança dos séculos passados é uma cultura que nos lembra o personagem Funes, inventado por Borges em *Funes ou a memória*, e que é dotado de uma capacidade de se lembrar de tudo. O que é exatamente o contrário da cultura. (2010, p. 59).

Não procuro lembrar de tudo por que passei, conheci e experienciei desde muito pequena. No entanto, acredito ser fundamental verificar em que momentos encontrei elementos marcantes para meu processo criativo e outros que esqueci, pois Eco acrescenta que:

A cultura é um cemitério de livros e outros objetos desaparecidos para sempre. Existem atualmente trabalhos sobre esse fenômeno, que consiste em renunciar tacitamente a certos vestígios do passado e, portanto, em filtrar, e por outro lado em colocar outros elementos dessa cultura numa espécie de geladeira, para o futuro. Os arquivos, as bibliotecas são esses frigoríficos nos quais armazenamos a memória a fim de que o espaço cultural não fique abarrotado com toda essa quinquilharia, mas sem com isso renunciar a ela. Poderemos sempre, no futuro, se o coração nos ditar, voltar a eles. (2010, p. 59-60).

Muitas vezes, pareceram vestígios dispersos, reminiscências turvas; em outros, imagens nítidas, tornando possível contemplar agora no presente, imagens de um passado projetado em proposições artísticas. Mesmo que a memória seja o tema central de reflexões nas áreas da neurociência, biologia, psicologia, antropologia, história, filosofia e arte e, ainda que tentemos compreender os fenômenos que nos fazem reter ou não certas experiências e lembranças, devemos considerar que tudo que vivenciamos e que permanece armazenado em nosso cérebro é passível de sofrer atualizações e transformações fisiológicas. Com o tempo, podemos esquecer, fragmentar e recombinar memórias e sentimentos.

A partir desse inventário que ora realizo, percebo que convivi, desde muito criança, com livros, discos e materiais gráficos que me chamavam a atenção e com os quais criei um banco de imagens mentais e visuais. Creio que, através da lembrança desses materiais e de tantos outros, fui realizando pesquisas artísticas que acabaram por culminar na escolha e utilização de certas cores e letras em meus livros de artista e em muitos outros trabalhos.

Desse conjunto, posso destacar três itens igualmente fundamentais: a *Coleção Clássicos da Literatura Juvenil*, o disco de vinil *Os Mitos e Lendas do Rei Arthur e os Cavaleiros da Távola Redonda* de Rick Wakeman e algumas cartelas de *Letraset*.

A coleção Clássicos (Figura 68) foi lançada em 1971 pela Abril Cultural. Editada a cada

quinzena, a coleção apresentava releituras de narrativas universais e seu último volume foi editado no ano de 1973. Os exemplares eram apresentados com capas duras e coloridas e, em seu interior, traziam ilustrações em preto-e-branco da narrativa em questão. Através desses livros, entrei em contato com inúmeras histórias e com os grandes clássicos da literatura universal<sup>56</sup>. Pude, também, conhecer diferentes traços, linhas e contornos através do desenho de inúmeros artistas que ilustravam a coleção.

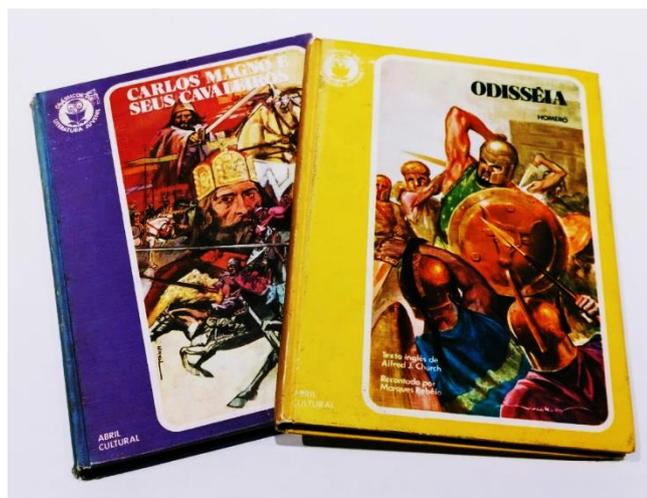
Cabe ressaltar que as histórias eram adaptadas à faixa etária do público infante-juvenil. Entretanto, pude ler Alexandre Dumas, Júlio Verne, Lewis Carroll e Miguel de Cervantes, entre tantos outros autores. Costumava ler, observar as imagens, notar a cor de cada encadernação e,

---

<sup>56</sup> Listagem da Coleção Clássicos da Literatura Juvenil completa: 01- A Ilha do Tesouro - Robert Louis Stevenson; 02- O Conde de Monte Cristo - Alexandre Dumas; 03- Aventuras de Tom Sawyer - Mark Twain; 04- Os Três Mosqueteiros - Alexandre Dumas; 05- Dom Quixote - Miguel de Cervantes; 06- Alice no País das Maravilhas/ Alice no País do Espelho - Lewis Carroll; 07- O Último dos Moicanos - James Fenimore Cooper; 08- David Copperfield - Charles Dickens; 09- O Capitão Tormenta - Emílio Salgari; 10- Odisseia - Homero (do texto em inglês de Alfred J. Church); 11- Ben-Hur - Lewis Wallace; 12- Aventuras de Huck - Mark Twain; 13- Beleza Negra - Anna Sewell; 14- Robin Hood; 15- Sem Família - Hector Henri Malot; 16- Mulherzinhas - Louisa May Alcott; 17- Ivanhoé - Walter Scott; 18- Os Patins de Prata - Mary Mapes Dodge; 19- Viagem ao Centro da Terra - Julio Verne; 20- Chamado Selvagem - Jack London; 21- Robinson Crusoe - Daniel Defoe; 22- 20.000 Léguas Submarinas - Julio Verne; 23- A Filha do Capitão (A. S. Pushkin); 24- Robinson Suíço - Johann Rudolf Wyss; 25- Caçadores de Cavalos - Zane Grey; 26- Moby Dick - Herman Melville; 27- O príncipe e o Mendigo - Mark Twain; 28- Nevada - Zane Grey; 29- Aventuras de um petroleiro - Richard Armstrong; 30- A rapaziada de Jô - Louisa May Alcott; 31- A volta ao Mundo em 80 Dias - Julio Verne; 32- Viagens de Gulliver - Jonathan Swift; 33- Raptado - Robert Louis Stevenson; 34- As Mil e Uma Noites; 35- Rei Artur e Seus Cavaleiros; 36- O Corsário Negro - Emílio Salgari; 37- Os irmãos Corsos - Alexandre Dumas; 38- O Pequeno Lorde - Frances Hodgson Burnett; 39- Winnetou - Karl May; 40- Heidi - Johanna Spyri; 41- O Máscara de Ferro - Alexandre Dumas; 42- Os Piratas da Malásia - Emílio Salgari; 43- Carlos Magno e Seus Cavaleiros; 44- A Ilha Misteriosa - Júlio Verne; 45- Os Trabalhadores do Mar - Victor Hugo; 46- O Corcunda de Notre-Dame - Victor Hugo; 47- A pequena Fadette - George Sand; 48- Oliver Twist - Charles Dickens; 49- O Capitão Fracasso - Théophile Gautier; 50- Tom Jones - Henri Fielding.

depois de concluir a leitura do livro, voltar para observar tudo novamente. Na infância, tal coleção representou um importante aprendizado literário e artístico, contribuindo para que o meu interesse por livros só aumentasse ao longo dos anos.

**Figura 68.** *Clássicos da Literatura Juvenil.* Abril Cultural. Coleção de 1971.



Fonte: Arquivo da autora.

O LP de Rick Wakeman, por sua vez, foi marcante pelo design gráfico da capa e do encarte com a letra das músicas, as ilustrações e a história que deu origem ao disco (Figuras 69 e 70). Wakeman<sup>57</sup> é considerado um dos pais do Rock Progressivo e do Rock Sinfônico, utilizando pianos acústicos, elétricos e eletrônicos, sintetizadores, todos os tipos de teclados e

---

<sup>57</sup> Richard Christopher Wakeman nasceu em Londres em 18 de maio de 1949.

órgãos. Wakeman produziu dezenas de álbuns com os mais variados temas, desde lendas míticas da antiga Inglaterra, passando por reis, rainhas, temas astrológicos, trilhas sonoras para filmes dentre outros. Em 1975, produziu o álbum *The Myths and Legends of King Arthur and the Knights of the Round Table* (Os Mitos e Lendas do Rei Artur e os Cavaleiros da Távola Redonda), seu quarto álbum, baseado nas lendas arturianas<sup>58</sup>.

Lembro de ficar envolvida pela melodia das músicas e procurar entender, a partir do encarte, o contexto das letras góticas e o significado daqueles desenhos. Claro, que tudo isso mediado por meu pai, que me explicava a história, tendo em vista que tinha entre cinco e seis anos.

**Figura 69. Rick Wakeman.** *The Myths and Legends of King Arthur and The Knights of The Round Table*. Disco de 1975.



Fonte: Arquivo da autora.

---

<sup>58</sup> Faixas do disco: 1. Arthur; 2. Lady of the Lake; 3. Guinevere; 4. Sir Lancelot and the Black Knight; 5. Merlin the Magician; 6. Sir Galahad; 7. The Last Battle.

**Figura 70. Rick Wakeman.** *The Myths and Legends of King Arthur and The Knights of The Round Table*. Disco de 1975.

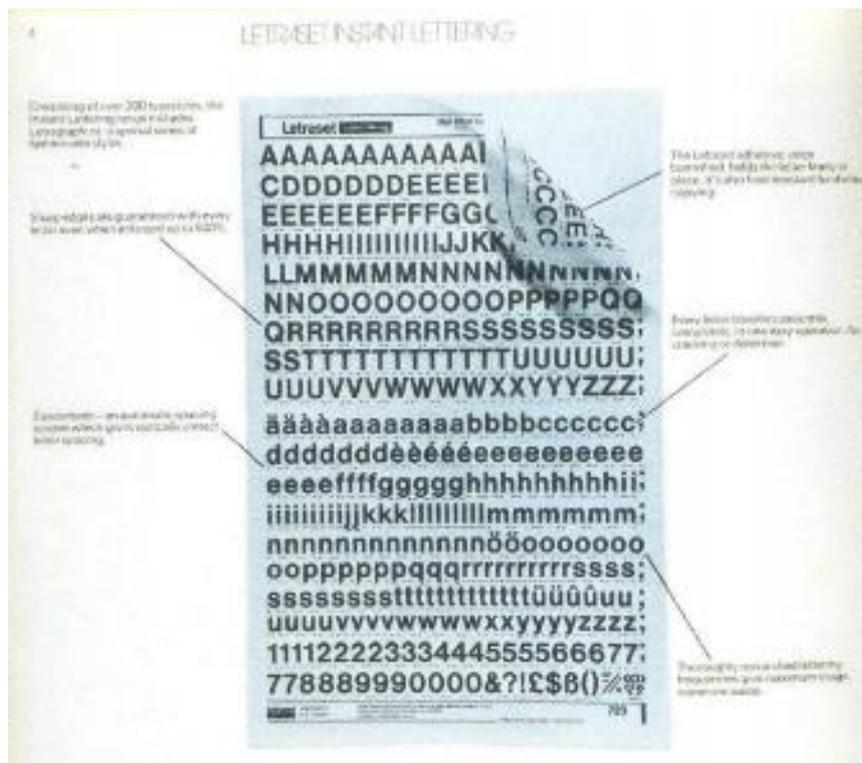


Fonte: Arquivo da autora.

Como uma das recordações mais antigas entre todas, lembro de encontrar em uma das gavetas do escritório de meu pai, uma folha transparente com letras pretas de *Letraset*<sup>59</sup> (Figura 71). Segundo Jason Godfrey, “Para aspirantes a designers nos anos 1970, o catálogo *Letraset* muitas vezes foi o ponto de contato inicial com o mundo das letras e da tipografia”. (2009, p. 33).

<sup>59</sup> O nome de seu fabricante *Letraset* tornou-se sinônimo do nome do próprio produto.

**Figura 71.** *Letraset*. Letra de transferência instantânea. Anos 1970-80.



Fonte: Godfrey (2009, p. 33).

Disponível em lojas de materiais artísticos, era de fácil acesso para artistas, publicitários e *designers*. Seu auge foi nos anos 1970 e 1980, quando era importante na indústria gráfica. Contudo, atualmente, não encontramos mais para venda. Tais letras eram caracterizadas por serem *letterings* de transferência a seco, fixadas no verso de folhas transparentes, que podiam ser aplicados às artes-finais por fricção. Letras, símbolos, molduras, desenhos arquitetônicos,

etc. eram encontrados em diversas cores e tamanhos. Como sempre tive muita liberdade para experimentar materiais artísticos disponíveis em nossa casa, entre canetas, papéis e algumas tintas, a *Letraset*, também, se apresentou como possibilidade para conhecer diferentes desenhos de letras e até números.

Projetando tais memórias afetivas para o terreno da arte, percebo que, mesmo que muito tempo tenha passado e que este tempo cronológico não seja o limite para minhas lembranças, as narrativas, as dinâmicas da repetição, os gestos de serigrafar, bordar e modelar são impactados por essas tais lembranças, que se transformam em possibilidades criativas em meu processo de ateliê. De certa maneira, podem adquirir igual importância para o espectador, visto que, regressar a um passado de matriz emotiva, pode representar o acesso a memórias e experiências do outro, também através de experiências prospectadas pelo meu trabalho. O que, por sua vez, pode representar uma ação de partilha: a partilha de memórias e a percepção de que muitos de nós sentimos sobre os mesmos afetos, quando nos deparamos com certas lembranças.

A percepção sobre a importância das reminiscências afetivas, na trajetória de minha produção poética, apontou ainda para que uma parte de meus estudos estivesse centrada no conceito de memória, iniciando com Santo Agostinho e culminando com o filósofo Maurice Halbwachs, com o sociólogo Michael Pollak e com o historiador Fernando Catroga.

### 3.1 SANTO AGOSTINHO: MEMÓRIA EM FORMA DE CONFISSÕES

Aurélio Augustinus ou Santo Agostinho<sup>60</sup> ou, ainda, Agostinho de Hipona<sup>61</sup> foi um religioso e filósofo entre os mais influentes da Igreja católica. Aos dezesseis anos, foi para Cartago, capital da Numídia, para fazer seus estudos superiores e dar aulas de oratória. Depois de muitos conflitos internos, converteu-se ao Cristianismo em 386, criou uma comunidade monástica cristã e tornou-se bispo de Hipona. Autor de inúmeros escritos e sermões, como: Cidade de Deus, A Trindade, O Mestre e a Doutrina Cristã e as Confissões (Figura 72).

**Figura 72.** O Livro dos Evangelhos de Santo Agostinho. Biblioteca Parker. Final do século VI.



Fonte: Hamel (2017, p. 25).

---

60 Nasceu em Tagaste, província romana da Numídia na África, atualmente chamada Souk-Ahrás, Argélia, norte da África, em 13 de novembro de 354 e faleceu em 28 de agosto de 430. Seu pai, Patrício, um conselheiro municipal de Tagaste, era um pagão que se converteu ao cristianismo pouco antes de morrer em 371. Sua mãe, Mônica (Santa Mônica), cristã fervorosa, teria um papel marcante na vida de Agostinho. Além de Agostinho, Patrício e Mônica tiveram mais dois filhos: Navígio, que morreu ainda jovem, e uma irmã, Perpétua (Santa Perpétua).

<sup>61</sup> Cidade norte-africana próxima de Tagaste.

*Confissões*, redigido no século IV, entre a Antiguidade e a Idade Média, é considerada a primeira autobiografia da literatura ocidental. Suas páginas narram a vida de Santo Agostinho, abordando suas crises até chegar à conversão. Ao certo, é difícil definir se *Confissões* é uma obra religiosa ou filosófica. Todavia, encontramos em seus treze livros, mais precisamente no *Livro X*, inúmeras reflexões sobre o campo da memória. Conforme Santo Agostinho:

Ultrapassarei também essa faculdade de minha natureza, então, subindo por graus até aquele que me fez – e eis que chego aos campos e aos amplos palácios da memória, onde se encontram tesouros de inumeráveis imagens de todo tipo de objeto, trazidas pelos sentidos. Lá está guardado também tudo o que imaginamos, aumentando ou diminuindo ou transformando de qualquer maneira aquilo que foi captado pelos sentidos, ou qualquer coisa confiada a eles e neles depositada, que ainda não tenha sido absorvida e sepultada pelo esquecimento. (2017, p. 258).

O autor demonstra acima a importância dos sentidos para manutenção da memória. De fato, a memória (para ele) é admirável, principalmente, em razão de sua amplitude. Discorro que, na minha produção, a capacidade de movimento da memória está presente nesses elementos e objetos como livros, discos, *letraset*, que me reportam a percepções de sentidos em que letras, cores, formas e sons são rememorados através de imagens que sempre reproduzo. Seguindo com as ponderações de Santo Agostinho:

Ali se encontram conservadas distintamente, segundo os gêneros, as sensações que entraram cada uma pela respectiva porta: a luz e todas as formas e cores pelos olhos, toda espécie de som pelos ouvidos e todos os cheiros pela porta das narinas, todos os sabores pela porta da boca, mas aquilo que é duro, que é mole, quente ou frio, liso ou áspero, pesado ou leve, tanto exterior quanto interior ao corpo, entra pelo sentido do corpo inteiro. Tudo isso é acolhido no grande abrigo da memória, em não sei que dobra secreta e inefável, para ser retomado, quando for necessário, e trazido de volta. (2017, p. 259).

Agostinho representa a memória de campos e palácios; ou abrigos, onde os tesouros das imagens ou de qualquer coisa trazida pelos sentidos são guardados, confiados ou sepultados pelo esquecimento. De acordo com o religioso,

Faço isso internamente, no enorme palácio de minha memória. Nela estão à disposição o céu e a terra juntos com tudo aquilo que pude sentir neles, com exceção do que esqueci. Lá eu mesmo me encontro e me lembro: o que fiz, quando, onde e de que maneira, e o que senti enquanto o fazia. Lá está tudo aquilo que lembro ter experimentado ou acreditado. Daquela mesma abundância retiro outras e outras imagens de coisas que experimentei ou que acreditei na base daquilo de que tinha experiência, e as associo a fatos do passado, e inclusive imagino a partir delas ações, acontecimentos e esperanças futuras, e reflito sobre tudo isso como se estivesse de novo à mão. (2017, p. 260).

Em *Confissões*, é possível identificar o legado de Santo Agostinho e a razão de seus textos terem influenciado o pensamento de inúmeros filósofos e artistas ao longo dos séculos. Os treze livros propõem mais dúvidas do que soluções, pois a narrativa do autor se apresenta como um tratado sobre a alma de maneira original, existindo uma pluralidade de sensações e experiências onde “É grande essa faculdade da memória, sobremaneira grande, meu Deus, aposento amplo e infinito. Quem poderia alcançar seu fundo”? (2017, p. 260).

Assim penso em meus trabalhos, adentrar nessa pluralidade de sensações e sentimentos, e, também, envolver o espectador em suas próprias memórias e lembranças, reconhecendo a vitória da memória sobre o esquecimento, é algo que presentifica o passado e movimenta o futuro. Sinto que meu corpo, através dos gestos de serigrafar, moldar e bordar, participa desse reconhecimento, identificando-se, principalmente, com incontáveis e marcantes histórias familiares.

### 3.2 MÊMORE E IMÊMORE: MEMÓRIA SOCIAL E INDIVIDUAL

Considerando que memória pode ser traduzida como reminiscência do passado, que pode aflorar no pensamento de cada um de nós no momento presente; ou, como a capacidade de refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências vividas, foi nos estudos de Maurice Halbwachs<sup>62</sup>, que encontrei referências acerca da memória como fenômeno social e individual.

Halbwachs escreveu seus principais trabalhos entre as décadas de 1920 e 1940<sup>63</sup>, dedicando-se a temas diversos, tais como o suicídio ou a vida de trabalhadores numa vila operária alemã, buscando entender a formação da consciência social e aprofundando o estudo sobre as questões da memória. Em conformidade com Halbwachs (2006), a memória é um processo de reconstrução que deve ser analisado considerando-se dois aspectos: o primeiro refere-se ao fato de que a memória não se apresenta como uma repetição linear dos

---

<sup>62</sup> Nasceu na França em 1877 e faleceu em 1945 em um campo de concentração nazista, na Alemanha. Consagrou-se como um importante sociólogo da escola durkheimiana. Antes de se interessar pela sociologia, estudou filosofia na *École Normale Supérieure* em Paris com Henry Bergson tendo sido influenciado por ele, muito embora as pesquisas de Halbwachs sobre a memória tenham apresentado objeções sobre as teses de Bergson. Já Bergson, nasceu em Paris, em outubro de 1859 e faleceu na mesma cidade em 1941. Destacou-se pela obra *Matéria e Memória: Ensaio sobre a Relação do Corpo com o Espírito* de 1939, onde se percebe a riqueza das análises do autor sobre as relações entre a memória e o cérebro. Para Bergson, o corpo está do lado da ação e a memória do lado da especulação, pois, em seus estudos, portanto, buscou entender as relações entre a conservação do passado e a sua articulação com o presente - o estatuto espiritual diverso da memória em oposição a percepção (matéria).

<sup>63</sup> Suas principais obras são: *Os Quadros Sociais da Memória* (1925), *Topografia Legendária dos Evangelhos na Terra Santa* (1941) e *A Memória Coletiva* (1950). O livro *A Memória Coletiva*, é composto por quatro capítulos e foi publicada pela primeira vez cinco anos após a morte do autor.

acontecimentos e vivências no contexto de interesses atuais; o segundo é que a memória pode ser evocada e localizada em um determinado tempo e espaço, estando envolta em um conjunto de relações sociais.

Para o autor (2006), a lembrança necessita de uma comunidade afetiva, cuja construção se dá mediante o convívio social que os indivíduos estabelecem com outras pessoas ou com grupos sociais. Desse modo, a constituição da memória individual resulta da combinação das memórias dos diferentes grupos nos quais o sujeito está inserido: como a família, a escola, o grupo de amigos ou o ambiente de trabalho. Sob essa perspectiva, o indivíduo participa de dois tipos de memória, a individual e a coletiva.

Para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser constituída sobre uma base comum. (HALBWACHS, 2006, p. 39).

Em Halbwachs (2006), a lembrança, assim, passa a ser o resultado de um processo coletivo, estando inserida em um contexto social específico. As lembranças permanecem coletivas e são lembradas por outros, ainda que se tratem de eventos em que somente o sujeito se encontre envolvido. Isso acontece na medida em que o indivíduo está sempre inserido em um grupo social. Conseqüentemente, se lembramos é porque os outros, a situação presente, nos fazem lembrar. Para o autor: “[...] diríamos que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda segundo o lugar que ali ocupo e que esse mesmo lugar muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes”. (2006, p. 69).

Na verdade, somos aquilo que lembramos socialmente e, também, o que decidimos esquecer? A partir do momento que seleciono e utilizo uma determinada recordação como deflagradora de uma série de trabalhos, esse passa ser o meu ponto de vista individual que está colocado sobre uma situação vivenciada no passado. No entanto, ao me apropriar de imagens de azulejos, posso estar compartilhando algo em um contexto maior, um conhecimento de minha família, de colegas e amigos.

Consoante Michael Pollak<sup>64</sup> (1992), a memória parece ser um fenômeno individual, algo relativamente íntimo, próprio da pessoa. Pollak, tendo sido influenciado em seus estudos por Halbwachs, observa que a memória deveria ser entendida como um fenômeno individual, mas, principalmente, social e coletivo - como um fenômeno construído coletivamente, que pode ser submetido a transformações e flutuações constantes.

Transformações e flutuações identificadas, também na arte contemporânea, que, a datar da década de 1990, avançou por questões sociais e coletivas, onde verificou-se a preferência por temas, narrativas e questionamentos particulares e subjetivos. O processo criativo contemporâneo passou a pautar suas discussões em questões pessoais, autobiográficas, ligadas às origens, ao universo multicultural, com forte tradição regional e a memória local. Um peso significativo dentro das propostas dos artistas é identificado nas problematizações sobre o corpo, a memória e a própria história do artista. Ainda assim, um artista preocupado com as questões sociais e culturais.

---

<sup>64</sup> Michael Pollak nasceu em Viena, Áustria, em 1948, e morreu em Paris em 1992. Radicado na França, formou-se em sociologia e trabalhou como pesquisador do Centre National de la Recherche Scientifique - CNRS.

Para Pollak, os elementos constitutivos da memória individual e coletiva são, em primeiro lugar, os acontecimentos vividos pessoalmente e, em segundo lugar, os acontecimentos vivenciados pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer.

São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou, mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não. Se formos mais longe, a esses acontecimentos vividos por tabela vêm se juntar todos os eventos que não se situam dentro do espaço-tempo de uma pessoa ou de um grupo. É perfeitamente possível que, por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada. (POLLAK, 1992, p.2).

Complementando as reflexões do autor (1992), além de eventos, a memória é constituída por pessoas e/ou personagens. Podemos falar de pessoas encontradas no decorrer da vida, indiretamente, mas que, por assim dizer, se transformaram quase que em conhecidas, e ainda de personagens que não pertenceram necessariamente ao espaço-tempo da pessoa, mas que de alguma forma se fizeram presentes.

Além dos acontecimentos e dos personagens, podemos, finalmente, arrolar os lugares. Existem lugares da memória, lugares particularmente ligados a uma lembrança, que pode ser uma lembrança pessoal, mas também pode não ter apoio no tempo cronológico. Pode ser, por exemplo, um lugar de férias na infância, que permaneceu muito forte na memória, independentemente da data real em que a vivência se deu (POLLAK, 1992).

Em meus trabalhos poéticos, esse lugar ligado a memórias afetivas foi identificado e retornou na construção das narrativas de *Paraguassú, 1013*. Essa série de trabalhos colaborou de maneira significativa para o entendimento de sua importância nas narrativas afetivas e da

problematização da memória em minha poética artística. Ter um lugar de infância, que inspira muitas recordações, e que se torna fonte de imagens para serigrafias e livros de artista, foi essencial para o desenvolvimento desta pesquisa.

Conforme Pollak (1992), voltando no tempo, lembramos acontecimentos da infância, uma vez que a nossa memória é convidada a participar de fatos que aconteceram, adensando nossas percepções sociais e históricas. Pelas ações narradas, constituímos, ainda, uma consciência afetiva e singular das relações humanas. Assim, acontecem as partilhas afetivas de meus trabalhos, seja através de múltiplos para distribuição, seja com instalações em que o espectador é convidado a participar como co-autor.

Sobre a dialética, entre memória e esquecimento, abordamos, ainda, Fernando Catroga<sup>65</sup>. Desse espaço reflexivo da memória, Catroga cita Santo Agostinho e suas reflexões em *Confissões*, afirmando que o *Bispo de Hipona* centrou a recordação na alma, instância mediadora do tempo, inaugurando com isso uma tradição que circunscreveu a memória a uma modalidade interior e privada da experiência do tempo.

Mas um tempo linear é ordenado por passado, presente e futuro? Quando falamos de memória, por certo, percebemos que esse tempo cronológico, linear, retilíneo parece não existir. Em muitos momentos, a tríplice atribuição da memória – a si, aos próximos e aos outros – acontece de forma desordenada. Lembra movimentos espiralados, curvilíneos e ondulatórios. Contudo, essa configuração de recordações desalinhada não implica, necessariamente, em caos.

Pode-se acrescentar que Catroga (2001) corroborou os autores Halbwachs e Pollak ao

---

<sup>65</sup> Fernando José de Almeida Catroga é um historiador português, nascido em Abrantes em 1945.

apontar que a recordação tende a esquecer-se do esquecido que ela mesma constrói, e que a memória só poderá desempenhar a sua função social através de liturgias próprias, centradas em reavivamentos, pois

Ninguém se recorda exclusivamente de si mesmo, e a exigência de fidelidade, que é inerente à recordação, incita ao testemunho do *outro*; e, muitas vezes, a *anamnesis pessoal* é recepção de recordações contadas por outros e só a sua inserção em narrações colectivas – comumente reavivadas por liturgias de recordação – lhes dá sentido. (2001, p. 45).

O seu conteúdo é inseparável dos seus campos de objetificação e de transmissão como linguagem, imagens, relíquias, lugares, escrita e monumentos – e dos ritos que o reproduzem. O que demonstra que, nos indivíduos, não haverá memória coletiva, sem suportes de memória ritualisticamente compartilhados. De acordo com Catroga (2001), a memória sempre será seletiva e nunca poderá ser um mero registro, dado que é uma representação afetiva, ou melhor, uma representificação, feita a partir do presente e dentro da tensão tridimensional do tempo.

Assim sendo, entende-se por que é que a *anamnesis* produz imagens em que se misturam a história e a ficção, bem como o campo factual com o campo estético e ético; e por que é que já Halbwachs encontrava na narrativa memorial uma “lógica em acção”, de estrutura finalística, cujos pontos de partida e de chegada são edificados pelo próprio evocador, fale este em nome individual, ou em nome de um grupo (Família, Associação, Partido, Igreja, Nação, Humanidade). (CATROGA, 2001, p. 46-7).

Considerando que a memória e o esquecimento podem nos construir como sujeitos, destaco duas séries que foram repensadas em seus arquivos e inventários, pois o estudo do campo da memória se constituiu como potência para propô-las em novas apresentações. Apresento, a seguir, a série *Paraguassú, 1013* e *Em Tempo... Caixas de Memórias Afetivas*.

A série *Paraguassú, 1013* foi pensada para ser apresentada em uma disciplina<sup>66</sup> do doutoramento e, posteriormente, foi apresentada em uma exposição coletiva de arte. A série *Em Tempo... Caixas de Memórias Afetivas* foi iniciada em um outro momento de minha produção artística, quando utilizava as imagens fotográficas desta série para estudos cerâmicos. No entanto, repensá-la, novamente, no espaço acadêmico do doutoramento<sup>67</sup>, exercitou a percepção da memória, a partir de experiências individuais, mas que aconteceram a partir de inserções na coletividade.

Segundo Pollak, “Na ausência de toda possibilidade de se fazer compreender, o silêncio sobre si próprio – diferente do esquecimento – pode mesmo ser uma condição necessária (presumida ou real) para manutenção da comunicação com o meio ambiente [...]”. (1989, p. 13). Muitas vezes, esquecemos para aprender coisas novas ou para proteger silêncios, alguns segredos. Apesar disso, a arte pode nos ajudar a revelá-los e nos aproximar do espectador. Revivenciando momentos e fatos muito sutis e significativos de nossa história pessoal, como a nossa casa ou fotografando a morada de outras pessoas, muitos processos criativos são iniciados.

---

<sup>66</sup> Disciplina de Narrativas: Linguagem, Imaginário e Identidade com o Prof. Dr. Daniel Conte no 1º Semestre de 2015.

<sup>67</sup> Disciplina de Disciplina: Seminários de Pesquisa com a Profa. Dra. Claudia Schemes no 2º Semestre de 2015.

### 3.3 MEMÓRIA, ARQUIVOS E INVENTÁRIOS

#### 3.3.1 Série *Paraguassú, 1013*

Venho configurando, desde 2012, em diários gráficos, uma série que direcionou meu olhar para a antiga casa de veraneio da família, um lugar que significou a extensão da vida na cidade no período de férias, em que residiam as brincadeiras de criança, os namoros de verão e, mais tarde, o recanto dedicado ao silêncio e à reflexão das pesquisas em arte. Um certo ateliê, refúgio que foi forjado nas garagens da Av. Paraguassú, 1013, em Capão da Canoa, RS. (ECKERT, 2015).

A palavra casa é presença e ausência. É silêncio e ruído. É o outro e o mesmo. Sua realidade está representada em fragmentos, que evocam imagens potência e palavras sugeridas. Segundo Ernst Cassirer em *Linguagem e Mito*, “[...] a Palavra se converte numa espécie de arquipotência, onde radica todo o ser e todo acontecer”. (2009, p. 64). Mas a palavra representa o silêncio da ausência que se sente e se faz presente no trabalho artístico. Palavra-imagem. Imagem-palavra. A realidade da casa permanece na sua imagem e a transforma em narrativa afetiva e identidade. (ECKERT, 2015, p. 20).

Um espaço identitário como propõe Marc Augé<sup>68</sup>: “Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar”. (2007, p. 53). A casa no litoral gaúcho, meu lugar identitário, atualmente, já não pertence à família. Mas, mesmo tendo sido

---

<sup>68</sup> Em seu livro *Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade*.

vendida para uma construtora, ainda permanece lá e mais fortemente em minhas lembranças e memórias. (ECKERT, 2015)

É, portanto, inegável que os trinta e seis anos passados e os instantes vividos nos verões deixaram suas marcas e ressoam como ecos de um personagem ou um ente familiar. Consoante Gaston Bachelard<sup>69</sup>, “[...] a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo”. (2000, p. 24). Bachelard afirma também que “[...] a casa não vive somente no dia-a-dia, no curso de uma história, na narrativa de nossa história”. Da casa, além dessa rememoração, permaneceram vestígios que compõem uma série de fotografias e vídeos, feitos nos momentos anteriores ao da entrega de suas chaves ao novo dono, bem como o guardar de pequenos objetos que pertenciam a seu interior e até exterior. Tais fragmentos foram recolhidos e resguardados em uma caixa, com o objetivo de dar início a essa proposta poética. (ECKERT, 2015).

Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos”. (2000, p. 25). O autor complementa que “Nessas condições, se nos perguntassem qual o benefício mais precioso da casa, diríamos: a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz”. (2000, p. 26).

“Seu caráter não traduz a melancolia da perda, mas a possibilidade da geração de reflexões sobre um período de tempo que ficou impregnado nas minhas recordações”. (ECKERT, 2015, p. 21).

Para representar essas lembranças imperecíveis em minha memória afetiva, foi

---

<sup>69</sup> Em *A Poética do Espaço*.

apresentada<sup>70</sup> uma coleção de serigrafias em tons de azul e branco, que remetem aos azulejos das paredes da cozinha, um espaço de cores, cheiros e sabores da infância (Figuras 73 e 74).

A série *Paraguassú, 1013* convida o espectador à rememoração de seus lugares identitários, de suas casas de significação, de suas memórias afetivas mais relevantes, a partir de fragmentos e objetos recolhidos da casa de praia, como azulejos, cadeados, pedaços de tecido, chaves e vestígios registrados através de fotografias e vídeos. (ECKERT, 2015, p. 22).

Foram apresentados, também, livros de artista que representam álbuns de fotografia como vestígios dessa casa de veraneio, pois “[...] a casa é uma das maiores (forças) de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem”. (BACHELARD, 2000, p. 26). Ainda, foram mostrados alguns dos objetos resguardados (Figuras 75 e 76).

**Figuras 73 e 74. Alexandra Eckert. Série *Paraguassú, 1013*. 2015. Serigrafia sobre papel. 15 x 15 cm (cada).**



Foto: Arquivo da autora.

---

<sup>70</sup> Na exposição *Travessias: o Mesmo e o Outro*, no Espaço Cultural Feevale, Universidade Feevale, de 23 de setembro a 29 de outubro de 2015.

**Figura 75.** Alexandra Eckert. Série *Paraguassú*, 1013. Exposição *Travessias: o Mesmo e o Outro*. 2015. Espaço Cultural Feevale. Universidade Feevale. Novo Hamburgo. RS. Detalhe da instalação.



Foto: Arquivo da autora.

**Figura 76.** Alexandra Eckert. Série *Paraguassú*, 1013. Exposição *Travessias: o Mesmo e o Outro*. 2015. Detalhe do cubo relicário.



Foto: Arquivo da autora.

Como aborda Halbwachs,

[...] muitas de nossas lembranças remontam a períodos em que, por falta e maturidade, de experiência ou de atenção, o sentido de mais de um fato, a natureza e mais de um objeto ou de uma pessoa meio que nos escapavam. Estávamos, por assim dizer, ainda muito envolvidos no grupo das crianças e em parte de nosso espírito já pertencíamos, mas não muito estreitamente, ao grupo dos adultos. (2006, p. 95).

Desta maneira, em conformidade com o autor, ao tentarmos reconstruir uma memória esquecida ou confusa em nossa mente, é preciso encontrar os pontos de ligação com a família, com o outro. Caso contrário, as recordações permanecerão no esquecimento. Sendo assim, o tempo na casa de veraneio era outro. O verão trazia a oportunidade do encontro com amigos e da experiência de ser e estar viva, alegre, por vezes, irreverente e corajosa em muitas das atividades. Por essa razão, o distanciamento e a iminente perda demonstraram a importância desse lugar, principalmente a necessidade da homenagem através da poética artística e da série que ainda está em processo, aberta, com novas serigrafias e instalações (Figuras 77 e 78).

**Figuras 77 e 78.** Alexandra Eckert. *Série Paraguassú, 1013*. 2015. Serigrafia sobre papel. 15 x 15 cm (cada).



Foto: Arquivo da autora.

### 3.3.2 Série *Em Tempo... Caixas de Memórias Afetivas*

Em 2015, por seu turno, a *Série Em Tempo... Caixas de Memórias Afetivas* foi revista e ampliada a começar por um olhar mais atento à produção do fotógrafo gaúcho Luiz Carlos Felizardo<sup>71</sup>. O que descortinou, em meu processo artístico, a possibilidade de retomar fotografias tiradas em 1998, inicialmente em transparências, nas quais procurava preservar construções antigas (séculos XIX e XX), demudadas pela passagem do tempo.

Nesse período, a fotografia representava uma oportunidade de registrar e recolher, em forma de banco de dados, detalhes que, com o passar do tempo, poderiam se perder na arquitetura das cidades. Segundo Felizardo, em seu livro *O Relógio de Ver*, a fotografia é dona de uma sintaxe própria, capaz de interessar ao artista não só tecnicamente, mas como forma particular de ver o mundo. O fotógrafo afirma que “A presença da fotografia no cotidiano de hoje é tão variada e constante que mesmo nós, os do ramo, deixamos de nos dar conta de que, por força de sua extraordinária maleabilidade e utilidade, ela deixou de ser uma só para ser muitas, totalmente diferentes”. (2000, p. 7).

Nessa série *Em Tempo...*, a fotografia se tornou arte, uma potência criativa como fim e não mais como meio<sup>72</sup>, ao propor a revisitação de arquivos visuais e a redefinição de uma prática de pesquisa de formas arquitetônicas, de lugares e não lugares. Um estudo das formas presentes em janelas, portas, escadarias, frontões, sótãos e porões. Tais fotografias foram capturadas em

---

<sup>71</sup> Luiz Carlos Rosa Felizardo. Nasceu em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, em 1949.

<sup>72</sup> Em 1998, as imagens coletadas eram estudadas e utilizadas como texturas e desenhos na produção cerâmica da *Série Terrale*.

derivas<sup>73</sup> e deambulações pelas cidades de Porto Alegre, RS, e Pelotas, RS, usando as rotas de *Mapas Trajeto*, traçadas a partir do interesse por casas e edificações que, muitas vezes, se apresentavam em estado precário de conservação. De acordo com Francesco Careri<sup>74</sup>, em *Walkscapes: o Caminhar como Prática Estética*,

O ato de atravessar o espaço nasce da necessidade natural de mover-se para encontrar alimento e as informações necessárias para a própria sobrevivência. Mas, uma vez satisfeitas as exigências primárias, o caminhar transformou-se numa fórmula simbólica que tem permitido que o homem habite o mundo. Modificando os significados do espaço atravessado, o percurso foi a primeira ação estética que penetrou os territórios do caos, construindo aí uma nova ordem sobre a qual se tem desenvolvido a arquitetura dos objetos situados. O caminhar é uma arte que traz em seu seio o menir, a escultura, a arquitetura e a paisagem. A partir dessa simples ação foram desenvolvidas as mais importantes relações que o homem travou com o território. (2013, p. 27-8).

Em outros momentos, o interesse era definido pelo importante referencial arquitetônico desses espaços. Para Charles Monteiro<sup>75</sup>, em *Pensando sobre História, Imagem e Cultura Visual*,

[...] imagens acompanham o processo de hominização e de socialização do homem desde a Pré-história. Antes de apreender e de interpretar o mundo por meio de códigos escritos. O homem desenha, pinta e educa o olhar através de imagens. Nas sociedades atuais, as imagens perpassam a vida cotidiana de indivíduos e de organizações sociais,

---

<sup>73</sup> Segundo Jacopo Crivelli Visconti, deriva é uma técnica de passagem rápida por ambiências variadas. Possui graduação em Letras e Filosofia pela Universidade de Napolis e doutorado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo. É crítico e curador de arte contemporânea.

<sup>74</sup> Nasceu em Roma, Itália, em 1966. Arquiteto e professor do departamento de estudos urbanos da Università degli Studi Roma Tre.

<sup>75</sup> É Professor Adjunto (DE) no Departamento de História, ligado aos Programas de Pós-Graduação em História e em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS.

interferindo nas relações entre os homens com o visível e o invisível. (2013, p. 4).

Monteiro amplia suas reflexões sobre as imagens e a visualidade da modernidade urbana questionando:

O que é uma fotografia? É uma imagem técnica de natureza híbrida, em parte produzida por processos físico-químicos e em parte produzida pela mão do homem com auxílio de um aparelho ótico. Em sua produção entram as concepções técnicas, políticas, sociais, culturais e estéticas do fotógrafo e da sociedade a qual pertence. A fotografia é uma imagem ambígua e polissêmica, passível de múltiplas interpretações de acordo com o meio que a veicula, seu intérprete, os contextos e os tempos de sua produção e recepção. (2007, p. 160).

Assim como Monteiro, questiono que, no ano de 1998, me interessei em registrar a paisagem da cidade através da fotografia com câmera analógica, em diapositivos 35 mm, o que costumava fazer saindo de meu ateliê na Rua Félix da Cunha nº 629 em direção ao centro de Porto Alegre, pela Av. Cristóvão Colombo ou, fazendo uma outra rota, ia rumo ao centro pela Rua 24 de outubro e pela Av. Independência.

Já na cidade de Pelotas, as deambulações ocorreram por ocasião da realização de uma exposição individual intitulada *Terrale 3*, no Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo da Universidade Federal de Pelotas, para as quais segui a mesma linha de pensamento utilizada em Porto Alegre. Essa cidade apresenta muitas edificações com arquitetura de origem portuguesa. Muitas delas foram construídas para famílias abastadas cuja fortuna foi proporcionada pela atividade agropecuária, com destaque às charqueadas no século XIX.

Em *Novas Derivas*, Jacopo Crivelli Visconti (2014) diz que o conceito de deriva está indissolivelmente ligado ao reconhecimento de efeitos de natureza psicogeográfica e à afirmação de um comportamento lúdico-construtivo, o que o torna absolutamente oposto às

tradicionais noções de viagem e passeio. Segue afirmando que a ideia de um deslocamento aleatório, ou aparentemente aleatório, está no cerne do próprio conceito de deriva.

Começa assim o célebre texto-manifesto de 1958 em que Guy Debord descreve e normatiza a prática da deriva, que consiste em perambular, sobretudo a pé, mas eventualmente também de outras formas, sem rumo predefinido, escolhendo ao acaso, ou com base em sensações e impressões extemporâneas, a direção a ser tomada a cada momento. (VISCONTI, 2014, p. VII).

As derivas, em Porto Alegre e em Pelotas, ora aconteceram de forma planejada, ora aconteceram aleatoriamente, a fim de descobrir construções não fotografadas, e pouco percebidas em sua totalidade e, também, em suas singularidades. O olhar passou a descobrir novas possibilidades poéticas através do caminhar pela cidade em trajetos rotineiros ou novos.

Com o retorno ao espaço acadêmico de meus estudos de doutoramento, retomei as transparências de 1998, que fotografei, (Figura 79) e produzi novas derivas, principalmente, na cidade de Pelotas, por ocasião da participação na exposição coletiva de livros de artista *Lugares-Livro* do Projeto de Pesquisa *Lugares-Livro: Dimensões Poéticas e Materiais*<sup>76</sup>, fotografando, agora, com a câmera do celular. Para Felizardo,

De nada vale estar no lugar exato, no momento em que todas as coisas acontecem – o “momento decisivo” de Cartier-Bresson – se o fotógrafo não souber projetar sua fotografia em consonância com as limitações e capacidades de sua câmera – e, depois, organizar a estrutura de sua imagem valendo-se das qualidades específicas do processo fotográfico. (2000, p. 68-69, aspas do autor).

Assim como conclui Felizardo, a manipulação digital feita com a câmera fotográfica do

---

<sup>76</sup> *Dos Livros aos Lugares dos Lugares aos Livros*, com coordenação de Helene Sacco, de 3 a 15 de novembro de 2015, na Casa 2 SECult, Pelotas, RS.

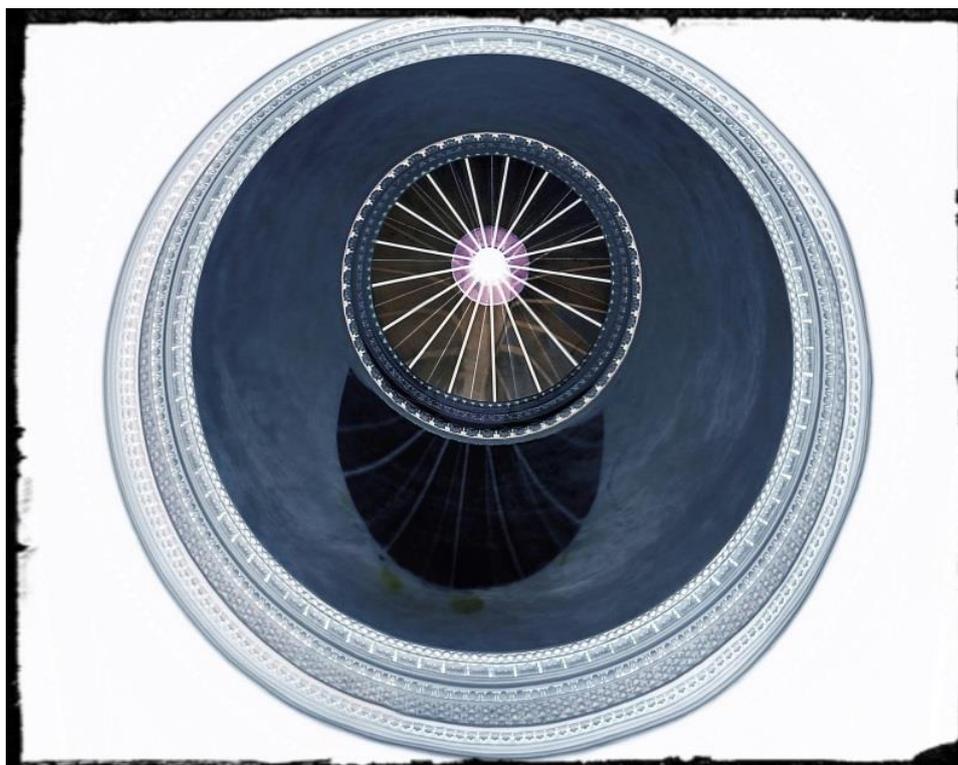
celular possibilitou trabalhar com a cor, a textura, o volume, o espaço interno e externo, o detalhe, o único e o múltiplo, características presentes em minhas propostas de arte (Figuras de 80 a 85).

**Figura 79.** Alexandra Eckert. Série *Em Tempo...*, 2015. Fotografia.



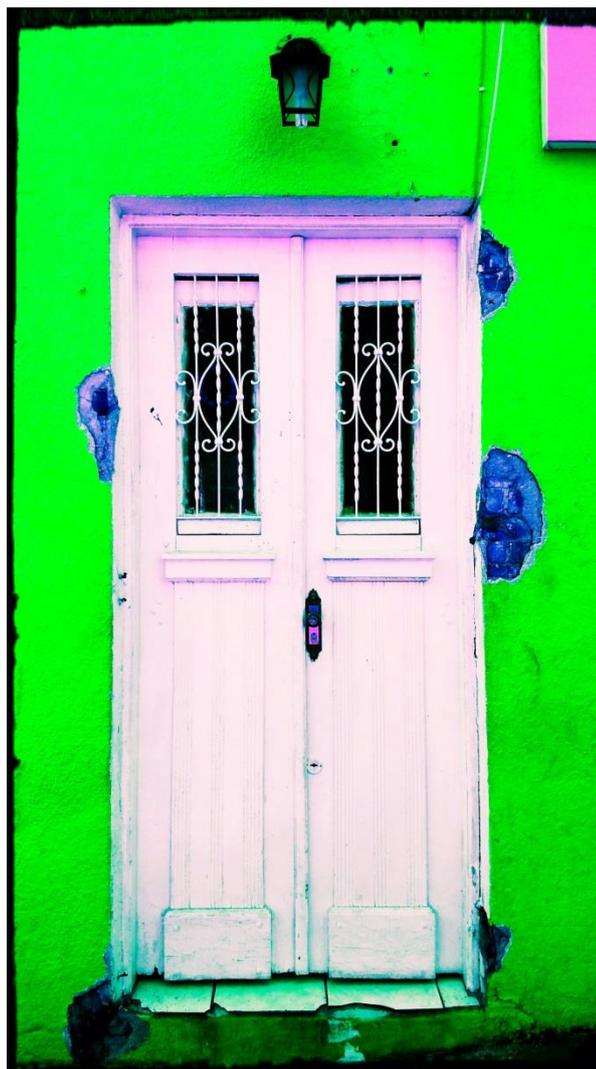
Fonte: Arquivo da autora.

**Figura 80.** Alexandra Eckert. Série *Em Tempo...*, 2015. Fotografia.



Fonte: Arquivo da autora.

Figura 81. Alexandra Eckert. Série *Em Tempo...*, 2015. Fotografia.



Fonte: Arquivo da autora.

Figura 82. Alexandra Eckert. Série *Em Tempo...*, 2015. Fotografia.



Fonte: Arquivo da autora.

Figura 83. Alexandra Eckert. Série *Em Tempo...*, 2015. Fotografia.



Fonte: Arquivo da autora.

Figura 84. Alexandra Eckert. Série *Em Tempo...*, 2015. Fotografia.



Fonte: Arquivo da autora.

Figura 85. Alexandra Eckert. Série *Em Tempo...*, 2015. Fotografia.



Fonte: Arquivo da autora.

A câmera digital fez surgir a produção de inúmeras fotografias, das quais selecionei 100 (cem) imagens para reprodução em papel fotográfico *Glossy Paper* 150g, buscando valorizar o aspecto precário e antigo, através de molduras oferecidas nos programas de edição de fotografias do próprio aparelho celular.

Ronaldo Entler<sup>77</sup> disserta que "A fotografia tem uma natureza impura, o que permite descobrir aspectos surpreendentes nos diálogos que ela estabelece com outras imagens, com outras tradições". (2014, p. 38). Entler segue declarando que "[...] a fotografia nasce com um pé no território da arte e outro no território da ciência, de forma que ela se coloca entre o desejo de descrever o mundo racionalmente e o de interpretá-lo afetivamente". (2014, p. 38).

Pollak comenta sobre nossa consciência afetiva e as relações humanas singulares que possam surgir a partir da memória social e individual. Em muito, o corte da imagem, a seleção de um detalhe que demonstre a passagem do tempo e a transformação dessas moradas representam a minha seleção afetiva de uma memória que desejo preservar.

Selecionar, resguardar, organizar e arquivar em um banco de imagens esses espaços desconhecidos, mas sempre presentes em deambulações pela cidade são ações constantes. Depois, aparecem questões desafiadoras: *Como apresentá-los, percebendo a fotografia enquanto desdobramento em meu processo criativo?* Desse modo, surgem as *Caixas de Memórias Afetivas*, a caixa, na qualidade de espaço para arquivamento de fotografias e objetos. Nesse momento, lembro-me de uma prática recorrente em minha família: as caixas de camisas

---

<sup>77</sup> No artigo *Acheiropoiesis: Sobrevivência do Valor de Culto na Imagem Técnica*.

masculinas<sup>78</sup> como receptáculos de memórias.

Nessas caixas, eram guardadas as fotografias de ritos de passagem, como casamentos, formaturas, aniversários, e também, viagens e todas as celebrações familiares, bem como objetos singulares e documentos importantes. Lembro de que, quando criança, adorava sentar na cama de meus pais e vasculhar as tais caixas<sup>79</sup>. Como uma homenagem, ou até mesmo, uma celebração, projetei as *Caixas de Memórias Afetivas*.

Além das fotografias digitais da Série *Em Tempo...*, apresento na primeira caixa-receptáculo (Figura 86), serigrafias das Séries *Histórias Pequenas* e *Paraguassú, 1013*, ambas representando minhas pesquisas atuais no campo das artes, bem como cartões postais, mapas trajeto das derivas, lupa, *pendrive* com a seleção das fotografias que foram impressas e um diário de bordo, que serviu como guia para a construção desta poética redescoberta.

Assim como a série anteriormente narrada, *Paraguassú, 1013*, está em processo, pois novas derivas e novas fotografias continuam surgindo, de acordo com novas deambulações por diferentes localidades, assim como a possibilidade de trabalhar as cores e texturas, como também os detalhes das fotografias com os programas de editoração de imagens. No entanto, neste momento, a fotografia não é o foco de meus estudos para o doutoramento, pois surgiu como possibilidade formal e conceitual ao longo deste processo de pesquisa a partir do estudo do campo da memória em narrativas afetivas. Sigo, a seguir, descrevendo os projetos e

---

<sup>78</sup> Na década de 70, as camisas masculinas eram vendidas em caixas de papelão, que apresentavam a logotipia do fabricante.

<sup>79</sup> Minha mãe não utilizava álbuns fotográficos ou foto-livros - como prática para preservar nossas fotografias. Ao certo, não sei a razão, mas, até o presente, essas caixas existem e sempre é um prazer olhá-las e redescobrir detalhes esquecidos de nossa família.

exposições em que a fotografia aparece como potência criativa por considerá-la uma descoberta fundamental desta série, mas tenho consciência de que muitos estudos nessa área se abrem a partir deste momento.

**Figura 86. Alexandra Eckert.** Série *Em Tempo... Caixas de Memórias Afetivas*, 2015.



Fonte: Arquivo da autora.

### 3.4 MEMÓRIA NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Em *A Gravidade da Imagem: Arte e Memória na Contemporânea*, Luiz Cláudio da Costa (2014) nos demonstra que inúmeros artistas contemporâneos sentem necessidade de propor trabalhos que promovam a memória histórica como tema, ainda que recusando a monumentalização do passado, em virtude do pânico frente à efetiva possibilidade de esquecimento da era digital e da percepção de tempo causado pelo impacto das novas mídias digitais. Como consequência, vivemos uma necessidade em relação à memória como forma de proteção contra a sobrecarga de informações e a aceleração da vida cotidiana.

Com efeito, atravessamos um momento de transformação da experiência e da percepção do tempo causado pelo impacto das novas mídias. Vivemos uma necessidade em relação à memória, como forma de proteção contra a obsolescência e o desaparecimento. (COSTA, 2014, p.53).

Muitos episódios que acontecem em nossa infância e no nosso cotidiano tornam-se episódios-chave, que envolvem os sentidos, as sensações, os afetos, as sensibilidades, as dores, a essência de nosso mundo afetivo, sentimental e cognitivo. Em idas, vindas e voltas, os tempos da memória e seus deslocamentos, formam linhas sinuosas, constituindo, na verdade, diferentes tempos ao longo de nossas histórias de vida. Como afirma Iberê Camargo<sup>80</sup>: "Importante é encontrar a magia que existe nas coisas, na vida." (2009, p. 30). Ou ainda,

---

<sup>80</sup> Nasceu em Restinga Seca, Rio Grande do Sul, em 1914, e faleceu em Porto Alegre, em 1994.

