

LIVRO DO NEGRO (2020-2022): PROCESSO DE CRIAÇÃO E INTERTEXTUALIDADE

José Henrique Rodrigues de Souza

Cláudia Maria França da Silva

Resumo: Análise do livro de artista produzido a partir de 2020, *Livro do Negro*, cujo suporte é o romance de 1895, *Bom crioulo*, de Adolfo Caminha. Polêmico para o seu período de publicação, o livro é atravessado pela questão da homoaletividade, importante para a poética pessoal e o processo de criação concernente a ela. *Livro do Negro* é analisado pelo viés da intertextualidade em Tiphaine Samoyault, pela hibridação em Canclini e pelo conceito de *injúria* em Paulo Silveira, acerca das transgressões aos livros, realizadas pelos artistas. Este livro de artista encontra-se em processo, na medida da realização de novas leituras do romance e de novas propostas/testes para monotipias.

Palavras-chave: Livro de artista. Processo de criação. Intertextualidade. *Injúria*.

LIVRO DO NEGRO (2020-2022): CREATION PROCESS AND INTERTEXTUALITY

Abstract: Analysis of the artist's book produced since 2020, *Livro do Negro* (*Book of the Black Man*), whose support is the 1895 novel *Bom crioulo* (*Good Creole*) by Adolfo Caminha. Controversial for its period of publication, the book is permeated by the issue of homoaffectivity, important to personal poetics and the creative process concerning it. *Livro do Negro* is analyzed from the perspective of intertextuality in Tiphaine Samoyault, hybridization in Canclini, and the concept of *injury* in Paulo Silveira, regarding transgressions against books carried out by artists. This artist's book is in process, as new readings of the novel and new proposals/tests for monotypes are being carried out.

Keywords: Artist book. Creation process. Intertextuality. *Injury*. Brazilian Art.

INTRODUÇÃO

Este artigo descreve e analisa o livro de artista *Livro do Negro*, realizado por este autor a partir de 2020. Consideramos o livro de artista basicamente como a construção de uma narrativa própria, não necessariamente linear, em que artistas exploram aspectos materiais, escalares, sensoriais e conceituais presentes em um livro comum, mas que na obra artística, ao serem apropriados pelo autor, são transgredidos e ressignificados.

O *Livro do Negro* é a apropriação de um exemplar do livro *Bom Crioulo*, romance do escritor cearense Adolfo Caminha, publicado pela primeira vez em 1895, no Rio de Janeiro. A edição adotada para a realização da obra em processo é de 2019, pela Editora Todavia (Figura 1). Caminha mudou-se para o Rio de Janeiro aos 13 anos, logo após a morte de sua mãe, durante a Grande Seca no Nordeste entre 1877 e 1879. Ingressou na Marinha de Guerra em 1883, onde chegou ao posto de Segundo-Tenente. Entretanto, cinco anos mais tarde, foi obrigado a transferir-se para Fortaleza e a sair da Marinha, passando a trabalhar como funcionário público; isto porque se apaixonou pela esposa de um alferes, com a qual teve duas filhas. Adolfo Caminha faleceu no Rio de Janeiro, em 1º de Janeiro de 1897, aos 29 anos, vítima de tuberculose.

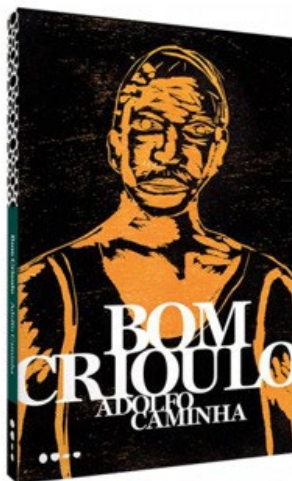


Figura 1. *Bom Crioulo*, de Adolfo Caminha. 2019. Exemplar publicado pela Editora Todavia.
Fonte: <https://todavialivros.com.br/livros/bom-crioulo>

Na narrativa de Caminha, Amaro é um jovem negro recém-fugido do regime escravocrata, que encontra na Marinha a tão almejada liberdade. Sua alcunha *Bom Crioulo* provém de sua personalidade benevolente. Na embarcação, Amaro encontra um trabalho disciplinado, porém menos violento do que nas fazendas, onde tantos outros corpos negros sofriam maus tratos e torturas das mais variadas ordens.

