

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE ARTES – CEART
CURSO DE MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES – PROFARTES

LIVRO DE ARTISTA:
UMA OBRA ABERTA AO IMAGINÁRIO

EDNEIDE RAMOS DE SANTANA

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maristela Müller

FLORIANÓPOLIS

2026

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE ARTES – CEART
CURSO DE MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES – PROFARTES

LIVRO DE ARTISTA:
UMA OBRA ABERTA AO IMAGINÁRIO

EDNEIDE RAMOS DE SANTANA

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maristela Müller

FLORIANÓPOLIS

2026

**Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da
Biblioteca Universitária Udesc,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

Santana, Edneide Ramos de
Livro de artista: uma obra aberta ao imaginário / Edneide
Ramos de Santana. -- 2026.
118 p.

Orientadora: Maristela Müller
Dissertação (mestrado) -- Universidade do Estado de
Santa Catarina, Centro de Artes, Design e Moda, Programa
de Pós-Graduação Profissional em Artes, Florianópolis, 2026.

1. Livro de artista. 2. Caderno de artista. 3. Encadernação.
4. Processo criativo. 5. Arte. I. Müller, Maristela. II.
Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes,
Design e Moda, Programa de Pós-Graduação Profissional em
Artes. III. Título.

ATA DA SESSÃO PÚBLICA - DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO PARA O MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES

Área de Concentração: Ensino de Artes

Linha de Pesquisa: Processos de Ensino, Aprendizagem e Criação em Artes

Atendendo à legislação vigente, às 15 horas do dia 23 de fevereiro de 2026, por meio de videoconferência, reuniu-se a Banca Examinadora, presidida pela professora doutora orientadora Maristela Müller, a fim de arguir sobre o Trabalho de Conclusão para o Mestrado da aluna **Edneide Ramos de Santana**, intitulado **LIVRO DE ARTISTA: UMA OBRA ABERTA AO IMAGINÁRIO**, requisito final para a obtenção do título de Mestre em Artes. Aberta a sessão pela presidente, coube ao(à) mestrando(a), na forma regimental, expor o tema de seu Trabalho de Conclusão, findo o que, dentro do tempo regulamentar, foram apresentadas as arguições pelos membros da Banca Examinadora. Em seguida, deram-se as explicações que se fizeram necessárias. Em ato contínuo, a Banca Examinadora reuniu-se reservadamente para proceder à avaliação final, conforme critérios estabelecidos pelo Regimento do Programa, sendo o trabalho:

☒ **Aprovado**

☐ **Reprovado**

Destaca-se: A aprovação, com louvor, por conta da qualidade da pesquisa teórica sobre livro de artista e sua atuação como professora na parte prática.

Recomendam-se: A publicação na íntegra para que esse trabalho possa chegar até mais pessoas e escolas.

Florianópolis, 23 de fevereiro de 2026.

Banca Examinadora:

Dra. Maristela Müller

Documento assinado digitalmente
gov.br **MARISTELA MULLER**
Data: 23/02/2026 17:42:31-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Presidente/Orientadora

Dr. Alexandre Gandolfi Neto

Documento assinado digitalmente
gov.br **ALEXANDRE GANDOLFI NETO**
Data: 23/02/2026 17:55:30-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Avaliador - UDESC

Dra. Janine Alessandra Perini

Documento assinado digitalmente
gov.br **JANINE ALESSANDRA PERINI**
Data: 23/02/2026 19:18:24-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Avaliadora - UFMA

De acordo:

Edneide Ramos de Santana

Documento assinado digitalmente
gov.br **EDNEIDE RAMOS DE SANTANA**
Data: 24/02/2026 17:28:47-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Acadêmica

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, professora Maristela Müller, expresso minha profunda gratidão pelo acompanhamento atento e pela paciência ao longo de todo o desenvolvimento deste projeto. Agradeço, especialmente, por sustentar o processo, mesmo nos momentos em que as ideias ainda se apresentavam difusas, abstratas e em construção. Sua compreensão diante das minhas inúmeras limitações, aliada à firmeza e ao cuidado na orientação, foi fundamental para que este trabalho pudesse ganhar forma e sentido.

Aos professores e funcionários do Programa Prof-Artes, deixo meu reconhecimento pelo comprometimento com a nossa formação e pela dedicação cotidiana. Em especial, agradeço aos professores que ministraram as disciplinas, cujas aulas reafirmaram a potência da arte como campo de sensibilidade, lembrando-nos de sua capacidade de intensificar o sentir, de tornar visível o que muitas vezes permanece invisível, e de nos conectar com o outro por meio da experiência sensível e compartilhada.

Agradeço à Universidade do Estado de Santa Catarina, que, por meio da bolsa concedida pelo programa de pós-graduação (Capes), tornou viável a realização desta pesquisa, oferecendo as condições materiais necessárias para que o estudo pudesse ser desenvolvido com dedicação e profundidade.

À amiga Neuza Ferreira, agradeço pela acolhida sempre generosa durante minhas viagens de estudo a Florianópolis, pelo apoio nos momentos difíceis e pela companhia tão valiosa, que transformou o percurso acadêmico em um caminho mais humano, leve e possível.

Por fim e de maneira muito especial, agradeço a duas pessoas que sustentam minha vida para além da pesquisa: Iranil Ramos de Santana, minha *mainha* – quando ninguém fazia, você fez; quando ninguém acreditava, você apostou; sua força, seu amor e sua coragem abriram caminhos para que eu pudesse chegar até aqui... te amo, mãe! –, e meu marido Alessandro Soares, pela dedicação constante, pela paciência, pelo apoio e ajuda absoluta ao longo desses dois anos. Obrigada pelos passeios, pelos cafés perfeitos que partilhamos todas as manhãs, pequenos rituais que me ajudaram a não surtar nem perder o foco e, sobretudo, pelo amor, pelo cuidado e pela presença, que me mantiveram inteira quando o percurso exigiu mais do que eu imaginava poder oferecer.

RESUMO

Esta dissertação investiga o Livro de Artista como território híbrido entre técnica, arte e educação, articulando reflexões teóricas, históricas e pedagógicas a partir de uma prática de pesquisa marcada pela experiência e pela sensibilidade. No primeiro capítulo, discute-se a encadernação para além de seu caráter técnico, compreendendo-a como gesto poético e constitutivo da obra, capaz de ampliar sentidos e instaurar narrativas visuais e táteis. O segundo capítulo aborda o Livro de Artista como obra aberta, destacando sua potência para a construção de um imaginário próprio, no qual processo, materialidade e subjetividade se entrelaçam. Em seguida, o terceiro capítulo apresenta um percurso pedagógico em que o livro deixa de ser apenas suporte ou objeto funcional, tornando-se espaço de experimentação, autoria e reflexão no contexto educativo. Por fim, o quarto capítulo analisa experiências desenvolvidas em sala de aula, evidenciando como o Livro de Artista – a título de atividade, chamado também de Caderno de Artista – pode promover envolvimento sensível, autonomia criativa e deslocamentos nos modos de ensinar e aprender. A pesquisa reafirma o Livro de Artista como um dispositivo estético-pedagógico potente, capaz de articular criação, pensamento e experiência, ao mesmo tempo em que reflete o olhar de quem pesquisa a partir do encantamento e do compromisso com a arte enquanto prática viva.

Palavras-chave: Livro de Artista; Caderno de Artista; encadernação; processo criativo; experiência pedagógica; arte; educação.

ABSTRACT

This dissertation investigates the Artist's Book as a hybrid territory between technique, art and education, articulating theoretical, historical and pedagogical reflections based on research practice marked by experience and sensibility. The first chapter discusses the bookbinding beyond its technical nature, understanding it as a poetic and constitutive gesture of the work, capable of expanding the senses and establishing visual and tactile narratives. The second chapter addresses the Artist's Book as an open work, highlighting its potential for constructing a personal imaginary in which process, materiality and subjectivity intertwine. Next, the third chapter presents a pedagogical path in which the book is no longer merely a support or functional object, becoming instead a space for experimentation, authorship and reflection within the educational context. Finally, the fourth chapter analyzes classroom experiences, showing how the Artist's Book, referred to as the Artist's Notebook when used as an activity, can promote sensitive engagement, creative autonomy, and shifts in the ways of teaching and learning. The research reaffirms the Artist's Book as an aesthetical-pedagogical device, capable of articulating creation, thought, and experience, while reflecting the perspective of the researcher from the enchantment and commitment with the art as a living practice.

Keywords: Artist's Book; Artist's Notebook; bookbinding; creative process; pedagogical experience; art; education.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	04
RESUMO/ ABSTRACT	05
SUMÁRIO	07
INTRODUÇÃO	08
CAPÍTULO I	
Encadernação: entre a técnica e a arte	15
O livro de artista: herdeiro do códice	21
Do suporte à linguagem: o papel como potência artística	22
O papel e suas metamorfoses: matéria e conceito no Livro de Artista	25
Movimento Gráfico Amador: encadernação e tipografia como gesto artístico	28
Similaridades percebidas entre a encadernação e o Livro de Artista	35
CAPÍTULO II	
O livro de artista como obra aberta e a constituição de um imaginário próprio ...	36
Onde o imaginário se encontra com a materialidade da arte	38
Do museu imaginário à criação social: Livros de Artista em diálogo com o imaginário ...	45
O livro como experiência: uma leitura fenomenológica	51
O corpo como ponte da criação	53
O gesto da atenção	56
CAPÍTULO III	
Quando o livro deixa de ser apenas livro:	
um percurso pedagógico pelo Livro de Artista	58
O campo aberto do Livro de Artista	60
A expansão das formas do livro	66
Livro-poema	67
Livro-objeto	71
O livro como arquivo privado	76
CAPÍTULO IV	
Caderno de artista na sala de aula: algumas experiências	80
Prática do Livro/Caderno de Artista: processos e experiências	81
Detalhamento das práticas: descrição, procedimentos e sentidos formativos	83
Caderno de Artista Coletivo	91
Caderno de Artista Individual	94
Livro-objeto materializado	105
CONCLUSÃO	112
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	115

INTRODUÇÃO

Originalmente, o tema para a construção deste trabalho surgiu a partir de uma agradável memória de tempos atrás, que me vem sendo atravessada desde que me tornei docente. Ainda muito nova, não tinha ideia do que estava fazendo com aqueles inúmeros cadernos em que desenhava, pintava, escrevia e fazia intervenções com recortes e colagens, às vezes até incendiando algumas páginas. Para mim, tudo era uma grande brincadeira, uma forma de desabafo. O tempo que eu dispensava aos cadernos era de uma solidão agradabilíssima, um momento de introspecção. A ausência de outras pessoas não era sentida como um peso, mas como uma oportunidade de descanso, reflexão ou prazer. Era o meu momento, organizando pensamentos com criações em uma bagunça organizada. No entanto, como praticamente tudo na vida, as visitas assíduas a esses cadernos foram ficando cada vez mais raras, e, com o começo da vida adulta, quase se extinguiu.

Até que entro para a Escola de Belas Artes. Logo, no primeiro semestre, na matéria Pintura I, em algum momento o professor nos apresentou o “Diário da Frida Kahlo”. Eu nunca tinha visto nada parecido, desconhecia a existência dos livros de artista. Ele ministrou uma aula sobre o tema, apresentando livros/cadernos múltiplos e únicos, alguns inclusive mais ousados que o da artista mexicana, o que me deixou encantada, ao contrário de Paulo Silveira: “Alguns dos primeiros contatos que tive com o livros de artista não foram especialmente significativos...” (A Página Violada, 1988, p.19). Neste primeiríssimo contato que tive com um livro de artista, já fui arrebatada. E percebi, então, que era isso que eu fazia quando criança, mesmo sem saber: singelos livrinhos de artista. A partir daí, fiz algumas pesquisas sobre o assunto, buscando artistas-autores que repensassem as fronteiras entre a arte e o livro, enxergando esse suporte não apenas como um veículo para informações ou narrativa escrita, mas que buscassem transformar o livro em uma obra de arte, em que o formato, o conteúdo e a interação com o espectador se tornassem igualmente importantes.

Ao me reconectar com a temática, me reconectei também com o meu fazer. No tempo livre, retomei a construção dos meus próprios livros e cadernos de artista. Como sou professora de Artes, surgiu em mim uma pequena chama: por que não trazer a temática para sala de aula? Pode ser uma ferramenta pedagógica para estimular a criatividade, a expressão pessoal e o desenvolvimento de habilidades dos estudantes. Porém, como naquele momento eu estava lecionando para alunos da Educação Infantil e anos iniciais do Ensino Fundamental, a vontade foi sendo adiada.

Somente em 2019, um ano após começar a dar aulas para o Ensino Médio, pude colocar a ideia em prática, e ela não foi mais abandonada desde então. Com isso, o tema principal da minha investigação para este projeto e esta pesquisa passou a ter livro de artista como mote, bem como seu processo de criação ao longo das aulas das disciplinas de artes no ensino médio. Busco trazer a experiência da experimentação dos alunos, que foram desafiados a repensar as formas tradicionais de narrativa artísticas através do uso do *códex*, o papel do livro como objeto de arte.

Para estudar essa relação, é preciso contextualizar, elucidar, por meio de uma revisão da literatura, como o livro veio a ser considerado uma manifestação artística; observar seu desenvolvimento histórico e os diversos elementos intrínsecos e extrínsecos que o constituem, abordando as correntes artísticas associadas à encadernação e a formação de confrarias, responsáveis pela criação dos denominados “livros de arte”, assim como artistas que utilizam o livro como forma de expressão.