Nós somos como as tartarugas, carregamos a casa. Essa casa são as lembranças. Nós não poderíamos testemunhar o hoje se não tivéssemos por dentro o ontem, porque seríamos uns tolos a olhar as coisas como recém-nascidos, como sacos vazios. Nós só podemos ver as coisas com clareza e nitidez porque temos um passado. E o passado se coloca para ajudar a ver e compreender o momento que estamos vivendo. (CAMARGO, 2009, p. 32).

Remexendo fatos e momentos sutis e outros mais significativos de nossas histórias, a carga de vivências e emoções que carregamos, nos afetam e influenciam, principalmente, a prática de ateliê. Como em várias experiências artísticas que venho apresentando, a série *Em Tempo...* está tomando densidade e corpo em um processo de reconhecimento do espaço da memória e do esquecimento em minha produção. Se, nas séries anteriormente mencionadas no segundo capítulo, a memória afetiva e as reminiscências da infância estavam ligadas ao início de cada proposta, nessa série, reconheço que a passagem do tempo e a sensação de apagamento de histórias de lugares e outras pessoas torna cada fotografia mais real e ubiqüitária. Segundo Katia Canton,

A memória, condição básica de nossa humanidade, tornou-se uma das grandes molduras da produção artística contemporânea, sobretudo a partir dos anos 1990. Nesse momento, proliferam obras de arte que propõem regimes de percepção que suspendem e prolongam o tempo, atribuindo-lhe densidade, agindo como uma forma de resistência à fugacidade que teima em nos situar num espaço de fosforescência, de uma semiamnésia gerada pelo excesso de estímulos e de informação diária. (2009c, p. 21).

Nessa perspectiva, situando a memória no campo da pesquisa que apresento, discuto através do trabalho prático, os conceitos de uma memória coletiva e individual, seja quando pensamos em lembranças que parecem ser apenas nossas, seja quando fazemos parte de um determinado grupo social. As lembranças da infância na família e com os amigos, as relações

de trabalho e as de um bairro, localidade ou cidade, demonstram que as relações entre memória individual e memória coletiva, como definido por Halbwachs, são intrínsecas e estão permanentemente ligadas. Para exposição *Insulares*<sup>81</sup>, selecionei duas fotografias desta série (Figura 87), considerando a possibilidade de aproximar o espectador de um novo espaço, criado como testemunho da riqueza afetiva desses lugares, onde o tempo ficou em suspenso, perdido, pois o futuro parece não existir em seu abandono.

**Figura 87.** Alexandra Eckert. Série *Em Tempo...*, 2018. Fotografias em canvas. 100 x 70 cm (cada). Coleção Daniel Conte.



Fonte: Arquivo da autora.

---

<sup>81</sup> De 29 de março a 10 de junho de 2018, que foi apresentada no Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul – MACRS.

Em 2018, também, tive a oportunidade de retomar as experiências com a xilogravura, com a litografia e com uma técnica recente de impressão, intitulada *mokulito*, e participar do álbum de gravuras *reAÇÃO*<sup>82</sup> do grupo de pesquisa Arte e Tecnologia: Interfaces Híbridas da Imagem.

A *mokulito* é uma técnica originária do Japão da década de 1970. Foi o professor Seishi Ozaku que iniciou o seu desenvolvimento e significa "litografia de madeira" em japonês. Como todas as técnicas litográficas, a *mokulito* depende do fato da água e do óleo não se misturarem e da imagem ser desenhada com um material de base gordurosa. Seu processo é alternativo e substitui a rocha calcária tradicional bávara usada na litografia por uma placa de substância orgânica como a madeira. Uma das vantagens de se usar a madeira como matriz de impressão é a possibilidade de combinar *mokulito* com xilogravura, onde os espaços limpos e brancos na

---

<sup>82</sup> O coletivo de gravura surgiu durante as investigações do projeto de pesquisa Arte e Tecnologia: Interfaces Híbridas da Imagem entre Medições e Remediações, liderado pela artista, pesquisadora e professora Lurdi Blauth, Universidade Feevale, Novo Hamburgo, RS, Brasil. São apresentados alguns dos resultados obtidos a partir de experiências realizadas em ateliê, com diferentes meios e linguagens mediadas através de procedimentos analógicos (gravura) e digitais (fotografia). As especificidades das produções poéticas dos artistas participantes refletem distintos processos de criação que foram operados em um contexto de pesquisa. As imagens produzidas configuram interfaces híbridas pela utilização de materiais alternativos e considerados menos tóxicos para a linguagem da litogravura como refrigerante de cola, *watherless*, *polyester* e *mokulito*, bem como o procedimento direto da gravura em metal (ponta seca) sobre plástico transparente. A escolha da palavra *reAÇÃO* como identidade do coletivo, representando um substantivo feminino, que tem efeito de reagir, de responder com uma ação contrária e também está relacionado com o fenômeno químico que está em contato e dá origem a algo novo. Nas produções do coletivo, utilizamos diversos tipos de matrizes que implicam em ações e reações diferenciadas para as gravações das imagens em sua superfície e, no momento em que, são transferidas por contato para o papel, surgem granações, texturas, cheios e vazios. Assim, a palavra *reAÇÃO* foi escolhida como algo que de certa maneira identificaria ou mesmo aproximaria as ações do grupo, principalmente, pelos meios propostos para investigar o campo ampliado da gravura contemporâneas. Participantes: Alexandra Eckert, Amanda Becker, Fabiane Machado, Lurdi Blauth, Maria Luciana Firpo e Vera Amaral.

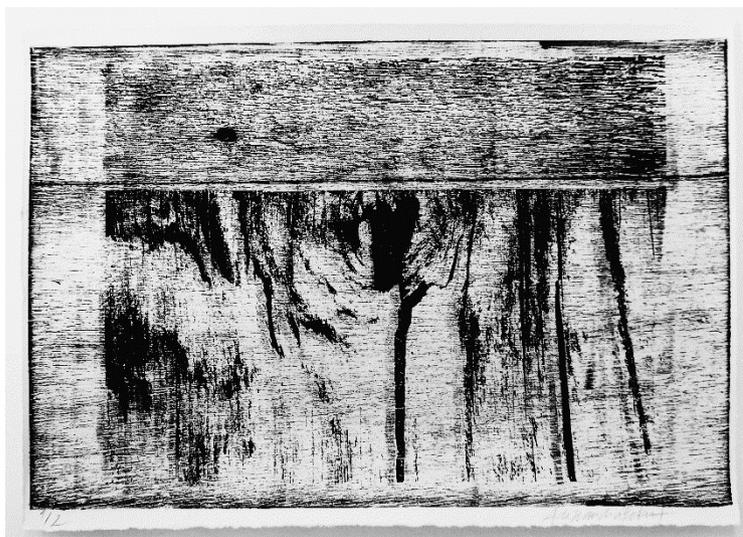
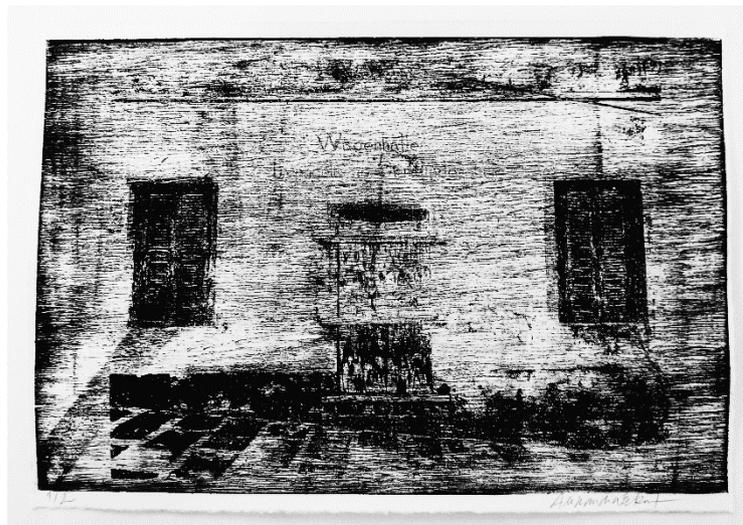
impressão só são possíveis através do corte da madeira por goivas. O artista deve considerar, também, que a textura da madeira será visível no projeto. No entanto, a edição da gravura dependerá do tipo de madeira, pois a *mokulito* permite que o artista faça uma tiragem de em torno de 25 (vinte e cinco) cópias, tendo em vista que a imagem gravada pode se perder ao longo das reproduções.

A partir das experiências com essa nova técnica, selecionei duas novas fotografias de ângulos diferentes da mesma casa e suas janelas, manipulei em programas de editoração de imagens para transferir a fotografia para matriz de madeira e iniciei o processo de impressão da *mokulito*, aguardando os resultados, como as texturas da madeira e da tinta sobre o papel *Hahnemühle*. Como complemento da gravura, ainda, utilizei o processo da serigrafia com tinta à base d'água. A cor escolhida para ambos processos foi a preta, para valorização das nuances de cinzas. Este foi o início com a técnica alternativa da *mokulito*. Afinal, tenho um longo processo de descobertas, tanto a nível da técnica como na seleção das fotografias e imagens como descrito anteriormente. Como Roland Barthes aborda em *A Câmara Clara: Nota sobre a Fotografia*,

A fotografia não rememora o passado (não há nada de proustiano em uma foto). O efeito que ela produz em mim não é o de restituir o que é abolido (pelo tempo, pela distância), mas o de atestar que o que vejo de fato existiu. Ora, esse é um efeito verdadeiramente escandaloso. A Fotografia sempre *me espanta*, com um espanto que dura e se renova, inesgotavelmente. (2017, p. 78).

Esse rememorar o passado que a fotografia tem me possibilitado, esses gestos afetivos estão sempre me espantando. Um espanto que dura e se renova, inesgotavelmente.

Figuras 88 e 89. Alexandra Eckert. Série *Em Tempo...*, 2018. Mokulito. 29,5 x 21,5 cm (cada).



Fonte: Arquivo da autora.

Figura 90. Coletivo de gravura reAÇÃO. Álbum de gravuras, 2018. 31,5 x 23 x 2,8 cm.



Fonte: Arquivo da autora. Fotografia de Fabiane Machado.

Nos anos 1980, o artista carioca Cildo Meireles<sup>83</sup> expandiu o tema da memória, que havia surgido em alguns de seus trabalhos mais políticos na década anterior, como *Yankees go home* e *Quem matou Herzog?*. Produzido com nenhum material industrializado, a obra *Cruzeiro do Sul* (Figura 91), de 1969-1970, foi feita em pinho e carvalho. Trata-se de um cubo de 9mm, em que o uso das duas madeiras e o corte traçado entre elas ativam imagens da arte minimalista norte-americana e fazem referência à cultura dos índios das florestas da América do Sul.

A linha que limita a separação entre a maciez do pinho e a dureza do carvalho é a mesma que une as diferenças e sugere a separação. A memória ancestral da cultura indígena é presentificada por meio das madeiras das árvores sagradas com que os índios produziam o fogo, e sinaliza, também, a separação produzida pelo Tratado de Tordesilhas que justificou o isolamento e massacre dessa cultura ancestral pelos colonizadores Portugal e Espanha. *Cruzeiro do Sul* representa a memória da exclusão, a memória de um passado de massacres e resistências

---

<sup>83</sup> Cildo Campos Meireles nasce no Rio de Janeiro, em 1948. Artista multimídia. Inicia seus estudos em arte em 1963, na Fundação Cultural do Distrito Federal, em Brasília, orientado pelo ceramista e pintor peruano Barrenechea (1921). Em 1967, transfere-se para o Rio de Janeiro, onde estuda por dois meses na Escola Nacional de Belas Artes (Enba). O caráter político de suas obras revela-se em trabalhos como *Tiradentes - Totem-monumento ao Preso Político* (1970), *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola* (1970) e *Quem Matou Herzog?* (1970). No ano seguinte, viaja para Nova York, onde trabalha na instalação *Eureka/Blindhotland*, no LP *Sal sem Carne* (gravado em 1975) e na série *Inserções em Circuitos Antropológicos*. Após seu retorno ao Brasil, em 1973, passa a criar cenários e figurinos para teatro e cinema e, em 1975, torna-se um dos diretores da revista de arte *Malasartes*. Desenvolve séries de trabalhos inspirados em papel moeda, como *Zero Cruzeiro* e *Zero Centavo* (ambos de 1974-1978) ou *Zero Dólar* (1978-1994). Em algumas obras, explora questões acerca de unidades de medida do espaço ou do tempo, como em *Pão de Metros* (1983) ou *Fontes* (1992). Em 2000, a editora Cosac & Naify lança o livro *Cildo Meireles*, originalmente publicado, em Londres em 1999, pela Phaidon Press Limited. Participa das Bienais de Veneza, 1976; Paris, 1977; São Paulo, 1981, 1989 e 2010; Sydney, 1992; Istambul, 2003; Liverpool, 2004; Medellín, 2007; e do Mercosul, 1997 e 2007; além da Documenta de Kassel, 1992 e 2002. Em 2009, é lançado o longa-metragem *Cildo*, sobre sua obra, com direção de Gustavo Moura.

que se faz imagem a partir da linha de contato entre as madeiras e o tamanho mínimo do próprio cubo – a antimonumentalidade revela a tensão e o próprio esquecimento de nossa história.

**Figura 91.** Cildo Meireles. *Cruzeiro do Sul*. 1969-1970. Pinho e carvalho. 9 mm.



Fonte: *Site* do Itaú Cultural. Fotografia de Pat Kilgore.

Outro artista que envolve a memória em sua produção artística é José Rufino<sup>84</sup>. Artista paraibano, participou, com a obra *Léthe* (Figura 92), da exposição coletiva *Primeira Pessoa*<sup>85</sup>, em 2006. Recordo de ter voltado inúmeras vezes para apreciar o significado do trabalho de Rufino, pois o artista conduz suas pesquisas plásticas no diálogo dicotômico entre memória e esquecimento, a partir da utilização de materiais relacionados à história de sua família, como documentos, cartas, escrivatinhas e cadeiras, que aparecem em suas instalações, objetos e desenhos. Como define Rufino (2001):

Meu trabalho confunde-se com o processo da vida. Não existe um limite definido entre criação e não criação. Onde acaba o trabalho e começa o artista? Prefiro falar no processo de elaboração, que é um processo de acumulação de aprendizado e esquecimento, impregnado de interferências da própria história da arte. Os trabalhos talvez não sejam criados e sim coletados com uma espécie de peneira num grande e turvo depósito de possibilidades estéticas e conceituais. (...) Os caminhos a seguir às vezes parecem claros e às vezes completamente turvos, e é exatamente esta ambiguidade que me distancia de um uso maneirista dos elementos.

A exposição em questão apresentava trabalhos que tinham como conceito a autobiografia e a auto narrativa no campo das artes. Poder questionar trabalhos autorreferentes

---

<sup>84</sup> José Rufino nasceu em João Pessoa, Paraíba, em 1965. Atualmente, vive e trabalha em sua cidade natal. Desenvolveu sua jornada artística passando da poesia para a poesia-visual e, em seguida, para a arte-postal e desenhos, nos anos 80. O universo do declínio das plantações de cana-de-açúcar no Brasil conduziu seu trabalho inicial em desenhos e instalações com mobiliário e documentos de família e institucionais. Atualmente, tem realizado incursões na linguagem cinematográfica e desenvolve cada vez mais um trabalho misto de monotipias/móveis/objetos e instalações.

<sup>85</sup> De 11 de novembro de 2006 a 28 de janeiro de 2007, no Itaú Cultural em São Paulo. Curadoria de Agnaldo Farias e Christine Greiner nas artes visuais e Valdy Lopes Junior, com os seguintes artistas visuais: Albano Afonso, Cao Guimarães, Daniel Acosta, Dora Longo Bahia, Efrain Almeida, Emil Forman, Gil Vicente, Janaina Tschäpe, José Rufino, Rosana Ricalde e Sandra Cinto.

e abordar histórias familiares; um caminho que estava seguindo, também, desde o início de minhas primeiras proposições artísticas.

**Figura 92. José Rufino. *Léthe*. 2009. Vista da instalação na Galeria Virgílio, São Paulo. Mobiliário de madeira, raízes modificadas, metais e vernizes. Cerca de 9m de comprimento (dimensões e configurações variáveis). Acervo José Rufino.**



Fonte: *Site* de José Rufino. Fotografia de Flávio Lamenha.

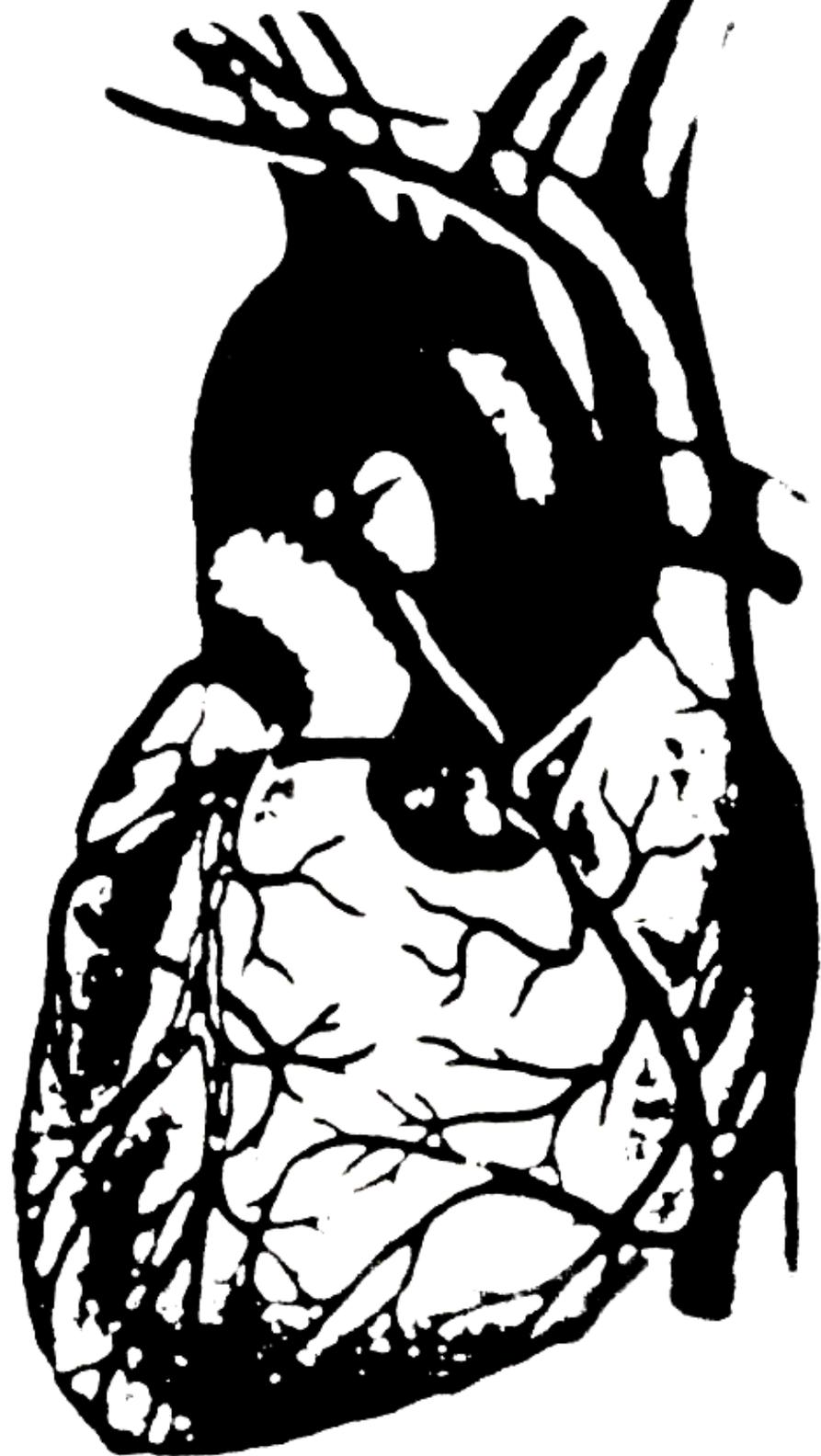
Cabe destacar que a exposição envolvia, também, os segmentos da música e do teatro, com muitas obras que tangenciavam um convite a imersão do espectador. *Léthe* de Rufino, apesar de não uma destas obras interativas, demonstrava a bagagem emocional do artista e seu envolvimento com um acervo de sensações e lembranças de infância, que o faz mergulhar no

rio das histórias familiares, em pequenos testemunhos universais. Contudo, se Lete é o rio do esquecimento de Hades, como o título dessa obra pode ser *Léthe*? Na mitologia grega, existem outros quatro rios no submundo de Hades, e o esquecimento sempre acompanha a memória, como nos lembra Rufino.

Aliás, “José Rufino é o nome do avô paterno do artista, adotado propositadamente para penetrar na memória simbólica do patriarca de uma família paraibana de latifundiários”. (CANTON, 2009c, p. 37). No entanto, desde 2000 a obra do artista sai do âmbito particular das memórias familiares para abarcar comentários sobre as histórias do local onde cresceu e sobre os mecanismos da memória.

Tais mecanismos nos fazem perceber, finalmente, que realizamos uma seleção mesmo que involuntária do que recordamos, já que há uma impossibilidade ou limite físico do aparato mental e que algo esquecido pode estar aguardando algo significativo para se manifestar e presentificar-se. Sinto, que muitas vezes, minhas lembranças precisam de algum gatilho, uma provocação, para que aconteçam, sejam ressignificadas e voltem em forma de arte, principalmente, nas já descritas séries *Paraguassú, 1013* e *Em Tempo...* Em outros trabalhos, as memórias me acompanham o tempo todo, representando homenagens e celebrações de encantamentos que possuo por alguma vivência afetiva de minha família. Neste caso, com ênfase nas mulheres, como minhas avós, minha mãe e minhas tias. Não esquecendo, também, a influência das recordações de meu pai e a paixão pelos livros herdada dele.



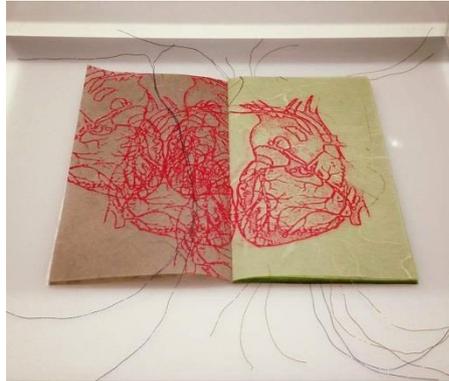


**VOLUME III**

*Narrativas Poéticas em Publicações de Artista,*

*Livros-objeto e Séries Gráficas:*

reminiscências, afetividades e outras delicadezas



*Mundo da Criança, Tesouro da Juventude, Dicionário Caldas Aulete, Grandes Mestres da Literatura Nacional e Internacional, Os Pensadores e Gênios da Pintura estavam presentes em uma “sala de estudos”. Inúmeros foram os momentos, quando criança, em que fiquei analisando tais coleções, sempre muito curiosa, descobrindo pintores em Gênios da Pintura ou alguma nova história no Mundo da Criança - minhas “enciclopédias” favoritas. Naquela época, não poderia mensurar a importância desse lugar. Mas, agora, passados muitos anos, me vejo recordando e percebendo o quanto o objeto livro sempre esteve presente em meu cotidiano. E essa paixão me fez preservar todas essas coleções em minha biblioteca e elaborar livros de artista em minha produção artística – pesquisa iniciada em 1998, com o Mestrado em Poéticas Visuais, cursado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, de 1998 a 2000, e que desenvolvo até a atualidade no Doutorado em Processos e Manifestações Culturais na Universidade Feevale.*

*O material e a cor da capa, o papel utilizado, a tipografia das letras, o cheiro da página nova ou do fungo das páginas antigas e amareladas, principalmente a própria história do livro, das primeiras placas de argila aos códices medievais, até os “livros” de Augusto de Campos e Júlio Plaza, todos são fontes de pesquisa e interesse constantes. Para uma apaixonada por livros, tudo que envolve sua produção e a perspectiva da apreciação por parte do leitor ou do espectador são o modus operandi do trabalho. Na exposição conVERgências, as experiências de cor, de camadas da tinta serigráfica, da transparência dos papéis [japoneses], do bordado com linhas muito finas e delicadas estão presentes no espaço de pequenos livros e corações e criam estratégias para celebrar memórias afetivas e escutar o silêncio destes lugares dedicados a leitura e ao estudo.*

(ECKERT, 2016, p. 4).

## 4 LIVRO, A ARTE E O ARTISTA

Vivenciamos a era da textualidade eletrônica e da multiplicação das ligações hipertextuais, oferecidas pelas telas dos computadores (CHARTIER, 2015). Então, por que livros? Qual o interesse pelo objeto livro em uma produção artística e em uma pesquisa acadêmica? Em parte, venho buscando responder a tais questionamentos em cada nova exposição que participo, seja uma mostra coletiva ou individual, e em cada novo livro de artista que produzo.

Neste capítulo, apresento um histórico a respeito do papel, do livro e da tipografia; assim como, as particularidades e os desdobramentos do livro de artista, como categoria artística contemporânea e as contribuições de pesquisadores como Philip B. Meggs, Anne Moeglin-Delcroix, Annateresa Fabris e Paulo Silveira; finalizando com algumas exposições de livro de artista que ocorreram no Brasil.

Compartilho a experiência de ter crescido em uma casa onde o objeto livro sempre esteve em destaque, principalmente em um espaço dedicado a ele ou nas mãos de minha mãe, professora (agora aposentada) ou nas de meu pai, incansável e curioso leitor. Tínhamos uma sala, uma espécie de biblioteca, com as mais diversas enciclopédias e coleções - tal espaço emanava “uma certa magia”, “um silêncio convidativo” e, assim, ficava por horas observando capas, letras e papéis diferenciados, antes mesmo de aprender a ler aos seis anos.

A história do livro, da tipografia e da gravura sempre caminharam próximas e conhecer essa história auxilia na leitura do livro e da imagem impressa. É essa, justamente, a lembrança mais significativa que tenho de meu primeiro contato com os livros. Ainda muito pequena,

ficava fascinada pela tipografia nas capas e no interior dos livros da biblioteca da casa de meus pais, bem como pelas imagens dos livros de arte que tínhamos, como a coleção Gênios da Pintura. Segundo Luise Weiss,

A presença da gravura e a entrada das diferentes técnicas gráficas acompanham o livro. Trata-se de uma trajetória, na qual artistas gráficos, ilustradores, impressores e encadernadores compartilham o mesmo objeto: o livro. Tanto no Oriente quanto no Ocidente, o livro é apresentado com configurações e formatos diferentes, porém sempre convergindo para a mesma questão: narrar acontecimentos e fatos, arquivá-los na memória e na escrita. (2016, p. 2).

Por esta razão, estudar a linguagem do livro de artista e seu campo ampliado, com diferentes possibilidades e experimentações em obras únicas e múltiplas, sugeriu um necessário estudo sobre a história da palavra viva, da escrita manuscrita e da publicação impressa como ponto crucial. O que me fez adquirir e pesquisar, durante os últimos anos, vários materiais sobre a história do livro, do próprio papel e da tipografia.

#### 4.1 LIVROS: ANTIGAS E NOVAS FORMAS DE ESCRITA E COMUNICAÇÃO

De acordo com Philip B. Meggs (2009), a explosão do conhecimento possibilitada pela escrita foi notável e, para abarcar tal evolução, foram organizadas bibliotecas contendo milhares de tabuletas sobre religião, matemática, história, direito, medicina e astronomia. Houve, assim, um começo de literatura, à medida que poesia, mitos, épicos e lendas foram sendo registrados em tabuletas de argila e a escrita passou a fomentar um senso de história, pois tais tábuas

relatavam, com meticulosa precisão, eventos e fatos ocorridos.

Para substituir o rolo do *volumen*, uma forma primitiva de livro começou a surgir por volta dos anos 100. Conhecida como códice, ou códex, consistia de duas pranchas de madeira cobertas de cera, presas uma à outra ao longo de um dos lados e dobradas ou montadas como páginas que podiam ser abertas e fechadas. A ponta aguda de um estilete era usada para escrever na superfície de cera macia, e o lado chato do estilete era usado para apagar. Esse livreto de cera servia para comunicação temporária, anotações e correspondências.

Segundo Joaquim da Fonseca (2008), podemos identificar a história do códice a partir de documentações romanas escritas em rolos de papiro. Denominados *volumen* ou *volumina* (plural), tais rolos eram formados por uma tira de papiro sustentada por bastões de madeira, osso, metal ou marfim em suas extremidades. Como o papiro era muito frágil para ser dobrado em páginas, pois se quebrava nas dobras, os documentos mais longos eram feitos em rolos para transporte e guarda. A escrita era feita em colunas verticais e apenas no lado mais liso – o das tiras horizontais - do *volumen* de papiro, que era desenrolado, deixando exposta uma parte do texto para leitura. Quando guardados, ficavam em embalagens cilíndricas, empilhados em prateleiras nas bibliotecas.

Versões posteriores do códice incorporaram o pergaminho, pois o mesmo tinha a vantagem de poder ser utilizado em ambos os lados, bem como ser dobrado, costurado e reunido no formato de uma espécie de álbum. Gradualmente, os códices se tornariam uma escolha prática para os cristãos do Império Romano, sendo mais fáceis de usar e transportar, além de mais duráveis. Em contraste com o rolo muito extenso, o códice de pergaminho utilizava menos material, exigia menos espaço para guardar e era menos incômodo quando se procurava uma

área específica do texto. Conforme Fonseca, “Os livros primitivos evoluíram, e a partir deles surgiu a denominação da página esquerda como verso e da direita como reto. Apesar de ambos, volumen e códice, terem sobrevivido lado a lado no período compreendido pelos anos 1 a 400, a praticidade do formato códice acabou prevalecendo”. (2008, p. 29).

Roger Chartier (2015) nos lembra, também, que a invenção da escrita no mundo da oralidade, a aparição do códice no mundo dos rolos e a difusão da imprensa no mundo do manuscrito, obrigaram a reorganização das práticas culturais. O que continua até o presente, como podemos perceber em relação a novas questões e práticas advindas da era digital.

Concordamos que é crescente o campo das publicações digitais e dos *e-books*, mas a possibilidade de virar a próxima página, sentir a textura do papel, verificar a tipografia da letra, e conseqüentemente, o design gráfico eleito para o livro em sua estrutura e capa, ainda é uma potente experiência visual, incrivelmente tátil e indiscutivelmente prazerosa para bibliófilos e apaixonados pelo objeto livro, como eu. Para Chartier, “Continua existindo uma profunda brecha entre a obsessiva presença da revolução eletrônica nos discursos e a realidade das práticas de leitura, que continuam estando, em grande medida, apegadas aos objetos impressos e que não exploram senão parcialmente as possibilidades oferecidas pelo digital”. (2015, p. 63).

Chartier (2015) acrescenta que a invenção da imprensa não produziu imediatamente novas maneiras de ler, pois, por sua vez, as categorias intelectuais que associamos com o mundo dos textos subsistem diante das novas formas do escrito, enquanto que a própria noção de “livro” se acha questionada pela dissociação entre a obra, em sua coerência intelectual, e o objeto material que assegura sua imediata percepção e apreensão. Não devemos esquecer que os leitores (e os autores) potenciais dos livros eletrônicos, quando não se trata de *corpus* de documentos, são ainda minoritários.

#### 4.1.1 Pontuando a Trajetória do Papel

A necessidade do homem de registrar a própria história, de compilar leis e de comunicar ideias, originou métodos de gravação de sinais gráficos. De início, em tijolos de barro, pedras, ossos e metais fundidos (Figura 93) que, num estágio posterior, foram sendo substituídos por materiais mais leves e os registros passaram a ser feitos em madeira e bambu.

**Figura 93.** Tabuleta de argila com escrita cuneiforme. Relaciona gastos com cereais e animais. 2100 a.C.



Fonte: Meggs (2009, p. 22).

Pelo caminho do registro histórico da palavra, encontramos os egípcios e a utilização do papiro, uma superfície preparada com uma planta de mesmo nome abundante nas margens do rio Nilo. Para esse fim, o miolo de seu caule era cortado em tiras e essas cruzadas umas sobre

as outras e, depois, batidas até a liberação de uma substância pegajosa que as colava (Figura 94).

Submetida a um tratamento com óleo de cedro, a folha, depois de seca ao sol, era polida com pedra-pomes, ficando, assim, pronta para receber a escrita sem que a tinta se espalhasse pela superfície. Segundo Douglas C. McMurtrie (1997), em seguida, vinha a preparação do rolo, denominado de *volumen* ou *kylindros*. Dispondo de abundante matéria-prima, os egípcios tornaram-se os maiores produtores de papiro da época e desenvolveram esforços no sentido de aperfeiçoá-lo. As peças de papiro mais antigas já encontradas foram elaboradas há mais de 3000 a.C.<sup>86</sup>.

**Figura 94.** Egito. Detalhe do Papiro de Hunefer. Hunefer e sua esposa cultivando os deuses de Amenta. 1370 a.C..



Fonte: Meggs (2009, p. 31).

---

<sup>86</sup> A escrita no papiro era executada exclusivamente por uma classe de escribas responsáveis pela leitura e fabricação dos textos oficiais e religiosos.

Na Grécia, o papiro ficou conhecido pelo nome de *byblos*, talvez devido às primeiras remessas desse material terem sido enviadas do porto fenício de Biblos. Admite-se que a difusão do papiro na Grécia tenha se dado a partir da segunda metade do século VI a.C., quando os egípcios, que monopolizavam o comércio internacional desse suporte para escrita, tenham liberado o porto de Naucratis aos importadores gregos (McMURTRIE, 1997).

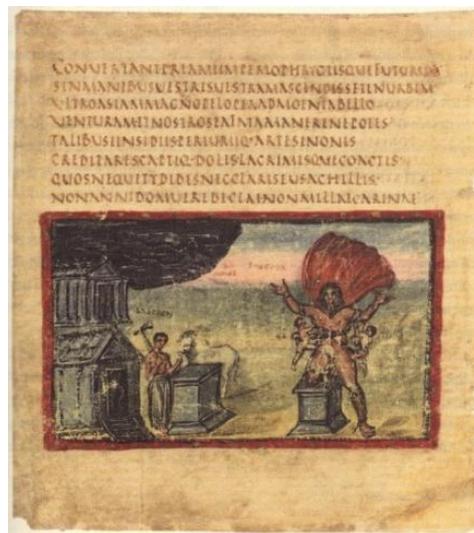
Já o pergaminho, material mais resistente que o papiro, e por essa razão, escolhido para substituí-lo na produção de livros, era um suporte para escrita que exigia, para ser elaborado, o sacrifício de animais, como bois, carneiros, cavalos, porcos e veados, pois resultava do couro cru esticado. Para fazê-lo, era utilizada a parte intermediária da pele (derme), que era macerada, alisada com pedra-pomes e lubrificada para que sua flexibilidade fosse mantida. A invenção dos pergaminhos, por volta do século X a.C., foi de suma importância para a preservação de importantes textos da Antiguidade, como a Bíblia Sagrada e os escritos de alguns pensadores do Mundo Clássico.

Em Arnaldo Campos (1994), encontramos que, no período medieval, o acesso aos livros ficou restrito aos clérigos, e boa parte deles ficava enclausurada sob a proteção dos mosteiros. É importante ressaltar que a Igreja teve papel fundamental para que vários textos da cultura grega e romana fossem conservados através do trabalho de monges copistas.

Segundo Philip B. Meggs, “A invenção do pergaminho, muito mais durável que o papiro, e o formato códice, que aceitava tinta mais espessa porque não precisava ser enrolado, abriam novas possibilidades para o design e a ilustração”. (2009, p. 65). E segue: “O mais antigo manuscrito ilustrado da Alta Antiguidade e início da era cristã é o *Vergilius Vaticanus*. Criado no final do século IV ou início do século V da era cristã, esse volume contém duas obras

importantes do maior poeta de Roma, Públio Virgílio Maro (70-19aC) (...)"'. (2009, p. 65) (Figura 95).

**Figura 95.** *Vergilius Vaticanus*. A morte de Laocoonte. Início do século IV.



Fonte: Hamel (2017, p. 161).

Segundo registros dinásticos, o papel teve origem na China e foi produzido pela primeira vez por Ts'ai Lun<sup>87</sup> no ano de 105 d.C. Era fabricado a partir do córtex de plantas, fibras de linho, tecidos velhos e redes de pesca confeccionadas com linho. Através do caminho da seda, os papéis começaram a ser exportados para os países árabes da Ásia Central (MEGGS, 2009).

O processo de Ts'ai Lun para fazer papel consistia em embeber, em uma cuba d'água,

---

<sup>87</sup> Alto funcionário do governo chinês, que produzia utensílios para Corte Imperial. Fez um relato minucioso, ao Imperador, sobre o processo de fabricação do papel em sua província natal de Hunã.

fibras naturais de casca de amoreira, redes de cânhamo e trapos e depois socá-los até se transformarem em uma polpa. A partir desse momento, um operador de fôrma mergulhava um molde com formato de quadro e fundo de tela na polpa misturada com água, tirando dela apenas o suficiente para a produção da folha de papel, enquanto a água escorria pelo fundo. Em seguida, o papel era estendido e prensado para secar.

Somente quinhentos anos depois de ter sido inventado na China, o papel chegou ao Japão, já na segunda metade do século VI. Isso se deu juntamente com a chegada do Budismo que, por meio da Coreia, começava a se consolidar no país. Técnicos coreanos começaram a produzir papéis manualmente, usando linho como matéria-prima (McMURTRIE, 1997).

Podemos dizer que a palavra papel deriva da palavra latina para papiro, que parece originar-se do egípcio *pa-en-per-aa*, que significa “aquilo que pertencia ao rei”, pois entende-se que o papiro era produzido e comercializado sob o monopólio real dos faraós (McMURTRIE, 1997).

A Europa de antes do século X era mais atrasada do que os países do Oriente e islâmicos. A exportação, no período compreendido entre os séculos VIII e X, de papéis islâmicos de tecnologia chinesa atestam essa afirmação, pois, naquela época, os países europeus usavam apenas pergaminhos e tecidos de linho e seda. Na Europa, a indústria do papel cresceu particularmente no século XIV, contribuindo para o desenvolvimento do Renascimento. Em 1690, a partir da Inglaterra, o papel europeu foi levado aos Estados Unidos. Posteriormente, com a Revolução Industrial, a Inglaterra solucionou a escassez de matéria-prima para a fabricação do papel, substituindo as fibras do linho pelas fibras de celulose de madeira e passou a produzir, mecanicamente, grandes quantidades.

A participação do Brasil na história do papel teve início com a colonização portuguesa. A técnica chinesa de fabricação de papel chegou à Espanha em meados do século XII e, em pouco tempo, a Portugal. Em função das viagens ultramarinas, a Península Ibérica, na época, era uma das áreas mais desenvolvidas do mundo, mesmo em relação à produção de papéis.

#### 4.1.2 História do Livro no Tempo

A palavra livro deriva do latim *líber*, enquanto no inglês *book* é derivado do saxão *bok*, em inglês *beech tree*, ou seja, faia, um tipo de árvore. Na época em que esse povo viveu, os documentos eram escritos em tábuas feitas com a madeira dessa árvore.

Para McMurtrie (1997), as lajotas de barro das bibliotecas mesopotâmicas, com sua escrita cuneiforme, são consideradas as mais remotas ancestrais do livro. No que diz respeito às leis, o livro que se destaca entre os povos da antiga Mesopotâmia é o que contém o código de leis reunidas por Hammurabi, rei da Babilônia entre 1790 a 1750 a.C. que ficou conhecido como o Código de Hammurabi.

No entanto, as primeiras ideias primitivas de livros surgiram há mais ou menos quatro mil anos, no Antigo Egito. Para registrar seus documentos, os escribas egípcios, de certa forma, já se preocupavam com o arranjo do texto na “página”, visto que escreviam em colunas e, neles, inseriam ilustrações. Uma vez prontos, os papiros eram colados uns aos outros longitudinalmente e guardados enrolados – alguns chegavam a medir 20 (vinte) metros de comprimento.

A substituição do papiro chegou, provavelmente, com Eumênio II, rei de Pérgamo (197-

158 a.C.), na Ásia. Ele foi obrigado a pesquisar um novo tipo de base para seus documentos depois que Ptolomeu Epifânio de Alexandria proibiu a exportação do papiro. Surgiram, então, o pergaminho, ou *pergamenum*, a membrana pergamena. Os pergaminhos podiam ser dobrados com mais facilidade, aposentando os documentos enrolados. Daí surgiram os códices inventados pelos gregos e romanos, em que folhas juntas eram dobradas borda com borda em uma das margens, com blocos de madeira cobertos por cera. A palavra página, usada para denominar o lado de uma folha, vem do latim *pagina*, ou “algo atado”.

Segundo Meggs (2009), dentre os primeiros suportes de escrita utilizado pelos chineses está o bambu. Talvez já no III milênio a.C. eles tenham lançado sobre tiras de bambu os pictogramas de sua primitiva escrita. O neto de Confúcio, K’ung Chi, num relato do século V a.C., fala sobre “fichas de bambu” como livros em que foram registrados o bom governo dos reis Wen e Wou. Tais fichas, ou tiras, com 1 (um) cm de largura, eram obtidas depois do seccionamento do caule da planta em cilindros de 20 (vinte) cm de altura. Em seguida, tendo por objetivo sua conservação, as peças eram raspadas internamente e postas a secar sobre o fogo. Finalmente, para formar o livro, eram furadas numa das extremidades e unidas por um fio de seda.

Contudo, um dos livros mais antigos conhecidos é o chinês *The Diamond Sutra* (O Sutra Diamante), do ano de 868 d.C., que ficou escondido por muito tempo em uma caverna fechada no noroeste da China<sup>88</sup>. O conteúdo, que consiste em textos e ilustrações, é de cunho religioso e é considerado como um dos mais importantes documentos do Budismo (Figura 96).

---

<sup>88</sup> Caverna dos Mil Budas, em Tung-Huang, extremo-orientes chinês.

**Figura 96.** Sutra Diamante. 868 d. C. 27 x 5 cm.



Fonte: Meggs (2009, p. 59).

Em 1045, surgiu na China, também, por meio de um alquimista chamado Bì Sheng (1023-1063), “a máquina impressora” de tipos móveis, mas o grande número de caracteres nas línguas asiáticas e a fragilidade dos tipos móveis de argila criados por Bì Sheng não levaram adiante tal processo (MEGGS, 2009).

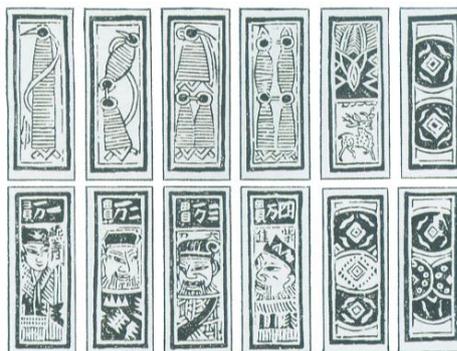
Já entre as obras maias mais famosas, segundo Campos (1994), está o Códex de Dresden. No auge da civilização clássica maia, entre 250 e 800 d.C., havia muitos códices feitos com um material que fica entre a casca da árvore e a madeira com capas de pele de onça, pintados por escribas usando pincéis ou penas mergulhadas em tinta preta ou vermelha mantidas em potes feitos de conchas. Todavia, a maioria desses códices foi destruída pelos espanhóis depois da conquista do México no século XVI. O Códex de Dresden não foi datado, mas foi levado para Europa por Hernan Cortés na década de 1520 e, em 1739, aparentemente, um dos quatro únicos livros sobreviventes o qual foi comprado pela biblioteca real da corte Saxônica de Dresden, cidade

onde permanece até a atualidade.

Entre os manuscritos famosos pela beleza de suas iluminuras, podemos lembrar o Evangeliário de Kells (*Book of Kells*), manuscrito em latim, procedente do mosteiro irlandês de S. Colomba, do século VII e que, atualmente, se encontra na Biblioteca do Trinity College, em Dublin, Irlanda.

Mesmo que a utilização de tipos móveis tenha sido criada há muito tempo por coreanos, com “livros” datados de 1377, e impressões em blocos de madeira do século VII pelos chineses, que também já usavam os tipos para imprimir cédulas de dinheiro e cartas de baralho (Figura 97), a tecnologia ativa e que provocaria uma revolução cultural foi desenvolvida pelo alemão Friele Gensfleisch zur Laden zum Gutenberg ou simplesmente Johann Gutenberg (1394-1468)<sup>89</sup> (MEGGS, 2009).

**Figura 97.** Baralho chinês. Por volta de 1000 d.C.



Fonte: Meggs (2009, p. 61).

---

<sup>89</sup> Nascido na cidade de Mogúncia. Johann era um apelido de família.

Para Meggs (2009), a tecnologia desenvolvida por Gutenberg derivou de seu conhecimento sobre trabalho em metal, tendo em vista que foi aprendiz de ourives, e tal função lhe possibilitou desenvolver as habilidades necessárias para a criação dos tipos.

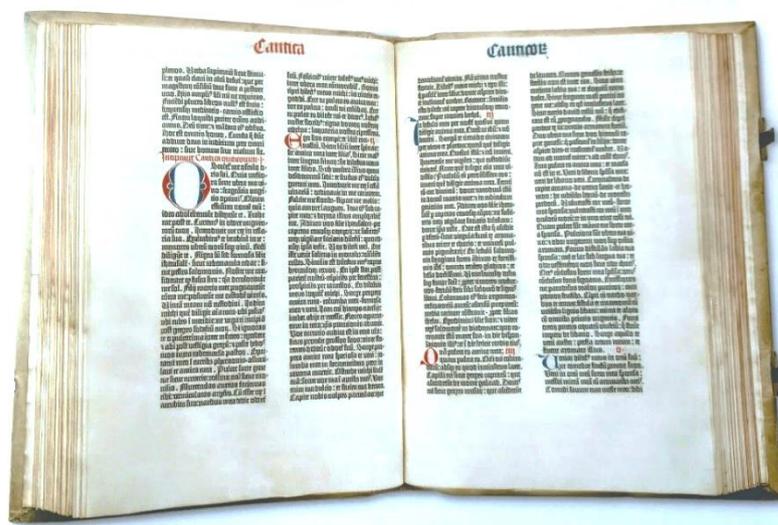
Perfeccionista, Gutemberg, entre os anos de 1440 e 1450, revolucionou a forma de reprodução mecânica, criando os tipos móveis – letras individuais que podiam ser compostas e recompostas infinitamente e armazenadas em caixas de madeira com vários compartimentos. Com os tipos móveis, surgiram outras invenções: a prensa para imprimir-los; o preto composto, a tinta opaca e suficientemente maleável para ser aplicada a dezenas de letras minúsculas; as peças de aço sobre as quais o tipo era formatado com pequenas ferramentas (que ele criou usando suas habilidades de ourives); a liga, nem muito mole, nem muito dura para não quebrar – para fundir cada tipo individualmente.

Sua grande obra foi a *Bíblia de 42 linhas* ou *B-42*, de dois volumes, com cada página medindo 30 x 40 cm, os dois volumes totalizando 1282 páginas. Tal obra é também conhecida por *Bíblia Mazarina*, porque foi na biblioteca do cardeal Mazarino, em Paris, que os bibliógrafos do século XVIII a descobriram. A maioria das cópias foi impressa em papel feito de trapos, e cerca de um quarto delas impresso em papel velino. Remanescem, hoje, apenas 48 das 180 cópias originais da edição. No Brasil, há uma cópia na seção de livros raros da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro.

Apesar da falta de documentos comprobatórios, acredita-se que tenha sido produzida em Mainz, entre 1450 e 1456. Ela se baseia nas bíblias escritas a mão da época, como se verifica no fato de utilizar o *layout* de duas colunas e a forma das letras ser gótica, ou escrita gótica alemã desenhada com caneta. As formas curvas de plantas e flores foram acrescentadas depois,

a mão, por uma taxa extra. O *design* imita o estilo escrito a mão, mas é um *design* gráfico, pois a fonte é uniforme. Além de algumas sutilezas do *design*, Gutenberg segue o gênero da época e não expressa uma estética pessoal (Figura 98).

**Figura 98. Johann Gutenberg.** Páginas da Bíblia de Gutenberg. 1450-1456. Um iluminador adicionou à mão os cabeçalhos vermelhos e azuis, capitulares e texto.



Fonte: Collins (2017, p. 75).

No entanto, Norberto Gaudêncio Junior (2004) adverte que o tipo móvel de Gutenberg foi apenas um desdobramento, uma passagem gradual do livro manuscrito para a página impressa, cunhado na linha divisória que, historicamente, separa a Idade Média da Renascença e que

Aprendemos que Gutenberg não foi o inventor da tipografia. Não só as antigas dinastias chinesas se anteciparam a ele, mas também a Europa conheceu seus estágios de pré-imprensa. Na primeira metade do século XV, xilografuras de santos e jogos de cartas impressos clandestinamente já incorporavam caracteres gravados em relevo. O que faltava a esses produtos artesanais era uma tecnologia que agrupasse seus elementos dispersos num único e coeso processo, tarefa que Gutenberg realizou muito bem. (p. 25).

A impressão teve sua grande transformação quando ocorreram as mudanças de dimensão dos primeiros impressos. Na Idade Média, os livros eram em grandes formatos e ficavam presos às bibliotecas – e essas ainda não tinham o conceito classificatório por fichas em ordem alfabética, que somente foi instaurado no século XVIII. Os livros tornaram-se portáteis depois que o sistema de dobras sofreu alterações significativas, passando das dobras *in-fólio* (folhas dobradas em dois) para o formato *in-octavo* (dobras em oito).

A partir do século XIX, aumentou a oferta de papel para impressão de livros e jornais na Europa e na América, além de ter havido inovações tecnológicas no processo de fabricação. O papel passou a ser feito de uma pasta de madeira, em 1845. Aliado à produção industrial de pasta mecânica e química de madeira - celulose - o papel deixou de ser artigo de luxo e tornou-se mais barato, o que fez com que a leitura tenha passado a atingir grande parcela da população.

Entre os anos de 1890 a 1914, destacou-se a produção de livros de William Morris<sup>90</sup> (1834-1896). No final do período Vitoriano, um dos interesses de Morris e do *Movimento de Artes e Ofícios* eram, justamente, a arte gráfica, o *design* e a produção de livros diferenciados.

---

<sup>90</sup> Foi *designer* têxtil, poeta, romancista, tradutor e ativista socialista inglês. Associado ao movimento artístico britânico *Arts & Crafts*, foi um dos principais contribuidores para o revivalismo das artes têxteis e métodos tradicionais de produção. Suas contribuições literárias ajudaram a estabelecer o gênero de fantasia moderno, tendo também tido um papel significativo na divulgação do movimento socialista na Grã-Bretanha.

Em 1891, foi impresso o primeiro livro na *Kelmscott Press*<sup>91</sup>, de Morris. Entre essa época e o ano de 1896, no qual o *designer* faleceu, foram produzidos mais de cinquenta títulos dos mais variados formatos. Geralmente, essas obras continham bordas e ilustrações em xilogravura e utilizavam tipos criados sob orientação específica de Morris, a partir de fotografias de letras impressas no século XV (Figura 99).

**Figura 99.** William Morris, Edward Coley Burne-Jones. Kelmscott Chaucer, 1896.



Fonte: Site da Tate Gallery.

<sup>91</sup> Editora de livros fundada por William Morris em janeiro de 1891, em Hammersmith, Londres. Foi criada para produzir exemplos de *design* aprimorado de impressão e livros. Ele desenvolveu tipos claros de letras, tais como seu tipo 'dourado' romano, que foi inspirado pelo tipo do antigo tipógrafo veneziano Nicolaus Jenson, e bordas decorativas medievalizadas para livros que eram inspirados pelos *incunabula* do século XV e suas ilustrações talhadas em madeira. A seleção de papel e tinta e a preocupação com a integração completa entre tipo e decorações nas páginas fez da Kelmscott Press a mais famosa das gráficas particulares do *Movimento das Artes e Ofícios*. Ela operou até 1898, produzindo 53 volumes e inspirando outras gráficas particulares. Entre os amantes de livros, sua edição de *Os Contos da Cantuária* é considerada um dos mais belos livros já produzidos.

Cabe destacar, ainda, na história do livro a particularidade do *Ex-Libris*<sup>92</sup>, cujo uso atingiu o ponto mais alto no século XVIII. Vinda do século XV, a expressão latina significa “dos livros de” ou “da biblioteca de” ou, ainda, “livros dentre aqueles”. Pode ser impressa ou mesmo manuscrita e geralmente antecede o nome do proprietário da obra ou instituição. O primeiro *ex-libris* datado que se conhece é do alemão Hieronymus Iglar, do ano de 1516. No século XVIII, muitos *ex-libris* vinham inseridos no corpo de vinhetas no típico estilo rococó. A etiqueta, em couro ou papel, na qual era impresso o artístico desenho, era colada no verso da encadernação ou numa das guardas do livro (McMURTRIE, 1997).

No Brasil, o movimento ex-librista veio de Portugal. Segundo alguns pesquisadores o primeiro brasileiro a utilizar-se dessa forma de marcar os livros foi Manoel de Abreu Guimarães, Provedor da Santa Casa de Sabará.

De acordo com a autora Camila Santos Miranda (2009),

Ao longo da história, os livros sempre tiveram um importante papel frente às fontes informacionais. Diante disso, fez-se necessário elaborar uma marca bibliográfica para que esses documentos pudessem ser identificados. Criou-se então o denominado *ex libris*. Expressão proveniente da etimologia latina, “*ex libris*” significa, em português, “dos livros de”, “da biblioteca de” ou ainda “livros dentre aqueles”. Além de identificar, também personalizam artisticamente a obra de acordo com os gostos e ideais de seu possuidor através de desenhos e dizeres. Tais marcas podem ser confeccionadas a partir de diversas técnicas de impressão. De acordo com os elementos retratados, os *ex libris* podem ser classificados tanto pela tipologia quanto pela abordagem de tema.

A autora afirma que, com o avanço tecnológico, os modelos tradicionais de fontes de

---

<sup>92</sup> Prática que ainda se mantém, pois muitos artistas gravadores criam *ex-libris* na atualidade.

informação, os impressos, também podem ser visualizados em formato eletrônico. Sendo assim, criou-se o *ex-webis*, objetivando adequar os mencionados requisitos de propriedade, status e poder às novas tendências tecnológicas, artísticas e informacionais.

Desde o seu surgimento até hoje, portanto, existem em todo o mundo, grupos de artistas ex-libristas que desenvolveram e desenvolvem trabalhos nesta temática, utilizando diversas técnicas, a saber: Albrecht Dürer, Gustav Klint, M.C. Escher e o contemporâneo Marcelo Calheiros (Figura 100), e *ex-libris* heráldicos, ornamentais, simbólicos, eclesiásticos e eróticos.

**Figura 100. Marcelo Calheiros. Detalhe *ex-libris*. 2015.**



Fonte: Arquivo de Marcelo Calheiros.

### 4.1.3 Aspectos da Tipografia

Segundo Philip B. Meggs (2009), a invenção da tipografia<sup>93</sup> pode ser classificada, ao lado da criação da escrita, como um dos avanços mais importantes da civilização e teve o italiano Aldus Pius Manutius (1449-1515)<sup>94</sup> como um de seus mais importantes nomes.