O jovem protagonista tinha um fraco para a bebida, arrumando confusão com homens que trabalhavam no cais, pescadores e policiais onde quer que aportassem. Apesar do mau comportamento, nunca havia sido castigado fisicamente por seus superiores. Um dia, sua sorte muda ao esmurrar um “segunda classe” que ousou maltratar o grumete Aleixo, “um belo marinheirito de olhos azuis, muito querido por todos e de quem diziam-se ‘cousas’” (Caminha, 2019, p. 34).

Ao defender o jovem Aleixo repetidas vezes, um laço é formado entre os dois, ao ponto de Amaro alugar um quarto na pensão de D. Carolina, uma prostituta do Rio de Janeiro. A relação dos dois jovens se modifica à medida em que Amaro passa a trabalhar num navio diferente e pode desembarcar apenas uma vez ao mês.

É na ausência de Amaro que podemos perceber um pouco da “elasticidade” da sexualidade de Aleixo, seduzido por D. Carolina, por quem Amaro tinha estima. Em determinado momento, Amaro foge da embarcação e ao não encontrar Aleixo, embriaga-se no porto da cidade e arruma confusão com quem estava na região. Ao ser parado pela polícia e encontrado pelo comandante do navio, sofre uma severa punição, ao ponto de parar no hospital. Lá, Amaro descobre o envolvimento do jovem Aleixo com a dona da pensão.

Amaro consegue fugir e interceptar o jovem Aleixo. “Os olhos do negro tinham uma expressão feroz e amargurada, muito rubros, cruzando-se, às vezes, num estrabismo nervoso e alucinado” (Caminha, 2019, p. 152), ao passo que Aleixo estava acovardado, ameaçando gritar. O final do romance é trágico. Amaro tira a vida do seu enamorado com uma navalha e é levado pela guarda.

A primeira leitura do livro foi realizada durante o Ensino Médio, após visitar a biblioteca da escola. A professora de Língua Portuguesa levava suas turmas semanalmente para que um livro fosse lido ao longo da

semana por cada aluno e apresentado para a turma na semana seguinte. Naquela ocasião, a leitura de *Bom Crioulo* me atravessou negativamente.

Em retrospecto, é possível analisar esse atravessamento negativo como um acontecimento natural da adolescência. *Bom Crioulo*, enquanto história, cria distanciamento com os públicos não familiarizados com seu conteúdo. Naquele momento, aos 17 anos, não possuía o arcabouço teórico ou literário que possibilitassem uma leitura crítica adequada do romance. Posso citar como exemplo de um elemento que me afastou da leitura foi o fato do personagem principal, Amaro, um homem negro, ser descrito com características que lhe afastam da humanidade:

Outras bocas foram transmitindo a ordem até que surgiu, correndo, a figura exótica de um marinheiro negro, d'olhos muito brancos, lábios enormemente grossos, abrindo-se num vago sorriso idiota, e em cuja fisionomia acentuava-se linhas características de estupidez e subserviência (Caminha, 2019, p. 25).

As características de Amaro apresentadas por Caminha fazem do romance sua pertença ao Naturalismo, escola que possui como elementos fundantes o caráter experimental da escrita e o determinismo no modo de caracterização e construção dos personagens. Para Rondinele Aparecido Ribeiro (2017, p.148 et seq.), era fato comum na literatura do final do século XIX explicações científicas que balizavam as descrições dos personagens, como aspectos biológicos e fisiológicos dos indivíduos, compondo "um verdadeiro painel da sociedade".

A segunda leitura se deu em outro contexto. Durante o isolamento social do coronavírus (COVID-19), procurei listas de livros para inserir na minha lista de leitura, no intuito de retomar esse hábito para além dos textos acadêmicos. Me deparei com a indicação de *Bom Crioulo* mais de uma vez. Sendo assim, era apenas "natural" que eu me permitisse experienciar aquela leitura novamente. Após adquirir o livro, comecei a leitura e a experiência de dez anos após o primeiro contato com o livro de Adolfo Caminha foi bem diferente. Nas discussões de orientação do mestrado, foi sugerida a escolha de um livro para uso como objeto. Com uma bagagem teórica muito maior do que na adolescência, e já consciente dos percursos da pesquisa, consegui iniciar o processo do livro de artista *O Livro do Negro*, cujo proces-

so e discussão se apresentou na dissertação *Livro do Negro* (2020-2022): Relatos e reflexões acerca da apropriação do romance *Bom Crioulo*, defendida em 2022 pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo/UFES. Embora o título da dissertação mencione uma data de finalização do livro, o livro ainda se encontra em processo.

