

TENDÊNCIAS



**Biblioteca
Pública**

DO LIVRO DE

**ARTISTA
NO BRASIL**



TENDÊNCIAS

DO

LIVRO

DE

ARTISTA

NO

BRASIL

curadoria
Annateresa Fabris e
Cacilda Teixeira da Costa



Rua Vergueiro, 1000 (Metrô Vergueiro)
01504 São Paulo Tel.: 270 5746

Centro Cultural São Paulo

De 16 de maio a 23 de junho de 1985

BOVESPA

A Bolsa de Valores de São Paulo tornou possível a realização deste catálogo, publicado por ocasião da mostra, no Centro Cultural São Paulo.



Agradecimentos a *l'atelier* pelo
mobiliário da exposição

Apresentação

Annateresa Fabris

Cacilda Teixeira da Costa

Se internacionalmente os livros de artista constituem uma das áreas mais desconhecidas e “fechadas” das artes plásticas, no Brasil são quase inacessíveis. Embora numerosos, não são vistos regularmente; sua publicação é rara e a apreciação dificilmente ultrapassa um reduzido círculo de iniciados, artistas, poetas e bibliófilos.

Assim, nosso objetivo, ao realizar esta exposição, é, sobretudo introduzir o público a estas obras pouco familiares, proporcionando-lhe a oportunidade de vê-las fora dos ateliês e coleções particulares.

As dificuldades para encontrar e conseguir exemplares de livros de artista também decorreram, em parte, deste caráter de semiclandestinidade. Enquanto conseguíamos sem esforço a história, os textos críticos e os comentários das obras européias e norte-americanas, das brasileiras quase nada: alguns artigos esparsos, dois ou três catálogos e só.

Recolhemos os dados diretamente dos autores, através de cartas e entrevistas que realizamos durante mais de um ano, juntamente com o levantamento das obras.

No decorrer deste processo,

verificamos que o mais coerente seria montar uma exposição abrangente, mostrando, pela primeira vez em conjunto, a considerável variedade de enfoques e “estilos” em que os livros foram concebidos.

A surpreendente quantidade de livros encontrados impôs uma seleção difícil. Nela levamos em conta não só a qualidade como a originalidade dos trabalhos; além disso ao optarmos pela exibição de livros de todos os tipos, acabamos reduzindo forçosamente o número de obras para cada artista. Mas este método, no nosso entender, torna a exposição mais consistente em relação à realidade estudada. Procuramos também obras inéditas, nunca mostradas ao público, no intuito de aumentar o interesse da exposição.

No preparo de Tendências do Livro de Artista no Brasil, contamos com a colaboração de instituições e pessoas. De início a inestimável ajuda de Julio Plaza, que não só doou sua coleção particular como nos forneceu todas as informações de que dispunha sobre o assunto, facilitando nossa pesquisa.

A Bolsa de Valores de São Paulo, através de seu presidente, Eduardo da Rocha Azevedo, generosamente

patrocinou este catálogo, cuja publicação teria sido impossível sem seu apoio.

L’Atelier ofereceu o mobiliário de biblioteca necessário à apresentação adequada dos livros.

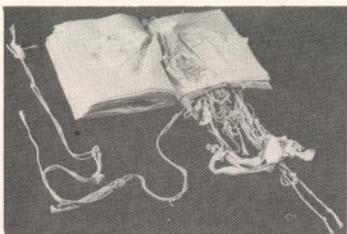
Gabriel Borba acolheu nosso projeto com grande receptividade. Wesley Duke Lee, com generosidade e o usual talento, desenhou o catálogo. Colecionadores como Erico Stickel, Mônica Filgueiras de Almeida e Bruno Musatti devem ser citados pela particular simpatia e apoio. Roberto Teixeira da Costa contribuiu em diferentes momentos trazendo soluções bem-humoradas aos problemas mais inesperados. Mariarosaria Fabris encarregou-se da revisão do texto. Muitos detalhes administrativos foram resolvidos por Arnaldo Martins Cotta.

As complexas tarefas de montagem foram levadas, com a graça e o entusiasmo de sempre, pela equipe do Centro Cultural São Paulo.

Todos os artistas, que responderam às cartas, enviaram trabalhos e incentivaram a iniciativa, merecem nosso melhor agradecimento.



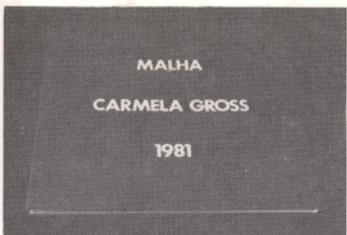
10



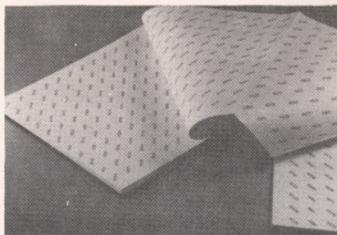
11



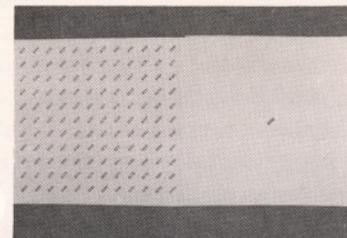
11



47



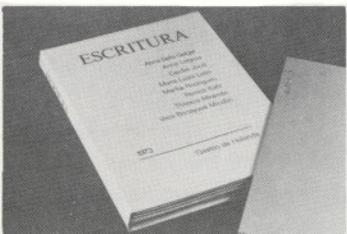
47



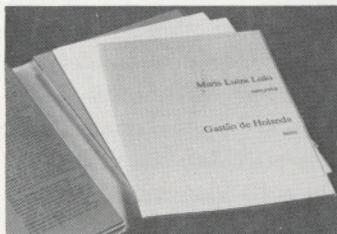
47



73

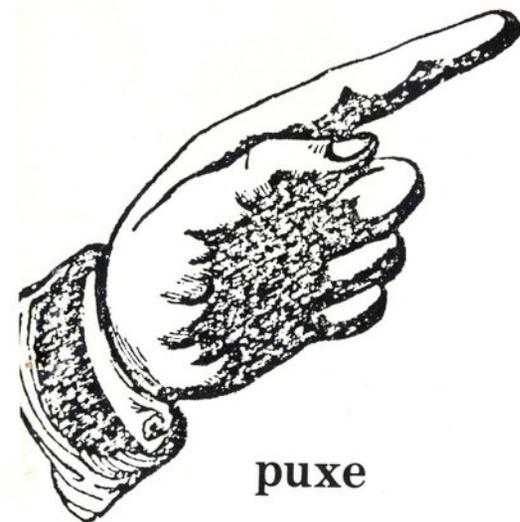


74



74

Tendências do Livro de Artista no Brasil



puxe

O livro de artista pode ser conceituado a partir de duas vertentes:

- uma, mais abrangedora, baseada, num primeiro momento, na interação entre arte e literatura e que termina por abranger livros ilustrados, livros-objetos, livros únicos, encadernações artísticas, sem por isso deixar de levar em consideração aquela tendência que começa a delinear-se nos anos 60 e acaba por modificar radicalmente a prática e o significado do termo;
- outra, mais restritiva, que só considera livro de artista aquelas produções de baixo custo, formato simples, típicas da geração minimalista-conceitual, a qual, freqüentemente, tem no livro o único veículo de registro e divulgação de suas bras. São porta-vozes desta categoria críticos como Richard Francis, Martin Attwood, Tim Guest, Germano Celant, além de Françoise Woimant, Anne Moeglin Delcroix as quais chegam até mesmo a propor uma diferenciação semântica entre "livro de bibliófilo", correspondente ao primeiro grupo, e "livro de artista", marco definidor da atitude conceitual e minimalista¹.

Mesmo, na acepção mais ampla, o livro de artista constitui um veículo para idéias de arte, uma forma de arte em si, apresentando pouca ou nenhuma relação com as monografias, os livros-museu imaginário, as edições de luxo (que muitos artistas costumam

fazer em colaboração com escritores e poetas), os álbuns de gravura, de reproduções, etc. E, muito embora, neste caso, se possa falar em "ilustração", é necessário, porém, definir o significado peculiar que o termo adquire em obras que não têm como objetivo estabelecer uma relação mecânica, descritiva, entre texto e imagem.

A partir dos conceitos de "ilustração abstrata" de Breon Mitchell, ou de "iluminar" de Riva Castlemann, que, baseada em homologias de ordem estética, se refere a um diálogo equilibrado entre texto e imagem², na primeira categoria podemos incluir:

1. um precursor como William Blake;
2. as inúmeras parcerias do século XIX e XX - Fausto (1828), de Goethe/Delacroix; O Corvo (1875), de Poe/Mallarme/Manet; Saint Matorel (1911), de Jacob/Picasso; La Fin du Monde (1919), de Cendrars/Léger; Poésies (1932), de Mallarmé/Matisse; À Toute Épreuve (1958), de Eluard/Miró; Escrito en el Aire (1964), de Alberti/León Ferrari; Último Round (1969), de Cortazar/Virginia Silva; Foirades (Fizzles) (1976), de Becket/Johns, só para citar alguns exemplos que se definem quase sempre com base em afinidades no processo estrutural da criação, em intercâmbios fecundadores, que fazem da expressão gráfica o equivalente plástico da palavra.

No caso brasileiro, isso é demonstrado pela colaboração de Tarsila do Amaral com Cendrars em *Feuilles de Route*³ e com Oswald de Andrade em *Pau Brasil*, que data de 1924-25, e mais recentemente, por dois livros-objeto: *Escritura e Trilogia*, ambos editados em 1973. No primeiro, organizado por Gastão de Holanda e Cecília Jucá, oito gravadores interpretam oito pequenos textos de escritores e artistas, criando oito cadernos independentes, mas que articulam sua leitura de maneira lúdica; no segundo, de autoria de Péricles Eugênio da Silva Ramos e Sérvulo Esmeraldo, os módulos terra, céu, água são interpretados pelo artista plástico como objetos, concebidos, dum lado, literalmente (terra, água) e, do outro, como estruturas cinéticas;

3. Obras como *Klänge* (1912), de Kandinsky; *Les Enfants Terribles* (1929), de Cocteau; *Cirque de L'Étoile Filante* (1938), de Rouault; *Jazz* (1947), de Matisse, em que o artista e simultaneamente autor de texto e imagem. *Jazz* pode ser considerado o ponto de chegada desta tendência e o elemento germinal da atual concepção de livro de artista: utilizando a técnica do pochoir (estencil colorido com pincel), Matisse dispõe livremente texto e imagem, os quais raras vezes se relacionam entre si. Enquanto muitas gravuras retratam o mundo do circo, no texto, Matisse

descreve seu processo de criação. A essa primeira oposição imagem/texto, o artista acrescenta um ulterior tratamento diferenciador: as linhas pretas ondulantes do texto manuscrito "chocam-se" com as cores vivas das ilustrações, gerando um contraponto contrastivo e integrativo ao mesmo tempo.