Em seus primórdios, tipografia era sinônimo de impressão. Definida como conjunto de regras técnicas para a reprodução de textos, sua prática foi sempre determinada, principalmente, por fatores tecnológicos. Ana Cláudia Gruszynski (2008, p. 33) destaca que “A tradição tipográfica sugere três qualidades essenciais ao design de tipos: contraste, simplicidade e proporção”. Diversos fatores geraram, na Europa, condições que viabilizaram o desenvolvimento da tipografia. A demanda por livros se tornara voraz. A classe média letrada emergente e os estudantes nas universidades, em rápida expansão, haviam capturado do clero o monopólio da faculdade de ler e escrever, criando um novo e vasto mercado para material de leitura. Para Claudio Rocha,

Em seus pouco mais de 500 anos, a arte tipográfica já deixou uma herança inestimável. Nesse período, incorporou inovações técnicas, se beneficiou dos avanços dos sistemas de impressão, e, principalmente, incorporou valores estéticos no decorrer dos séculos. O patrimônio cultural da humanidade preservado por meio da escrita não está restrito ao surgimento da tipografia e, nesse sentido, recua alguns milênios, quando pensamentos e fatos começaram a ser registrados por meio de ideogramas e signos fonéticos. Esses registros foram feitos com os mais variados instrumentos e sobre diferentes suportes. Os

---

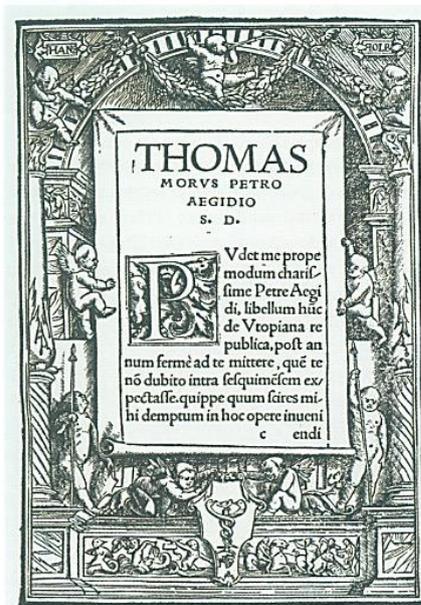
<sup>93</sup> Sistema do alfabeto mecânico do tipo e, por implicação, seu foco está na reprodução impressa. Já o *design* gráfico é um termo mais amplo e inclui a tipografia, bem como outras disciplinas da área gráfica (NEWARK, 2009).

<sup>94</sup> Considerado um dos primeiros mestres do *design* tipográfico, nasceu em Bassiano, no Lácio. Em 1494, fundou em Veneza sua oficina, contratando intelectuais como Erasmo de Rotterdam e o tipógrafo bolonhês Francesco Griffio para lá morar e trabalhar.

desenhos das letras produzidas por culturas e povos distintos continuam sendo estudados, recriados e reaproveitados como matéria-prima para o design tipográfico. (2005, p. 10).

Desde o início, a tipografia estabeleceu relações que priorizaram questões técnicas, além de aspectos econômicos e estéticos. No entanto, a forma das letras do alfabeto latino mudou e evoluiu através dos séculos e ela serviu de base para a criação dos futuros tipos utilizados para a produção de livros. A trajetória da tipografia europeia revestiu os tipos com os traços característicos da cultura de cada país e do momento histórico em que foram produzidos (Figura 101).

**Figura 101. Johann Froben (impressor) e Hans Holbein (ilustrador).** Folha de rosto para o livro *Utopia* de Sir Thomas Morus. 1518. União de composição tipográfica e ilustração.



Fonte: Meggs (2009, p. 145).



No Brasil, entretanto, devido à falta de uma tradição tipográfica sólida, apenas no início do século XIX foram concedidas licenças para o funcionamento de oficinas tipográficas. Talvez em função disso, há, na língua portuguesa, notáveis lacunas no vocabulário utilizado para falar sobre *design* gráfico e, principalmente, sobre tipografia.

O século XX trouxe inúmeras transformações no panorama tipográfico, numa sucessão de impulsos mercadológicos, conceituais, estéticos, técnicos e tecnológicos, em que a composição manual – que perdurou até o final do século XIX –; a composição a quente ou linotipo, de 1884, criado pelo alemão Ottmar Mergenthaler (1854-1899); e a composição a frio ou *offset*, que apareceu entre os anos de 1947 e 1960, cederam espaço para os sistemas digitais e todos os saltos significativos dessas tecnologias nos métodos de composição tipográficos.

Quando os livros eram compostos com tipos metálicos, os tipógrafos tinham uma relativa seleção de fontes passíveis de se adequar a cada texto, pois a feitura de moldes separados era cara e trabalhosa. Quando a composição em filme substituiu a metálica, e as letras digitalizadas substituíram o filme, a produção de tipos ficou muito mais barata. Para Gruszynski,

A Era Industrial é marcada por inovações tecnológicas que alteram as técnicas de impressão, até então bastante similares às aquelas desenvolvidas por Gutenberg. O desenvolvimento de máquinas impressoras, a mecanização da composição com a invenção do linotipo, o surgimento da fotografia e da litografia têm influência significativa na constituição do design gráfico enquanto profissão. (2008, p. 42).

A editoração eletrônica alterou decisivamente o cenário da tipografia. As fontes disponíveis para computador custam muito menos. Os *designers* e os tipógrafos, que antes tinham apenas algumas opções, agora podem dispor de bibliotecas inteiras de fontes por um

custo inferior ao de uma única fonte de metal. Há centenas de opções e milhares de famílias novas sendo facilmente criadas.

Segundo Richard Hendel (2003), o *design* do livro é uma arte que tem suas próprias tradições e um corpo restrito de regras. O *design* de um, normalmente, era visto como uma arte invisível. Todavia, tal característica está se transformando, pois inúmeros artistas visuais e *designers* gráficos estão imprimindo, hodiernamente, suas particularidades na tipografia das publicações que assinam. Assim constituída, a tipografia chama atenção sendo ela digital ou artesanal.

Em 2008, no Brasil, comemorou-se os 200 anos da imprensa nacional, iniciada com a vinda de D. João VI e da Corte Portuguesa. Segundo Gilberto Tomé (2013), durante todos esses anos, a indústria gráfica brasileira acompanhou a evolução das técnicas e dos procedimentos na produção de impressos, passando da tipografia e da litografia<sup>96</sup> aos meios contemporâneos digitais.

Um aspecto interessante da história das técnicas gráficas reside no fato de que, pela diversidade da produção que sempre acompanhou essa indústria – de simples cartas de baralho a complexos livros -, ainda se percebe no meio gráfico, em pleno século XXI, principalmente na cidade de São Paulo, antigas tipografias funcionando como nos tempos de Gutemberg, atendendo a uma pequena clientela de admiradores destas práticas artesanais (TOMÉ, 2013).

---

<sup>96</sup> Sistema de impressão a partir de matrizes de pedras calcárias, que apresenta em essência a concepção de funcionamento do atual sistema offset.

Em 2013, visitei a exposição “Mestres Tipógrafos”<sup>97</sup>, resultante de uma publicação desenvolvida em 2012, que propôs realizar reflexões sobre a linguagem gráfica e registrar as memórias de profissionais tipógrafos ainda atuantes na cidade de São Paulo (Figuras 103 e 104).

**Figura 103.** Exposição *Mestres Tipógrafos: Impressões de Vida*, 2013. Oficina Cultural Oswald de Andrade. São Paulo. SP.



Fonte: Arquivo da autora.

---

<sup>97</sup> A mostra aconteceu na Oficina Cultural Oswald de Andrade, no bairro do Bom Retiro, de 16 de fevereiro a 13 de abril de 2013.

**Figura 104.** Exposição *Mestres Tipógrafos: Impressões de Vida*, 2013. Oficina Cultural Oswald de Andrade. São Paulo. SP.



Fonte: Arquivo da autora.

Neste projeto, foram entrevistados<sup>98</sup> por Gilberto Tomé três profissionais, representantes de três tipografias atuantes na cidade (Gráfica Roberto Rossini, Tipografia do Ateliê Acaia e Ary Artes Gráficas). Todo o material serviu de base para a produção de uma publicação especial, totalmente impressa em tipografia pelos próprios entrevistados, com tiragem de 200 (duzentos) exemplares, que se transformou, posteriormente, no material expositivo que estava tendo oportunidade de conhecer. Fotos pessoais, documentos e objetos selecionados pelos entrevistados foram considerados como parte de suas narrativas expográficas, bem como as matrizes de impressão do livro – tipos móveis, clichês de zinco,

---

<sup>98</sup> Com metodologia de história oral.

linhas de texto em chumbo do linotipo – e também as provas de impressão<sup>99</sup> (Figuras 105 a 107).

Através desta exposição, foi possível identificar as gráficas e os mestre impressores, principalmente, na cidade de São Paulo, que perpetuam a tradição das primeiras gráficas que temos conhecimento e as inúmeras possibilidades inventivas da tipografia.

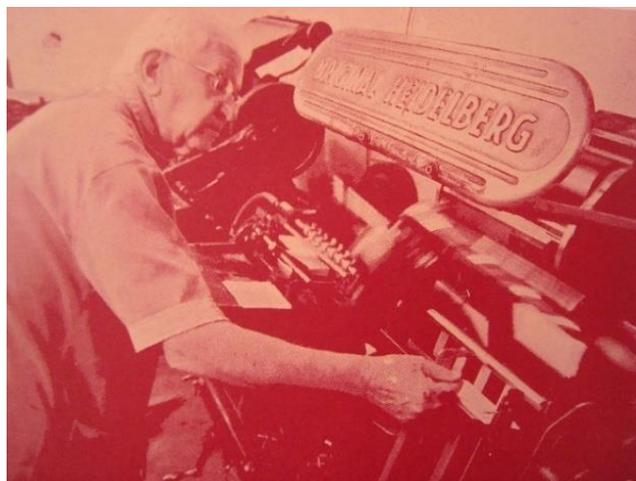
Podemos refletir ainda que, desde o século XVI, a máquina impressora foi descrita como marca de uma época e vista como o símbolo de uma nova era. Embora seja celebrada – assim como Gutenberg – vale a pena registrar a escalada de mudanças que ocorreram a partir desse singular instrumento. Para termos uma ideia sobre sua dimensão, por volta do ano de 1500 havia impressoras em mais de 250 centros europeus, colocando em circulação cerca de 13 milhões de livros, numa Europa de 100 milhões de habitantes. No período entre 1500 e 1750, foram publicados ao redor de 130 milhões de livros e foi preciso construir enormes bibliotecas para abrigar essa produção, que aumentara dez vezes em um quarto de século (BURKE, 2002).

Hodiernamente, artistas visuais e designers têm procurado os recursos das impressoras tipográficas e o conhecimento desses mestres tipógrafos para criação de seus materiais artísticos e de design, haja vista a produção dos trabalhos apresentados em feiras de impressos e livros de artista em todo Brasil.

---

<sup>99</sup> Como produto gráfico, devido ao processo quase “artesanal” de sua produção (os livros foram inteiramente impressos no sistema tipográfico, em diferentes gráficas – e montados um a um, manualmente). São 12 (doze) lâminas ou 48 (quarenta e oito) páginas em formato aberto 21 x 29 cm cada uma, formato fechado 21 x 14,5 cm, em papel Colorplus 120g/m<sup>2</sup> (entrevistas), papel Kraft 80 g/m<sup>2</sup> ou Superbond 75 g/m<sup>2</sup> (folha de créditos) e Kraft 400 g/m<sup>2</sup> (capa) e encadernadas sem costura ou grampo.

**Figuras 105 e 106.** Exposição *Mestres Tipógrafos: Impressões de Vida*, 2013. Oficina Cultural Oswald de Andrade. São Paulo. SP.



Fonte: Arquivo da autora.

**Figura 107.** Exposição *Mestres Tipógrafos: Impressões de Vida*, 2013. Oficina Cultural Oswald de Andrade. São Paulo. SP.



Fonte: Arquivo da autora.

Como consequência, o campo do *design* gráfico e da tipografia, assim como o do material editorial, desenvolveram-se amplamente na Europa e em todo mundo até os dias atuais, sempre com novas demandas sendo impostas, bem como realidades e expectativas. O que nos faz indagar: quais são os paradigmas do livro na contemporaneidade? Do livro e a arte?

## 4.2 IMAGEM VIVA, ESCRITA MANUSCRITA, PUBLICAÇÃO IMPRESSA

Segundo Bruno Munari<sup>100</sup> (2008), quando pensamos em livros, normalmente evocamos apenas seus diversos gêneros, tais como literário, filosófico, histórico, ensaístico, etc. e, neste sentido, diz o autor que “Pouco interesse se tem pelo papel, pela encadernação, pela cor da tinta, por todos os elementos com que se realiza o livro como objeto. Pouca importância se dá aos caracteres gráficos e muito menos aos espaços brancos, margens, numeração das páginas, e todo o resto”. (2008, p. 210).

Ao publicar, em 1981, o livro *Das Coisas Nascem as Coisas*, Munari desenvolveu os conceitos de livro ilegível e pré-livro. A intenção do pré-livro foi incentivar crianças a experimentarem o livro de forma diferente, ampliando sua concepção sensorial e construindo o conceito do objeto livro. O autor percebeu, em seu trabalho com as crianças, que muitos adultos não se tornavam leitores devido à má experiência que haviam tido com livros na infância, pois, durante muito tempo, os livros eram marcados pelos mesmos formatos de páginas, pela encadernação padrão, textos e algumas imagens tradicionais, que não mostravam qualquer coisa além da informação registrada nas páginas.

Já os livros sem texto criados por Munari, intitulados *livros ilegíveis*, exploraram outros conceitos que podem ser abordados em um livro, tais como a textura e a espessura das páginas;

---

<sup>100</sup> Artista e *designer* italiano (1907-1998) que contribuiu com fundamentos em muitos campos das artes visuais (pintura, escultura) e do *design* gráfico e industrial. Seus estudos investigaram temas como o jogo, a infância e a criatividade. Projetou e produziu objetos-livro: seus livros infantis eram simples e provocadoras ferramentas de aprendizagem; os livros para adultos se destinavam a desafiar o próprio conceito de livro.

os materiais utilizados e sua interação com os leitores, as imagens, as cores, as formas; e transparências, entre outros.

Munari desenvolveu 12 (doze) livros do mesmo tamanho, com o título *LIVRO* dos dois lados. Os livros não tinham começo, meio ou fim e as histórias, também, não eram finalizadas, com o intuito de incentivar a criatividade do leitor e estimular seu pensamento e raciocínio. Para elaborá-los, usou materiais como madeira e tecido e diferentes tipos de papel e de encadernações. Além dos diversos materiais, esses livros inovaram em termos de linguagem, por meio da abordagem não linear do livro, da movimentação das páginas e, principalmente, da experimentação de cada leitor (Figura 108).

**Figura 108.** Bruno Munari. *Livros Ilegíveis*. 1981.



Fonte: *Blog de Carré*.

Em função disso, podemos avaliar possibilidades e pensar na relação do livro com as artes visuais. Nas artes, por exemplo, o texto escrito pode ser valorizado, mas, como lembra Munari (2008), o material com que o livro foi feito é crucial. Em inúmeros casos, ambos podem se tornar importantes. Já em outros, o livro como objeto, independentemente das palavras nele impressas, pode comunicar algo em termos visuais e táteis, por vezes até mais do que a parte textual. Diz ainda Munari que todos os tipos de papel deveriam ser experimentados (transparentes, opacos, lisos, ásperos, texturizados, reciclados), pois “Os livros são feitos quase sempre com papéis brancos, ou de cores muito claras, escolhidos de acordo apenas com o custo”. (2008, p. 212).

Tornando-se o livro um objeto artístico e não apenas o instrumento para transmitir alguma informação, todos os tipos de formatos de páginas, encadernações diferenciadas, sequências de formas e cores seriam bem-vindas. Munari acrescenta que

Páginas iguais comunicam um efeito de monotonia; páginas de diferentes formatos são mais comunicativas. Se os formatos forem organizados de modo crescente, decrescente, diagonal e ritmado, pode-se obter uma informação visual rítmica, dado que a ação de virar a página realiza-se no tempo e, portanto, participa do ritmo visual-temporal. (2008, p. 214).

Nas mãos dos artistas, entretanto, podemos encontrar diferentes livros possíveis e esses recebem diversos tipos de nomenclatura como edição de luxo, livro único, livro ilustrado, livro de pintor, livro de arte, livro de artista, livro-objeto, livro-escultura, livro matérico e livro-arte.

Outros tipos de publicação gráfica de artistas são os diários gráficos, os escritos de artista e as publicações de arte, que representam uma fonte impressa fundamental para uma reflexão sobre algumas características, rupturas e, até mesmo, contradições operadas pelo

campo das artes ao longo da história da arte.

Contudo, para complementar as reflexões sobre o livro e a arte, precisamos voltar no tempo e acrescentar, ainda, a importância da xilogravura e de sua relação direta com a ilustração de livros, porque, depois que as Cruzadas abriram a Europa à influência oriental, a impressão em relevo chegou na trilha do papel. Disso, baralhos e estampas de imagens religiosas foram as manifestações iniciais (MEGGS, 2009).

Por volta do início do século XIV, o jogo de cartas era popular e os baralhos foram as primeiras peças impressas, fazendo delas a mais antiga e próspera manifestação da capacidade de democratização da impressão. Os jogos, que antes pertenciam aos nobres, tornaram-se, também, jogos de camponeses e artesãos.

Foram produzidas, também, na época, as impressões xilográficas conhecidas como estampas de santos, que variavam de pequenas imagens, que cabiam na mão de uma pessoa, a imagens maiores. A mais antiga gravura tabular datada representa São Cristóvão atravessando o mar com o Menino Jesus nos ombros (Figura 109).

Essas primeiras estampas evoluíram para livros tabulares, que constituíam em volumes com ilustrações e textos breves impressos a partir de entalhes em madeira de temas religiosos. Tais livros xilografados foram utilizados para a instrução religiosa de analfabetos. Entretanto, essa forma declinou pouco a pouco no século XV, à medida que crescia o número de alfabetizados.

**Figura 109.** Ilustrador desconhecido. Impressão xilográfica de São Cristóvão. 1423.



Fonte: Meggs (2009, p. 92).

No Brasil, a xilogravura tem uma antiga tradição, principalmente com a literatura de cordel (Figura 110), que surgiu na segunda metade do século XIX e expandiu-se da Bahia ao Pará, antes de alcançar outros estados. Os folhetos, vendidos nas feiras, tornaram-se a principal fonte de divertimento e informação para a população, que via neles a função de jornal e de enciclopédia, de maneira quase simultânea. Os temas eram os mais variados: as aventuras de cavalaria, as narrativas de amor e sofrimento, as histórias de animais, as peripécias e diabruras de heróis, os contos maravilhosos e uma infinidade de outros que a memória popular encarregou-se de transmitir e preservar.

Figura 110. *Literatura de cordel*. 10,7 x 15,5 x 0,2 cm.



Fonte: Arquivo da autora.

As origens do cordel podem ser traçadas até as tradições medievais da literatura europeia. As canções de gesta<sup>101</sup>, as narrativas históricas, novelescas ou fantásticas, as histórias

<sup>101</sup> Conjunto de poemas épicos surgidos no raio da literatura francesa, entre os séculos XI e XII.

bíblicas e os exemplários<sup>102</sup> são algumas das fontes que contribuíram para seu surgimento. O libreto europeu, trazido para o Brasil pelos portugueses, pode ser apontado como uma espécie de ancestral do folheto de cordel. Todavia, sua matriz não é exclusivamente europeia, pois as histórias ibéricas foram transplantadas já com contribuições orientais e africanas e receberam, aqui, um novo influxo das culturas africanas e indígenas, em especial por meio do conto folclórico, de acordo com a Fundação Casa Rui Barbosa (2017).

Além disso, o poeta nordestino foi incorporando a esse romanceiro fatos mais próximos do público, ocorridos em seu ambiente social como façanhas de cangaceiros, acontecimentos políticos locais, catástrofes, milagres e, até mesmo, a propaganda com fins religiosos e comerciais (FUNDAÇÃO CASA RUI BARBOSA, 2017).

Conforme informações contidas no *site* da Fundação Rui Barbosa (2017), as xilogravuras e desenhos que ilustram as capas dos folhetos tornaram-se uma manifestação da criatividade do artista popular, com soluções plásticas próprias, em que se destacam o traço forte e a expressividade da estampa. O cordel foi valorizado como expressão poética de alta significação por escritores do porte de Ariano Suassuna, Carlos Drummond de Andrade, Jorge Amado, Guimarães Rosa, Mario de Andrade e João Cabral de Melo Neto, motivando – e continuando a motivar – estudos e pesquisas nas áreas de Antropologia, Folclore, Linguística, Literatura e História, entre outras.

Segundo pesquisas atuais, estima-se que há, no Brasil, cerca de 4000 (quatro mil) artistas cordelistas em atividade, dos quais se destacam: Apolônio Alves dos Santos, Cego Aderaldo,

---

<sup>102</sup> Contos usados para ilustrar tratados morais.

Cuíca de Santo Amaro, Guaipuan Vieira, Firmino Teixeira do Amaral, João Ferreira de Lima, João Martins de Athayde, Manoel Monteiro, Leandro Gomes de Barros, José Alves Sobrinho, Homero do Rego Barros, Patativa do Assaré (Antônio Gonçalves da Silva), Téo Azevedo, Gonçalo Ferreira da Silva e João de Cristo Rei (FUNDAÇÃO CASA RUI BARBOSA, 2017).

#### 4.2.1 Diários Gráficos e Escritos de Artista

Palavra, imagem e suas relações já foram examinadas por renomados filósofos, historiadores, antropólogos, sociólogos e linguistas. Daí que, é justamente à linha tênue entre palavra e imagem, ao longo da história da arte, que dou ênfase em meus estudos, buscando refletir sobre a importância de diários gráficos, de cadernos de estudo e de escritos de artistas visuais, destacando livros de artista e publicações de arte contemporânea em minha produção poética. Em sua maioria, escritos de artistas<sup>103</sup> representam as vozes em primeira pessoa de artistas, que refletem sobre suas poéticas através de textos, ingressando, assim, no domínio da crítica e da história da arte. Através de manifestos, cartas, entrevistas, textos críticos e, predominantemente, ensaísticos, tais produções textuais assinalam a importância do pensamento visual e a contribuição para o desenvolvimento do pensamento moderno e

---

<sup>103</sup> Em 2006, Glória Ferreira e Cecília Cotrim organizaram o livro *Escritos de Artistas: Anos 60/ 70*, reunindo 51 textos de autoria de 46 artistas e de dois grupos das mais variadas tendências e latitudes, respeitando a ordem cronológica de sua publicação original, a fim de contribuir para ampliação da área artística no Brasil, através da leitura de textos de artistas.

contemporâneo.

Segundo Anne Cauquelin<sup>104</sup>, “Isso pode ser confirmado pelo fato de, no período recente, não mais existirem obras sobre a arte que não recorram aos escritos de artistas mais do que aos trabalhos de historiadores ou de esteticistas”. (2005a, p. 157). E acrescenta que “Os livros de Kandinsky, os de Klee, de Mondrian, de Malevitch, Matisse, Magritte, os dos *land artists*, ou ainda de Barnett Newman, de Rodtchenko, de Reinhardt, De Kooning parecem falar deles mesmos. A moda é o retorno à origem, e o documento funciona como prova”. (2005a, p. 157). Encontramos, por exemplo, no *Tratado de Pintura* de Leonardo da Vinci, um importante referencial sobre reflexões artísticas, que estão registradas em cadernos de estudo ao longo do desenvolvimento dos processos criativos em ateliê. No caso de da Vinci, seu *Tratado* só foi conhecido pelo público e publicado no século XVIII:

Sombra é carência de luz e mera obstrução dos raios luminosos por corpos densos; a sombra é da natureza das trevas. A luz é da natureza da claridade. Uma oculta; a outra revela. Sempre estão unidas aos corpos em mútua companhia. Mas a sombra é mais poderosa do que a luz, pois nega e priva completamente os corpos de luz, enquanto a luz nunca pode expulsar toda sombra dos corpos, isto é, dos corpos densos. (DA VINCI, 2007, p. 167, tradução nossa).<sup>105</sup>

---

<sup>104</sup> Filósofa francesa. Seus principais livros publicados são *Teorias da Arte*, *Arte Contemporânea: uma Introdução e A Invenção da Paisagem*.

<sup>105</sup> Sombra es carencia de luz y mera obstrucción de los rayos luminosos por los cuerpos densos; la sombra es de la naturaleza de las tinieblas. La luz es de la naturaleza de la claridade. La una oculta; la otra revela. Siempre están unidas a los cuerpos em mutua compañía. Pero la sombra es más poderosa que la luz, puesto que niega y priva por entero a los cuerpos de la luz, en tanto que la luz nunca puede expulsar toda sombra de los cuerpos, esto, de los cuerpos densos. (DA VINCI, 2007, p. 167).

Além do Tratado de Pintura, Leonardo fazia registros regulares e mantinha livretos de bolso que levava consigo para tomar notas desde o início da década de 1480. Rascunhar observações, listas, ideias e desenhos foi algo que aflorou naturalmente e o acompanhou pelo restante de sua vida. Segundo Walter Isaacson, a única coisa que faltou nestas anotações foram revelações pessoais e intimidades, pois “Os caderninhos pendurados no cinto, assim como as folhas maiores do ateliê, tornaram-se repositórios de todas as suas numerosas paixões e obsessões, com várias delas compartilhando a mesma página”. (2017, p. 128)

Sendo assim, temos nos escritos de artista e nos diários gráficos valiosos recursos para a análise de questões referentes ao conhecimento sobre arte, o tempo, a memória, a identidade, a representação e o imaginário presentes na produção cultural, pois inúmeros são os artistas que utilizaram e utilizam as páginas de livros e de cadernos para rascunhar, elaborar ideias sem compromisso e estabelecer relações com as outras áreas do conhecimento, tal como atestam os *sketchbooks* de John de' Grassi (Século XIV) e Leonardo da Vinci (1452-1519) (Figuras 111 e 112).

Figura 111. John de' Grassi. Cadernos.



Fonte: *Blog Didaticarte*.

Figura 112. Leonardo da Vinci. Cadernos.



Fonte: *Site da Editora Rosa Rosé.*

Os cadernos acima demonstram que pequenos textos, esboços, imagens e projetos sempre estiveram e estão presentes no campo das linguagens artísticas, seja na produção de pintores, de gravadores ou de escultores. Planejar é fundamental. Refletir faz parte do amadurecimento de conceitos e ideias. Tanto no espaço da escrita, quanto no da produção prática, inúmeros artistas imprimiram um fluxo dialético entre o ato criador, a obra e a decodificação de diversos signos textuais e não textuais, transcendendo as estruturas conhecidas da literatura, da história e das artes visuais em suas regras e características. Para Anne Cauquelin,

Desde os "cadernos" de Da Vinci, da correspondência de Poussin, do diário de Delacroix, os textos de artistas vêm se tornando numerosos, adquirindo direito de cidadania no domínio da estética (como as obras de seus autores, eles estão *dentro* do sítio), mas de que direito se trata? Qual é o estatuto desses textos? Justificativos, explicativos, pedagógicos ("cursos" professados, como por exemplo os do Bauhaus), tratados (por exemplo, os de Kandinsky) ou de interesse documental para futuros historiadores da arte (por exemplo, as cartas ou os "apontamentos" de Dürer), da categoria da confissão e da meditação ("apontamentos", diários) ou promocionais e polêmicos (textos para catálogo, manifestos, respostas a entrevistas), o estatuto de textos de artistas é difícil de ser determinado: são eles "marginais", pré ou posfácios, ou são parte integrante da obra? (2005b, p. 154).

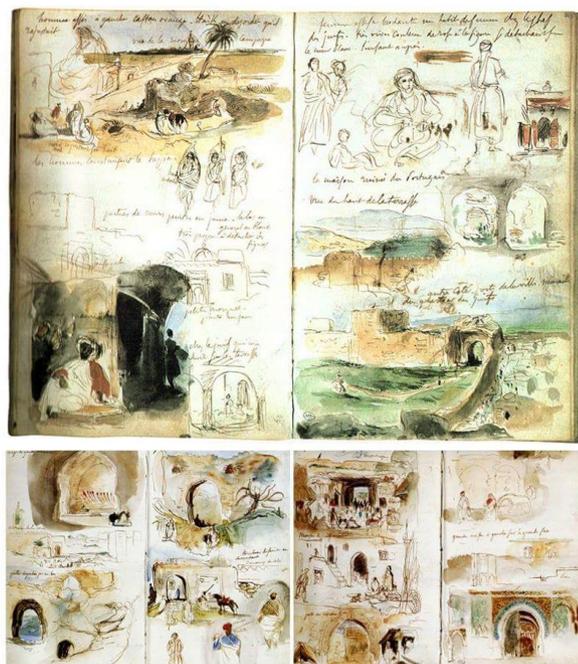
Para muitos artistas, o espaço da página do caderno, do livro e da obra impressa é tão recorrente e repleto de saberes, identidade, memória e representatividade, quanto para poetas, dramaturgos, filósofos e historiadores (Figuras 113 e 114).

**Figura 113. Albrecht Dürer. Caderno.**



Fonte: *Blog Didaticarte*.

**Figura 114. Eugène Delacroix. Cadernos.**



Fonte: *Site* da Editora Rosa Rosé.

Os cadernos de registro de pensamentos e imagens ou diários gráficos passam a ser o próprio objeto de estudo e, principalmente, meios propícios para inúmeras pesquisas e visitas, pois sua função é resguardar algumas lembranças, apontar novas práticas, gerar novos projetos e, ainda, servir de inspiração futura. Tais diários nos acompanham e, não desejando transformar este estudo em um relato confessional, devo admitir que os tenho desde meus cinco ou seis anos de idade.

#### 4.2.2 Livros-objeto

O livro em formato de códice é o mais significativo objeto da cultura ocidental. Para inúmeros historiadores, como Roger Chartier, a publicação nesse formato pode representar o arquivo de todo o conhecimento humano e um registro de nossos comportamentos e sentimentos. Por essa razão, o artista visual pode por ele (livro) sentir-se especialmente atraído e utilizá-lo para transmitir sua mensagem ao público, seja reafirmando seus valores auráticos, seja violando suas páginas, questões estas levantadas por Paulo Silveira<sup>106</sup> em seu livro *A Página Violada: da Ternura à Injúria no Livro de Artista*. Em Silveira (2008a), encontramos, então, a possibilidade de o artista preservar suas conformações, assim como os valores institucionais do livro: amor a forma e preservação da leitura sequencial da imagem e palavra escrita. Em seu contrário, teremos o agravo ao livro e a violação as regras, comprometendo seu legado de objeto sagrado: é dano moral e físico as suas páginas.

Assim como em Silveira, as palavras de Norberto Gaudêncio Junior também fizeram-me apostar nas possibilidades inventivas do livro-objeto ao utilizar a expressão “braile tipográfico” (2004, p. 9). Segundo o autor, não existe sensação mais aprazível do que sentir a impressão da palavra na superfície do papel de um livro através do tato. No caso de meus livros de artista, minha intenção é fazer o espectador sentir, com o toque de seus dedos, o volume da tinta serigráfica em

---

<sup>106</sup> Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira é mestre e doutor em História, Teoria e Crítica da Arte, professor do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É autor de *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista* (2008). Participa dos grupos de pesquisa Veículos da Arte (UFRGS) e Grupo de Estudos em Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu (USP).

cada página virada, em cada folha de papel japonês, tal como é abordado no *Capítulo 5: Arte e o Espectador Emancipado*.

Devemos lembrar, ainda, que até o final do século XIX, as artes gráficas e, conseqüentemente, o livro, eram produzidos, em sua maioria, em branco e preto e impressos em papel branco. A relação entre imagem e fundo, entre o espaço com tinta e o espaço sem tinta e entre o positivo e o negativo, era estruturada e ordenada de forma organizada. Subversões no suporte da folha de papel, na caligrafia e na criação tipográfica raramente eram bem vistas e valorizadas, pois se valorizava questões tradicionais, ao invés de novidades e ousadas. Em sua produção, segundo tipógrafos e teóricos do *design* gráfico, como Jan Tschichold (1902-1975)<sup>107</sup> em *A Forma do Livro: Ensaio sobre Tipografia e Estética do Livro* (2007), devem convergir princípios gerais de cor, requintados detalhes tipográficos e margens harmonicamente perfeitas. O desenho da página perfeita segundo regras rigidamente definidas. Será?

Sob esse aspecto, o livro-objeto torna-se o oposto, pois, além do aspecto gráfico, há o caráter escultórico. Segundo Silveira, “Especificamente para a arte, o livro-objeto é uma solução inteiramente plástica ou uma solução gráfica funcionalizada plasticamente. Ou ainda, o travestir de um livro em uma unidade com valores escultóricos. Nele, o apelo da forma, da textura e da cor é eloquente e o principal determinante do processo criativo”. (2013, p. 20). Silveira acrescenta que

O livro-objeto é uma obra de origem moderna, com desenvolvimento e maturação nas vanguardas na primeira metade do século XX (experimentos tipográficos sobre suportes inesperados, trabalhos futuristas de lata e elaborações surrealistas, principalmente, incluindo o uso da encadernação como uma forma de arte e formas tridimensionais

---

<sup>107</sup> Em 1928, Jan Tschichold publicou o livro *A Nova Tipografia (Die Neue Typographie)*.

herdeiras ou paralelas ao poema-objeto). (2013, p. 20-21).

Ainda para Silveira, a publicação original de *Poemóbiles* – que não é exatamente um livro, mas um *portfólio* que abriga um grupo de dobradura avulsas (Figura 115) – de Augusto de Campos<sup>108</sup> (1931) e Julio Plaza<sup>109</sup> (1938-2003), em 1974, e suas duas reedições posteriores, é muito importante, no Brasil. Plaza classificou-o como livro-objeto ou livro-poema no artigo *O Livro como Forma de Arte*, publicado na revista *Arte* em São Paulo, em 1982. (SILVEIRA, 2013). A importância de Campos e Plaza para a categoria do livro de artista brasileiro é notória, pois realizaram obras em colaboração, como *Poemóbiles* e *Caixa Preta* (1975), nas quais encontramos uma variedade de peças gráficas soltas, com muita poesia concreta, recortes, dobraduras e cores, influenciando toda uma geração de novos artistas. Campos comentou sobre *Poemóbiles* em exposição em homenagem a Julio Plaza em 2013<sup>110</sup>,

Refugindo tanto da obra de luxo quanto da obra decorativa, ocorrente na maioria dos casos de livros de poemas ilustrados por artistas ou de livros de arte comentados por poemas, buscávamos um verdadeiro diálogo interdisciplinar, integrado e funcional, entre duas linguagens, verbal e não verbal, capaz de suscitar, num único movimento harmônico, o cuto-circuito da imaginação entre o sensível e o inteligível, o lúdico e o lúcido. (p. 84).

Para Augusto de Campos e Julio Plaza, *Poemóbiles* significou a primeira de uma série de iniciativas de que participariam juntos, nos quais o conceito de interdisciplinaridade foi posto em prática. Seguindo as diretrizes de *Poemóbiles*, vieram *Caixa Preta* e mais algumas

---

<sup>108</sup> Augusto Luís Browne de Campos é um poeta e tradutor brasileiro. Nasceu em São Paulo, em 1931.

<sup>109</sup> Julio Plaza González foi um artista, escritor, gravador e professor. Nasceu em Madrid, Espanha, em 1938, e faleceu em São Paulo, em 2003.

<sup>110</sup> A exposição foi organizada pela Fundação Vera Chaves Barcellos e aconteceu na mesma fundação em Viamão, RS, em 2012, com o título *Julio Plaza: Construções Poéticas*.



### 4.2.3 Publicações de Artista

O livro de artista, em seu território ativo, inclui, também, publicações de artista ou publicações de arte e seus tantos formatos. Contudo, é sua portabilidade, que permite seu deslocamento e trânsito pelos mais distintos lugares e contextos, alargando as noções de cubo branco da arte contemporânea, que determina seu fator mais positivo. Existe uma quantidade expressiva dessas publicações sendo produzidas atualmente, configurando-se como exposições impressas<sup>111</sup> que não precisam, necessariamente, das paredes das galerias de arte para serem apreciadas. Aliás, dialogam e estão presentes em algumas livrarias, que valorizam e já trabalham com este tipo de produção cultural.

Obra de referência que problematiza as características e os paradigmas modernistas das galerias, museus e espaços expositivos institucionalizados, identificados como cubo branco é o livro de Brian O'Doherty *No Interior do Cubo Branco: A Ideologia do Espaço na Arte*. Para autores como Brian O'Doherty e Rosalind Krauss, o cubo branco, criado pelo curador holandês Willem Sandberg (1897-1984), representa o santuário adorado pelo modernismo como espaço seguro que separa a arte do mundo.

Anne Moeglin-Delcroix<sup>112</sup>, em seu artigo *Pequenos Livros & Outras Pequenas Publicações*, escreve que as publicações de artista, ou minipublicações, apresentam uma

---

<sup>111</sup> Termo utilizado pela artista visual e professora Regina Melim na publicação *Entre Ser Um e Ser Mil: O Objeto Livro e Suas Poéticas* (2013).

<sup>112</sup> Professora Emérita na Universidade de Paris I – Sorbonne, foi responsável pela coleção de livros de artista do Departamento de Estampas da Bibliothèque Nationale de France, é autora de *Esthétique du livre d'artiste: une introduction à l'art contemporain* e *Sur le livre d'artiste: articles et écrits de circonstance* 1981-2005.

aparência simples e ausência de pretensão, tornando-as relativamente fáceis de produzir e circular, sempre pelas mãos dos próprios artistas (2015). A autora acrescenta que “Esse espaço alternativo é um espaço livre, fora das instituições estabelecidas, prestando-se, assim, para a expressão de projetos artísticos que vão além das normas padrão – sem restrições ou numerosos intermediários”. (2015, p. 163). Para Moeglin-Delcroix,

Entre os meios de expressão artística que surgiram nos anos 1960 e que compõem a arte contemporânea, o livro é, sem dúvida, o meio crítico *por excelência*. É, de fato, no espírito politicamente contestador e artisticamente experimental desse período que o livro encontrou um clima favorável. Não surpreende que os antecessores desse tipo de livro possam ser encontrados em impressos que também são pequenos no formato, frágeis e impressos em papel comum: as publicações de artistas e escritores construtivistas e dadaístas das primeiras vanguardas. (2015, p. 163-4).

Podemos refletir que as publicações impressas, representaram e representam, principalmente na contemporaneidade, mais do que objetos para estudo, registro e análise da produção artístico-cultural, pois, ainda segundo a autora,

Eles também foram produzidos para fazer ouvir as suas vozes, ou seja, uma tomada de posição em uma sociedade abalada em seus alicerces pela guerra e pela revolução. Ao contrário dos livros luxuosos inventados na França por negociantes de arte e editores no final do século XIX – em oposição ao moderno desenvolvimento de industrialização da imprensa – os livros, folhetos, revistas e cartazes das primeiras vanguardas não eram destinados aos bibliófilos colecionadores, mas aos seus contemporâneos – isto é, aqueles que compartilham a mesma experiência histórica e a mesma necessidade de ver com clareza. (MOEGLIN-DELCROIX 2015, p. 163-4).

Tais impressos, obras, em sua maioria, múltiplas, circulam em diferentes contextos, demandam a mesma importância que as linguagens artísticas tradicionais, estabelecem novas formas de fruição por parte do espectador-leitor, acentuam a forma expandida de pensar um

trabalho de arte e apontam para uma nova mobilidade e desvios do trabalho do artista produtor, pesquisador e agenciador de espaços relacionais e comunicacionais. Moeglin-Delcroix complementa que,

Em outras palavras, o florescimento repentino do livro como meio artístico a partir de 1960 e sua expansão até hoje pode ser explicado pela correlação de três fatores principais: a sua participação nos principais aspectos da mutação nas artes visuais, a solução que ele oferece para substituir a forma tradicional de exposição, assim como o catálogo, e a independência que garante ao artista. (2015, p. 164).

Nas publicações de arte, estão presentes não só uma multiplicidade formal, mas também e principalmente, expressões gráficas e plásticas de diferentes artistas, que as utilizam como espaço para registrar ideias e conceitos, assim como para partilhar experiências estéticas - o que, na contemporaneidade, representa, ainda, a possibilidade de gerar pesquisas acadêmicas acerca do campo dos dispositivos de registro da arte contemporânea.

Colocamos questionamentos a partir da ampliação do campo de produção das publicações independentes<sup>113</sup> e alternativas de artistas, bem como da comercialização crescente dessas produções em feiras e livrarias dedicadas à venda de arte impressa, como livros de artista, múltiplos de arte e demais obras de pequeno formato e custo baixo.

---

<sup>113</sup> Em uma editora independente atribui-se o poder de produção para qualquer pessoa em posse de meios para pagar a impressão. O termo "independente" sugere uma independência por motivos comerciais. A edição é feita pelo editor/ editores, que muitas vezes, também, imprimem o trabalho. Esses editores independentes servem para tornar o trabalho disponível para o público. A grande maioria de escrita criativa, poesia e prosa é publicada através de meios independentes. Atualmente, existe um crescente grupo de artistas visuais que criam suas editoras independentes.

### 4.3 LIVROS DE ARTISTA: UM CONCEITO AMPLIADO

Afinal, o que podemos considerar como conceito ampliado quando abordamos o campo do livro de artista? Buscamos as definições de diários gráficos, cadernos de artista, livros-objeto e publicações de artista, a fim de estabelecer relações entre as práticas de ateliê e suas conexões com as possibilidades inventivas do campo.

Em consonância com Sarah Bodman<sup>114</sup> (2013), ao longo dos últimos anos, o livro como espaço físico tem passado por algumas mudanças drásticas relativas ao formato, conceito e recepção. Porém, o livro é uma sequência de espaços, de páginas, porém é interessante perceber a quantidade de artistas que estão utilizando tanto os meios tradicionais como também as plataformas digitais como peças-chave para suas produções desse suporte. Bodman (2013) acrescenta que devemos atravessar o século XXI tendo a liberdade de produzir, apreciar e desfrutar dos livros de artista em todas suas formas, pois o conceito funde-se entre uma sequência de espaços já consagrados e meios eletrônicos e digitais: áudio, internet ou vídeo.

Com essa infinidade de possibilidades construtivas e apresentando inúmeras características, hodiernamente podemos encontrar a produção de livros de artista ou livros de arte, como os classifica Bodman (2013), em galerias, instituições, bibliotecas, acervos e feiras, em formatos que variam de pequenas ou grandes edições, tiragens únicas, livros feitos manualmente, impressos rápidos e/ou com tecnologias avançadas.

---

<sup>114</sup> Artista e pesquisadora sênior de livros de artista no Centro de Pesquisa de Impressão de Artes Plásticas (CFPR), da Universidade do Oeste da Inglaterra (UWE), onde dirige projetos de pesquisa que investigam e promovem livros de arte contemporânea e é líder do programa de mestrado multidisciplinar em gravura da UWE.

A mesma autora acredita que o termo *livros de arte* é mais abrangente para designar o campo que inclui fanzines<sup>115</sup>, múltiplos, *livres de luxe*, livros de artista, panfletos, livros alterados/reconfigurados, obras escultóricas, exemplares únicos, *downloads*, *e-books*, livros utilizando telefones celulares como plataformas, *blogs*, *bluetooth*, vídeos, *podcasts*, *performances* e quaisquer produções efêmeras, como crachás, adesivos e cartões-postais (BODMAN, 2013).

Já Edith Derdyk<sup>116</sup>, no livro *Entre Ser Um e Ser Mil: O Livro e suas Poéticas*, lembra que

Das matrizes e superfícies possíveis – pedra, barro, papiro, couro, pergaminho, papel; dos sinais, sejam palavras, sejam imagens – cavoucados, gravados, desenhados, estampados, impressos; das tábulas, das paredes e mesas, das páginas e dos fólhos, das folhas, dos *sites* e lugares; do manual ao digital, da cisão à estampa, do mecânico ao eletrônico, do carimbo ao xerox, do manuscrito à prensa móvel, do heliográfico aos rotativos; das mais variadas extensões e maneiras de ligar, colar, furar, dobrar, costurar, acumular, conectar, sequenciar, associar, gerando narrativas que não contam histórias, que são narrativas incontáveis, que promovem experiências de espaço e de tempo por meio de entrelaçamentos inusitados entre a palavra e a imagem: tudo tudo aqui se tornará ingrediente nutritivo que concorre como matéria-prima para a

---

<sup>115</sup> A palavra fanzine vem de *fanatic magazine*, que significa revista de fãs. Surgiu no século XX, nos Estados Unidos, na década de 20 e no Brasil, na década de 60 em São Paulo. É uma revista feita por um fã de qualquer assunto e pode abordar diversos temas como ficção, música, história em quadrinhos, fatos históricos, etc. Existem várias maneiras de apresentação do fanzine, como digital, impresso em gráfica, artesanal (este pode ser costurado à mão, colado, grampeado ou apenas encaixado), colorido ou preto e branco, desenhado à mão, colagem, carimbo, pintura, fotografias, etc. Feito de forma independente, não é distribuído em bancas de revistas/livrarias e possui uma tiragem limitada. Um dos lugares de venda ou distribuição gratuita, são exposições voltadas para divulgação desse tipo de trabalho ou eventos que tenham relação com o assunto do fanzine, como feiras de publicações independentes e artes gráficas.

<sup>116</sup> Artista visual, ilustradora e educadora. Tem realizado exposições desde 1981 no Brasil e no exterior. Derdyk é autora dos livros *Formas de Pensar o Desenho*, *O Desenho da Figura Humana*, *Linha de Costura* e *Linhas do Horizonte*. Organizou, também, *Disegno. Desenho. Designio*.

construção do pensamento sobre o que é, afinal, livro de artista. (2013, p. 15).

De acordo com Silveira, “Tratava-se de algo novo, um pouco mais que ver ou ler, uma possível oferta de novos mistérios, de novas reflexões”. (2008b, p.59). O autor complementa que

O livro de artista, no sentido restrito do termo, é um produto quase sempre múltiplo e que põe em ação o gesto artístico de publicar. Como tal, não abre mão de atingir seu público onde ele estiver. Ele agrega à arte o conceito de mídia. Mas isso não significa que se banalize. Ao contrário, nos seus primeiros tempos a sua presença causava estranheza, tanto no circuito das galerias e museus, quanto no mundo das livrarias e bibliotecas. (SILVEIRA, 2008b, p. 58-59).

Em Johanna Drucker<sup>117</sup> (2004), encontramos a afirmação de que são muitas as dificuldades para chegarmos a qualquer definição do que vem a ser um livro de artista. Isso, simplesmente, porque ele se encontra em uma zona híbrida, em algum lugar na interseção, na fronteira e nos limites das outras atividades artísticas. Mas por que precisamos defini-lo?

No livro *Mestiçagens na Arte Contemporânea: Conceito e Desdobramentos*, Icleia Borsa Cattani (2007) define que o termo mestiço existe desde a Idade Média para referir-se a tecidos e grãos mistos, posteriormente a misturas de plantas e de animais e, finalmente, a uniões socialmente desiguais. Segundo Cattani, culturalmente, o termo vincula-se estreitamente às mestiçagens de raças na esteira da colonização européia e das grandes migrações voluntárias e forçadas (africana). No entanto, o caráter pejorativo nasceu não apenas por razões raciais, mas pelo status indefinido e inferiorizado desses descendentes, em face do eurocentrismo dos

---

<sup>117</sup> Artista visual e crítica cultural. Atualmente é professora no Departamento de Estudos de Informação na Escola de Pós-Graduação de Educação e Estudos de Informação da Universidade da Califórnia, Los Angeles.

colonizadores. De acordo com Cattani, nos últimos anos, teóricos como Gruzinski, transpuseram-no, enquanto conceito, às áreas da ação política e da atuação cultural.

Para Cattani (2007), com a contemporaneidade, a partir dos anos 1970-1980, houve o questionamento dos paradigmas modernistas. A partir de 1975, verificou-se o surgimento progressivo de linguagens e formas abandonadas na modernidade, acompanhadas de misturas de elementos, que abrem a mestiçagens e hibridações. A unicidade dá lugar às migrações de materiais, técnicas, suportes, imagens de uma obra à outra, gerando poéticas marcadas pela transitoriedade e pela diferença, pois o único dá lugar a coexistência de múltiplos e impuros sentidos. A ideia do artista gênio criador está sendo substituída pela constatação da posição deste em uma rede de atores, na qual artista, curador, colecionador e público fazem parte e podem ocupar lugares igualmente importantes. Os cruzamentos com outras áreas do saber também marcam as produções contemporâneas.

A arte torna-se um campo de experimentações, no qual todos os cruzamentos entre passado e presente, manualidade e tecnologia, materiais, suportes e formas diversas se tornam possíveis e são evidenciadas nas poéticas dos artistas contemporâneos e na poética das obras, segue Cattani. A utilização de linguagens múltiplas simultaneamente como as instalações, a videoarte, as videoinstalações, as cartografias, os livros de artista, as performances, as novas e as “velhas” tecnologias, as obras interativas e em rede, o cinema; obras que mobilizam sentidos múltiplos (2007).

Já o termo híbrido, conforme Cattani (2007), refere-se a obras que misturam influências, estilos e gêneros. Seus sentidos são móveis, não apresentam hierarquia e circulam entre os diversos elementos constitutivos das obras, trazendo novos significados, de forma inclusiva e

fluida. Podemos identificar os entre-lugares, entre-formas, entre-espacos, entre-tempos. Obras híbridas são marcadas pelo signo da expansão e da novidade, e resgatam o conceito de subversão e transversalidade, através, por exemplo, da justaposição de elementos opostos como profundidade/superfície, volume/planaridade, figuração/abstração.

Sendo assim, voltemo-nos a Rosalind Krauss em seu texto *A Escultura no Campo Ampliado* (1984). Se a linguagem do livro de artista ou o livro de arte é híbrida, passível de expandir-se a ponto de incluir quase tudo, podemos pensar no conceito de livro de artista ou o livro de arte ampliado, que pode continuar a ser um suporte de leitura tradicional ou base para as mais diversas experimentações artísticas contemporâneas – o que inclui livros únicos, múltiplos e até instalações – como a série *Vide Bula*, que partiu de cadernos de estudo de minha prática docente como narro a seguir.

#### **4.3.1 Série *Vide Bula***

As pesquisas com livros de artista da série *Livro, Faca de Corte, Coração*<sup>118</sup> estavam representadas e sendo ampliadas com uma nova série, pois, ao retomar quatro diários de ateliê<sup>119</sup> com anotações de experiências construtivas do material cerâmico e suas características físico-

---

<sup>118</sup> Realizadas no Mestrado em Poéticas Visuais (2000).

<sup>119</sup> Ao assumir às atividades docentes como professora substituta na disciplina de Pesquisa Cerâmica do Bacharelado em Cerâmica do Curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, de 2001 a 2003.

químicas, e reuni-las em um único caderno de estudos, vislumbrei um novo projeto: a elaboração da bula de um remédio artístico.

Com esse pequeno caderno (Figuras 116 e 117), depois de inúmeros rascunhos e muitos ensaios, com várias versões, concluí a bula de *Coração Mix Plus* (Figura 118). Essa bula, contendo as principais informações técnicas sobre fórmulas do material cerâmico e dos processos de moldagem utilizados para a produção de corações de porcelana, tornou-se um livro de artista, através de seu conceito de campo expandido. Considerei, naquele momento, a bula como uma experiência de livro de artista em sua possibilidade ampliada e múltipla.

Cabe mencionar, que a primeira versão da bula foi iniciada em 2002 e que sua versão final foi impressa em *offset* em 2008 (Figura 119). A partir desse momento, com a finalização da bula, foi iniciada a produção da embalagem e da cerâmica-coração que comporia a série *Vide Bula* (Figura 120).

Ao me questionar sobre essa série de múltiplos de arte, é oportuno lembrar que, precedidos por vários estudos e desenhos, a fim de retratar o mais fielmente possível esse órgão formado por músculos, os corações de cerâmica foram e continuam a ser confeccionados pelo sistema de moldes. Em *Vide Bula*, as pequenas dimensões dos corações de porcelana, delicados e frágeis, foram evidenciadas para valorizar ainda mais a aproximação do olhar do espectador e serem envolvidas pelas mãos.

As caixas replicam visualmente o universo dos remédios vendidos em farmácias e, embora sejam uma apropriação da área relacionada a medicamentos e medicina que, por associações, define a apresentação de *Vide Bula* (Figura 120), procuram crescer a noção de produto de consumo cotidiano. As cores das embalagens foram selecionadas respeitando as

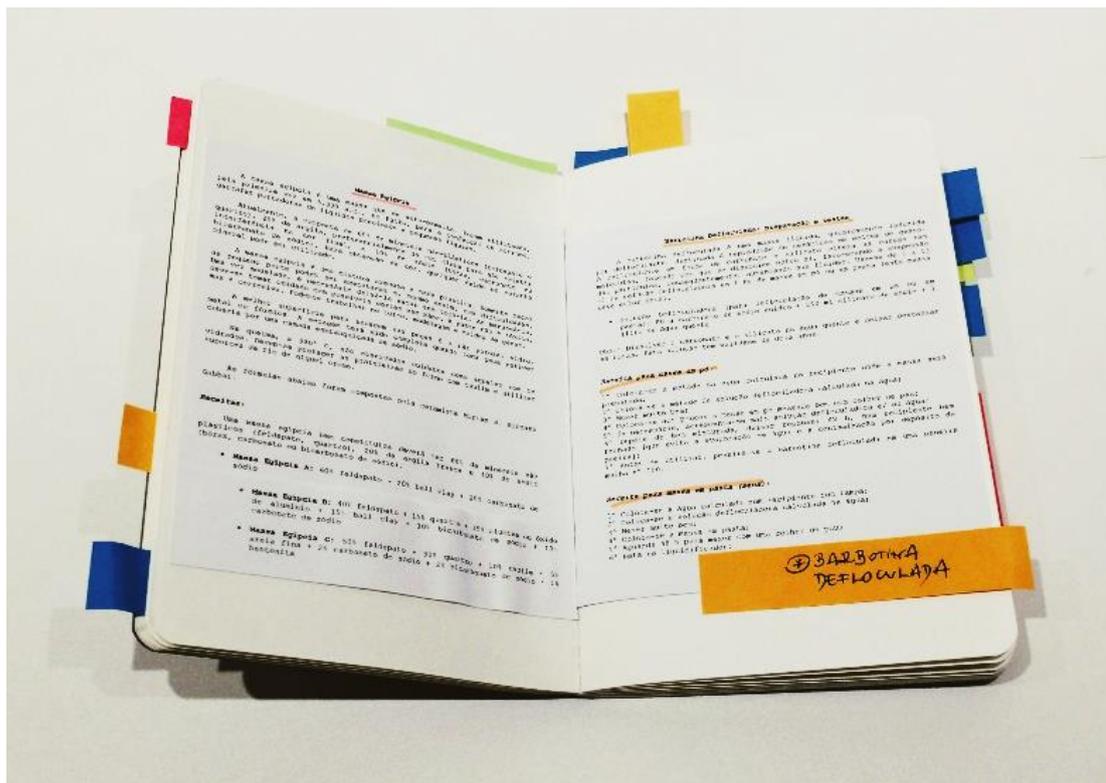
cores das artérias e veias do coração humano, o que proporcionou uma reflexão sobre cores que não percebemos com frequência no universo dos fármacos (ECKERT, 2013).

**Figura 116.** Alexandra Eckert. Caderno de estudos cerâmicos. 2001. 10,5 x 15 cm.



Fonte: Arquivo da autora.

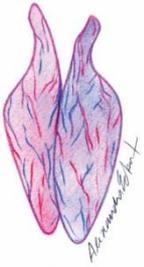
Figura 117. Alexandra Eckert. Caderno de estudos cerâmicos. 2001. 10,5 x 15 cm.



Fonte: Arquivo da autora.

Na série *Vide Bula*, as memórias afetivas, principalmente da infância, ecoam através da lembrança de medicamentos específicos. Remédios esses que sempre fizeram parte da história de minha família, povoando minha imaginação infantil, a partir do *design* de suas caixas e das informações e curiosidades em forma de cores e desenhos de suas bulas.