Na busca por compreender o campo do livro de artista, me deparei com um território bastante vasto e complexo e, percebendo essa complexidade, veio a escolha do título desta dissertação. Sobre “obra aberta”, tento deixar claro e compreensível a questão com a ideia de obra aberta desenvolvida pelo filósofo e especialista em semiologia Umberto Eco (1962) para descrever obras artísticas que não oferecem um sentido único e fechado, ao contrário disso, obras entendidas como um processo em constante construção, abrindo espaço para diversas interpretações e formas de interação, que envolvem o leitor ou o espectador na criação de seu significado. Segundo o autor, a obra aberta “não nos oferece o ‘modelo’ de um dado grupo de obras, mas sim de um grupo de relações de fruição entre estas e seus receptores.” (Editora Perspectiva, pg. 9). Eco afirma que a abertura não significa ausência de forma, mas uma forma pensada para ser “completada” pelo outro.

Sabendo disso, movida por uma percepção intuitiva, percebi a possibilidade de transpor o projeto Livro de Artista para o espaço socialmente constituído da sala de aula. Incorporo o conceito de imaginário ao título como forma de enriquecer e expandir o alcance do discurso. No campo das Artes, a imaginação revela-se como elemento central para a construção do conhecimento, da expressão e da invenção de novos sentidos, segundo Vigotski no seu livro *imaginação e criação na infância*:

Na verdade, a imaginação, base de toda atividade criadora, manifesta-se, sem dúvida, em todos os campos da vida cultural, tornando igualmente possível a criação artística, a científica e a técnica. Nesse sentido, necessariamente, tudo o que nos cerca e foi feito pelas mãos do homem, todo o mundo da cultura, diferentemente do mundo da natureza,

tudo isso é produto da imaginação e da criação humana que nela se baseia. (Vigotski, 2018, p.16)

Pensando no potencial simbólico do Livro de Artista, é importante refletir sobre como a imaginação ajuda a criar imagens, histórias e sentidos pessoais. E, como é sabido, o processo de criação não acontece de forma isolada, mas é influenciado por referências culturais, memórias, desejos e experiências que fazem parte do universo interno de cada pessoa. Nesse sentido, em seu livro *Imaginação e criação na infância: ensaio psicológico*, Vygotski cita Ribot¹:

Comumente, falam tanto do voo livre da imaginação, dos super poderes do gênio, que se esquecem das condições sociológicas (sem falar das outras) das quais dependem a cada passo. Por mais individual que seja qualquer criação, ela sempre contém um coeficiente social. Nesse sentido, nenhuma invenção será estritamente pessoal, já que sempre envolve algo de colaboração anônima. (Ribot, 2018, p.44)

Em outras palavras, toda criação é influenciada por fatores externos, como o conhecimento que acumulamos, as práticas de outras pessoas e as convenções culturais ao nosso redor. Isso nos mostra que nenhuma ideia surge de forma completamente isolada do ambiente em que vivemos. A criatividade humana é, na sua essência, coletiva, mesmo que muitas vezes atribuída a um único indivíduo. Assim, embora a criatividade individual seja valorizada, toda criação é moldada pelo contexto social e pelas contribuições de outros, por aquilo que as pessoas têm acesso. Não existe invenção que seja totalmente isolada, sempre há um componente social e um certo nível de colaboração anônima por trás dela.

Essa rede de representações e significados é o que chamamos de imaginário é um elemento fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa. Por isso os pensadores Gilbert Durand e Cornelius Castoriadis também estarão presentes neste trabalho, pois trazem contribuições importantes para explorarmos essa dimensão da imaginação, ideias que ajudam a entender o que é o imaginário.

Antecipando parte da discussão, Durand (2012) conceitua o imaginário como uma narrativa introjetada do real, ou seja, afirma que o imaginário não é algo solto, fantasioso ou completamente desconectado da realidade. O imaginário, portanto, não é apenas um reflexo passivo da realidade, mas, sim, uma construção ativa que molda e transforma a própria realidade, um campo simbólico mais amplo, que envolve tanto aspectos pessoais quanto sociais, históricos e culturais. Nos diversos contextos considerados, o imaginário é

¹ Theodule-Armand Ribot (1839-1916), psicólogo francês.

mais do que um devaneio, é um campo dinâmico de criação de sentido. Nesse contexto, o Livro de Artista pode ser entendido como uma linguagem que emerge justamente da articulação entre o imaginário e a abertura da forma². Ele nasce, muitas vezes, de um imaginário pessoal ou poético, mas só se realiza como obra aberta quando se propõe como um espaço de circulação de sentidos, onde o outro – o leitor, o estudante, o espectador – tem liberdade para interagir, interpretar e até modificar a experiência da obra.

Segundo Cecília Almeida Salles (2008), o processo criativo vai além da intenção do artista, ele se estende pelas conexões que a obra estabelece com quem a aprecia. Essa ideia está alinhada com o conceito de obra aberta criado por Umberto Eco, que diz que uma obra de arte não é algo fechado, mas um espaço cheio de possibilidades de interpretação, que se renovam a cada nova leitura ou olhar. Assim, o Livro de Artista, embora carregue as intenções de quem o criou, também aceita interpretações do público, permitindo múltiplas e imprevisíveis leituras. Dessa forma, ocupa um espaço ético, educativo e poético, no qual o autor, a obra e o leitor, juntos, constroem sentidos que estão sempre em transformação.

Portanto, de modo resumido, apresentando apenas uma introdução ao tema, o presente trabalho propõe uma reflexão sobre o Livro de Artista como uma ferramenta pedagógica, que permite que o aluno acesse e materialize suas imagens internas, memórias, símbolos e narrativas pessoais, ao mesmo tempo em que dialoga com o universo cultural e social em que está inserido, não buscando um sentido fixo ou acabado, mas valorizando o processo, a multiplicidade de leituras e a relação ativa com o outro, o que favorece a autonomia e a liberdade criadora, ou seja, o livro como um meio para o exercício da imaginação e criação, da criatividade e da expressão, fazendo articulação entre o sensível e o simbólico, entre o conhecimento e a realidade.

Ao longo desta abordagem, o papel central do Livro de Artista é reconhecido não apenas como produto estético, mas como um processo educativo capaz de articular pensamento crítico, sensibilidade artística e construção de conhecimento. Ao olhar para o livro de artista como um campo expandido da arte, que consegue conectar práticas contemporâneas e processos educativos, podemos compreender a justificativa desta pesquisa.

A partir desse entendimento, o objetivo deste estudo foi traçado considerando o contexto educacional no qual a intervenção se insere. Em minhas aulas, observo que os alunos frequentemente apresentam poucas referências para fundamentar seu processo

² A abertura da forma remete à obra aberta de Eco, em diálogo com a fenomenologia e o imaginário.

de imaginação e criação, resultado de suas condições de origem, muitas vezes ligadas à classe trabalhadora, com acesso limitado à construção de referências culturais e artísticas. Diante desse cenário, o projeto propõe situar o Livro de Artista como instrumento de ensino dentro da escola, reconhecendo-o como uma prática que articula estética, crítica e sensibilidade. A proposta pedagógica foi estruturada para promover o desenvolvimento da cognição, da sensibilidade e da capacidade interpretativa dos alunos, estimulando a prática e a experimentação dentro de um processo artístico, ampliando suas formas de expressão e fortalecendo sua compreensão crítica, configurando uma experiência pedagógica que transcende abordagens convencionais de aprendizagem.

As atividades serão direcionadas aos alunos do Ensino Médio, concentradas na estimulação do pensamento criativo, contemplando as dimensões de fluidez (quantidade de ideias que o estudante consegue gerar em um tempo específico), flexibilidade (diversidade das propostas) e originalidade (singularidade das produções). Esses critérios se articulam com a elaboração de atividades desenvolvidas dentro da sala de aula, assim como estendidas também fora dela, com ênfase na partilha de experiências, na escuta ativa e na valorização da diversidade de abordagens criativas entre os estudantes. Serão promovidas sessões regulares de apresentações de autores que trazem o Livro de Artistas em seu percurso artístico, assim como a discussão acerca dos trabalhos em andamento deles próprios, nos quais cada aluno deverá expor suas ideias, mostrar seus esboços, relatar desafios enfrentados e justificar escolhas formais e conceituais.

Esse momento de partilha coletiva pode fomentar um ambiente de cooperação e respeito mútuo, incentivando a autoavaliação e a troca de referências e estratégias entre os colegas. A utilização do Livro de Artista como instrumento espera permitir que os alunos desenvolvam uma consciência processual da criação artística, compreendendo o objeto não apenas como um produto final, mas como um processo inserido dentro de uma realidade social. Outra finalidade desta pesquisa é explorar como o Livro de Artista, surgido de um imaginário pessoal, pode se transformar em uma obra aberta e, ao mesmo tempo, servir como uma ferramenta pedagógica sensível e crítica no ambiente educacional. Isso acontece porque o Livro de Artista vai além da simples contemplação, ele se revela como uma experiência: requer toque, ação e interação, convidando o espectador a deixar de ser apenas um leitor ou crítico para se tornar um participante ativo do processo criativo, colaborando com a obra a cada página folheada.

No livro "A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista", Paulo Silveira (2008) compartilha o relato da artista Iolanda Gollo Mazzotti sobre seu caderno de artista, onde ela enfatiza a natureza interativa e sensorial desse objeto:

[...] é um livro que trata de passagens, ele exige um toque porque exige uma ação do espectador, como se ele também, ao mesmo tempo em que estivesse criticando ou analisando uma confissão, ele está agindo, ele está executando. Porque existe uma ponta, existe um toque, existe uma sedução, e ela é feita pelo espectador à medida que ele também vai folheando esse livro. (Mazzotti apud Silveira, 2008, p.565)

Para atingir esse objetivo, o projeto tem, como meta principal, explorar o Livro de Artista como uma ferramenta pedagógica dentro do ambiente escolar, enxergando-o como uma prática que é ao mesmo tempo estética, crítica e sensível. A ideia é estimular a imaginação e a criatividade dos alunos, encorajando-os a criar suas próprias narrativas visuais e textuais. Além disso, busca-se promover a interação entre o criador e o público, vendo a obra como uma experiência aberta e participativa, enquanto se fomenta uma visão crítica sobre a arte e a realidade.

Entretanto, discutir essa temática implica, antes de tudo, reconhecer a problemática que a sustenta e os debates que dela surgem, já que o livro de artista, ao adotar uma estrutura que foge do convencional, é uma obra vibrante, que ganha vida através da interação e se transforma a cada toque, olhar ou pensamento que a atravessa. Nesse sentido, ele também sugere a criação de um imaginário próprio, que nasce da sua materialidade, da linguagem e da forma de se articular. Mas, mesmo parecendo único e singular, esse imaginário não se desenvolve isoladamente, ele é inevitavelmente influenciado pelos repertórios culturais, estéticos e históricos.

Todas essas influências revelam, ao mesmo tempo, a dimensão fenomenológica da experiência sensível, a força do imaginário na construção de significados e os alicerces da estética e da filosofia da arte, na análise e no entendimento da obra. Isso gera uma dúvida, e daí vem o problema da pesquisa: **como o livro de artista pode contribuir para o processo de imaginação e criação no ensino de artes visuais?**

O livro de artista surge como um objeto paradoxal: ao mesmo tempo em que apresenta um universo simbólico próprio do estudante, usando linguagens e formas únicas, também está profundamente conectado a redes de significado compartilhadas, ao contexto cultural e influências históricas. Entender essa tensão entre a autonomia da imaginação e a construção dialógica nos ajuda a perceber o livro de artista não apenas como uma obra em andamento, mas como um espaço híbrido, onde a imaginação, criação e recepção se entrelaçam na produção de sentidos, de acordo com o repertório de cada pessoa.

Para dar sequência ao caminho investigativo proposto, este trabalho será organizado em capítulos que abordam o desenvolvimento teórico, metodológico e

análítico da pesquisa. Cada uma dessas partes tem um papel específico na construção da questão principal. No primeiro capítulo, o enfoque será apresentar um panorama histórico da encadernação, porque embora o Livro de Artista e a encadernação tenham origens e objetivos diferentes, articulam-se profundamente na prática artística contemporânea e, por isso, acho necessário trazer um pouco dessa trajetória do livro, que, primeiro, tradicionalmente, surgiu como uma solução para registrar e conservar o conhecimento, bem como, em relação ao acabamento, transformar o livro em objeto funcional e comercial. Em seguida, apresento um paralelo entre o Livro de Artista e o processo de encadernação.

O segundo capítulo fará uma análise conceitual do que caracteriza uma obra aberta, a partir da teoria de Umberto Eco, buscando compreender de que forma esse conceito pode ser aplicado à linguagem do livro de artista contemporâneo, especialmente no que se refere à relação entre estrutura da obra, autoria e participação ativa do leitor. Logo após, será necessário investigar o conceito de imaginário, então serão mobilizadas referências teóricas de pensadores como Gilbert Durand e Cornelius Castoriadis, entre outros, a fim de compreendermos como essa força simbólica opera nos processos de criação artística individuais e coletivos, e como se manifesta na construção de livros de artista, muitas vezes atravessados por memórias, símbolos e visões de mundo singulares. Com base nessa articulação teórica, a pesquisa buscará examinar criticamente em que condições o imaginário pessoal dos alunos pode gerar uma obra que se configure como aberta, ou seja, que permita leituras múltiplas, deslocamentos de sentido e apropriações por parte de quem interage com ela, sobretudo no ambiente proposto, a sala de aula, onde a criação precisa dialogar com diferentes realidades culturais e afetivas. Serão adicionadas também contribuições a partir da ótica da fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty, em uma comunidade de interpretação de atitude, visto que a fenomenologia se concentra na experiência vivida, na percepção e na forma como nos relacionamos com o mundo dos sentidos.

No terceiro capítulo, apresento as definições ou, como aborda Paulo Silveira, também as “indefinições” do que são os livros de artista, na tentativa de elucidar o termo, posto que o “livro de artista” designa um vasto e variado campo artístico, relacionado à sua natureza única e multifacetada. Veremos como é possível, a partir desse suporte, explorar a interação entre palavras, imagens, materiais, formatos e experiências sensoriais, desafiando as convenções de como achamos que entendemos o livro.