Se o exemplo de Matisse aponta para um tipo de estrutura em que escrita e imagem se fecundam reciprocamente sem relações de subordinação, um outro veio poderia ter sido aberto por *O Livro de Mallarmé*, do qual só conhecemos realizado seu esboço, *Um Lance de Dados*. Primeiro "poema-estrutura", nos dizeres de Augusto de Campos, *Um Lance de Dados* (1897) desdobra-se em torno duma tipografia funcional, capaz de dar conta das metamorfoses, dos "fluxos e refluxos das imagens", caracterizando-se pelo uso de tipos diversos, por uma nova disposição das linhas, pelos "brancos", por uma concepção inovadora da página, em que as palavras formam um todo e, ao mesmo tempo, se separam em dois grupos, determinados pela prega central, sem perder, porém, o caráter dum ideograma único.⁴

A revolução de *Um Lance de Dados* teria sido radicalizada ainda mais se o projeto de *O Livro* tivesse sido levado a cabo. Nele, Mallarmé não propunha a circularidade e a pluralidade

semântica de seu poema-partitura, e sim, uma verdadeira “obra em movimento”, que tinha na permutação sua lei estrutural. As páginas de o Livro não seguiriam uma ordem fixa: permutáveis, poderiam ser deslocadas, lidas como constelações combinatórias determinadas pelo autor, que negava todo e qualquer tipo de direção unívoca, de seqüência obrigatória, sem abrir mão, entretanto, dum significado subjacente ao “jogo móvel”⁵.

Embora o projeto radical de Mallarmé não chegue a ser realizado, é inegável que o exemplo de liberdade sugerido por Um Lance de Dados fundamenta boa parte da práxis artística contemporânea, não última a renovação da concepção de livro por parte das vanguardas históricas que, ao produto anônimo da indústria editorial, contrapõem “criações pessoais”, fruto do trabalho conjunto de artista, escritor, diagramador.

Nos exemplos até agora apontados, o livro de artista configura-se como uma unidade expressiva que veicula uma determinada idéia de arte e que incorpora em seu processo estrutural o elemento fundamental na construção do livro: sua natureza seqüencial. Assim como o pintor que, ao fazer um quadro, explora dados inerentes à natureza deste suporte - superfície, enquadramento, dimensão, etc. - ao fazer um livro, o artista trabalha com uma seqüência coerente de espaços -

as páginas -, o tempo que é necessário para vira-las, o gesto do leitor e a intimidade que estabelece entre o livro e a pessoa que o manipula. Por mais variadas que possam ser as técnicas, por mais variadas que possam ser as diretrizes estéticas, o livro de artista explora sempre as características estruturais do livro: a obra não é cada página e sim a soma de todas elas, percebidas em diferentes momentos. O livro de artista configura-se, portanto, como uma seqüência espaço-temporal, determinada pela relação cinética entre página e página, ou, como diria Mirella Bentivoglio pela “página, em seu diálogo com o contexto da página, o livro”⁶.

No caso brasileiro, se já existe uma certa bibliografia sobre o livro de arte, que permite determinar sua fisionomia e suas principais vertentes editoriais ⁷, é difícil ainda, porém, determinar como nossos artistas se envolveram com aquela concepção criadora do livro como “arquitetura”, própria do livro de artista. Pode-se, entretanto, destacar o papel pioneiro de Vicente do Rego Monteiro, cuja escrita ideogramática cria um percurso particular pela capital francesa em Quelques Visages de Paris (1925): não ilustração e sim leitura outra, transcrição do poema. Ou, ainda, lembrar as pesquisas de Aloísio Magalhães nas oficinas do Gráfico Amador de Recife, que privilegiam o

caráter plástico, visual do “fazer livro” como demonstra Aniki Bobó (1958), em que o texto de João Cabral de Mello Neto surge como uma espécie de “ilustração” da forma plástica, à qual é posterior.

Nos anos 50, momento em que se firma no Brasil a concepção de livro de artista, os artistas plásticos serão precedidos pelos poetas concretos e neoconcretos, os quais, privilegiando a imagem gráfico-espacial como forma, enfatizam a presença de elementos visuais em seus poemas-objeto. Se a poesia concreta revaloriza a palavra como estrutura significante essencial, colocando-a num espaço específico, concebido como agente estrutural - o espaço gráfico - se leva a um novo tipo de interação, de identidade entre “forma” e “conteúdo”, se a partir dela é possível, no Brasil, pensar numa tipografia criadora, sua influência numa nova idéia de livro será mais reflexa do que efetiva, pois suas realizações não requerem necessariamente o suporte livro, podendo extrinsecar-se em outras formas, como o cartaz, o filme, etc.

Mais radical será a experiência levada a cabo pelos neoconcretos com os “livros-poemas” (Ferreira Gullar, Theon Spanudis, Lygia Pape, entre outros), nos quais os elementos plásticos e os elementos gráficos são igualmente determinantes. Os livros-poemas requerem o “manuseio

expressivo” por parte do leitor como condição de existência, experiência que será aprofundada em 1960 pelo Livro Infinito, de Reynaldo Jardim, volume com dois dorsos e dois começos, logo, sem começo nem fim, estrutura circular, contínua, cujas páginas, “trabalhadas em vista da totalidade do livro, recebem, geram e transferem o movimento e o significado que por elas se propaga, silenciosamente, através de cortes, dobras e desdobras”. “Construção contínuo-descontínua”, o livro de Reynaldo Jardim propicia uma experiência multi-sensorial, em que tato e olho, corpo e mente participam numa “operação imediata, concreta, sem fuga”⁸.

Embora o livro-poema se refira geralmente a experiências poéticas, que tem na dimensão cinético-temporal um elemento fundamental, requerendo, portanto, a colaboração ativa do leitor - como em Aumente sua Renda (1969), de Marco Antonio Amaral Resende, no qual a leitura é determinada pelo duplo ato de rasgar as folhas coladas: destruição semântica da atividade leitora e destruição concreta do objeto-poema⁹ -, há casos em que este tipo de realização consubstancia claramente o processo da poesia visual como inter-relação necessária entre palavra e imagem num contexto único, simultâneo e inscindível. É o que se

percebe nas experimentações de Edgar Braga: Algo (1971), Tatuagem (1976), que fazem explodir as fronteiras convencionais entre poesia e artes plásticas, dando vida a uma poética que explora intensamente a visualidade, uma visualidade que evoca, no primeiro caso, os frottages surrealistas ou a liberdade gestual da action-patining; de Villari Herrmann, cujo poema Oxigênese (1977) propõe uma leitura circular, deflagrada pelas palavras da página central, as quais remetem a ritmos, formas geométricas, formas orgânicas, que têm seu feixe ideogramático na imagem subsequente, anterior ao texto, evocadora da idéia do orgasmo; de Régis Bonvicino, que, em Régis Hotel (1978), compõe uma “reportagem” de sabor pop pela escolha de alguns signos-objetos da paisagem contemporânea; de Walter Silveira, que, em Pin-Up (1979), cria uma escrita próxima do graffiti em que texto e imagem se fundem e se confundem; de Lenora de Barros, a qual, em Onde se Vê (1983), explora a ambigüidade do moderno significado de leitura através de seqüências verbo-visuais que, nos fotogramas, se transformam em verdadeiras performances.

A poesia visual terá, no decorrer dos anos 70, um terreno de experimentação e divulgação numa série de revistas independentes como as cariocas Navilouca, Almanaque Biotônico

Vitalidade, Polem, as paulistas Artéria, Qorpo Estranho, Muda, a baiana Código, a gaúcha Nervo Óptico. Experiências udigrudi as editadas no Rio de Janeiro, projetos intersemióticos aquelas publicadas em São Paulo e Salvador, especificamente vinculada às poéticas visuais a de Porto Alegre, que circula, geralmente, como folha única. Como contraponto às experiências dos poetas, mas ainda no âmbito do livro-poema, Lygia Pape produz, em 1959, o Livro da Criação, no qual a linguagem não-verbal determina, nos dizeres da autora, uma narrativa verbal¹⁰. Feito só de formas e cores, o livro é uma estrutura móvel que evolui do plano para o espaço, construído à medida que o leitor vai armando suas páginas e delas extraindo inúmeras sugestões metafísicas, lúdicas, que percorrem dois eixos principais de leitura: a criação do mundo, a criação artística através de elementos genuinamente plásticos.

Lygia Pape realiza também livros-poemas combinando poemas e imagens, como é o caso do Livro Poema nº 4 (1959), cujas páginas, cortadas circularmente, revelam as palavras graças a um movimento de pulsação, e dos Poemas-Xilogravuras (1960), nos quais a realidade verbal e a realidade visual se fecundam reciprocamente, integrando-se não à guisa de texto/ilustração e sim através duma solução global que já se esboça a partir da capa.

Em 1968, Julio Pacello, um dos mais ativos editores de livros de arte, publica Objetos, de Julio Plaza e Augusto de Campos, livro-poema que nega a linearidade do processo habitual de leitura, pois sua visualização vai se configurando à medida que o leitor projeta suas páginas no espaço, criando uma sintaxe puramente plástica.

Os mesmos autores prosseguem sua pesquisa em Poemobiles (1974): escrita e imagem constituem uma dimensão única, resultando na criação de móveis, que exploram intensamente todos os componentes da estrutura espacial. Formas, cores, relevos integram-se numa leitura lúdica, fruto do dinamismo conjunto de gesto construtor e visão, única condição possível de existência da obra. Nem sempre as pesquisas com livro tem como resultado final uma edição, o que acabou levando alguns críticos a falar de objetos ou esculturas portáteis. Entretanto, como seus autores exploram as peculiaridades do livro, pode-se detectar a criação de inúmeros livros únicos no panorama brasileiro: Casulo (1959), de Lygia Clark, em que cada página é considerada como um plano sobre o qual se realizam dobraduras no espaço, dentro da mesma linha de pensamento que levará aos Bichos de 1960; Livros-Objetos (1959) e Semente (1960), de Amélia Toledo

- estudos formais, os primeiros; um delicado jogo de transparências que se modificam ao virar as páginas de papel de seda e de arroz tingidas pela artista, o segundo, pesquisa esta que, posteriormente, será retomada e aprofundada num livro com pequena tiragem: Divino Maravilhoso (1971); O Caderno Que Respira (1970), de Wesley Duke Lee, no qual as páginas desiguais, ao serem viradas sugerem um aprofundamento não apenas no livro, mas no próprio mundo mental e psicológico do leitor, graças ao uso de imagens que vão se tornando cada vez mais densas; História da Arte (1984), museu imaginário peculiar, que espelha o processo de criação de Wesley Duke Lee, entremeado com elementos de atualidade, para terminar na figura emblemática de Marcel Duchamp, presente sintomaticamente na anotação do endereço.

Os anos 60 vão conferir um novo status à prática e ao significado do livro de artista, devendo-se tomar como ponto de referência aquilo que Daniel Fendick define a “cultura ubíqua do paperback”¹¹.

A concepção de livro de artista amplia-se, passando a designar a obra de arte existente na estrutura formal do livro. Opondo-se ao caráter elitista e exclusivo do “livro de bibliófilo”, o livro de artista afirma-se como uma obra de comunicação que se dirige a

um público mais vasto, enfatizando a dimensão da leitura, o predomínio do conceito, do processo intelectual, transformando-se no registro e na “exposição pública” dos procedimentos do fazer arte.

O livro de artista passa a cobrir a vasta área da “arte-nao-objetual”, documentando performances, trabalhos conceituais, experiências de land art, etc., desenvolvendo-se, freqüentemente na dimensão intermídia, explorando duas diretrizes da estrutura do livro: a natureza serial, o fluxo informativo propiciado pelo virar da página.

A edição definitiva de Silence (1961), de John Cage, é o marco inicial desta nova atitude perante o livro de artista. A obra é uma coletânea de manifestos, artigos, conferências, uma exposição de processos criativos, que seguem, o mais das vezes, na escrita, a forma das composições musicais do autor, sua estrutura rítmica, colocando o leitor em relação direta com a experiência de Cage.