Figura 118. Alexandra Eckert. Bula *Coração Mix Plus*, 2008. 9 x 29,5 cm.



**CORÇÃO MIX PLUS®**  
porcelana pigmentada  
com óxido e corante mineral

**Forma artística e apresentação**  
Cerâmica: caixa com 01 unidade.

**USO ARTÍSTICO**

**Composição**  
Cada cerâmica contém:

rocha ígneoplástica	54 %
argila branca da China	30 %
argila branca	10 %
benzotina	06 %
solução defloculadora	0,13 %

**Informações ao paciente**  
Feldspato: vitrificação perfeita da pasta.  
Caulim: permanência da forma.

**Informações técnicas**  
**CORÇÃO MIX PLUS®** é composto pela porcelana de Limoges (França), óxidos e corantes minerais.

**Principais constituintes**  
Fórmula 1.230 °C  
1.000 g de porcelana em pó defloculada  
+ 520 ml de água  
+ molde de gesso  
+ engobe e vitrado  
+ branco translúcido  
Fórmula 1.230 °C  
900 g de porcelana em pó defloculada  
+ 100 g de óxido de ou corante mineral  
+ 520 ml de água  
+ molde de gesso  
+ engobe e vitrado  
+ cor opaca pigmentada  
Solução Defloculadora  
80 g de carbonato de sódio anidro  
+ 250 cm<sup>3</sup> de silicato de sódio  
+ 1000 ml de água

**Características**  
A cor do coração cerâmico.  
Cor: pigmentação do corpo cerâmico.  
Coração: músculo vital do corpo.  
Cerâmica: objeto de pesquisa do material (porcelana em pó defloculada, óxido mineral, corante mineral, engobe e vitrado), procedimento (montagem em gesso) e forma (anatomia e fisiologia do coração).  
O coração foi conformado em molde de gesso, composto de 03 faixas, e massa líquida alterada por solução defloculadora, que aumenta sua fluidez.  
A formulação da porcelana foi um segredo chinês guardado zelosamente entre os séculos VIII e IX. Na Europa, foi desenvolvida pelas manufaturas de Meissen (Alemanha) em 1710 e Sévres (França) em 1753. Apresenta pureza, fina textura, translucidez, resistência (não aparente fragilidade), sonoridade (capacidade de ressoar quando percutida) e ausência de porosidade (compactidade).

**Indicações**  
**CORÇÃO MIX PLUS®** é indicado como objeto artístico tridimensional, doado aos espectadores, que colecionam cerâmicas e observam:  
o corpo cerâmico;  
o diário da ação;  
o espaço do coração;  
o livro da anatomia;  
e o cor da porcelana.

**Contra-indicações**  
Não existem contra-indicações.

**Precações**  
Objeto artístico tridimensional frágil, evite pressão demasiada.

**Advertências**  
Sinterização perfeita acima de 1.300 °C para pasta dura.  
Sinterização perfeita abaixo de 1.250 °C para pasta mole.

**Interações medicamentosas**  
Não existem interações medicamentosas.

**Reações adversas**  
Não são conhecidas as reações adversas.

**Posologia**  
**CORÇÃO MIX PLUS®** porcelana pigmentada com óxido e corante mineral indicado como uso artístico em:  
Adultos: 01 cerâmica, observando a pesquisa de materiais, procedimento, forma e conceito.  
Crianças: 01 cerâmica, observando as características de um material cerâmico.

**Conduta na superdosagem**  
Não existe possibilidade de superdosagem.

**Aspecto físico**  
Cerâmica biscuitada a 1.230 °C.

**Armazenagem**  
**CORÇÃO MIX PLUS®** deverá ser armazenado com muito cuidado, observando a fragilidade cerâmica.

**Referências**  
GABBAL Miriam B. Birmann. Cerâmica: arte da terra. São Paulo: Callis, 1987.  
PETERSON Susan. Artesania y arte del barro: el manual completo del ceramista. Barcelona: Blume, 1997.

**SEJA CORRETAMENTE O MODO DE USAR. NÃO DESAPARECENDO OS QUESTIONAMENTOS, PROCURE ORIENTAÇÃO ARTÍSTICA.**



Art. Resp.: Ms. Alexandra Eckert  
Alexandra Eckert arte & design  
aleckert@lema.com.br  
Rua Félix da Cunha, 829/45 - Porto Alegre - RS  
Cep. 91.370-001  
Manufatura Brasileira

**ESTA BULA É CONTINUAMENTE ATUALIZADA.  
PROCEDER A SUA LEITURA ANTES DE APRECIAR A CERÂMICA.**

Fonte: Arquivo da autora.

**Figura 119. Alexandra Eckert. Embalagem Coração Mix Plus. 2008.**



Fonte: Arquivo da autora.

**Figura 120.** Alexandra Eckert. *Coração Mix Plus*. Múltiplo, 2009. Dimensões da caixa: 5,5 x 7,5 x 5,5 cm.

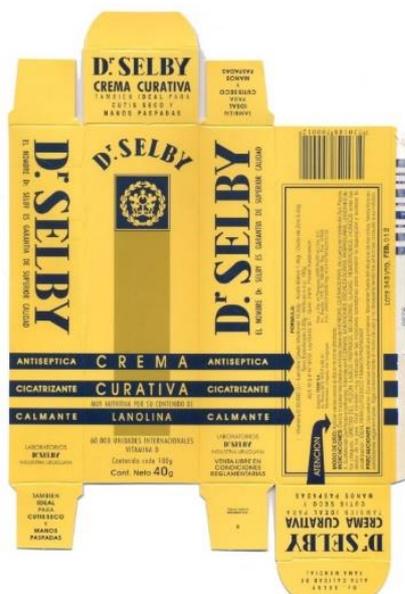


Fonte: Arquivo da autora.

O primeiro medicamento, *Crema Curativa Dr. Selby*, de origem uruguaia, e os desenhos e dizeres da bula em tons de azul (Figura 121), apresentavam escritos em uma língua estranha para uma criança. Sua utilização sistemática para qualquer tipo de machucado, me fez observar detalhadamente a constituição de sua bula, assim como de sua embalagem. Não recordo minha

idade, mas lembro-me, ao certo, de usá-la desde muito pequena através dos cuidados de minha mãe, que nunca cansava de dizer que era uma “pomada milagrosa” (Figura 122).

Figuras 121 e 122. Bula e embalagem do *Crema Curativa Dr. Selby*.



Fonte: Arquivo da autora.

Logo após a apresentação de *Coração Mix Plus* em algumas exposições e Salões de Arte, foi iniciada a produção de corações de chumbo em moldes de silicone<sup>120</sup>. Assim, surgiram uma nova bula, uma nova embalagem e o “produto” – com aparência densa e pesada – o qual foi chamado de *Coração Pb 82* (Figura 123). O coração foi produzido com um material tóxico, contrapondo a delicadeza da porcelana de *Coração Mix Plus*.

A série *Vide Bula* foi ampliada<sup>121</sup>, mais uma vez, com *Coração Serígrafo* (Figura 124). Em *Coração Serígrafo*, as anotações sobre as características e possibilidades da serigrafia, e seu precursor, o estêncil, foram representadas na embalagem-caixa e na latinha de alumínio com uma serigrafia, impressa nos papéis *Canson Edition Noir* e *Hahnemühle*. Finalmente, o relato sobre o segundo medicamento, o *Antiphlogistine*, um cataplasma medicinal, com sua embalagem em tons branco, laranja e preto (Figuras 125). Foi muito utilizado por minha avó materna em meus machucados de criança e o deflagrador da criação do conceito e do *design* da embalagem de *Coração Serígrafo*.

---

<sup>120</sup> Em 2010, a partir das experiências docentes na disciplina de Escultura III do Curso de Artes Visuais da Universidade Feevale.

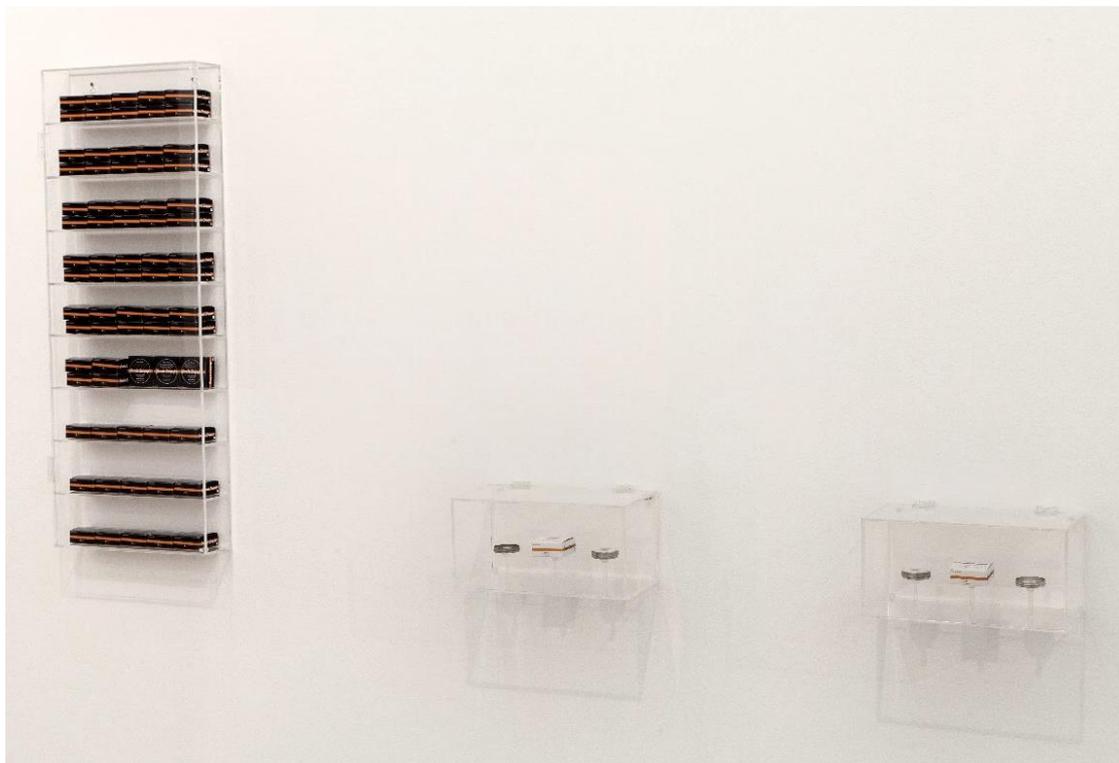
<sup>121</sup> Em 2011, agora motivada pela docência nas disciplinas de Gravura II - Serigrafia do Curso de Artes Visuais e Materiais e Processos II – Serigrafia do Curso de Tecnologia em Design Gráfico da Universidade Feevale.

**Figura 123.** Alexandra Eckert. *Coração PB 82*. Múltiplo, 2010. Dimensões da caixa: 5,5 x 7,5 x 5,5 cm. Acervo MACRS.



Fonte: Arquivo da autora. Fotografia de Ricardo Lage.

**Figura 124.** Alexandra Eckert. *Coração Serígrafo*. Múltiplo, 2011. Dimensões da caixa: 5 x 2 x 5 cm.



Fonte: Arquivo da autora. Fotografia de Ricardo Lage.

Figura 125. Bula e embalagem *Antiphlogistine*.



Fonte: Arquivo da autora.

Nesta série, a repetição com a moldagem em gesso e silicone fez surgir inúmeros corações de porcelana e chumbo, assim como a matriz de poliéster originou um número potencial de pequenas serigrafias com a imagem, também, dos corações. Em comum, guardam a origem de um medicamento familiar, uma homenagem afetiva que sempre pretendeu o compartilhamento com o espectador. Um cuidado afetivo, que gerou uma troca sensível através da arte, como abordado no *Capítulo 5: Arte e o Espectador Emancipado*.

#### 4.3.1.1 Rede de Múltiplos de Arte

Ao mergulhar de forma significativa no campo das novas tecnologias e de seus usos, possibilitada pelo estudo e análise dos principais conceitos e ampliações das linguagens na arte contemporânea, percebo que, há muito, busco um espaço de diálogo e interação entre artista-obra-espectador em “rede”. Utilizo o termo rede para designar uma produção que, para muitos historiadores de arte e pesquisadores, como Constança Lucas (2015), antecipou os conceitos de internet e redes sociais presentes em nosso cotidiano: a *Mail Art* ou Arte Correio.

Sendo um dos modos de rede, a *Arte Postal*, linguagem artística em seu surgimento na década de 1960<sup>122</sup>, privilegiava o intercâmbio entre artistas de diversas partes do mundo, cujo foco estava na comunicação, na troca artística e na colaboração entre os que participavam da atividade. O intercâmbio, ainda hoje, é feito pelos correios, como correspondência, o que

---

<sup>122</sup> O ano de 1962 é considerado o marco inicial da Arte Postal com a criação da *New York Correspondance School of Art* pelo americano Ray Johnson.

envolve postais, envelopes, selos e carimbos, muitas vezes, criados pelo próprio artista. Tal linguagem, sendo manuseada por diversas pessoas, busca ativar uma fruição por um número maior de pessoas, do remetente ao destinatário, passando, também, pelos funcionários dos correios, rompendo, desse modo, com a tradicional forma de distribuição e consumo da arte.

Convocatórias e exposições dedicadas à arte postal, atualmente, têm caráter aberto, e, delas, todas as pessoas podem participar, democratizando ainda mais o meio. Foi em uma exposição, intitulada *3º Salão Nacional de Cerâmica*<sup>123</sup>, que comecei a complementar a instalação *Vide Bula com Mail Art*, distribuindo inúmeros postais (Figuras 126 e 127). Cada cartão postal apresentava meu endereço eletrônico para que o participante me enviasse seu endereço, recebendo, assim, em sua residência ou local de trabalho, um exemplar de *Coração Mix Plus*, pelo correio.

A partir desse momento, a internet encurtou distâncias e possibilitou trocas virtuais e físicas com o público que, por meio do endereço eletrônico, solicitava seu múltiplo de arte e transmitia suas impressões acerca da obra. Foram recebidos, ao longo daquele ano, em torno de trezentas solicitações e diversas opiniões, sinalizando um caminho de trocas possíveis entre o artista e o público – uma obra inacabada, em construção através do mundo virtual, que favorece novas experimentações e contínuas investigações do artista propositor e do espectador agente, que é convidado a tornar-se parte da obra.

---

<sup>123</sup> Em 2010, na cidade de Curitiba, PR.

**Figuras 126 e 127. Alexandra Eckert. *Coração Mix Plus*. Arte Postal: frente e verso, 2009.**  
10 x 15 cm.

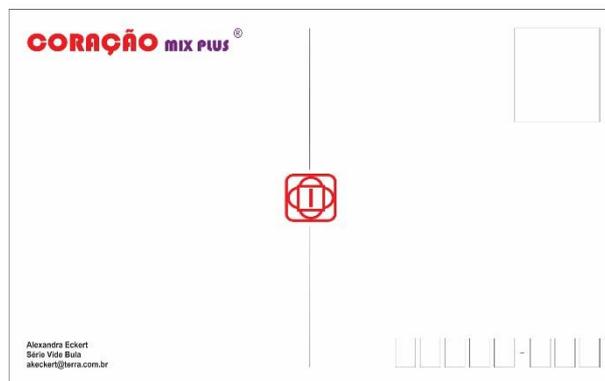


Foto: Arquivo da autora.

Com curadoria de Suzete Venturelli<sup>124</sup> e Mônica Tavares<sup>125</sup>, o Itaú Cultural promoveu a exposição *Cinético Digital*<sup>126</sup>. A mostra, dividida em três módulos, apresentava a produção de artistas que investigavam os desdobramentos mais atuais da arte digital com um olhar reflexivo e crítico e de precursores da arte tecnológica no Brasil, tais como Abraham Palatnik, Waldemar Cordeiro e Julio Plaza.

Para Venturelli, “A evolução tecnológica atual é resultado de anos de pesquisas teóricas e práticas sobre a nossa inteligência e o modo como manipulamos o nosso conhecimento”. (2003, p. 337).

Possibilidades poéticas, lúdicas e interativas, em sofisticadas linguagens de programação, equipamentos de última geração, tecnologias de ponta, novas tecnologias em diálogo com as antigas produções da arte, essa foi a realidade das obras expostas em *Cinético Digital*, mas com um viés sempre crítico.

Segundo Arlindo Machado<sup>127</sup> no livro *Arte e Mídia*, “Se toda arte é feita com os meios de seu tempo, as artes midiáticas representam a expressão mais avançada da criação artística atual e aquela que melhor exprime sensibilidades e saberes do homem do início do terceiro milênio”. (2007, p. 10). E acrescenta

---

<sup>124</sup> Professora do Instituto de Artes da UnB.

<sup>125</sup> Professora da Escola de Comunicação e Artes da USP.

<sup>126</sup> Em 2005, em São Paulo.

<sup>127</sup> Arlindo Ribeiro Machado Neto nasceu em Pompeia, São Paulo, em 1949. Pesquisador e professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP e do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA-USP e curador de arte.

Quando Nam June Paik, com a ajuda de imãs poderosos, desvia o fluxo dos elétrons no interior do tubo iconoscópico da televisão para corroer a lógica figurativa de suas imagens; quando fotógrafos como Frederic Fontenoy e Andrew Davidhazy modificam o mecanismo do obturador da câmara fotográfica para obter não o congelamento de um instante, mas um fulminante processo de desintegração das figuras resultante da anotação do tempo no quadro fotográfico; quando William Gibson, em seu romance digital *Agrippa* (1992), coloca na tela um texto que se embaralha e se destrói graças a uma espécie de vírus de computador capaz de detonar os conflitos de memória do aparelho – então não se pode mais, em nenhum desses exemplos, dizer que os artistas estão operando dentro das possibilidades programadas e previsíveis dos meios invocados. (2007, p. 14).

Esse caráter de ultrapassar os limites das linguagens, das técnicas e, neste caso, dos dispositivos tecnológicos, em muito demonstra a capacidade crítica e transgressiva da arte contemporânea e é nesse campo fértil que o artista opera suas produções hoje. Para Machado,

[...] o artista, na maioria das vezes, tem um projeto crítico relacionado aos meios e circuitos nos quais ele opera. Ele busca interferir na própria lógica das máquinas e dos processos tecnológicos, subvertendo as “possibilidades” prometidas pelos aparatos e colocando a nu os seus pressupostos, funções e finalidades. O que ele quer é, num certo sentido, “desprogramar” a técnica, distorcer as funções simbólicas, obrigando-as a funcionar *fora* de seus parâmetros conhecidos e a explicitar os seus mecanismos de controle e sedução. (2007, p. 22).

Considerando a complexa relação entre arte, tecnologia, mídias digitais e as diversas discussões que encontramos entre teóricos, pesquisadores e artistas, o que podemos destacar é a unanimidade em defender que a obra de arte contemporânea se aproxima de maneira positiva de seu público em um mundo cercado de máquinas. Assim, identifico na série *Vide Bula*, um espaço de diálogo e interação do espectador com a obra por intermédio das redes de comunicação arte postal, com sua tradição na história da arte, e a internet, com seu dinamismo e alcance, por que não dizer, global.

– *Estou no corpo da obra!* Essa frase, recebida pelo correio eletrônico no ano de 2010, de um espectador que, até aquele momento era desconhecido, deu partida a desdobramentos na série *Vide Bula*, estabelecendo conexões, revelando relações de cumplicidade e construindo sentidos entre seus agentes – o artista propositor e o espectador inter-ator. Como ensina Jacques Rancière em *A Partilha do Sensível: Estética e Política*, “Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte dessa partilha”. (2005, p. 15).

Conseguí perceber um novo modo de avaliar minha prática<sup>128</sup>. Acreditava que, ao centrar minha poética visual na tradição da serigrafia e da cerâmica, jamais estaria conectada com as interfaces digitais. Mesmo desenvolvendo livros de artista e instalações, que buscavam a hibridização e a mestiçagem dos meios de expressão artísticos, tão caros ao universo da arte contemporânea, estava convicta de que jamais proporia a interatividade entre a obra, “a máquina” e o espectador. Fiquei surpresa ao entender que as conexões já estavam postas, que

---

<sup>128</sup> Ao cursar a disciplina Cognição e Percepção (em Realidade Virtual, Híbrida e Aumentada) com o Prof. Dr. Eduardo Zilles Borba no Programa de Pós-Graduação da Universidade Feevale, em julho de 2015.

tinha subvertido minhas próprias regras e preconceitos e que o mundo virtual estava presente em *Vide Bula*.

Desde as primeiras experiências com a bula de *Coração Mix Plus*, a questão principal foi a de informar o espectador sobre as especificações conceituais e técnicas dos procedimentos artísticos por intermédio de uma bula – cujo formato é semelhante ao de uma bula farmacêutica – e de sua respectiva embalagem. Houve sempre a projeção da distribuição dessas caixas de remédio de maneira democrática, implicando na partilha de conhecimentos, na possibilidade de experiências diretas com o objeto artístico e de uma forma singular de compartilhamento do sensível, em que o papel da embalagem tornou-se a matéria prima para resguardar os corações (ECKERT, 2013).

A partir dessas ações de distribuição, onde me transformo na *performer* de minha própria obra (Figura 128), surgiram desdobramentos significativos e determinantes para a continuidade da série e novos questionamentos, tais como a seleção das opiniões recebidas nos e-mails mencionados anteriormente. Posso, aqui, fazer um paralelo com a linguagem da *performance* e posso até elencar seus principais conceitos, artistas precursores e artistas contemporâneos que a desenvolvem na atualidade<sup>129</sup>. Contudo, devo confessar que, até esse momento, nunca tinha percebido a potência desta série pela ação performática, em que “estou

---

<sup>129</sup> Uma das primeiras publicações sobre a história da *performance* foi realizada pela historiadora e crítica de arte RoseLee Goldberg no livro *Performance Art*, de 1979. Goldberg identifica a *performance* como uma arte que nasceu do encontro de artistas plásticos, atores, poetas, músicos, dançarinos e que pode ser pensada a partir da mestiçagem destas áreas. A historiadora traça uma história das experimentações, iniciando com o futurismo e o construtivismo, analisando o teatro experimental da Revolução Russa, o Dadá, o Surrealismo, a Bauhaus, as contribuições do músico John Cage e do dançarino Merce Cunningham, dos *Happenings* e ações de Yves Klein, Piero Manzoni e Joseph Beuys, até chegar à arte corporal e a *performance* atual.

realizando um ato planejado anteriormente, mas que não tenho conhecimento prévio do que irá acontecer, pois dependerá do público do local onde se dará toda atividade de distribuição de *Coração Mix Plus*”.

Os estudos sobre a performance são interdisciplinares e interculturais, e têm demonstrando estarem sempre em crescimento e expansão. Por sua própria natureza, a arte da performance tem demonstrado ser mestiça, pressupondo a presença simultânea de diversos elementos construtivos, os quais não se anulam mutuamente, nem se fundem, mas permanecem sempre presentes, numa relação que se mostra contraditória, complexa e, inúmeras vezes, tensa. Nessa complexidade de possibilidade entre a produção, a distribuição, o partilhar e, finalmente, o receber alguma mensagem, é que estou aceitando me colocar.

**Figura 128.** Alexandra Eckert. Série *Vide Bula: Coração Mix Plus*, 2009. Fundação Ecarta. Porto Alegre. RS.



Foto: Arquivo da autora.

Tais mensagens foram selecionadas para participar da exposição *Trânsito*<sup>130</sup>, que consistiu em todo o chão da galeria ser adesivado com as frases mais significativas recebidas do público da série *Vide Bula* (Figuras de 129 e 130).

**Figura 129.** Alexandra Eckert. Série *Vide Bula*: Adesivos, 2011. Serigrafia sobre vinil adesivo. Dimensões variáveis.



Fotos: Arquivo da autora.

---

<sup>130</sup> Em 2011, organizada pela Associação dos Ceramistas do Rio Grande do Sul, na Galeria Espaço IAB/RS, Porto Alegre.

**Figura 130.** Alexandra Eckert. Série *Vide Bula*: Adesivos, 2011. Serigrafia sobre vinil adesivo. Dimensões variáveis.



Fotos: Arquivo da autora.

Objetivava a criação de novas possibilidades de compartilhamento da experiência artística, através de múltiplos de arte, levando para diferentes contextos e espaços institucionais e não institucionais a fruição e ressignificação do campo da arte contemporânea, criando alternativas para diversas experimentações por parte do espectador, assim como defende Bourriaud em *Estética Relacional*, a obra de arte como interstício social (2009a). Agora, pretendo utilizar esta potente ferramenta de conexões e cumplicidade, a internet – já que “a máquina” pode ser um novo agente em meu processo criativo.

Katia Canton afirma, na publicação *Interlab: Labirintos do Pensamento Contemporâneo*, que os artistas contemporâneos hoje buscam comentar a vida e utilizam o testemunho pessoal e íntimo como via de aproximação mais imediata com o público (In LEÃO,

2002).

Através de minhas lembranças afetivas, busco a oportunidade de repensar o processo de criação artística e redefinir as possibilidades de interação do público com minha produção em poéticas visuais. Procuro, também, a partir da experiência de ter compartilhado sentidos, vivenciado mundos virtuais, interatividades sensoriais, novas conexões e parcerias, lembrando que recebo corações em imagem e texto de várias pessoas conhecidas e desconhecidas – pela internet em geral e pelo *Facebook* em particular – que dizem se lembrar de minhas obras a partir do coração. Um trabalho em processo, configurando-se pela ação do espectador.

Cabe destacar que, desde o final do ano de 2017, através, também do *Facebook*, retomei a distribuição de Coração Mix Plus e o contato com antigas e novas pessoas que solicitam o “meu medicamento”.

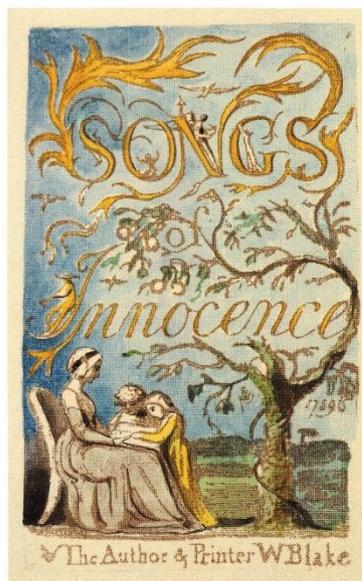
#### *4.3.1.2 Livros de Artista de Mira Schendel e Anselm Kiefer: Influência de Conceitos*

Como uma das mais importantes pesquisadoras do campo do livro de artista no Brasil, responsável pela ampliação das discussões acerca de seus limites e possibilidades como linguagem, Annateresa Fabris considera fundamental não tentarmos encontrar uma única e abarcadora definição do conceito, pois tal condição acabaria por excluir todas as outras possibilidades (2016).

Fabris (2016) lembra que, apesar de ter existido, de início, uma concepção mais abrangente de livro de artista, que seria um encontro entre arte e literatura, não se tratava de

pensar nesse encontro como uma simples relação entre texto e imagem, consubstanciada numa ilustração descritiva. Tratava-se de pensar em afinidades no processo estrutural da criação, em intercâmbios fecundadores, que faziam da expressão gráfica o equivalente plástico da palavra. Sob esse aspecto, Fabris citou a importância de William Blake (1757-1827)<sup>131</sup>, que ilustrava seus próprios poemas de maneira que a palavra e a imagem confluíssem de forma harmoniosa nas páginas de seus livros (Figura 131).

**Figura 131. William Blake. *Songs of Innocence*. London. 1789.**



Fonte: Schütze; Terzoli (2017, p. 42).

---

<sup>131</sup> William Blake foi um poeta, tipógrafo e pintor inglês, sendo sua pintura definida como pintura fantástica. Blake viveu num período marcado pelo iluminismo e pela Revolução Industrial na Inglaterra.

Podendo ser música, fotografia, artes gráficas, literatura intermídia, Fabris percebeu como um bom sinal, a expansão do livro de artista como categoria na arte contemporânea, participante de diversas exposições, o que vem demonstrando a confiança e o enorme interesse de muitos artistas por sua prática.

Ao considerar as observações feitas por Fabris (2016) – principalmente valorando Blake, referência notória, que não pode ser esquecido quando falamos sobre as relações entre arte, literatura e história – gostaria de abordar, a seguir, alguns aspectos da trajetória artística e da produção de livros de artista de Mira Schendel e de Anselm Kiefer, artistas visuais que considero exemplares sob muitos aspectos.

A artista suíço-brasileira Mira Schendel<sup>132</sup> chegou ao Brasil, em julho de 1949, aos 30 anos, tendo partido de Nápoles, na Itália, rumo a Porto Alegre. Tornando-se artista plástica, enviou trabalhos para a Primeira Bienal de São Paulo dois anos depois de sua chegada, em 1951, e foi aceita.

Embora mantivesse aproximações inegáveis com alguns dos movimentos artísticos da segunda metade do século XX, Schendel criou uma linguagem plástica própria, que não permitiu a aproximação de seu trabalho a nenhum dos *ismos* característicos do período em que sua produção se deu. A artista criou uma obra gigantesca, composta por trabalhos heterogêneos, marcados pela liberdade e pelo experimentalismo. A propósito da obra de Schendel, Rodrigo Naves comenta que:

---

<sup>132</sup> Nascida em Zurique, em 1919, faleceu em São Paulo em 1988.

Embora sua produção artística se inicie profissionalmente no Brasil, ela já possuía uma personalidade complexa, não apenas em função das experiências marcantes por que passara na Europa, mas também pelo estimulante meio cultural em que se formou. Várias pinturas realizadas no Brasil – sobretudo nos anos 1950 e começo dos anos 1960, mas também em séries posteriores, como as doze têmperas conhecidas como *I Ching*, expostas em 1981 na XVI Bienal de São Paulo, e outros trabalhos do mesmo ano, feitos com têmpera e letras e números industriais – se caracterizavam por um tonalismo marcante. (2010, p. 64).

Schendel marcou sua produção artística pela utilização de diferentes tipos de suportes (papel japonês, placas de Eucatex, acrílico, papel-cartão, madeira), trabalhou com tipos transferíveis (*Letraset*), folhas de ouro, juta, tijolo moído, tinta a óleo gráfica, têmpera, tinta *spray* industrial, guache, carvão, grafite. Realizava inesperadas combinações entre materiais como, por exemplo, tinta a óleo misturada com talco.

Seus materiais de trabalho oscilavam entre a sofisticação e a simplicidade. Podia, apenas, desenhar, por vezes com a unha, e, outras, no avesso do papel. Muitas vezes, um rabisco, um rastro na superfície do suporte era o suficiente. Para muitos críticos e historiadores da arte, como Rodrigo Naves e Luis Pérez-Oramas<sup>133</sup>, suas centenas de obras comunicavam leveza, transparência/opacidade, cheio/vazio e uma caligrafia peculiar – a da artista (Figura 132).

Cabe frisar sua parceria com Vilém Flusser<sup>134</sup>, um de seus mais importantes interlocutores, que a considerava uma artista extraordinária por mobilizar, em seus trabalhos, um novo tipo de força imaginativa que possibilitava a visualização de pensamentos. Como

---

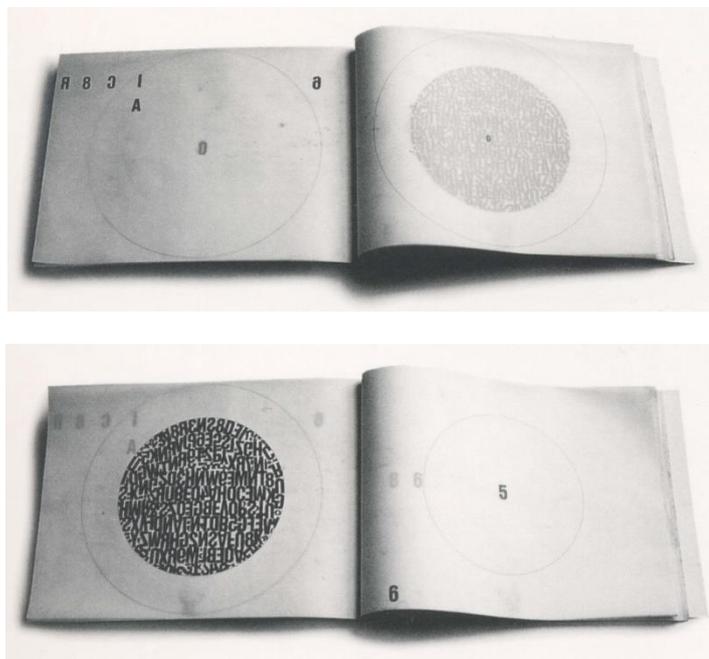
<sup>133</sup> Que realiza a curadoria de O Alfabeto Enfurecido, exposição de Mira Schendel em conjunto com León Ferrari.

<sup>134</sup> Viveu no Brasil entre 1938 e 1972.



Entre 1970 e 1971, Schendel fez entre 150 e 200 *Cadernos* que foram expostos pela primeira vez no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo<sup>135</sup>. Esse conjunto, como grande parte da obra da artista, ramificou-se em várias subséries. Assim, há as séries com letras e números, as séries dos *Cadernos transparentes*, em papel translúcido; as séries dos desenhos lineares; e a dos furinhos, entre outras (Figuras de 133 e 134).

**Figuras 133 e 134. Mira Schendel. *Sem título*. Cadernos com letras transferíveis (*Letraset*). Década de 1970.**



Fonte: *Blog Gramatologia*.

---

<sup>135</sup> Em 1971.

Ao observar tais cadernos, ficam evidenciadas todas as questões que sempre interessaram à artista de modo muito especial, como a presença da transparência, por meio dos finos papéis japoneses; uma certa economia de linhas, formas e letras e, dessa forma, o vazio imperativo; e a presença limitada das cores, pois, normalmente, usava, apenas, o branco e o preto. O grande destaque situou-se no impulso da artista pela ação da repetição, visto que muitos dos elementos presentes nesses cadernos foram repetidos em diferentes páginas ou mesmo em outras séries da artista. Para Naves,

Tudo na arte de Mira Schendel sempre foi uma recusa tanto à ordenação violenta da realidade quanto às significações impositivas, as duas faces de uma mesma moeda. Essa mulher que conheceu os horrores da perseguição fascista, que foi obrigada a mudar várias vezes de país e de língua, que teve uma vida familiar difícil e um reconhecimento tardio parecia totalmente empenhada em levar às últimas consequências uma interrogação sobre as possibilidades de uma inserção no mundo que fosse simultaneamente um reconhecimento de nossas limitações e das conquistas a que isso conduziria. (2010, p. 57).

A identificação com a repetição, presente na metodologia de trabalho desenvolvida por Schendel, é imediata, tanto em minha *poiética* artística, quanto nas séries que desenvolvo, destacando os livros de artista. Schendel repete gestos percorridos, procedimentos conhecidos; repete formas, linhas, letras, rasuras; isso em cem, duzentos, mil trabalhos; às vezes, em até mais. Ritmo, fluidez e silêncio, também, são grandes ensinamentos que absorvo de sua poética. Como não sentir identificações por seus recursos manuais e sistemas de produção?

Além de reconhecer a dedicação com que Schendel pautou suas pesquisas e experimentações artísticas, inúmeras são as influências que o trabalho dessa artista imprimiu na arte contemporânea nacional e internacional, destacando as mostras retrospectivas dedicadas

a ela, principalmente as que tive a oportunidade de visitar na Pinacoteca de São Paulo<sup>136</sup> e na Fundação Iberê Camargo<sup>137</sup> (Figura 135).

**Figura 135.** Detalhe exposição Mira Schendel na Pinacoteca de São Paulo. 2014.



Fonte: *Site Swissinfo*.

---

<sup>136</sup> De 24 de julho a 19 de outubro de 2014, intitulada “Mira Schendel” e com curadoria de Tanya Barson da Tate Modern e de Taisa Palhares da Pinacoteca.

<sup>137</sup> De 8 de abril a 11 de julho de 2010, intitulada O Alfabeto Enfurecido, exposição de Mira Schendel em conjunto com León Ferrari, com curadoria de Luis Pérez-Oramas.

Além de Schendel, outro artista que me mobiliza na produção de livros de artista é o alemão Anselm Kiefer, nascido 1945. Apesar de não ter vivenciado a Segunda Guerra, cresceu em meio a suas ruínas, em um clima de lenta reconstrução da Alemanha. Uma reconstrução não só material, mas também psicológica e moral.

A partir de 1966, Kiefer dedicou-se exclusivamente à arte, atuando principalmente com a linguagem da pintura. Em 1969, entrou em contato com Joseph Beuys (1921-1986), artista que também abordou a temática do pós-guerra, entre outras. Esse encontro levou Kiefer a experimentar novos materiais como palha, cinza, argila e chumbo, que passaram a ser agregados à sua pintura.

Em sua trajetória, a memória do povo alemão e certas narrativas da humanidade tornaram-se temas recorrentes, servindo para interiorizar e estruturar as lembranças de um passado que ele não conhecia diretamente, mas que deixaria marcas profundas em sua produção artística e na sociedade alemã. Assim, os questionamentos de Kiefer, derivados de sua experiência de vida e da de outros, buscavam uma reflexão sobre a condição humana e sua evolução histórica.

Segundo Márcia Helena Girardi Piva,

Nascido em 1945, o artista não aceitava a amnésia que havia se instaurado na Alemanha após a catástrofe histórica. O país, em 1945, encontrava-se em uma paisagem de destroços e ruínas, havia-se instaurado o conceito de “hora zero” - como um apagamento de todas as lembranças do nazismo, dos mitos da cultura alemã e de tudo que de longe lembrasse os horrores da Segunda Guerra. A amnésia estética transformou a Alemanha pós-guerra em um país sem imagens. Houve um retorno às formas e estilos já aprovados durante os anos 1920, assim como uma imitação da abstração lírica francesa, do informal ou do minimalismo americano. ([S.d.], p. 2155).

Em 1993, buscou ampliar algumas discussões em sua poética criativa, mudando-se para

o sul da França. Na cidade de Barjac, em um terreno de 700.000 m<sup>2</sup>, construiu vários edifícios, torres e túneis subterrâneos e, em seu novo estúdio, os espaços e as obras ficaram vinculados à natureza. Kiefer começou a dar maior importância a seu local de trabalho e, frequentemente, passou a deixar seus quadros sob o sol e a chuva, com o intuito de acelerar algumas transformações, que processos se tornam visíveis nos materiais incorporados sobre a superfície das obras, remetendo a reflexões sobre o transcorrer do tempo, à fragilidade e efemeridade que permeiam a sociedade contemporânea. O chumbo passou a ser um dos materiais de sua preferência que – pelo seu aspecto e maleabilidade – atrai o artista e o impulsiona a um conhecimento profundo do mesmo.

Dentre os diversos trabalhos de Kiefer, selecionei algumas obras com a linguagem livro de artista como principal referência e a presença recorrente do chumbo. A obra *Zweistromland (The High Priestess)*, 1986-89 (Figura 136), por exemplo, caracteriza a expansão dos elementos escultóricos de suas pinturas. Os materiais vidro, aço, fios de cobre e chumbo fazem parte constituinte dos 200 (duzentos) livros nas estantes, que compõem esse trabalho. A obra refere-se aos rios Tigre e Eufrates da antiga Mesopotâmia e representa a recordação do conhecimento moderno no qual o livro pode ser entendido como uma fonte seja do fracasso; seja da esperança, seja da humanidade.

Kiefer apropria-se do livro, ícone principal da palavra escrita, como já vimos anteriormente, e coloca-o a serviço da imagem, ou a serviço do silêncio, pois muitos de seus livros de chumbo, vidro e outros materiais, são intocáveis, invioláveis, fechados, tornando-os inacessíveis e eliminando a possibilidade destes livros serem abertos e manuseados. Quando apresento meus livros, feitos com papel japonês e bordados com finas linhas de costura, em

caixas acrílicas, também, torno-os indisponíveis para leitura. Kiefer apresenta materiais metálicos e cortantes, e eu, materiais delicados e frágeis. Mas cada produção com livros a seu modo faz referência a própria história do livro e a importância da ideia de biblioteca, um espaço de meditação para Kiefer e, principalmente, para mim.

**Figura 136.** Anselm Kiefer. *Zweistromland (The High Priestess)* 1986-89.



Fonte: Site do *Astrup Fearnley Museet*.

Dentre as obras do artista, selecionei mais algumas das muitas bibliotecas de pesados fólhos de chumbo, vidro e outros materiais que criou (Figuras 137 e 138). Além de refletir sobre

o forte símbolo que o livro representa para a cultura, Kiefer apresenta sua visão crítica sobre a efemeridade da vida, a aceleração do tempo e a simultaneidade dos acontecimentos, evocando a memória invidual e social questão principal desta pesquisa, que já foi abordado no *Capítulo 3: Memória e as Mediações Culturais*.

**Figura 137. Anselm Kiefer. *Vollzähligkeit der Sterne (État complet des étoiles)*. 1988. 99 x 79 x 11 cm.**



Fonte: *Blog View from a burrow*.

**Figura 138.** Anselm Kiefer. *The Language of the Birds*. 2013.



Fonte: *Blog gwallter*.

### 4.3.2 Exposições de Livros de Artista no Brasil

Desde a década de 80, exposições dedicam-se a investigar os diferentes aspectos das relações de artistas, livros e publicações, tais como *Livro como Arte: Mostra Internacional do Livro de Artista*, de 1978, com coordenação de Silvino Espínola; *Arte Livro Gaúcho – 1950-1983*, de 1983, com curadoria de Vera Chaves Barcellos; *1ª Exposição Nacional de Livro de Artista*, de 1983, com organização de Paulo Bruscky e Daniel Santiago; e *Tendências do Livro de Artista no Brasil*, de 1985, com curadoria de Annateresa Fabris e Cacilda Teixeira.

Podemos perceber, ainda, que as décadas de 1980 e 1990 foram importantes para a retomada das técnicas de encadernação artesanais, em oposição às grandes tiragens impressas por meios industriais, permitindo ao artista o controle total da produção e do resultado da apresentação e da exposição de diários gráficos, livros-objeto e publicações de artista em diferentes formatos.

Internacionalmente, inúmeras são as feiras e exposições de livros de artista e publicações impressas. No entanto, destacamos a antológica exposição no *Centre Georges Pompidou*, em Paris, no ano de 1985, intitulada *Livres d'Artistes*, com curadoria de Anne Moeglin-Delcroix.

A seguir, apresentamos três exposições coletivas de livros de artista, realizadas nas cidades de Porto Alegre e São Paulo, destacando as propostas curatoriais e a museografia eleita para mostrar as obras em questão. Iniciamos com a mostra *Únicos e Múltiplos: um Mapeamento*

*dos Artistas do Livro no Rio Grande do Sul*<sup>138</sup>; em segundo lugar, descrevemos a experiência de visitar a exposição *Tendências do Livro de Artista no Brasil: 30 Anos Depois* e dela participar como artista. Por fim, apresentamos a última mostra visitada *Narrativas em Processo: Livros de Artista na Coleção Itaú Cultural*<sup>139</sup>.

#### 4.3.2.1 *Exposição Únicos e Múltiplos: Um Mapeamento dos Artistas do Livro no Rio Grande do Sul*

Envolvida e instigada pela linguagem do livro-objeto e livro de artista, a curadoria reuniu, nessa exposição: novos artistas, artistas experientes, grupos recém-formados, coletivos institucionais e independentes atuantes do Rio Grande do Sul.

A mostra aconteceu na Sala da Fonte, no Paço Municipal, em Porto Alegre<sup>140</sup>, e seu objetivo era fazer um primeiro mapeamento de artistas gaúchos, mesmo sabendo que muitas criações seriam ainda encontradas após essa investida, que foi sendo ampliada a partir das primeiras reuniões. A seleção das obras dos artistas iniciou pelo levantamento das regiões do estado com ateliês, escolas e universidades onde a produção do livro de artista era conhecida<sup>141</sup>. Assim, foram realizados os primeiros contatos e a seleção do material que participaria, bem como a expografia da mostra. Segundo a equipe curatorial, “A contemporaneidade nos oferece

---

<sup>138</sup> De 2013, com curadoria de Alexandra Eckert, Helena Kanaan e Mara Caruso, na cidade de Porto Alegre.

<sup>139</sup> De 2017, com curadoria de Felipe Scovino, ambas na cidade de São Paulo.

<sup>140</sup> De 1º a 30 de agosto de 2013.

<sup>141</sup> As cidades com representação foram Porto Alegre, Canoas, São Leopoldo, Novo Hamburgo, Morro Reuter, Taquara, Venâncio Aires, Esmeralda, Pelotas, Santa Maria, Passo Fundo, Rio Grande e Bagé.

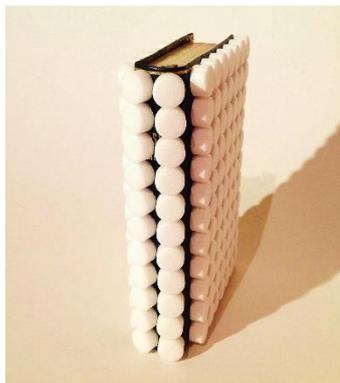
a experiência do híbrido e nada mais híbrido que um livro de artista. Ali podemos reunir e estimular nossos sentidos”. (ECKERT; KANAAN; CARUSO, 2013).

A exposição *Únicos e Múltiplos: Um Mapeamento dos Artistas do Livro no Rio Grande do Sul* exibiu mais de cem obras únicas e múltiplas (Figuras 139 a 144), sendo construída a partir do diálogo com os artistas e obras no espaço expositivo, buscando fomentar discussões acerca do livro-objeto e livro de artista, ampliando e reverberando expressões e conceitos pertinentes.

A curadoria destacou que, no Brasil, o livro de artista surgiu ao final da década de 1950, início dos anos 1960, quando se deu a aparição dos livros com poesias concretas e neoconcretas que salientavam o visual e o sonoro, numa leitura que produzia o híbrido, propiciando interação gráfico-espacial. Naquele momento, surgiram os poemas-objeto, exaltando uma tipografia original e extrapolando o formato tradicional de livro. No Rio Grande do Sul, artistas acompanharam ativando por aqui tal tendência nacional, porém nem sempre sequencial e registrada.

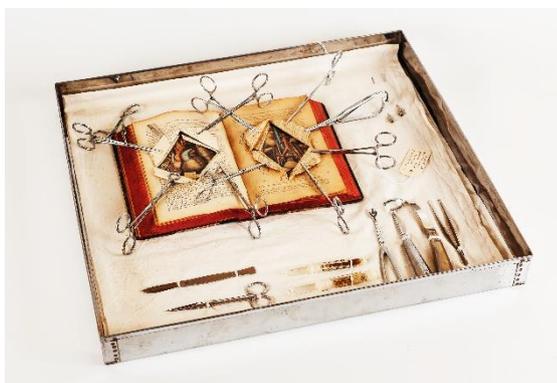
O livro de artista é resultante de uma combinatória que entrecruza, entrelaça e faz vibrar uma nova expressão. Pintura, desenho, gravura, fotografia, literatura, performance, design, escultura, imagem digital, eletrografia, poesia visual, se justapõem e se misturam, criando enredos sensoriais sem fronteiras determinadas. A leitura é visual, tátil, olfativa, sonora e muitas vezes gustativa. Múltiplas formas de contato, de interatividade, escolha livre para cada participante do jogo, pois na mostra não teremos espectadores mas sim acionadores das leituras que reconstruem as narrativas com seus imaginários, combinando sem regras, as partes que fazem o todo. Há ainda a complexidade dentro da própria nomenclatura, categoria, gênero, formatos, intencionalidades, conceitos. (ECKERT, KANAAN, CARUSO, 2013).

**Figura 139. Carlos Krauz.** *Eu Prometo*. Missal coberto de pastilhas de cânfora. 13,3 x 10 x 4 cm, 2013. Exposição *Únicos e Múltiplos: um Mapeamento dos Artistas do Livro no Rio Grande do Sul*.



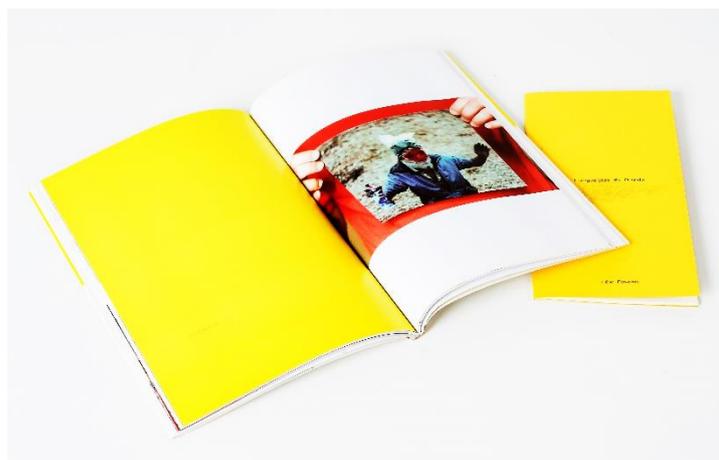
Fonte: Arquivo da autora. Fotografia de F. Zago/ Studio Z.

**Figura 140. José Francisco Alves.** *Procedimentos II*. Tecido de algodão, aço inox, instrumentos cirúrgicos e outros elementos médicos. Dimensões da bandeja: 60 x 6 x 55 cm, 2001. Exposição *Únicos e Múltiplos: um Mapeamento dos Artistas do Livro no Rio Grande do Sul*.



Fonte: Arquivo da autora. Fotografia de F. Zago/ Studio Z.

**Figuras 141 e 142. Hélio Ferverza.** *O + é deserto* (terceiro volume da Série Documento Areal com direção de Maria Helena Bernardes e André Severo) de 2003 e *Transposições do Deserto* de 2010. Exposição *Únicos e Múltiplos: um Mapeamento dos Artistas do Livro no Rio Grande do Sul*.



Fonte: Arquivo da autora. Fotografias de F. Zago/ Studio Z.

**Figuras 143 e 144. Maria Lúcia Cattani.** *4 cantos do mundo* (FUMPROARTE) de 2005 e *Um ponto ao Sul* (FUNARTE) de 2011. Exposição *Únicos e Múltiplos: um Mapeamento dos Artistas do Livro no Rio Grande do Sul*.



Fonte: Arquivo da autora. Fotografias de F. Zago/ Studio Z.

A curadoria procurou integrar a produção encontrada e demonstrar a diversidade de núcleos criativos em diferentes cidades de nosso Estado, reconhecendo que a totalidade das produções poderiam não estar contempladas nesse primeiro mapeamento. No entanto, a partir dele, novas interfaces e conexões poderiam surgir (Figura 145). A exposição contou, também, com uma dupla de mediadores<sup>142</sup> que realizava a interlocução do público com as obras e distribuía o mapa-folder-catálogo impresso da exposição. Posterior à mostra, foi produzido um catálogo virtual<sup>143</sup> (materiais extras em Anexo B).

**Figura 145.** Exposição *Únicos e Múltiplos: um Mapeamento dos Artistas do Livro no Rio Grande do Sul*, 2013. Curadoria de Alexandra Eckert, Helena Kanaan e Mara Caruso. Sala da Fonte. Paço Municipal. Porto Alegre. RS.



Fonte: Arquivo da autora. Fotografia de F. Zago/ Studio Z.

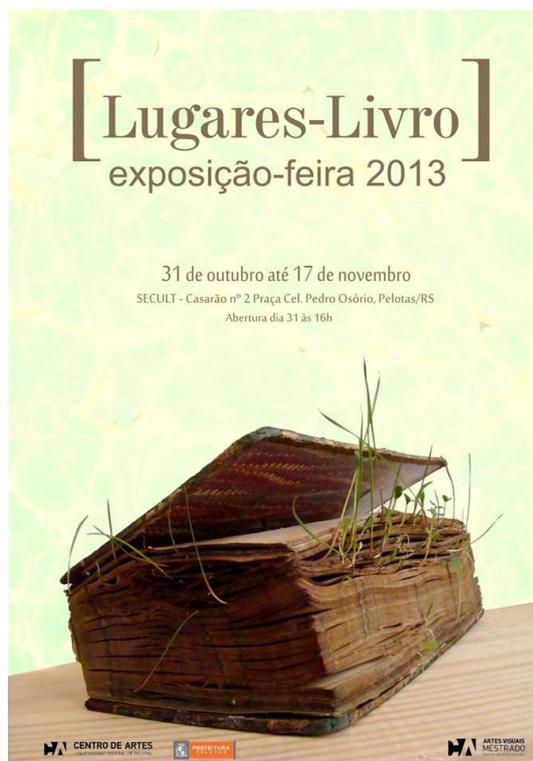
---

<sup>142</sup> Acadêmicos de Artes Visuais Luisa Gabriela (UFRGS) e João Gabriel de Araújo Lehmann (Universidade Feevale).

<sup>143</sup> Contendo imagens da exposição e de todas as obras, bem como a ficha técnica, o currículo dos artistas, grupos, ateliês participantes e o texto curatorial. Este material foi distribuído para cada um dos participantes da mostra, para universidades, escolas de arte e bibliotecas afins, e foi produzido por Design de Arte de Rosana Almendares.

Como desdobramento da exposição, ao final do mesmo ano, a equipe curatorial foi convidada para ministrar uma palestra no evento Lugares-Livro: Exposição-Feira 2013<sup>144</sup>, organizado pela Profa. Dra. Helene Sacco<sup>145</sup> (Figura 146).

**Figura 146.** Cartaz evento *Lugares-Livro: Exposição Feira*. 2013. Pelotas. RS.



Fonte: Arquivo da autora.

---

<sup>144</sup> Na SECULT - Casarão 2 da Praça Coronel Pedro Osório na cidade de Pelotas, RS.

<sup>145</sup> Docente da Universidade Federal de Pelotas, RS.

Nesse mesmo evento, participaram Paulo Silveira, também como palestrante, e Lenir de Miranda, como artista homenageada. Ambos, abordaram as características e possibilidades da linguagem do livro de artistas na contemporaneidade. O evento Lugares-Livro: Exposição-Feira envolveu, além das palestras, feira e exposições de livros de artista e *ex-libris*<sup>146</sup>, ações<sup>147</sup> e performances de artistas e demais atividades relacionadas ao campo do livro como forma de arte (Figuras de 147 a 151). Desde seu início, Lugares-Livro nasceu dentro dos ateliês de escultura da Universidade Federal de Pelotas como projeto de pesquisa-ensino-extensão, objetivando refletir o espaço da leitura e da produção reflexiva e textual do artista, bem como do livro-objeto e livro de artista na arte contemporânea<sup>148</sup>.

**Figura 147.** Exposição *Lugares-Livro: Exposição-Feira 2013*. Pelotas. RS.



Fonte: Arquivo da autora. Fotografia de Rejane Brayer.

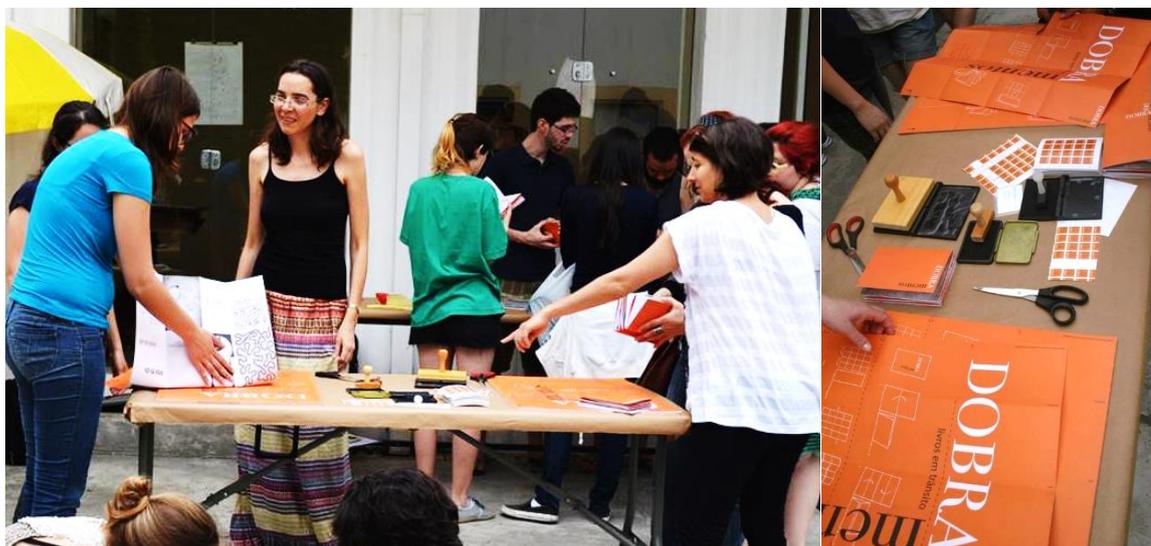
---

<sup>146</sup> Coleção do artista visual Marcelo Calheiros.

