



**Universidade de Brasília  
Instituto de Artes  
Departamento de Artes Visuais**

**PÂMELLA NUNES DE OTANÁSIO**

**MEMÓRIA:  
partículas em suspensão**

**Brasília - DF  
2015.**

**PÂMELLA NUNES DE OTANÁSIO**

**MEMÓRIA:  
partículas em suspensão**

Trabalho apresentado ao Curso de Graduação em Artes Plásticas do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília (UnB) como parte dos requisitos para a obtenção do título de Bacharel.

Orientador: Prof. Me. Fernando Nisio

**Brasília – DF  
2015.**

Universidade de Brasília (UnB)  
Instituto de Artes (IdA)  
Departamento de Artes Visuais (Vis)  
Bacharelado em Artes Plásticas

Banca examinadora composta por:

Prof. Me. Fernando Nisio (Presidente)  
Profª. Me. Luisa Günther Rosa (Examinadora)  
Profª. Dra. Thérèse Hofmann Gatti (Examinadora)

O87m

OTANÁSIO, Pâmella Nunes de.

Memória: partículas em suspensão.  
38 f.

Monografia (Bacharel em Artes Plásticas) – Universidade de Brasília,  
Brasília, 2015. Orientador: Prof. Me. Paulo Fernando Nisio.

1. Memória. 2. Pastel. 3. Percurso. 4. Efêmero. 5. Livro de artista. I.  
Título.

Endereço: Universidade de Brasília. Campus Universitário Darcy Ribeiro – Asa Norte.  
Brasília – DF – Brasil. CEP 70910-900.  
Site: <<http://www.ida.unb.br>>.

PÂMELLA NUNES DE OTANÁSIO

Memória: Partículas em suspensão

Trabalho apresentado ao Curso de Graduação em Artes Plásticas do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília – UnB como parte dos requisitos para a obtenção do título de Bacharel.

Banca Examinadora:

Brasília - DF, 03 de Junho de 2015.

---

Profº. Me. Fernando Nisio

IDA/ UnB - Orientador

---

Profª. Me. Luisa Günther Rosa

IDA/UnB - Membro

---

Profª. Drª. Thérèse Hofmann Gatti R. da Costa

IDA/UnB - Membro

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a minha mãe, Juraci, ao meu pai, Aleone e as minhas irmãs Pollyanna e Priscila por estarem sempre ao meu lado me apoiando com carinho e dedicação durante todo o período da minha formação. Em especial agradeço a Pollyanna, minha companheira desde o nascimento, por ter me ouvido e ajudado a decifrar questões durante o meu processo de criação.

Agradeço também a Patty e a Paola, nossas filhas caninas, pelo carinho e pelos olhares de conforto durante os períodos de desespero e angústia nesse percurso, e por fazer meus dias mais leves.

Agradeço ao meu amado Marcelo pelo carinho e cuidado e por mais uma vez estar ao meu lado revisando os meus escritos e rindo do jeito que encaro a vida.

Agradeço aos amigos, principalmente ao Valdinei Bezerra, a Érica Barros e a Sayuri Kudo por serem companheiros de todas as horas e por sempre terem algo importante para acrescentar.

Agradeço ao corpo docente do Departamento de Artes Visuais da UnB, principalmente as professoras Daniela Oliveira, Rosana Castro, Tatiana Fernandez e Thérèse Hofmann por serem incríveis profissionais e pela contribuição na minha formação.

E pela paciência, conversas de divã, agradeço muito ao meu orientador Fernando Nisio que fez com que esse processo fosse desafiador, mas gratificante.

E a aqueles que os não foram citados, mas que de alguma forma contribuíram durante minha formação e nesse processo agradeço por tê-los por perto.

## RESUMO

O presente trabalho levou em consideração à pesquisa e produção do material giz pastel seco desenvolvido durante a graduação. Tal vivência resultou no livro de artista, *In Memoriam*, que tem como objetivo propor a relação entre a memória efêmera e a porosidade do material sobre o suporte quando não fixado, dialogando com os rastros de poeira que produzimos em nossos percursos do dia-a-dia. Percursos que estão impregnados com o solo vermelho terroso do cerrado, que se encontra no espaço do livro revelando imagens porosas, sem permanência, que ao deslocar das páginas formaram novas memórias devido à dispersão das partículas de pigmento terroso sobre e entre as páginas. E por consequência fora do espaço do livro revelando os rastros de *In Memoriam*.

**Palavras-chaves:** Memória. Pastel. Percurso. Efêmero. Livro de artista.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Brígida Baltar. <i>Flora do sertão</i> , 2008. Pó de tijolo sobre papel e madeira com pó do sertão 200 x 300 cm.....	11
Figura 2 – Rosalba Carriera (1673 – 1757). Auto retrato 1746, pastel sobre papel, 31x25. Gallerie dell Accademia – Veneza.....	13
Figura 3 – Edgar Degas (1834 – 1917). A primeira bailarina 1876 – 1977. Pastel sobre monotipo, 58 x 42 cm. Museu d’Orsay, Paris.....	14
Figura 4 – Edgar Degas (1834 – 1917). Mulher nua sendo penteada. 1886 - 1888. Pastel sobre papel, 74 x 60,6 cm. ....	15
Figura 5 – Edgar Degas (1834 – 1917). Mulheres na Terraça de um Café, à Noite. 1877. Pastel sobre monotipo, 41 x 60 cm.....	16
Figura 6 – Marcel Duchamp (1887 – 1968). Caixa verde. 1934. Livro ilustrado com noventa e quatro páginas.....	20
Figura 7 – Anselm Kiefer (1945). Wege: Märkische Sand V. 1980 .Óleo, emulsão, goma-laca, fotografia de areia (em papel de projeção). 28 cm x 38cm. ....	21
Figura 8 – Leila Danziger. Nomes próprios (livro), gravura sobre papel e óleo de linhaça (48 páginas). ....	22
Figura 9 – Hilal Sami Hilal (1952). Diário. Papel feito à mão e pigmentos. 2010. 90 cm x 70 cm x 4 cm. ....	23
Figura 10 – Hilal Sami Hilal (1952). Nomes. Cobre/corrosão. 2003/2004. 35 cm x 29,5 cm x 3 cm (fechado). ....	24
Figura 11 – Pâmella Otanásio. Olho. ....	26
Figura 12 – Pâmella Otanásio. Ftalocianina.....	26
Figura 13 – Pâmella Otanásio. Vermelho terroso. ....	27
Figura 14 – Pâmella Otanásio. In Memoriam (fechado). Livro de artista, Pastel sobre papel (27 folhas 300 g/m <sup>2</sup> ) encadernado. 2 cm x 50 cm x 33 cm. ....	Erro!
Indicador não definido.	
Figura 15 – Pâmella Otanásio. Partículas.....	29
Figura 16 – Pâmella Otanásio. Detalhe.....	30
Figura 17 - Pâmella Otanásio. Detalhe da lombada.....	30
Figura 18 - Pâmella Otanásio. Rastro das memórias. ....	32

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>8</b>
<b>2 MEMÓRIA ENQUANTO RASTRO .....</b>	<b>9</b>
<b>3 MATERIAL COMO PESQUISA.....</b>	<b>12</b>
<b>4 LIVRO DE ARTISTA E A CONSTITUIÇÃO DA MEMÓRIA .....</b>	<b>18</b>
<b>5 PROCESSO EM PARTÍCULAS .....</b>	<b>24</b>
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>33</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>34</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O processo criador é uma cadeia de relações que se interligam, como um processo inferencial, desenvolvido a partir de indícios, como uma rede que ganha significado a cada ação (SALLES, 1998). Assim a partir das observações e características do giz pastel seco proponho a produção de um livro de artista que contenha em seu interior experimentações, percepções a partir desse material relacionando-o com a memória do ponto de vista efêmero visto a vulnerabilidade e dispersão do mesmo.