A tendência propriamente conceitual começa a configurar-se em 1966 numa atividade como Art and Culture, de John Latham, que transforma em líquido a obra homônima de Clement Greenberg ¹², tendo prosseguimento no ano seguinte, com a exposição “15 Pessoas Apresentam seus Livros Preferidos”, organizada por Joseph Kosuth, na qual o livro aparece como pura informação e a arte como um

processo analítico e filosófico.

Em 1968, a formação do grupo “Art and Language”, que desloca o eixo da investigação artística da feitura do objeto para o conceito do objeto, vai modificar radicalmente a noção do suporte em prol de todos os veículos da escrita impressa.

É neste contexto que o catálogo adquire um novo significado. Seth Siegelaub, dona duma galeria especializada em “atividades informativas” (livros, catálogos, fotografias, cartões postais, arte pelo telefone), organiza, em 1969, três exposições que se realizam de fato no catálogo: “5-31 January”, “March 1969”, “Summer Exhibition”¹³.

O catálogo, desta maneira, passa a ser uma obra de arte. Não mais documental e/ou informativo como na prática tradicional, tanto pode constituir a exposição em si, quanto ser uma criação autônoma em relação a exposição, feita com material totalmente inédito, que estabelece um diálogo estimulante com o primeiro nível de apresentação.

Nos anos 70, multiplica-se a publicação de livros conceituais com o objetivo fundamental de estabelecer um canal de produção e distribuição que escape do circuito artístico estabelecido. Publicado pelos próprios artistas, por algumas galerias, por pequenas editoras, o livro conceitual ramifica suas vertentes, abarcando a

expressão política, a poesia visual, as seqüências fotográficas ou gráficas, inventários, pesquisas seriais, experimentações intersemióticas, etc. o surgimento das novas tendências pictóricas nos fins da década leva a uma revisão do "ascetismo" conceitual. Começa a despontar novamente o livro "sensual" que usa abundantemente a cor, escolhe formatos e diagramações rebuscadas, realça a tatilidade do material, se vale de técnicas como a colagem, o recorte. Nesta tendência destacam-se artistas como Luciano Bartolini, Antonio Violetta, Eugenia Balcells, Paula Hocks, Judith Levy. Um dos primeiros marcos da nova concepção de livro de artista no Brasil será a série de Cadernos Livros que Barrio começa a desenvolver desde 1966, cadernos que vão além do registro de idéias ou de trabalhos em andamento para abarcarem in toto o significado de sua produção. Se, por um lado, é possível acompanhar, no Cadernos Livros, o processo de elaboração da poética de Barrio, do outro estas obras adquirem uma dimensão conceitual, feita de pulsões orgânicas e de reflexão, da busca duma estética do precário, próxima da arte povera e da necessidade de seu registro, dando vida a uma série de painéis ao mesmo tempo caóticos e estruturados, a um exercício de plena liberdade criadora fora das categorias artísticas tradicionais. Nos livros posteriores, Barrio ordenará

de maneira sistemática seu processo de produção, transformando-os em registros de exposições-ações, parte dum trabalho mais complexo, que continua tendo seu traço definidor na experimentação precária, na mutação.

A polêmica com o mercado de arte, que caracteriza a produção jovem de fins dos anos 60, vai se tomar mais radical no início da década seguinte, impulsionada pelo desenvolvimento da arte postal com sua ênfase nas mídias não convencionais, das pesquisas conceituais e intermediais, que oferecerão um campo de atuação bastante amplo para o livro de artista, não obstante as dificuldades de circulação e divulgação públicas.

Apesar da atuação do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, sobretudo através das mostras "Prospectiva 74" e "Poéticas visuais" (1977), ou de eventos como "Poucos e Raros" (1978, 1980, organizados pela Poesia e Arte, com o patrocínio da sede paulista do Instituto Goethe, o livro de artista tem poucas oportunidades de apresentação como suporte autônomo, auto-suficiente. Caberá aos artistas divulgar sua produção em livro pelo correio, distribuí-la a críticos, instituições, a um pequeno público interessado, tentar comercializá-la através de algumas livrarias (Cultura, Duas Cidades, Bux, Kairós, em São Paulo; Muro, no Rio de Janeiro; Livros-7, no Recife) e galerias (Gabinete de Artes

Gráficas, Arte Global, Múltipla, em São Paulo), sem encontrar, entretanto, grande acolhida por parte da crítica. As poucas exceções nesse sentido parecem ser a resenha de Sérgio Amaral a Outra Pedra de Rosetta, de Daniel Santiago e Paulo Bruscky, publicada pelo revista Vozes, em novembro de 1975; a de Paulo Leminski a Poética-Política, de Julio Plaza, (Diário do Paraná, 31 de julho de 1977); o ensaio de Julio Plaza: "O livro como forma de arte", tentativa de estabelecer parâmetros e categorias de classificação a partir de uma análise semiológica, divulgada por Arte em São Paulo, em abril-maio de 1982.

1973 pode ser considerado o ano-chave para a sedimentação dos processos intermediais no Brasil, graças também a radicação em São Paulo de Julio Plaza e Regina Silveira após uma estada em Porto Rico, que lhes permitiu entrar em contato com os meios de produção não convencional. Se estes processos darão um novo impulso a produção de livros de artista, não se pode esquecer, entretanto que, dois anos antes, Mira Schendel realizara uma série de 49 cadernos, nos quais se fazia patente uma investigação de caráter semântico, realizada pela busca de puros valores espaciais na inter-relação signo/página. Das novas idéias trazidas por Julio Plaza e Regina Silveira nasce a série On-Off (1973-1974), organizada por

Mario Ishikawa com o concurso daqueles artistas que se destacarão nas novas concepções de livro, publicação em que o caráter seqüencial é determinado não pelo "conteúdo" e sim pelo diálogo entre as várias modalidades de código utilizadas pelos participantes e cuja divulgação segue aquela estratégia da "guerra" preconizada por Gabriel Borba, que quer com isso designar uma forma de distribuição da informação artística, voluntariamente marginal, avessa aos esquemas tradicionais do mercado¹⁴.

É com esse objetivo que são fundadas a Granato Productions (1973), voltada para um sistema de divulgação através da arte postal, e a Cooperativa Geral para Assuntos de Arte, idealizada, em 1976, por Gabriel Borba e Maurício Fridman, que virá editar diversos livros de artista - Em 4 Desentende-se Melhor, Trâma, Rebustéia, Orbe, Receita de Arte Brasileira, Artista Profissional (sua primeira edição fora um caderno que dava conta do processo burocrático desencadeado pela cessão do lote de Radha Abramo a Gabriel Borba na "6ª Exposição Jovem Arte Contemporânea", (1972). O ano de 1974 parece ser decisivo na consolidação do livro de artista como expressão autônoma, pois são editados

Poemobiles e Reduchamp, de Julio Plaza e Augusto de Campos; Situação Executiva e Interferências, de Regina Silveira, o terceiro On-Off, a segunda edição de La Phenomena, organizada por Artur Matuck e Gabriel Bonduki,

Ninguém te Ouvirá no País do Indivíduo, de Mario Ishikawa, Outra Pedra de Rosetta, de Daniel Santiago e Paulo Bruscky, que lançam, no mesmo período, o livro-objeto Como Ler, "composto e impresso em massa de pão", conforme os dizeres do convite, Testarte, de Vera Barcellos, Nearer, de Anna Bella Geiger, entre outros.

Entre esta data e o início dos anos 80, multiplica-se a edição de livros de artista nos mais diferentes materiais, técnicas e formatos, explorando as novidades do xerox e do computador, abordando toda sorte de temas - discussões sobre a natureza da arte, problemas de crítica, documentação de performances, jogos de palavras, reflexões políticas, pesquisas intersemióticas, etc.

Alguns dos resultados mais estimulantes são alcançados justamente com reflexões sobre a questão artística, como Sobre a Arte (1976), de Anna Bella Geiger, Matéria de Uso (1978), de Essila Paraíso, os cadernos de desenho de Maria Luiza Saddi e Rute Gusmão, The Art of Drawing (1981), de Regina Silveira.

Ao lado destas publicações, que focalizam os sistemas de reprodução da linguagem artística, devem ser lembradas investigações centradas nos processos de construção próprios de cada artista, como The Illustration of Art: Art e The Illustration of Art: Society (1973), de Antonio Dias, obras que, ao serem despojadas de

todo e qualquer caráter físico-sensorial, impõem-se como modelos puramente reflexivos; Executivas e a série Brazil Today (1977), de Regina Silveira, trabalhos em que o registro fotográfico se imbrica com a projeção de espaços geométricos, numa operação de semantização do recorte "natural" pela aplicação da malha perspectivista; Carimbos (1977-78) e Malha (1981), de Carmela Gross, os primeiros, configurações tachistas do ato de pintar reduzido a sua gestualidade primária, a segunda, uma seqüência espaço-temporal de números, que desafia a todo momento, a percepção do espectador por sua configuração regular, contradita pelos vários eixos de leitura potenciais; Cuadro Escrito e Imagens (1984), de León Ferrari, que exploram vários códigos e registros numa intrigante poética visual que, ora cria "narrativas", ora isola a imagem em toda sua nitidez.

De caráter político, são Outra Pedra de Rosetta, em que seus autores articulam um discurso irônico sobre a sociedade de massa, servindo-se dos mais variados tipos de papel, de diferentes idiomas, livro "único", montado aleatoriamente (os exemplares da tiragem diferem todos entre si); Poética-Política (1977), de Julio Plaza, livro que se estrutura a partir da justaposição de fragmentos - cadeados e manchas que definem as siluetas de vários países sul-americanos -, fragmentos que, somados, compõem o mapa da América Latina, além daqueles dos Estados Unidos e do Oriente Médio,

e que possui duas seqüências de leitura, conforme sua abertura à maneira ocidental ou oriental; *Lituras* (1982-1984), de Mario Ishikawa, leitura impossível da Declaração Universal dos Direitos do Homem pelos vários processos de intervenção, obliterativa realizados pelo artista; *O Olho Prisioneiro* (1975) e *Ars Memoria* (1977), de Artur Matuck. Se em *La Phenomena*, que já tinha como eixo "a arte manifestando seu processo social", Matuck se preocupava com a "alquimia moderna": isto é, com os sistemas de informação e reprodução de imagens, formulando o "Semion", o símbolo da informação liberada, esta idéia será retomada em *O Olho Prisioneiro*, no qual se configura seu oposto, o "copy right", caracterizado por uma tarja preta. Pela seleção das imagens, que se referem ao mundo da política e aquele da arte, percebe-se que a intenção do artista é por em discussão o problema da censura aliado ao do direito autoral, ambos instrumentos da concepção mercantilista da informação. Em *Ars Memoria*, no qual Matuck busca a definição do "interlinguo", espécie de linguagem universal, o centro do debate é constituído pelo direito de propriedade que o homem exerce sobre o animal, consubstanciado em imagens de massacre. O livro procede por três movimentos - "*Tra-Daemon*", "*Tra-Daemon*" / "*Ra tioethica*", "*Ratioethica*" - tendo sua chave de leitura na palavra identidade e na idéia

da razão humana transformada pela ética. Outros artistas usam o livro como registro de performances: *Gretta*, que coloca em xeque os mitos da feminilidade e a visão objetual do corpo da mulher; *Ivald Granato*, que elabora uma performance lingüística em *O Domador de Boca* (1978), concebido juntamente com *Ulises Carrión*. Ou se valem dele como reflexão sobre a condição feminina, como demonstram os cadernos de *Anésia Pacheco Chaves*, espécie de diários íntimos, em que são negados os limites entre o privado e o público, e *The Rite of Words* (1980) de *Mary Dritschel*, em que sac destacados ironicamente alguns dos chavões lingüísticos sobre a mulher e o amor, totalmente esvaziados de significado pela seqüência casual em que são apresentados e pelas poses, freqüentemente antitéticas, de seus modelos, que não "representam" os conceitos que lhes são confiados.