<sup>147</sup> Projeto DOBRAMENTOS: Livros em Trânsito (2011-) da Profa. Dra. Márcia Regina Souza, docente das disciplinas de gravura da Universidade Federal de Pelotas, RS.

<sup>148</sup> Depoimento da Profa. Dra. Helene Sacco, coletado em entrevista pela autora em outubro de 2018.

**Figuras 148 e 149.** Ação *DOBRAmentos: Livros em Trânsito* de Márcia Regina Souza. Evento *Lugares-Livro: Exposição-Feira 2013*. Jardim da SECULT - Casarão 2 da Praça Coronel Pedro Osório, Pelotas, RS.



Fonte: Arquivo da autora. Fotografias de Helene Sacco.

**Figura 150.** Convite exposição *Ex-Libris* Coleção Marcelo Calheiros. Evento *Lugares-Livro: Exposição-Feira 2013*. Sala das Meninas, Casarão 8 da Praça Coronel Pedro Osório. Pelotas. RS.



Fonte: Arquivo da autora.

**Figura 151.** Detalhe exposição *Ex-Libris* Coleção Marcelo Calheiros. Evento *Lugares-Livro: Exposição-Feira 2013*. Sala das Meninas, Casarão 8 da Praça Coronel Pedro Osório. Pelotas. RS.



Fonte: Arquivo da autora. Fotografia de Marcelo Calheiros.

### 3.3.2.2 Exposições Lugares-Livro: Dimensões Materiais e Poéticas

Tendo um livro que germina como imagem símbolo em seus cartazes e materiais de divulgação, o Projeto *Lugares-Livro: Dimensões Materiais e Poéticas* nos envolveu e nos fez refletir sobre as definições e potencialidades do livro de artista. A primeira edição do projeto, além de comprovar que o território do livro de artista é amplo e heterogêneo, demonstrou a qualidade das produções únicas e múltiplas, em livros-objeto e livros com tiragens múltiplas. De acordo com Paulo Silveira, “Existe uma certa variedade de conformações possíveis para o livro de artista. Hoje há até mesmo os digitais”. (2008, p. 59).

Na edição de 2014 (Figura 152), foi-me oportunizada, pela organização do evento em convite, a apresentação de dois projetos coletivos desenvolvidos na Universidade Feevale e, principalmente, a série de múltiplos de arte *Vide Bula*. Do coletivo de arte Projeto Circular<sup>149</sup> (Figuras 153 e 154), levei um conjunto de postais para distribuição e o livro de artista *Contos dos Irmãos Grimm*. Como um dos principais objetivos do projeto é estimular a participação de

---

<sup>149</sup> O Projeto Circular iniciou suas atividades em 2008, como um projeto de ação coletiva em arte da disciplina de Gravura II - Serigrafia do Curso de Graduação em Artes Visuais da Universidade Feevale. No ano de 2010, ampliou suas ações também como um Projeto de Ensino dessa disciplina e da disciplina de Materiais e Processos II do Curso de Tecnologia em Design Gráfico. Tendo como ponto de partida o material serigráfico, atua como um espaço de questionamento da linguagem da gravura, participando de exposições coletivas e convocatórias de arte no Brasil e em diversos países, como: Itália, Espanha, Inglaterra, Grécia e França, principalmente, nas categorias do livro de artista, da arte postal - *Mail Art*, de adesivos - *Sticker Art* e lambes. Organiza duas exposições coletivas que apresentam a produção autoral dos artistas do coletivo: Narrativas Serigráficas e Séries Gráficas. Promove, também, a convocatória internacional de arte postal e exposições de artistas convidados. Promove, ainda, palestras e oficinas de serigrafia em universidades, escolas de ensino formal e informal, festivais de arte, simpósios de gravura e mostras de profissão. Atualmente, funciona como um laboratório de serigrafia do curso de Artes Visuais.

alunos e ex-alunos da disciplina de serigrafia, bem como de professores dos cursos de graduação e artistas do meio, agregando artistas-alunos-iniciantes e artistas com trajetórias consolidadas no sistema das artes, a exposição *Lugares-Livro* representou a possibilidade de intercâmbio entre propostas autorais na área da gravura e qualificar as produções com a materialidade do livro como ideia.

**Figura 152.** Exposição *Lugares-Livro: Dimensões Poéticas e Materiais – 2ª Edição*. 2014. Pelotas. RS.



Fonte: Arquivo da autora.

**Figuras 153 e 154. Coletivo de arte Projeto Circular.** Detalhe dos postais e do livro de artista *Contos dos Irmãos Grimm* na exposição *Lugares-Livro: Dimensões Poéticas e Materiais – 2ª Edição*. 2014. Pelotas, RS.



Fonte: Arquivo da autora.

Da série *Vide Bula*, enviei para exposição os múltiplos *Coração Serígrafo*, nas versões das caixas branca e preta. Através destas duas combinações, projetei compartilhar com o público de *Lugares-Livro 2ª Edição* um trabalho de arte que pudesse ser tocado, manipulado, sentido. Afinal, percebo essa série como um livro de artista ampliado, como já abordado anteriormente.

Dentro da perspectiva de aproximação e partilha da obra de arte, ainda nessa edição de *Lugares-Livro*, realizou-se a montagem e distribuição da terceira edição das marmitas *O que me alimenta?* do coletivo de arte Aleia<sup>150</sup> (Figuras 155 e 156).

O Projeto *O que me alimenta?* originou, dentro da disciplina de Intersecções da Imagem nas Artes, em torno de trezentas marmitas, divididas, então, em três edições distintas e que continham, em seu interior, um múltiplo de arte criado pelos participantes do grupo de acadêmicos que cursavam a Pós-Graduação<sup>151</sup>. Em sua maioria, o grupo em questão era composto por artistas visuais, que receberam como proposta final desta disciplina, a criação e produção um trabalho múltiplo (e de pequenas dimensões) que pudesse, então, ser colocado dentro de uma marmita e que pudesse ser compartilhado em algum espaço público. Aqui retomo, como ideia e projeto de docência, o múltiplo de arte e a partilha da obra de arte.

---

<sup>150</sup> Coletivo de arte Aleia, composto pelos acadêmicos da Especialização em Poéticas Visuais da Universidade Feevale (2014-2015) e pelos professores das disciplinas de Intersecções da Imagem nas Artes e Laboratório de Imagem Digital: Adriano Bastos, Alessandra Horn, Alexandra Eckert, Anderson Luiz de Souza, André Rocha, Barbara Zannotti, Carolina Timm, Cristiane S. Salgado, Dani Amorim, Denise Wichmann, Danny Bittentcourt, Maristela Wink, Luzia Ferlauto, Edson Gandolfi, Evelin Faggion, Ramon Munhoz, Rita Mosmann, Régis Bondan e Walter Karwatzki. Aleia é alameda, ambulacro, aléia, risco, probabilidade, incógnita, onde reside muita gente. Bando de nômades vindos de muitas partes, muitos outros pontos, muitas outras vilas, tantas outras paragens, múltiplas estações. Tracejantes de muitas linhas, muitos traços, muitas manchas, correndo riscos, escorrendo. Ranhuras. Aglutinamento de fluxos criativos, juntos criam novos fluxos. Se multiplicam, se desmontam, se recriam, se misturam e se espalham, múltiplos, alimentando quem tem fome de ideias. Composição de singulares matizes, singulares línguas, singulares linguagens, singulares repertórios, singulares alfabetos, que não se compreende, não se explica, não se justifica, apenas se sente. Plêiade, tribo, horda de aventureiros, dispostos a experimentar e não apenas representar. Encontro de fluxos, guerrilha. Produtores de disparos de sensação. Caminho coletivo variação. (Texto de Anderson Luiz de Souza)

<sup>151</sup> A primeira edição foi compartilhada na Parada Gráfica 2014, no Museu do Trabalho, e a segunda, no 1º NOA NOA, no Atelier Livre, ambas Feiras de Impressos e Publicações de Arte, que ocorrem em Porto Alegre, RS.

**Figuras 155 e 156. Coletivo de arte Aleia.** Detalhe O QUE ME ALIMENTA? na exposição *Lugares-Livro: Dimensões Poéticas e Materiais – 2ª Edição*. 2014. Pelotas. RS.



Fonte: Arquivo da autora.

Para o encerramento do evento *Lugares-Livro: Dimensões Poéticas e Materiais – 2ª Edição*, tivemos a oportunidade de compartilhar, também, as experiências do coletivo Aleia na

palestra Parcerias na Produção<sup>152</sup>, na qual discutiu-se e valorizou-se as trocas existentes em acontecimentos desta ordem, concluindo que o múltiplo de arte, o livro de artista e a gravura podem propagar textos e imagens de diferentes formatos e configurações, além de contribuir para aproximação de pessoas e artistas de diferentes origens e contextos, seja dentro do próprio coletivo surgido dentro da universidade, seja o público que, eventualmente, ganhou a sua “marmitta de arte”.

Em 2015, *Lugares-Livro: Dimensões Póeticas e Materiais* continuou sendo um projeto de pesquisa, ensino e extensão da Universidade de Pelotas e voltou a acontecer em diferentes locais do centro da cidade de Pelotas. Novamente como artista convidada, e representando o coletivo *Projeto Circular*, que participou, também, dessa edição, reflito que, além das feiras e exposições de livros-objeto e livros de artista de *Lugares-Livro* (Figuras de 157 a 159), o evento promoveu oficinas, rodas de leitura, encontros de discussão acerca das narrativas visuais e as possíveis diluições entre os limites entre literatura e arte, provocando novas aproximações e demonstrando o quanto o assunto livro pode ser inesgotável.

Mais uma vez, existiu a participação de inúmeros artistas de diversas origens do país e uma diversidade de pesquisas em livros únicos e publicações múltiplas foram apresentadas, demonstrando a consolidação dos objetivos do Projeto.

---

<sup>152</sup> Participação dos professores Alexandra Eckert e Anderson Luiz de Souza, Universidade Feevale e do acadêmico e integrante do coletivo de arte Aleia Ramon Munhoz.

**Figuras 157, 158 e 159.** Detalhe exposição *Lugares-Livro: Dimensões Poéticas e Materiais – Edição 2015*.  
Pelotas. RS.



Fonte: Arquivo da autora.

O que nos faz lembrar do poeta, artista, editor e crítico de arte Ulises Carrión. Segundo Carrión, “um livro é uma sequência de espaços. cada um desses espaços é percebido em um momento diferente – um livro também é uma sequência de momentos”. (2011. p. 5)

Nascido no México em 1941<sup>153</sup>, é notória a influência de Carrión no campo da poesia visual e poesia concreta, sendo um dos primeiros artistas a escrever sobre livros de artista, contribuindo para a consolidação do campo na década de 70. Em 1975, escreveu *A Nova Arte de Fazer Livros*, onde discute sobre a potencialidade do livro como estrutura e a diferença entre um escritor que escreve textos e um escritor que faz livros.

Justamente fazer livros e tangenciá-los pela diversidade e pelo hibridismo de formas, objetos e assuntos que encontramos em *Lugares-Livro*. Talvez isto seja o mais importante na exposição, pelo menos em minha percepção, pois mesmo não estando por perto das edições de 2016 e 2017, as provocações e discussões criadas pelo evento continuam ecoando pelo *Facebook* do grupo de pesquisa<sup>154</sup> e pelas redes sociais, fazendo com que pudéssemos acompanhar as movimentações ocorridas.

Voltei a participar do evento *Lugares-Livro* em novembro de 2018, a partir de uma convocatória ou chamada da *Editora Volta e Meia*<sup>155</sup>, intitulada PRÓXIMA PÁGINA, que foi compartilhada nas redes sociais<sup>156</sup> com o objetivo de editar uma publicação de artista na

---

<sup>153</sup> Faleceu em 1989 em Amsterdã, Holanda.

<sup>154</sup> Grupo de Pesquisa [Lugares-livro] – grupo fechado com 298 membros, do qual faço parte e Lugares Livro Arte – grupo aberto.

<sup>155</sup> Frisamos que a Editora Volta e Meia foi criada para atender as demandas de publicações impressas do Projeto *Lugares-Livro: Dimensões Materiais e Poéticas*.

<sup>156</sup> Trabalhos foram enviados até o dia 11 de novembro de 2018 para o e-mail: lugares.livro.dobra@gmail.com.

Biblioteca Pública Pelotense, Sala de Literatura Uruguaiana (Figura 160).

**Figura 160.** Chamada *Publicação PRÓXIMA PÁGINA, Lugares-Livro: Dimensões Poéticas e Materiais – Ações 2018.*



Fonte: Arquivo da autora.

Como *Lugares-Livro: Dimensões Materiais e Poéticas* se caracteriza por estimular a discussão e a produção do livro de artista no âmbito da universidade e da comunidade, a publicação *Próxima Página* buscou, a partir de uma percepção crítica do momento atual, por novas imagens, palavras e pensamentos que ajudassem a transpor o tempo presente, abrindo a possibilidade de pensar o amanhã. A ação de produção da Editora Volta e Meia transcorreu, ao vivo, durante os dias da 46ª Feira do Livro de Pelotas (Figura 161).

**Figura 161.** *PRÓXIMA PÁGINA*: publicação coletiva do Projeto Lugares-Livro: Dimensões Materiais e Poéticas e Editora Volta e Meia. 2018. Pelotas. RS.



Fonte: Arquivo da autora. Fotografia de Gabriela Cunha.

Assim sendo, dos trabalhos enviados, foram escolhidos 28 (vinte e oito) que mais se aproximaram do tema para originar essa publicação impressa (Figura 162). Contudo, a chamada inclui, também, uma publicação *on-line* com todos os artistas selecionados<sup>157</sup>. Conforme

---

<sup>157</sup> *PRÓXIMA PÁGINA* ([https://issuu.com/lugareslivro/docs/2018\\_pr\\_xima\\_p\\_gina\\_-\\_volume\\_1](https://issuu.com/lugareslivro/docs/2018_pr_xima_p_gina_-_volume_1)). Participantes: Adriani Araujo, Alexandra Kloeckner Eckert Nunes, Alice J. Monsell, Brittox, Bruna Ribeiro, Carolina Ramos, Cláudia Mariza Brandão, Cris Rios Leme, Cristiane Guimarães, Daniela Picchiai, Daniele Borges, Diogo Minoru, Duda Gonçalves, Edição Barata, Elivelto Souza, Fabrício Simões, Fernanda Fedrizzi, Gabriela Cunha, Gustavo Reginato, Henrique Torres, Isabella Rechecham, Isadora Ferraz, Ítalo Franco e Matheus Folha, Ivete Souza da Silva, J. Douglas Alves, Joana Schneider, Julia Pema, Karina Gallo, Lais Tavares, Lino Zabala, Luana Alt, Luciane Bucksdricker, Mara Nunes, Marina Gomes, Matheus Abel, Sheila Hempkemeyer, Tatiana Duarte, Tatiani Müller Kohls, Thays Vogt, Thiago Rodegheiro, Virgínia Mello Alves, Wenceslao Oliveira, Yuri Morroni. Design: Fernanda Fedrizzi, Henrique Torres. Editoração e montagem: Lugares-livro com a Editora Volta e meia a gente abre. Elivelto Souza, Fernanda Fedrizzi, Folha, Gabriela Cunha, Gabriela Costa, Graça Gularte, Helene Sacco, Henrique Torres, Karina Gallo, Lais Possamai, Leoa Pardal, Luana Alt, Stela Kubiaki, Thiago Brum, Verônica de Lima.

Helene Sacco (2018),

Próxima Página surge de uma chamada aberta como proposição para a criação de uma publicação coletiva, reunindo mais de quarenta vozes do Brasil e do exterior, procurando provocar e sustentar as palavras, o nosso direito de falar. A Publicação Próxima Página, foi constituída como um território erguido por esse direito de livre expressão, mas principalmente como espaço de criação como produção de pensamento. É no aqui e agora do mundo que essa experiência acontece e ela carrega o ar do tempo. As páginas são pensadas como dias, e nessa edição começam a partir do dia ou da página 28. É dela que nasce o desejo de transpor ou criar como uma forma de resistir. Não estamos sozinhos e queremos estar mais do que nunca juntos, pensar e sonhar juntos e, principalmente cuidar e amparar os sonhos. Convidamos para pensar a Próxima Página, como um espaço crítico, um porvir, um vir a ser, pois o que virá também nos pertence, e o livro como espaço, terreno real do mundo, espaço de resistência, pode ser campo de cultivo e espaço livre para outros amanhã.

**Figura 162.** *PRÓXIMA PÁGINA*: publicação coletiva do Projeto Lugares-Livro: Dimensões Materiais e Poéticas com a Editora Volta e Meia. 2018. Pelotas. RS.



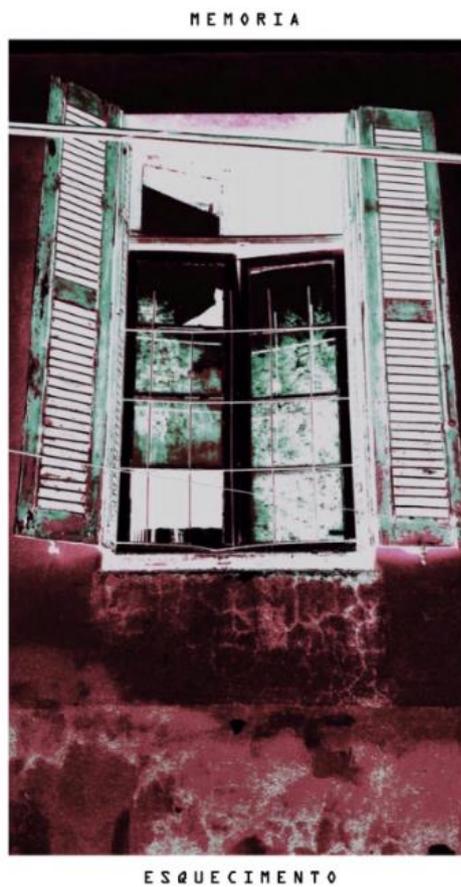
Fonte: Arquivo da autora. Fotografia de Luana Alt.

Pensando nas possibilidades de uma impressão rápida e de baixo custo, e tendo uma única página como espaço de criação, para esta proposta, selecionei algumas imagens fotográficas arquivadas de casas em ruínas. Dentre várias, escolhi uma fotografia que representasse, ao meu ver, o tempo e a dicotomia da memória e do esquecimento (Figura 163), uma vez que nesta imagem encontramos a janela de uma casa abandonada pelos seus moradores em uma cidade histórica do interior de nosso Estado. Pela fotografia, podemos perceber vidros quebrados, rachaduras nas paredes e muitas falhas na pintura, que foram realçadas pelos efeitos de filtros nos programas de editoração de imagens do celular. De acordo com Silveira,

Página é unidade que como tal serve aos artistas. É não escultórica. Impõe seus fundamentos a partir do plano. Hoje, em universidades e escolas livres, professores atualizam com seus alunos a atenção teórica voltada para o livro e a revista, em abordagens críticas ou propondo exercícios que vão da peça única, artesanal, muitas vezes com forte débito escultórico, até o múltiplo impresso, em edições limitadas, do gráfico ao fotográfico. Com tal espectro criativo sendo testado dentro e fora das salas de aula, nada mais natural do que compreender a página com todas as honras que ela merece. Sobretudo, se comunicacional quanto à estratégia, trata-se de um suporte muito funcional, porquanto político. (2016, p. 12).

A página que produzimos, esse plano não escultórico mencionado por Silveira, compõe a publicação idealizada por *Lugares-Livro*, projeto este que além de reunir artistas de diferentes espaços, sempre cria oportunidades para que o livro de artista continue sendo essa constelação de encontros e devaneios, múltiplos devaneios. Participo em uma única página, mas cada página representa a potência da próxima página. A página do próximo artista. (materiais extras em Anexo C).

**Figura 163.** Alexandra Eckert. *PRÓXIMA PÁGINA*: publicação coletiva do Projeto Lugares-Livro: Dimensões Materiais e Poéticas com a Editora Volta e Meia. 2018. Pelotas. RS.



Fonte: Arquivo da autora.

#### 4.3.2.3 *Exposição Tendências do Livro de Artista no Brasil: 30 Anos Depois*

A exposição *Tendências do Livro de Artista no Brasil: 30 Anos Depois* aconteceu no Centro Cultural São Paulo<sup>158</sup>. O projeto curatorial foi realizado pelos professores Amir Brito Cadôr e Paulo Silveira e foi contemplado com o Prêmio de Artes Plásticas Marcoantonio Vilaça 2014 – FUNARTE/ MinC, possibilitando a ampliação do acervo artístico de livros de artista da Coleção Arte da Cidade.

Além do acervo ampliado constituído pela mostra, foi reunido um conjunto de 170 (cento e setenta) obras publicadas nos últimos anos, entre elas: livros de artista que integram a coleção do Centro Cultural São Paulo, a coleção da Universidade Federal de Minas Gerais e a coleção particular de Amir Brito Cadôr<sup>159</sup>.

Cabe destacar que, em 1985<sup>160</sup>, o Centro Cultural São Paulo organizou a primeira edição da exposição *Tendências do Livro de Artista no Brasil*, com curadoria de Cacilda Teixeira da Costa e Annateresa Fabris, produzindo um catálogo que, durante anos, serviu como raro instrumento de reflexão sobre a linguagem do livro de artista. Segundo os curadores,

---

<sup>158</sup> De 28 de novembro de 2015 a 20 de março de 2016.

<sup>159</sup> Como projeto educativo, a exposição contou com uma visita guiada e palestra com a equipe curatorial das duas edições e lançamento de catálogo no mesmo evento, no último dia da mostra em 20 de março de 2016.

<sup>160</sup> De 16 de maio a 23 de junho.

Embora Tendências do livro de artista no Brasil: 30 anos depois tenha seu foco dirigido pelas possibilidades de acervos constituídos, está aí justamente o seu maior compromisso: fazer um panorama não mais prioritariamente através de empréstimos diversos, mas a partir da disponibilidade das instituições estáveis, com acervos proporcionados pela coleção progressiva e efetiva da descendência dos esforços pioneiros. Esta é a marca da exposição presente, a ser compreendida inclusive em suas limitações. (2005, p. 9).

A maior parte dos livros mostrados na exposição contou com proteções em estruturas de acrílico e madeira e foi selecionada e organizada de acordo com temáticas, características e aproximações conceituais. A exposição iniciava com poesia visual, seguia com catálogos de exposições pensados como obras de arte, e obras como reflexões sobre a questão artística. Na sequência, era possível encontrar livros de artista com característica de metalinguagem e como reflexão sobre a sociedade. Os curadores selecionaram, também, o livro como registro e documentação de uma performance e livros de artista cuja inspiração era proveniente de obras literárias. Havia, ainda, na exposição, publicações coletivas e assuntos como projeto e investigação, paisagem, humor, forma e cor, memórias e narrativas (ficcionais e não ficcionais). A arte para a página e o formato mereceram, igualmente, destaque.

Sobre a expografia, podemos ressaltar que os livros ficavam, então, protegidos em painéis acrílicos transparentes, onde era possível a curadoria destacar algumas capas, páginas e outros detalhes relevantes de cada publicação (Figuras 164 e 165). Não era possível o manuseio destes livros. Entretanto, em uma mesa, era possível encontrar algumas publicações de artista selecionadas para serem manipuladas pelo público durante o período da mostra (Figura 166).



**Figuras 165 e 166.** Exposição *Tendências do Livro de Artista no Brasil: 30 Anos Depois*. 2016. Curadoria de Amir Brito e Paulo Silveira. Centro Cultural São Paulo. SP.



Fonte: Arquivo da autora.

#### 4.3.2.4 *Exposição Narrativas em Processo: Livros de Artista na Coleção Itaú Cultural*

Com foco na produção brasileira e em obras pertencentes ao acervo do Itaú Unibanco, a mostra *Narrativas em Processo: Livros de Artista na Coleção Itaú Cultural* fez parte das ações de comemoração dos 30 anos do Itaú Cultural e reuniu trabalhos que buscaram expandir o conceito e a forma do objeto livro. O recorte, com curadoria de Felipe Scovino, foi apresentado pela primeira vez no Instituto entre os dias 9 de março a 7 de maio de 2017, e foi dividido em nichos que evidenciaram reflexões sobre as obras (Figuras de 167 a 169).

Em conformidade com o curador: “Esta exposição não permeia apenas os livros-objetos – comumente associados à expressão livros de artista –, mas propõe a investigação das diferentes relações que podem ser estabelecidas entre livro e artista”. Scovino acrescenta,

Reflete sobre conceitos com a proposta de ampliar a percepção do que podemos chamar de produção de um livro de artista. Como uma revista cujo artista concebe conteúdo e design gráfico; a manufatura de um livro ou a intervenção conceitual ou física nesse suporte, ambos em caráter de tiragem limitada; a ilustração de uma publicação ou a produção de uma obra especialmente concebida para sua capa; a execução de um álbum de gravura. (2017).

Em sua grande maioria, a curadoria privilegiou artistas brasileiros e explorou 150 (cento e cinquenta) anos desse tipo de produção, acompanhando a criação de novos procedimentos para a concepção de livro de artista e constituiu diversas relações para o leitor. A percepção dos trabalhos se deu por meio das imagens do espaço gráfico construído. Nessa mostra, a ilustração, em especial, não foi mais considerada uma mera reprodução visual e mecânica do que foi escrito pelo autor. Teve, então, seu próprio campo de atuação e liberdade criativa.

**Figuras 167 a 168.** Exposição *Narrativas em Processo: Livros de Artista na Coleção Itáú Cultural*. 2017. Curadoria de Felipe Scovino. Itáú Cultural. São Paulo. SP.



Fonte: Arquivo da autora.

**Figuras 169.** Exposição *Narrativas em Processo: Livros de Artista na Coleção Itaú Cultural*. 2017. Curadoria de Felipe Scovino. Itaú Cultural. São Paulo. SP.



Fonte: Arquivo da autora.

Com o caráter histórico, a investigação sobre o suporte livro de artista começou com o chargista Angelo Agostini (1843-1910), passou pela produção do modernismo e pelos livros-esculturas dos poetas concretos e terminou com um núcleo contemporâneo, dividido em: *Uma Escrita em Branco, Livros-Objeto, Rasuras e Paisagens*.

Para Scovino (2017), as narrativas transbordaram novas interpretações, entre as quais destacou dois pontos de vista. O primeiro, da pluralidade de ações e das relações não só com a literatura e as artes visuais, mas com o *design* e a política; o segundo, de uma leitura que não se esgota, que se desdobra redefinindo o papel do próprio livro, do leitor e do artista. O projeto

curatorial dividiu a exposição em oito núcleos explicitados a seguir<sup>161</sup>.

O primeiro núcleo apresentou Angelo Agostini (1843-1910). Responsável por diversas publicações humorísticas, como *Cabrião*, *O Polichinello*, *Revista Illustrada* e *Don Quixote*, dedicou-se à produção de *charges* das quais ninguém estava a salvo, desde as eminentes figuras políticas, com destaque para Dom Pedro II, até os expoentes culturais da época e a burguesia que, em certa medida, vislumbrava ou, ao menos discutia, ares republicanos, mas ainda guardava laços profundos com o regime escravocrata. Ter esse núcleo numa exposição que discute a poética do livro de artista é refletir sobre as potencialidades da arte, seu espaço e meio de circulação. As revistas de Agostini, em razão de sua criação poética e linguagem ácida, acabaram contribuindo para o início do que passamos a denominar, com o tempo, livro de artista (SCOVINO, 2017).

O segundo núcleo, intitulado *Design gráfico: Capas e Ilustrações ao Longo da História*, apresentou, consonante Scovino (2017), um caráter historiográfico e narrativo ao exibir as capas e as mais diversas ilustrações para livros em tiragem limitada feitas por artistas plásticos. Ao longo de mais de cem anos, essas duas atividades, ou criações artísticas, estimularam um diálogo entre artes visuais e *design*, fazendo com que os atributos criativos de ambos os campos estéticos se tornassem mais férteis. Essa experiência também promoveu um novo tipo de leitor, que tomou contato com obras vindas de artistas que ele, possivelmente, não imaginaria que tivesse nos livros sua plataforma de criação. Essas invenções igualmente estabelecem um campo de exercício e prática para o artista desenvolver sua poética.

---

<sup>161</sup> Texto curatorial apresentado na entrada da exposição e que foi fotografado e transcrito em parte pela autora.

No terceiro núcleo, encontramos *Cem Bibliófilos*. A Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, fundada em 1943, e que se manteve ativa até meados de 1968, dedicou-se à publicação de importantes obras da literatura brasileira ilustradas por artistas consagrados. A associação, que muito se aproximava de clubes de colecionadores de livros da Europa e dos Estados Unidos, publicou, por exemplo, *Memórias Póstumas de Braz Cubas*, de Machado de Assis, com ilustração de Candido Portinari, e *O Compadre de Ogum*, de Jorge Amado, com ilustração de Mário Cravo. São edições especiais nas quais o processo de ilustração criou um vínculo irrestrito com a narrativa, acentuando ora o caráter dramático, ora o aspecto romântico das histórias (SCOVINO, 2017).

O quarto núcleo da exposição, *Álbuns de Gravura*, apresentou, conforme relatou Scovino (2017), obras de seis artistas que tiveram atuação determinante na passagem do moderno para o contemporâneo no Brasil: Aldo Bonadei, Antonio Bandeira, Arthur Luiz Piza, Di Cavalcanti, Sérvulo Esmeraldo e Tarsila do Amaral.

No quinto núcleo, encontramos *Livros-Objeto*. Desde meados dos anos 1950, no Brasil, os poetas concretos vinham problematizando a noção do livro, palavra e leitor. Passando pelos poemas espaciais de Ferreira Gullar, que solicitavam a participação do espectador, e pelas ações pioneiras de Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Julio Plaza, que experimentavam a ação, a sonoridade e a espacialidade da palavra para além da página, a relação entre a poesia concreta e as artes visuais fundou um novo modo de aparição do livro – ele tomava uma forma escultórica, na qual a palavra alcançou a tridimensionalidade e passou a ter volume e densidade. A ideia de escrita expandida contida na pesquisa desses poetas ganhou uma nova etapa: o livro se abre feito plano da cidade, desdobra-se em novas poéticas e (des)

continuidades. O livro fazia aparecer sua própria fatalidade, pois interrompia toda linha contínua dos sentidos e tornava-se risco. No espaço e na vida. Passamos então a analisar palavra/poema/livro/escultura como algo indissociável. Esse núcleo revelou alguns dos livros-objetos mais importantes para essa transição, produzidos a partir da década de 1970, promoveu um diálogo com a contemporaneidade ao exibir o livro Giacometti, de Waltercio Caldas (SCOVINO, 2017).

O sexto núcleo, *Rasuras*, apresentou, de acordo com Scovino (2017), obras que se colocavam à margem de uma narrativa obediente a um pragmatismo. É o lugar de uma escrita que nasceu para não ser compreendida, que foi oferecida ao mundo com certo grau de violência e gestualidade.

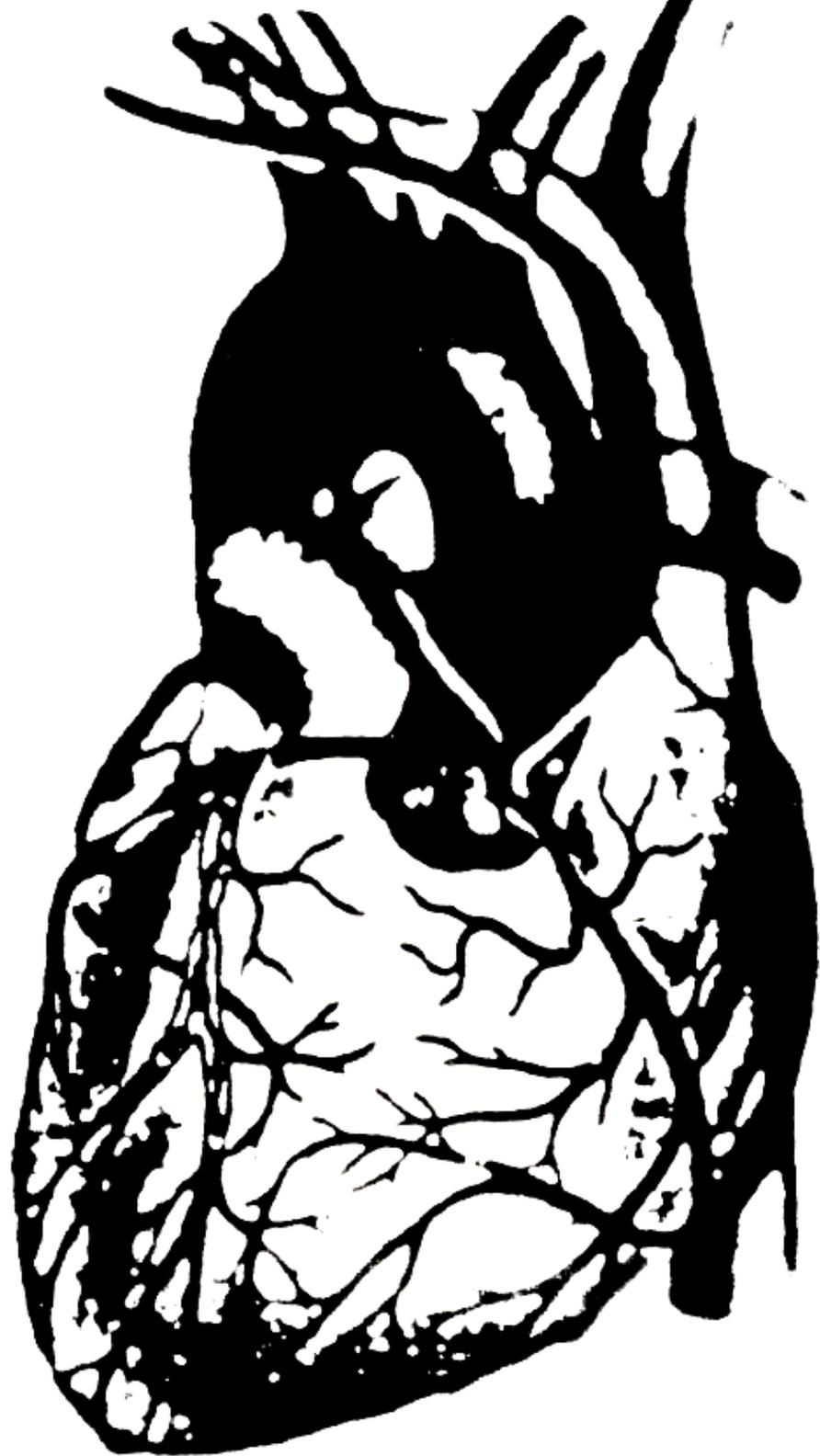
O sétimo núcleo, *Paisagens*, apresentou livros que podem guardar não só uma relação explícita com esse tema, mas que o representavam, sobretudo, em sua superfície ou nas imagens que revelavam uma aspiração ao tátil. Transmitiam a ideia de uma textura que equivaleria, guardadas as diferenças, à pesquisa pictórica, pois estava ali uma superfície vibrátil criada numa fusão entre as cores, formas e imagens reveladas naquelas obras. É como se, simbolicamente, a paisagem impressa nesses livros pudesse ser experienciada de forma sensível e direta pelo leitor. Não havia, portanto, apenas uma reprodução visual da paisagem, mas artifícios ou dispositivos criados pelos artistas que manifestaram uma capacidade fenomenológica de tornar visível o espaço e a atmosfera dessa imagem, em suas mais distintas referências e aparições. Uma paisagem em constante mudança, múltipla, nunca estabilizada, mas permeada de inflexões do artista e suscetível à imaginação criadora do espectador (SCOVINO, 2017).

O oitavo e último núcleo, *Uma Escrita em Branco*, relata Scovino (2017), fazia

referência a livros em que a palavra estava em suspenso e em que o que se destacava era a materialidade do suporte. Nele, estavam em evidência a forma, o peso e a estrutura da publicação, e a escrita era negada e não concluída. É a ideia de transformação do livro e de qualquer outro suporte em escrita-poema-processo e o que nos interessa, bem como a investigação ou a aparição do livro como objeto e o alargamento que essa experiência produz no entendimento sobre o que ele passa a ser. O núcleo faz referência, também, à construção de uma narrativa na qual o leitor é deixado em um estado de perda de referências, pois a linguagem impressa é turva, não se exhibe com exatidão. É investida sobre a palavra uma sucessão de efeitos óticos, luzes e sombras que criam outra camada de leitura e transformam o leitor em um náufrago, ou em um sujeito ao qual são oferecidas diversas bifurcações ou oportunidades de entendimento daquele objeto. Nada aparecia como um dado pronto; é preciso se aventurar entre essas camadas, das quais as incertezas são o motor.

Portanto, fica evidenciado que, em sua concepção e execução, a categoria do livro de artista pode apresentar-se única e múltipla, envolvendo o livro-poema, o livro-escultórico, o livro-objeto, o álbum de gravura, a publicação de artista, diversificando-se da estrutura e da materialidade do livro tradicional, e dele distinguindo-se, de acordo com as inúmeras possibilidades criativas engendradas pelo artista contemporâneo.





**VOLUME IV**

*Narrativas Poéticas em Publicações de Artista,*

*Livros-objeto e Séries Gráficas:*

reminiscências, afetividades e outras delicadezas



*"- Estou no corpo da obra!"*  
(ECKERT, in BLANCA, 2013).

## 5 ARTE E O ESPECTADOR EMANCIPADO

Neste capítulo, os conceitos de partilha do sensível, partilha da obra de arte e participação do espectador na obra contemporânea são discutidos, a partir do pensamento de Marcel Mauss, Jacques Rancière e Nicolas Bourriaud. Como artista propositora de experiências ativas com o público, apresento a obra de Yoko Ono.

Porém, é necessário mencionar que, até o *Capítulo 4*, procurei realizar um inventário sobre minha produção visual, considerando a memória afetiva do contato com uma específica biblioteca e com determinados livros como sendo responsável pelo interesse por este objeto e o desejo de compartilhá-lo em uma produção artística, na qual vivências e experiências fossem divididas com o outro, em um espaço dedicado a introspecção e ao silêncio através de instalações. Se fosse possível resumir as propostas de minha produção poética, seria com este poema selecionado de Yoko Ono (*apud MIYADA*, 2017, p. 110),

É triste que o ar seja a única coisa que compartilhamos,  
Não importa quão perto estejamos, sempre há ar entre nós.  
Também é bom que o ar seja algo que todos compartilhamos,  
Não importa quão longe estejamos, um ar nos liga.

Como é importante compartilhar. E tenho buscado proposições artísticas em que esse compartilhamento se faça presente. Para tanto, os estudos de Marcel Mauss<sup>162</sup> conceituaram as questões sobre a teoria da dádiva, estudo fundamental nesta etapa da pesquisa. A teoria da

---

<sup>162</sup> Sociólogo, antropólogo e etnologista francês. Nasceu em Épinal, em 1872, e faleceu em Paris, em 1950. É sobrinho de Émile Durkheim.

dádiva foi publicada por Mauss, em 1925, num ensaio intitulado *Ensaio sobre a Dádiva: Forma e Razão da Troca nas Sociedades Arcaicas*.

Conhecido como um dos estudos de caráter sociológico, antropológico e etnográfico mais importantes, aborda em traços gerais a tríplice obrigação do dar, receber e retribuir, principalmente, em sociedades tidas como primitivas. No entanto, para Mauss, o sistema de dádivas e trocas está presente no mundo moderno. Inicialmente, estudou os povos da Polinésia; das Ilhas Andaman, no Oceano Índico; a Melanésia e os indígenas da América do Norte; as chamadas sociedades antigas (Roma, Índia e povos germanos); e, por fim, a Europa moderna.

Segundo Mauss (2013), em todas as sociedades da história humana, é possível observar a presença de um sistema de reciprocidades de caráter interpessoal. Tal sistema, que se expande ou se retrai, a partir de uma tríplice obrigação coletiva de doação, de recebimento e devolução de bens simbólicos e materiais, é conhecido, então, como dom ou dádiva. A obrigação do dom ou dádiva aparece, necessariamente, atravessando a totalidade da vida social, pois tudo aquilo que participa da vida humana, sejam bens materiais ou simples gestos, tem relevância para a produção da sociedade. De acordo com Mauss, “As sociedades progrediram na medida em que elas mesmas, seus subgrupos e seus indivíduos souberam estabilizar suas relações, dar, receber e, enfim, retribuir”. (2013, p. 139).

Conforme o autor, o dom ou dádiva está presente em todas as partes e não diz respeito apenas a momentos isolados e descontínuos da realidade. A dádiva, a reciprocidade e a troca influem verdadeiramente sobre como se formam os atores e como se definem seus lugares na sociedade, visto que permitem a comunicação entre os homens, a inter-subjetividade e a sociabilidade, onde circulam dinheiro, carros, móveis, roupas, mas também sorrisos, gentilezas,

palavras, hospitalidades, festas, presentes, serviços gratuitos, dentre muitos outros.

No dom ou na dádiva, participam a obrigação e o interesse e, também, a espontaneidade, a liberdade, a amizade, a criatividade. Elas são úteis e simbólicas. Na teoria da dádiva de Mauss, a sociedade, nessa perspectiva relacional, é um fenômeno social total, porque ela se faz primeiramente pela circulação de dádivas (presentes, serviços, hospitalidades, doações e, também, desejos, memórias, sonhos e intenções), considerados símbolos básicos na constituição dos vínculos sociais (MAUSS, 2013).

Mauss (2013) entendeu que o valor das coisas não pode ser superior ao valor da relação e que o simbolismo é fundamental para a vida social. Ele chegou a esta compreensão a partir da análise das modalidades de trocas nas sociedades arcaicas e da verificação do fato de que essas modalidades não são apenas coisas do passado. Para Mauss, a lógica mercantil moderna não substituiu as antigas formas de constituição dos vínculos e alianças entre os seres humanos, constatando que tais formas continuam presentes nas sociedades modernas. Tudo é relevante no surgimento de uma obrigação moral coletiva envolvendo o conjunto de membros da sociedade, obrigação que pressupõe aspectos tão diversos como a troca de mercadorias, de um lado, ou um mero sorriso, de outro. É um fenômeno que envolve toda vida social, sejam bens materiais, sejam simples gentilezas. Mauss lembra que,

Para começar, foi preciso inicialmente depor as lanças. Só então se conseguiu trocar os bens e as pessoas, não mais apenas de clãs a clãs, mas de tribos a tribos, de nações a nações e – sobretudo – de indivíduos a indivíduos. Só então as pessoas souberam criar e satisfazer interesses mútuos, e, finalmente, defende-los sem precisar recorrer às armas. (MAUSS, 2013, p. 139).

Ao final do livro, Mauss (2013) adverte que, em certa medida, a sociedade ocidental

moderna, se afastou da noção de dádiva, a partir do momento que priorizou as trocas mercantis e o progresso, aumentando as diferenças sociais e as desigualdades entre os homens.

Sendo assim, sigo nas reflexões de Mauss e nas palavras de Yoko: a vida em sociedade pressupõe níveis de sociabilidade, trocas e compartilhamento de bens materiais e simbólicos. Objetivo, com minha produção artística, essa troca afetiva, uma certa gentileza apontada pelo autor e pela artista, e que talvez esteja faltando na contemporaneidade - a prática da partilha do sensível e da emancipação do espectador.

### 5.1 SISTEMA DA ARTE ENQUANTO ESPAÇO POLÍTICO

De acordo com o filósofo francês Jacques Rancière<sup>163</sup>, a política tem sempre uma dimensão estética, o que é verdade, também, para o exercício das formas de poder. A estética e a política são maneiras de organizar o sensível: de dar a entender, de dar a ver, de construir a visibilidade e a inteligibilidade dos acontecimentos. Já abordamos esse autor, brevemente, quando narrei a série *Vide Bula* no *Capítulo 4*. Entretanto, agora, retomo suas pesquisas por ser fundamental para este estudo voltar a discuti-las.

Em suas obras, Rancière desenvolve a teoria em torno da “partilha do sensível”, conceito

---

<sup>163</sup> Nascido em Argel, Argélia em 1940. Originalmente discípulo do filósofo marxista Louis Althusser (1918-1990), um dos principais nomes do estruturalismo francês, Rancière afastou-se do pensamento do mestre nos anos 1970. Rejeitou a ortodoxia marxista da época, mas jamais deixou de se considerar um homem de esquerda. Até se aposentar em 2000, foi professor da Universidade Paris 8 - fundada para acolher formas de pensamento que não encontravam espaço no ambiente da Sorbonne.

que descreve a formação da comunidade política com base no encontro discordante das percepções individuais. A política é essencialmente estética, ou seja, está fundada sobre o mundo sensível, assim como a expressão artística. Por isso, um regime político só pode ser democrático se incentivar a multiplicidade de manifestações dentro de uma comunidade.

A publicação *O Espectador Emancipado*, de 2012, debate a recepção da arte e a importância – ética e política – da posição do espectador. O livro apresenta cinco ensaios em que o autor lembra que a responsabilidade do espectador é fundamental perante os objetos artísticos. É justamente a tomada de poder do espectador que está na base desse conjunto de textos<sup>164</sup>. Conforme o autor, “Começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares”. (2012, p. 17).

Nesse livro, então, Rancière analisa a relação do ser humano com a arte e os sentidos que ela produz. A palavra-chave é sensibilidade. A partir dela, sugere modelos de construção de um mundo plural, questionando a estética dominante e ativando a participação do espectador. A arte é política não por defender tal ou qual causa, mas à medida que mobiliza um conjunto complexo de relações. Rancière (2012) propõe uma prática de emancipação intelectual, na qual não existe distância entre o saber do público e dos artistas. Acredita-se, portanto, em uma igualdade das inteligências.

Por conseguinte, a emancipação do espectador inicia quando se questiona a oposição

---

<sup>164</sup> Apresentados em diferentes seminários entre 2004 e 2007.

entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição. O autor segue propondo uma prática de emancipação intelectual, na qual não existe distância entre o saber do público e dos artistas.

Já em a *Partilha do Sensível: Estética e Política*, livro de 2000, é possível confirmar as colocações de Rancière sobre como a política e a estética reordenam a percepção do espaço e rompem com formas de pertencimento, podendo mostrar que a política tem uma dimensão estética e a estética tem uma dimensão política. Esse livro inicia com uma nota introdutória e distribui-se, depois, em cinco capítulos, cada um escrito em resposta às perguntas elaboradas pelos filósofos Muriel Combes e Bernard Aspe.

É possível destacar que a teoria de Rancière se diferencia pela forma como concebe essa lógica de rompimento da política e da arte como um processo de igualdade, pois para o autor: “A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem “ficções”, isto é, rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer”. (p. 59). Já “Os enunciados políticos ou literários fazem efeito no real. Definem modelos de palavra ou de ação, mas também regimes de intensidade sensível. Traçam mapas do visível, trajetórias entre o visível e o dizível, relações entre modos do ser, modos do fazer e modos do dizer”. (p. 59).

Através de seus livros, pode-se concluir, então, que a partilha do sensível para Rancière (2000; 2012), significa uma lei implícita que governa a ordem sensível, que define lugares e formas de participação num mundo comum, ao estabelecer primeiro os modos de percepção nos quais estes se inscrevem. A partilha do sensível produz, assim, um sistema de fatos de

percepção, baseados nos horizontes instituídos e nas modalidades que determinam aquilo que é visível, audível, o que pode ser dito, pensado ou feito. Sensível não remete para o que exprime bom senso ou perspicácia, mas para o que pode ser apreendido pelos sentidos.

Por conseguinte, esta partilha pode gerar formas tanto de inclusão quanto de exclusão, principalmente, quando falamos de obras que já se propõem ao convite a participação, como no caso as instalações e *performances*. Todas as obras que se propõem como interativas, de certa maneira, definem as regras do jogo. Então, esse tipo de obra pode acabar sendo mais impositivo, determinante. E isso implica uma posição do espectador, até mesmo de ações contrárias ao planejado pelo artista. Isso significa autonomia, emancipação do espectador em proposições de partilha do sensível.

Dando continuidade as investigações sobre as relações de partilha da obra de arte contemporânea, cito as contribuições de Nicolas Bourriaud<sup>165</sup>, em duas publicações: *Estética Relacional*, de 1998, e *Pós-Produção: Como a Arte Reprograma o Mundo Contemporâneo*, de 2004. No primeiro livro, o foco está centrado no aspecto de convivência e propostas de interação ofertadas na arte contemporânea. O segundo, por sua vez, aborda as formas de saber que constituem essa produção, especialmente aquelas vinculadas à estrutura em rede, mais precisamente da *internet*, que geram um infinito campo de pesquisa e conexões para os artistas.

Em suas teorias, o autor (2009a) analisou a produção artística dos anos 1990 e percebeu que a ideia de arte é um campo de trocas, no qual os artistas contemporâneos buscam formas

---

<sup>165</sup> Curador e crítico de arte francês. Nascido em Niort, em 1965. Em 2015, ele foi nomeado diretor do La Panacée Art Cente e diretor de o Centro de Arte Contemporânea de Montpellier, na França, que deve ser inaugurado em 2019.

de estar no mundo. Em conformidade com Bourriaud (2009a), a obra de arte: “[...] se apresenta como uma duração a ser experimentada, como uma abertura para a discussão ilimitada”. (p. 20-21).

Com o autor (2009a), chegou-se a definição da estética relacional como uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das relações humanas e seu contexto social. A obra de arte é entendida como princípio dinâmico, construído por meio da interação entre autor, espectador e obra; a obra existe exatamente nessa relação em que o outro/espectador é elemento importante para a realização do objeto artístico. Para Bourriaud,

Todos os artistas cujo trabalho deriva da estética relacional possuem um universo de formas, uma problemática e uma trajetória que lhes são próprias: nenhum estilo, tema ou iconografia os une. O que eles compartilham é muito mais importante, a saber, o fato de operar num mesmo horizonte prático e teórico: a esfera das relações humanas. Suas obras lidam com os modos de intercâmbio social, a interação com o espectador dentro da experiência estética proposta, os processos de comunicação enquanto instrumentos concretos para interligar pessoas e grupos. (2009a, p. 59-60).

De acordo com o autor (2009a), existem práticas artísticas que colocam em segundo plano conceitos como originalidade e autoria, pois Bourriaud defende uma espécie de ligação da arte com a esfera das relações humanas e seu contexto social. Para o autor, há uma rede colaborativa entre artistas e não-artistas, que visa à interação e à produção de subjetividades.

É possível identificar uma certa convergência no pensamento desses autores, apostando em obras contemporâneas em que o caráter sensível da proposição seja compartilhado, a partir dessa ideia de arte como campo de trocas. A obra de arte entendida como princípio dinâmico, construída por meio e para originar a interação entre artista e público. A obra existindo, exatamente, nessa relação em que o espectador passa a ser um elemento importante para a

realização do objeto artístico como partícipe.

Dessa forma, de acordo com os fundamentos de Rancière e Bourriaud, posso pensar em todas as séries que relato nos capítulos anteriores e vislumbrar a continuidade da produção, já que estas não se encontram finalizadas. A partir da leitura dessas publicações, avalio os projetos de instalações realizadas e passo a questionar os modos de ver, agir e sentir do espectador nas propostas de livros-objeto, publicações de artista e séries gráficas que pretendo desenvolver. Afinal, se objetivo partilhar de forma significativa minhas produções poéticas e oportunizar efetivamente a emancipação do espectador, como repensar a dinâmica de meus trabalhos? Como configurá-los?

### **5.1.1 Yoko Ono e as Experiências Ativas com o Público e a Efemeridade da Vida**

Em 2017, dentre uma das etapas da pesquisa, e avaliando obras que pressupõem a partilha do sensível e emancipação do espectador, visitei a exposição *O CÉU AINDA É AZUL, VOCÊ SABE...* da artista Yoko Ono, que aconteceu no Instituto Tomie Ohtake<sup>166</sup>. O senso político da artista me fez observar atentamente sua produção nos últimos anos. Efemeridade da vida, feminismo e diversas outras questões sociais aparecem, também, em suas obras. Yoko Ono, portanto, questiona os limites da arte e da vida, apresentando suas propostas artísticas

---

<sup>166</sup> De 1ª de abril a 28 de maio de 2017. O curador da mostra é Gunnar B. Kvaran, crítico islandês e diretor do Astrup Fearnley Museum of Modern Art e Carolina de Angelis, curadora associada.

como uma forma decisiva de protesto, sempre convidando o público a participar. Segundo o curador da exposição Gunnar B. Kvaran (2017), por sua trajetória, que atravessa as artes visuais, a música e os movimentos pacifista e feminista, Yoko Ono destacou-se no meio artístico, desempenhando papel fundamental no desenvolvimento de novas formas de arte.

Yoko Ono nasceu em Tóquio<sup>167</sup>, em uma família de classe alta. Sua mãe, Isoko Yasuda, vinha de uma das famílias mais ricas do Japão, com longa tradição no setor bancário. Seu pai, Yeisuke Ono, tinha entre seus ancestrais samurais, nobres e sacerdotes. Durante a infância, Yoko mudou-se com a família, vivendo em momentos diferentes em São Francisco, Nova York e Tóquio. Durante a Segunda Guerra Mundial, sobreviveu a devastadores bombardeios a Tóquio no abrigo antibombas da família. Estudou filosofia e se familiarizou com as ideias pacifistas propagadas nos círculos intelectuais japoneses do pós-guerra. Ainda na década de 1950, começou a produzir as instruções, obras experimentais nas quais abdica da dimensão material para valorizar a palavra, a ideia e a participação criativa do público por meio de ações físicas ou mentais. (KVARAN, 2017).

O ponto de partida na palavra liga o trabalho de Ono à literatura, em particular, à poesia. Muitos críticos associaram suas instruções a partituras musicais. Outros mencionaram os haicais, de métrica sem rima e sem ritmo, que se desenvolveram a partir da poesia japonesa clássica, conhecida como Tanka, no século XVI. Mas as instruções de Ono não são poemas: são obras de arte visuais, um novo tipo de arte, o qual ela compartilhou com outros artistas contemporâneos como John Cage e George Brecht. (KVARAN, 2017, p. 15).

Consoante Kvaran (2017), Yoko produziu textos, filmes, performances, happenings,

---

<sup>167</sup> Em 18 de fevereiro de 1933.

instalações, arte sonora e ações multimídia. Estudou música quando criança como extensão de seu ambiente familiar – seu pai teve formação como pianista – e ao longo dos anos produziu diversos álbuns. Desenvolveu, também, intensa relação com a música desde muito cedo, o que fez com que o som tivesse grande protagonismo em sua produção: do experimentalismo artístico à música pop. Ao iniciar sua formação de piano clássico ainda criança, aprendeu harmonia, composição e canto.