Nesse contexto todo elemento que compõe o material, seja ele qual for, tem sua importância e toda a manipulação pode resultar em uma série de observações quanto à cor, a textura e a forma. É nesse ponto que começa o desdobramento da proposta visto que nessas observações do acaso há uma expectativa latente, inconsciente, que mobiliza a percepção para a criação como ressalta Ostrower (1990).

Assim a palavra *rastro* foi fundamental para esse processo, sua etimologia vem do latim *rastrum*, que pode ser feito por um objeto que raspa, deixa uma marca, um vestígio. Assim o rastro pode ser observado a partir do pó deixado durante a manipulação do giz, em partículas finas que se dispersam no ar e se depositam nos objetos, poeira colorida, que deixa marcas, rastros de pigmento nas mãos, entre as linhas e as falhas da digital e principalmente como rastros deixados nos nossos percursos.

Deste modo vislumbro a matéria prima, em sua forma pura e primitiva, o solo, com a necessidade de quebra e refinamento de cada partícula de pigmento presente em nosso percurso, incorporando na minha observação relações de memória. Essa relação parte da comparação entre as partículas de pigmento que formam a estrutura do giz pastel seco como as memórias que são formadas por uma série de acontecimentos, momentos que resurgem como um resquício, um fragmento de partícula de pigmento que é deixado no suporte ou entre as fissuras da pele ao manipular o material.

A partir dessa observação será abordado no primeiro capítulo questões sobre a memória. De acordo com Chaves (1993) a memória pode ser encarada como um

processamento de informação que depende da percepção, emoção, imaginação podendo ser acionada a qualquer momento.

No segundo capítulo há um recorte histórico em relação ao giz pastel seco e o seu desdobramento como proposta relacionado à memória, que também pode ser vista nessa pesquisa como uma descontextualização do passado no presente como explica Nascimento (2005). Mas acima de tudo pela fragilidade da lembrança da memória efêmera que será exposta no livro de artista, tema tratado no terceiro capítulo.

Essa memória acionada pela relação entre o fruidor e a obra não deve ser entendida como uma busca ao passado, visto que por mais que a memória se situe no passado ela ocorre no presente, em uma relação de paradoxo, uma memória presencial devido ao fato do passado também ocorrer no tempo presente (FARIA, 2009).

Portanto no quarto capítulo apresento o livro de artista, *In Memoriam*, e sua concepção de modo detalhado em um processo de criação que se desenvolve a partir dos indícios, das vivências, desencadeando novas ações, desdobramentos como será apresentado.

## **2 MEMÓRIA ENQUANTO RASTRO**

Quando seu corpo se desloca sobre uma superfície terrosa e os seus passos são impregnados por partículas do solo, você deixa marcas. Pequenos rastros de poeira com o formato e o ritmo do seu caminhar. Essa porosidade que marca seus passos carrega não apenas as características físicas do solo, mas principalmente as impressões do local que foi percorrido. Essas impressões estabelecem memórias, lembranças como o vestígio da poeira dos seus passos. Que constituem uma rede intrincada de imagens, fatos inerentes à memória que parece tão frágil, quebradiça e porosa.

Assim a memória pode ser vista como um processamento de informações que não ocorrem de forma isolada e que dependem da percepção, que é influenciada pelas emoções e pela imaginação de cada pessoa (CHAVES, 1993). Como Chaves (1993), Faria (2009) também considera que a memória diz respeito a uma relação particular daquilo que é vivido mesmo que pela imaginação.

Bergson (1999) vê a memória de duas formas, a primeira como uma camada de lembranças proporcionada por uma percepção imediata e a segunda como uma compilação rica de momentos que constitui a principal contribuição para a consciência individual na percepção. Em suma os autores recorrem à percepção para a constituição da memória, essa percepção é inerente a cada pessoa sendo recorrente de suas vivências.

Nascimento (2005) entende a memória como um mecanismo dialético entre o passado, o presente e o futuro, assim cada presente possui várias dimensões temporais que se relacionam. Então podemos encarar a memória de forma atemporal podendo ser ativada a qualquer momento como ressalta Chaves (1993).

A partir da opinião de cada autor sobre a memória e das características do pastel como a porosidade, fragilidade, fragmento, dispersão, rastro, passo a compara-la as partículas de poeira que carregamos no nosso percurso, que marcam os pontos de partida e chegada e que também podem ser vistas como pigmentos, pois são a matéria prima bruta extraída do solo, presente nas estruturas das construções, nos caminhos do dia-a-dia, sobre os objetos e que carregam consigo percursos individuais como memórias deixadas, rastros suscetíveis a mudanças. Cada micro partícula de poeira carregada de lembranças, fluidas no ar.

Essa percepção esta ligada as minhas vivências com a produção e pesquisa do pastel e suas possibilidades, com a ressalva que a produção de um material pode gerar reflexões devido aos cheiros, texturas, formas, cores, instabilidades, suspensões, porosidade que entramos em contato e que de uma forma ou de outra preenchem nossas memórias e resgatam lembranças.

Nesse intuito vale ressaltar o trabalho da artista carioca Brígida Baltar que tem em seu processo de criação a proposição de espaços íntimos a partir da apropriação e transformação de materiais banais que a rodeia em particular dos tijolos e seus fragmentos, como algo sensível e passível de ser explorado.

Em um depoimento a artista plástica relata o seu processo de criação, pequenos gestos poéticos, que ganham forma a partir de 1990 com base nas apropriações e explorações dos materiais disponíveis na estrutura da casa onde morava. Em uma dessas apropriações a artista incorpora em suas propostas os tijolos e seus fragmentos, do local onde viveu, criando uma relação de afeto e memória com o que o material proporcionava em relação às lembranças e ao pó dos tijolos para a produção de desenhos (CRUZAMENTOS, 2014).

Assim ela desenvolve *Flora do sertão* (Figura 1), um projeto realizado em 2011 no nordeste do Brasil, onde propôs a relação entre a terra nativa da região e a terra afetiva, dos tijolos que possuía, para construir novos tijolos, mas também para produzir uma série de desenhos, registros, da flora local usando a terra afetiva. Em uma relação de contraste entre o Rio de Janeiro e o sertão brasileiro, visto as peculiaridades de cada espaço geográfico.



**Figura 1 – Brígida Baltar. *Flora do sertão*, 2008. Pó de tijolo sobre papel e madeira com pó do sertão 200 x 300 cm.**Fonte: Galeria Nara Rosler (2015)

Nesse trabalho tanto o pó dos tijolos que contém um caráter afetivo para a artista quanto o solo da região, envolvidos, nessa proposta levam para o trabalho, na minha interpretação, um resgate e reafirmação da memória. Tanto a memória dela que se coloca com o pó dos tijolos da casa que morava e que a artista sempre integra nas suas criações quanto à terra da região que fica disposta em caixas de madeira com a identificação de cada região que ela percorreu no nordeste para propor esse trabalho. A terra simples e singela que pode passar despercebida para alguns ou como um incomodo devido à aridez da região se transforma em pertencimento.

Para Santos (2004) os espaços não são neutros, estamos a todo instante depositando projeções nestes, a autora ressalta que os percursos construídos em uma determinada região podem gerar diversos relatos e experiências, há nesse âmbito uma atividade crítica em relação às formas que nos relacionamos com os lugares que nos são particulares. Logo ela esclarece que a arte ao longo do século XX gerou outras relações com o espaço e a sua experiência ao pensar arte e vida cotidiana, encarando o espaço de modo subjetivo.