O LIVRO DO NEGRO E SEU PROCESSO DE CRIAÇÃO

É inerente ao homem a necessidade de deixar marcas nos caminhos que atravessa, assim como o impulso a dar sentido e ordenação àquilo que vê e produz. O processo de criação é uma dessas estratégias para dar ordenação ao mundo em que vivemos. Segundo Fayga Ostrower, o homem “cria, não apenas porque quer, ou porque gosta, e sim porque precisa; ele só pode crescer, enquanto ser humano, coerentemente, ordenando, dando forma, criando” (Ostrower, 1987, p. 10). Sandra Rey vai nos dizer que “toda obra de arte é uma resposta singular a um estímulo” (Rey, 2002, p. 128), de modo que o ser humano produz porque o mundo em que vive o impulsiona a tal. Mas a produção artística não se restringe apenas ao processo prático. As inquietações poéticas produzem conhecimento científico teórico, de modo que cada vez mais artistas estão escrevendo sobre suas produções artísticas.

Para Jean Lancri, a pesquisa em artes acontece na articulação entre pesquisa prática e pesquisa acadêmica, uma vez que “o ponto de partida da pesquisa situa-se, contudo, obrigatoriamente na *prática* plástica ou artística do estudante, com o *questionamento* que ela contém e as *problemáticas* que ela suscita” (2002, p. 19-20). No âmbito da academia, a pesquisa prática do processo de criação é o que baliza a escrita acadêmica em suas discussões, de modo que a primeira não é uma ilustração coadjuvante da segunda – elas caminham concomitantemente (Lancri, 2002, p. 25-26). Cecília Almeida Salles, em seu livro *Gesto Inacabado* (1998), sustenta que narrar a gênese da obra pode trazer à superfície alguns sistemas e procedimentos que nos permitem entender o caminho do artista, uma vez que é pelo processo que se percebe a existência de algo que não existia antes e este algo existe por meio daquilo que a figura de autoria oferece ao processo.

Para esta reflexão, é preciso considerar que o processo de criação do livro de artista atua sobre outro livro, um objeto que pertence ao sistema editorial. O exemplar utilizado para as interferências é da Editora Todavia. Possui 13,5 centímetros de largura; 20,8 centímetros de altura e 1,1 centímetros de profundidade, pesando cerca de 240 gr. Possui 176 páginas, lançado em 05 de julho de 2019. Suas páginas foram impressas em papel Munken *print cream* gramatura 80 g/m².

Já na capa do exemplar da Editora Todavia, o que nós encontramos é a simulação ou imagem de uma impressão em xilogravura. Infiro isso em função dos vincos que cortam o desenho de Amaro na capa, e aos traços mais grossos e exagerados do personagem, que parecem talhados a goivas e não a cinzel. É curioso a capa do livro ser a simulação da técnica que pode gerar uma única ou múltiplas impressões, de acordo com a demanda ou vontade do gravurista. Isso se dá em descompasso do livro como objeto industrial, cuja reprodutibilidade é muito mais extensa do que uma xilo, em tempo e em números. Uma imagem de xilo tornada imagem em *off-set* se adequa à velocidade do objeto industrial, diferentemente de uma capa realmente em xilogravura.

O livro objeto industrial possibilita um manuseio que o livro objeto artístico não o permite: o objeto artístico, ou livro de artista, pede um velado distanciamento. Isso porque o objeto artístico está 1) em processo; e 2) diretamente relacionado à ideia de ser uma obra de arte, portanto não pode ser manuseada por qualquer pessoa. Não foi a esmo que a imagem inserida (Figura 2) foi escolhida para somar nesses escritos.

Até o momento da segunda leitura de *Bom Crioulo*, eu já havia realizado algumas experiências com monotipias sobre páginas de livros, destacadas de seus tomos originais. A Figura 2, por exemplo, é uma dessas obras realizadas a partir das páginas de um livro comprado aleatoriamente num sebo. Apesar de aleatoriamente escolhido, o livro se mostrou pertinente às discussões suscitadas nos desenhos. Ao passo que *Livro do Negro* é um tomo contínuo, onde as páginas não foram destacadas, as obras da série *A Invenção da Praia* seguem um caminho inverso. Foram produzidas justamente a partir dessa separação física. E o motivo é simples: por se tratar de uma investigação inicial dentro das possibilidades desse suporte, o tratei como se fosse um bloco de folhas a serem destacadas conforme a necessidade de construir novas imagens.