O desenvolvimento das pesquisas com o xerox, que, no Brasil, coincide com o interesse pela arte postal e pelos processos conceituais (início da década de 70), propiciara o aparecimento de diversos livros de artista, que utilizam a técnica de reprodução, tanto em termos conceituais quanto como experimentação e exploração da dialética do "meio multiplicador", incapaz de produzir cópias absolutamente idênticas.

Embora o primeiro livro de artista

realizado com a técnica xerox pareça ser *Viva 1* (1972-1973), de *Aloisio Magalhães*, as publicações que utilizam a linguagem do "meio multiplicador" avultam sobretudo no final da década, podendo ser lembrados os nomes de *Hudinilson Jr.*, que elabora uma "poética do corpo", a princípio, quase mimética e, progressivamente, abstratizante, até alcançar em *Narcisse* (1984) valores puramente abstratos pela destruição progressiva da imagem; *Benardo Krasniansky*, que estrutura singulares montagens de caráter pós-moderno, quer pelo uso da "citação diferente", quer pelo aproveitamento criativo dos signos do museu imaginário, mediados pelos meios de comunicação de massa, com os quais estabelece um diálogo ativo graças a justaposições, a intervenções "tonais", que trazem a marca dum registro pessoal; *Mario Ramiro* e *Rafael França*, que iniciam suas pesquisas junto com *Hudinilson Jr.*, interessados sobretudo na xerox-arte como forma de especulação sobre a seqüencialidade, sobre o tempo como estrutura cinemática, "fílmica"; *Renato Brancatelli*, que elabora pesquisas de caráter semiológico a partir dos signos da comunicação social.

Os processos conceituais, que estão na base da nova concepção de livro de artista e aos quais se vincula a maior parte da produção que utiliza tal suporte entre nós na década de 70, informam também a concepção do catálogo como projeto, como uma

outra exposição, paralela àquela que tem lugar nos espaços delegados do circuito artístico, mas autônoma, autocontida, uma vez que as páginas seqüenciais substituem as quatro paredes dos museu/galeria.

Os primeiros ensaios de catálogos criadores surgem no âmbito da Escola Brasil. Baravelli, Fajardo, Nasser, Resende estimulam seus alunos a organizarem álbuns, a manterem cadernos de apontamentos, propõem a criação de "narrativas" diferentes, como, por exemplo, aquela que deveria estruturar uma história num caderno em branco, empregando apenas furos, recortes, dobras, grampos, fita adesiva¹⁵.

É dentro deste espírito de adequação da forma a idéia, da concepção da solução gráfica como relação intrínseca entre "forma" e "conteúdo", processo deflagrado pelo exemplo de Wesley Duke Lee, que os artistas da Escola Brasil produzem os primeiros catálogos conceituais entre nós: Baravelli Fajardo Nasser Resende (1968), colagem coletiva de imagens oriundas do imaginário coletivo; C.A.Fajardo, por Frederico Jayme Nasser, José Resende, que acompanham a mostra dos quatro artistas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, em agosto-outubro de 1970, diários de bordo que revelam o lado oculto do processo de criação; Arte É Muitas Coisas (1970), que propõe um percurso de leitura dinâmico e jocoso

para aqueles que deveriam ser os objetivos lúdicos da Escola Brasil, graças ao jogo transparência/opacidade, que desvela e encobre ao mesmo tempo uma parte das informações.

E, embora o catálogo criador não seja uma constante no panorama brasileiro, vários artistas dedicam-se, porém, à sua produção: Antonio Dias (Política: Ele não Acha mais Graça no Público das Próprias Graças, 1979), Barrio (Registro de Trabalho, 1981), Paulo Herkenhoff (Geometria Anárquica, a Má Vontade Construtiva e mais Nada, 1980), Tunga (os catálogos das mostras do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e da Galeria Luisa Strina em 1975) criam registros de seu processo de trabalho, gerando uma contra-exposição auto-reflexiva; Wilson Alves (Vênus e o Menino Mágico, Mesmo, 1976) que, ao transformar a documentação de suas peças numa espécie de baralho, permite ao espectador "montar" um sem número de mostras imaginárias.

O arrefecimento das tendências conceituais, nos fins dos anos 70, a dificuldade de divulgação de produções alheias aos suportes tradicionais, o desinteresse das editoras¹⁶, repercutem na prática do livro de artista, que vai sendo paulatinamente abandonado e, em certos casos, substituído por experimentações com microfichas e videotexto, propiciadores de "livros compactos", "livros táteis", dirigidos especificamente ao olho¹⁷.

Inversamente, multiplicam-se as exposições: em 1979, Tadeu Junges e Walter Silveira organizam, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, a mostra "Multimídia Internacional", enquanto Paulo Bruscky é curador da "primeira exposição internacional de livro de artista", realizada no Recife; em 1983, o mesmo artista organiza, sempre no Recife, a "Primeira exposição nacional de livro de artista", enquanto o Espaço NO de Porto Alegre organiza, para o Museu de Arte Moderna do Rio Grande do Sul, a mostra "Arte Livro Gaúcho (1950-1983)"; em 1984, são realizadas duas exposições coletivas no Rio de Janeiro: na Biblioteca da PUC e na Livraria Espetáculo (Universidade Cândido Mendes).

Se diminuem as publicações conceituais, nos fins da década de 70, o interesse pelo livro de artista artesanal conhece um novo impulso, como demonstram as "Edições João Pereira" (São Paulo, 1979) e a "Oficina Goeldi" (Belo Horizonte, 1980).

Tal como acontece na Europa e nos Estados Unidos, a orientação estética dos anos 80 não deixa de se refletir numa concepção mais sensorial do livro de artista, patente nas pesquisas gráficas de Luise Weiss, voluntariamente evocadoras do sentido lúdico dos desenhos infantis; nas "naturezas noires" de Luciano Figueiredo, desencarnações do caráter informativo da imprensa diária graças a sutis jogos cromáticos, que criam

uma outra leitura, feita de transparências e manchas, de elementos puramente espaço-visuais.

Uma vertente peculiar do livro de artista é representada pela "biblioteca virtual" de Otávio Roth: pequenos cadernos, cujas folhas em branco funcionam como mensagens de si mesmas e nos quais cada página, apesar da similitude aparente, guarda marcas do processo de trabalho e de "acidentes de percurso" (manchas, furos, rebarbas, espessuras, etc).

Se o livro de artista não teve condições de conquistar um público mais vasto no Brasil, por estar essencialmente associado a pesquisas que não tiveram grande penetração no mercado, é inegável, entretanto, que divulgou a arte contemporânea junto a uma nova faixa de fruidores, os quais não concebem mais a obra a partir de categorias técnicas restritivas, sendo capazes de apreciar o processo, de estabelecer uma relação mais íntima com o objeto artístico, propiciada pela dimensão cinético-temporal do livro, cujo ritmo de leitura estabelecem livremente.

O leitor torna-se, dessa forma, o programador duma espécie particular de museu, um museu no limiar da exposição real e daquela imaginária, mediado, em grande parte, pelo universo das técnicas de reprodução, propostas como a obra em si e não como o simulacro benjaminiano, destruidor da aura.

NOTAS

1. Cfr. com **Artist's Book** (London, 1976); **Books by Artists XII^o Biennale de Paris** (Paris, 1982).
2. B. Mitchell, **Beyond Illustration: the Livre d'Artista in Twentieth Century** (Bloomington, 1976), p. 6; R. Castleman, **Artistas Modernos Enquanto Ilustradores** (Nova Iorque, 1981), p. 17.
3. A relação criadora entre Cendrars e Tarsila é justamente notada por um crítico contemporâneo, Francisco Martins de Almeida, que afirma na abertura de sua resenha: "A nova coleção de poesias de Blaise Cendrars vem comentada pela ingenuidade construtiva do traço sólido e tranquilo de Tarsila do Amaral. Não se pode deixar de notar a correlação que existe entre a arte da pintora brasileira e a do poeta francês. Há em ambos a calma arquitetônica da linha precisa. Feuilles de Route são desenhos simplificados das paisagens por onde Cendrars passou (...)" M. de A, "Feuilles de Route". **A Revista**, I (1), jul. 1925, p. 54.
4. A de Campos, "Poesia, Estrutura", in **Mallarmé** (São Paulo, 1974), p. 178-9.
5. Cfr. com: U. Eco, **Opera Aperta** (Milano, 1967), p. 39-42; H. de Campos, **A Arte no Horizonte do Provável** (São Paulo, 1969), p. 17-9.
6. M. Bentivoglio, "Parola immagine e oggetto". **D'Ars**, XVII(80), lug. 1976, p. 157.
7. Vide entre outros: C. Teixeira da Costa - A Fabris, "O livro de arte no Brasil: entre o luxo e a indigência": **Comunicações e Artes**, (11), 1982, p. 21-30; C.H. Knychala, **O Livro de Arte Brasileiro** (Rio de Janeiro, 1983).
8. Ferreira Gullar, "Palavra, humor, invenção", in **Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)** (Rio de Janeiro - São Paulo, 1977), p. 157-60.
9. J. Plaza, "O livro como forma de arte (I)". **Arte em São Paulo**, (6), abr. 1982, s.p.
10. "Livro da criação", in **Lygia Pape** (Rio de Janeiro, 1983), p. 46.

11. D. Fendick, **The Book as Art II** (Washington, 1977), s.p.

12. Latham toma emprestado o livro de Greenberg da biblioteca da St. Martins School of Art e organiza, junto com o escultor Barry Flanagan, o evento "Acalme-se e mastigue", do qual participam artistas, estudantes, críticos de arte. Cada convidado deve mastigar uma página de **Art and Culture**: o produto é, a seguir, dissolvido em ácido sulfúrico até transformar-se numa espécie de açúcar, neutralizado pelo bicarbonato de sódio. À solução é acrescentado fermento para torná-la borbulhante. Quando a biblioteca solicita a devolução do livro, Latham tenta convencer a bibliotecária a aceitar o líquido, que é o livro, o que provocara sua demissão da faculdade. Cfr. com: L. Lippard, **Six Years: the Dematerialization of the Art Object** (London, 1973), p. 14-6.

13. Dirá a esse respeito Siegelau: "o emprego de catálogos e livros para comunicar (e estudar) a arte é o meio mais neutro de apresentação da nova arte. Agora o catálogo pode servir como informação primária da exposição, e digo primária em oposição a informação secundária sobre arte que aparece em revistas, catálogos, etc.; em alguns casos, a 'exposição' pode ser também o 'catálogo'". Apud: G. Battcock, ed., **La Idea como Arte** (Barcelona, 1977), p. 129.