Portanto ao pensar na memória enquanto rastro sob o ponto de vista dos caminhos que percorremos deixando marcas e sobrepondo outras. Procuo dialogar esse fato à efemeridade de uma memória porosa que pode ser modificada tanto pela ação do tempo quanto por nossa ação na reconstrução de outras memórias.

### **3 MATERIAL COMO PESQUISA**

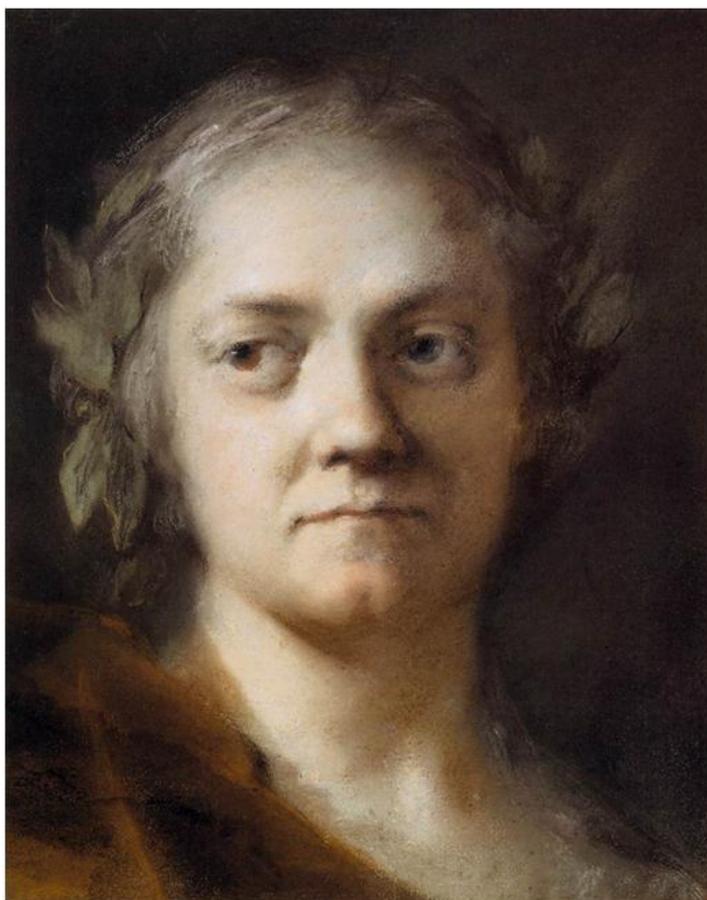
Para o desdobramento desse trabalho é importante ressaltar toda a experiência com a pesquisa e a produção do giz pastel seco desenvolvida na graduação a partir da disciplina de Materiais em Arte 1 ministrada pela professora Daniela Oliveira, além do percurso vivenciado no Laboratório Experimental de Materiais Expressivos (LEME) da Universidade de Brasília (UnB), coordenado pela professora Thérèse Hofmann.

Acredito que o interesse pela pesquisa do material forneça elementos que contribuem no processo de criação. Para Mayer (2002) a produção dos materiais se desenvolve desde o período pré-histórico em cada ruína, em cada escavação arqueológica, há indícios, registros, da matéria usada. Um conhecimento que por muito tempo esteve restrito aos ateliês e em compilações com descrições de componentes lendários, por vezes incoerentes.

Durante cada época e civilização os métodos de produção dos materiais se aprimoraram, mas foram se perdendo pelas irregularidades dos registros. O autor defende a pesquisa e o estudo dos materiais como forma de aprimoramento da técnica e controle do artista sobre o material de sua preferência. Em nenhum momento há a negação dos materiais desenvolvidos e distribuídos após o século XX, a produção do material não é vista como um retrocesso, mas como a possibilidade de desenvolver novas ferramentas para a criação.

Assim podemos ver o pastel a partir de sua estrutura simples, apenas pigmento e aglutinante, comparando-o aos desenhos feitos com giz colorido ou terras, realizados durante a pré-história (MAYER, 2002). Porém Mayer (2002) e Jefferes (2006) concordam que apesar de indícios anteriores do uso desse material em esboços ou em qualquer outro trabalho, o pastel só ganha notoriedade a partir do século XVII com a produção de retratos, principalmente os da aristocracia europeia, produzidos pela veneziana Rosalba Carriera (1673 – 1757) (Figura 2) durante o Rococó.

A artista se torna uma grande influência no uso da técnica a pastel revelando um alto grau de intimidade e frescor nos retratos que produziu. Assim temos entre os séculos XVII e XVIII o uso do giz pastel seco, principalmente em retratos e técnicas mistas.



**Figura 2 – Rosalba Carriera (1673 – 1757). Autorretrato 1746, pastel sobre papel, 31x25. Gallerie dell Accademia – Veneza. Fonte: The Athenaeum (2015)**

De acordo com Parks (2006) posteriormente no século XIX o pastel foi usado entre os impressionistas por proporcionar cores com brilho suave, além da

possibilidade de manipulação direta de forma rápida sobre os suportes, bem como os artistas pretendiam durante a observação das impressões perceptivas da luz solar nas modificações das cores e sombras sobre os objetos.

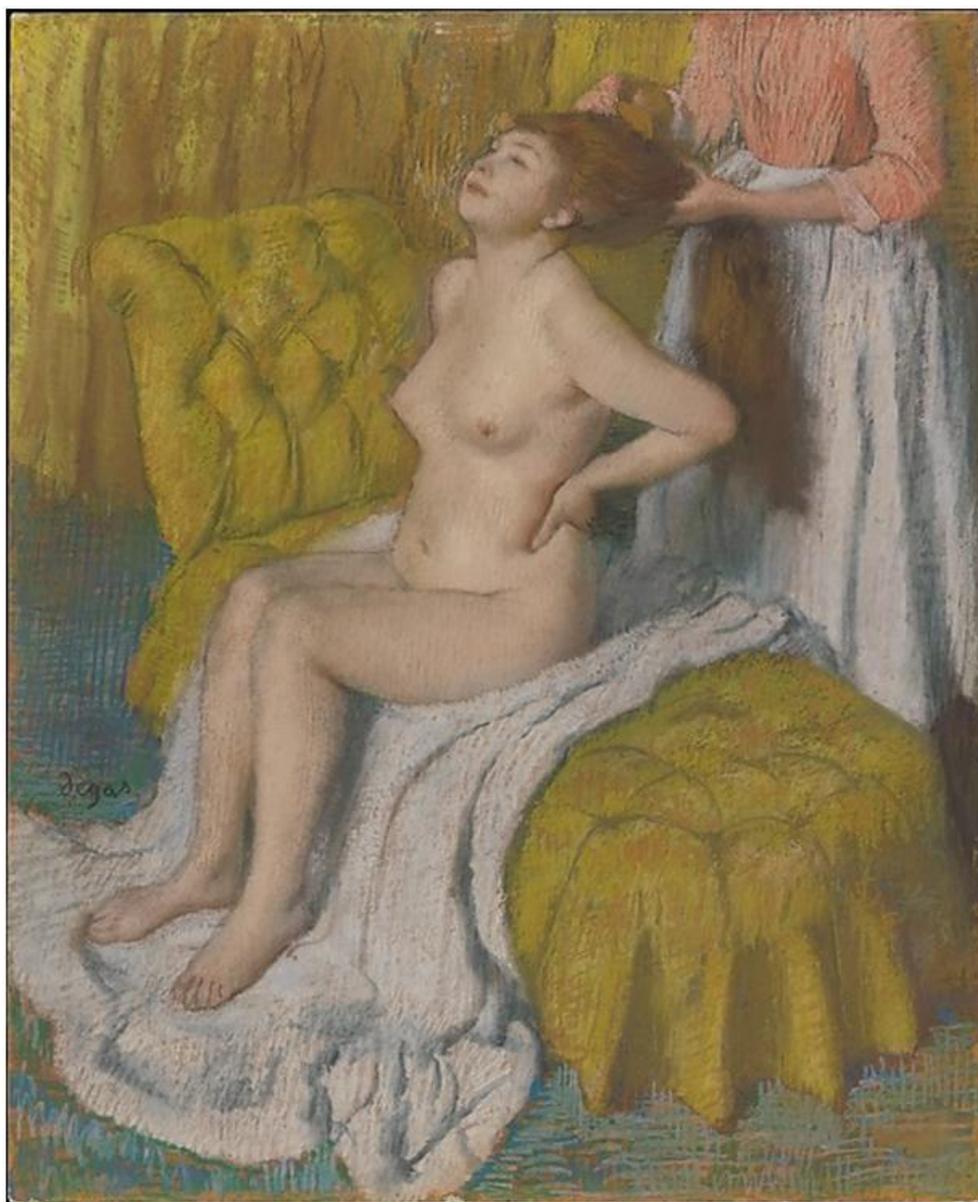
Entre os artistas que fizeram o uso do pastel, destaque o trabalho de Rosalba Carriera (1673 – 1757) em grande parte composto de retratos e de Edgar Degas (1834 – 1917) que usa o pastel em uma série de dez nus femininos, que colocam o observador como um voyeur de cenas da intimidade de mulheres durante o banho ou em outros cuidados pessoais, além dessa série, Degas também usou o pastel em registros, recortes, de cenas de ballet (Figura 3).