Figura 2. José Henrique Rodrigues. *Sem Título*, da série *A Invenção da Praia*, 2020. Monotipia, 14 x 21 cm. Fonte: Acervo do Autor.

A página da qual saiu a obra presente na Figura 2 pertence ao livro *Território do Vazio: a praia e o imaginário ocidental*, de Alain Corbin (1989). Em seus escritos, o autor descreve como a praia deixou de ser um espaço de subsistência (destinado à pesca) para se tornar um espaço de convívio social, viagens, lazer e banhos medicinais. Para tal, o autor se debruçou sobre os arquivos da Biblioteca Nacional de Paris por quatro anos.

De imensidão avassaladora e capaz de despertar ojeriza, o mar passa a ser uma entidade que abarca e banha. Não obstante, observa-se a partir do século XVIII pinturas que mostram o mar como um elemento convidativo. Ao começar a fazer as primeiras interferências no livro de

Caminha, que posteriormente passa a ser o meu livro de artista, percebi que há um ponto entre Corbin e Caminha: a presença do mar, mesmo que a abordagem não seja a mesma.

Ante a nova leitura do livro de Caminha, foi inevitável começar a fazer desenhos, colagens e outras interferências gráficas sobre as páginas do exemplar adquirido. Comecei a interferir avidamente sobre suas páginas, de modo a criar minhas próprias narrativas sobre o texto já posto. Opto por trabalhar diretamente sobre as páginas do livro devido a sua materialidade e possibilidades de fruição. Sou movido pelo toque, o tato está muito presente na experiência pessoal de cada leitor: seja ao folhear cada página e sentir a textura ou lisura das folhas impressas, seja ao sentir o peso do livro.

A técnica utilizada, monotipia, é uma hibridização entre desenho, gravura e pintura; pertence à família das gravuras planográficas, em que a matriz lisa vai render uma única impressão final. A monotipia me interessa pela trajetória pessoal entre o desenho e a gravura (fui monitor da primeira linguagem, e me afeiçoei pela segunda durante as aulas); ela permite formar composições que transitam do gráfico às manchas. O uso da monotipia permite uma construção imagética que transita entre a linha dura e a linha difusa, a depender da gestualidade do artista – a mudança de pressão exercida pela mão no papel tem grande influência sobre o resultado. Essa difusão é muito interessante porque cria uma imagem nebulosa ou pouco definida dos personagens – uma mescla ou hibridização. O granulado revela os vestígios de minha mão; é onde repousei meu pulso durante o ato de desenhar, ou foi onde pressionei com os dedos o papel, com a intenção de imprimir manchas gráficas junto aos desenhos.

A fatura da monotipia implica uma consciência cada vez mais sofisticada da ação manual, no sentido de que a leveza ou o seu peso podem produzir manchas e efeitos gráficos que podem ser interpretados como ganhos na imagem, ou simplesmente como *sujidades* na finalização do processo. Essa consciência da tangibilidade traz uma nova sensualidade ao processo monotípico, como se os suportes fossem corpos, durante o manejo: "O toque que as mãos deitam sobre o papel, a fricção que a colher faz sobre a impressão são operações artísticas carregadas de erotismo. Seja no aperto, seja na delicadeza, é como tocar a pele da pessoa desejada" (Souza, 2018, p. 55).