No quarto e último capítulo, trarei minha prática como professora a partir dos encaminhamentos dados aos discentes, apresentando considerações sobre o projeto artístico com base em seus processos de formação. Tal etapa inclui as decisões e as

metodologias utilizadas na criação, assim como as vivências que emergem ao longo da jornada poética. As obras são examinadas à luz das definições de livro, investigadas na pesquisa teórica, criando também ligações com obras e abordagens de diferentes artistas. Por fim, com base nas reflexões e análises, a pesquisa buscará propor caminhos metodológicos e educativos para a inserção do livro de artista como prática pedagógica que reconheça e valorize a pluralidade de vozes. Com essa metodologia, pretende-se criar um ambiente educativo mais sensível, aberto à experimentação e à construção subjetiva de sentidos, valorizando o Livro de Artista como um território fértil para o encontro entre o ensino da arte e o desenvolvimento integral do aluno.

CAPÍTULO I

Encadernação: entre a técnica e a arte

Agora, de minha parte, eu continuo achando que, na história, o antes vem antes do depois. Existe certa experiência cumulativa pelo tempo. (...) E, se você não conhece esse fluxo que vem do passado, fica parecendo que cada geração, digamos, inventou a roda. Você não sabe por que certos temas voltam, e voltam de maneira diferente. Você fica sem apoios de comparação quando seu estudo é todo assim fragmentado. (Alfredo Bosi, 2010)

Ao longo da história, honramos o papel do livro como apenas um suporte de proteção, um artefato de armazenamento e transmissão de conhecimento, sentimentos, histórias e ideias. A encadernação, quando vista apenas como uma habilidade técnica, não carrega em si, uma profundidade que transcende sua função utilitária. É uma arquitetura delicada que dá corpo ao pensamento, estrutura à memória, forma ao invisível. Pois, assim como uma moldura valoriza uma pintura, a encadernação eleva o conteúdo do livro, dando-lhe presença, peso e identidade. Ao longo dos séculos, ela evoluiu, passando de um simples processo de reunir e proteger páginas a uma verdadeira forma de expressão artística. Em sua essência, a encadernação é uma fusão entre técnica e criatividade, onde o rigor dos procedimentos encontra espaço para a invenção estética.

A técnica de encadernar, seja de maneira artesanal ou industrial, exige um domínio preciso de materiais, ferramentas e processos. Desde a escolha do tipo de papel até os cuidados na costura e na capa, cada detalhe é importante para garantir a durabilidade e a funcionalidade do objeto. No entanto, quando o encadernador decide ir além da simples preservação do conteúdo, a encadernação se transforma em uma manifestação artística.

A escolha dos materiais, os adornos aplicados à capa, as texturas e até os desenhos incorporados ao processo fazem do livro não apenas um veículo de conhecimento ou narrativa, mas uma obra.

No campo da arte, a encadernação ganhou novas dimensões. Assim como afirmou Lavoisier, “nada se cria, nada se perde, tudo se transforma”³ (*apud* BERNARD, 1876, p.398). Os artistas contemporâneos utilizam a técnica de encadernação como um meio de explorar a relação entre forma, conteúdo e espaço. O livro, nesse contexto, deixa de ser apenas um objeto funcional e se torna um suporte para a expressão estética. Obras de arte encadernadas podem desafiar a ideia tradicional do livro, oferecendo novas formas de interação com o público, seja por meio de páginas que se abrem de maneiras inusitadas ou pelo uso de materiais que provocam uma sensação tátil e visual única. Partindo dessa percepção, do livro não apenas como um meio de leitura, mas como uma obra que reflete a complexidade do processo criativo, é o que veremos neste capítulo, no qual será traçada a história da encadernação e da criação de capas, práticas que surgiram da necessidade de preservar o texto e, com o tempo, se transformaram em manifestação de cultura, prestígio e arte. Dos textos antigos aos suntuosos livros renascentistas, podemos ver como cada época deixou sua marca no corpo do livro, transformando mero repositório de ideias em fonte de beleza e devoção.

Entende-se como livro um conjunto de folhas manuscritas ou impressas, reunidas de modo a formarem um volume ordenado para a sua consulta ou leitura. Para facilitar o manuseio dessas folhas, o homem inventou a encadernação, que consiste na arte ou técnica de tornar a sua utilização mais cômoda, a sua conservação mais duradoura e a sua apresentação mais agradável. Em muitos casos, essa criação atingiria a categoria de verdadeira obra de arte. (Cambras, 2004, p.10)

A ampliação do conceito de livro proposta por Cambras (2004) ressoa fortemente na arte contemporânea, especialmente a partir da segunda metade do século XX, com maior disponibilidade de modos de reprodução de baixo custo, no período que se seguiu à Segunda Guerra Mundial. Essa maior disponibilidade, combinada com grandes mudanças no mundo da arte dominante no final da década de 1950 e início da década de 1960, forneceu uma base crucial para o livro de artista como um múltiplo democrático (Drucker⁴, 2004, p.69).

³ Tradução livre de: Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme.

⁴ Todas as traduções relativas ao livro *The Century of Artists' Books* de Johanna Drucker foram realizadas por mim.

Nesse período, artistas começaram a explorar o livro como um espaço poético, plástico e conceitual. É nesse cenário que surge o Livro de Artista, uma categoria que transforma o livro de seu papel tradicional como suporte do texto para um campo de criação autônoma. Como Ulises Carrión destaca, ele nos convida a refletir sobre o livro como um espaço independente de expressão artística, desafiando a ideia tradicional de que o livro é apenas um recipiente de palavras. “Os autores da velha arte têm o dom da linguagem, o talento da linguagem, a facilidade da linguagem; para os autores da nova arte, a linguagem é um enigma, um problema; o livro sugere as maneiras de resolvê-lo” (Carrión, 2011, p.55).

- Livro tradicional *versus* velha arte: a linguagem é dominada pelo autor, clara, diretamente, com função essencialmente comunicativa.
- Livro de Artista *versus* nova arte: a linguagem se torna enigmática, instigante; o livro é um objeto que sugere caminhos de leitura e interpretação, convidando o leitor a participar da criação de sentido. Essa visão quebra com a lógica editorial e a hierarquia entre conteúdo e suporte, fazendo com que o livro se torne um campo de significação por si só. A materialidade, o ritmo da leitura, a sequência das páginas e as intervenções do artista se tornam elementos fundamentais do discurso estético.

O leitor, ao se deparar com o Livro de Artista, não apenas lê, mas também manipula, observa, escuta e participa de uma dinâmica de sentido que se estabelece entre o objeto e o corpo. No contexto brasileiro, Paulo Silveira (2008, p.248) reforça essa visão ao afirmar que o Livro de Artista “é o campo da arte que se expressa pela apropriação artística do livro, em ideia ou pela forma, por meios gráficos ou plásticos, persistindo o livro na criação final, ainda que remissivamente ou remotamente, ou ainda pela sua negação e ausência”. Para ele, o Livro de Artista desafia tanto o campo da arte quanto o da edição, criando um território híbrido onde o processo criativo e o ato de leitura se entrelaçam, caracterizando-se pela liberdade formal e pela diversidade de linguagens. Pode ser mantido em sua forma física, reinventado, transformado ou até mesmo negado. Mesmo quando o livro é “desfeito” ou “ausente”, a ideia de “livro”, sua estrutura e seu conceito continuam a existir como a base poética da obra. Nesse sentido, a visão de Cambras (2004) sobre o livro como uma possível “obra de arte” ressoa fortemente no contexto do Livro de Artista contemporâneo. Aqui, o ato de encadernar, organizar e dar forma ao pensamento se transforma em algo expressivo e conceitual. O livro, nesse sentido, não é apenas um veículo de ideias, ele se torna um corpo sensível, uma maneira

de pensar através da matéria e do espaço. Tal perspectiva nos convida a refletir sobre a dimensão estética e política do ato de criar, que se revela tanto no processo de confecção quanto na experiência de leitura e manuseio da obra. Entre o Livro, a Encadernação e a Arte nasce um diálogo silencioso: o gesto que une páginas é o mesmo que une ideias, transformando matéria em expressão.

A palavra “encadernação” deriva de “caderno”, do latim *quaternus*, que significa “de quatro em quatro”. Em português, a palavra evoluiu para a forma “quaderno”, que quer dizer “quádruplo” ou “constante de quatro elementos”, pois tomavam-se, tradicionalmente, as quatro partes em que se dobrava um fólio para constituir um caderno. Cada caderno é costurado a outros iguais, para compor o miolo ou corpo do livro (HOUAISS).

É justamente essa necessidade de unir e preservar o conhecimento que marca o início da história da encadernação. Desde os rolos de papiro no Egito antigo até os primeiros códices romanos, a humanidade tem buscado maneiras de organizar o texto escrito e garantir sua permanência no tempo. O ato de encadernar nasce como uma resposta prática à fragilidade do suporte e, com o tempo, como uma expressão da relação entre forma e conteúdo.

O surgimento da encadernação está vinculado à evolução dos suportes materiais da escrita. O primeiro registro da escrita surgiu tendo a pedra como suporte, desde as pinturas rupestres até às inscrições nas *estelas*⁵ e inscrições do antigo Oriente e antiguidade clássica – um material durável, mas limitado em portabilidade e flexibilidade. Com o passar do tempo, outros materiais foram igualmente empregados, como a argila, utilizada na Mesopotâmia pelos sumérios e assírios, assim como as tabuinhas cobertas de cera ou gesso. Essas tábuas tinham o formato de pequenas bandejas, medindo aproximadamente 20 por 25 centímetros. Suas bordas elevadas tinham uma função essencial: impedir que a cera derretida, ao ser vertida sobre a superfície, escorresse. Uma vez solidificada, a cera formava uma superfície lisa e uniforme, ideal para o trabalho dos escribas. Era ali que, com o auxílio de um *stylus*⁶, eles gravavam letras e números, registrando com precisão as informações administrativas da época. No entanto, ao longo da história, os principais suportes da escrita consolidaram-se no papiro, no pergaminho e, posteriormente, no papel.

⁵ Eram monumentos líticos (feitos de pedra) com representações pictóricas e inscrições, usados por povos como fenícios e maias.

⁶ Era uma espécie de sovela (instrumento formado por uma espécie de agulha reta ou curva) ou punção de osso ou metal, do qual proveio a palavra estilo (maneira de escrever).



Placa de pedra, templo de Shamanzh – Sippar, Iraque

Fonte: Manual de Encadernação



Livro dos Mortos de Kerqun

Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA9911-3

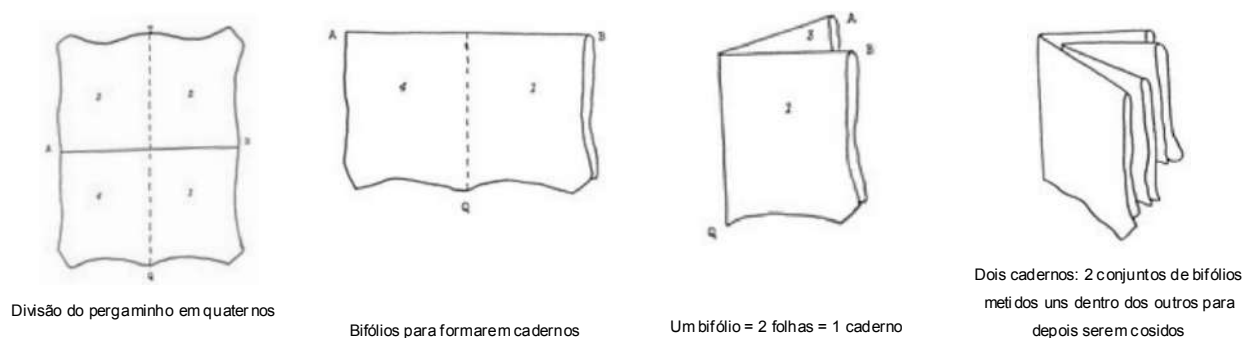
Os egípcios foram os primeiros a fazer registros no suporte flexível do papiro, eles eram rústicos e obtidos a partir de uma técnica de produção que utilizava a planta denominada papiro-do-egito, nome científico *cyperus papyrus*, encontrada em locais pantanosos, abundante nas margens do Rio Nilo. Porém, por ser um material frágil, as tentativas de encadernação como vemos hoje, não alcançaram o objetivo esperado. Essa limitação levou à busca por suportes mais duráveis. Por volta do ano 400 a.C., na região de Pérgamo⁷, foi desenvolvido um novo material: o pergaminho, feito a partir do couro de animais. Essa alternativa surgiu não apenas por sua resistência superior ao papiro, mas também como resposta à restrição imposta por Ptolomeu V, que proibiu a exportação de papiro do Egito. A medida fazia parte da rivalidade entre a Biblioteca de Alexandria e a de Pérgamo, ambas disputando a hegemonia intelectual no mundo antigo, conforme Freire, 2016.

A preparação do pergaminho envolvia diversas etapas cuidadosamente executadas: inicialmente, a pele era mergulhada em água corrente e raspada; em seguida, passava por uma solução de óxido de cálcio⁸, também conhecido como cal virgem ou cal viva, sendo depois lavada, esticada em uma armação e novamente raspada com uma ferramenta em forma de folha. Por fim, a superfície era polida com pedra-pomes e pastas compostas por cálcio e outros ingredientes. Depois, a pele era talhada consoante o corte pretendido, para fazer folhas. Após a sua preparação, as folhas de pergaminho, eram agrupadas em cadernos e aparadas com uma faca para obter formatos

⁷ O Reino de Pérgamo era um Estado antigo (241-133 a.C.) localizado no oeste da Anatólia, hoje Turquia.