**Figura 3 – Edgar Degas (1834 – 1917). A primeira bailarina 1876 – 1877. Pastel sobre monotipo, 58 x 42 cm. Museu d’Orsay, Paris. Fonte: Museu d’Orsay (2015).**

Reff (1971) relata que Edgar Degas (1841 – 1917) usava o pastel com versatilidade, em seus primeiros trabalhos com o material, ele demonstrava a

preocupação com a suavidade e o acabamento a maneira de Maurice-Quentim de La Tour (1704 – 1788) e de outros pastelistas do século XVIII. Entretanto em trabalhos posteriores, Degas demonstra traços mais grosseiros de pastel em uma textura vigorosa, que contrasta pelas sobreposições de cores para criar uma superfície de tremulação como pode ser visto no trabalho a Mulher Nua sendo Penteadada (1886 – 1888) (Figura 4).



**Figura 4 – Edgar Degas (1834 – 1917). Mulher nua sendo penteada. 1886 - 1888. Pastel sobre papel, 74 x 60,6 cm. Fonte: The Metropolitan Museum of Art (2015).**

O autor ainda revela que Degas estava sempre em busca de novas possibilidades para a criação de texturas recorrendo ao emprego de outros materiais

como a tinta guache, o carvão ou a têmpera em conjunto com o pastel. A partir dessas experimentações Degas encontrou um território fértil para a criação ao aproveitar a carga histórica que o pastel trazia em relação ao luxo das festas do Segundo Império Francês (EDITOR ABRIL, 2011).

O uso do pastel lhe proporcionou o trabalho direto sobre o suporte em um pulsante traço orgânico em composições mais sintéticas. Desenvolvendo assim a abstração gradual na insinuação das imagens correspondendo ao um trabalho de memória. Pois o pastel oferecia um aspecto efêmero combinado a sua fragilidade e a ação instantânea de seus cortes compositivos descrevendo uma dimensão ilusória, delicada e artificial correspondente à iluminação dos ambientes que frequentava inundados de fumaça e cobertos por luzes frias (EDITOR ABRIL, 2011).

Por tudo isso o pastel é visto, nessa pesquisa, como matéria de desdobramento devido às observações realizadas durante sua produção e o contexto histórico que o envolve possibilitando relaciona-lo com a memória em uma dimensão ilusória como pode ser visto nas composições de Degas, quando o artista estabelece uma sensação de destilação da imagem pela efemeridade implícita no material (Figura 5).



**Figura 5 – Edgar Degas (1834 – 1917). Mulheres na Terraça de um Café, à Noite. 1877. Pastel sobre monotipo, 41 x 60 cm. Fonte: The Greatex Position (2011).**

Assim matéria é tudo aquilo de que a obra é feita, que o artista escolhe, manipula e transforma conforme sua necessidade. Com a função de orientar dentro de suas delimitações o processo criador do artista (SALLES, 1998).

Para Gullar (1993) quando os artistas começaram a negar as formas referenciais eles descobriram a cor, a linha, a matéria pigmentaria. As tintas, ferramentas e suportes começaram a ser vistos como novas possibilidades de ressignificação ou redução do signo.

Entretanto o autor adverte que não é possível que a matéria por si só tenha sentido. Há sempre uma busca de sentido para as coisas, os signos e suas referências.

De tudo isso talvez possamos tirar uma lição: a arte não se constitui apenas de signos (imagens, sinais) mas também de não-signos (matéria). E deve-se entender por matéria da arte não somente a pasta pictórica, mas a própria tela e todos os materiais existentes (pedra, metal, madeira, estopa, areia, etc), já que tudo é suscetível de ser transformado em expressão (GULLAR, 1993, p.39).

Contudo o que atribui significado ao signo e aos não signos explorados é a linguagem que é trabalhada como o desenho, a pintura, a escultura, a fotografia. Assim como outros recursos e formas de expressão. Desse modo será trabalhado dentro do livro de artista experimentações, desenhos com o intuito de explorar o pastel relacionando-o a memória.

Logo busco criar uma reflexão a partir da porosidade, dos vestígios de pigmento, e de sua fonte primária, o solo, que impregna o nosso percurso, sob os pés ao nos deslocarmos entre os espaços como ruas, calçadas, gramado, chão sem pavimentação, muitas vezes marcando nossos passos, rastros deixados, que serão sobrepostos por outros ou apagados pela ação do tempo assim como na manipulação do pastel sobre o papel ou qualquer outro suporte.

Salles (1998, p.38) acredita que o projeto estético tem caráter individual. O artista é alguém inserido e afetado pelo seu tempo, mas o tempo e o espaço do objeto criado são únicos e singulares devido às características que o artista lhe oferece. O processo de criação pode ser acompanhado por esboços, rascunhos, vivências, reflexões, assim todo percurso desenvolvido é importante durante o processo de criação. Para Ostrower (1990) a percepção pode ser considerada como um processo dinâmico que ocorre a partir de processos seletivos que dependem das vivências de cada pessoa.

Esses processos seletivos partem do método de produção do pastel e do contato com o pigmento enquanto matéria prima que pode ser de origem mineral, animal ou sintética. Mas que nesse processo de criação é principalmente mineral, pigmentos terrosos que apresentam uma paleta restrita dependendo da região em que são coletados.

Assim ao observar o vermelho terroso do solo predominante no meu percurso realizado de casa para a Universidade de Brasília (UnB) e dentro do próprio Campus Darcy Ribeiro. Comecei a considerar essa cor como referência de espaço. Pois este estava sempre presente no meu deslocamento entre os espaços seja em construções ou fendas abertas no solo bruto revelando o vermelho terroso característico do solo do cerrado (REATTO et al., 2004).