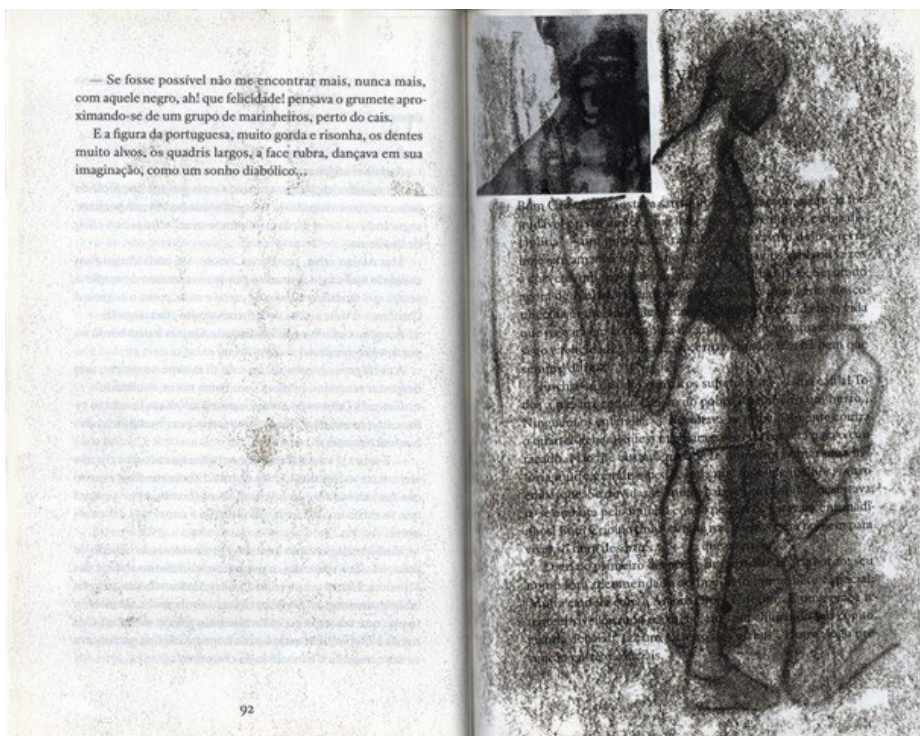


Figura 3. José Henrique Rodrigues. *Livro do Negro* (Excerto), 2020-. Livro de Artista, 21 x 28 cm. Fonte: Acervo do Autor.

O granulado característico da imagem parece dissolver os personagens, tornando-os de difícil reconhecimento. O emaranhamento das linhas e das manchas do desenho com o texto impresso no plano de fundo (também chamado de *mancha* no jargão de diagramação) evidencia a confusão no discernimento dos personagens. Desse modo, a cena pode tanto evocar as imagens lembradas e seus graus de evanescência quanto uma espécie de fantasmagoria, conforme observamos na Figura 3. Os momentos de *luz* na imagem provêm da perda de densidade de traços e manchas; as zonas transparentes, translúcidas e as opacas, ao mesmo tempo que proporcionam o esforço de identificação do conteúdo do texto, possibilitam uma nova experiência de leitura, onde imagem e texto se equivalem, compondo um *texto híbrido*.

Nestor Garcia Canclini (2000, p.64 et seq) nos alerta para o termo hibridação, vindo da Biologia e apropriado pelas Ciências Sociais, como estratégia de saída dos discursos essencialistas de identidade, autenticidade e pureza cultural. O termo "contribui para identificar e explicar alianças múltiplas", bem como define-se por uma "reconversão", em cujo significado cultural, pode-se tanto "explicar as estratégias mediante as quais um pintor se converte em desenhista" quanto também um processo coletivo, como "os operários que reformulam sua cultura laboral ante as novas tecnologias produtivas."

Ainda segundo este autor, a hibridação, tal qual seus termos afins, como sincretismo, mestiçagem, entrecruzamento, fusão, colagem, entre muitos outros, é definida como "processos socioculturais nos quais as estruturas ou práticas discretas, que existiam em forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas" (2000, p. 62). Para que haja um entrecruzamento entre as alteridades presentes, é preciso haver um deslocamento entre os fragmentos. Canclini escreve:

Uma teoria não ingênua da hibridação é inseparável de uma consciência crítica de seus limites, do que não se deixa ou não quer ou não pode ser hibridado. Vemos então a hibridação como algo a que se pode chegar, do que é possível sair e no qual estar implica que o insolúvel possa assumir o controle, o que nunca resolve o todo que somos ao mesmo tempo outros e com os outros (Canclini, 2000, p.71).

A INTERTEXTUALIDADE NO LIVRO DO NEGRO

Para Paulo Silveira, tudo evidencia "que um livro é um objeto. Ele não é uma obra literária. A obra literária é de escritores, pesquisadores, publicadores. O livro é de artistas, artesãos, editores. É de conformadores." (Silveira, 2008, p. 13). Posso dizer, a partir da citação do autor, que me apropriado do livro *Bom Crioulo*, de algumas maneiras, para além de seu conteúdo. Três dos cinco sentidos parecem permear a percepção do objeto livro a partir de seus verbos: fruir, tocar, cheirar.

Há um erotismo presente tanto na manipulação do suporte enquanto faço as interferências, quanto quando observo o trabalho à

medida em que folheio as páginas já desenhadas, encontrando aleatoriamente páginas *em branco*, prontas para serem interferidas. A ideia inicial é interferir em todo o livro. Por isso, não destaco trechos ou passagens da história que considero mais relevantes, não sigo a ordem das páginas para realizar as intervenções. Minha intencionalidade de leitura é tão diversa quanto existem pessoas que se proponham a *ler* o imbricamento de textos.