⁸ O óxido de cálcio se trata de uma substância inorgânica que tem aspecto de sólido branco e é pouco solúvel em água à temperatura ambiente. Faz parte da classe dos óxidos, ou seja, de substâncias formadas pela combinação de dois elementos e sendo um deles o oxigênio (O). Fonte: <https://qulmica.com.br>

uniformes, que podiam variar consoante o pergaminho fosse dobrado uma, duas, três ou mais vezes⁹. Para fazer um códice, as folhas eram dobradas, costuradas e cortadas e, depois, eram preparadas as encadernações. Esse processo resultava em um material mais resistente, durável e reutilizável, o que contribuiu para sua ampla utilização. Sua superfície permitia escrita em ambos os lados, o que ampliava as possibilidades de uso e conservação dos textos.



(Manual de Encadernação: manual formador, 2008)

Fonte: <https://pt.scribd.com/document/123630493/Manual-de-Encadernacao>

Com o desenvolvimento do pergaminho novas possibilidades surgiram para a produção e conservação de textos. No começo, esse suporte era usado no formato tradicional do *volumen*¹⁰, o famoso rolo manuscrito, que já tinha sido amplamente utilizado com o papiro. Assim, mesmo com a mudança do material, a maneira de organizar os textos permaneceu bastante parecida com o modelo anterior por algum tempo. Foi só com o passar dos anos, a partir do século I, que o códice começou a se consolidar como a estrutura predominante. O códice, derivado do latim *codex*, que originalmente designava um bloco de madeira, representou uma mudança radical na forma física do livro, ao substituir o rolo, que era pouco prático para consultar partes específicas de um texto, por uma estrutura articulada em cadernos de folhas coladas ou costuradas, protegidas por capas rígidas. Esse novo formato não apenas facilitou o manuseio e a leitura sequencial, como também consolidou a base do que hoje reconhecemos como o livro em sua forma mais clássica (Manual do Encadernação: manual formador, 2008).

⁹ O pergaminho podia ser recortado em quatro pedaços (de onde vem a expressão *in quarto*), ou em oito (de onde vem a expressão *in octavo*). Esses pedaços podiam ser encadernados em formatos pequenos, que continham um número maior de fólhos.

¹⁰ Também se chama *rotulus*. O nome *volumen* provém do latim “*volver*”, enrolar.

O livro de artista: herdeiro do códice

Entender o códice como uma mudança significativa na história do livro é perceber que, desde o seu surgimento, o objeto-livro já traz em si um potencial de abertura¹¹, tanto formal quanto simbólica. “A abertura pressupõe, portanto, a longa e cuidadosa organização de um campo de possibilidades” (Eco, pg.194). Ao trocar o rolo pelo formato de cadernos com folhas dobradas, costuradas e protegidas por capas, o códice trouxe uma nova maneira de ler e interagir com o conteúdo: uma estrutura que permite o manuseio direto, o acesso não linear às páginas e a reorganização dos fragmentos. Essa transformação material não só redefiniu a forma como o conhecimento é transmitido, mas também ampliou as possibilidades de criação e experimentação com o próprio suporte.

Assim, o livro se apresenta como uma obra aberta, não só no sentido interpretativo que Umberto Eco (1991) sugere, mas também na dimensão física e perceptiva do próprio objeto-livro. Essa visão ampliada do livro como uma forma sensível e em constante evolução ecoa em sua própria história material. A transformação estrutural trazida pelo códice, ao permitir uma nova relação com o livro como um corpo físico e manipulável, rapidamente adquiriu dimensões simbólicas e estéticas complexas, especialmente a partir da consolidação do cristianismo. A popularização do formato códice e o uso crescente do pergaminho se firmaram nos primeiros séculos da era cristã, um período em que os livros sagrados começaram a ser vistos não apenas como suportes de texto, mas como objetos de culto e expressão visual da palavra sagrada.

Por conseguinte, verificou-se uma tendência para lhes conferir um tratamento o mais rico possível, que permitisse destacar sua importância para a fé. Esse seria, então, um dos elementos fundamentais para a relevância dos livros durante a Idade Média, época que se converteram mesmo em autênticas obras de artes, detendo um preço e uma consideração elevadíssimos. Desse contexto nasceriam as encadernações de luxo ou aparatos, que viriam a ser executadas de forma sistemática. (Cambras, 2004, p.11)

No século IV, os livros sagrados deixaram de ser apenas repositórios da fé para se tornarem também objetos de expressão artística, transformando-se em luxuosos símbolos da palavra divina. “Por outro lado, no campo da decoração, o encontro entre a arte cristã e a civilização dominante às vezes produz resultados notáveis. Certamente, os livros

¹¹ “Abertura”, em Umberto Eco, é o conceito de obra estruturada para admitir múltiplas interpretações.

coptas¹² raramente são luxuosos, e o Livro do Evangelho BNF, Copte¹³, é, sem dúvida, um exemplo maravilhoso e excepcional de harmonia entre uma tradição iconográfica cristã” (L'Art du livre arabe. Du manuscrit au livre d'artiste, pg.28, tradução minha).

A encadernação bizantina, feita por artistas, refletia essa reverência: suas capas, ricamente adornadas com marfim, metais preciosos, pedras, pérolas e esmaltes, convertiam o códice em um objeto de culto e contemplação. Conhecida como encadernação de ourivesaria, essa prática destacava o livro como um artefato valioso, cuja materialidade estava intimamente ligada ao seu conteúdo, exaltando-o ainda mais. Essa fusão entre forma, função e expressão antecipa o conceito contemporâneo do livro de artista, onde o suporte não apenas abriga a obra, mas se torna a própria obra, afirmando-se como uma linguagem e um espaço de invenção.

A aceitação foi tão grande que, a partir do século II, “todos os manuscritos da Bíblia encontrados são códices de papiro, e 90% dos textos bíblicos e 70% dos textos litúrgicos e hagiográficos dos séculos II-IV apresentam-se dessa forma” (Furtado, p.41).

De suporte à linguagem: o papel como potência artística

A história do papel é, em grande parte, a própria história da disseminação do conhecimento. Sua origem remonta à China durante a dinastia Han, entre 25-220d.C., quando o oficial Cai Lun, diretor das oficinas da corte imperial, teria desenvolvido uma técnica de fabricação utilizando fibras vegetais, como bambu e restos de tecidos. “O papel foi usado na China como meio de escrita dois séculos antes de ser oficialmente aceito, em 105, como substituto de tábuas de seda e bambu.

Segundo crônicas árabes, foi após a Batalha de Atlah, perto de Talas, em 751, que a técnica de fabricação foi revelada por prisioneiros de guerra chineses” (L'Art du livre arabe. Du manuscrit au livre d'artiste, p.38, tradução minha). Esse invento se espalhou lentamente pelo Oriente, chegando ao mundo islâmico por volta do século VIII, onde surgiram várias oficinas de papel em cidades como Bagdá, Samarcanda e outros centros de cultura e comércio. Foi apenas na Idade Média que o papel chegou à Europa, substituindo gradualmente o pergaminho, que era mais caro e difícil de produzir. “Fabricado inicialmente em Samarcanda, o papel foi rapidamente produzido na capital,

¹² A palavra “copta” vem do grego Aigyptios (Αἰγύπτιος), que significa “egípcio”.

¹³ Livro do Evangelho BNF é um manuscrito ou códice que faz parte do acervo da Bibliothèque Nationale de France (Biblioteca Nacional da França), em Paris.

Bagdá, depois no Iêmen, Egito, Síria, Magrebe e Espanha. De lá, espalhou-se por toda a Europa cristã” (L'Art du livre arabe. Du manuscrit au livre d'artiste, pg.38, tradução minha). Com o avanço das rotas comerciais e, especialmente, com a invenção da imprensa por Gutenberg, no século XV, o papel se tornou essencial: sua produção em maior escala possibilitou a multiplicação de livros, ampliando o acesso à leitura e ao conhecimento.

Gutenberg resolveu alguns problemas relativos à composição das páginas, desenvolveu uma nova tinta à base de óleo, mais adequada para o novo processo, e entrou para a história como o principal responsável pelo estabelecimento da imprensa... A partir da década de 1460, as prensas começaram a se multiplicar... O comércio do livro impresso também cresceu, assim como a indústria papelreira, que devia atender à demanda. Segundo os historiadores Febvre e Martin, no final do século XV – cerca de cinco décadas após a inovação de Gutenberg –, o número de edições chegava a 35 mil, o que significava de 15 a 20 milhões de exemplares em circulação. (Merege, 1969-2024, p.51)

No entanto, até o início do século XIX, o papel era quase que exclusivamente feito de trapos de linho e algodão, o que conferia alta durabilidade, uma textura única e até um certo prestígio sensorial. Foi somente com a Revolução Industrial e a descoberta de técnicas para aproveitar a celulose da madeira que o papel começou a ser produzido em larga escala, tornando-se mais acessível financeiramente, embora um pouco mais frágil em termos de durabilidade.

Reduzir o papel a esse aspecto prático seria ignorar sua rica história: ao longo dos séculos, ele não foi apenas um suporte para escrita e desenho, mas também desempenhou um papel fundamental na encadernação e na formação do livro como um objeto cultural e estético, transcendendo muito sua função utilitária. Ele passa a não ser somente uma superfície que recebe imagens ou palavras, ele é um elemento que traz textura, cor, gramatura, resistência, maleabilidade e até uma memória histórica. E, fazendo um link para o universo desta pesquisa, no Livro de Artista o papel deixa de ser algo invisível e se transforma em linguagem. a escolha do papel, suas dobras, cortes e costuras criam significados. Assim, cada detalhe da encadernação não é apenas uma técnica de acabamento, mas um gesto criativo que desafia e reinventa a própria noção de livro, transformando-o em uma obra única, na qual o material se expressa tanto quanto o conteúdo.

No ensaio revisitado de 1982, “What is the history of books?”, escrito pelo historiador Robert Darnton, destaca-se a importância do papel. Mesmo que, embora o texto original se concentre principalmente no livro como um objeto cultural e em seu circuito comunicativo, ele também oferece *insights* valiosos sobre como o material do

livro, especialmente o papel, se torna um ator tanto histórico quanto estético. Robert Darnton argumenta, em seu ensaio, que a história do livro deve ser vista como um circuito de comunicação que envolve autores, impressoras, livreiros, leitores e também os materiais que o compõem. Nesse contexto, o papel deixa de ser apenas um suporte neutro: “metade do custo de um livro, e até setenta e cinco por cento no caso da *Encyclopédie*, correspondia ao papel” (Darnton, 2008, p.158)¹⁴.

A escolha do material, portanto, não era uma decisão técnica secundária, mas carregava valores econômicos, estéticos e simbólicos. “O papel ocupava uma larga porção da correspondência dos editores, muito maior que a das fontes tipográficas e a das gráficas” (Darnton, 2008, p.158). Essa observação revela que o papel participava ativamente da experiência de leitura, não apenas pela sua função prática, mas também pelo toque, pela cor, pela textura e até pelo odor, constituindo parte fundamental da linguagem histórica e sensorial do livro.

Apesar do que possa parecer, que a importância do papel tenha diminuído com a chegada das tecnologias digitais, ele ainda mantém sua importância nos dias de hoje. Robert Darnton, em seu livro “A questão dos livros: passado, presente e futuro”, aponta que figuras contemporâneas como Bill Gates, cofundador da Microsoft, ainda preferem o papel às telas. “Ler na tela ainda é uma experiência vastamente inferior à leitura em papel. Mesmo eu, que tenho telas caríssimas e gosto de me considerar um pioneiro do estilo de vida web, prefiro imprimir qualquer coisa que ultrapasse quatro ou cinco páginas” (Darnton, 2010, p.72).

Retomando a importância do papel ao longo da história, Darnton ressalta que a qualidade do papel tinha um impacto direto na forma como os leitores o recebiam. Tanto que havia uma ênfase considerável na escolha e qualidade do material, muitas vezes superior à atenção dedicada aos próprios escritos. “Impresso no papel de melhor qualidade de Angoulême”¹⁵ (Darnton, 2008, p.159). De acordo com o autor, no passado os leitores costumavam prestar atenção em detalhes como textura, cor, gramatura e origem do papel, reconhecendo como esses elementos influenciavam sua experiência de leitura. Hoje em dia, no entanto, essa percepção se tornou bastante rara, já que a maioria dos leitores contemporâneos mal nota ou valoriza essas características nos livros. Paradoxalmente, é justamente essa atenção ao papel que retorna com força no campo do Livro de Artista contemporâneo, onde a materialidade do suporte se transforma em uma poderosa ferramenta criativa. Nesse contexto, o papel deixa de ser apenas uma base física e se torna uma linguagem: cada escolha de textura, cor, gramatura ou transparência

¹⁴ Tradução e publicação autorizadas pelo autor em fevereiro de 2008.

¹⁵ Angoulême é uma pequena cidade no sudoeste da França.

é um gesto expressivo, capaz de transmitir significados, evocar sensações e envolver o leitor de maneira sensorial e conceitual. É importante notar que esse papel não precisa ser, necessariamente, o papel tradicional que conhecemos; ele pode assumir diversas formas e materiais alternativos, reafirmando o caráter experimental e inovador do Livro de Artista. Dessa forma, a obra ultrapassa o que está apenas impresso: o próprio material se converte em narrativa, instaurando sentidos que não se limitam ao texto, mas emergem da experiência tátil, visual e simbólica do papel. Nesse gesto, retoma-se e expande-se a noção de *paper-consciousness*, formulada por Robert Darnton, na qual o papel não é mero suporte, mas simultaneamente instrumento e mensagem, corpo e discurso. Tal perspectiva se entrelaça com a própria concepção de Darnton sobre a história do livro, quando afirma que nenhuma narrativa poderia entusiasmar se estivesse esvaziada dos seres humanos que a constituem. Assim, o estudo do papel, mais do que uma análise técnica, revela-se como caminho para compreender também os sujeitos que o produziram, manipularam e ressignificaram, permitindo vislumbrar, no horizonte contemporâneo, o Livro de Artista, como território onde matéria e humanidade se encontram e se narram mutuamente.