Logo, o pigmento proveniente do solo apresenta uma textura granulada, áspera, que exige a retirada de resíduos, a quebra de cada partícula de cor até a obtenção de um pigmento refinado, adulterado, em relação à forma primária, bruta. No final do processo ele já não é mais o mesmo assim como a memória que vai se modificando a cada lembrança.

Portanto, essas observações, inquietações, não ocorreram de modo aleatório. Na minha percepção elas partem da vivência e da investigação, de minhas memórias relacionadas a um material específico. Impregnando meus pensamentos, orientando de forma consciente e inconsciente minha percepção. Como coloca Ostrower (1990) um acaso, uma possibilidade, uma expectativa inconsciente, latente para criação.

#### **4 LIVRO DE ARTISTA E A CONSTITUIÇÃO DA MEMÓRIA**

Plaza (1982) considera o livro como uma sequência de espaços que podem ser percebidos como um momento distinto em cada página. Por sua estrutura tradicional o livro pode impor uma leitura linear, um formato, um limite físico e técnico. Silveira (2008) concorda com o autor ao tratar à sequencialidade da estrutura do livro ligado a percepção do fruidor que interage com o objeto e com os momentos presentes em seu interior, a cada impressão o leitor conta com os momentos que passaram e vive a expectativa dos próximos momentos, constituindo relações de memórias que são estabelecidas durante o contato.

Essa vivência não pode ser descartada em uma estrutura de livro tradicional, que também contém seu tempo e o vínculo com a memória. Porém no livro de artista o fruidor vai além da leitura tradicional, podendo estabelecer várias relações com o objeto seja no campo da literatura, cronológica ou não, no momento perceptivo, contemplativo ou na proposta abordada pelo artista. Com ênfase, sobretudo na concepção plástica do livro (SILVEIRA, 2008).

Portanto o livro pode ir além, mais que um suporte, um espaço no qual o artista pode se apropriar evidenciando ou negando a sua estrutura, podendo produzi-lo em série ou em volume único. Mas acima de tudo um livro de artista é um projeto íntimo no qual o artista-autor assume todas as etapas de feitura, ainda que alguns não sejam feitos por ele.

De acordo com Panek (2006) a partir da década de 1960 há uma diferenciação entre o livro e o livro de artista, este não é mais um espaço para reproduções de trabalhos de arte, mas a obra em si, sendo assim o campo primário para a realização da arte.

Assim Plaza (1982) coloca que o livro de artista constitui matrizes de sensibilidade pelo ato de fazer-construir-processar-transformar e criar relações com diversos códigos e com o observador que passa a ter uma leitura sinestésica conforme o cheiro, a cor, a textura, o toque proporcionados pelo objeto.

Por tudo isso Silveira (2008) afirma que o artista tem no livro um objeto, passível de construção, manipulação, arranjos de imagens, com a liberdade de relacionar ideias e materiais de acordo com o seu objetivo. Entretanto o conceito de livro de artista é amplamente discutido entre os pesquisadores por envolver várias áreas que tem o livro como suporte de trabalho plástico, estético ou de informação.

O autor ainda descreve um breve histórico sobre o livro de artista ao considerar desde os cadernos de Leonardo da Vinci do século XV e início do século XVI a Caixa verde de Marcel Duchamp (1934), uma espécie de catálogo que esmiúça todo o projeto elaborado pelo artista, para a execução da obra Grande vidro (GUERSON, 2011).

Duchamp (1987) cria uma relação de anulação entre a Caixa verde (Figura 6) e o Grande vidro, pois os projetos que se encontram no interior da caixa são mais do que instruções e o Grande vidro só se realiza como objeto artístico na relação com a caixa. Nem tudo que está nas instruções propostas pelo artista está presente no vidro e dessa relação de ausência entre as duas peças é constituído a obra.



**Figura 6 – Marcel Duchamp (1887 – 1968). Caixa verde. 1934. Livro ilustrado com noventa e quatro páginas.** Fonte: Costa (2010, p. 68).

Na cadeia de reações que acompanham o ato criador falta um elo. Esta falha que representa a inabilidade do artista em expressar integralmente a sua intenção; esta diferença entre o que quis realizar e o que na verdade realizou é o “coeficiente artístico” pessoal contido na sua obra de arte. Em outras palavras, o “coeficiente artístico” pessoal é como que uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não-intencionalmente. (DUCHAMP, 1987, p.71-74, apud GUERSON, 2011, p.61).

Contudo só no final do século XX que o livro de artista é legitimado como obra de arte, principalmente a partir de 1960 pelas mudanças geradas pela arte conceitual (SILVEIRA, 2008). Portanto o livro passa a ser uma possibilidade, um espaço cada vez mais usado entre os artistas seja como um objeto que revele o percurso de criação e elaboração da obra ou como elemento principal de criação quando configurado como livro de artista.

Pela materialidade de alguns livros de artista eles priorizam a percepção e a experiência estética contrapondo a experiência intelectual de outros livros de artista

que são pensados apenas para contemplação (SOUSA, 2009). Fica claro que quando se pensa em livro ha inevitavelmente a ação do toque, assim nos livros onde o tato faz parte da concepção do artista há a ampliação do espectro perceptivo pela experiência do tocar, *ver com o corpo*, que resgatam relações de subjetividade.

Sousa (2009) defende a ideia de *lugares táteis* devido aos espaços de encontro gerados entre o corpo do folheador e o livro. Esses espaços de encontro são espaços de experiência proporcionados pelas características materiais: relevos, texturas, cheiros, densidade, cores, elementos que evidenciem esse exercício de sensações táteis proporcionados a partir do espaço criado pelo artista e vivenciado pelo fruidor.

Essa ideia de *lugar tátil* pode ser observada na obra *Wege:Märkische Sand V* (Figura 7), de 1977 do artista alemão Anselm Kiefer, onde ele organiza uma série de fotografias de uma região agrícola alemã que transmitem nas primeiras imagens uma sensação de plenitude e harmonia, mas com o passar das páginas as imagens vão ficando incrustadas de areia, manchas até que as últimas imagens fiquem completamente sobrepostas de areia e pedras (SILVEIRA, 2008). Kiefer não anula o tempo e a memória em sua obra. Ao propor o manuseio pelo observador, o artista constrói uma relação de redescoberta da imagem, pois a areia que cai das páginas revela o que estava soterrado.



**Figura 7 – Anselm Kiefer (1945). Wege: Märkische Sand V. 1980 .Óleo, emulsão, goma-laca, fotografia de areia (em papel de projeção). 28 cm x 38cm. Fonte: Saatchi Gallery (2015).**

Tendo Kiefer como influência em seu trabalho, Leila Danziger (apud SILVEIRA, 2008) artista, pesquisadora e professora do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) acredita que os livros são organismos de memória e nesse intuito cria em 1997 o livro *Nomes próprios* (Figura 8) que busca resgatar os nomes de judeus mortos durante a Segunda Guerra mundial.



**Figura 8 – Leila Danziger. Nomes próprios (livro), gravura sobre papel e óleo de linhaça (48 páginas).** Fonte: Cadernos Afetivos (2010).

Os nomes escolhidos tem relação com o sobrenome da artista, Danziger, de origem alemã, nomes de pessoas desconhecidas que podem ou não ser seus parentes, mas que carregam o mesmo estigma de dor em relação às memórias e histórias das pessoas que vivenciaram a perseguição nesse período.

Desse modo o livro é posicionado sobre uma mesa degradada pela ação de cupins e apresenta em sua estrutura páginas desgastadas, encharcadas com óleo de linhaça, com impressão rústica, aplicação de grafite, ações que no decorrer das páginas se assemelham a grandes feridas como ressalta Silveira (2008).