A possibilidade de folhear o livro, de alternar as páginas a serem lidas ou ainda de modificar a ordem da leitura das imagens impressas em suas páginas foi pensada desde o princípio. Se existem camadas de interferência sobre as páginas do livro, antecipo que a leitura dos espectadores também se torne uma dessas camadas; que haja inferência de significado por parte do espectador. Ao discutir sobre as inquietações que permitiram a instauração do *Livro do Negro*, seria impossível não trazer os pontos relacionados à literatura. O livro de artista pessoal apresenta uma categorização interessante dentro do panorama artístico – não é um objeto de categorização estanque. Não à toa, são tantos os termos utilizados pelos artistas: livro de artista, livro-objeto, livro ilustrado, livro de arte, livro-poema, poema-livro, livro-arte, arte-livro, livro-obra... mas mais importante que o nome utilizado, é como esse objeto se desdobra ante suas possibilidades e potencialidades. Para Paulo Silveira,

o artista se apropria daquilo que considero o mais significativo objeto cultural ocidental (embora muitos autores o considerem primordialmente apenas contenedor de textos), e preexistente nas suas formas e nos seus dogmas. O artista se equilibra em algum ponto por ele, eleito entre o respeito às conformações tradicionais (o códice, por exemplo) e a ruptura ou transgressão (física ou espiritual) às normas consagradas de apresentação do objeto livro (Silveira, 2008, p. 21).

Nesta citação, o autor quer nos apresentar o delicado equilíbrio existente entre o respeito às normas narrativas, o conteúdo e a própria objetividade do livro com as possibilidades de transgressão que artistas podem fazer a essa estrutura, a partir do momento em que desejam construir (ou desconstruir, injuriar) livros, gerando livros de artista.

Pensar e realizar um livro de artista (como qualquer obra artística) requer a compreensão de que nada provém do nada, que criamos a partir de uma rede de relações internas (do mundo do autor da obra) com fatos externos, quais são as referências que balizam o pensar da e na obra e também da trajetória poética do artista. Obras não nascem sozinhas; desse modo, pensar em intertextualidade talvez seja pensar no próprio caráter dialógico que toda obra de arte encampa. As referências são, portanto, do campo da intertextualidade: os diálogos iniciais postos entre a obra em processo e o repertório do artista, outros textos, imagens, situações e memórias de sensações e experiências.

Adiciono aqui as considerações de Tiphaine Samoyault sobre a intertextualidade. Segundo a autora, a intertextualidade é um recurso comum a todos os textos, consistindo na relação que eles possuem entre si, afinal “O que é ela [a intertextualidade], com efeito, senão a memória que a literatura tem de si mesma?” (Samoyault, 2008, p.10). A autora continua, mais à frente: a intertextualidade é o “fenômeno que orienta a leitura do texto, que governa eventualmente sua interpretação, e que é o contrário da leitura linear” (Samoyault, 2008, p.25).

A autora continua sua linha de raciocínio comentando sobre a relação entre obra textual e o contexto cultural, mais uma vez indo de encontro aos pensamentos de Salles e Ostrower: “Os efeitos de convergência entre uma obra e o conjunto da cultura que a nutre penetra-a em profundidade, aparecem então em todas as suas dimensões: a heterogeneidade do intertexto funda-se na originalidade do texto” (Samoyault, 2008, p.11). Podemos pensar também que a intertextualidade como não-linearidade do processo de leitura atua nas interferências nas páginas do livro, afinando-se à *injúria* proposta por Silveira, como o conjunto de ações que subvertem a estrutura física do livro-base, comprometendo a verdade ou a verossimilhança de sua lei ou verdade própria. (Silveira, 2008, p. 27)

Assim, *Livro do Negro* estabelece, desde já, relação intertextual com *Bom Crioulo*; a existência de ambos une contextos distintos, mas ao mesmo tempo, com afinidades entre si. Retorno a Canclini sobre o hibridismo para pensá-lo como um processo sociocultural. Podemos pensar também na formação étnica da sociedade brasileira, ou ainda no modo como as representações de negritude vêm sendo colocadas para a sociedade ao longo das décadas. Neste complexo processo de geração de “novas estruturas,

objetos e práticas", observamos uma necessidade de quebrar estruturas sociais e maneiras pré-estabelecidas de representação.