14. Depoimento às autoras. São Paulo, 11 abr. 1984.

15. Depoimento de Frederico Nasser às autoras. São Paulo, 15 maio 1984.

16. Massao Ohno, um dos poucos editores engajados na publicação de livros de artista, afirma que os trabalhos por ele coordenados foram feitos com sobras de orçamento, sobras de material, tendo sido especificamente ideados para ter um baixo custo. Depoimento às autoras. São Paulo, 12 dez. 1984.

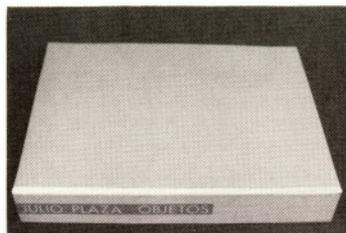
17. Depoimentos de Regina Silveira e Julio Plaza às autoras. São Paulo, 25 abr. 1984; 18 abr. 1984.

RELAÇÃO DE OBRAS EXPOSTAS

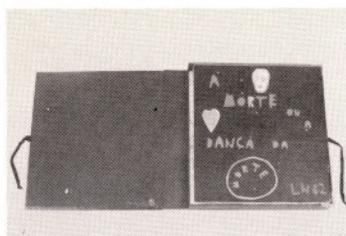
1. A L.M.Andrade. **O Sacrifício do Sentido.** Salvador, Fundação Cultural do Estado/ Museu de Arte Moderna da Bahia, 1980. Tiragem: sem indicação.
2. A L.M.Andrade.**Obscuridades do riso.** Salvador, ed. do A, 1982. Tiragem: 600 exemplares.
3. Affonso Ávila / Evandro Salles. **Delírio dos Cinquent'anos.** Brasília, Barbárie, 1984. Tiragem: 350 exemplares.
4. Alex Vallauri / Caíto (Luiz Carlos Martinho) **3 crianças vão ao dentista, 9 minutos para cada uma, 3 x 9:27.** São Paulo, Edições 27, 1982. Tiragem: sem indicação.
5. Alex Vallauri / Caíto (Luiz Carlos Martinho)/ texto – Paulo Yutaka. **A rainha do frango assado ou pic-nic no Glicério.** São Paulo. Edições 27, 1982. Tiragem: 192 exemplares numerados e assinados.
6. Alex Vallauri / Mauricio Villaça. **Sintonize o Canal 27.** São Paulo. Art Brut, 1984. Tiragem 127 exemplares.
7. **Almanaque Biotônico Vitalidade. 1,** Rio de Janeiro, Nuvem Cigana, 1976. Tiragem: sem indicação.
8. **Almanaque Biotônico Vitalidade 2,** Rio de Janeiro. Nuvem Cigana, 1976. Tiragem: sem indicação.
9. Amélia Toledo. **Semente.** São Paulo, ed. do A, 1960. Tiragem: 1 exemplar
10. Amélia Toledo. **Divino Maravilhoso.** São Paulo. Ed. do A, 1971. Tiragem: 10 exemplares.
11. Anésia Pacheco Chaves. **A Cama.** São Paulo, ed. do A, s.d. Tiragem: 1 exemplar.
12. Anésia Pacheco Chaves.**O Caderno do eu,** 2 v. São Paulo, ed. do A, s.d. Tiragem: 1 exemplar.
13. Anésia Pacheco Chaves. **(Resíduos).** São Paulo, ed. do A, s.d. Tiragem: 1 exemplar.
14. Anésia Pacheco Chaves.**Um mimoso lencinho bordado.** São Paulo, ed. do A, s.d. Tiragem: 1 exemplar.
15. Anna Bela Geiger. **Sobre a Arte.** Rio de Janeiro, ed. do A, 1976. Col. Mônica Filgueiras de Almeida. Tiragem: sem indicação.
16. Anna Bela Geiger. **Os Dez Mandamentos Ilustrados.** Rio de Janeiro, ed. do A, 1975. Col. Mônica Filgueiras de Almeida. Tiragem: 30 exemplares numerados e assinados.
17. Antonio Dias. **The Illustration of Art: The Social Strategy (model).** Heidelberg, Tangente, 1971. Col. Mônica Filgueiras de Almeida. Tiragem: 80 exemplares e 20 provas de artista numeradas e assinadas.
18. Antonio Dias. **The Illustration of Art: ART.** Buenos Aires, CAYC, 1973. Col. Annateresa Fabris. Tiragem: 2000 exemplares.
19. Antonio Dias. **The Illustration of Art: Society.** Buenos Aires. CAYC, 1973. Col. Annateresa Fabris. Tiragem: 2000 exemplares.
20. Antonio Dias. **Teatro.** São Paulo. Mônica Filgueiras de Almeida. Gal. De Arte, 1980. Tiragem: sem indicação.
21. Antonio Dias. **Política: ele não acha mais graça no público das próprias graças. João pessoa, FUNARTE/ UFPb,** 1979. Tiragem: sem indicação.



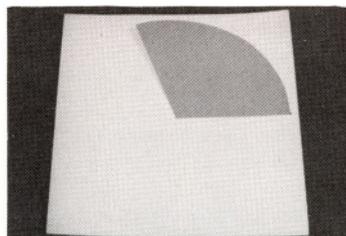
77



97



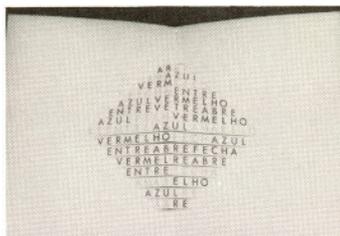
114



118



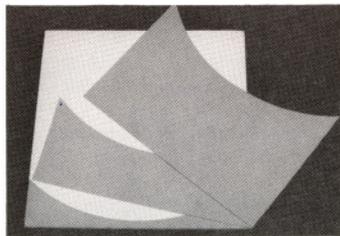
146



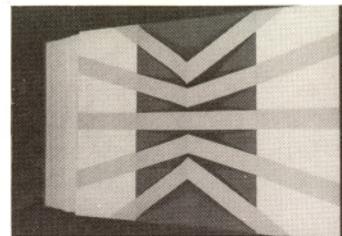
97



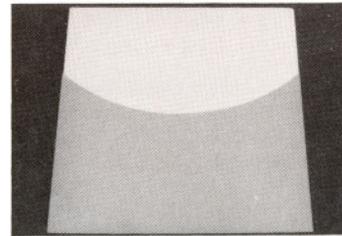
114



118



97



118

22. Antonio Lizárraga. **Infâmiainfância** São Paulo, ed. do A., 1985. Tiragem: 3 exemplares.
23. **ARTERIA. 1. Pirajuí, Nomuque**, 1975. Tiragem: sem indicação.
24. Artur Alípio Barrio. **Áreas Sangrentas 1ª parte**. S.1. e, ed. do A., 1975. Col. Galeria Arco. Tiragem: sem indicação.
25. Artur Alípio Barrio. **Áreas Sangrentas 2ª parte**. S.1. e., ed. do A., 1975. Col. Gal. Arco. Tiragem: sem indicação.
26. Artur Alípio Barrio. **Projeto Batatas**. S. 1. e., ed. do A., 1977. Col. Gal. Arco. Tiragem: sem indicação.
27. Artur Alípio Barrio. **Uma observação, 6 aproximações, 1 recuo**. S. 1.e., ed. do A., 1977, Col. Gal. Arco. Tiragem: sem indicação.
28. Artur Alípio Barrio. **Rodapés de Carne**. Nice, ed.do A., 1978. Col. Gal. Arco. Tiragem: sem indicação.
29. Artur Alípio Barrio. **Livre de Viande**. S.1.e., ed. do A., 1979. Col. Gal. Arco. Tiragem: sem indicação.
30. Artur Alípio Barrio. **Registro de Trabalho**. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1981. Tiragem:sem indicação.
31. Artur Matuck. **O olho prisioneiro. The imprisoned eye**. São Paulo, ed. do A., 1975. Tiragem: 5 000 exemplares.
32. Artur Matuck. 'Ars Memoria' 'profanatio' 'emanatio'. Iowa-Paris- Sao Paulo, ed. do A., 1977. Tiragem: 1 000 exemplares.
33. Augusto de Campos/Julio Plaza. **Reduchamp**. Sao Paulo, STRIP, 1976. Tiragem: 1 000 exemplares.
34. Augusto de Campos/Julio Plaza. **Poemobiles**. São Paulo, Brasiliense, 1985. Tiragem. 1 000 exemplares.
35. **Baravelli Fajardo Nasser Resende**. Rio de Janeiro, Petite Galerie, 1968, Col. L.P. Baravelli. Tiragem: sem indicação.
36. Bene Fonteles. **Sem Título**. Cuiabá, ed. do A., 1984. Col. Walter Zanini. Tiragem: sem indicação.
37. Bernardo Krasniansky. **O Mito do Labirinto. Série I**. São Paulo, ed. do A., 1981. Tiragem: 1 exemplar assinado.
38. Bernardo Krasniansky. **O Mito do Labirinto. Série "Retratos"**. São Paulo, ed. do A., 1983. Tiragem: 1 exemplar assinado.
39. Bernardo Krasniansky. **O Mito do Labirinto. Série II**. São Paulo, ed. do A., 1983. Tiragem: 1 exemplar assinado.
40. Betty Leimer. **Squares of Light**. São Paulo, Massao Ohno, 1978. Col. Ibiraci V. Pinto. Tiragem: 1 000 exemplares.
41. Blaise Cendrars/Tarsila do Amaral. **Feuilles de Route**. Paris, Sans Pareil, 1924. Seção de livros raras da Biblioteca Mario de Andrade. Tiragem: sem indicação.
42. **C.A. Fajardo**. São Paulo, Matra, 1970. Tiragem: 3 000 exemplares.
43. Carlos Fajardo/Gabriel Borba/Julio Plaza / Leonhard Ouch /Maurício Fridman/Regina Silveira. **Encarte Lei-Seca**. São Paulo, s.e., 1979. Tiragem: sem indicação.
44. Carlos Saldan. **Gazetta das Phynanças**. S. 1.e., ed. do A., sem data. Tiragem: sem indicação.
45. Carmela Gross. **Carimbos**. São Paulo, ed. do A., 1978. Tiragem: 12 exemplares (diferentes).
46. Carmela Gross. **Carimbos**. São Paulo, ed. do A., 1978. Tiragem: 12 exemplares (diferentes).
47. Carmela Gross. **Malha**. São Paulo, ed.do A., 1981. Tiragem: 50 exemplares.
48. Cláudio Goulart. **A stamp is**. Amsterdam ed. do A., 1981. Tiragem: 12 exemplares numerados e assinados.
49. Cláudio Goulart. **Sem titulo**. S. 1. e., s.e., s. d. Vol. Julio Plaza. Tiragem: sem indicação.
50. Claudio Kuperman, org. **O espaço tridimensional móvel: a areia**. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1978. Tiragem: sem indicação.
51. **Código. 2**, Salvador, s.e., 1975. Tiragem: sem indicação.
52. **Código. 3**, Salvador, s.e., 1978. Tiragem: sem indicação.
53. **Código. 4**, Salvador, s.e., 1980. Tiragem: sem indicação.
54. **Corpo Extranho. 3**, São Paulo, Alternativa, 1982. Tiragem: sem indicação.
55. Daniel Santiago/Paulo Bruscky. **Outra Pedra de Rosetta**. Recife, ed. do A., 1974. Tiragem: 161 exemplares numerados e assinados.
56. Edgar Braga. **Algo**. São Paulo, Invenção, 1971. Col. Julio Plaza. Tiragem: sem indicação.
57. Edgar Braga. **Tatuagens**. São Paulo, Invenção, 1976. Col. Julio Plaza. Tiragem: sem indicação.