O papel e suas metamorfoses: matéria e conceito no Livro de Artista

*Uma folha de papel...
Pode se transformar em muitas coisas
Um avião, um barco, um origami...*

Papel

substantivo masculino

1 pap substância constituída por elementos fibrosos de origem vegetal, os quais formam uma pasta que se faz secar sob a forma de folhas delgadas, para diversos fins: escrever, imprimir, embrulhar etc.

2 (1648) pedaço ou folha de papel escrita; documento *«este papel autoriza a entrega da encomenda»*

3 parte que cada ator ou atriz representa no teatro, cinema, televisão etc. *«ela tem um bom papel na novela»*

4 p.ext. função atribuída a ou assumida por algo ou alguém por força das circunstâncias ou em razão de sua condição etc. *«a batalha de Stalingrado desempenhou um papel crítico na Segunda Guerra Mundial»*
«tive de fazer papel de valente» *«ter um papel importante numa pacificação»*

5 infm. m.q. papelão (no sentido de 'procedimento') *«mas que papel você fez na frente de todos!»*

6 dever, obrigação legal, moral, profissional etc. ou atribuição, função que se desempenha ou cumpre.
(Houaiss, 2004)

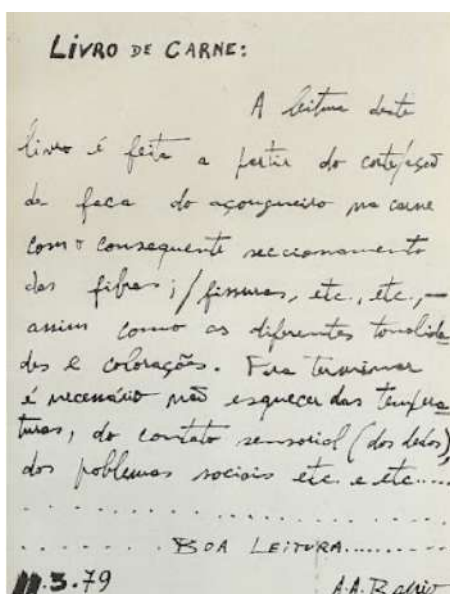
Na vida, todos temos um papel a desempenhar, às vezes somos os protagonistas; outras vezes, apenas coadjuvantes silenciosos. Há quem se vista de herói, de sábio, de

sonhador e até quem, sem querer, acabe fazendo o papel de bobo. O papel, nesse contexto, é o que assumimos diante do mundo: nossa função, nossa cena, nosso gesto. É curioso pensar que esta palavra, tão rica em significados simbólicos e sociais, também é o nome do material que abriga tantas histórias, ideias e imagens. Quando cai nas mãos do artista, o papel sai do palco da linguagem e, por entre suas dobras, transforma-se no verdadeiro protagonista dos livros que nascem como arte.

Na linguagem do dia a dia, a palavra "papel" vai além do seu significado físico e ganha conotações simbólicas que se ligam à função, à responsabilidade ou ao papel que alguém desempenha no mundo. Quando dizemos que alguém “tem um papel”, estamos reconhecendo uma ação, uma posição ou um gesto que se manifesta socialmente. Essa mudança de significado nos ajuda a ver o papel não apenas como um objeto material, mas como uma categoria simbólica que encapsula a ideia de presença, função e permanência. No universo das artes, essa dualidade se torna especialmente importante, o papel serve tanto como matéria quanto como metáfora, é suporte e significado ao mesmo tempo. Como aponta Johanna Drucker (2004, p.122):

Como em qualquer modo de fazer arte, não há fórmulas para coordenar as partes de um livro, o que inclui interpretações dos materiais que o compõem. Em livros de artista, todos os materiais imagináveis foram usados, desde tecido e metal até tábuas de madeira e folhas de vidro na montagem de um códice. Da mesma forma, os materiais de escrita – que tradicionalmente incluíam tintas de vários pigmentos e aglutinantes, tintas e grafite, entre outros – expandiram-se para incluir tudo, desde linha a tinta spray, glitter a leite, sangue e fluidos corporais, a pigmentos feitos de matéria orgânica no local onde o trabalho é realizado, e assim por diante. Em suma, não há regras nem limites no uso de materiais em livros de artista. (Drucker, 2004, p.122)

Assim, mesmo quando o papel é substituído por outros materiais, como madeira, metal, tecido ou vidro, ele continua a desempenhar seu papel (no sentido simbólico), como uma estrutura de linguagem e um espaço para a inscrição poética. Sob essa ótica, o papel não é apenas um meio físico, mas uma função conceitual dentro do discurso artístico. Para exemplificar essa função conceitual, podemos citar o *Livro de Carne*, de Artur Barrio, um Livro de Artista que utiliza um material inusitado: um pedaço de carne talhado na forma de livro. A obra demonstra como o conceito do livro pode se manter mesmo quando o suporte físico se afasta do papel tradicional, evidenciando a liberdade criativa e a dimensão simbólica da materialidade no Livro de Artista.



Artur Barrio – Livro de Carne (Book of Meat), 1979.

O intrigante caráter do Livro de Carne está no fato de seu material. Ele nunca poderá ser lido de forma definitiva, apenas vivido. E essa vivência desafia a lógica e o conhecimento estruturado que normalmente esperamos de uma leitura convencional, criando uma conexão sensorial e emocional entre o leitor e a obra. No universo do Livro de Artista, a escolha do material reforça essa ideia, pois o material utilizado enriquecerá – ou não – a expressão conceitual, exigindo que o observador vá além da simples interpretação do texto. Assim, a obra pode se converter em mais do que um mero meio de informação, ela pode se tornar um espaço de experiência estética e reflexão, onde a materialidade do livro se transforma em linguagem e redefine as fronteiras entre forma, conteúdo e significado. Paulo Silveira também ressalta a função conceitual do livro ao afirmar que “Ele é o campo da arte que se expressa pela apropriação artística do livro, em ideia ou pela forma, por meios gráficos ou plásticos, persistindo o livro na criação final, ainda que remissivamente ou remotamente, ou ainda pela sua negação e ausência” (2001, p.248), ou seja, mesmo quando o livro não está visivelmente presente, sua ideia permanece e é a persistência, direta ou indireta, que define o campo do Livro de Artista.

Cada livro é uma metáfora, um objeto de associações e história, significados culturais e valores de produção, possibilidades espirituais e espaços poéticos, e tudo isso faz parte do campo do qual o livro do artista deriva sua identidade, suas conexões compartilhadas e características distintivas como um livro cujas formas realizadas e intenções temáticas são apenas os aspectos mais evidentes de sua totalidade como ideia. (Drucker, 2004, p.42)

Podemos agora, então, afirmar como a encadernação, o livro de forma geral e o Livro de Artista se complementam e podem ser vistos como partes de um mesmo

processo evolutivo. A encadernação tradicional dá ao livro a estrutura, a coesão e a proteção necessárias, assegurando que ele permaneça legível e intacto ao longo do tempo. O livro, por sua vez, vai além, transmitindo conteúdos, ideias e significados culturais, atuando como um meio de comunicação e memória. O Livro de Artista, por sua vez, aparece como uma extensão conceitual e simbólica do livro, aproveitando sua estrutura e história para se afirmar como uma obra de arte independente, pois ao utilizar diferentes materiais, o artista redefine o papel, a capa e até o próprio objeto-livro, mostrando que sua materialidade não é um limite, mas uma forma de linguagem. Assim, a encadernação, o livro e o Livro de Artista não se substituem, mas se entrelaçam, unindo tradição, conteúdo e inovação, revelando a evolução contínua do livro como objeto, conceito e experiência estética.

Movimento Gráfico Amador: encadernação e tipografia como gesto artístico

*Imagine você saber que existe uma gráfica nova, com editores que estão experimentando o livro como objeto.*¹⁶

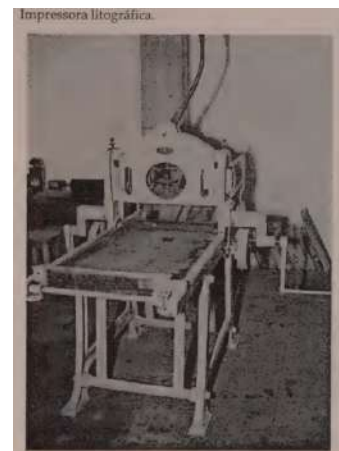
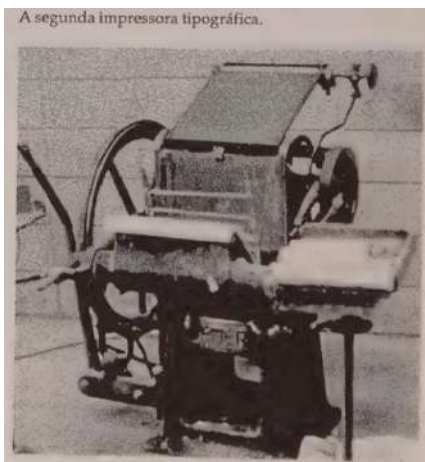
(Amanda Bonan, curadora do Museu de Arte do Rio)

Refletir sobre a encadernação e a tipografia no Livro de Artista nos leva a reconhecer práticas gráficas que, mesmo antes de o campo se consolidar no Brasil, já viam o livro como um objeto estético completo. Nesse contexto, o movimento Gráfico Amador se torna uma referência essencial para entendermos o fazer gráfico como um ato artístico que une técnica, materialidade e criatividade.

O Gráfico Amador foi um movimento que existiu em Recife entre 1954 e 1961, liderado pelos “mãos-sujas” – expressão utilizada internamente pela “confraria” – cujo jargão Ariano Suassuna explicou em uma entrevista: “Os chamados ‘mãos limpas’, ou seja, os que não sujavam as mãos com tinta de impressão por não participarem diretamente da produção dos livros, e os ‘mãos sujas’, que sujavam as mãos” (LIMA, 1997, p.96). Os “mãos-sujas” eram os recifenses Aloísio Magalhães, artista plástico, *designer* e ativista cultural, considerado uma das principais referências do design gráfico brasileiro; Gastão de Holanda, advogado, jornalista, professor, poeta, editor e *designer* gráfico; José Laurênio de Melo, tradutor e editor; e Orlando da Costa Ferreira, *designer* gráfico, artista e pesquisador. “Eram jovens escritores que não tinham como publicar e resolveram editar seus próprios livros e acrescentar arte e cor àquele universo austero”

¹⁶ Declaração em entrevista para o documentário: O Gráfico Amador: as origens da moderna tipografia brasileira, 2023.

(LOPES e QUEIROGA, 2023), munidos apenas de uma prensa manual, uma Minerva elétrica¹⁷ e uma pequena prensa litográfica alemã do século XIX (LIMA, 1997).



Essas três impressoras são hoje parte do acervo do Centro de Artes e Comunicação da UFPE. São usadas pelos estudantes dos cursos de Design Gráfico e Artes Plásticas.
(LIMA, 1997, p.120 - Imagens p.130 e 131)

Distanciando-se da lógica industrial do livro, o Gráfico Amador passou a valorizar processos artesanais, como impressão, composição tipográfica e encadernação. Essas etapas não eram vistas como meros procedimentos neutros, mas, sim, como decisões formais repletas de significado. Tanto que a teatróloga Leda Alves, participante envolvida com o grupo na época, afirma no documentário *Gráfico Amador* (2023): “O Gráfico era pretexto, porque o texto era vida”. Compreensão que também aparece no depoimento de Paulo Bruscky¹⁸, no mesmo documentário, ao relatar: “Não existia essa ideia de grupo fechado; todos que chegassem eram bem recebidos. Tratava-se de pessoas que gostavam de se reunir para discutir literatura, artes visuais, arquitetura e tudo mais”. Então, não era apenas a escolha do papel; o *design* da página, o ritmo da tipografia e a forma de encadernar contribuíam ativamente para a construção da obra, “uma cadeia infinita de agregação de ideias” (SALLES, 1998, p.25). Quando Bruscky afirma que “não existia essa ideia de grupo fechado”, ele descreve um ambiente criativo expandido, que se aproxima diretamente da lógica do Livro de Artista.

O objetivo de trazer o movimento Gráfico Amador para a discussão é destacar como suas práticas antecipam princípios que hoje fundamentam o Livro de Artista: a inseparabilidade entre forma e conteúdo, a importância do processo manual e a visão do

¹⁷ Uma Minerva elétrica é um tipo de prensa tipográfica usada na impressão gráfica, especialmente comum entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX, muito associada a oficinas artesanais, editoras independentes e movimentos gráficos experimentais.

¹⁸ artista visual recifense, “que dedicou grande parte de sua carreira ao Livro de Artista” (ROCHA, 1919, p. 28)

livro como um espaço de experimentação estética, bem como o percurso criativo coletivo que lhe dá origem. Assim, a encadernação e a tipografia deixam de ser apenas detalhes e passam a ser vistas como dispositivos poéticos que contribuem para a formação do livro enquanto obra de arte.

Embora o movimento Gráfico Amador não se inscreva historicamente no campo do Livro de Artista, suas práticas editoriais e gráficas constituem importantes antecedentes das concepções que, a partir das décadas seguintes, passaram a compreender o livro como obra de arte. Isso é percebido quando José Laurênio de Melo descreve as intenções do Gráfico Amador como a realização de um manifesto implícito, nunca formalmente escrito, mas compartilhado e assumido coletivamente por seus integrantes. Tal manifesto tinha como eixo central a crítica e a desconstrução de concepções arraigadas no campo editorial brasileiro da época.