Este breve relato do processo de criação do *Livro do Negro* pode ser entendido como um intertexto, sendo este um "fenômeno que orienta a leitura do texto, que governa eventualmente sua interpretação" (Samoyault, 2008, p.25). Ainda nessa perspectiva, a autora diz que a intertextualidade pode ser considerada uma anacronia, pois ela é uma memória do leitor. O texto passa a ser um conjunto de vários outros – explicitando uma hibridação – salientando a necessidade de compreendê-lo a partir de suas referências não-verbais.

Complemento o pensamento sobre intertextualidade apresentando brevemente a obra de Ann Hamilton, *Tropos*, para que o *Livro do Negro*, de algum modo, seja conectado a outros modos de ler e ver imagens, textos e materialidades.



Figura 4. Ann Hamilton. *Tropos*, 1994.

Fonte: https://www.annhamiltonstudio.com/objects/tropos_books.html

Trata-se de uma instalação com performance, em que um livro de artista encontra-se em processo, ao centro de uma grande sala. Com aproximadamente 1.500 metros quadrados, o espaço ocupado pela artista era, originalmente, uma fábrica. As janelas foram cobertas com painéis translúcidos, na intenção de criar uma iluminação nebulosa para envolver os observadores de suas ações. O chão está coberto por crina de cavalo costurada em feixes.

No centro do espaço está uma figura solitária, sentada em uma mesa. Em algumas vezes, a figura é a própria artista; em outras, outra pessoa dá continuidade à sua ação. A figura parece absorta em sua tarefa, como se fosse um ritual. Sua ação consiste em ler o livro, queimando as palavras lidas por meio de uma espécie de pirógrafo (Figura 4). Na duração da performance, o texto vai se transformando em fumaça, tendo seu cheiro absorvido pela crina de cavalo que cobriu inteiramente o chão do local.

Esta obra de Hamilton é marcada pela complexidade de signos apresentados; aqui, destacamos o ato de queima da página. A cauterização das páginas remete a uma leitura pautada no processo de apagamento do texto. Se o objeto livro é capaz de eternizar palavras, momentos e personagens, Hamilton se põe justamente em fazer o contrário, ao garantir que nenhuma outra pessoa possa acessar as páginas do exemplar que tem nas mãos.

Há uma aproximação muito familiar entre *Livro do Negro* e *Tropos*. Em *Livro do Negro*, há a cobertura do texto por camadas de tinta tipográfica ou de elementos de colagem. A leitura é impossibilitada pela adição de materiais, ao passo que em *Tropos*, há a subtração do texto pelo fogo, aniquilando a possibilidade de leitura. Entretanto, em *Livro do Negro*, a ilegibilidade não é total – em determinadas passagens, tanto texto quanto interferências gráficas coexistem, numa relação harmoniosa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao ser apropriado no processo de criação pessoal, o livro de Caminha passa por um processo que o transmuta em algo novo. A própria linguagem da monotipia, híbrida em sua essência, evidencia a materialidade híbrida do objeto artístico. Ao interferir desenhos, colagens e monotipias

no texto que antes era de Adolfo Caminha, ali, o livro deixa de cumprir sua função original, e os personagens Amaro e Aleixo passam a conviver com os meus próprios personagens.

Livro do Negro conversa de maneira mais sutil com o livro *Território do Vazio*, de Alain Corbain. Embora o conteúdo deste livro tenha construído uma aproximação entre *Bom Crioulo* e *Território do Vazio* – o mar; no livro de Corbain cometi injúria à sua materialidade, ao descartar suas páginas e nelas interferir com monotípias. Considero esta autonomia das páginas como um elemento diferenciador entre os trabalhos realizados até então. Mas ao mesmo tempo, a série *A invenção da praia* atuou como preparadora para a proposição de apropriação de *Bom Crioulo*. Se a série *A invenção da praia* deu-me segurança nas interferências, elas alcançam outro patamar quando do enfrentamento da força do objeto em si, tratado com “ternura” (Silveira, 2008) – pelo respeito e manutenção de sua integridade física.

Livro do Negro se aproxima de *Tropos*, de Ann Hamilton, por discutirem o desaparecimento da narrativa literária à medida em que este é lido. A diferença é que Hamilton faz essa leitura totalmente transgressora linearmente, eu não.

Essa leitura não-linear realizada enquanto produzo as interferências no *Livro do Negro* me permitem não me contaminar com a narrativa de Caminha, num sentido de me preocupar por antecedência com o que será produzido. Assim, o processo de hibridização das linguagens ou de intertextualidade, conforme observamos em Canclini e Samoyault, se dá em um processo de descontinuidade. É de se observar, entretanto, que esse adjetivo não implica em um processo de criação descontínuo, uma vez que a produção de sentido dessa obra está tanto no processo em si quanto em sua fruição.