Depoimentos de Artistas

Iniciei este trabalho em 1975, usando como material páginas de cadernos com lições escolares, que se organizaram na série Caderno de Lições. Depois disso realizei outra série - Blocos de Desenho. Continuo desenvolvendo ainda estas duas series e iniciando uma outra Cadernos de Educação Artística. Nos cadernos me interessam a própria idéia e forma do caderno - os elementos gráficos, registros, quadros, anotações; o discurso, os textos; a sucessão de páginas que revela, em etapas, estabelece continuidade; os métodos, as normas, as classificações; as relações entre experiência e saber, etc. Enfim, a possibilidade de com estes elementos formais e conceituais já existentes, criar outro objeto, diferente e semelhante, criar uma linguagem. Trabalho interferindo com desenhos, estabelecendo outras relações entre textos e desenhos, dando outras ordens; modificando sentidos. Nos blocos, as questões são semelhantes, mas trabalho com menor interferência gráfica e verbal, e maior interferência na própria estrutura dos blocos (rodapés, dobraduras, etc).

Maria Luiza Sabóia Saddi
Rio de Janeiro, setembro 1984

58. *Essila Paraíso. Matéria de Uso. Rio de Janeiro, ed. do A., 1978. Tiragem: sem indicação.*
59. *Feu Zanforlin. Projeto Crux. São Paulo, ed. do A., Tiragem: 7 exemplar assinado.*
60. *Fernando Barata. Tatuagens industriais. Rio de Janeiro, ed. do A. 1979. Col. Cacilda T. da Costa. Tiragem: sem indicação.*
61. *Fernando Barata. Aspectos de uma Arte Latino-Americana. Rio de Janeiro, ed. do A., 1979. Col. Cacilda T. da Costa. Tiragem: sem indicação.*
62. *Fernando Tavares/Mario Drumond. Calco. Belo Horizonte, Oficina Goeldi, 1984. Tiragem: 99 exemplares numerados e assinados.*
63. *Fernando Tavares/Mario Drumond. Escapulário. Belo Horizonte, Oficina Goeldi, 1984. Tiragem: 33 exemplares numerados e assinados.*
64. *Flavio L. Motta. Tudo novo. São Paulo, Fernando Millan, 1974. Col. Virginia Ferraz Navarro. Tiragem: sem indicação.*
65. *Flavio L. Motta. Love Story. São Paulo, FAU/USP, 1974. Col. Virginia Ferraz Navarro. Tiragem: 80 exemplares numerados e assinados.*
66. *Flavio L. Motta. Sem título. São Paulo, João Pereira & Adolfo Neves, 1974. Col. Virginia Ferraz Navarro. Tiragem: sem indicação.*
67. *Flavio Pons. Subjects. Paris-Amsterdam, ed. do A., 1976. Col. Julio Plaza. Tiragem: sem indicação.*
68. *por Frederico Jayme Nasser. São Paulo, Matra, 1970. Tiragem: 3 000 exemplares.*
69. *Gabriel Borba/Mauricio Fridman. Trâma. São Paulo, Cooperativa Geral para assuntos de arte, 1976. Tiragem: 200 exemplares.*
70. *Gabriel Borba. Rebustéia. São Paulo, Cooperativa Geral para assuntos de arte, 1977. Tiragem: 502 exemplares.*
71. *Gabriel Borba, coord. Receita de Arte Brasileira. São Paulo, Cooperativa Geral para assuntos de arte, 1977. Tiragem: sem indicação.*
72. *Gabriel Borba/Guinter Parschalk Marcelo Nitsche/Mauricio Fridman. Em quatro desentende-se melhor. São Paulo, Cooperativa Geral para assuntos de arte, 1978. Tiragem: 200 exemplares.*
73. *Gabriel Borba. Artista Profissional. São Paulo, Cooperativa de Artistas Plásticos de São Paulo, 1980. Tiragem: sem indicação.*
74. *Gastão de Holanda, coord. Escritura. Rio de Janeiro, Gastão de Holanda e Cecília Juca Ed., 1973. Col. Erico Stickel. Tiragem: 225 exemplares numerados e assinados.*
75. *Gerty Saruê. Burocráticas. São Paulo, ed. do A., 1985. Tiragem: 5 exemplares.*
76. *Glauco Mattoso. Jornal Dobrabril. São Paulo, ed. do A., 1981. Tiragem: 500 exemplares.*
77. *Gretta. Auto-photos. São Paulo, Massao Ohno, 1978. Tiragem: 1000 exemplares.*

O meu interesse pelo livro de artista como forma de arte data do início dos anos 60, como decorrência da minha experiência como artista gráfico (comercial) aliada a mania de sempre desenhar em pequenos cadernos, onde também registrava idéias, textos autônomos ou simplesmente seqüências de imagens. Tenho cadernos feitos assim desde aquela época, embora não tenha chegado a produzir nenhum deles industrialmente. Com a vinda para a Europa e o conseqüente acesso a tecnologias tipo xerox, radex, mini-offset, etc., o meu interesse por este tipo de trabalho foi muito acentuado. Em 1968 consegui fechar um projeto para um livro de 10 páginas (imagens) que seria acompanhado por textos meus e do Helio Oiticica (Project-book / Projects). Depois de mil promessas e mudanças de editor, o trabalho foi arquivado até 1977, quando finalmente imprimi o trabalho em Kathmandu, em forma de portfólio, com um novo título - Trama - e sem o texto do HO, 50 exemplares numerados e assinados, impressa manualmente com xilografias.

Acho que o primeiro livro de artista que vi foi um trabalho de Franz Masereel, publicado no Brasil pelo Ministério da Educação e Cultura (um reprint tipográfico do original em xilografia) graças a genialidade do meu conterrâneo Jose Simeão Leal, artista e divulgador de grande modernidade. Fiquei tão admirado que 20 anos depois fiz questão de comprar um livro original de Masereel (História sem palavras, não sei a data, pois o livro está no Brasil) só como memória daquele momento. Daí para frente conheci uma infinidade de outros livros de artista, nas mais variadas formas. Devo confessar que tenho uma certa predileção por aqueles que são projetados com um bom conhecimento das técnicas de reprodução gráfica, embora a minha pequena coleção contenha também peças únicas. Aprecio uma certa esperteza em utilizar material de péssima qualidade (porque barato como produção), tipo resíduos gráficos, papel jornal, cartão, etc. Dentro desta economia e que projetei, para a casa de edições Tangente (Heidelberg), em 1971, o livro The Illustration of Art / The Social Strategy (Model). Cartão da sapateiro e serigrafia, 80 exemplares mais 20 provas de artista. O livro está hoje esgotado, mas você poderá ver um exemplar aí em SP com a Mônica F. de Almeida. Do mesmo período de trabalho foi o livro (em 2 volumes) The Illustration of Art / Art (Model) e The Illustration of Art / Society (Model) editado em 1973 pelo CAYC, Buenos Aires, em 3.000 exemplares. Também só tenho um exemplar, seria necessário que você escrevesse ao Jorge Glusberg para receber uma cópia.

Em 1974 foi publicado Some Artist Do, Some Not, Edizione Nuovi Strumenti, Brescia, que é constituído por extratos dos meus cadernos, rearranjados de modo a criar uma leitura paralela (e cômica) dos meus trabalhos de então. Considero também um livro de artista (embora acompanhado de texto crítico de Ronaldo Brito e não assinalado na monografia Funarte) o catálogo que fiz para a individual de ambientes realizada no MAM / Rio em 1974. Aliás, a monografia Funarte dá os dados relativos a todos os livros que produzi até 1979. Fora da lista estão: o livrinho que produzi para a individual na Mônica F. de Almeida, Bocas de Fogo / Palavras de Furno (Teatro), São Paulo 1980 (offset, 1.000 exemplares); o livro feito em schablon (stencil, pouchoir) em 30 exemplares assinados e numerados, intitulado AD (no sentido de à, em latim) realizado para o Frankfurter Kunstverein, 1981; e ainda The Book Has Six Sides (1981), edição minha, 12 cópias manuais numeradas e assinadas (esgotado, mas com quase todas as cópias no Rio e São Paulo).

Como você vê, eu digo uma coisa e faço outra: a maior parte dos livros que produzi até agora são extremamente artesanais, com pouquíssimas cópias e nível de múltiplo. Culpa das circunstâncias. O trabalho de encontrar um editor que financie a fabricação do livro e se ocupe da distribuição pode, às vezes, durar alguns anos. Desde 1972 trabalho num projeto ligado a 10 Galáxias do Haroldo de Campos, já consultei vários editores, todos se assustam com o excesso de técnicas gráficas necessárias a realização. Há 2 anos que um editor italiano promete publicar outro trabalho, Napalm Blues (um texto do Antonio Carlos Fontoura, nosso diretor de cinema); e desde 77 junto material para outro livro tipo Some Artist Do, imagens e textos meus, sem ter conseguido, até agora, fazer uma idéia de quem poderá editá-lo. Daí, para não ficar marcando passo na maior parte das vezes, me decido por uma realização em próprio, faço tudo em casa. O resultado é positivo do ponto de vista econômico (é relativamente fácil encontrar compradores para livros feitos à mão, assinados e numerados), mas é negativo do ponto de vista difusão de idéias. No caso de um livro produzido industrialmente existem vários problemas, mas o maior é a distribuição em livrarias. Certo, aqui na Europa, como nos Estados Unidos, existe um circuito de livrarias e galerias quase que exclusivamente dedicado ao livro de artista. Mas o público em geral fica sem saber do assunto, pois a economia deste tipo de produção não comporta gastos de publicidade nem as tiragens chegam a interessar os distribuidores. É preciso ser uma superstar para interessar escritores mais preparados (como no caso dos livros fotográficos de Hockney). Sem contar que quase todos vêm o trabalho como algo que não precisa ser pago, imprimem o livro sem pagar nada ao artista.

Não quero dizer que é uma atividade sem futuro. As técnicas de reprodução são aperfeiçoadas dia-a-dia, basta ver o caso das novas máquinas tipo xerox que já tem um preto sem falhas, podem reduzir ou ampliar, organizar fascículos. Mas resta o problema da distribuição. E não é um assunto que atinge apenas o livro de artista; a pequena monografia de arte contemporânea sofre do mesmo modo. Como também o livro de poesia. É uma trabalhadeira divulgar um trabalho assim. Só com muita paciência e organização, coisa não muito freqüente entre artistas. Os micro-computer têm facilitado a compilação de listas de publicações e o acesso às mesmas, bancos de dados tem transferido informações de país a país, mas não vejo ainda perspectivas muito diferentes das atuais. Mesmo assim, eu continuarei trabalhando no assunto. Diverte e dá satisfação.