Além disso, foi estimulada a ouvir com atenção os sons do dia a dia, transpondo-os em anotações musicais. Segundo ela, essa prática impulsionou sua sensibilidade, antecipando em essência as teorias da música experimental que conheceria mais tarde com John Cage, com quem colaborou amplamente no grupo *Fluxus*, do qual, também, foi ativa artista. Em suas primeiras exposições, no início dos anos 1960, Yoko incluía a exploração sonora em suas performances. Nelas, utilizava gravações de música atonal e explorava sons cotidianos como o riso, o murmúrio e o grito.

As décadas de 1960 e 1970 foram marcadas pelo teor de denúncia e pela busca da igualdade entre sexos, encontrando na arte performática algumas de suas principais precursoras. O uso do corpo feminino como uma via de protesto político e, principalmente, como território de repressão ganhou uma dimensão contestadora em diversas produções do período. *Peça Corte (Cut Piece)*, realizada por Yoko, em 1964, tornou-se um marco por ter sido interpretada como uma ação feminista, ao colocar o corpo feminino em posição de vulnerabilidade frente a ação da tesoura, que era concedida ao público para cortar fragmentos de sua vestimenta. (MORAIS, 2017). Será que o corpo feminino não está sempre vulnerável?

Para o curador da mostra, “Também rara na história da arte é a generosidade que Yoko

estende aos espectadores”. (KVARAN, 2017, p. 17). É, justamente, as *Instruções* que me chamam mais atenção em sua trajetória, pois permitem a execução de uma determinada ação por qualquer pessoa, em qualquer lugar. *Instruções*, então, são obras que precisam da participação do público, ou seja, os apontamentos da artista por meio de textos indicam que algo seja executado. Yoko começou a escrever essas instruções na década de 1950, e mantém essa atividade até hoje. Uma instrução de Yoko não possui um corpo fixo: um lugar, uma matéria ou sequer um idioma original a que se tenha de remeter para estar junto da obra da artista. Conforme Paulo Miyada,

[...] esta exposição realizada em São Paulo abre um panorama de suas obras-instruções sem realizar sequer um transporte de obra de arte, sem carregar nem uma caixa de seu estúdio em Nova York até o Instituto Tomie Ohtake. O trabalho não precisa ser deslocado [...] Sua conformação enxuta se atualiza na exposição, processando informações, contextos e pessoas específicos do lugar. Não há nenhum esforço, aliás, no sentido de “refazer” obras conforme algum modelo original da artista: usam-se os martelos, pregos, escadas e objetos disponíveis na cidade que recebe a mostra, nunca réplicas ou imitações. (2017, p. 116).

Já Kvaran (2017) complementa que, embora possamos dizer que esse aspecto aproxima a obra de Yoko à produção do Fluxus, que reduzia as elevadas qualidades materiais e estéticas e chamava a uma experiência estética mais ampla e tolerante, isso também vincula a artista à sua origem cultural no Zen Budismo, cuja essência reside na meditação que visa libertar a alma de seus grilhões terrenos. A obra de Yoko contribui para se repensar, principalmente, os modos de fazer e difundir a arte, interpelando o espectador para além da contemplação visual.

Então, respirar, olhar para o céu, construir uma pintura mentalmente, escrever sobre as mães. Essas são algumas das ações que compõem a exposição, que tem, como base, essas obras propositivas, em que o público é convidado a participar de diversas maneiras: seja estimulando sua imaginação ou até mesmo interagindo com o espaço e com o outro.

A partir de pequenos textos, Yoko deseja conversar diretamente com as pessoas. Ou seja, essa não é uma exposição de objetos de arte tradicionais – pintura, escultura ou desenhos, por exemplo – mas um espaço no qual a artista sugere ações bastantes simples, por vezes cotidianas, em que o resultado final não necessariamente leva a algo palpável. Suas propostas estão mais ligadas à capacidade de refletir sobre temas que vão da história da arte à política atual e de nos fazer sentir diferentes emoções. Uma mostra que conversa com cada um de nós de modo muito particular e, por isso, não há certo ou errado em sua execução.

Por certo, a primeira *Instrução* da mostra, com a qual me identifiquei, foi *Peça de Limpar*, na qual o visitante é convidado a eliminar suas lembranças ruins utilizando dois recipientes com pedras. Um recipiente para as felicidades e outro para as tristezas. Curioso foi reparar, durante a visita, que a parte destinada a felicidade estava mais cheia de peças do que a parte que continha as tristezas, como é possível identificar na Figura 171. Nesse trabalho, à medida que as caixas ficavam repletas de peças, elas eram esvaziadas pela equipe da instituição para que novos espectadores pudessem transmitir seus sentimentos de alegria e infelicidade também. Assim, tudo iniciava novamente.

**Figuras 170 e 171. Yoko Ono. Pintura com Palavras: Peça de Limpar, 1962 – 2017. Exposição O CÉU AINDA É AZUL, VOCÊ SABE...** Instituto Tomie Ohtake. São Paulo. SP.



Fonte: Arquivo da autora.

O segundo trabalho que altera nossa percepção e causa impacto é a *Esqueça*. É a sala da Sombra de Hiroshima, onde a imagem da pessoa que está na sala permanece na parede depois que um flash de luz brilha como a explosão da bomba de Hiroshima. A violência que a artista presenciou crescendo entre Japão e Estados Unidos, direta ou indiretamente, aparece em seu

trabalho. Sua terra natal, o Japão, arrasada com o fim da guerra, presenciou, ainda na década de 1940, manifestações pela paz. No entanto, foi nos Estados Unidos, com o acirramento da Guerra Fria e com o desenrolar da Guerra do Vietnã, que Yoko presenciou intensamente outro movimento pacifista, que pregava a resistência pacífica contra a violência, influenciando decisivamente toda sua produção.

**Figuras 172 e 173. Yoko Ono. *Pessoas Invisíveis: Esqueça*, 1999 – 2017. Exposição *O CÉU AINDA É AZUL, VOCÊ SABE...* Instituto Tomie Ohtake. São Paulo. SP.**

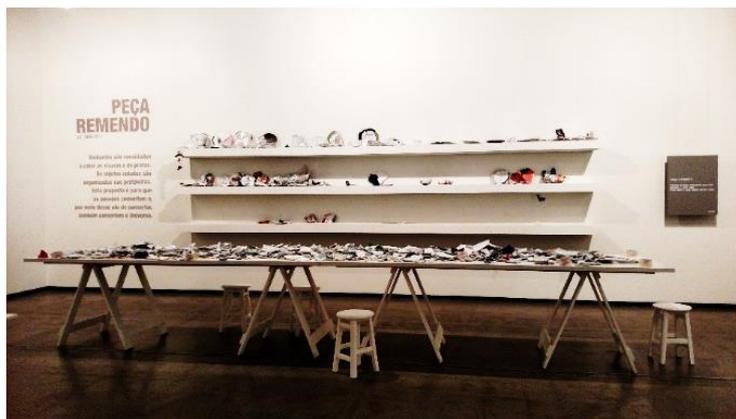


Fonte: Arquivo da autora.

Nesta outra *Instrução*, intitulada *Remende*, os visitantes da mostra eram convidados a colar as xícaras e os pratos quebrados com durex. Tais objetos colados eram organizados em prateleiras. Esta proposta acontecia para que as pessoas consertassem e, por meio desse ato de consertar, também, consertassem o Universo. No tempo em que permaneci na mostra, pude

perceber o grande interesse do público por este trabalho e o tempo dedicado ao ato de remendar as cerâmicas. Será possível remendar o Universo? Ou as nossas vidas?

**Figuras 174 e 175. Yoko Ono. *Peça Remendo: Remende*, 1966 - 2017. Exposição *O CÉU AINDA É AZUL, VOCÊ SABE...* Instituto Tomie Ohtake. São Paulo. SP.**



Fonte: Arquivo da autora.

Dentre os inúmeros trabalhos da exposição, cito a *Instrução Emergir*, no qual Yoko convidou mulheres a enviarem uma foto de seus olhos e um depoimento sobre abusos que tenham sofrido “por serem mulheres” pelo celular 98900-6773 ou pelo e-mail [estamosemergindo@gmail.com](mailto:estamosemergindo@gmail.com). Esse modo de disseminar as *Instruções* com a ajuda da internet e de *smartphones* acentuou a natureza efêmera e desmistificada das obras em espaços museográficos, fazendo com que os textos e imagens recebidos fossem expostos em uma instalação<sup>168</sup>. Afinal, todas as mulheres, mesmo não sendo artistas, estavam expondo em uma instituição museográfica. Abaixo, o convite:

Escute seu coração  
 Respeite sua intuição  
 Manifeste-se  
 Não há limitação

Tenha coragem  
 Tenha raiva  
 Estamos todas juntas

Siga seu coração  
 Use sua intuição  
 Manifeste-se  
 Não há confusão

Tenha coragem  
 Tenha raiva  
 Estamos emergindo (y.o. 2013-2017)

---

<sup>168</sup> As obras foram expostas pela primeira vez, em 2016, em Buenos Aires, Argentina.

**Figuras 176 e 177. Yoko Ono. *Emergir*, 2017. Exposição *O CÉU AINDA É AZUL, VOCÊ SABE...* Instituto Tomie Ohtake. São Paulo. SP.**



Fonte: Arquivo da autora.

Além do envolvimento de Yoko Ono em diversos projetos de exposições e mostras de arte em todo o mundo, em que o interesse está nesse contato direto com o público, a artista continua trabalhando ativamente pela paz e pela proteção do meio ambiente, mantendo forte presença na internet e comunicando-se diariamente em plataformas *online* e no seu *site*<sup>169</sup>. A artista demonstra, assim como Mauss em sua teoria da dádiva, que simples gestos têm relevância para a vida em sociedade, principalmente, quando falamos de gentilezas e experiências de vida.

---

<sup>169</sup> <http://imaginepeace.com/>.

## 5.2 PARTICIPAÇÃO DO ESPECTADOR EM LIVROS DE ARTISTA

Partindo do objeto desta pesquisa, que é o de propor a partilha de trabalhos artísticos e a participação sensível do espectador, volto a considerar as reflexões de Paulo Silveira sobre a linguagem do livro de artista. Em suas pesquisas de mestrado, que resultaram na publicação *A Página Violada: da Ternura à Injúria na Construção do Livro de Artista*, como já abordado no *Capítulo 4*, Silveira discorreu sobre a constituição desta categoria sob o ponto de vista do problema plástico da conformação da obra, desde o aceite da tradição bibliomórfica até o esforço de negação dessa tradição. Com isso, fez surgir o livro de artista propriamente dito, o livro-objeto, a escultura livro-referente, além de publicações, objetos ou ações relacionadas (2008). Conquanto, seus estudos avançaram<sup>170</sup>, e novas reflexões sobre este campo se impuseram, como a análise mais detalhada sobre a presença da narrativa visual em livro de artista publicado, que são múltiplos e definindo o que existe ou não para ser lido num livro de artista. De acordo com Silveira, “O livro de artista, no sentido restrito do termo, é um produto quase sempre múltiplo e que põe em ação o gesto artístico de publicar. Como tal, não abre mão de atingir seu público onde ele estiver”. (2008b, p. 58-59).

---

<sup>170</sup> Com a tese *As Existências da Narrativa no Livro de Artista*, de 2008.

Nesse exercício de projetar a partilha de afetividades com o espectador, que posso chamar também de leitor, segundo Silveira, criei um conjunto de fanzines múltiplos, intitulados *Coração Serígrafo* (Figura 178), em maio de 2018<sup>171</sup>.

**Figura 178. Alexandra Eckert. *Coração Serígrafo*: fanzines, 2018. Detalhe das capas. 12 x 19,5 x 0,2 cm.**



Fonte: Arquivo da autora.

Cada livro é composto de 10 (dez) páginas reproduzidas digitalmente, a partir da seleção de serigrafias de diferentes imagens de corações (Figuras 179 e 180). Desta publicação, realizei

---

<sup>171</sup> Estes fanzines participaram da exposição *Fanzinoteca Expo3* no Espaço Arte UM da Universidade Feevale, em Novo Hamburgo, RS.

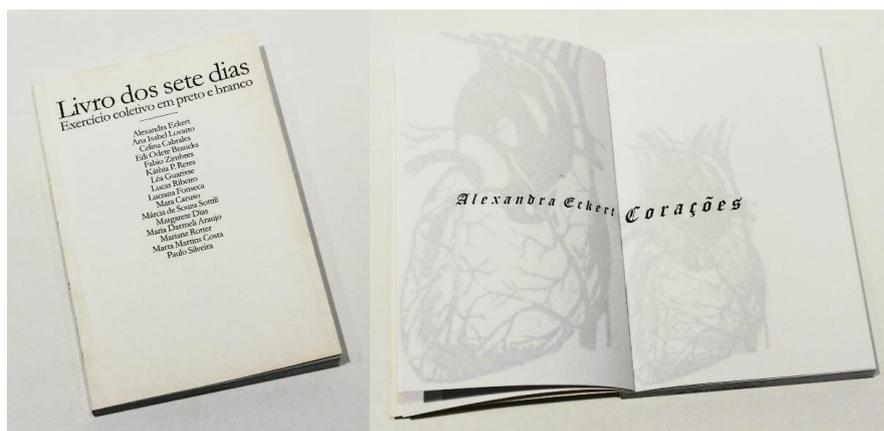
versões coloridas e preto e branco, procurando exercitar as possibilidades dos livros de artista múltiplos e adentrar no território das publicações impressas individuais, já que havia participado de algumas publicações múltiplas coletivas com propostas de Paulo Silveira (Figuras de 181 a 184) e do coletivo de arte Projeto Circular (Figuras de 185 a 196).

**Figuras 179 e 180. Alexandra Eckert. *Coração Serígrafo*: fanzine, 2018. Detalhe das páginas internas. 12 x 19,5 x 0,2 cm.**



Fonte: Arquivo da autora.

**Figuras 181 e 182. Paulo Silveira (Org.).** *Livro dos Sete Dias: Exercício Coletivo em Preto e Branco.* Porto Alegre, RS: Ed. dos Autores, 2001. 14 x 21 x 1,5 cm.



Fonte: Arquivo da autora.

**Figuras 183 e 184. Paulo Silveira (Org.).** *Exercícios de Arte Seqüencial para Publicação: Experimentos Monocromáticos para Livros de Artista.* Porto Alegre, RS, Evangraf, 2006. 10 x 14 x 1,2 cm.



Fonte: Arquivo da autora.

A participação como artista no coletivo de arte Projeto Circular representou, nestes 10 (dez) anos de atuação ininterrupta do grupo, uma experiência fundadora para o exercício de propostas de publicações de artista, como álbuns de gravura e livros de artista múltiplos. Em 2010, o Projeto Circular produziu o álbum *Cinema* (Figuras 185 e 186). A proposta teve como intuito homenagear diretores, roteiristas e artistas que, de alguma forma, nos sensibilizaram. Reuniram-se 32 (trinta e dois) artistas para compor a coleção de imagens em serigrafia em páginas pretas. Cada artista selecionou um instante de seu filme preferido e o redefiniu no espaço de 10 x 15 cm, constituindo a sua página do álbum de gravuras<sup>172</sup>.

**Figuras 185 e 186. Coletivo de arte Projeto Circular.** Álbum de gravuras: *Cinema*, 2010. 11 x 3 x 17,5 cm.



Fonte: Arquivo da autora.

<sup>172</sup> O álbum de gravuras *Cinema* foi comercializado na loja de materiais artísticos Koralle, em Porto Alegre, foi exposto no Espaço Arte UM, da Universidade Feevale, e selecionado para participar, em 2012, da convocatória de livros de artista I Masquelibros em Madri, Espanha.

Dando continuidade à produção de álbuns de gravura, em 2013, o Projeto Circular foi convidado para participar da exposição *Únicos e Múltiplos: Um Mapeamento dos Artistas do Livro no Rio Grande do Sul*. O álbum de gravuras *Animação* (Figuras 187 e 188) reuniu 30 (trinta) artistas do coletivo. Cada artista selecionou uma imagem entre desenhos animados, mangás e jogos para criação de sua página em serigrafia. Esse álbum respeitou as mesmas medidas do anterior, no entanto, as páginas eram coloridas, valorizando a diversidade de histórias homenageadas<sup>173</sup>.

**Figuras 187 e 188. Coletivo de arte Projeto Circular. Álbum de gravuras: *Animação*, 2013. 11 x 3 x 17,5 cm.**



Fonte: Arquivo da autora. Fotografia F. Zago/ Studio Z.

---

<sup>173</sup> O álbum “Animação” foi selecionado, também, para participar da convocatória de livros de artista na Inglaterra, intitulada Sheffield International Artist’s Book Prize 2013.

Em 2014, o Projeto Circular participou da exposição *Livraria de Artistas* no SP Estampa, com o livro de artista intitulado *Contos dos Irmãos Grimm* (Figuras 189 e 190). Para essa exposição, apresentada na Galeria Gravura Brasileira, e que envolveu 24 (vinte e quatro) artistas do grupo dos Circulares, foi elaborado um livro com os contos originais dos Irmãos Grimm, no qual cada um escolheu o conto de sua preferência para ilustrar. Com páginas de 29,7 x 42 cm, o livro é composto pelas serigrafias impressas pelo grupo em papel Kraft e também das cópias dos respectivos contos redigidos e impressos em acetatos transparentes. Esse livro, ainda, apresenta uma capa em couro, trazendo à memória os livros antigos datados do período das iluminuras góticas. Apresenta uma tiragem de 50 (cinquenta) exemplares.

**Figuras 189 e 190.** Coletivo de arte Projeto Circular. Álbum de gravuras: *Contos dos Irmãos Grimm*, 2014. 46 x 36 x 4 cm.



Fonte: Arquivo da autora.

O Projeto Circular criou, em 2016, o livro de artista intitulado *Contos de Edgar Allan Poe*<sup>174</sup> (Figuras 191 e 192). Para essa publicação, participaram 19 (dezenove) artistas do grupo, que elaboraram um álbum de gravuras com contos originais de terror e mistério do escritor americano Edgar Allan Poe. Cada artista escolheu o conto de sua preferência para ilustrar. Com páginas de 21 x 15 cm, este álbum é composto pelas serigrafias impressas pelo coletivo, nas cores preta e branca em papel sulfite branco e *Colorplus* preto 180g. Esse livro é apresentado em envelope *Kraft*, em uma tiragem de 50 exemplares. Depois dessa exposição, o livro de artista foi apresentado em mais 2 (duas) mostras de arte<sup>175</sup>.

**Figuras 191 e 192. Coletivo de arte Projeto Circular. Álbum de gravuras *Contos de Edgar Allan Poe*, 2016. 22,5 x 16 x 0,8 cm.**



Fonte: Arquivo da autora.

---

<sup>174</sup> De 12 de maio a 18 de junho.

<sup>175</sup> Lançado na Parada Gráfica de 2016, no Museu do Trabalho, em Porto Alegre, RS, também, foi exposto no Espaço Cultural Albano Hartz e no Espaço Arte UM da Universidade Feevale, ambos em Novo Hamburgo, RS.

*Aurora* (Figuras 193 e 194) é o título do livro de artista realizado pelo Projeto Circular para participar da exposição *Coleção ArteFeminismos* que aconteceu na UDESC em Santa Catarina, em agosto de 2017. A publicação fez parte do 13º Congresso Mundos de Mulheres (MM) & Fazendo Gênero 11. Esse trabalho apresenta o feminismo através das histórias das mulheres representadas, bem como das histórias pessoais das artistas por trás de cada ilustração. Ao todo são 10 (dez) artistas mulheres do Projeto Circular que, com suas bagagens e experiências pessoais, apresentam, através de suas serigrafias, reflexos de sua própria história.

O livro apresenta três eixos de representação: representação da mulher real (histórica), representação de personagens ficcionais (fantasia e cultura pop) e representação do feminino (como essência). As questões da memória e do feminino e suas pluralidades, abordado nesse estudo e no livro de artista *Aurora*, além de ser um assunto pertinente no momento atual, possui questões sensíveis às artistas realizadoras, uma vez que todas eram mulheres possuidoras de vivências únicas e que acabaram por expressar em suas imagens impressas no livro criado. Em conjunto, página por página, o livro foi impresso utilizando a técnica de impressão em serigrafia sobre papel japonês. Algumas páginas ainda sofreram interferência da aquarela por parte de algumas das artistas, que complementaram suas imagens.

**Figuras 193 e 194. Coletivo de arte Projeto Circular. *Aurora*. Novo Hamburgo, RS: Ed. Circular, 2017. 15 x 19,5 x 0,5 cm.**



Fonte: Arquivo da autora.

Já em 2018, por ocasião da comemoração dos 10 (dez) anos do Projeto, o coletivo de arte lançou o livro de artista *Álbum Dez* (Figuras 195 e 196), apresentando a logomarca de aniversário e as serigrafias de 13 (treze) artistas do grupo. Menciono, ainda, que, no ano de 2015, o Projeto Circular criou a Editora Circular, a fim de ampliar sua inserção em feiras de impressos e de publicações independentes.

**Figuras 195 e 196. Coletivo de arte Projeto Circular. *Álbum Dez.* Novo Hamburgo, RS: Ed, Circular, 2018. 21 x 15 x 0,5 cm.**



Fonte: Arquivo da autora.

Sobre publicações impressas e livros de artista, Silveira (2008, p. 305) acrescenta que no território das artes visuais, todas as narrativas parecem ser possíveis, tradicionais e lineares ou não. Para o autor,

Se entendermos que uma certa narrativa tende a estar sempre presente nos livros de artista em maior ou menor grau, ou que sua aparente ausência ofereça um modelo determinante às avessas (uma anti-narrativa, uma não-narrativa), então poderemos supor a existência de uma força estruturante rumo ao relato. Chamaremos essa força de imperativo narrativo, presente no exterior da obra de arte, em todas (nas relações que nós e o contexto projetamos nela, ou no seu interior, na maioria das obras (nas relações que ela projeta por suas “mensagens”). (2008b, p. 306).

Desta maneira, considerando as colocações de Silveira, encontro a presença de narrativas visuais, bem como de narrativas literárias que pautaram as criações de *Coração Serígrafo*, no caso de minha produção em particular, e as produções em grupo do Projeto

Circular. Devo acrescentar, ainda, que os livros de artista coletivos *Livro dos Sete Dias: Exercício Coletivo em Preto e Branco* e *Exercícios de Arte Seqüencial para Publicação: Experimentos Monocromáticos para Livros de Artista* (Figuras de 181 a 184), organizados por este mesmo autor<sup>176</sup>, cumprem a mesma premissa de narrativas visuais e textuais por parte dos artistas participantes.

Outra questão que se mostra relevante para esta pesquisa é apresentar uma coleção de livros-objeto e publicações de artista, que venho adquirindo, desde 1999. Este ano foi marcado pelos primeiros estudos acerca do livro de artista e toda potência que essa linguagem tomaria em minha poética artística. A seguir, apresento 3 (três) livros de artista múltiplos, que iniciaram essa coleção (os demais estão em Anexos D).

O primeiro livro é o da artista visual Lenir de Miranda<sup>177</sup>. *Passaporte de Ulisses* (Figura 197), demonstra a estreita ligação e o encantamento de Lenir pela literatura e por James Joyce. O segundo livro, *Da Capo* (Figura 198), de Vera Chaves Barcellos<sup>178</sup>, tem suas páginas com

---

<sup>176</sup> Durante oficinas realizadas no Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre, em 2001, e na Universidade Feevale, em 2006.

<sup>177</sup> Vive e trabalha em Pelotas, RS. É Mestre em Poéticas Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

<sup>178</sup> Nasceu em Porto Alegre, RS, em 1938. Nos anos 60 dedicou-se à gravura depois de estudos na Inglaterra e Holanda. Em 1975, foi bolsista do British Council, no Croydon College em Londres, estudando fotografia e sua aplicação em técnicas gráficas. Está entre os fundadores do Nervo Óptico (1976-78) e do Espaço N.O. (1979-82), e também da galeria Obra Aberta (1999-2002), atuantes no sul do Brasil. Realizou inúmeras exposições individuais no Brasil e no exterior, participou de quatro Bienais de SP e exposições coletivas na América Latina, Alemanha, Bélgica, Coréia, França, Holanda, Inglaterra, Japão, Estados Unidos e Austrália. Vive e trabalha em Viamão, RS, mantendo também seu estúdio em Barcelona, Espanha, desde 1986.

fotografias absolutamente iguais do interior de uma estação de metrô. Vera transmite, com essa publicação, a passagem sem alterações dos dias, um *continuum*.

**Figura 197. Lenir de Miranda.** *Passaporte de Ulisses*. Livro de artista, 2003. 20 x 13,5 x 0,8 cm.



Fonte: Arquivo da autora.

**Figura 198. Vera Chaves Barcellos.** *Da Capo*. Livro de artista, 1979. Detalhe numeração exemplar.



Fonte: Arquivo da autora.

O terceiro livro, *amor. love: leve com você: take with you*, é organizado por Regina Melim e publicado pela Editora Par(ent)esis<sup>179</sup>. Segundo Melim (2013), trata-se de uma exposição portátil, cujo objetivo era o de potencializar a ação de poder transportar facilmente essa exposição. Do tamanho de um passaporte, foi pensada para ser carregada dentro do bolso.

**Figuras 199 e 200. Regina Melim (Org.). *amor. love: leve com você: take with you*. Florianópolis, SC: nauembla/ Par(ent)esis, 2007. 9 x 14 x 0,6 cm.**



Fonte: Arquivo da autora.

<sup>179</sup> Participam 64 artistas e 1 curador. Artistas Adriana Barreto, Alexandre Antunes, Alex Cabral, Aline Dias, Amanda Cifuentes, Ana Miguel, Ana Paula Lima, Brigida Baltar, Bruna Mansani, Bruno Machado, Carla Zaccagnini, Carlos Asp, Cássio Ferraz, Chris Daniels, Cleverson Salvaro, Daniel Acosta, Daniel Horch, Daniela Mattos, Debora Santiago, Dennis Radünz, Diego Raick, Edmilson Vasconcelos, Eliane Prolik, Fabíola Scaranto, Giorgia Mesquita, Glaucis de Moraes, Joca Wolf, Jose Rafael Mamigonian, Jorge Menna Barreto, Julia Amaral, Laercio Redondo, Luana Veiga, Lucia Koch, Lucio Agra, Lucy Crichton, Luiz Rodolfo, Maikel da Maia, Marcos Chaves, Mariana Silva da Silva, Melissa Barbery, Milton Machado, Nara Milioli, Nazareno Rodrigues, Nicolás Varchausky, Orlando Maneschy, Paulo Bruscky, Paulo Reis, Priscila Zaccaron, Raquel Garbelotti, Raquel Stolf, Ricardo Basbaum, Rimon Guimarães, Rodrigo Garcia Lopes, Roseline Rannoch, Sergio Basbaum, Suely Farhi, Tamara Willerding, Tatiana Ferraz, Teresa Riccardi, Traplev, Vanessa Schultz, Yara Guasque e Yiftah Peled. Projeto gráfico: Giorgia Mesquita e Vanessa Schultz.

Melim é pesquisadora e professora na Graduação e na Pós-Graduação em Artes Visuais, na Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, em Florianópolis, Santa Catarina, e criou a Par(ent)esis com o objetivo de ser uma plataforma independente de pesquisa, produção e publicação de projetos artísticos e curatoriais no formato de publicações impressas. Tal plataforma é um desdobramento de suas atividades na universidade<sup>180</sup>.

A pesquisadora acredita que “Uma publicação de artista é como uma exposição itinerante que não termina nunca. Além disso, mais do que a distensão de seu tempo de duração de mostra, sua portabilidade permite o seu deslocamento e trânsito pelos mais distintos lugares e contextos”. (2013, p. 182). Afirma, também, que uma exposição dentro de uma publicação é algo que está sempre se movendo e encontrando novos públicos. De acordo com Melim,

Sua distribuição ou circulação demanda a mesma importância que a sua produção. A iniciativa de estabelecer uma publicação como um lugar possível para a produção de uma exposição, acentua a forma expandida de pensar um trabalho de arte. Existe uma quantidade expressiva de trabalhos que não precisam, necessariamente, de paredes, pois são proposições cujo lugar mais adequado para serem mostrados são nas páginas de um livro ou de uma revista, em folhas avulsas ou em cartões, entre outros, como exposições impressas. São múltiplos ou trabalhos que dentro dos impressos encontram seu lugar e que requerem da parte do espectador (leitor) um tempo e um modo diferenciado para serem apreendidos. (2017, p. 83).

Isto posto e retomando os autores Mauss, Rancière e Bourriaud, é possível desenvolver um projeto de livro de artista que mobilize de forma significativa o espectador-leitor para que ele perceba que uma obra de arte pode acompanhar o seu trânsito, além de ativar outras esferas de relações simbólicas e afetivas. A partir destas reflexões, idealizo e executo mais um livro de

---

<sup>180</sup> Desde fevereiro de 2017, Regina Melim divide com Gabriela Bresola todos os projetos da Par(ent)esis.

artista em seu campo ampliado: o múltiplo *Vide Bula: Afetividades*, que apresento a seguir.

### 5.3 UMA PROPOSTA DE PARTILHA DO SENSÍVEL

*Vide Bula: Afetividades* representa a continuidade de uma série e objetiva reunir no espaço de um múltiplo de arte, a cerâmica, a serigrafia e o livro de artista impresso, ressignificando percepções e afetos. Na origem desse trabalho existe, principalmente, o desejo de partilha com o espectador. De certa maneira, essa série sintetiza os objetivos desta pesquisa, pois, como Gilles Deleuze e Félix Guattari (2010) anunciam, é preciso debater o horizonte da arte como laboratório social de perceptos e afectos. Para os autores, “A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si”. (2010, p. 194). E sendo este trabalho composto pelos elementos acima descritos, como provocar interações mais ativas do espectador-leitor? Afinal,

Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos são *seres* que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 193-194).

No entanto, para originar esta produção, volto aos conceitos operatórios de repetir, moldar e serigrafar. Na parte composta pela cerâmica, valorizo as texturas das argilas utilizadas e o contraste entre as cores dos materiais (Figuras 201 e 202). Existe a presença da delicadeza

de uma porcelana<sup>181</sup> no coração, que contraste com a base feita com grés<sup>182</sup>, uma massa cerâmica de aspecto mais rústico.

**Figuras 201 e 202. Alexandra Eckert. *Série Vide Bula: Afetividades*, 2018. Cerâmica e porcelana com folhas de ouro. 5,5 x 10 x 5 cm.**



Fonte: Arquivo da autora.

---

<sup>181</sup> A porcelana, basicamente, consiste em uma mescla de feldspato e caulim. A sua finíssima textura, ausência de porosidade, dureza e sonoridade já a distinguem, à primeira vista, da louça. Embora, desde o século XVII, algumas manufaturas na Europa já produzissem porcelana, a qual era denominada de porcelana de pasta tenra, a fórmula da verdadeira porcelana, de pasta dura e de origem chinesa, foi somente descoberta no século XVIII, em 1707, pela manufatura de Meissen, na Alemanha. Entretanto, foram necessários 1.000 anos até o ocidente desenvolver uma porcelana como a oriental (fragmentos de porcelana da dinastia T'ang datam de 618 a 907 d. C.).

<sup>182</sup> Conhecida pelo termo inglês Stoneware (barro-pedra), o Grés é uma massa que deve ser cozida à altas temperaturas, aproximadamente, uns 1200° C, até obter-se um vitrificado que impede a porosidade. Isso faz do grés uma cerâmica de aspecto rústico e com uma grande dureza e compacidade. É originário da China, onde já era produzido pela dinastia Shang, há uns 1400 a.C..

Os corações de porcelana são completados por 2 (duas) publicações de artista (Figuras de 203 a 208), cujas imagens são apresentadas a partir da digitalização de desenhos de corações e de corações serigrafados<sup>183</sup>. Cada livro mede 5 x 10 x 0,1 cm e possui 20 (vinte) páginas. Por certo, podemos lembrar das colocações de Melim sobre publicações impressas: “Distender a noção de espaço expositivo e de exposição é uma possibilidade a mais que temos de fundar outros territórios de experimentações, outros circuitos e poder somar aos tantos já existentes”. (2013, p. 183).

Muitas questões foram irradiadas a partir do exercício de construção dos primeiros fanzines *Coração Serígrafo*, resultando nestes Volumes 1 e 2, que compõem *Vide Bula: Afetividades*. Como complemento de todo projeto, criei a embalagem (Figuras de 209 a 211) na qual é colocado o coração de porcelana e as duas publicações de artista. Nesse caso, volto a abordar o conceito operatório da repetição enquanto gesto que se abre para o ilimitado de possibilidades afetivas em narrativas como as de uma publicação de artista, para as possíveis relações ativas do espectador-leitor e o devir de sensações e afetos que possam surgir. Pois Melim segue afirmando que,

A iniciativa de poder estabelecer uma publicação (por mais variável que essa possa ser) como um lugar possível para a produção e exposição acentua a forma expandida de pensar um trabalho de arte. Existe uma quantidade expressiva desses trabalhos que não precisam, necessariamente, de paredes, pois são proposições cujo lugar mais adequado para serem mostrados são nas páginas de um livro ou de uma revista, em folhas avulsas ou em cartões, entre outros, como exposições impressas. (2013, p. 183).

---

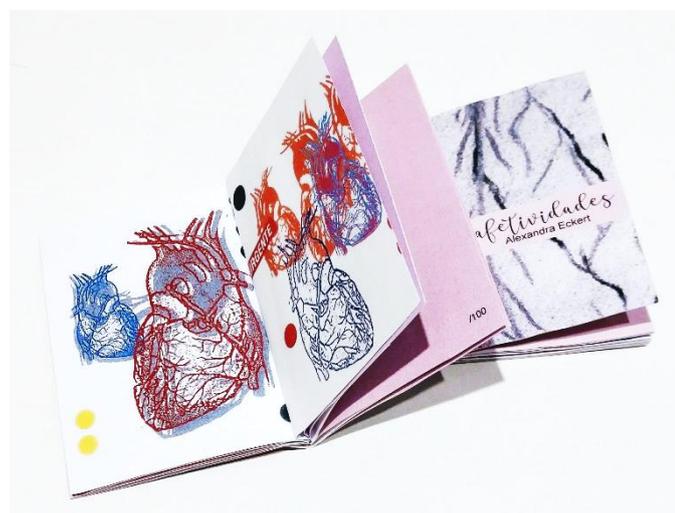
<sup>183</sup> Design gráfico das publicações impressas e embalagem de *Vide Bula: Afetividades* foi realizado por Bruna Barbosa Espindula.

**Figuras de 203 a 206. Alexandra Eckert. *Série Vide Bula: Afetividades* Volume 1, 2018. Páginas do livro de artista. 5 x 9 x 0,1 cm.**



Fonte: Arquivo da autora.

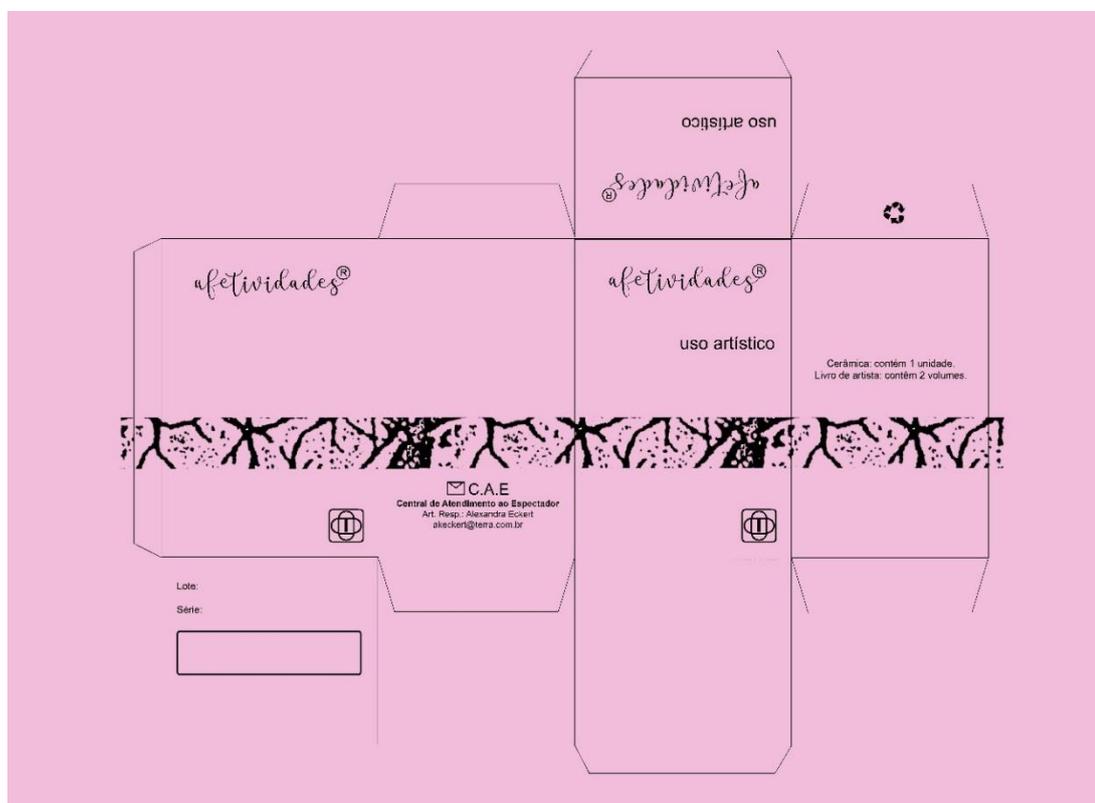
**Figuras de 207 e 208. Alexandra Eckert. *Série Vide Bula: Afetividades* Volume 1 e Volume 2, 2018. Livro de artista. 5 x 10 x 0,1 cm.**



Fonte: Arquivo da autora.

Concordo com as proposições de Melim, me aproprio de seus conceitos e considero *Vide Bula: Afetividades* uma exposição portátil, que é complementada com o gesto de serigrafar nos livros e na embalagem. Cada livro de artista recebe uma serigrafia em uma de suas últimas páginas, assim como a embalagem que é serigrafada, logo após ser recortada e vincada pela faca de corte.

**Figura 209. Alexandra Eckert. Série Vide Bula: Afetividades, 2018. Embalagem. 8 x 11,5 x 7 cm.**



Fonte: Arquivo da autora.

**Figuras 210 e 211. Alexandra Eckert. *Série Vide Bula: Afetividades*, 2018. Embalagem. 8 x 11,5 x 7 cm.**



Fonte: Arquivo da autora.

Contudo, um último trabalho foi realizado nos últimos meses de 2018, concluindo um processo de percepções e entendimentos sobre as experiências afetivas da memória em narrativas familiares. Para tanto, resgatei os primeiros projetos no campo da gravura<sup>184</sup>, que buscavam a inserção de xilogravuras em livros antigos comprados em sebos. Naquela época, não consegui resolver tecnicamente a colocação das estampas no interior dos livros. Foi preciso que 29 (vinte e nove) anos se passassem para que o conceito fosse amadurecido, principalmente, com a finalização do doutoramento. Acredito que fecho um ciclo, escolhendo obras importantes

---

<sup>184</sup> Disciplina de Introdução a Gravura do Curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 1990.

da literatura universal para realização deste trabalho, anexando em muitas páginas de um livro, de 1946, diversas serigrafias de corações impressas em papel japonês (Figura 212).

**Figura 212. Alexandra Eckert. *Série Histórias Pequenas*: Reencontro, 2018. Serigrafia sobre papel japonês e bordado em livro publicado: HOMERO. *La odisea*. Buenos Aires: Jose Ballesta, 1946. Exposição V Mostra Cultural Manifeste-se. Espaço Arte UM. Universidade Feevale. Novo Hamburgo. RS.**



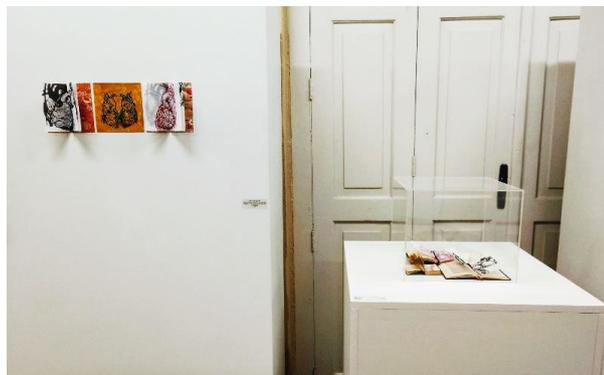
Fonte: Arquivo da autora.

Conforme Silveira,

A narrativa visual é uma especialização espaço-temporal da narração. É uma espacialização do relato. Não importa a que origem pertença o evento narrado, se pertinente apenas às questões da visualidade, ou se da história, do pensamento, dos fenômenos naturais, dos episódios de afeto. A partir do seu processamento num livro de artista ele pertence à sintaxe da ordem visual da bibliogênese na arte. Portanto, além de sua temporalidade própria, o evento posto em obra estará sujeito não apenas aos tempos, mas também aos modos e aos espaços como determinados pela arte. (2008b, p. 309).

Para esse livro e para os próximos 3 (três) livros que se seguiram (Figuras de 213 a 215), a narrativa visual e as questões espaço-temporais foram fundamentais para constituição deste projeto. Logo, cada um dos livros constitui uma narrativa em especial, que se identifica com a própria escolha da história do livro.

**Figura 213. Alexandra Eckert. *Série Histórias Pequenas: Reencontro*, 2018. Serigrafia sobre papel japonês e bordado em livro publicado: CAMÕES, Luiz de. *Os lusiadas*. Leipzig Schmidt & Günther, s.d.; SÓFLOCLES. *Tragedias completas*. Núm. 201. 1955.; WILDE, Oscar. *Cuentos*. Madrid: Aguilar, 1951. Coleccion Crisol Núm. 16. Exposição VI Narrativas Serigráficas: Projeto Circular. Espaço Cultural Dr. Liberato. Campo Bom. RS.**



Fonte: Arquivo da autora.

**Figuras 214 e 215. Alexandra Eckert. *Série Histórias Pequenas: Reencontro*, 2018. Serigrafia sobre papel japonês e bordado em livro publicado: CAMÕES, Luiz de. *Os lusiadas*. Leipzig Schmidt & Günther, s.d.; SÓFLOCLES. *Tragedias completas*. Núm. 201. 1955.; WILDE, Oscar. *Cuentos*. Madrid: Aguilar, 1951. Coleccion Crisol Núm. 16. Exposição VI Narrativas Serigráficas: Projeto Circular. Espaço Cultural Dr. Liberato. Campo Bom. RS.**



Fonte: Arquivo da autora.

O meu olhar volta-se para o garimpo de livros muito antigos e esquecidos em sebos e antiquários. Tais obras, a partir desse contato de dilação, voltam então a socialização através dos espaços expositivos da arte. É o livro tradicional e a afetividade por suas páginas amareladas, de papéis manchados, que são ressignificadas e compartilhadas com o espectador. Para Ana Virginia Pinheiro,

O papel é plural, natural, profano, interativo, igualitário e mutante, um espetáculo que refuta a perda de significados ocultos e se estabelece, ele mesmo, como significante. Em ambos os universos, reconhece-se a indissociabilidade do olhar revelador, que expõe a ambigüidade da palavra, manuscrita e impressa, e ressalta o discurso loquaz, objetivo e verdadeiro do suporte e da escrita imagética, antes, em pergaminho, depois e agora, em papel. (1999, p. 76).

De uma forma emblemática, elegi para a primeira experiência-livro, Figura 212, o poema épico *Odisseia*, escrito pelo poeta da Grécia Antiga, Homero. O livro conta a história do herói Odisseu, rei da ilha grega Ítaca, que peregrina por dez anos tentando voltar para casa após a queda de Tróia. *Odisseia* é a segunda obra creditada ao autor depois de *Ilíada*, e, segundo pesquisas, foi escrita por volta de 725-675 a.C.. Por ser considerada um dos maiores trabalhos literários do mundo, foi a obra escolhido para iniciar este projeto, fazendo uma homenagem a própria história do livro. Os demais textos eleitos foram: *Tragédias de Sófocles*, *Os Lusíadas* de Luiz de Camões e *Contos de Oscar Wilde*, obras admiráveis da cultura mundial.

## 6 CONCLUSÃO

Há muitos anos, assisti à apresentação de uma grande banda de rock em um amplo estádio de futebol, e lembro de ficar me questionando sobre o envolvimento do público com as canções e o quanto aquela participação realmente era ativa. Embora soubesse de que se tratava de uma outra realidade de fruição, no caso a musical, naquele momento, prospectei o mesmo para o campo das artes visuais. Desde então, mesmo conhecendo as singularidades e desafios da arte contemporânea, venho propondo e, principalmente, pesquisando estratégias de compartilhamento ativo e emancipatório do espectador em meus trabalhos. No entanto, um dado diferencia minha poética artística daquele enorme show que presenciei, minhas séries buscam aproximar o público de certas reminiscências, afetividades e delicadezas. São trabalhos, que ao contrário da música, foram feitos para serem apreciados no silêncio de um espaço expositivo e não em uma enorme arena de espetáculos. Rememora a minha primeira biblioteca com seus silêncios e não a acústica e a movimentação que pode ter uma apresentação musical, tal como aquela que vivenciei.

São estes os sentimentos de rememoração que me fizeram perceber que, desde minha infância, antes mesmo de saber reconhecer letras e ser alfabetizada, já me encantava com a narrativa das imagens em livros infantis e de algumas enciclopédias e livros de arte. Uma ilustração, a tipografia, iluminuras e diferentes encadernações exercitavam minha imaginação para os limites além do livro “tradicional” e de sua proposta principal, e me cativavam e estimulavam a permanecer, por horas, no silêncio das bibliotecas. De início, em uma sala “muito especial” na casa de meus pais, e, mais tarde, nos colégios e nas universidades em que

estudei e ministrei aulas.

A potência do livro enquanto espaço de conhecimento e memória, o livro de artista e o livro-objeto como obra de arte, manipulável em essência, e a possibilidade da criação de narrativas táteis para serem partilhadas com o espectador tornaram-se a dinâmica de minhas pesquisas atuais. O que hoje produzo em meu ateliê está relacionado com aquela menina que adorava ficar, o máximo de tempo possível, analisando a letra dourada da capa dos livros ou a reprodução de alguma imagem desconhecida.

Para tanto, posso considerar que o caminho está posto e que durante estes quatro anos de doutoramento, a pesquisa, dividida nos quatro capítulos que apresento, avançou na estrutura do *problema*, na sustentação da *hipótese* e na conclusão dos objetivos propostos.

Como problema, analisei como a memória e as narrativas afetivas podem ser traduzidas em processos artísticos, e em que medida o arquivamento de lembranças origina a repetição da forma e do gesto de produzir livros-objeto e múltiplos de arte como obras artísticas a partir das noções de dádiva, troca e reciprocidade com o espectador. Com base no problema, busquei elementos que sustentassem a hipótese de que, ao realizar a produção seriada de livros-objeto, publicações de artista e séries gráficas, o resultado levasse ao entendimento de que lembranças e memórias afetivas estão presentes em narrativas poéticas. Como objetivos, procurei averiguar os conceitos de memória social e individual, através da resignificação de narrativas poético-afetivas na produção artística, ao enfatizar a criação de livros-objeto únicos e publicações de artista múltiplas, estabelecendo com o espectador, noções de partilha do sensível.

De início, o *Capítulo 2* serviu como marco fundamental para tangenciar os conceitos operatórios de minha poética artística, ao investigar o conjunto de séries que crio e que foram

apresentadas em exposições individuais e coletivas, ao longo destes quatro anos de pesquisa, bem como as principais características dos trabalhos que realizo ao longo de mais de 20 anos de proposições artísticas. Foram abordados, também, artistas referentes e parcerias com curadoras e instituições ligadas ao sistema das artes no Rio Grande do Sul, Brasil e exterior.

No *Capítulo 3*, foram aprofundadas as investigações sobre a memória social e individual, bem como sobre as noções de inventário e arquivo. Sendo a memória afetiva o gatilho detonador de muitos de meus processos criativos, as narrativas construídas em cada trabalho ficaram, assim, evidenciadas. Realizei um intenso trabalho mnemônico, no qual, mais uma vez, o encontro com artistas visuais referenciais foi balizador para fundamentar conceitos e aproximações.

No *Capítulo 4*, os estudos pautaram-se na reflexão histórica e estética do campo do livro de artista e no encontro das linhas curatoriais de exposições dedicadas ao tema, partindo do crescente interesse por produções desta linguagem no espaço das universidades, bem como na propagação de disciplinas, cursos de extensão e oficinas. Notou-se, também, a próspera comercialização dessas produções em feiras e livrarias dedicadas à venda de arte impressa, múltiplos de arte e demais obras de pequeno formato e baixo custo.

No *Capítulo 5*, a partir dos aspectos desencadeados pela produção de obras únicas e múltiplas na categoria do livro de artista, as concepções de partilha do sensível, partilha da obra de arte e participação do espectador na obra contemporânea foram analisadas, culminando com a produção de novos livros-objeto, séries gráficas de serigrafias e a publicação de um múltiplo de arte distribuído no final da pesquisa.

Gostaria de acrescentar que, ao final de minhas pesquisas, Porto Alegre recebeu a

exposição *O Poder da Multiplicação* no MARGS – Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, de 11 de setembro a 11 de novembro de 2018. A mostra apresentou mais de 80 (oitenta) obras, entre gravuras, vídeos, instalações, *street art*, fotografias e obras em 3D e realidade aumentada, com curadoria de Gregor Jansen. Os 14 (quatorze) artistas contemporâneos do Rio Grande do Sul e da Alemanha, selecionados para participar da mostra, refletiram sobre as problematizações a respeito do original e as suas reproduções no campo da gravura, de maneiras muito diversas em suas pesquisas e obras. Ao visitar a exposição, refleti sobre muitas questões sobre as séries gráficas que realizo, as propostas de múltiplos que desenvolvo e a possibilidade de partilha do sensível, gerada por obras múltiplas.

Acredito ter realizado uma expedição ao sítio arqueológico de minhas memórias afetivas mais recorrentes e importantes, a fim de traduzi-las em processos artísticos, nos quais gestos e formas repetidas originam a *poiética* e a poética artística com as quais sempre trabalhei. Por fim, sou grata pela oportunidade de um doutoramento interdisciplinar, onde a experiência de ter vivenciado disciplinas e ampliado conhecimentos nas áreas da história, literatura e comunicação, somaram-se aos estudos no campo das artes visuais.

**REFERÊNCIAS**

- AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.
- ARASSE, Daniel. **Anselm Kiefer**. London: Thames & Hudson, 2014.
- AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papyrus, 2007. (Coleção Travessia do Século).
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2000. (Coleção Tópicos).
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. (Coleção Clássicos para Todos)
- BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland [et al.]. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 19-62.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: Zouk, 2012.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção Tópicos).
- BLAUTH, Lurdi. **Catálogo da exposição conVERgências**. Novo Hamburgo: Pinacoteca Feevale, 2016.
- BLAUTH, Lurdi. **Forapalavradentro**. Novo Hamburgo: Ed. do Autor, 2013.

BODMAN, Sarah. Os “livros” são elétricos? Algumas possibilidades para o livro de artista no século XXI. In: DERDYK, Edith. (Org.). **Entre ser um e ser mil**: o objeto livro e suas poéticas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013, p.121-143.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins, 2009a. (Coleção Todas as Artes).

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção**: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins, 2009b. (Coleção Todas as Artes).

BREMOND, Claude. A lógica dos possíveis narrativos. In: BARTHES, Roland [et al.]. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 114-141.

BURKE, Peter. **Problemas causados por Gutenberg**: a explosão da informação nos primórdios da Europa moderna. Revista Estudos Avançados. Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo. n. 44, v. 16, janeiro-abril 2002. Tradução de Almiro Piseta.

CADÔR, Amir Brito; SILVEIRA, Paulo. **Tendências do livro de artista no Brasil**: 30 anos depois. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2016.

CAMARGO, Iberê. **Gaveta dos guardados**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

CAMPOS, Arnaldo. **Breve história do livro**. Porto Alegre: Mercado Aberto/ Instituto Estadual do Livro, 1994. (Série Revisão).

CAMPOS, Augusto de Campos. Julio Plaza por Augusto de Campos - Poesia “entre”: de *Poemóbiles* a *Reduchamp*. In: BARCELLOS, Vera Chaves. (Org.). **Julio Plaza, Poética**. Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2013. p. 76-87.

CANTON, Katia. Arte Contemporânea e Corpo Virtual. In: LEÃO, Lúcia. (Org.). **Interlab**: labirintos do pensamento contemporâneo. São Paulo: FAPESP Iluminuras, 2002.

CANTON, Katia. **Corpo, identidade e erotismo**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009a.

CANTON, Katia. **Narrativas enviesadas**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009b. (Coleção Temas da Arte Contemporânea).

CANTON, Katia. **Narrativas enviesadas**: Roland Barthes, arte contemporânea e os contos de fadas. Biblioteca Digital da Produção Intelectual – BDPI, Universidade de São Paulo, Museu de Arte Contemporânea – MAC, Livros e Capítulos de Livros – MAC, São Paulo, 2014. p. 89-101. Disponível em: <<http://www.producao.usp.br/handle/BDPI/48375>>. Acesso em: 18 dez 2017.

CANTON, Katia. **Tempo e memória**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009c. (Coleção Temas da Arte Contemporânea).

CARERI, Francesco. **Walkscapes**: o caminhar como prática estética. São Paulo: G. Gili, 2013.

CARRIÓN, Ulises. **A nova arte de fazer livros**. Belo Horizonte: C/ Arte, 2011.

CASSUNDÉ, Carlos Eduardo Bitu. **Leonilson**: a natureza do sentir. 2011. 165 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, MG, 2011. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/JSSS-9R8N4A/leonilson.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 19 dez. 2017.

CASSUNDÉ, Carlos Eduardo Bitu. **Leonilson e catalogação da vida**. Diário do Nordeste, Fortaleza, CE, caderno 03, 07 fev. 2009. Disponível em: <<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/leonilson-e-a-catalogacao-da-vida-1.654779#>>>. Acesso em: 21 nov. 2017.

CASSUNDÉ, Carlos Eduardo Bitu. Sobre o vulcão. In: CASSUNDÉ, Carlos Eduardo Bitu. **Leonilson**: sob o peso dos meus amores. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012. p. 39-57.

CATROGA, Fernando. **Memória, história e historiografia**. Rio de Janeiro: FGV, 2015. (Coleção FGV de Bolso, 38, Série História).

CATTANI, Icleia Borsa. **Mestiçagens na arte contemporânea**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007. p. 21-34.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins 2005a. (Coleção Todas as artes).

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da arte**. São Paulo: Martins, 2005b. (Coleção Todas as artes).

CHARTIER, Roger. **À beira da falésia**: a história entre incertezas e inquietude. Porto Alegre: Universidade/UFRGS, 2002.

CHARTIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. (Ensaio Geral).

CHARTIER, Roger. **O mundo como representação**. In: Estudos Avançados 11 (5), 1991.

CILDO Meireles. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em:  
<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10593/cildo-meireles>>. Acesso em: 30 dez. 2018. Verbetes da Enciclopédia.  
ISBN: 978-85-7979-060-7

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Moraes, 1984.

COLLINS, Michael. **Books that changed history: from the art of war to Anne Frank's diary.** London: Dorling Kindersley, 2017.

CORDEL: Literatura popular em verso. Disponível em:  
<<http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/biblio.html>>. Acesso em: 10 dez. 2017.

COSTA, Luiz Cláudio da. **A gravidade da imagem: arte e memória na contemporaneidade.** Rio de Janeiro: Quartet: FAPERJ, 2014.

COULSON, J. et al. **The oxford illustrated dictionary.** Londres: Book Club Associates, 1981.

DA VINCI, Leonardo. **Tratado de pintura.** Madrid: Ediciones Akal, 2007.

DA VINCI, Leonardo. Cadernos. 1 il. color. Disponível em:  
<<http://www.editorarosarose.com.br>>. Acesso em: 17 nov. 2017.