O que todos desejavam era pôr em prática o manifesto que nenhum deles escrevera mas pairava no ar e era aceito pelos três [Orlando, Gastão e Aloísio]. Para não fugir à natureza mesma dos manifestos, este se notabilizava sobretudo pelos propósitos de destruição. Era necessário destruir a noção de que o livro, sob o aspecto material, está dispensado de ser obra de arte. Era necessário destruir a perniciosa associação da idéia de beleza gráfica com as edições de luxo, associação alimentada no Brasil pelo equívoco de alguns editores e também pela esperteza de outros. Era preciso desfazer uma infinidade de mal-entendidos em vigor no ambiente editorial brasileiro e que, por ignorância ou por desleixo, ou por ambos os motivos, se estendem num livro desde a folha de rosto até o cólofon. Era preciso, inclusive, banir de uma vez a errata, hoje fora de moda, mas cuja supressão ainda não foi de todo justificada no Brasil, ressalvadas as possíveis exceções. Era, enfim, necessário atentar para uma série interminável de enormes minúcias, só na aparência desprezíveis, que não são tomadas em consideração pelos editores nacionais. Na verdade, é por observá-las rigorosamente que editores de outros países conquistaram o respeito e a admiração do mundo inteiro (Melo, 1961). (LIMA, 1997, p.89 e 90)

Quando José Laurênio de Melo diz que é preciso “destruir a ideia de que o livro, em sua forma material, não é uma obra de arte”, o autor dirige sua crítica a uma visão amplamente aceita nas práticas editoriais vigentes. Essa visão sustentava que o valor artístico do livro estava apenas no texto literário, enquanto sua materialidade, como papel, tipografia, impressão, formato e encadernação, era vista como algo funcional ou secundário. Essa perspectiva sugeria que o livro não precisava ser considerado esteticamente como um objeto, bastando que servisse como suporte para a escrita. O Gráfico Amador, por outro lado, se opõe de maneira radical a essa ideia, argumentando que a dimensão material do livro também é um espaço de criação artística. Para esse

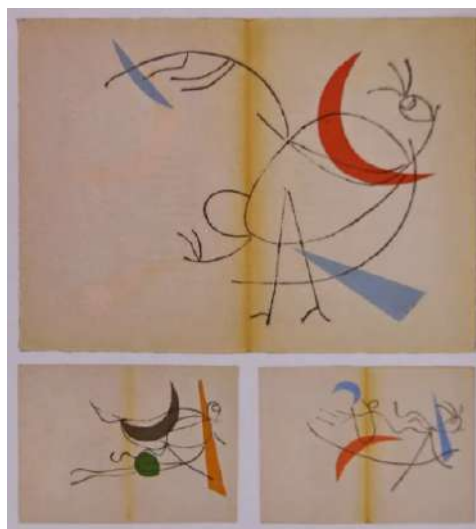
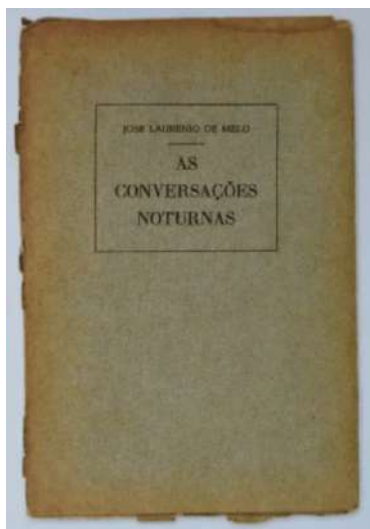
grupo, a forma física do livro não é neutra ou indiferente; ela desempenha um papel ativo na construção de significado e na experiência de leitura.

Ao falar sobre a “destruição” dessa noção, Melo (1961) não está apenas pedindo uma mudança de gosto ou estilo gráfico, mas, sim, uma transformação profunda na mentalidade editorial. Ele defende que o livro deve ser visto como um todo integrado, onde texto, imagem, tipografia, encadernação e materiais se comunicam entre si. Essa visão antecipa debates que mais tarde tornaram-se fundamentais no campo do Livro de Artista, em que o livro deixa de ser apenas um meio de leitura e se transforma em uma obra estética autônoma.

A crítica de Melo (1961) revela uma posição ética e estética de reconhecer o livro como um objeto artístico; significa assumir a responsabilidade por cada escolha material e gráfica, entendendo que tais decisões são parte essencial da obra, e não meros acessórios do conteúdo textual. Essa ideia se reflete diretamente na prática editorial do Gráfico Amador, onde seus membros, ao longo de cerca de oito anos, se dedicaram a um trabalho que se destaca pela atenção cuidadosa à composição gráfica e pela precisão técnica na impressão. Durante esse tempo, eles produziram livros tanto próprios quanto de escritores e artistas que estavam próximos ao grupo, como Ariano Suassuna, João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade, Vinicius de Moraes e Manuel Bandeira, usando de material precário, como barbantes e papel de embrulho, a papéis importados.

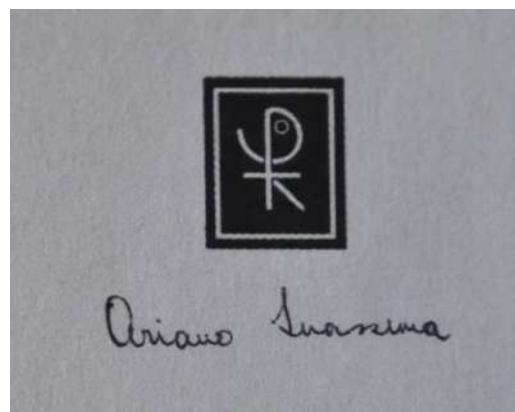
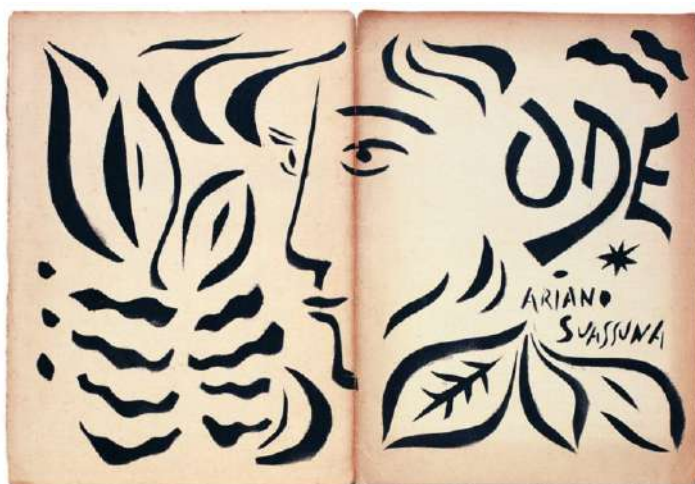
O texto dos livros era impresso em tipografia. Para as ilustrações, utilizaram-se diversas técnicas de impressão: litografia, clichê de metal, xilogravura, clichê de barbante¹⁹ e pochoir. A composição era basicamente manual, mas, em alguns casos, partes do livro foram compostas mecanicamente. A encadernação dos livros, de maneira geral, era bastante simples. Capas eram coladas sobre costura simples. Muitas vezes os cadernos ficavam soltos dentro da capa. Em alguns casos, usaram-se grampos na lombada. (LIMA, 1997, p.113)

¹⁹ O termo "clichê de barbante" não é uma terminologia técnica padrão da indústria gráfica, mas pode se referir a uma forma de impressão artesanal ou técnica escolar/experimental onde se utiliza barbante (ou outro material similar) colado a uma superfície rígida (como papelão ou madeira) para criar uma matriz em relevo



As Conversações Noturnas, de José Laurênio de Melo, trabalho coletivo do ponto de vista tipográfico, foi, como dissemos, o primeiro livro a ser publicado pelo O Gráfico Amador. (LIMA, 1997, p.89)

Melo, José Laurênio de. 1954. *As conversações noturnas*. Design: Aloísio Magalhães. Ilustração: Aloísio Magalhães; 10 desenhos; clichê de barbante, uma cor, mais oito cores em pochoir. Recife; O Gráfico Amador. 56 p. 240x170 mm. Poesia. Exemplar 100/46. Composição manual e impressão tipográfica; OGA; Rua Manoel de Carvalho, 423. 12 de setembro. Bodoni, títulos e capitulares; Medieval (Manig), texto. Brochura; folhas soltas. (LIMA, 1997, p.150)



Suassuna, Ariano. 1955. *Ode*. Design: Gastão de Holanda, José Laurenio de Melo e Orlando da Costa Ferreira. Recife; O Gráfico Amador. Segunda edição. 16 p. 244x166 mm. Série Cartas de Indulgência, número 1. Poesia. Exemplar -/-. Composição manual e impressão tipográfica; OGA; Rua Manoel de Carvalho, 423. Fevereiro. Garamond; título em tipo romano gravado por Orlando da Costa Ferreira. Brochura. (LIMA, 1997, p.161)



Andrade, Carlos Drummond de. 1957. Ciclo. Design: Gastão de Holanda, José Laurenio de Melo e Orlando da Costa Ferreira. Ilustração: Reynaldo Fonseca; 9 desenhos; xilogravuras coloridas à mão (aquarela). Recife; O Gráfico Amador. 16 p. 242x166 mm. Série Cartas de Indulgência, número 3. Poesia. Exemplar 96/34. Composição manual e impressão tipográfica; OGA; Rua Amélia, 415. 16 de maio. Garamond, capa e colofon; Bodoni, texto; Bernhard Tango Swash Capitals (ATA), iniciais maiúsculas. Capa dura; folhas dobradas e coladas pelas bordas em sanfona. (LIMA, 1997, p.138)

A produção gráfica do Gráfico Amador foi trazida para discussão porque mostra como o livro, fora dos circuitos industriais, se transformou em um espaço de invenção material e gráfica. Naquele espaço, escritores e artistas se apropriaram dos processos de composição, montagem e acabamento. Tais práticas revelaram um fazer artesanal e experimental que desafiava a padronização editorial, unindo texto, forma e gesto criador. Elas demonstraram que o livro pode ser visto como um objeto sensível, único e repleto de escolhas estéticas. Ao integrar as experiências ao debate sobre o Gráfico Amador, buscou-se evidenciar como os processos anteciparam e alimentaram uma compreensão mais ampla do livro, não apenas como um meio de transmissão de conteúdo, mas como linguagem, abrindo caminhos conceituais e poéticos que transformaram o Livro de Artista em um campo legítimo de experimentação visual e simbolismo.

Outro momento decisivo para a compreensão da encadernação e da tipografia como elementos estruturantes do livro enquanto objeto artístico foi o encontro entre Aloisio Magalhães e Eugene Feldman²⁰.



Aloisio Magalhães e Eugene Feldman na The Falcon Press, ambiente de trabalho e debate sobre as possibilidades de criação por meio da utilização das técnicas de impressão em offset.



Detalhe de experimento gráfico de Eugene Feldman, sobre fotografia de Aloisio Magalhães (1957-1959)

Fonte: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/aloisio-magalhaes/na-filadelfia>

²⁰ Impressor, Artista Gráfico, gravurista, e professor e fundador da Falcon Press de Filadélfia, gráfica especializada em livros de arte e catálogos.

Paulo Bruscky destaca Eugene Feldman como um dos pioneiros no campo dos livros de artista e das artes gráficas (LOPES; QUEIROGA, 2023). Beneficiário de uma bolsa do Departamento de Estado para estudar arte, impressão e *design* nos Estados Unidos, Aloísio Magalhães já se destacava como artista e *designer* no Brasil quando conheceu Eugene Feldman (MEADOR, 2021). O encontro na Falcon Press evidenciou uma afinidade pelos processos de impressão, levando Feldman a ser inicialmente percebido por Magalhães como uma espécie de professor. No entanto, conforme relata Paulo Bruscky, Feldman teria afirmado: “Você veio fazer o que aqui? Você não tem nada que aprender. Você veio ser meu parceiro” (LOPES; QUEIROGA, 2023). A partir desse posicionamento, teve início uma parceria. E dessa parceria nasceram dois livros: *Doorway to Portuguese* (1957) e *Doorway to Brasília* (1959), sendo este último fruto de uma viagem que fizeram ao Brasil.



Páginas de "Doorway to Brasília", 1959, de Eugene Feldman e Aloísio Magalhães.
Impressão em offset por The Falcon Press (Filadélfia, EUA).

“Agora, em *Doorway to Brasília*, tínhamos um livro completamente livre. (...) Vamos usar esse evento, dissemos, o fato de uma nova capital estar sendo construída, para vermos o que podemos tirar de lá e utilizar na tecnologia de impressão”, escreveu Aloísio Magalhães, em 1977, sobre o processo de criação deste livro ao lado do designer Eugene Feldman (1921-1975).



Páginas de "Doorway to Portuguese", 1957. Concepção e design de Aloísio Magalhães e Eugene Feldman.
Impressão em offset por The Falcon Press (Filadélfia, EUA).

Fonte: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/aloisio-magalhaes/na-filadelfia>

O movimento Gráfico Amador, ao quebrar os padrões editoriais tradicionais e afirmar a liberdade do fazer manual, teve um papel fundamental na maneira como entendemos o livro, que deixou de ser apenas um suporte de leitura e passou a ser visto como um espaço de experimentação estética, política e sensível. Ao valorizar a precariedade, o gesto, a circulação independente e a mistura de linguagens, o movimento abriu portas para que o livro se tornasse um campo de invenção artística, em que forma, conteúdo e processo se entrelaçam. Nesse cenário, o Livro de Artista se firma como uma extensão crítica dessa ruptura, propondo uma relação ativa com o objeto-livro e com o leitor, transformando a função utilitária em uma experiência poética, conceitual e imagética. Assim, o Gráfico Amador não só revolucionou os modos de produção visual, bem como redefiniu profundamente o imaginário do livro na arte contemporânea.

Similaridades percebidas entre a encadernação e o Livro de Artista

Encadernação	Livro de Artista	Similaridades
Dá forma e proteção ao conteúdo	Compõe e contém o processo criativo	Ambos são estruturas de contenção simbólica
Pode ser artesanal ou industrial	Frequentemente artesanal e único	Valorizam a materialidade e o fazer manual
Organiza e sequênciade ideias ou textos	Registra ideias visuais, sensoriais e conceituais	São espaços narrativos e reflexivos
Relaciona-se com a tradição do livro	Subverte e reinventa o conceito de livro	Participam da história da expressão visual
Suporte para transmissão de conhecimento	Suporte para a invenção e subjetividade	Ambos são meios de expressão cultural e pessoal

Quadro síntese da autora, 2025.