Portanto, o livro de artista cria espaços que podem dialogar com a memória em um recorte histórico ou afetivo inerente ao seu criador. Em contraposição aos trabalhos citados acima onde há a relação do toque cito o trabalho do artista capixaba Hilal Sami Hilal que tem em seu processo de criação a pesquisa do papel e

a utilização de materiais diversificados para a produção dos seus livros configurados por uma estrutura de lâminas sobrepostas.

Na pesquisa e produção de papel, iniciada entre 1982 e 1983, Hilal (2011) retirava a celulose de trapos de panos das roupas de pessoas próximas para a construção de grandes estruturas rendadas, assim coloca no objeto construído a sua memória afetiva (PANITZ apud HILAL, 2014). O artista associa os vazios das estruturas que constrói a falta que sente do pai, falecido durante a sua infância.

No livro Diário (Figura 9) feito com papel artesanal em um processo diferente das estruturas rendadas há uma sequência de folhas com manchas que lembram nuvens, uma compilação de manchas como um grande atlas do céu, a gestualidade dessas manchas remetem as estruturas rendadas e aos espaços vazios, devido o contraste entre o fundo e as manchas.



**Figura 9 – Hilal Sami Hilal (1952). Diário. Papel feito à mão e pigmentos. 2010. 90 cm x 70 cm x 4 cm.** Fonte: Oliveira (apud BARR, 2014).

Em outros trabalhos onde Hilal usa o cobre (Figura 10) ou acetato, há a produção de lâminas, uma espécie de página com formas, vazios, letras que constituem seus livros pela sobreposição de uma mesma lâmina. Essa estrutura também carrega a mesma carga intimista das estruturas rendadas de papel, mas com outro tipo de memória, não subjetiva.



**Figura 10 – Hilal Sami Hilal (1952). Nomes. Cobre/corrosão. 2003/2004. 35 cm x 29,5 cm x 3 cm (fechado).** Fonte: Oliveira (apud BARR, 2014).

Por apresentarem uma única estrutura que é sobreposta para constituir os livros há a evidencia das formas, letras, vazios, presentes no livro, objeto único, que não necessita de ser folheado pelo espectador devido a sua configuração que convida a contemplação, no qual o olhar ultrapassa as páginas.

Desse modo creio que o livro de artista passível de tato ou não oferece ao fruidor uma experiência única na qual há a exaltação de um intimismo que pode ser constituído pela ideia de *lugar tátil* como propõe Sousa (2009) ou pela contemplação silenciosa sem toque direto, mas com outro tipo de toque, a do olhar, do parar o tempo para ver a obra como um exercício que traz a tona sensações, lembranças, memórias, conexões construídas no espaço entre a obra e o fruidor.

## 5 PROCESSO EM PARTÍCULAS

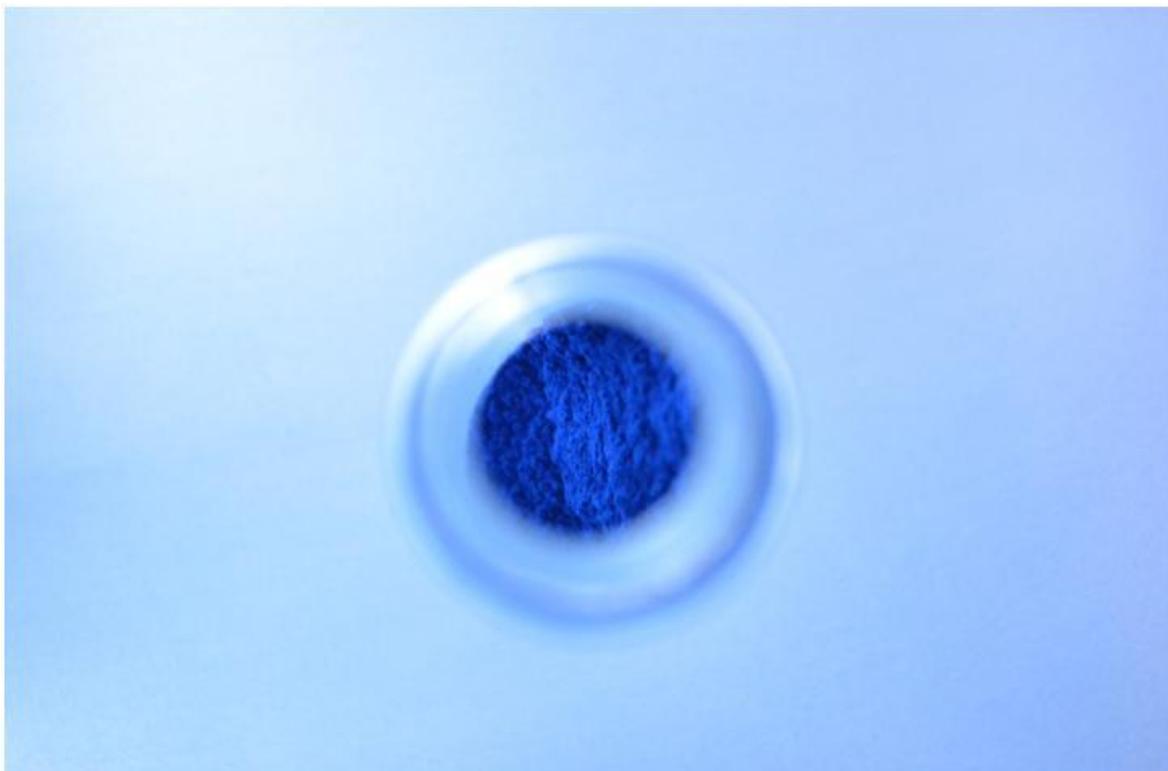
O processo de criação para o livro de artista proposto como trabalho final partiu do contato com a pesquisa e produção dos materiais como ilustrado. Tendo como referência todo o percurso construído durante a graduação. Assim para chegar nessa proposta de forma mais clara evidencio quatro etapas importantes.

A primeira diz respeito ao contato com o material em uma pesquisa teórico/prática, o que possibilitou os desdobramentos abordados nos capítulos anteriores a partir da possibilidade de encarar o pastel como uma fonte de criação e apropriação de suas características como a porosidade, a dispersão, a fragilidade, o rastro, as partículas de pigmento. Peculiaridades próprias desse material.

Aliado a essas características foi de suma importância à questão do *rastro* deixado durante sua manipulação. Assim chego à segunda etapa realizada durante Ateliê I, onde produzi o primeiro livro de artista com 1,5 x 25,7 x 32,8 cm, denominado *Rastro* que contém em seu interior um percurso que evidencia o material sobre diversos tipos de papéis com texturas e cores diferentes.

Porém esse livro não satisfez minhas inquietações em relação ao pastel porque no seu interior o material estava controlado disposto em uma sequência para que o espectador percebesse como o vejo. Isso foi um erro, tentar, imaginar a possibilidade de controlar as percepções alheias e forçar que vejam esse material a partir da minha percepção.

Então para repensar o espaço do livro chego à terceira etapa durante Ateliê II, onde a todo tempo me questionei o que realmente o pastel poderia proporcionar em um trabalho poético. Foi então que experimentei outras possibilidades como a fotografia (Figuras 11 e 12) e o vídeo, mas ainda estava ilustrando, enfatizava a cada trabalho o processo de manufatura do material. Sem me dar conta nas relações que poderiam ser criadas a partir do pigmento e pelo fato do aglutinante que uso ser específico, feito a base de canela após uma observação de um costume familiar no consumo desse chá.