Apesar do nome da obra estar acompanhada da data (2020-2022), o objeto encontra-se em processo, de modo que posteriormente à finalização da pesquisa de mestrado, meu Livro de Artista segue recebendo interferências que, eventualmente, deixarão as suas páginas tão ilegíveis quanto as páginas de *Tropos*. As considerações de Paulo da Silveira e Tiphaine Samoyault nos apontam a intertextualidade presente nos objetos artísticos analisados no sentido de que um texto emerge de um já

existente e que alterar sua condição inicial é, de certo modo, um *agravo* ao livro como unidade forma-conteúdo. Já o hibridismo posto por Nestor Canclini aponta os atravessamentos entre *Livro do Negro* e *Bom Crioulo* como um processo sociocultural por, de alguma maneira, destacarem maneiras de se representar a negritude. Cada qual à sua maneira.

REFERÊNCIAS

CORBIN, Alain. **Território do Vazio**: A praia e o imaginário ocidental, São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CANCLINI, Nestor García. "Noticias recientes sobre la hibridación". In: HOLLANDA, Heloísa B.; RESENDE, Beatriz (org). **Artelatina**: cultura, globalização e identidades cosmopolitas. Rio de Janeiro: Aeroplano/MAM, 2000. P. 60-82.

HAMILTON, A. Tropos. **Dia Center for the Arts**. 1993-1994. Disponível em: http://www.annhamiltonstudio.com/images/projects/tropos/Project_descriptions_tropos.pdf. Acesso em: 12 dez. 2025.

LANCRI, J. Modestas Proposições sobre as condições de uma Pesquisa em Artes Plásticas na Universidade. In: BRITTES, B.; TESSLER, E. (org). **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: EDUFRGS, 2002.

OSTROWER, F. **Criatividade e processo de criação**. Petrópolis: Vozes, 2014. 30ª ed.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da Pesquisa em Artes Visuais. In: BRITTES, B.; TESSLER, E. (org). **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: EDUFRGS, 2002.

RIBEIRO, R. A. Bom crioulo: uma narrativa naturalista silenciada pelos cânones. In: **Macapá**, v. 7, n. 4, 2º semestre, 2017. Disponível em: https://www.academia.edu/71310551/Bom_crioulo_uma_narrativa_naturalista_silenciada_pelos_c%C3%A2nones. Acesso em: 17 out. 2025.

SALLES, C. A. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Intermeios, 2011.

SAMOYAUULT, T. **A intertextualidade**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SILVEIRA, P. **A página violada**: da ternura à injúria na construção do livro de artista [online]. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008, ISBN 978-85-386-0390-0. Disponível em: doi 10.7476/9788538603900. Disponível em

ePUB: <http://books.scielo.org/id/2pwn4/epub/silveira-9788538603900>.
epub. Acesso: 17 out. 2025.

José Henrique Rodrigues de Souza é Artista Visual e Pesquisador, Mestre em Arte e Cultura pela Universidade Federal do Espírito Santo. Se debruça nas temáticas das masculinidades negras no Brasil contemporâneo e estuda atravessamentos de classe e sexualidade a essa temática. É interessado em como o Processo de Criação baliza a produção teórica a partir de sua própria produção, que transita entre técnicas híbridas: desenho, pintura, gravura e arte digital. Além de pesquisador, atua como professor da educação básica na rede estadual do Espírito Santo.

Email: hnrqrod@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9006-7692>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0521304968113153>

Cláudia Maria França da Silva Artista visual e Docente do Centro de Artes da UFES, Espírito Santo. Pós-doutora em Psicologia pela UFMG, Doutora em Artes pela UNICAMP, Mestre em Artes Visuais pela UFRGS, Bacharel em Desenho e Escultura pela UFMG. Lecionou na graduação e pós-graduação em Artes da UFU (Universidade Federal de Uberlândia, MG) e atualmente leciona na graduação e pós-graduação em Artes da UFES. Áreas de atuação como artista: instalação e arte objetual. Áreas de atuação como docente: Desenho, Desenho Contemporâneo, Processos de Criação. Participa regularmente de exposições individuais e coletivas, bem como de reuniões científicas e produção textual.

Email: claudiafranca08@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6971-6363>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3462886315780014>

Artigo recebido em 13.03.2026. Aceito em 12.05.2026.