Ao longo deste capítulo, a encadernação pode ser vista como um espaço de transição entre técnica e arte, onde decisões sobre materiais, *design* e estrutura desempenham um papel fundamental no processo criativo. Mais do que um simples procedimento funcional, a encadernação se revela como uma forma de linguagem, capaz de agregar diversas ideias e sustentar a noção de obra aberta, onde o significado não é fixo, mas se constrói na interação entre objeto, processo e leitura. Nesse cenário, o livro

deixa de ser apenas um suporte para o texto e se transforma em uma experiência estética ampliada, conectando dimensões visuais, táteis e simbólicas que reposicionam o Livro de Artista dentro do contexto da arte contemporânea.

Nesse movimento, após realizarmos uma síntese sobre o desenvolvimento histórico do livro, que abordaremos o livro como suporte da obra e enquanto experiência, o que se insere na ideia de “Abertura”, proposta por Umberto Eco (1962), que compreende a obra de arte como um sistema dinâmico, moldado pela interação com o leitor. Essa visão nos ajudará a entender o livro de artista como um território ampliado, onde materialidade e conceito se entrelaçam de maneira inseparável, como bem explica Johanna Drucker (1995), que trata o livro de artista como um espaço performático, onde a leitura e a manipulação física se combinam para criar uma experiência estética, e também Paulo Silveira (2001), que o descreve como um campo de experimentação conceitual, reafirmando a dinâmica de abertura que Eco propôs. Assim, ao ser entendido como uma obra aberta, o livro de artista também cria um imaginário próprio – características, diferenças e similaridades existentes – que será explorado no próximo capítulo.

CAPÍTULO II

O livro de artista como obra aberta e a constituição de um imaginário próprio

À primeira vista, pode parecer contraditório conectar a ideia de “obra aberta”, proposta por Umberto Eco (1991), com a noção de caderno/livro de artista. Afinal, mesmo quando o livro é subvertido, ele ainda surge de uma série de operações materiais que o definem: dobras, cortes, costuras, imagens, vazios, etc. Esses gestos de construção não só criam o objeto, mas também afetam e definem a experiência de leitura, abrindo algumas possibilidades enquanto restringem outras.

Como, então, podemos reconciliar essa materialidade pré-determinada do livro com a abertura interpretativa que Eco sugere? O livro de artista estaria, portanto, preso a um paradoxo, sendo ao mesmo tempo um espaço de experimentação estética e um artefato repleto de formas que guiam o olhar, o toque e o pensamento? Esse questionamento torna-se até engraçado, porque é exatamente nessa tensão que o livro de artista mostra sua força como uma obra aberta por excelência.

Ao contrário do códex tradicional, onde a sequência das páginas leva a uma leitura linear, o livro de artista transforma sua própria materialidade em um convite à multiplicidade de interpretações. Os elementos constitutivos do livro não são mais

barreiras, mas, sim, gatilhos de significados; os espaços vazios e os silêncios que habitam entre as páginas se tornam intervalos férteis, que incentivam o leitor a preencher as lacunas com suas próprias experiências. O ato de abrir, folhear, manipular ou até mesmo reconstruir o livro se transforma em uma performance, onde cada interação é única²¹. Assim, embora o livro carregue marcas de fechamento por sua fabricação, o livro de artista transforma essas marcas em oportunidades de abertura, “O outro é constituído pela ambiguidade, dado que a abertura elide a univocidade” (Eco, 1991, p.10), concretizando o que Eco percebeu: que o sentido não está fechado na obra, mas se constrói no encontro com o outro. A ambiguidade é o que permite que cada fruidor participe, interpretando de maneira própria, pois a abertura da obra impede que haja apenas um significado correto. “A abertura faz-se instrumento de pedagogia revolucionária” (Eco, 1991, p.50).

Umberto Eco se alinha com o espírito das vanguardas artísticas e intelectuais do século XX, que tinham como característica principal a quebra dos modelos tradicionais de produção estética e de pensamento crítico. Essas vanguardas, presentes em diferentes linguagens artísticas, buscavam desconstruir as convenções herdadas, experimentando novas linguagens e formas de significação. O ato de romper com o que já estava estabelecido não era por acaso, não se tratava de romper apenas para chocar ou inovar sem propósito, mas, sim, promover uma função reflexiva para provocar novos modos de pensar. O rompimento servia para a reflexão da clássica pergunta: afinal, o que é arte? Onde a arte começa e onde termina? Demonstrando, com isso, a instabilidade dos signos, pois podem ser lidos de diferentes formas, a depender do contexto e da interpretação.

As vanguardas nos mostraram que não há uma única forma de expressar ou representar o mundo, e que uma obra de arte não pode ser reduzida a um único significado, pois cada pessoa pode trazer sua relação e interpretação com o objeto. Essa ideia ressoa diretamente com a noção de obra aberta, proposta por Umberto Eco. Mais do que apenas registrar a estética de sua época, Eco sugeriu um modelo de leitura da arte que se tornava especialmente relevante no contexto do pós-guerra italiano, um período marcado por profundas transformações sociais, políticas e econômicas, que também mudavam a forma de pensar. Nesse cenário, ele defende uma arte pouco ensimesmada, múltipla e interpretativa, capaz de abraçar a diversidade de olhares e experiências. Daí o seu livro atuar quase como os manifestos das vanguardas, como Dadaísmo, Futurismo, Surrealismo, visto que todas essas correntes estavam questionando formatos fixos e

²¹ Veremos o Livro de Artista em múltiplas dimensões no 3º capítulo.

propondo novos modos de criar e interpretar. “Ismos não são categorias rígidas: dentro de cada uma delas, às vezes, há evoluções, mudanças e divergências que podem demarcar diferenças significativas entre artistas reunidos sob um único movimento” (Little, 2010, p.6).

Ao sugerir que a obra de arte não se completa em si mesma, mas se realiza na interação dinâmica com o intérprete, Umberto Eco se coloca no mesmo horizonte das vanguardas, que viam a criação como uma maneira de desestabilizar certezas e abrir novas possibilidades de invenção. A reflexão de Eco não só captura uma tendência cultural de sua época, mas também a reconhece e amplia, oferecendo uma base teórica que nos permite enxergar a arte como um campo em constante evolução e transformação. Nesse cenário, o Livro de Artista aparece como a concretização dessa ideia: ele vai além do formato tradicional de um livro, incorporando elementos visuais, táteis e conceituais que convidam o leitor a interagir e “cocriar” o significado da obra. Assim, ele não apenas reflete os princípios vanguardistas de experimentação e subversão, mas também exemplifica a teoria da obra aberta, tornando-a um espaço fértil para a expressão artística contemporânea.

Para Umberto Eco, no entanto, é sempre importante lembrar que “obra aberta” não é um rótulo ou conceito fixo para classificar obras. Não se trata de uma definição formal usada para julgar se uma obra se encaixa ou não, como se fosse uma etiqueta de crítica de arte. É um modelo teórico, uma espécie de ferramenta conceitual. O conceito serve como guia ou referência prática, permitindo compreender tendências da arte contemporânea, seus movimentos e possibilidades. “A noção de ‘obra aberta’ não é uma categoria crítica, mas representa um modelo hipotético, embora elaborado com a ajuda de numerosas análises concretas, utilíssimas para indicar, numa fórmula de manuseio prático, uma direção da arte contemporânea” (Eco, 1991, p.26)

Onde o imaginário se encontra com a materialidade da arte

*Querida imaginação, o que eu mais gosto em ti é que tu não perdoas.*²²

A arte sempre foi uma das formas mais potentes de expressar a experiência humana. Ela se destaca por unir o real e o imaginário, utilizando o mundo ao nosso redor como matéria-prima enquanto expande nossa capacidade de sonhar e perceber novas

²² Frase de André Breton, escrita no primeiro Manifesto Surrealista de 1924.

possibilidades. Essa interação torna a arte algo dinâmico, que revela tanto os pequenos detalhes do dia a dia quanto os aspectos mais profundos e complexos da vida humana. Além disso, a arte tem o poder de desafiar normas e convenções, inspirar novas formas de pensar, sentir e agir. Assim, ela não apenas expressa ideias e emoções, mas também transforma pessoas e sociedades, abrindo portas para a criatividade, a reflexão e a inovação.

Ao longo da história, a arte sempre teve um papel no desenvolvimento humano, tanto para cada pessoa quanto para a sociedade como um todo. Por ser atemporal, quebra barreiras históricas e culturais, unindo pessoas de diferentes épocas e lugares através de símbolos e linguagens universais. Mesmo quando surge em contextos específicos, a arte consegue dialogar com outras fases da humanidade, provando que suas ideias e sentimentos continuam a ser relevantes. Esse poder transformador se intensifica quando a conectamos à ideia de imaginário e imaginação, conceitos amplos que permeiam diversas áreas do pensamento humano, desde a filosofia até a psicanálise, passando pela antropologia e, claro, pela arte.

A arte não só expressa o mundo, mas também atua como uma força criativa, desafiando normas, inspirando novas formas de pensar e sentir, oferecendo caminhos para repensar valores e estruturas sociais. Assim, ela se revela como um instrumento que integra memória, cultura e inovação, permitindo que a imaginação transforme a realidade e abra novas possibilidades para o futuro.

A ideia de imaginário e imaginação é realmente ampla, não se resumindo apenas a sonhos ou devaneios pessoais, trata-se de forças criativas que moldam a forma como percebemos, interpretamos e construímos o mundo ao nosso redor. O imaginário, em especial, assume uma dimensão coletiva, organizando símbolos, valores e narrativas que dão significado à vida social e cultural. Por outro lado, a imaginação, embora também influenciada pelo contexto social, mantém seu poder de invenção e transgressão, sendo capaz de gerar o novo e abrir portas inesperadas para pensar, criar e viver.

De acordo com Barbosa (1990, p.11), “Acredita-se que a arte não é apenas uma consequência de modificações culturais, porém, o instrumento provocador de tais modificações”. E aqui entram os pensadores Cornelius Castoriadis e Gilbert Durand²³, cujas reflexões sobre imaginação e imaginário nos ajudam a entender melhor esses conceitos e a conectá-los diretamente com a criação de significado, a transformação social e, principalmente (o que é o cerne do meu trabalho), com experiência artística. Para Cornelius Castoriadis, a imaginação vai muito além de ser apenas uma habilidade pessoal

²³ Castoriadis destacou a imaginação e a criação social de sentidos, enquanto Durand investigou o imaginário, símbolos e arquétipos como chaves para compreender as culturas.

de sonhar ou fantasiar; ela é uma força criativa que tem o poder de gerar algo completamente novo. “O imaginário de que falo não é a imagem de. É criação incessante e essencialmente indeterminada (social-histórica e psíquica) de figuras/formas e imagens, a partir das quais somente é possível falar-se de ‘alguma coisa’. Aquilo que denominamos ‘realidade’ e ‘racionalidade’ são seus produtos” (Castoriadis, 5ª edição, p.13). Ou seja, o imaginário não é apenas a imagem de algo que já existe, mas uma criação contínua e essencialmente aberta, que se manifesta tanto na mente individual quanto na cultura e na sociedade ao longo da história.

É a partir dessas figuras, formas e imagens que conseguimos organizar, compreender e nomear o mundo; aquilo que chamamos de realidade e racionalidade não existe fora desse processo criativo, mas é produto do imaginário. Em outras palavras, o imaginário é a força fundamental que cria sentidos, estruturas sociais e conceitos, permitindo que a humanidade perceba, interprete e transforme a realidade. Quando essa imaginação se manifesta de forma coletiva, ela dá vida ao imaginário social, que se concretiza em símbolos, valores, instituições e práticas que são compartilhadas pela sociedade. Diferente de uma visão que vê o novo apenas como uma combinação de elementos já existentes, Castoriadis argumenta que o imaginário é criativo e transgressor, e, na sociedade, tem a capacidade de inventar novas maneiras de viver, pensar e se organizar, rompendo barreiras e desafiando padrões estabelecidos. Assim, o imaginário se torna a expressão coletiva da imaginação, transformando a criatividade individual em mudanças significativas e estruturais no mundo social.

A imaginação é a capacidade de colocar uma nova forma. De um certo modo, ela utiliza os elementos que aí estavam, mas a forma, enquanto tal, é nova. Mais radicalmente ainda: a imaginação é o que nos permite criar o mundo, ou seja, apresentarmos alguma coisa, da qual sem a imaginação não poderíamos nada dizer e sem a qual não poderíamos nada saber. (Castoriadis, 1992, p.89)

A imaginação, como bem observa Cornelius Castoriadis, é a capacidade de criar algo novo a partir do que já existe. É a imaginação que nos permite apresentar e compreender o mundo, transformando nossa experiência em conhecimento e sentido. Para ele, o imaginário social não é apenas um conjunto de símbolos ou tradições que herdamos do passado; é, na verdade, uma força viva que nos permite criar e reinventar novas maneiras de pensar, de agir e de nos relacionar com os outros. É o imaginário que nos dá liberdade para inventar significados, valores e formas de viver juntos, tornando a sociedade algo em constante transformação. Em outras palavras, ele nos lembra que cada pessoa, ao participar da vida coletiva, está também participando da criação de

mundos possíveis. No entanto, o imaginário – que Cornelius Castoriadis vê como uma força criativa que organiza e dá significado ao mundo, que vai além do simplesmente refletir sobre o que já existe, que cria símbolos, valores e práticas que moldam a vida social, ao longo da história do Ocidente –, essa poderosa capacidade da imagem e da imaginação muitas vezes se chocou com a primazia da razão.