**Figura 11 – Pâmella Otanásio. Olho.** Fonte: produção da autora.



**Figura 12 – Pâmella Otanásio. Ftalocianina.** Fonte: produção da autora.

De modo que a importância desse fato não está em deixá-lo em evidência, ilustra-lo, mas em entender que o chá como elemento fluido aglutinador na formação do giz tem função afetiva, de certo modo, pois reúne as partículas de pigmento assim como as pessoas durante seu consumo proporcionando memórias de afeto que podem ser despertadas com o cheiro da canela durante a manipulação do pastel.

Com o intuito de ir além ao que o material proporcionava, comecei a pensar novamente do que ele é feito, na obsessão em destacar o pigmento. Retomei minhas anotações, revi alguns livros em busca de uma resposta. Foi então que percebi em todos os lugares e principalmente no meu percurso físico de chegada e partida, de casa para a universidade e assim sucessivamente, a terra, solo, pigmento mineral bruto (Figura 13) estava à disposição em cada fenda aberta no chão do cerrado.



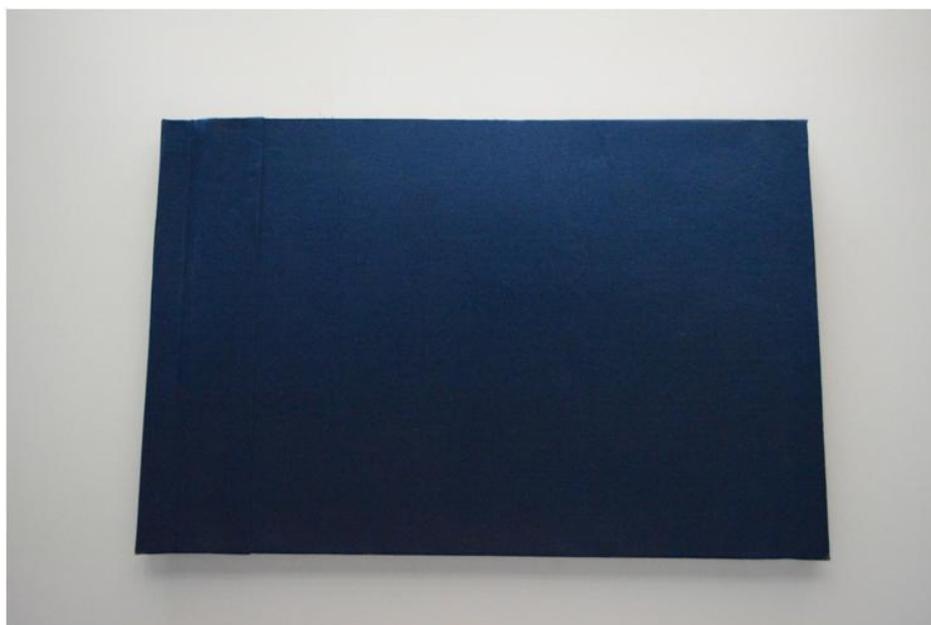
**Figura 13 – Pâmella Otanásio. Vermelho terroso.** Fonte: produção da autora.

Voltei a manufaturar pasteis, mas agora da terra que coletei no Campus Darcy Ribeiro, e dispus uma barra de pastel quebrada em um recipiente metálico junto ao mapa do meu percurso. A apresentação foi limpa, sem pó, sem partículas

fluidas no ar, novamente controlada. E o que parecia uma resposta as minhas indagações era uma nova pergunta reformulada formigando no meu estômago.

Penso que quando passei por todo o processo de manufatura do material o quebrando em seguida para armazená-lo no recipiente metálico queria demonstrar um ciclo que se estabelece do fragmento que é envolvido e preso em forma de giz e que durante o atrito com o suporte vai se tornar fragmento novamente, retornando ao seu estado inicial de partículas fluidas, mas com outras memórias. Bem como os percursos que construímos e as memórias que estabelecemos ao aglutinar nossas vivências e percepções do mundo que nos cerca e que em contato com o outro são dispersas, assim como as partículas de pó dos rastros que ficam a mercê do tempo.

De tal forma confrontei as primeiras propostas chegando à quarta etapa no processo de criação para a elaboração do segundo livro de artista, *In Memoriam* (Figura 14), como proposta final. Que como o primeiro também tem em seu interior experimentações com pastel, mas agora são gizes específicos feitos com quatro tipos de solo, o principal é o solo vermelho terroso coletado no meu percurso, os outros solos são argilas com tons claros e cinza que foram coletados por outras pessoas em seus percursos que por algum motivo lembraram-se da minha pesquisa e me presentearam com esses pigmentos, assim no interior do livro há um diálogo entre percursos distintos do ponto de vista de cada pigmento.



**Figura 14 – Pâmella Otanásio. In Memoriam (fechado). Livro de artista, Pastel sobre papel (27 folhas 300 g/m<sup>2</sup>) encadernado. 2 cm x 50 cm x 33 cm. Fonte: produção da autora (2015).**

Durante as experimentações não houve controle em relação aos pigmentos e em sua dispersão, ao contrário houve excesso (Figura 15, 16 e 17) na composição das imagens pré-selecionadas a partir de fotografias do meu arquivo familiar, imagens que me acompanham desde a infância e que de uma forma ou de outra povoam minhas memórias, além dessas imagens também selecionei outros recortes fotográficos feitos durante a graduação.



**Figura 15 – Pâmella Otanásio. Partículas.** Fonte: produção da autora (2015).



**Figura 16 – Pâmella Otanásio. Detalhe.** Fonte: produção da autora (2015).



**Figura 17 - Pâmella Otanásio. Detalhe da lombada.** Fonte: produção do autor (2015).

Vale ressaltar que a cada imagem produzida ela era sobreposta por outra para manter o giz pastel entre as páginas até a exposição de *In Memoriam*, quando ele deveria ser aberto e vivenciado por outras pessoas. O processo de produzir a imagem e sobrepô-la em seguida por outra foi angustiante, mas necessário, porque o intuito do livro é dialogar com a efemeridade e a dispersão das partículas de dentro para fora do espaço do livro, assim não cabiam retoques nas imagens, elas não foram fixadas, não buscam a permanência de um registro fotográfico, mas a fugacidade de um rastro.

Para Barthes (1984) uma fotografia é uma forma de reproduzir mecanicamente infinitas vezes um momento, congelado, que nunca mais irá se repetir. Ressalto que em nenhum momento busco a reprodução fiel das fotografias que usei como referência, elas fazem parte de um processo que teve como princípio a seleção de pontos específicos como uma textura, um olhar, a silhueta de alguém reinterpretado sobre o papel com o pastel dos solos que já falei. Não quero congelar um momento ou fazer com que a imagem inicial fique intacta no livro, ela deve se desfazer em partículas, formar névoas de poeira.

Percursos dispersos em partículas de solo na produção de imagens não fixadas, tendo em cada espaço do livro o excesso de pigmento, solo, e a dispersão dele também, porque as memórias são assim, permeáveis, fluidas e nesse livro espero construir *lugares táteis* como foi explicado por Sousa (2009).

Lugares, espaços de encontro aonde o espectador vai se sujar com as minhas memórias e como consequência vai deixar as dele como uma digital impregnada de poeira, por exemplo, e principalmente pela dispersão das partículas do solo entre as páginas e ao redor do livro pelo ato de folhear.