Antonio Dias

Milão, 24 novembro 1984

78. *Gretta / Becheroni. Greta & Becheroni modificazione e appropiamento di una identitei autonoma. Milano, Prearo, 1980. Tiragem: 2 000 exemplares.*
79. *Haroldo de Campos/Regina Silveira. II M AGO DELL' OMEGA/ Labirinti. S.1.e., s.e., 1971. Tiragem: sem indicação.*
80. *Hudinilson Jr. Exercício de me ver. São Paulo, ed. do A., 1980. Tiragem: 5 exemplares.*
81. *Hudinilson Jr. Sem título. São Paulo, ed. do A., 1980. Tiragem: sem indicação.*
82. *Hudinilson Jr. Xerox Action. São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1978/79/80/81. Tiragem: 500 exemplares numerados.*
83. *Hudinilson Jr. Exercício de me ver II A. São Paulo, ed. do A., 1982. Tiragem: sem indicação.*
84. *Hudinilson Jr. Narcisse. São Paulo, ed. do A., 1984. Tiragem: sem indicação.*
85. *I. Belo Horizonte, s.e. 1977. Tiragem: sem indicação.*
86. *Ibiraci Vieira Pinto. O Corpo como principio. São Paulo, ed. do A., 1983. Tiragem: 5 exemplares.*
87. *Ivald Granato/Ulisses Carrion. O domador de boca. São Paulo, Massao Ohno, 1978. Tiragem: sem indicação.*
88. *Ivald Granato. Ivald Granato art performance. São Paulo, Ed. Ivald Granato-Massao Ohno, 1978. Tiragem: sem indicação.*
89. *Ivald Granato. Ai que bochecha gostosa ah ah ah. São Paulo, Mônica Filgueiras de Almeida Gal. de Arte, 1980. Tiragem: sem indicação.*
90. *Ivald Granato. Elementos. Sao Paulo, Massao Ohno/João Farkas, s.d., Col. Julio Plaza. Tiragem: sem indicação (2 vol.J).*
91. *J. Medeiros. Imagine. Natal, Timbre, 1985. Tiragem: 1 exemplar.*
92. *José de Barros/Fernando Tavares/ Mario Drummond. Navegarbrasiliaterra. Belo Horizonte, Oficina Goeldi, 1985. Tiragem: exemplares numerados e assinados.*
93. *José Resende. São Paulo, Matra, 1970. Tiragem: 3 000 exemplares.*
94. *José Resende/Rodrigo Naves. Sem título. São Paulo, ed. do A., 1979. Col. Mônica Filgueiras de Almeida. Tiragem: sem indicação.*
95. *Jose Roberto Aguilar. A Divina Comédia Brasileira. São Paulo, Cultura, 1981. Tiragem: sem indicação.*
96. *Jose Roberto Aguilar. A Canção de Blue Brother. São Paulo, Nobel, 1983. Tiragem: sem indicação.*
97. *Julio Plaza/Augusto de Campos. Objetos. São Paulo, Pacella, 1969. Col. Erica Stickel. Tiragem: 100 exemplares.*
98. *Julio Plaza/Augusto de Campos. Caixa Preta. São Paulo, Invenção. 1975. Tiragem: 1000 exemplares.*
99. *Julio Plaza. Poética-Política. São Paulo, STRIP, 1977. Tiragem: sem indicação.*

Questionário para um 'Livro de Artista'

P - O que é UM LIVRO DE ARTISTA?

R - 'UM LIVRO DE ARTISTA'.

P - Você considera este seu trabalho 'UM LIVRO DE ARTISTA'?

R - Não, ele é 'UM LIVRO DE ARTISTA'.

P - Então para você 'UM LIVRO DE ARTISTA' não é 'UM LIVRO DE ARTISTA'?

R - Não foi o que eu disse.

P - Então para você 'UM LIVRO DE ARTISTA' é 'UM LIVRO DE ARTISTA'?

R - Também não foi o que eu disse.

P - Então para você 'UM LIVRO DE ARTISTA' é e não é 'UM LIVRO DE ARTISTA'?

R - Também não foi o que eu disse.

P - Então o que foi que você disse?

R - O que você me perguntou?

P - Perguntei o que é 'UM LIVRO DE ARTISTA'?

R - 'UM LIVRO DE ARTISTA'.

P - Você considera este seu livro 'UM LIVRO DE ARTISTA'?

R - Não, ele é 'UM LIVRO DE ARTISTA'.

P - Então para você 'UM LIVRO DE ARTISTA' não é 'UM LIVRO DE ARTISTA'?

R - Não foi o que disse.

P - Então para você 'UM LIVRO DE ARTISTA' é 'UM LIVRO DE ARTISTA'?

R - Também não foi o que eu disse.

P - Então para você 'UM LIVRO DE ARTISTA' é e não é 'UM LIVRO DE ARTISTA'?

R - Também não foi o que eu disse.

P - Então o que foi que você disse?

R - O que você me perguntou?

P - Perguntei o que é 'UM LIVRO DE ARTISTA'?

Nelson Leirner

São Paulo, 1984

(Recolhido por Cláudia Neverovskys)

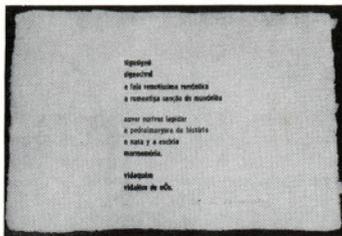
100. Julio Plaza. **I Ching Change**. São Paulo, STRIP, 1978. Tiragem: 300 exemplares.
101. Katia Mesel. **Folhas**. Recife, ed. do A., 1984. Tiragem: 500 exemplares.
102. L. P. Baravelli/F.J. Nasser/J. M. Resende/C.A. Fajardo. **Arte e muitas coisas**. São Paulo, Escola de Arte Brasil, 1970. Tiragem: sem indicação.
103. Leda Catunda. **Pretos Pretos**. São Paulo, ed. do A., 1983, Col. Julio Plaza. Tiragem: sem indicação.
104. Lenora de Barros. **Onde se vê**. São Paulo, Klaxon, 1983. Tiragem: sem indicação.
105. Léon Ferrari. **Xadrez**. São Paulo, Licopodio, 1980. Tiragem: sem indicação.
106. Léon Ferrari. **Cuadro Escrito**. São Paulo-Buenos Aires, Licopodio, 1984. Tiragem: 200 exemplares numerados e assinados.
107. Léon Ferrari (texto de José Teixeira Coelho Neto). **Imagens**. São Paulo, Licopodio, 1984. Tiragem: 2 exemplares numerados e assinados.
108. Léon Ferrari. **Livro de Arte**. São Paulo, ed. do A., 1984. Tiragem: 10 exemplares numerados.
109. Léon Ferrari. **Hombres**. São Paulo-Buenos Aires, Licopodio, 1984. Tiragem: 200 exemplares numerados e assinados.
110. Luciano Figueiredo. **Livro de Sombras**. Rio de Janeiro, ed. do A., 1975/78. Tiragem: 1 exemplar.
111. Luciano Figueiredo. **Jornais Imaginários**. Rio de Janeiro, ed. do A., 1984. Tiragem: 5 exemplares (diferentes).
112. Luise Weiss. **Ocultos**. São Paulo, ed. do A., 1978. Tiragem: 1 exemplar.
113. Luise Weiss. **Sem título**. São Paulo, ed. do A., 1980. Tiragem: 1 exemplar.
114. Luise Weiss. **A Morte ou a dança da morte**. São Paulo, ed. do A., 1982. Tiragem: 1 exemplar.
115. Luise Weiss. **Sem título**. São Paulo, ed. do A., sem data. Tiragem: 1 exemplar.
116. Lygia Clark. **Meu Doce Rio**. Rio de Janeiro, Gal. Paulo Klabin, 1984. Tiragem: sem indicação.
117. Lygia Clark. **Livro-obra**. Rio de Janeiro, ed. do A., 1983. Tiragem: 25 exemplares.
118. Lygia Pape. **Livro da Criação**. Rio de Janeiro, ed. do A., 1959. Tiragem: 2 exemplares.
119. Lygia Pape. **Poemas Xilogravuras**. Rio de Janeiro, Coleção Espaço 5, 1960. Tiragem: sem indicação.
120. Marco Antonio Amaral Rezende. **Aumente sua renda**. São Paulo, Invenção, 1969. Col. Julio Plaza. Tiragem: sem indicação.
121. Marco do Valle. **(Xerox da TV) contribuição na pré-história xerox**. São Paulo, ed. do A., 1979. Tiragem: 10 exemplares.
122. Maria do Carmo Secco (texto: Maria de Lourdes Coimbra). **Caixa Casa Corpo**. Rio de Janeiro, ed. do A., 1984. Tiragem: 500 exemplares.
123. Maria Luiza Saddi. **Caderno de Lições. Genética-Problemas**. Rio de Janeiro, ed. do A., 1980. Tiragem: 200 exemplares numerados e assinados.
124. Maria Luiza Saddi. **Caderno de Lições. Ciências - o Ar**. Rio de Janeiro, ed. do A., 1984. Tiragem: sem indicação.
125. Maria Luiza Saddi. **Bloco Prancha A4, nº 1, Além dos rodapés**. Rio de Janeiro, ed. do A., 1984. Tiragem: 1 exemplar assinado.
126. Maria Luiza Saddi. **Bloco Prancha A4, nº 2, Rodapé além das normas técnicas**. Rio de Janeiro, ed. do A., 1984. Tiragem: 1 exemplar assinado.
127. Mario Noburo Ishikawa, coord. **On/Off 1**. São Paulo, s.e., 1973. Tiragem: sem indicação.
128. Mario Noburo Ishikawa, coord. **On/Off 2**. São Paulo, s.e., 1973. Tiragem: sem indicação.
129. Mario Noburo Ishikawa, coord. **On/Off 3**. São Paulo, s.e., 1974. Tiragem: sem indicação.
130. Mario Noburo Ishikawa. **Ninguém te ouvirá no país do indivíduo**. São Paulo, ed. do A., 1974. Tiragem: sem indicação.
131. Mario Noburo Ishikawa. **Lituras sí a Declaração Universal dos Direitos do Homem**. São Paulo, ed. do A., 1982-84. Tiragem: sem indicação.
132. Mario Ramiro. **Deglutição de um plano**. São Paulo, ed. do A., 1979. Tiragem: 1 exemplar.
133. Mario Ramiro. **Jogo de Cartas**. São Paulo, ed. do A., 1979. Tiragem: 1 exemplar.