DELACROIX, Eugène. Cadernos. 1 il. color. Disponível em:  
<<http://www.editorarosarose.com.br>>. Acesso em: 17 nov. 2017.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição.** 2000. Disponível em  
<<http://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/12/DELEUZE-G.-Diferenca-erepeticao1>>. pdf. Acesso em: 18 nov 2017.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2010. (Coleção TRANS).

DERDYK, Edith. Entre ser um e ser mil. In: DERDYK, Edith. (Org.). **Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas.** São Paulo: Senac São Paulo, 2013, p. 9-15.

DRUCKER, Johanna. **The century of artists' books.** New York: Granary Books, 2004.

DÜRER, Albrecht. Caderno. Disponível em: <<http://www.didaticarte.it>>. Acesso em: 14 ago. 2016.

ECKERT, Alexandra. **Catálogo da exposição de(s)encontros cerâmicos**. Novo Hamburgo: Pinacoteca Feevale, 2017.

ECKERT, Alexandra. Estou no corpo da obra! In: BLANCA, Rosa Maria. (Org.). **Poéticas abertas**. Novo Hamburgo: Feevale, 2013. Disponível em: <<https://www.feevale.br/Comum/midias/1817727c-17b6-4aee-8590-0d643c66484c/Poéticas%20Abertas.pdf>>. Acesso em: 26 set. 2017.

ECKERT, Alexandra. **Livro, faca de corte, coração**: projeto de uma instalação focalizando a interação espectador-obra. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais – PPGAV/ UFRGS. Porto Alegre, 2000. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/12123/000621716.pdf?sequence=1> > Acesso em: 28 maio 2016.

ECKERT, Alexandra. Paraguassú, 1013. In: BLAUTH, Lurdi. **Travessias: o mesmo e o outro**. São Leopoldo: Ed. do Autor, 2015. p. 18-23.

ECKERT, Alexandra. Série histórias pequenas. In: BLAUTH, Lurdi. **Forapalavradentro**. Novo Hamburgo: Ed. do Autor, 2013. p. 34-8.

ECKERT, Alexandra. **Catálogo Exposição conVERgências**. Novo Hamburgo: Pinacoteca da Feevale, 2016.

ECKERT, Alexandra; KANAAN, Helena; CARUSO, Mara. Mapa-folder-catálogo da Exposição Únicos e Múltiplos: um Mapeamento dos Artistas do Livro no Rio Grande do Sul. 2013.

ECO, Umberto. **A biblioteca**. Lisboa: Difel; Difusão Editorial, 1994. Tradução: Maria Luísa Rodrigues de Freitas.

ECO, Umberto; CARRIÈRE, Jean-Claude. **Não contem com o fim do livro**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

ENTLER, Ronaldo. Acheiropoiesis: Sobrevivência do Valor de Culto na Imagem Técnica. **Revista ARS**. São Paulo, ano 12, n. 23, 2014. p. 37-49.

FABRIS, Annateresa. **O livro de artista na máquina do tempo**. Comunicação apresentada na mesa-redonda Tendências do Livro de Artista no Brasil: 30 Anos Depois. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 19 mar. 2016.

FELIZARDO, Luiz Carlos. **O relógio de ver**. Porto Alegre: Gabinete de Fotografia: Prefeitura Municipal de Porto Alegre/ FUMPROARTE, 2000.

FRANCA, Patrícia. Uma repetição pode esconder uma outra? **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v. I, n. 21, p. 53-59, jul./nov. 2004.

FONSECA, Joaquim da. **Tipografia & design gráfico**: design e produção gráfica de impressos e livros. Porto Alegre: Bookman, 2008.

GAUDÊNCIO Junior, Norberto. **A herança escultórica da tipografia**. São Paulo: Edições Rosari, 2004. (Qual é o seu tipo?).

GODFREY, Jason. **BiblioGráfico**: 100 livros clássicos sobre design gráfico. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance**: do futurismo ao presente. São Paulo: Martins Fontes, 2016. (Coleção Artes e Arquitetura).

GRASSI, John de'. 1 il. color. Disponível em: <<http://www.didatticarte.it>>. Acesso em: 17 nov. 2017.

GRAU, Oliver. **Arte virtual**: da ilusão à imersão. São Paulo: Editora UNESP: Editora Senac São Paulo, 2007.

GRUSZYNSKI, Ana Cláudia. **Design gráfico**: do invisível ao ilegível. São Paulo: Rosari, 2008. (Coleção Textos Design).

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HAMEL, Christopher de. **Manuscritos notáveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HENDEL, Richard. **O design do livro**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. (Artes do Livro; I).

ISAACSON, Walter. **Leonardo da Vinci**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

JOSÉ Rufino. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10614/jose-rufino>>. Acesso em: 18 dez. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060

José Rufino. Disponível em: <<http://www.joserufino.com/site/biografia>>. Acesso em: 21 de dez. 2018.

KIEFER, Anselm. Zweistromland (The High Priestess). 1 il. color. Disponível em: <<http://afmuseet.no/en/samlingen/utvalgte-kunstnere/k/anselm-kiefer/the-high-priestesszweistromland>>. Acesso em: 14 jan. 2018.

KIEFER, Anselm. Vollzähligkeit der Sterne (État complet des étoiles). 1 il. color. Disponível em: <<http://viewfromaburrow.com/2016/03/01/anselm-kiefer/>>. Acesso em: 14 jan. 2018.

KIEFER, Anselm. The language of the birds. 1 il. color. Disponível em: <<http://gwallter.com/art/anselm-kiefer-and-rembrandt-van-rijn.html>>. Acesso em: 14 jan. 2018.

KOMURKI, John Z. **Mestres da serigrafia**: técnicas e segredos dos melhores artistas internacionais da impressão serigráfica. São Paulo: Gustavo Gili, 2018.

KRAUSS, Rosalind E. **A escultura no campo ampliado**. The Anti-Aesthetic - Essays on Post Modern Culture, Washington, Bay Press, 1984. Tradução: Elisabeth Carbone Baez.

KVARAN, Gunnar. **Yoko Ono: o céu ainda é azul, você sabe...** In: YOKO ONO: O CÉU AINDA É AZUL, VOCÊ SABE... São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2017. p. 12-19.

LAGNADO, Lisette. **Leonilson**: são tantas as verdades. São Paulo: Projeto Leonilson, SESI, 1995.

LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. **Uma história do corpo na Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

Lenir de Miranda. Disponível em: <<http://www.lenirdemiranda.com/>>. Acesso em: 21 dez. 2018.

LEONILSON. Biografia. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8742/leonilson>>. Acesso em: 13 jan. 2018. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

LEONILSON. Cadernos de desenhos. 1 il. color. Disponível em: <<https://daniname.wordpress.com/2011/05/26/os-arquivos-de-leonilson/>>. Acesso em: 13 jan. 2018.

LITERATURA de Cordel. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo9658/literatura-de-cordel>>. Acesso em: 31 de Jan. 2018. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

LUCAS, Constança. **Superdicas sobre arte**. São Paulo: Saraiva, 2015.

LURKER, Manfred. **Dicionário e simbologia**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. (Coleção Arte +).

MARTIN, Kathleen. **O livro dos símbolos: reflexões sobre imagens arquetípicas**. Köln: Taschen, 2012.

MARTINS, Paulo Henrique. A sociologia de Marcel Mauss: dádiva, simbolismo e associação. **Revista Crítica de Ciências Sociais**. Coimbra, n. 73, dez. 2005. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/rccs/954>>. Acesso em 21 de dez. 2018.

MATSUDA, Koichi. **Washi: o papel artesanal japonês**. São Paulo: Aliança Cultural Brasil-Japão, 1994.

MAUSS, Marcel. **Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. (Portátil, 25).

McMURTRIE, Douglas C.. **O livro: impressão e fabrico**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.

MEGGS, Philip B. **História do design gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MEIRELES, Cildo. Cruzeiro do Sul (1969-1970). 1 il. color. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/cildo-meireles/cildo/?content\\_link=13](http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/cildo-meireles/cildo/?content_link=13)>. Acesso em: 22 dez. 2018.

MELIM, Regina. Como garrafas lançadas ao mar. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 01, n. 30, ano 18, p. 82-89, dez. 2017.

MELIM, Regina. Exposições impressas. In: DERDYK, Edith. (Org.). **Entre ser um e ser mil**: o livro e suas poéticas. São Paulo: Senac, 2013. P. 177-183.

MIRANDA, Camila Santos. **Ex libris**: uma perspectiva histórica e contemporânea. 2009. 96 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Monografia) – Curso de Biblioteconomia, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2009. Disponível em: <[http://bdm.unb.br/bitstream/10483/9326/1/2009\\_CamilaSantosMiranda.pdf](http://bdm.unb.br/bitstream/10483/9326/1/2009_CamilaSantosMiranda.pdf)>. Acesso em: 13 de nov. 2018.

MIYADA, Paulo. **Yoko Ono: A arte das instruções na era dos algoritmos**. In: YOKO ONO: O CÉU AINDA É AZUL, VOCÊ SABE... São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2017. p. 110-118.

MOEGLIN-DELCROIX, Anne. **Pequenos livros & outras pequenas publicações**. Revista Valise. Porto Alegre, v. 5, n. 9, ano 5, jul. 2015. p. 161-165.

MONTEIRO, Charles. Imagens sedutoras da modernidade urbana: reflexões sobre a construção de um novo padrão de visualidade urbana nas revistas ilustradas na década de 1950. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 27, n. 53, p. 159-176, 2007.

MONTEIRO, Charles. Pensando sobre história, imagem e cultura visual. **Patrimônio e Memória**. São Paulo, Unesp, v. 9, n. 2, p. 3-16, julho-dezembro, 2013.

MORAIS, Fabio. **1. No chão/ 2. Na lama/ 3. Na neve/ 4. No gelo/ 5. Na água**. In: YOKO ONO: O CÉU AINDA É AZUL, VOCÊ SABE... São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2017. p. 156-166.

MÚLTIPLO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3806/multiplo>>. Acesso em: 18 nov. 2017. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

MUNARI, Bruno. Livros Ilegíveis. 1 il. color. Disponível em: <<http://archives.carre.pagesperso-orange.fr/Munari%20Bruno.html>>. Acesso em: 15 nov. 2017.

MUNARI, Bruno. **Das coisas nascem coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2008. (Coleção a).

NAVES, Rodrigo. Mira Schendel: o mundo como generosidade. In: ORAMAS, Luis Pérez-. **León Ferrari e Mira Schendel: O alfabeto enfurecido**. São Paulo: Cosac Naify, Nova York: Museu de Arte Moderna, 2010. p. 56-67.

NEWARK, Quentin. **O que é design gráfico?** Porto Alegre: Bookman, 2009.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ORAMAS, Luis Pérez-. **León Ferrari e Mira Schendel: O alfabeto enfurecido**. São Paulo: Cosac Naify, Nova York: Museu de Arte Moderna, 2010.

Par(ent)esis. Disponível em: <<http://www.plataformaparentesis.com/site/sobre/>>. Acesso em: 28 dez. 2018.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

PASSERON, René. A poiética em questão. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v. I, n. 21, p. 9-15, jul./nov. 2004.

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2014.

PETERSON, Susan. **Artesania y arte del barro: el manual completo del ceramista**. Barcelona: Blume, 1997.

PINHEIRO, Ana Virginia. Da sacralidade do pergaminho à essência inteligível do papel. In: DOCTORS, Marcio (Org.). **A cultura do papel**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Fundação Eva Klabin Rapaport, 1999. p. 65-89.

PIVA, Márcia Helena Girardi. **O espaço subjetivo**: a obra de arte como um lugar utópico a ser adentrado e experimentado. Disponível em: <[http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/marcia\\_helena\\_girardi\\_piva.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/marcia_helena_girardi_piva.pdf)>. Acesso em: 10 dez. 2017.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992. p. 200-12.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989. p. 3-15.

PRIMEIRA Pessoa. Curadoria Agnaldo Farias; Christine Greiner; Valdy Lopes Junior. São Paulo: Itaú Cultural, 2006. Exposição realizada no Itaú Cultural, no período de 11 nov. 2006 a 28 jan. 2007. (Catálogo da exposição)

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani César de. **Metodologia do trabalho científico**: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico. Novo Hamburgo, RS, Feevale, 2013.

PROJETO LEONILSON. Disponível em: <<http://www.projetoleonilson.com.br/>>. Acesso em: 17 nov. 2017.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

- RESENDE, Ricardo. Em busca de comunicação. In: CASSUNDÉ, Carlos Eduardo Bitu. **Leonilson**: sob o peso dos meus amores. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012. p. 11-27.
- REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: BRITES, Blanca e TESSLER, Elida. (Orgs.). **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2002. (Coleção Visualidade; 4).
- RIVAS, Nataly. **Já ouviu falar em fanzine?** Disponível em: <<http://designculture.com.br/JA-OUVIU-FALAR-EM-FANZINE>>. Acesso em: 10 dez. 2017.
- ROCHA, Claudio. **Projeto tipográfico**: análise e produção de fontes digitais. São Paulo: Edições Rosari, 2005. (Coleção textosdesign).
- RUFINO, José. [José Rufino]. In: RODRIGUES, Elinaldo. **A arte e os artistas da Paraíba**: perfis jornalísticos. João Pessoa: UFPB, 2001.
- RUFINO, José. Léthe. 1 il. color. Disponível em: <<http://www.joserufino.com/site/obras>>. Acesso em: 22 dez. 2018.
- SACCO, Helene. **Próxima página**. Disponível em: <<https://www.facebook.com/helene.sacco.1>>. Acesso em: 22 dez. 2018.
- SCHENDEL, Mira. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2450/mira-schendel>>. Acesso em: 15 jan. 2018. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.
- SCHENDEL, Mira. Cadernos com letras transferíveis. 2 il. p/b. Disponíveis em: <<http://gramatologia.blogspot.com.br/2008/09/mira-schendel.html>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

SCHENDEL, Mira. Exposição na Pinacoteca de São Paulo. 1 il. color. Disponível em: <[https://www.swissinfo.ch/por/pinacoteca-de-s%C3%A3o-paulo\\_a-discreta-elocu%C3%A4ncia-de-mira-schendel/40536602](https://www.swissinfo.ch/por/pinacoteca-de-s%C3%A3o-paulo_a-discreta-elocu%C3%A4ncia-de-mira-schendel/40536602)>. Acesso em: 15 jan. 2018.

SCHÜTZE, Sebastian; TERZOLI, Maria Antonietta. **The complete drawings William Blake Dante's Divine Comedy**. Köln: Taschen, 2017.

SILVEIRA, Paulo. Breve nota sobre a afirmação da página nas artes visuais. In: **Página viva!**: catálogo da exposição. São Paulo: Casa das Rosas, 2016. (Catálogo da exposição)

SILVEIRA, Paulo. A definição do livro-objeto. In: DERDYK, Edith. (Org.). **Entre ser um e ser mil**: o objeto livro e suas poéticas. São Paulo: Senac São Paulo, 2013. p. 19-33.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada**: da ternura à injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2008a.

SILVEIRA, Paulo. **As existências da narrativa no livro de artista**. 2008b, 321 f. Tese (Doutorado em História, Teoria e Crítica da Arte) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, RS, 2008. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/12111>>. Acesso em: 17 nov. 2017.

SOUZA, Edson Luiz André de. A burocratização do amanhã: utopia e ato criativo. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v. 14, n. 24, p. 41-51, maio 2008.

SUZUKI, Cecília. **World paper**. Disponível em: <<http://www.worldpaper.com.br/washi/>>. Acesso em: 20 nov. 2017.

TATE MODERN. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk>>. Acesso em: 17 nov. 2017.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

Vera Chaves Barcellos. Disponível em: <<http://www.verachaves.com/biografia.html>>. Acesso em 15 nov. 2018.

TOMÉ, Gilberto. **Mestres tipógrafos**. São Paulo: gráficafábrica, 2013.

VENTURELLI, Suzete. Homem artista, deus criador ou feiticeiro ciborgue? In: DOMINGUES, Diana. (Org.). **Arte e vida no século XXI**: tecnologia, ciência e criatividade. São Paulo: UNESP, 2003.

VISCONTI, Jacopo Crivelli. **Novas derivas**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

WEINRICH, Harald. **Lete**: arte e crítica do esquecimento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

WEISS, Luise. Página viva! In: **Página viva!**: catálogo da exposição. São Paulo: Casa das Rosas, 2016. (Catálogo da exposição)

## ANEXO A CONVITES DAS EXPOSIÇÕES

Convite da exposição *Narrativas Afetivas*. Galeria Modernidade. 2015. Novo Hamburgo. RS.

MODERNIDADE EXPÔE

ALEXANDRA ECKERT

NARRATIVAS AFETIVAS

ABERTURA 11 DE MARÇO - QUARTA-FEIRA  
DAS 19 ÀS 22H  
DURAÇÃO DE 11 DE MARÇO À 2 DE ABRIL

HORÁRIO: SEGUNDA À SEXTA DAS 9 ÀS 12H  
E DAS 13:30 ÀS 18H  
SÁBADOS DAS 10 ÀS 12H

**MODERNIDADE**  
GALERIA E ARTE APLICADA

Rua General Osório, 987 - Hamburgo Velho  
CEP 93510-160 - Novo Hamburgo - RS  
Fone: (51) 3593.9124 | [www.modernidade.com.br](http://www.modernidade.com.br)

Fonte: Arquivo da autora.

Convite da exposição *Narrativas Afetivas*, 2015. Casa das Artes Villa Mimosa, Canoas. RS.

ARTE  
NA  
CASA

2015

Exposição de Artes Visuais |  

Abertura da Exposição  
"Narrativas Afetivas" de Alexandra Eckert  
**Dia 8 de setembro às 19h**

Período de visitação: 9 de setembro à 8 outubro  
de segunda a sexta: 9h às 18h e finais de semana: das 13h às 18h

CASA DAS  
ARTES  
VILLA MIMOSA

SECRETARIA DA CULTURA  
**PREFEITURA de**  
**canoas**

Fonte: Arquivo da autora.

Convite da exposição *Narrativas Afetivas*, 2015. MACRS - Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. RS



A Secretaria de Estado da Cultura e o Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul convidam para a exposição

## NARRATIVAS AFETIVAS

Alexandra Eckert

Curadoria de Lurdi Blauth

Abertura dia 03 de outubro de 2015, das 11h às 13h  
Museu de Arte Contemporânea do RS - Galeria Xico Stockinger  
Casa de Cultura Mario Quintana - 6º andar  
Rua dos Andradas, 736

Visitação de 03 de outubro à 02 de novembro de 2015  
Segundas das 14h às 19h  
Terças à sextas das 10h às 19h  
Sábados, Domingos e Feriados das 12 às 19h

APOIO



genúnaobra

jeavi

oamacs

macrs

TDS

Fonte: Arquivo da autora.

Convite da exposição *Reminiscências, Afetividades e Outras Delicadezas*, 2017. Casa das Artes Villa Mimosa, Canoas. RS.

A Prefeitura Municipal de Canoas e a Secretaria Municipal da Cultura e do Turismo convidam para a exposição



reminiscências,  
afetividades  
e outras delicadezas  
de Alexandra Eckert

**Abertura:**  
2 de agosto de 2017 às 19h  
na Casa das Artes Villa Mimosa

**Visitação:**  
3 de agosto a 3 de setembro de 2017

**CASA DAS ARTES VILLA MIMOSA**  
AV. GUILHERME SCHELL, Nº 6270  
CENTRO - CANOAS - RS

**Horários de funcionamento:**  
Terça a sexta-feira, das 9h às 18h  
Sábados e domingos, das 14h às 19h



Fonte: Arquivo da autora.

Convite da exposição *Reminiscências, Afetividades e Outras Delicadezas*, 2017. Memorial da Justiça Feral do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. RS.

**11<sup>a</sup> PRIMAVERA  
DOS MUSEUS**  
museus e suas memórias  
**13/SET A 14/OUT 2017**

O Memorial da Justiça Federal do RS convida para o evento

*reminiscências,  
afetividades  
e outras delicadezas*  
de Alexandra Eckert

Memorial da Justiça Federal do RS  
Otávio Francisco Caruso da Rocha, 600/9º andar.

Esta atividade faz parte do evento Direitos Humanos e Direito à Saúde:  
A trajetória da Justiça Federal em demandas por assistência farmacológica e procedimentos no SUS










Fonte: Arquivo da autora.

Convite da exposição coletiva – *conVERgências*. 2016. Pinacoteca Feevale. Novo Hamburgo. RS.

O conceito da exposição está ancorado na convergência de práticas artísticas que envolvem distintos meios, do analógico ao digital. De acordo com Henry Jenkins (2009, p.38) "A convergência não significa a perfeita estabilidade ou unidade. Ela opera como uma força constante pela unificação, mas sempre em dinâmica tensão com a transformação". No âmbito da arte, as múltiplas experiências e reinvenções são tensionadas pela interação na produção de novos sentidos no e pelo outro.

04 2016  
pinacoteca

# conVERgências

Alexandra Eckert, Bruno Barne  
Helena Kanaan, Jander Rama  
Lurdi Blauth, Marinês Busetti  
Maristela Salvatori, Paula Almozara  
Sandra Rey, Walter Karwatzki

Curadoria: Lurdi Blauth

**Visitação**  
7 de outubro a 14 de novembro de 2016

**Encontro com os artistas**, 21 de outubro, às 19h,  
na Pinacoteca Feevale

**Seminário**: Convergências, arte e processos de  
mediação, 21 de outubro de 2016, às 20h, no Salão  
de Atos - Câmpus I

Exposição vinculada ao projeto de pesquisa *Arte e tecnologia: interfaces híbridas da imagem entre mediações e remediações*.

PINACOTECA FEEVALE  
Câmpus I - Av. Dr. Maurício Cardoso, 510  
Novo Hamburgo / RS  
(51) 3584 7148

**HORÁRIO DE FUNCIONAMENTO**  
De segunda a sexta-feira, das 8h30min às 22h

Visitas poderão ser agendadas pelo telefone ou  
email: pinacoteca@feevale.br

**Apoio:**

**Realização:**

UNIVERSIDADE FEEVALE PINACOTECA

Fonte: Arquivo da autora.

Convite da exposição coletiva – *de(s)encontros cerâmicos*. 2017. Pinacoteca Feevale. Novo Hamburgo. RS.

02 2017  
pinacoteca

## de(s)encontros cerâmicos

Adriana Daccache, Alexandra Eckert,  
Ana Flores, Caren Czerwinski,  
Carusto Camargo,  
Cinthia Sfoggia, Marcia Braga,  
Maryl Rodrigues, Miriam Gomes,  
Pessoa, Roberto Bitencourt,  
Rodrigo Núñez, Simone Barros

Curadoria: Alexandra Eckert

**Visitação**  
17 de abril a 31 de maio de 2017

Encontro com os artistas, 15 de maio,  
às 19h, na Pinacoteca Feevale

Seminário: *de(s)encontros cerâmicos*, arte,  
diálogo e paralelos, 15 de maio de 2017,  
às 20h, no Salão de Atos - Câmpus I

Exposição vinculada a disciplina de  
*Escultura I do curso de Artes Visuais.*

PINACOTECA FEEVALE  
Câmpus I - Av. Dr. Maurício Cardoso, 510  
Novo Hamburgo / RS  
( 51 ) 3584 7148

**HORÁRIO DE FUNCIONAMENTO**  
De segunda a sexta-feira, das 8h30min às 22h

Visitas poderão ser agendadas pelo telefone  
ou email [pinacoteca@feevale.br](mailto:pinacoteca@feevale.br)

Apoio:

Realização:

Fonte: Arquivo da autora.

Convite da exposição coletiva – *Novas Paisagens*. 2017. Galeria Arte & Fato. Porto Alegre. RS.



**NOVAS  
PAISAGENS**

Curadoria  
**ANA ZAVADIL**

Obras de

**ADRIANA GIORA • ALEXANDRA ECKERT • ANA AITA • ANA MÁHLER • ANGELA ZAFFARI • ARMINDA LOPES  
BEATRIZ HARGER • BIANCA SANTINI • DENISE ISERHARD HAESBAERT • GUSTAVO RIGON • HELENA D'ÁVILA  
MARIANA SPEROTTO • MARLENE KOZICZ • RICARDO GIULIANI • ROSALI PLENTZ • ROSIRENE MAYER  
SANDRA LAGES • SIMONE BERNARDI • VERA REICHERT • VERLU MACKE • WISCHRAL • ZETTI NEUHAUS**

Abertura da exposição  
**27 de maio de 2017, sábado, das 19h às 21h**

Visitação até 23 de junho de 2017  
De segunda à sexta, das 12h às 17h  
Outros horários mediante agendamento

Avenida Protásio Alves, 1893  
Bairro Petrópolis  
Porto Alegre | RS  
(51) 3333-9044 | (51) 99999-3392

arte&fato

Fonte: Arquivo da autora.

Convite da exposição coletiva – *Paisagens em Dois Tons*. 2017. MACRS - Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. RS.

**PAISAGENS  
EM DOIS TONS**

Curadoria  
**ANA ZAVADIL**

ABERTURA  
28 de novembro de 2017, terça-feira, às 19h

VISITAÇÃO  
De 29 de novembro de 2017 à 18 de março de 2018  
De terças a sextas, das 9h às 18h30  
Sábados, domingos e feriados, das 12h às 18h30

obras de

ALEXANDRA ECKERT · ANAURELINO BARROS NETO · ANGELA PLASS · ANGELA ZAFFARI  
ANTÔNIO AUGUSTO BUENO · ARMINDA LOPES · BEATRIZ BALEN SUSIN · BEATRIZ DAGNESE  
BEATRIZ HARGER · BIANCA SANTINI · BINA MONTEIRO · CARMEM SALAZAR · CRISTIE BOFF  
DENISE ISERHARD HAESBAERT · DENISE WICHMANN · ESTHER BIANCO · FEDERICO ARNOUD  
FELIPE CALDAS · FLAVIO XAVIER · FRANCE AMARAL · FRANCIS SILVA · HELENA D'AVILA  
LEONARDO LOUREIRO · MAGNA SPERB · MÁRCIA HAESBAERT · MARCELO PFERSCHER  
MARISA GRAHL · MARLENE KOZICZ · MEG ROUSSENO · NECA SPARTA · OTTO SULZBACH  
RÉGIS BONDAN · REJANE BRAYER · RICARDO GIULIANI · ROSALI PLENTZ · ROSANE MORAIS  
ROSIRENE MAYER · SANDRA LAGES · SERGIO STEIN · SIMONE BERNARDI · SONIA LOREN  
TITY PONS · VERA REICHERT · VERLU MACKÉ · WISCHRAL · ZETTI NEUHAUS

Casa de Cultura Mário Quintana  
Salas Sotero Cosme e Xico Stockinger - MAC-RS  
Rua dos Andradas, 736  
Centro Histórico - Porto Alegre/RS

APÓIO:

REALIZAÇÃO:

Fonte: Arquivo da autora.

Convite da exposição coletiva – *Fanzinoteca Expo3*. 2018. Espaço Arte UM. Universidade Feevale. Novo Hamburgo. RS.

**FAN  
ZI  
NO  
TECA  
EXPO3**

Adri A.  
Alexandra Eckert  
Alexandre Carvalho  
Alexandre de Nadal  
Amir Brito Cadêr  
Ana Aila  
André Rocha  
Andressa Cabral  
Arujo Arte e Design  
Carmem Salazar  
Celopax  
Chana de Moura  
Charlene Cabral  
Daniel Estrik  
Daniela Távora  
Deivito Editora  
Doutor Inseto  
Dukinela Catadora  
Edinara Patsloff  
Eric Pedotti  
Ethan Ciriani  
Fabiano Gumma  
Fábio Spolti  
Gente de Palavra  
Giancarlo Lorenzi  
João G. Lehmann  
José Luiz Salvador  
Júlio Ivler Salazar  
Laura Lances  
Lídia Brancher  
Nicolas Nardi  
Paula Mastroberti  
Pedro Queiroz  
Projeto Circular  
Rafael Corrêa  
Rafael Sica  
Renato de M. Motta  
Samantha Flôr  
Santiago Poctor  
Severino G. de Oliveira  
Sylvio Ayala  
Simone Espectral  
Tridente  
Tuchi  
Wagner Mallo  
Zé Borba  
Zine Aberto  
Zine A Margem  
Zine Bodoque  
Zine George  
Zine Malavida  
Zine Multi  
Zine Músculo  
Zine Substâncias Inspiram  
Zinemalderaflo

**23 de maio:**  
ABERTURA E ENCONTRO COM ARTISTAS

**24 de maio à 29 de junho:**  
VISITA

Local:  
Espaço Arte UM

**REALIZAÇÃO:**  
UNIVERSIDADE  
**FEEVALE** PINACOTECA

**APOIO:**  
arte  
KORALLE

Fonte: Arquivo da autora.

Convite da exposição coletiva – *V Mostra Cultural Manifeste-se*. 2018. Espaço Arte UM. Universidade Feevale.  
Novo Hamburgo. RS.



**MANIFESTE-SE!**

EXPOSIÇÃO

**REMINISCÊNCIAS, AFETIVIDADES E  
OUTRAS DELICADEZAS**

**Data:** 02 a 05 de outubro de 2018.  
**Visitação:** 8h às 22h  
**Expositor:** Alexandra Eckert  
**Local:** Câmpus I - Espaço Arte Um

 UNIVERSIDADE  
**FEEVALE**

Fonte: Arquivo da autora.

Convite da exposição coletiva – *Narrativas Serigráficas VI: Projeto Circular*. 2018. Espaço Cultural Dr. Liberato. Campo Bom. RS.

Adriana Tesche  
 Alexandra Eckert  
 Anna Rosa  
 Caroline Kerschner  
 Carol Standt  
 Daniele Tonello  
 Isa Souza  
 João Fernando  
 Lippert  
 Marcos Davi Andres/Megadriverx  
 Martina Berger  
 Nagiara Barth  
 Pixain Flores  
 Tamara Hausmann  
 Vera Wild  
 Verte

**NARRATIVAS  
 SERIGRÁFICAS VI**

Artistas convidadas  
 Grupo de Pesquisa Arte e Tecnologia:  
 Interfaces Híbridas da Imagem/Universidade Feevale  
 Amanda Becker  
 Fabiane Machado  
 Lurdi Blauth  
 Maria Luciana Firpo  
 Vera Amaral



A Universidade Feevale,  
 o Curso de Artes Visuais, o Projeto Circular  
 e o Espaço Cultural Dr. Liberato  
 apresentam a exposição

## NARRATIVAS SERIGRÁFICAS VI

a ser realizada no  
 Espaço Cultural Dr. Liberato

Período de exposição:  
 de 03 a 31 de outubro de 2018

Encontro com os artistas  
 e Feira de Arte:  
 27 de outubro de 2018, das 11h às 16h

Espaço Cultural Dr. Liberato  
 Rua dos Andradas, n° 67, Centro – Campo Bom  
 Fone: (51) 3597-4547 Voip: 4160  
 espacocultural@campobom.rs.gov.br  
<https://espacoculturaldr1iberato.wordpress.com/>

Realização:



Apoio:



Fonte: Arquivo da autora.

Convite da exposição coletiva – *Travessias: o Mesmo e o Outro*. 2015. Espaço Cultural Feevale. Novo Hamburgo. RS.



ESPAÇO CULTURAL FEEVALE | 2015/02  
TEATRO FEEVALE

## TRAVESSIAS: O MESMO E O OUTRO

Alexandra Eckert, Anderson Luiz de Souza  
André da Rocha, Carlos Krauz  
Carmen Salazar, Cristiane Salgado  
Edson Gandolfi, Elaine Tedesco  
Gisele Verardi Joaquim, Júlio Herbstrith  
Laura Ribero Rueda, Lurdi Blauth  
Mara Weinreb, Mariana Castello  
Rosana Almendares, Sabrina Esmeris  
Walter Karwatzki

### **CURADORIA**

Prof.ª Dra. Lurdi Blauth

### **ABERTURA**

23 de setembro às 19h30

### **VISITAÇÃO**

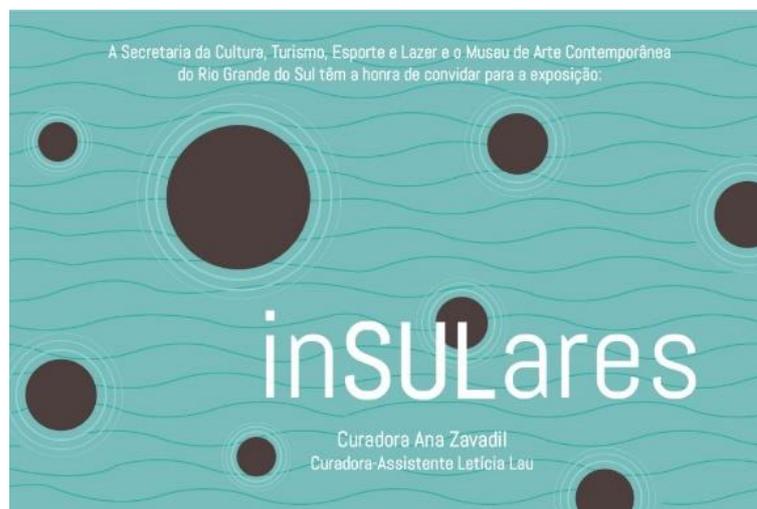
24 de setembro a 29 de outubro  
de 2015

APOIO:



Fonte: Arquivo da autora.

Convite da exposição coletiva – *Insulares*. 2018. MACRS - Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, RS.



OBRAS DE

ANDRÉ VENZON · ADRIANI ARAÚJO · ALEXANDRA ECKERT · ANA FLORES · ANA MÁHLER · ANA NOROGRANDO · ANGELA PLASS  
 ANTÔNIO AUGUSTO BUENO · BEATRIZ DAGNESE · BEATRIZ HARGER · BIANCA SANTINI · BINA MONTEIRO · CASSIANO SOTTOMAIOR  
 CELMA PAESE · CLAUDIA SPERB · DENISE ISERHARD HAESBAERT · DENISE WICHMANN · DIRNEI PRATES · ENA LAUTERT  
 FÁBIO ANDRÉ RHEINHHEIMER · FÁBIO ZIMBRES · FLÁVIO MORSCH · FELIPE CALDAS · FERNANDA SOARES · GELSON RADAELLI · GRAÇA CRAIDY  
 GUSTAVO RIGÓN · HELENA d'ÁVILA · HUGO LAZZARON · JANDER RAMA · KIRA LUÁ · LEANDRO MACHADO · LEANDRO SELISTER  
 LEONARDO FANZELAU · LILIAN MAUS · MANDELA CAVALINHO · MÁRCIA BRAGA · MÁRIO RÖHNELT · MICHELLE VAN DYKE · MÔNICA SOFIA  
 NECA SPARTA · NELSON ROSA · NELTON PELLENZ · PABLO VALENTIN · PESSOA · RÉGIS BONDAN · ROSALI PLENTZ · ROSELI JAHN  
 SERGIO STEIN · SIMONE BARROS · TRIDENTE · UMBELINA BARRETO · VERA REICHERT · VERLU MACKE · WISCHRAL

ABERTURA

28 de março de 2018, quarta-feira, às 19h

VISITAÇÃO

De 29 de março à 10 de junho de 2018

De terças a sextas, das 9h às 18h30

Sábados, domingos e feriados, das 12h às 18h30

Apoio:



Realização:

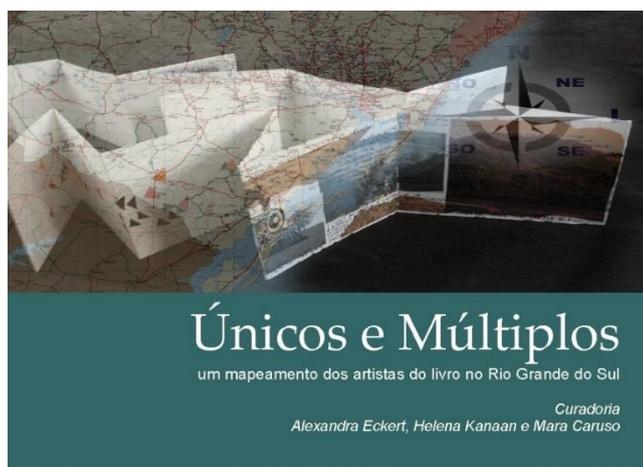


Fonte: Arquivo da autora.

## ANEXO B

# MATERIAIS SOBRE A EXPOSIÇÃO ÚNICOS E MÚLTIPLOS: UM MAPEAMENTO DOS ARTISTAS DO LIVRO NO RIO GRANDE DO SUL

Convite da exposição *Únicos e Múltiplos: um Mapeamento dos Artistas do Livro no Rio Grande do Sul*. 2013. Curadoria de Alexandra Eckert, Helena Kanaan e Mara Caruso. Sala da Fonte. Paço Municipal. Porto Alegre. RS.



A Secretaria Municipal de Cultura, por meio da  
Coordenação de Artes Plásticas, convida para a exposição



Abertura: 1º de agosto de 2013, às 19h  
Visitação: 2 a 30 de agosto de 2013 - de segunda à sexta, das 9h às 12h e das 14h às 18h  
Local: Sala da Fonte - Paço Municipal, Praça Montevideu n° 10  
Centro - Porto Alegre/RS

CONVERSA COM CURADORAS E ARTISTAS E LANÇAMENTO DO DVD DA EXPOSIÇÃO:  
23 de agosto de 2013, às 17h  
LOCAL: Auditório do Atelier Livre Xico Stockinger, Av. Êtico Veríssimo n° 307 - Porto Alegre  
Atividade organizada pelo Núcleo de Estudos Livro de Artista Rio Grande do Sul  
Coordenação: Márcia Rosa

Apoio:



Realização:



Fonte: Arquivo da autora.





## ANEXO C

### EXPOSIÇÃO LUGARES-LIVRO: DIMENSÕES MATERIAIS E POÉTICAS

Frente folder *Lugares-Livro: Dimensões Poéticas e Materiais – 2ª Edição*. 2014.

**Lugares-livro**  
dimensões poéticas e materiais - 2ª Edição

De 30 de outubro até 16 de novembro/2014  
Casarão nº 8 Livraria da UFPEL e Casarão nº 2 SECULT  
Endereço: Praça Coronel Pedro Osório, Pelotas/RS  
Horário: Durante todos os dias da semana das 14h às 22h.

COORDENAÇÃO  
Helene Sacco

ORGANIZAÇÃO  
Helene Sacco, Adriani Araujo, Bianca Ziegler, Daniele Borges, Gustavo Reginato

COLABORADORES  
Adriani Araujo, Dalva Lopes, Dietzon Oliveira Rodrigues, Daniele Borges, Francis Silva, Gustavo Reginato, Helene Sacco, Jessica Batista, José de Pellegri, Janeline Martins, Jordan Martins, Lislaine Carisi, Marcelo Calheiros, Marcia Regina Sousa, Mariane Davila, Rejane Brayer, Renata Requião, Rita Rickes, Shayda Cazubon

AGRADECIMENTOS  
Adriani Araujo, Daniele Borges, Giorgio Ronna, Jordan Martins, Lana Peter Braz, MALG, Profª Juliana Angeli, Profª Renata Requião, Profª Ursula Rosa

**Expositores:**

- Adriani Araujo
- Anderson Luiz de Souza
- Alexandra Eckert
- Bianca Ziegler
- Dalva Maria Oliveira Lopes
- Daniele Borges
- Felipe Povoi
- Giovani Corêa
- Glaucia de Moraes
- Graça Casaretto
- Gustavo Reginato
- Isaac Arrais
- Isa Whitaker
- Jane Maria Godoy
- Jeanete Ecker Köhler
- Jéssica Batista
- João Amado
- João Luca Bezerra Bianco
- Jordan Martins
- Junelle Pequeiro Martino
- Junior Aroum
- Lislaine Carisi
- Livro Coletivo: Ailton Moreira, Aylene Reis, Bianca Ziegler, Eren Castellano, Francine Siegert, Gor Marques, Izabel Neitzel, Izabela Lippi, Lauren Moraes, Maria Nunes e Martha Dworakowski

Organização do livro coletivo:  
Profª Márcia Sousa

Mapas Poéticos 2ª edição:  
artefatos para leitura do "lugar comum" e mapas poéticos do "pequeno território"  
Coord.: Profª Renata Requião

- Marcela Calheiros
- Márcia Sousa
- Mircio Diegues
- Maria do Carmo Vieira
- Mariane D'Avila
- Pedro de Freitas Paiva
- Fotografarhein -Grupo de Pesquisa em Fotografia e Educação

(O conhecer como conhecer-se)

- Abel Lobo, Amanda Corêa, Bárbara Cezario, Cláudia Brandão, Gustavo Reginato
- Priscila Costa Oliveira
- Raul Bezerra Bianco
- Rejane Brayer
- Rita Rickes
- Shayda Cazubon

**Lugares-livro**  
dimensões poéticas e materiais - 2ª Edição

CENTRO DE ARTES  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

UFPEL

PREFEITURA

Fonte: Arquivo da autora.

Verso folder *Lugares-Livro: Dimensões Poéticas e Materiais – 2ª Edição. 2014.*

	30/10-QUINTA	31/10-SEXTA	03/11-SEGUNDA	04/11-TERÇA	05/11-QUARTA	06/11-QUINTA	07/11-SEXTA	08/11-SÁBADO	09/11-DOMINGO
<b>TADE</b>			14:00 – 17:00 Oficina "Elaboração e Construção do Ex Libris" (Marcelo Calheiros) Casarão 8	14:00 – 16:30 Oficina de encadernação (Junelise Martino) Casarão 8	17:00- 18:00 Fala: História para tocar (Jeanete Ecker) Casarão 8	14:00 – 17:30 Oficina: Origami (Carolina Gonzalo) Casarão 8	14:00 – 16:30 Oficina: A dobra como lugar que guarda: oficina para criação de livros (Jane Beckov) Casarão 8 14:00 – 17:00 Projeto Lugares Livro: Leituras de jardim: Ativação de Livros no Espaço (Palavra Falada) SECULT - Casarão 2 *Distribuição do manual: "Lugar Sensível: como criar seu livro de artista"	14:00 – 17:00 Oficina: Publicações Nadrifundo (Bianca Ziegler) 14:00 – 17:00 Oficina: Monstruosos: criação com crianças (Daniele Borges, Mariane D'Avila e Cassius André) Casarão 8	14:00 – 17:00 Oficina: Publicações Nadrifundo (Bianca Ziegler) 14:00 – 17:00 Oficina: Monstruosos: criação com crianças (Daniele Borges, Mariane D'Avila e Cassius André) Casarão 8
<b>NOITE</b>	19:00 <b>ABERTURA GERAL</b>	20:00 <b>ABERTURA OFICIAL</b> -Inauguração da estante de livros de artista -Exposição Lugares-livro Livraria da UFPel - Casarão 8	18:00 Palestra: "O Ex Libris, História, Forma e Função" (Marcelo Cavalheiros) Casarão 8				18:00 – 19:00 "Conversa sobre livros de artista: poética e processo" (Márcia Sousa) Casarão 8		
	11/11-TERÇA	13/11-QUINTA	15/11-SÁBADO	16/11-DOMINGO		EXPOSIÇÕES/AÇÕES - PERMANENTES			
<b>TADE</b>	14:00 – 17:00 Oficina: Monstruosos: criação com crianças (Daniele Borges, Mariane D'Avila e Cassius André) Casarão 8 14:00 – 17:00 Projeto Lugares Livro: Leituras de jardim: Ativação de Livros no Espaço (Palavra Falada) SECULT - Casarão 2 *Distribuição do manual: "Lugar Sensível: como criar seu livro de artista"	14:00 – 17:00 Projeto Lugares Livro: Leituras de jardim: Ativação de Livros no Espaço (Palavra Falada) SECULT - Casarão 2 *Distribuição do manual: "Lugar Sensível: como criar seu livro de artista"	14:00 – 17:00 Mimeogravura – ação de múltiplos: "O que você quer espalhar ao mundo?" (Gustavo Reginato) 14:00 – 17:00 Dispositivo fotográfico instantâneo (Gustavo Reginato) 14:00 – 17:00 Distribuição do livro de artista múltiplo "o que me alimenta", do coletivo de artista ALEIA da Feevale (Alexandra Eckert) 14:00 – 17:00 Distribuição da Série Vide Bula (2003-2014) (Alexandra Eckert) 14:00 – 17:00 Distribuição de Arte Postal pelo Projeto Circular Curso de Artes Visuais, Universidade Feevale (Alexandra Eckert) Todas as atividades no Casarão 8	14:00 – 17:00 Mimeogravura – ação de múltiplos: "O que você quer espalhar ao mundo?" (Gustavo Reginato) 14:00 – 17:00 Dispositivo fotográfico instantâneo (Gustavo Reginato) 14:00 – 17:00 Distribuição do livro de artista múltiplo "o que me alimenta", do coletivo de artista ALEIA da Feevale (Alexandra Eckert) 14:00 – 17:00 Distribuição da Série Vide Bula (2003-2014) (Alexandra Eckert) 14:00 – 17:00 Distribuição de Arte Postal pelo Projeto Circular Curso de Artes Visuais, Universidade Feevale (Alexandra Eckert) Todas as atividades no Casarão 8	Durante todos os dias da semana das 14h às 22h <b>Exposição de livros de artista</b> "Lugares-livro: Dimensões poéticas e materiais – 2ª edição" No Casarão 8 - Sala da lareira e Livraria da UFPel  Exposição: <b>Artefatos para leitura do "lugar comum" &amp; mapas poéticos do "pequeno território"</b> No porão do Casarão 8  Ação: <b>A condição de espera/estado de presença: ações, conversações e narrativas.</b> Priscila Oliveira e Deizon Oliveira Na Casa do Lago (Praça Coronel Pedro Osório) *Especialmente: Das 14 horas às 18 horas.				
<b>NOITE</b>	19:00 – 20:00 Conversa sobre Memória Culinária (Junelise Martino) Casarão 8	18:00 – 19:00 Palestra: O Livro Dos Monstros Sensíveis: Aspectos Lúdicos e Educacionais De Uma Poética (Cassius André) Casarão 8		ENCERRAMENTO - Casarão 8					

[Lugares-livro]  
dimensões poéticas e materiais – 2ª Edição  
**Programação Completa**

Fonte: Arquivo da autora.

Frete folder *Lugares-Livro: Dimensões Poéticas e Materiais – Edição 2015.*

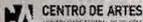
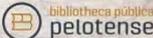
**DOS LIVROS AOS LUGARES  
DOS LUGARES**

na 43ª feira do livro de Pelotas  
03 a 15/11/2015

**[Lugares-Livro]**  
Dimensões poéticas e materiais  
Edição 2015

**AOS LIVROS**

**ARTISTAS:**  
Adriani Araujo, Alexandra Eckert, Alexandra Kern, André Win, Amanda Ribeiro, Ana Clara Holz, Ana Paula Maich, Anderson Luiz de Souza, André Barbachan, Beatriz Rodrigues, Bettina Wieth, Bianca Ziegler, Bruno Schuch, Carine Belasquem Rodriguez, Carla Borin, Carla Thiel, Carolina Marchese, Claudia Brandão, Claudia Zimmer, Dalva Lopes, Daniele Borges, Elivelto Souza, Enzo Patelli, Fabricio Marcon, Flávia Leite, Francis Silva, Geovani Corrêa, Giovanni Bosica, Gracia Casaretto, Guilherme Castro, Gustavo Reginato, Italo Franco Costa, Jessica Batista, Julia Bueno, Junelise Pequeno Martino, José Luiz de Pellegrin, Jordan Martins, Kelly Wendt, Lislaine Cansi, Luana Alt, Lurdi Blauth, Mara Caruso, Mara Nunes, Marcelo Cathetros, Marcelo Terra Borges, Maria da Graça Gualarte, Mariana Cortez, Mariane D'Ávila, Mariane Simões, Marlice Klug, Mauricio Gonçalves, Nathália Grill, Paulo Roberto Junior, Pedro Boaretto, Pedro Paiva, Porcuñcula, Raquel Ferreira, Rejane Brayer Pereira, Renata Joly, Rita Rickes, Rogério Vasconcelos, Sabina Vallarino, Sandro Andrade, Shayda Cazaubon, Sônia Gamino, Suelen Silveira, Thiago Guedes, Vini Albernaz. Grupos: PhotoGraphiein - Núcleo de Pesquisa em Fotografia (UFPEL/CNPq) Coord. Claudia Brandão; Grupo de pesquisa Entre [gravura fotografia desenho] Coord. Mircia Sousa; Grupo Gralha Azul Coord. Mara Caruso; Projeto Circular Coord. Alexandra Eckert; Grupo Percursos, narrativas, descrições: mapas poéticos, Coord. Renata Requião.  
Organização: Helene Sacco  
Imagem: Adriani Araujo

Fonte: Arquivo da autora.

Verso folder *Lugares-Livro: Dimensões Poéticas e Materiais – Edição 2015.*

**DOS LIVROS AOS LUGARES  
DOS LUGARES**

**40 ANOS  
SOMOS**

**7 • Café Aquários**  
Livro-Afectos  
Marcelo Calheiros  
30/10 até 30/11

**1 • Casa 6**  
Livro de Charque  
Mara Nunes  
3/11 a 15/11  
14h às 18h  
Ação de Cozinhar o tempo:  
Geléia Viçosa de pimentas  
Junelise Pequeno Martino  
3/11 a 15/11  
14h às 18h  
Performance nos dias 11 e  
12/11, às 17h.  
Procura-se Meteoritos e  
poesia cósmica  
Gustavo Reginato  
09 a 15/11

**6 • Tv. Conde de Piratini**  
Profanando e resistindo  
Mariane Simões  
03 e 04/11  
Contiguidades  
Rejane Brayer Pereira  
03 a 15/11

**5 • Biblioteca**  
Para redescobrir lugares conhecidos  
José Luiz de Pellegrin  
03 a 15/11  
Encontros: Ação artística entre  
livros.  
Grupo PhotoGraphiein  
03 a 15/11  
Ver Através  
Renata Job  
03 a 15/11  
Exibição de Video-livros  
03 a 15/11  
18h às 20h  
Caleidociclo 1 - Série Biblioteca  
Pública Pelotense  
Sônia Gamino

**2 • Casa 2 - SECult**  
Exposição de Livros de Artista  
03 a 15/11 - 10h às 18:30  
Percurso, Narrativas, descrições:  
mapas poéticos  
03 a 15/11 - 10h às 18:30  
Profa. Renata Requião  
Ação artística: Entre [...]   
Grupo de Pesquisa: Entre  
(gravura, fotografia e desenho)  
12/11 das 14h às 18h  
Profa. Márcia Sousa

**4 • Largo E.F.**  
Exposição de livros de  
artista: ser professor é...  
Fund. E.A.V. II  
Coord. Profa. Claudia Brandão

**3 • Grande Hotel**  
Descartar  
Luana Alt  
Livro de Hóspedes  
Elivelto Souza  
03 a 15/11 - 10h às 18h

Coordenação: Helene Sacco  
Colaboradores: Claudia Brandão, José Luiz de Pellegrin, Bruno Schae, Dalva Lopes, Renata Requião, Adriani Araújo, Pedro Paiva, Mariane D'Ávila, Claudio Tarciso Azevedo, Marcelo Calheiros, Mariana Cortez, Ana Paula Maich, Sônia Gamino, Rita Rickes, Rejane Brayer Pereira, Gustavo Reginato, Luana Alt, Maria da Graça Gularie, Rogério Vasconcelos, Renata Job, Elivelto Souza, Shayda Czaubon.  
Agradecimentos: SECULT, Biblioteca Pública Pelotense, Jornal Diário da Manhã.  
Apoio: Prefeitura Municipal de Pelotas

**[ Lugares-Livro ]**  
Dimensões poéticas e materiais  
Edição 2015

Fonte: Arquivo da autora.

Frete folder *Lugares-Livro: Dimensões Poéticas e Materiais – Edição 2016*.

Participantes:

Alice Monsell  
 Ana Júlia do Carmo  
 Ana Paula Maich  
 Carolina Marchese  
 Cassius Andre  
 Chico Furtado  
 Cláiu Paranhos  
 Cláudia Brandão  
 David Fevii  
 Dhara Ferreira  
 Diego Broniszak  
 Duda Gonçalves  
 Elivelto Souza  
 Fernanda Miki  
 Gabriela Cunha  
 Giulia Fuzinato  
 Guilherme Sirtoli  
 Italo Franco  
 Ivanov Basso  
 Joana Schneider  
 José Luiz de Pellegrin  
 Júlia Alves  
 Juliana Chapon  
 Karina Gallo  
 Kelly Wendt  
 Liége Budziarek  
 Litera  
 Luana Alt  
 Luana Boeira  
 Lucas Machado  
 Mara Nunes  
 Márcia Sousa  
 Márcio Bdia  
 Maria da Graça Gualarte  
 Mariana Corteze  
 Mariana Rockenback  
 Mayara Araujo  
 Maira Makiyama  
 Patrick Menuzzi  
 PIBID Artes Visuais  
 Raul Costa d'Ávila  
 Renata Job  
 Rômulo Velho  
 Sônia Gamino  
 Thiago Paixão  
 William Guedes César

**Experiência Bibliotheca:**  
**aproximações**  
 infra-ordinárias

na 44ª feira do livro de Pelotas - 06 a 11/11/2016

**Lugares-Livro**  
 Dimensões poéticas e materiais  
 Edição 2016

Organização: Helene Sacco Fotografia: Rômulo Velho

(RE)EXILIO TEN CÍLIA  
 PREFEITURA  
 CENTRO DE ARTES  
 petotense

Fonte: Arquivo da autora.

Verso folder *Lugares-Livro: Dimensões Poéticas e Materiais – Edição 2016.*

Leituras lógicas(Vila-Matas, não em Kassel)  
leitura de "NÃO HÁ LUGAR PARA A LÓGICA EM KASSEL", de Enrique Vila-Matas, a ser interrompida, retomada, desfeita, com Renata Job. De Domingo (6/11) a Terça-feira (8/11), a partir das 15h.

Livros afetivos: a infância que permanece em nós. Encontro para descobrirmos livros afetivos de nossa infância, ou livros amados mesmo enquanto adultos, ou livros amados por crianças próximas a nós... Sala de Literatura Infantil. Márcia Sousa. Sexta-feira (11/11) das 17h até as 18h.

Livros Imaginários: Intervenção nas prateleiras de livros. Juliana Chacon. De Terça-feira(08/11) até Sexta-feira (11/11) pela tarde.

Mandamentos do Livro. Um livro nos ensina como cuidá-lo. Em troca, ele nos ajuda a ser feliz e a lutar pela vida. De segunda à sexta, das 9 às 18h. Luana Alt. Da mesma artista a ação O Livro-biblioteca propõe que algumas portas da biblioteca estão virando capas de capítulos de um livro, cujas histórias serão descobertas e inventadas durante a semana, de segunda à sexta, das 13 às 18h.

Máquina de Descrver Karina Gallo (Leitura) Às 10:30h de Terça (08/11) até Quinta-feira (10/11) e às 14:30h de Terça (08/11) até Sexta-feira (10/11).

Monstros de Biblioteca: oficina de criação em desenho. Cassius Andre. Segunda-feira (07/11) das 14h até as 18h. Sala de literatura Infantil.

Mulheres na Biblioteca : Um inventário do feminino no acervo. Joana Schneider. De terça (08/11) até Sexta-feira (11/11) pela tarde.

Oficina de Bonecas de trapinho: ABAYOMI. Cláu Paranhos e Maria da Graça Gularte. Sala de Literatura Infantil. Terça-feira (08/11) das 14h até as 18h.

O que os livros contam às paredes. Videopoema realizado ao longo da semana. Liêgo Butziarek Eslabão e Gabriela Cunha. Terça-feira (08/11) pela tarde e ao longo da semana.

PAPEL PELE - Ação artística e performance. Thiago Paixão. Na quinta-feira e sexta (10/11) (11/11) pela tarde.