O título *In Memoriam* surgiu durante uma conversa que tive com a minha irmã, Pollyanna, ela sob o ponto de vista da ciência respondendo as minhas indagações sobre as qualidades e características físicas do solo, no fato deste fazer parte de um ciclo de vida e morte, destruição e construção, e por este sempre estar presente de forma direta ou indireta no nosso dia-a-dia. E ao pensar no solo ao nosso redor percebemos que de um modo simbólico também modificamos a sua estrutura, a sua memória em relação ao que ele foi ontem e é hoje. Como no meu processo de criação onde a memória é fragmentada, frágil e efêmera em um processo de constante mudança.

Portanto *In Memoriam*, expressão em latim, diz respeito a uma lembrança de alguém ou algo que se foi, mas no espaço do livro essa expressão será usada em relação às memórias efêmeras (Figura 18), nevoas de poeira, que estarão em constante mudança no interior do livro. Sem a preservação de sua forma inicial estabelecendo novas memórias, rastros, no espaço constituído sobre e entre as páginas durante o folhear de cada espectador.



**Figura 18 - Pâmella Otanásio. Rastro das memórias.** Fonte: produção da autora (2015).

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa buscou explorar a memória do ponto de vista efêmero, implícito no pastel, em uma relação metafórica com a memória. Dessa proposta surgiram investigações, desdobramentos, que alimentaram a cada instante a curiosidade e as inquietações originadas a partir desse material. Penso que a busca em transpor as características e possibilidades que o pastel oferece em uma proposta que visasse à relação com a memória e a efemeridade não foi fácil.

Mas como todo processo de criação é uma constante investigação, só foi possível entender a relação do pastel com a memória, ao retomar todo o percurso acadêmico, para questionar a presença desse material e o interesse por ele durante minha formação e a sua relação com o espaço e o pigmento, o qual é matéria prima advinda do solo.

E principalmente na relação construída a partir da porosidade, fragilidade, efemeridade, rastro observados durante a manipulação do material que também podem ser observados nos percursos físicos do dia-a-dia pelos rastros produzidos durante o nosso caminhar, vestígios de chegada e partida.

Assim na constituição das imagens com o pastel produzido a partir dos solos coletados, percursos distintos, no interior do livro houve a procura em reforçar a instabilidade em relação à permanência da imagem pelo fato da dispersão do material que se desloca com o movimento do folhear as páginas.

No entanto entendo que *In Memoriam* deve ser encarado como um livro não finalizado, por estar em transformação, em uma continua processo visto que o material em seu interior se encontra solto sobre as páginas, espaços para construção de novas memórias durante o contato e a sua manipulação.

## REFERÊNCIAS

- BARR, Marcia. Sherazade: viagem pelo imaginário. 2014. Disponível em: <<http://luxosimplesassim.blogspot.com.br/2014/08/sherazade-viagem-pelo-imaginario.html>>. Acesso em: jun. 2015.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Tradução Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção tópicos).
- CADERNOS AFETIVOS. Leila Danziger. 2010. Disponível em: <<http://cadernosafetivos.blogspot.com.br/2010/12/leila-danziger.html>>. Acesso em:
- CHAVES, Márcia L. F. Memória humana: aspectos clínicos e modulação por estados afetivos. **Psicologia USP**, São Paulo, v. 4, n. 1-2, 1993.
- COSTA, Luiz Cláudio da. As operações fotográficas nas poéticas do arquivo. **Studim 31**, 2010. p. 62-80. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/31/4.html>>. Acesso em:
- CRUZAMENTOS: Contemporary Art in Brazil. Produção de Via Brasil. [s.l.]: Via Brasil, 2014. Vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=abci455oltY>>. Acesso em: 19 maio 2015.
- EDITORA ABRIL. **Degas**. São Paulo: Abril 2011. 160 p. (Coleção Grandes Mestres, 11).
- FARIA, Paulo Eduardo Santos de. **Memórias de Chuva**. 2009. 163 f. Dissertação (Mestrado em Arte) – Universidade de Brasília, Brasília, 2009.
- GALERIA NARA ROSLER. Brígida Baltar. 2015. Disponível em: <<http://www.nararoesler.com.br/artists/34-brgida-baltar/>>. Acesso em:
- GUERSON, Milena. Olhares sobre a obra de Marcel Duchamp: a máquina de ideias, o antígeno artístico, o artífice intertexto: um pensador na arte. **Revista Cogitationes**, Juiz de Fora, v. 2, n. 5, ago./nov., 2011.
- GULLAR, Ferreira. **Argumentação contra a morte da arte**. 3. ed. Rio de Janeiro: Revan, 1993. 135 p.
- HILAL, Sami Hilal. Sherazade. In: 4ART. **Lugares de passagem**: entre a engenharia, o relato e a letra. Brasília: [s.n.], 2014. 19 p.
- HILAL, Sami Hilal. Entrevista. Entrevistadora: [Márcia Vale]. 2011. Entrevista concedida para apresentação na banca de graduação em Arte Visual. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NfjXKR8HVDc>> Acesso em: 19 maio 2015.
- JEFFERES, Neil. **The Dictionary of pastellists before 1800**. Reino Unido: Unicorn Press, 2006. Disponível em: <<http://www.pastellists.com/>>. Acesso em: 5 jun. 2012.
- MAYER, R. **Manual do Artista**. São Paulo: Ed. Martins Fontes. 2002
- MUSEU D'ORSAY. Edgar Degas. 2015. Disponível em: <[www.musee-orsay.fr](http://www.musee-orsay.fr)>. Acesso em: jun. 2015.

NASCIMENTO, Roberta Andrade do. Charles Baudelaire e a arte da Memória. **ALEA**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, 2005.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Rio de Janeiro: Campus, c1990. 289 p.

PANEK, Bernadette. Livro de artista: integração entre poetas e artistas. In: FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE, 4., 2006, Curitiba. Anais... Curitiba: ArtEMBAP, 2006. p. 40-45.

PARKS, John A. The Historically Rich Medium of Pastel. **American Artist 70**, n.765. p. 31-36, may, 2006.

PLAZA, Julio. O livro como forma de arte (I). **Arte em São Paulo**, São Paulo, n.7, jun. 1982.

REATTO, Adriana; et al. **Mapa Pedológico Digital: SIG Atualizado do Distrito Federal 1:100.000 e uma síntese do texto explicativo**. Planaltina: Embrapa Cerrados, 2004. 31p. (Documentos / Embrapa Cerrados, 120).

REFF, Theodore. **The Technical Aspects of Degas's Art**. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1971. (Metropolitan Museum Journal, v. 4).

SAATCHI GALLERY. Anselm Kiefer. 2015. Disponível em: <[http://www.saatchigallery.com/artists/artpages/anselm\\_kiefer\\_20.htm](http://www.saatchigallery.com/artists/artpages/anselm_kiefer_20.htm)>. Acesso em: jun. 2015.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP, 1998.168 p.

SANTOS, Maria Ivone. As extensões da memória: a experiência artística e outros espaços. 2004. Disponível em <<http://www.ufrgs.br/extensoesdamemoria>>. Acesso em: 3 abr. 2015.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada**: da ternura à injúria na construção do livro de artista. 2. ed. Porto Alegre: UFRGS, 2008. 319 p.

SOUSA, Márcia Regina Pereira de. **O livro de artista como lugar tátil**. 2009. 217 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Florianópolis, 2009.

THE ATHENAEUM. Rosalba Carriera. 2015. Disponível em: <[www.the-athenaeum.org](http://www.the-athenaeum.org)>. Acesso em: jun. 2015.

THE GREATEX POSITION. Impressionists on tour at the Hôtel de Ville. 2011. Disponível em: <<http://thegreatexposition.com/?p=2497>>. Acesso em: jun. 2015.

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. Woman Having Her Hair Combed. 2015. Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/436173>>. Acesso em: jun. 2015.