134. *Mary Dritschel. The rite of words.* São Paulo, ed. do A., 1981. Tiragem: sem indicação.
135. *Mary Dritschel. Thumbprints.* São Paulo, ed. do A., 1981. Tiragem: sem indicação.
136. *Mira Schendel. Sem título.* São Paulo, ed. do A., 1971. Tiragem: sem indicação.
137. **Muda.** São Paulo, s.e., 1977. Tiragem: sem indicação.
138. **Navilouca.** Rio de Janeiro, Gernasa, s.d., Tiragem: sem indicação.
139. *Nelson Leirner. Livro-objeto-magia.* São Paulo, ed. do A., 1968. Tiragem: 1 exemplar.
140. *Nelson Leirner. Baco.* São Paulo, ed. do A., 1984. Tiragem: 1 exemplar.
141. **Nervo Optico. 11,** Porto Alegre, s.e., 1978. Tiragem: sem indicação.
142. *Omar Khouri. Puer-eri.* São Paulo, ed. do A., 1977. Tiragem: sem indicação.
143. *Omar Khouri. Facturas.* São Paulo, ed. do A., s.d. Tiragem: sem indicação.
144. *Oswald de Andrade / Tarsila do Amaral. Pau Brasil: cancionero de Oswald de Andrade.* Paris, Sans Pareil, 1925. Seção de livros raros da Biblioteca Mario de Andrade. Tiragem: sem indicação.
145. *Oswaldo Medeiros. Frestas dos Fatos, Fôlego do Fogo.* Belo Horizonte, Oficina Goeldi, 1982. Tiragem: 50 exemplares numerados e assinados.
146. *Otávio Roth. Cadernos em branco,* 37 V., São Paulo, ed. do A., s.d. Tiragem: 50 exemplares.
147. *Paulo Bruscky / Daniel Santiago. Sem título.* Recife, ed. do A., 1971. Tiragem: 51 exemplares assinados e datados.
148. *Paulo Bruscky. Rubber Book.* Amsterdam, Stempelplaats, 1979. Tiragem: 100 exemplares.
149. *Paulo Bruscky. Intersigne.* Recife, ed. do A., 1984. Tiragem: 1 exemplar numerado e assinado.
150. *Paulo Bruscky. Orcidente.* Recife, ed. do A., 1984. Tiragem: 1 exemplar numerado e assinado.
151. *Paulo Giordano. Semiologia Nativa.* Belo Horizonte, Oficina Goeldi, 1983, Col. Erico Stickel. Tiragem: 20 exemplares (protótipo assinado).
152. *Paulo Herkenhoff. Geometria Anárquica, a Má Vontade Construtiva e mais Nada.* Rio de Janeiro, FUNARTE, 1980. Tiragem: sem indicação.
153. *Péricles Eugenio da Silva Ramos / Sérvulo Esmeraldo. Trilogia.* São Paulo, Gabinete de Artes Gráficas, 1976. Col. Erico Stickel. Tiragem: 70 exemplares numerados e assinados.
154. **Poesia em G.** São Paulo, Greve, 1975. Tiragem: sem indicação.
155. **Polem.1, 1,** Rio de Janeiro, lidador, 1974. Tiragem: sem indicação.
156. **Qorpo Estranho.** " São Paulo, s.e., 1976. Tiragem: sem indicação.
157. **Qorpo Estranho. 2.,** São Paulo, s.e., 1976. Tiragem: sem indicação.
158. *Rafael França. Sem título.* São Paulo, ed. do A., 1979. Tiragem: 1 exemplar.

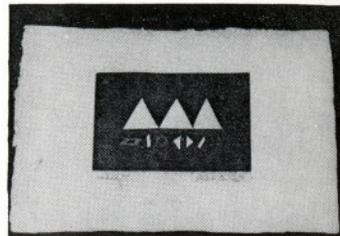
159. Regina Silveira. **Brazil Today. Brazilian Birds.** São Paulo, ed. do A., 1977. Tiragem: 40 exemplares assinados.
160. Regina Silveira. **Brazil Today. The Cities.** São Paulo, ed. do A., 1977. Tiragem: 40 exemplares assinados.
161. Regina Silveira. **Brazil Today. Indians from Brazil.** São Paulo, ed. do A., 1977. Tiragem: 40 exemplares assinados.
162. Regina Silveira. **Brazil Today. Natural Beauties.** São Paulo, ed. do A., 1977. Tiragem: 40 exemplares assinados.
163. Regina Silveira. **Executivas.** São Paulo, ed. do A., 1977. Col. Annateresa Fabris. Tiragem: sem indicação.
164. Regina Silveira. **Topografia.** São Paulo, ed. do A., 1978. Tiragem: sem indicação.
165. Regina Silveira. **Anamorfa.** São Paulo, Aster, 1979. Tiragem: 100 exemplares.
166. Regina Silveira. **The Art of Drawing.** São Paulo, ed. do A., 1981. Col. Cacilda T. da Costa. Tiragem: 80 exemplares.
167. Regina Vater. **O que é Arte? São Paulo responde.** São Paulo, Massao Ohno / Eduardo M. Carvalho Filho, 1978. Tiragem: 700 exemplares.
168. Regis Bonvicino. **Régis Hotel.** São Paulo, Groovie, 1978. Col. Julio Plaza. Tiragem: 500 exemplares.
169. Renata Alves de Souza. **Livro Agenda.** São Paulo, ed. do A., 1979/82. Tiragem: 2 exemplares.
170. Renato Brancatelli. **Viagem ao deserto branco.** São Caetano do Sul, ed. do A., 1981. Tiragem: sem indicação.
171. Renato Brancatelli. **A primavera.** São Paulo, ed. do A., 1984. Tiragem: 1 exemplar.
172. Renato Brancatelli. **O Verão.** São Paulo, ed. do A., 1984. Tiragem: 1 exemplar.
173. Renato Brancatelli. **O outono.** São Paulo, ed. do A., 1984. Tiragem: 1 exemplar.
174. Renato Brancatelli. **O inverno.** São Paulo, ed. do A., 1984. Tiragem: 1 exemplar.
175. Ricardo Mendes. **Am-ar-te.** São Paulo, ed. do A., s.d. Col. Tadeu Chiarelli. Tiragem: sem indicação.
176. Ronaldo Azeredo. **É difícilimo preizer o destino disso talvez cresça talvez morra, mas o que é certo é que sempre o seu desenvolvimento será anormal.** São Paulo, Invenção, 1972. Col. Julio Plaza. Tiragem: sem indicação.
177. Ronaldo Azeredo. **Sem título.** São Paulo, Invenção, 1973. Col. Julio Plaza. Tiragem: sem indicação.
178. Rute Gusmão. **Uma escolha entre infinitas possibilidades.** Rio de Janeiro, ed. do A., 1980. Tiragem: 17 exemplares.
179. Rute Gusmão. **Treze escolhas arbitrarias.** Rio de Janeiro, ed. do A., 1981. Tiragem: 17 exemplares.
180. Rute Gusmão. **Trapézios.** Rio de Janeiro, ed. do A., 1982. Tiragem: 17 exemplares.
181. Rute Gusmão. **ABC dos triângulos.** Rio de Janeiro, ed. do A., 1984. Tiragem: 17 exemplares.
182. Tadeu Junges. **Suruba.** São Paulo, Bacana, 1980. Tiragem: 500 exemplares.
183. Tadeu Jungle / Walt B. Blackeberry. **O passaporte do rei.** São Paulo, Escrita, 1984. Tiragem: 3.000 exemplares.
184. Ted Jungle (Tadeu Junges). **Frequência das aranhas.** São Paulo, Bacana, 1981. Tiragem: 490 exemplares.
185. Tunga. **Transparência do Desejo.** Rio de Janeiro, MAM, 1975. Tiragem: sem indicação.
186. Tunga. **A área de ação do trabalho e o desejo.** São Paulo, Gal. Luisa Strina, 1975. Tiragem: sem indicação.
187. Vera Chaves Barcellos. **Epidermic Scapes.** Porto Alegre. ed. do A., 1977. Col. Erico Stickel. Tiragem: 180 exemplares numerados e assinados.
188. Vera Chaves Barcellos. **da capo.** Porto Alegre, ed. do A., 1979. Tiragem: 130 exemplares numerados.
189. Vera Chaves Barcellos. **Momento Vital.** Porto Alegre, ed. do A., 1979. Tiragem: ilimitada.
190. Vicente do Rego Monteiro. **Quelques visages de Paris.** Paris, Juan Dura, 1925. Col. Erico Stickel. Tiragem: 300 exemplares.
191. Villari Herrmann. **Oxigêneseis.** São Paulo, STRIP, 1977. Col. Julio Plaza. Tiragem: sem indicação.
192. Zuca Sardana. **Mulher Bomba.** S. 1.e., ed. do A., 1978. Tiragem: sem indicação.
193. Zuca Sardana. **As de Colete.** S. 1.e., ed. do A., 1979. Tiragem: sem indicação.
194. Zuca Sardana. **Visões do Bardo.** S. 1.e., ed. do A., 1980. Tiragem: sem indicação.



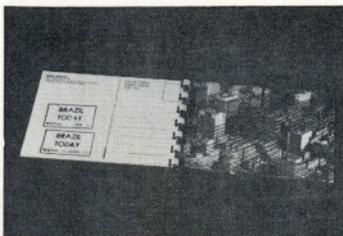
151



151



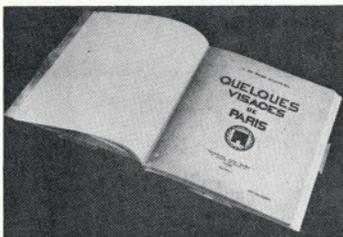
151



162



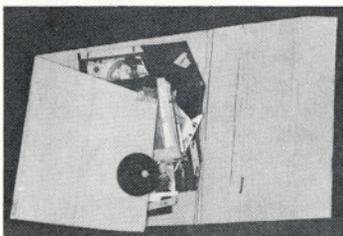
171 172 173 174



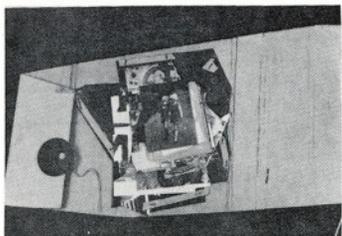
190



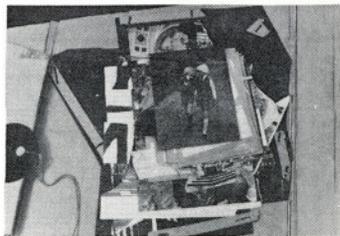
190



198



198



198

195. *Zuca Sardana. Os Mistérios.*
S.1.e., ed.do A., 1980. Tiragem: sem
indicação.
196. *Walt. B. Blackberry (Walter Silveira).*
Fissuras. Sao Paulo, ed. do A., 1980.
Tiragem: sem indicação.
197. *Walter Silveira. Pin Up.* São Paulo, ed.
do A., 1979. Tiragem: sem indicação.
198. *Wesley Duke Lee. O caderno que
respira.* São Paulo, ed. do A., 1970.
Tiragem: 1 exemplar.
199. *Wesley Duke Lee. História da Arte.*
São Paulo, ed. do A., 1984. Tiragem:
1 exemplar.
200. *Wilson Alves. Vênus e o menino
mágico, mesmo - o libreto.* São Paulo,
ed. do A., 1976. Tiragem: sem indicação.

* As obras que nao trazem referência de
coleção foram cedidas pelos artistas ou pelas
editoras.

Os números ao lado das fotos
correspondem ao mesmo número da
relação de obras.

Créditos
Centro Cultural Sao Paulo
Divisao de Artes Plásticas
Diretor Gabriel Borba
Assistente de Direção Artur Ferreira Cole
Seção de Programação
Chefe Cacilda Teixeira da Costa
Coordenação da Sala Expressão Nova
Renata Alves de Souza

Equipe
Ana Helena Curti
Carmen S. G. Aranha
Denise Grinspun
Djemile de Castro Andrade
Ibiraci Vieira Pinto
João Eudes Piral
Lucia Lambertini Tozzi
Lucitânia Verotti Ferreira
Milton de Biasi Costa
Norma Cardoso
Ricardo B. Laterza
Wlamir Bello

Divisao de Difusão Cultural
Fotos
Luís Paulo Pires de Lima
Mirian Peixoto

Prefeitura do Município de São Paulo
Prefeito Mário Covas

Secretaria Municipal de Cultura
Secretario Gianfrancesco Guarnieri

Centro Cultural São Paulo
Diretor José Geraldo Martins de Oliveira

Deste catálogo, desenhado per Wesley
Duke Lee, assessorado por Ibiraci
Vieira Pinto, foi feita uma tiragem de
2.000 exemplares em papel couché.
Composicao: Editora do C. C. S. P.
Arte: Marco Aurélio Storelli de Mello

São Paulo, maio de 1985.



Apoio cultural
BOVESPA