PIBID Artes Visuais estará na Biblioteca Pública pesquisando livros sobre interdisciplinaridade, que é um tema referente às nossas atividades nas escolas atendidas pelo PIBID Artes Visuais. Coordenação Profa. Dra. Maristani Zamperetti das 9 até as 10h.

(Re)descobrimo a arte na biblioteca. Convide para redescobrir e ler junto livros sobre arte na Biblioteca. Coordenação José Luiz de Pellegrin. De Segunda (07/11) até Sexta-feira (11/11) pela tarde das 17h até as 18h.

Senhores Usuários. Mapaginários da Biblioteca. Kely Wendi. Na quinta-feira (10/11) à tarde.

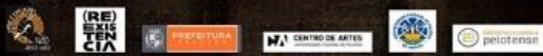
Sarau do amor impossível. Caso Real na Biblioteca em Pelotas Litera. Espetáculo musical baseado nas cartas de amor trocadas entre a Marquesa de Santos e D. Pedro I. Sexta-feira (11/11) das 18h até às 20h.

Tempo/Espaço: registro fotográfico da Biblioteca ao longo da semana. José Luiz de Pellegrin. Do mesmo artista se encontra uma Intervenção com desenhos nas escriturinhas da Biblioteca intitulada Um conto para ser ouvido com os olhos. De Terça (08/11) à Sexta-feira (11/11) pela tarde.

Troco um like por uma poesia. Ação artística que conta com a participação do público na produção de um vídeo. Willam Guedes Cezar e Márcio Bola. Sexta-feira (11/11) pela tarde.

**Lugares-Livro**  
Dimensões poéticas e materiais  
Edição 2016

Coordenação: Helene Sacco  
Organização: Helene Sacco, Karina Gallo,  
Rômulo Velho, Eivello Souza.



Fonte: Arquivo da autora.

Frente folder *Lugares-Livro: Dimensões Poéticas e Materiais – Ações 2018.*

**[ Lugares-livro ]**  
dimensões materiais e poéticas

participantes

Elivelto Souza - Fernanda Fedrizzi - Folha  
Gabriela Cunha - Gabriela Costa - Graça Gularte  
Helene Sacco - Henrique Torres - Ítalo Franco  
Karina Gallo - Lais Possamai - Leoa Pardal - Luana Alt  
Lua Cheia - Stela Kubiaki - Thiago Brum - Veronica de Lima

**Ações 2018**

**Editora Volta e Meia**  
12 à 14 de novembro  
16:30 às 18:00  
Bibliotheca Pública Pelotense  
Sala de Literatura Uruguaiana

**L4718UL4.50R71L3614**  
Ação artística Fernanda Fedrizzi  
13 à 16 de novembro  
Bibliotheca Pública Pelotense

**Palavra (a)guardada**  
Ação artística Elivelto Sousa  
13 à 16 de novembro  
Praça Coronel Pedro Osório e  
Bibliotheca Pública Pelotense

**Lugares d'escuta**  
12 de novembro  
Praça Coronel Pedro Osório

FAPERGS UFPEL

Fonte: Arquivo da autora.

Verso folder *Lugares-Livro: Dimensões Poéticas e Materiais – Ações 2018.*

#### Palavra (a)guardada

Dois anos atrás aconteceu Aguado Dedicatória, uma ação artística em que propus a leitores da Bibliotheca Pública Pelotense o convite à experiência de dedicar um livro para uma pessoa desconhecida. Agora, essas dedicatórias tomam corpo e encontram leitores em potencial, como um convite para explorar os livros que lhes foram dedicados anos atrás. Por meio de marca-páginas que trazem consigo as dedicatórias e o código dos livros dedicados, mas não o nome, a proposição artística convida pela busca por palavras que são (a)guardadas.

#### L4718UL4.50R71L3614

Entre objetos de proteção, informações cruzadas e enigmas do estranhamento é possível encontrar a morada secreta onde estão ocultos fascínios e encantamentos que permitem passar por momentos obscuros. A Bibliotheca Pública Pelotense agora é esconderijo de amuletos constituídos entre o mistério e a sedução.

#### Próxima Página

Próxima página é uma proposição artística da Editora Volta e Meia para a criação de uma publicação artística. Busca-se a partir da percepção e crítica do momento atual, procurar por novas imagens, palavras e pensamentos que ajudem a transpor, abrindo a possibilidade de abrir o amanhã.

A editora estará trabalhando na produção ao vivo dessa publicação com imagens previamente selecionadas via chamada

#### Lugar D'escuta

Ler, antes de qualquer outra coisa, é se apropriar de um código, de uma língua, de uma terra-autor. Ler em voz alta, é estar presente com o código, com a língua, com a terra-autor e ocupar o espaço real com o texto-voz, exercitar a presença. Ler em voz alta ou baixinho que seja para outra pessoa, é dividir experiência, é querer estar junto, conversar. Já o escutar é sentir, é se permitir para expandir o tempo e partilhar atenção, escutar é estar presente de fato, é cessar a pressa ou opinião imediata para se deixar tocar pela palavra-som do outro. Nessa ação procuramos pensar nesse Lugar D'escuta, que tão importante como o Lugar de fala, é também a condição para que a conversa, o encontro entre diferentes aconteça.

**Coordenação:** Helene Sacco

**Organização:** Helene Sacco, Karina Gallo, Henrique Torres, Gabriela Cunha

**Participantes:** Elivelto Souza, Fernanda Fedrizzi, Folha, Gabriela Cunha, Gabriela Costa, Graça Gularte, Helene Sacco, Henrique Torres, Ítalo Franco, Karina Gallo, Lais Possamai, Leoa Pardal, Luana Alt, Lua Cheia, Stela Kubiaki, Thiago Brum, Veronica de Lima

O **Projeto de Pesquisa Lugares-livro** objetiva estabelecer reflexões acerca do Livro de Artista, tanto no que tange a observação de alguns livros, quanto aspectos históricos deste, bem como seu fazer por parte de um determinado grupo de artistas.

O **Projeto de Ensino Espaço-dobra** objetiva incentivar a produção de livros de artista e assim a escrita e a leitura, mas também a preservação e catalogação de obras e sua preservação em acervo servindo de fonte para pesquisa



Fonte: Arquivo da autora.

Convite *Próxima Página* 28.

Adriani Araujo, Alexandra Kloeckner Eckert Nunes, Alice J. Monsell, Brittox, Bruna Ribeiro, Carolina Ramos, Cláudia Mariza Brandão, Cris Rios Leme, Cristiane Guimarães, Daniela Picchiai, Daniele Borges, Diogo Minoru, Duda Gonçalves, Edição Barata, Elivelto Souza, Fabrício Simões, Fernanda Fedrizzi, Gabriela Cunha, Gustavo Reginato, Henrique Torres, Isabella Rechecham, Isadora Ferraz, Ítalo Franco e Matheus Folha, Ivete Souza da Silva, J. Douglas Alves, Joana Schneider, Julia Pema, Karina Gallo, Lais Tavares, Lino Zabala, Luana Alt, Luciane Bucksdricker, Mara Nunes, Marina Gomes, Matheus Abel, Sheilla Hempkemeyer, Tatiana Duarte, Tatiani Müller Kohls, Thays Vogt, Thiago Rodegheiro, Virginia Mello Alves, Wenceslao Oliveira, Yuri Morroni. Artistas editores: Lugares-livro com a Editora Volta e meia a gente abre. Elivelto Souza, Fernanda Fedrizzi, Folha, Gabriela Costa, Gabriela Cunha, Graça Gularte, Henrique Torres, Karina Gallo, Lais Possamai, Leoa Pardal, Luana Alt, Stela Kubiaki, Thiago Brum, Verônica de Lima. Editora Caseira. Org. Helene Sacco.

**Próxima Página**

**28**

Fonte: Arquivo da autora.

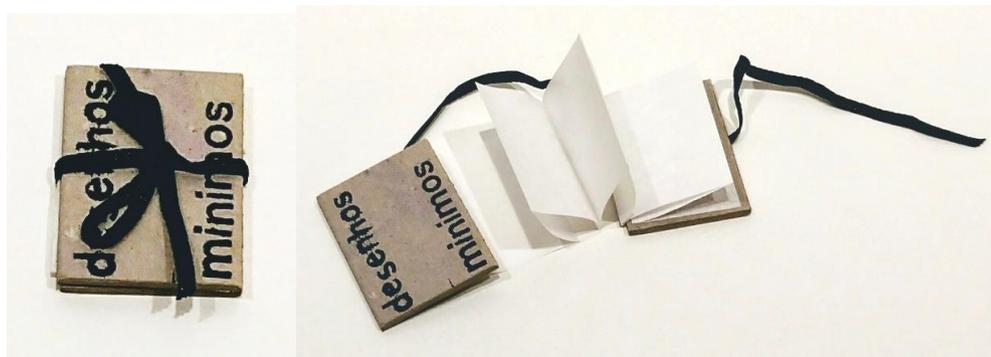
**ANEXO D**  
**COLEÇÃO DE PUBLICAÇÕES DE ARTISTA,**  
**LIVROS DE ARTISTA E LIVROS-OBJETO**

**Maristela Winck.** *Poetrena*. Livro-objeto. São Leopoldo. RS. 6,5 x 9,8 x 3 cm.



Fonte: Arquivo da autora.

**Laura Lydia.** *Desenhos Mínimos*. Livro-objeto. Rio de Janeiro. RJ. 3,2 x 4,3 x 0,4 cm.



Fonte: Arquivo da autora.

**Frantz.** Livro-objeto. Porto Alegre. RS. 18 x 17,8 x 2 cm.



Fonte: Arquivo da autora.

**Frantz.** Livro-objeto. Porto Alegre. RS. 16 x 17 x 2,7 cm.



Fonte: Arquivo da autora.

**Guto Lacaz.** *Chita Seda*. São Paulo: Galeria Ovo, 2005. Impressão King Serigrafia. 18 x 22,4 x 0,1 cm.



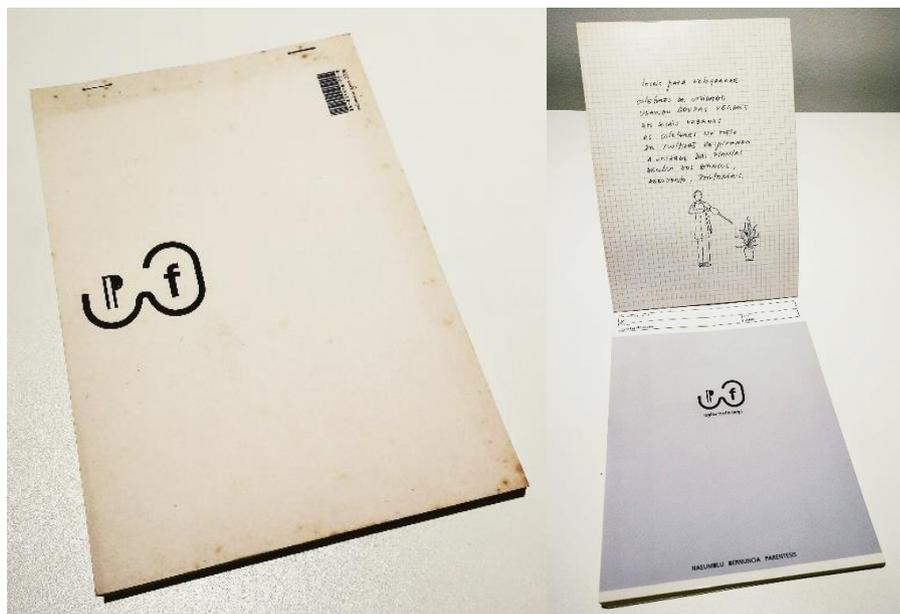
Fonte: Arquivo da autora.

**Regina Silveira.** *Corredores para Abutres*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. 19 x 18 cm.



Fonte: Arquivo da autora. Fotografia de F. Zago/ Studio Z.

**Regina Melin (Org.).** *Pf: número zero*. Florianópolis: Par(ent)esis, 2006. 15,9 x 23 x 0,8 cm.



Fonte: Arquivo da autora.

**Leandro Selister.** *Tique-taque: Tremor das Pequenas Coisas*. Porto Alegre: Escritos, 2014. 25,5 x 8,5 x 0,8 cm.



Fonte: Arquivo da autora. Fotografia de F. Zago/ Studio Z.

**Laura Ribero.** *News From Nowhere: Abandoned Towns in the Catalan Pyrenees.* Porto Alegre: Ed. do Autor, 2017.  
Projeto gráfico Dinara Dal Pai. 27,5 x 19 x 2,8 cm.



Fonte: Arquivo da autora. Fotografia de Dinara Dal Pai.

**Coletivo de arte Mancha Negra.** *Mancha Negra.* Cassino: Ed. dos Autores, 2016. 11,5 x 15,5 x 3 cm.



Fonte: Arquivo da autora.

**Wagner Mello.** *Homens Peixe*. Porto Alegre: Ed. do Autor, 2018. 14 x 20,4 x 0,3 cm.



Fonte: Arquivo da autora.

**Adri A.** *Inferzine #4*. Osório: Ed. do Autor, 2016. 10,4 x 14,8 x 0,3 cm.



Fonte: Arquivo da autora.

**Rart Rixers.** *Seres Vivos: Fascículo Ciências.* São Paulo: Ed. do Autor, 2017. 13,5 x 18,8 x 0,3 cm.



Fonte: Arquivo da autora.

**Zansky.** *Barcelona.* São Paulo: Edições De Zaster, 2018. Impressão Meli Melo Press. 13 x 18,3 x 0,4 cm.



Fonte: Arquivo da autora.

**Ricardo Rodrigues.** *Anatomia Afetiva de Bolso: Poemas e Colagens Manuais.* Canoas: Experimentos Impressos, 2017. 10 x 14,5 x 2 cm.



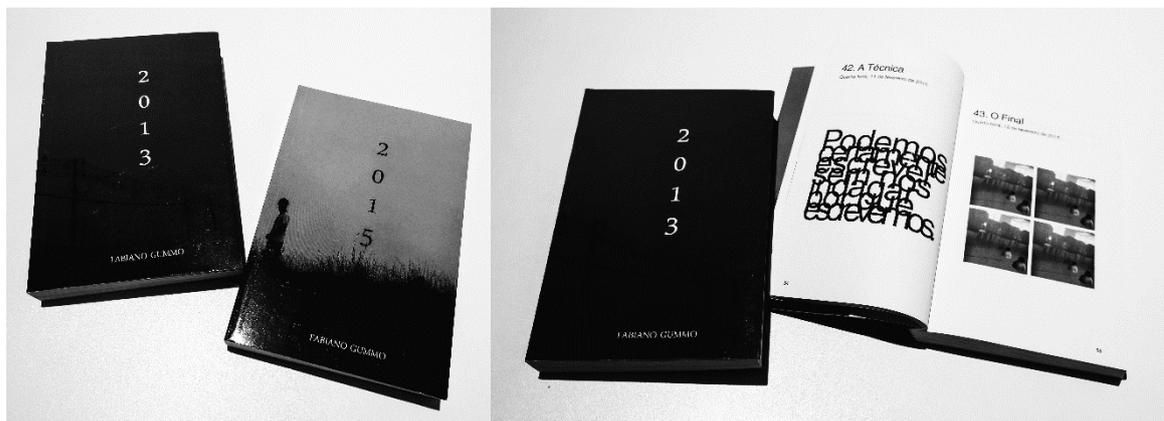
Fonte: Arquivo da autora.

**Ricardo Rodrigues.** *Atlas de Anatomia: Poemas e Colagens – Livro Comemorativo.* Canoas: Experimentos Impressos, 2017. 15 x 21,5 x 1,5 cm.



Fonte: Arquivo da autora.

**Fabiano Gummo.** *2013 v. 1 (Presente Contínuo) e 2015 v. 2 (Presente Contínuo)*. Canoas: Ruído Publicações, 2017. 12 x 18 x 2 cm.



Fonte: Arquivo da autora.

**Gustavo Reginato.** *Guia Prático do Colecionador de Pedras*. Pelotas: Editora Caseira, 2015. 22 x 16 x 1 cm.



Fonte: Arquivo da autora.

**Alexandre Copês.** *Campos de Cuidado.* Porto Alegre: Azulejo Arte Impressa, 2015. 10 x 15 x 0,5 cm.



Fonte: Arquivo da autora.

**Louise Kanefuku.** *Estudo sobre a Insônia.* Porto Alegre: Azulejo Arte Impressa, 2014. 14,4 x 22 x 0,4 cm.



Fonte: Arquivo da autora.

**Mauro Bomfim Espíndola.** *Stepchildrenland*. Porto Alegre: Ed. do Autor, 2016. 15 x 21,5 x 1,5 cm.



Fonte: Arquivo da autora.

**Emanoel Leichter (heterônimo de Mauro Bomfim Espíndola).** *Papilionis Imaginibvs: Biogravura Vol. I.* Moinho da Picada dos 48: Edições Moinho, 2018. 19 x 28 x 2,5 cm.



Fonte: Arquivo da autora.

*Margem*. Porto Alegre: Edições Cactus, 2017. Projeto gráfico Fernanda Medeiros. 15 x 21 x 0,5 cm.



Fonte: Arquivo da autora.

**Adriana Yamamoto [et al.]**. *Xoxotas de Pelotas*. Florianópolis: Editora Caseira, 2017. 13,3 x 19,3 x 0,3 cm.



Fonte: Arquivo da autora.

**Gilberto Tomé.** *D'Água Branca*. São Paulo: Gráfica Fábrica, 2017. 29,5 x 30 x 0,5 cm.



Fonte: Arquivo da autora.

**Alberto Martins.** *Lascas*. São Paulo: Gráfica Fábrica, 2016. Coedição Galeria Raquel Arnaud, Projeto gráfico Gilberto Tomé, 2016. 20 x 27,5 x 0,3 cm.



Fonte: Arquivo da autora.

Bia Bittencourt (Coord. e Org.). *Livro*. São Paulo: Plana Editora, 2018. 30 x 42,5 x 0,8 cm.



Fonte: Arquivo da autora.

*Xiru Gravuras*: 28 Xilogravuras de Artistas Gaúchos. São Paulo: Galeria Choque Cultural, 2008. 33 x 46 x 1 cm.



Fonte: Arquivo da autora.

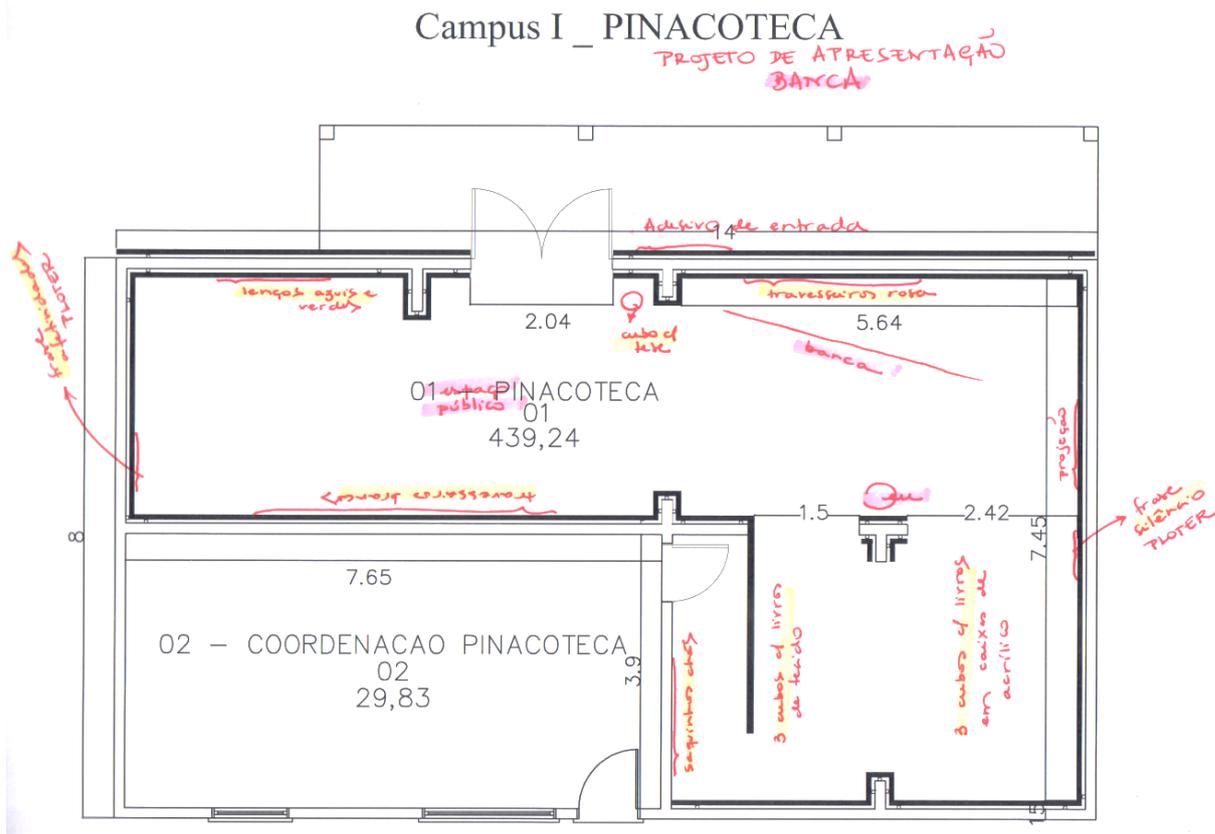
**Amir Brito Cadôr.** *Specimen Book*. Belo Horizonte: Andante, 2015. 14 x 18 x 0,3 cm.



Fonte: Arquivo da autora.

**ANEXO E**

**PROJETO DA EXPOSIÇÃO APRESENTADA POR OCASIÃO DA BANCA DE DEFESA  
DO DOUTORADO NA PINACOTECA FEEVALE**



Fonte: Arquivo da autora.

**ANEXO F**

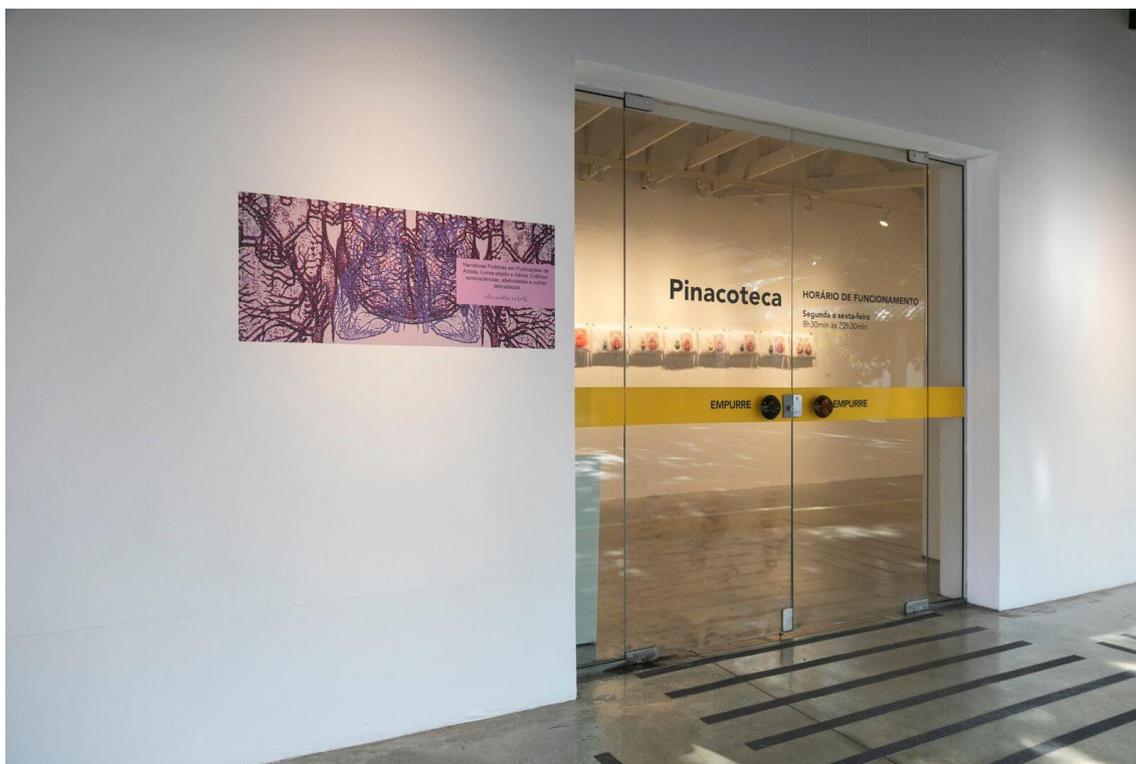
**REGISTRO FOTOGRÁFICO DA EXPOSIÇÃO APRESENTADA POR OCASIÃO  
DA BANCA DE DEFESA DO DOUTORADO NA PINACOTECA FEEVALE**

**Alexandra Eckert.** *Narrativas Poéticas em Publicações de Artista, Livros-objeto e Séries Gráficas: reminiscências, afetividades e outras delicadezas.* 2019. Pinacoteca Feevale. Novo Hamburgo. RS.



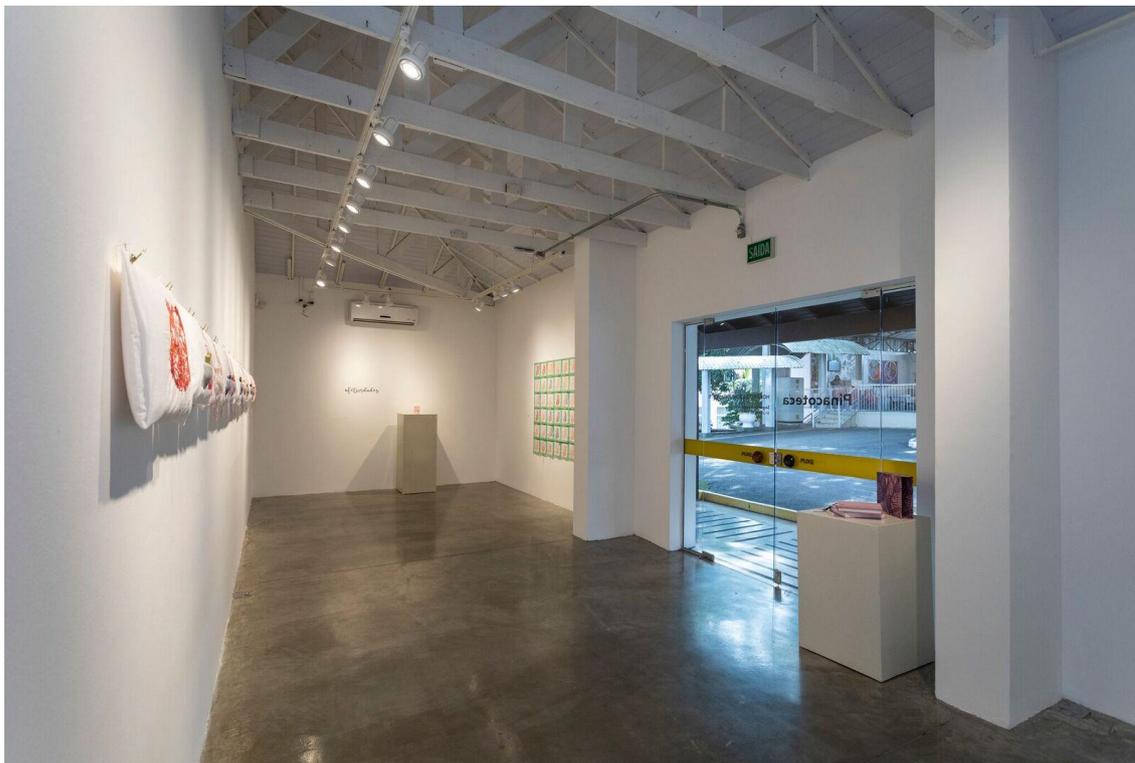
Fonte: Arquivo da autora. Fotografia de Ricardo Lage.

**Alexandra Eckert.** *Narrativas Poéticas em Publicações de Artista, Livros-objeto e Séries Gráficas: reminiscências, afetividades e outras delicadezas.* 2019. Pinacoteca Feevale. Novo Hamburgo. RS.



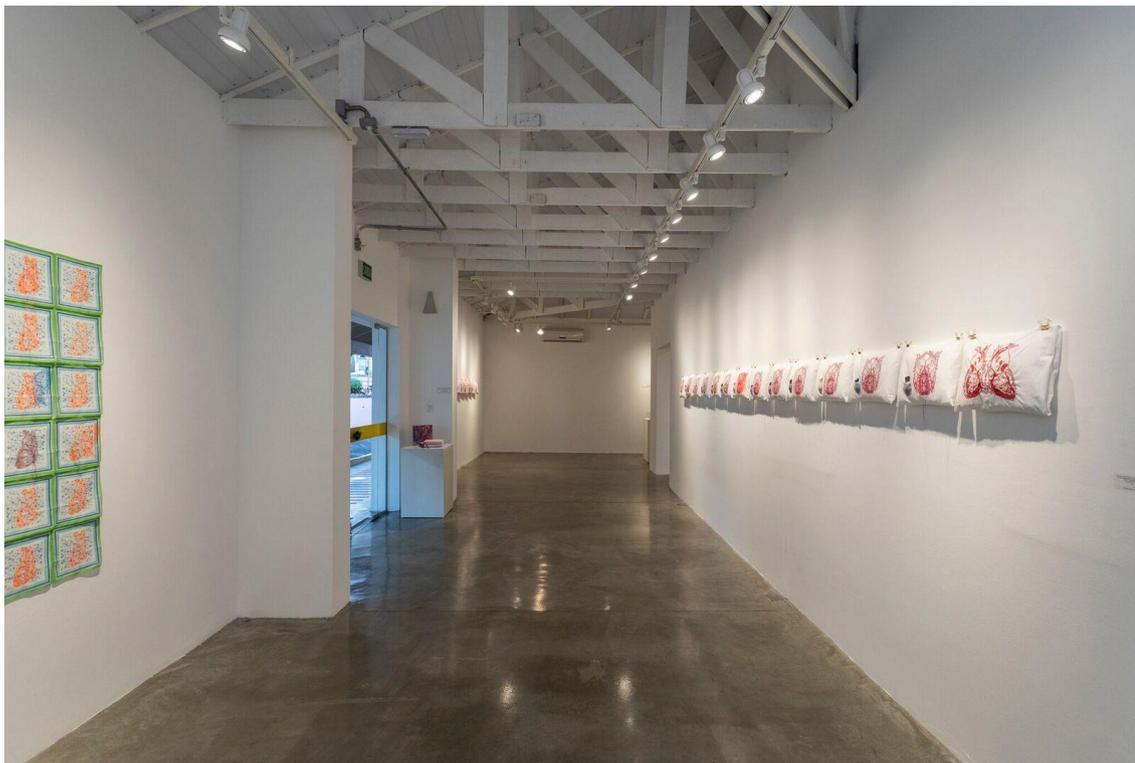
Fonte: Arquivo da autora. Fotografia de Ricardo Lage.

**Alexandra Eckert.** *Narrativas Poéticas em Publicações de Artista, Livros-objeto e Séries Gráficas: reminiscências, afetividades e outras delicadezas.* 2019. Pinacoteca Feevale. Novo Hamburgo. RS.



Fonte: Arquivo da autora. Fotografia de Ricardo Lage.

**Alexandra Eckert.** *Narrativas Poéticas em Publicações de Artista, Livros-objeto e Séries Gráficas:* reminiscências, afetividades e outras delicadezas. 2019. Pinacoteca Feevale. Novo Hamburgo. RS.



Fonte: Arquivo da autora. Fotografia de Ricardo Lage.

**Alexandra Eckert.** *Narrativas Poéticas em Publicações de Artista, Livros-objeto e Séries Gráficas:* reminiscências, afetividades e outras delicadezas. 2019. Pinacoteca Feevale. Novo Hamburgo. RS.



Fonte: Arquivo da autora. Fotografia de Ricardo Lage.

**Alexandra Eckert.** *Narrativas Poéticas em Publicações de Artista, Livros-objeto e Séries Gráficas:* reminiscências, afetividades e outras delicadezas. 2019. Pinacoteca Feevale. Novo Hamburgo. RS.



Fonte: Arquivo da autora. Fotografia de Ricardo Lage.

**Alexandra Eckert.** *Narrativas Poéticas em Publicações de Artista, Livros-objeto e Séries Gráficas:* reminiscências, afetividades e outras delicadezas. 2019. Pinacoteca Feevale. Novo Hamburgo. RS.



Fonte: Arquivo da autora. Fotografia de Ricardo Lage.

**Alexandra Eckert.** *Narrativas Poéticas em Publicações de Artista, Livros-objeto e Séries Gráficas:* reminiscências, afetividades e outras delicadezas. 2019. Pinacoteca Feevale. Novo Hamburgo. RS.



Fonte: Arquivo da autora. Fotografia de Ricardo Lage.

**Alexandra Eckert.** Série *Histórias Pequenas*. Lenços de algodão, serigrafia e bordado. 28 x 1,5 x 28 cm (cada livro). 2014.



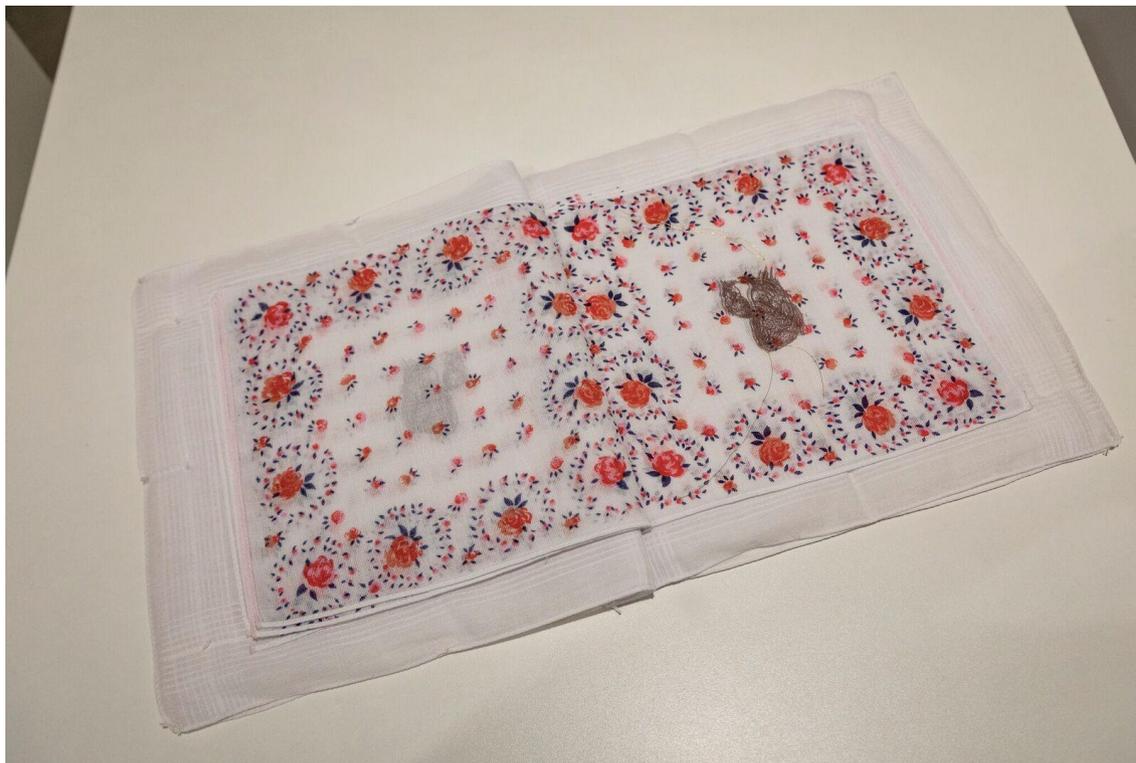
Fonte: Arquivo da autora. Fotografia de Ricardo Lage.

**Alexandra Eckert.** Série *Histórias Pequenas*. Lenços de algodão, serigrafia e bordado. 28 x 1,5 x 28 cm (cada livro). 2014. Detalhe.



Fonte: Arquivo da autora. Fotografia de Ricardo Lage.

**Alexandra Eckert.** Série *Histórias Pequenas*. Lenços de algodão, serigrafia e bordado. 28 x 1,5 x 28 cm (cada livro). 2014. Detalhe.



Fonte: Arquivo da autora. Fotografia de Ricardo Lage.

**Alexandra Eckert.** Série *Histórias Pequenas*. Lenços de algodão, serigrafia e bordado. 28 x 1,5 x 28 cm (cada livro). 2014. Detalhe.



Fonte: Arquivo da autora. Fotografia de Ricardo Lage.

**Alexandra Eckert.** Série *Histórias Pequenas*. Lenços de algodão, serigrafia e bordado. 28 x 1,5 x 28 cm (cada livro). 2014. Detalhe.



Fonte: Arquivo da autora. Fotografia de Ricardo Lage.

**Alexandra Eckert.** Série *Histórias Pequenas*. Lenços de algodão, serigrafia e bordado. 28 x 1,5 x 28 cm (cada livro). 2014. Detalhe.



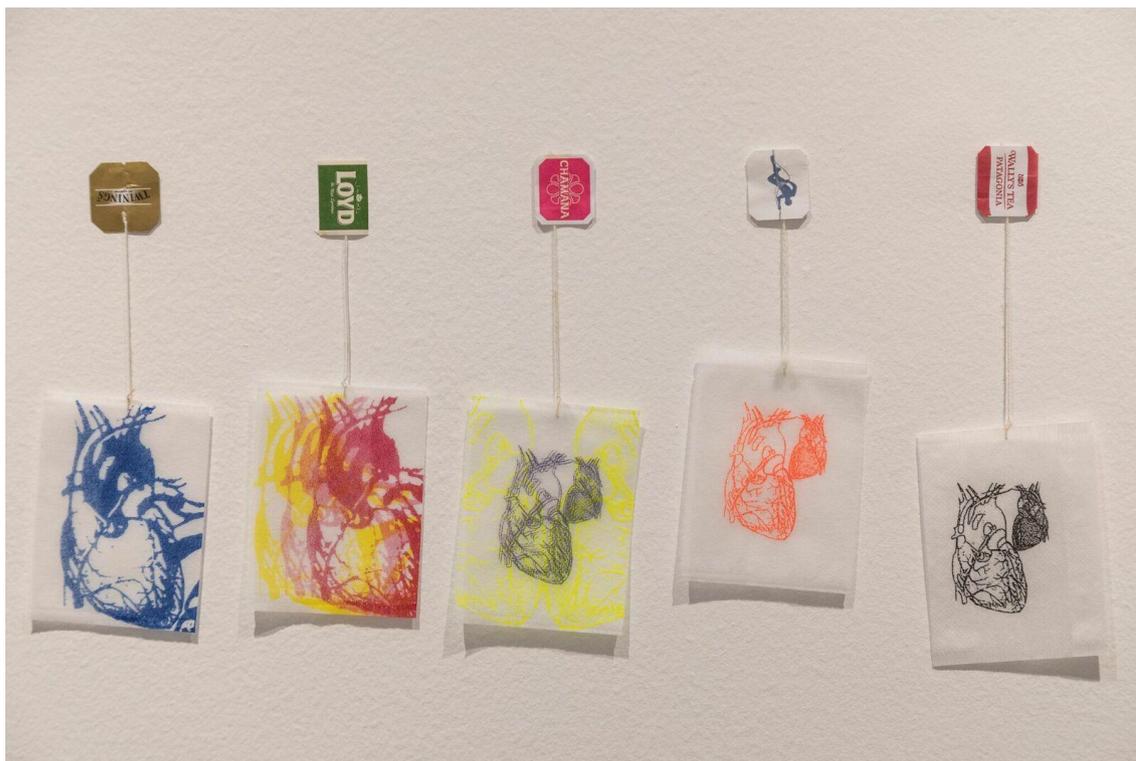
Fonte: Arquivo da autora. Fotografia de Ricardo Lage.

**Alexandra Eckert.** Série *Histórias Pequenas*. Saquinhos de chá e serigrafia. 7 x 9,5 cm (cada). 2017.



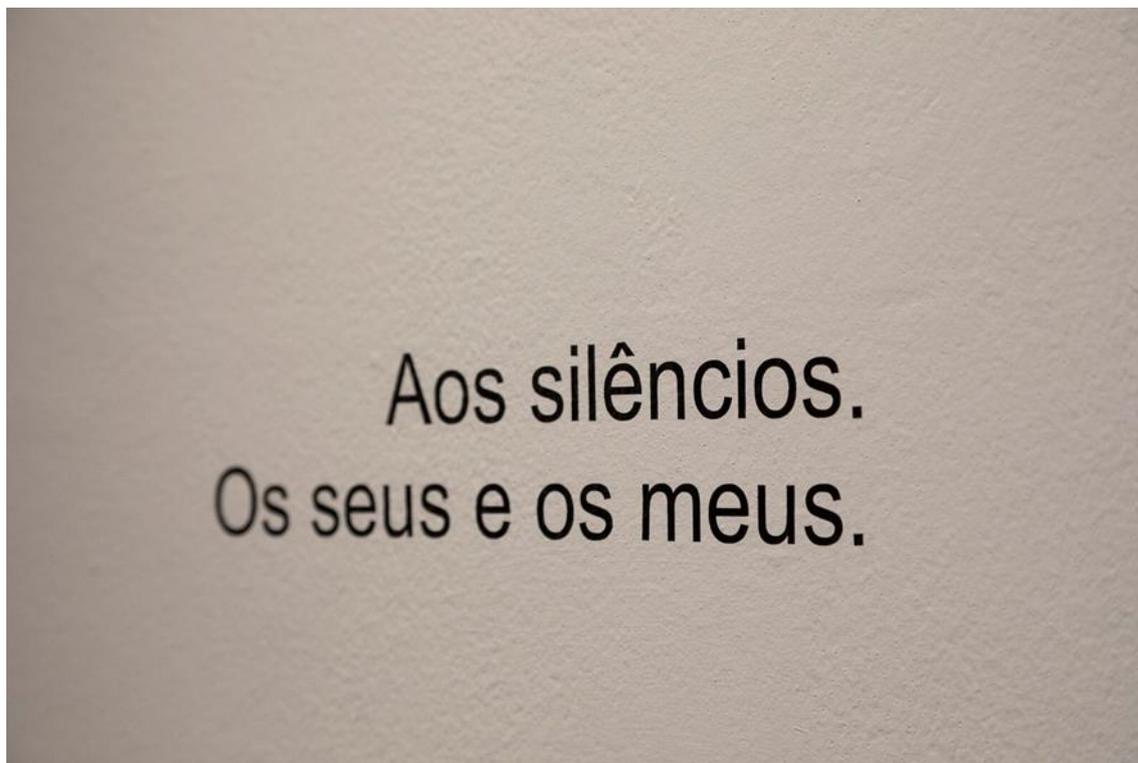
Fonte: Arquivo da autora. Fotografia de Ricardo Lage.

**Alexandra Eckert.** Série *Histórias Pequenas*. Saquinhos de chá e serigrafia. 7 x 9,5 cm (cada). 2017. Detalhe.



Fonte: Arquivo da autora. Fotografia de Ricardo Lage.

**Alexandra Eckert.** Série *Histórias Pequenas*. Livros de artista em serigrafia (papel japonês) e bordado. 2016-2017. Detalhe frases que acompanham os livros.



Fonte: Arquivo da autora. Fotografia de Ricardo Lage.

**Alexandra Eckert.** Série *Histórias Pequenas*. Livros de artista em serigrafia (papel japonês) e bordado. Dimensões variadas. 2016-2017.



Fonte: Arquivo da autora. Fotografia de Ricardo Lage.

**Alexandra Eckert.** *Série Histórias Pequenas – Novas Paisagens.* Porcelana pigmentada com óxido e corantes minerais 1.230°C, serigrafia e bordado. 40 x 27,5 x 3 cm (cada). 2017.



Fonte: Arquivo da autora. Fotografia de Ricardo Lage.

**Alexandra Eckert.** *Série Histórias Pequenas – Novas Paisagens.* Porcelana pigmentada com óxido e corantes minerais 1.230°C, serigrafia e bordado. 40 x 27,5 x 3 cm (cada). 2017.



Fonte: Arquivo da autora. Fotografia de Ricardo Lage.

**Alexandra Eckert.** Série *Histórias Pequenas – de(s)encontros cerâmicos*. Porcelana pigmentada com óxido e corantes minerais 1.230°C, serigrafia e bordado. 40 x 27,5 x 3 cm (cada). 2017.



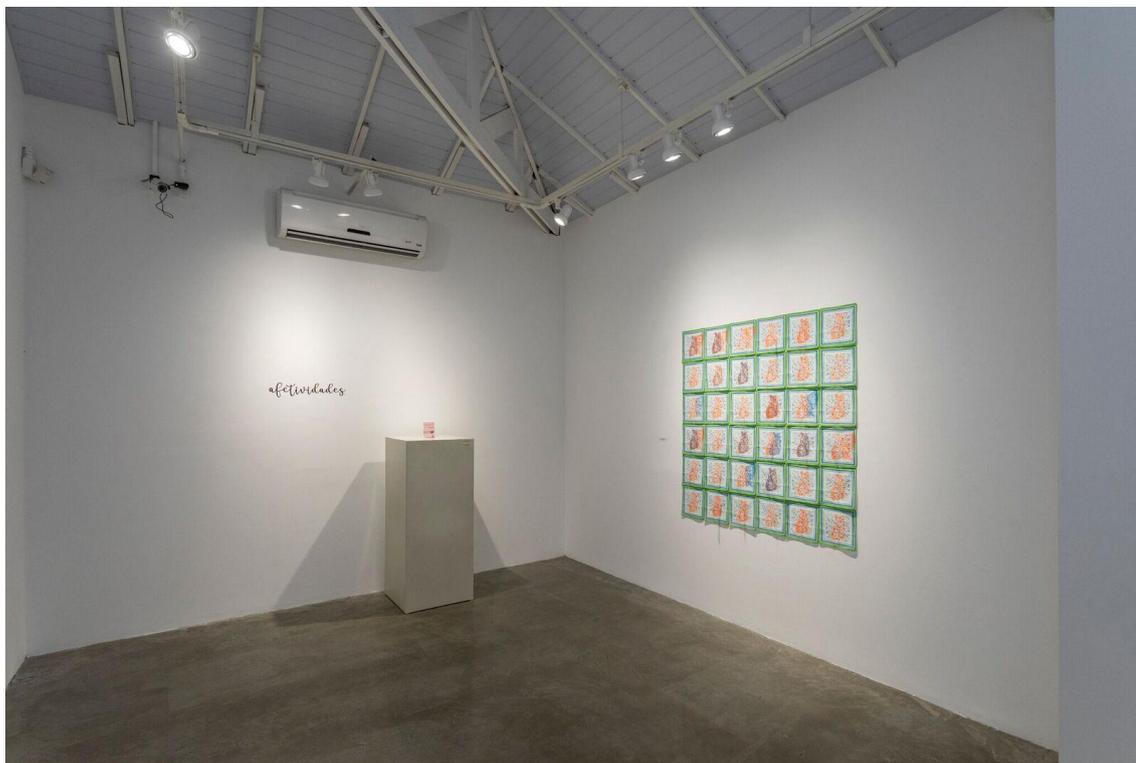
Fonte: Arquivo da autora. Fotografia de Ricardo Lage.

**Alexandra Eckert.** Série *Histórias Pequenas – de(s)encontros cerâmicos*. Porcelana pigmentada com óxido e corantes minerais 1.230°C, serigrafia e bordado. 40 x 27,5 x 3 cm (cada). 2017.



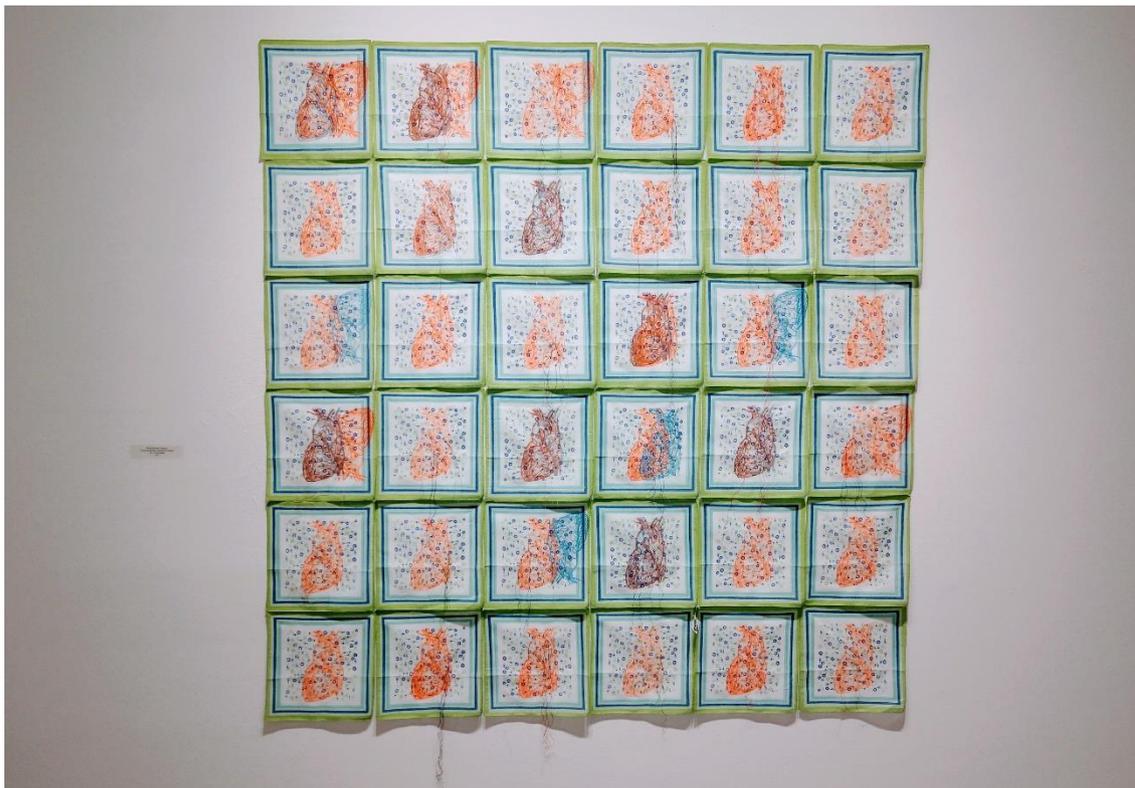
Fonte: Arquivo da autora. Fotografia de Ricardo Lage.

**Alexandra Eckert.** *Narrativas Poéticas em Publicações de Artista, Livros-objeto e Séries Gráficas: reminiscências, afetividades e outras delicadezas.* 2019. Pinacoteca Feevale. Novo Hamburgo. RS. Detalhe Afetividades e lenços serigrafados.



Fonte: Arquivo da autora. Fotografia de Ricardo Lage.

**Alexandra Eckert.** Série *Histórias Pequenas*. Lenços de algodão, serigrafia e bordado. 22 x 22 cm (cada). 2017.



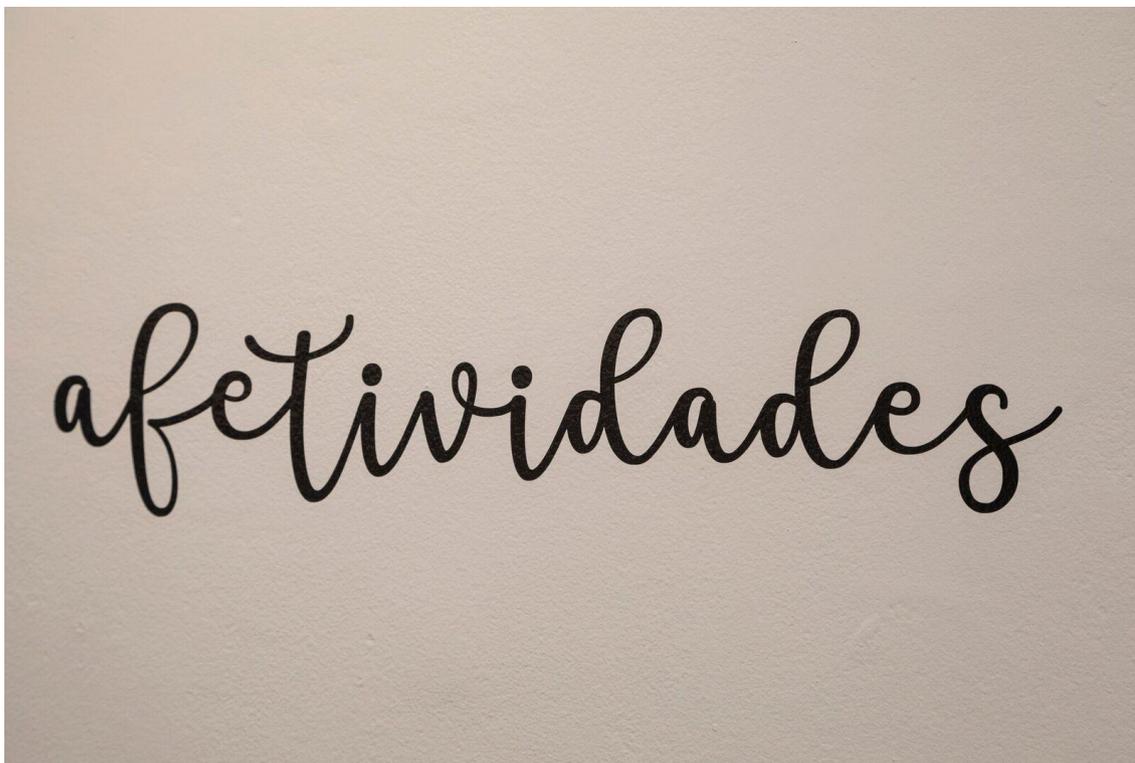
Fonte: Arquivo da autora.

**Alexandra Eckert.** Série *Histórias Pequenas*. Lenços de algodão, serigrafia e bordado. 22 x 22 cm (cada). 2017.  
Detalhe.



Fonte: Arquivo da autora. Fotografia de Ricardo Lage.

**Alexandra Eckert.** Série *Vide Bula: Afetividades*. Múltiplo de arte: porcelana pigmentada com óxido e corantes minerais 1230°C e livro de artista com serigrafia. 8 x 11,5 x 7 cm (cada). 2018. Detalhe palavra que acompanha o múltiplo.



Fonte: Arquivo da autora. Fotografia de Ricardo Lage.

**Alexandra Eckert.** Série *Vide Bula: Afetividades*. Múltiplo de arte: porcelana pigmentada com óxido e corantes minerais 1230°C e livro de artista com serigrafia. 8 x 11,5 x 7 cm (cada). 2018.



Fonte: Arquivo da autora. Fotografia de Ricardo Lage.

**Alexandra Eckert.** Série *Vide Bula: Afetividades*. Múltiplo de arte: porcelana pigmentada com óxido e corantes minerais 1230°C e livro de artista com serigrafia. 8 x 11,5 x 7 cm (cada). 2018. Detalhe múltiplos momentos anteriores a distribuição.



Fonte: Arquivo da autora.

**Alexandra Eckert.** *Narrativas Poéticas em Publicações de Artista, Livros-objeto e Séries Gráficas: reminiscências, afetividades e outras delicadezas.* 2019. Pinacoteca Feevale. Novo Hamburgo, RS. Detalhe tese.



Fonte: Arquivo da autora. Fotografia de Ricardo Lage.

**Alexandra Eckert.** *Narrativas Poéticas em Publicações de Artista, Livros-objeto e Séries Gráficas: reminiscências, afetividades e outras delicadezas.* 2019. Pinacoteca Feevale. Novo Hamburgo. RS. Detalhe tese.



Fonte: Arquivo da autora. Fotografia de Ricardo Lage.