Ao longo da história do pensamento ocidental, a relação entre razão e imagem sempre foi marcada por uma certa tensão (Camargo, 2019). Desde os tempos da filosofia grega, com seu método socrático de investigação, até a tradição cristã que se firmou como guardiã de uma única verdade, o olhar crítico sobre as imagens foi uma constante. O que difere muito do pensamento das culturas não ocidentais, que têm suas próprias línguas e sistemas simbólicos complexos, porém, não estabeleceram um sistema de escrita semelhante ao ocidental. Isso ocorre porque essas culturas não buscavam um único método ou uma única verdade para entender o mundo, assim também como pesquisas empíricas, que mostram como os grandes macacos, como gorilas, chimpanzés e orangotangos, já demonstram um comportamento flexível, inteligente e autorregulado, tudo isso sem a necessidade de linguagem, cultura ou qualquer forma artificial de simulação da realidade (Tomasello, 2014). Em outras palavras, o conhecimento humano não se limita apenas ao uso de palavras e números para ser compreendido, pois pode ser expresso através de outras linguagens e experiências de natureza estética. Os dois exemplos só fundamentam que é possível construir conhecimento e visão de mundo a partir de diferentes pontos de vista, apreciando a pluralidade. É o que alguns denominam de “politeísmo dos valores”, famosa expressão do sociólogo alemão Max Weber.

“Todo ‘politeísmo’ *ipso facto*, é receptivo às imagens (iconófilo)” (Durand, 2004, p.7), era considerada uma maneira alternativa de retratar a realidade e investigar as sutilezas e significados das imagens. Nesse trajeto, a base filosófica chamada de “raciocínio socrático”, tem Platão como principal defensor. Em seus escritos, especialmente em A República, o filósofo ateniense vai longe a ponto de expulsar os artistas do seu governo ideal, argumentando que eles criam simulacros, ou seja, uma simulação do real através de pinturas, músicas, teatro e esculturas. Isso gera uma *mimesis* ilusória que pode confundir a inteligência. A palavra “simulação” carrega uma conotação negativa para muitas pessoas, pois remete a indivíduos que (dis)simulam, enganando aqueles que têm boas intenções, fazendo com que cópias de coisas reais se passem por verdadeiras e nos iludam. Para os platônicos que ainda estão entre nós, o verdadeiro conhecimento não pode advir de simulacros que imitam a realidade por meio de imagens, sons, movimentos ou sensações táteis, mas, sim, de uma pesquisa racional e intelectual sobre a essência das coisas. E esse pensamento era compartilhado na sua

vertente religiosa, pois as imagens também eram vistas ora como ilusões que desviavam da essência do real, ora como perigos de idolatria que poderiam nos afastar da verdade espiritual. “O lado da filosofia fundamental demonstrou uma desconfiança iconoclasta (que ‘destrói’ as imagens ou, pelo menos, suspeita delas)” (Durand, 2004, p.7).

Contudo, a força da imagem ressurgiu em momentos históricos: no Renascimento, quando passou a ser valorizada como uma forma de conhecimento sensível e estético; no Barroco, quando adquiriu um caráter persuasivo e afetivo; no Romantismo, ao lado da imaginação criativa que exaltava a subjetividade; e, especialmente, no século XX, quando as vanguardas artísticas transformaram a imagem em uma linguagem autônoma, capaz de criar mundos e desafiar qualquer noção fixa de verdade.

Diante de uma imagem – por mais antiga que seja, o presente nunca cessa de se reconfigurar se a despossessão do olhar não tiver cedido completamente o lugar ao hábito pretensioso do ‘especialista’. Diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que seja, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória se não for da obsessão. Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração (durée). A imagem tem, frequentemente, mais memória e mais futuro que o ser (étant) que a olha. (Didi-Huberman, 2015, p.16)

A reflexão de Didi-Huberman amplia essa trajetória histórica ao mover a imagem de uma função meramente representacional para uma dimensão de presença temporal e afetiva. Ao longo dos séculos, a imagem assumiu diferentes papéis, ora como ferramenta de conhecimento, ora como expressão estética ou meio de persuasão, porém, em seu pensamento, ela se revela como um campo de duração e memória, capaz de atravessar o tempo e reconfigurar o olhar. Assim, a imagem não pertence a um passado fixo nem a um presente estável: ela é um acontecimento e um processo, sempre em transformação. Nessa perspectiva, olhar uma imagem é também ser olhado por ela, em um movimento de troca e “despossessão” que desafia o saber técnico e devolve à visão sua dimensão poética e sensível. Essa compreensão nos permite pensar a imagem como um espaço de encontro entre tempos, memórias e gestos criativos, no qual o ato de ver se transforma em uma maneira de pensar e existir.

Essa força criadora, individual e radical, encontra sua dimensão coletiva nas ideias de Gilbert Durand, para quem o imaginário é também um repertório compartilhado de símbolos, arquétipos e mitos que atravessam culturas e gerações. Castoriadis nos mostra o poder inventivo da imaginação; Durand (1998), por sua vez, nos lembra que noss

criações individuais dialogam com uma memória simbólica coletiva, constituindo um espaço de continuidade, transformação e transmissão cultural. Ao seguir a leitura de Durand, percebemos que o imaginário é o espaço onde memória, símbolo e criação se entrelaçam. Durante todo o projeto, essa perspectiva nos guia, revelando que cada gesto do artista e cada interação do espectador fazem parte de uma mesma narrativa, transformando o Livro de Artista em uma obra aberta, sensível e crítica.

Durand faz uma distinção entre diferentes tipos de imaginário, como o imaginário diurno e imaginário noturno. No diurno, Durand diz: “Regime Diurno da imagem se faz pelo gládio e pelas atitudes imaginárias diairéticas” (Durand, 2012, p.179). Em outras palavras, a imagem diurna aparece quando o ser humano toma decisões, age de maneira consciente e faz distinções entre opostos, unindo ação, clareza e reflexão simbólica, que está ligada à ação e à consciência. No contexto do projeto, o Regime Diurno se revelará quando os estudantes explorarem símbolos e imagens que representam ação, decisão, clareza e ordem, como o gládio²⁴ ou figuras que evocam ascensão e superação. Essas escolhas visuais e narrativas refletem atitudes imaginárias diairéticas²⁵, ou seja, luz contra sombra, força contra fraqueza, movimento contra estagnação. É onde os alunos estabelecem confrontos simbólicos e distinções entre elementos, organizando intencionalmente gestos, formas e cores.

Assim, suas produções irão além de páginas ou imagens isoladas; cada decisão expressará reflexão, posicionamento e enfrentamento de opostos, permitindo que o seu “livro” funcione como um espaço de exploração consciente, racional, simbólica e crítica, estruturando sentidos e experiências de forma integrada e significativa. O Regime Diurno vai além da arte, é um conceito estruturante que guia várias formas de pensamento humano; se estende à ciência, filosofia e psicologia, servindo como uma base que organiza ideias, símbolos e experiências de maneira clara, racional e estruturada. “Regime Diurno é, verdadeiramente, axiomática de todo um setor de representações que reúne pensamentos tão variados como os do biólogo, do físico mecanicista, do psicólogo ou do filósofo” (Durand, 2012, p.183).

Já o Regime Noturno do imaginário opera através de imagens que transformam e reinterpretem experiências (conversão), mas sempre de maneira simbólica e indireta (eufemismo). Esse regime está intimamente ligado aos sonhos e ao inconsciente, mostrando como símbolos, metáforas e narrativas ocultas moldam nossa percepção do mundo, estruturam a cultura e influenciam o comportamento das sociedades. Sendo assim, as representações noturnas não mostram tudo de forma explícita; elas sugerem,

²⁴ Símbolo clássico do Regime Diurno: representa ação, força, decisão e confronto.

²⁵ Diairético” vem de “diairesis”, no sentido filosófico de divisão, análise ou confronto de opostos.

ocultam e transformam significados, permitindo que o observador ou criador vivencie processos internos de introspecção, mudança e autoconhecimento.

“O Regime Noturno da imagem estará constantemente sob o signo da conversão e do eufemismo” (Durand, 2012, p.197). Esse imaginário se adentra na pesquisa na forma prática quando os estudantes mergulham em símbolos e imagens que remetem à introspecção, ao mistério e ao inconsciente. Esse processo é caracterizado pela conversão, onde elementos da experiência pessoal ou emocional se transformam em imagens ou narrativas simbólicas. Ao mesmo tempo, ele utiliza o eufemismo, sugerindo ideias e emoções de maneira indireta ou sutil, como sombras que representam medos, águas turbulentas que evocam emoções intensas ou formas circulares que simbolizam proteção e intimidade. O Regime Noturno, portanto, oferece aos alunos a chance de criar páginas que não apenas ilustram, mas também transformam experiências internas, promovendo análise, concentração e conhecimento de si. Cada gesto artístico se torna uma oportunidade para explorar sentimentos, tensões e significados ocultos, fazendo do Livro de Artista um lugar onde cada um pode colocar seus sentimentos e significados pessoais.

Esses regimes não existem de forma isolada; eles se entrelaçam no que o autor chama de Museu Imaginário²⁶, um vasto repositório de imagens que atravessa culturas e épocas, que atua como um espaço onde os símbolos do dia e da noite se acumulam, dialogam e se renovam, oferecendo ao ser humano um repertório simbólico sempre à disposição para novas criações e interpretações. Assim, o imaginário, conforme discutido por Durand e Castoriadis (2003), pode ser compreendido simultaneamente como um patrimônio simbólico universal e como uma força criadora em constante transformação. Durand o caracteriza a partir de estruturas que se organizam em dois regimes principais: o diurno, associado à clareza, à ação e à racionalidade, e o noturno, relacionado ao sonho, ao mistério, à proteção e às transformações veladas. Esses regimes se articulam no que o autor denomina Museu Imaginário, concebido como um amplo repositório de imagens, mitos e arquétipos que atravessam diferentes culturas e épocas, moldando os modos de pensar, sentir e criar.

Castoriadis (2003), por sua vez, amplia essa perspectiva ao enfatizar o caráter instituidor e transgressor do imaginário, que não se limita à conservação de símbolos herdados do passado, mas se manifesta como potência criadora, capaz de engendrar novas formas de vida, pensamento e organização social. Dessa maneira, o imaginário revela sua dimensão dual: ao mesmo tempo em que preserva e transmite estruturas

²⁶ Expressão cunhada por André Malraux em *Le Musée Imaginaire*, um ensaio de 1947, obra na qual o autor propõe um museu ideal formado pela memória e pela reprodução das imagens.

simbólicas, também rompe fronteiras e inaugura novos sentidos, assegurando a continuidade e a renovação da experiência humana. Eles não se opõem, mas se complementam, pois, enquanto um nos ajuda a entender o estoque simbólico e mítico que nos forma, o outro revela que esse estoque não é algo fechado, ele é constantemente reinventado pelas sociedades e pelos indivíduos, que desafiam padrões e criam novos significados. Tanto para Castoriadis quanto para Durand, o imaginário é um espaço de inovação e reorganização, é coletivo, estruturante e capaz de gerar transformações que vão além das normas e convenções atuais.

Essas abordagens, quando unidas, revelam que a imaginação individual e o imaginário coletivo estão sempre em constante diálogo: enquanto a imaginação se dedica a criar, o imaginário social se encarrega de organizar e transformar, permitindo que a humanidade descubra novos significados, renove símbolos e reinvente sua própria forma de existir. Nesse contexto, o Museu do Imaginário de Durand simboliza o repertório que sustenta a cultura, enquanto o imaginário radical de Castoriadis destaca a força criativa que tem o poder de transformar e inovar continuamente esse repertório.

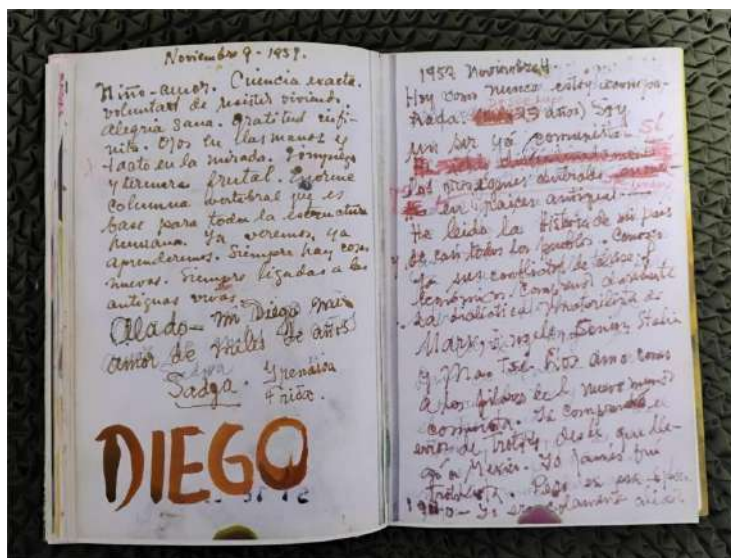
Do Museu Imaginário à criação social:

Livros de Artista em diálogo com o imaginário

Existem muitos Livros de Artista – criados por autores de diversos contextos, técnicas e intenções –, que mostram a complexidade e a diversidade dessa prática. Com base nas teorias de Gilbert Durand e Cornelius Castoriadis, podemos olhar para essas obras sob diferentes ângulos do imaginário. Para Durand, os livros se conectam a “símbolos, arquétipos e imagens”, que formam o “Museu Imaginário”, organizados em ciclos diurnos e noturnos, revelando padrões universais e estruturas que são culturalmente compartilhadas. Já a visão de Castoriadis enfatiza o livro como um “espaço de invenção social”, onde o imaginário se expressa de maneira criativa e ousada, gerando novos significados, práticas e relações. Assim, os Livros de Artista não são apenas objetos estéticos, mas também ferramentas que integram memória simbólica e criação coletiva, unindo tradição, reflexão crítica e inovação. Com isso, trago exemplos de Livros de Artistas (Obras de Arte), que contribuem para a compreensão desse discurso, ilustram essas ideias, destacando tanto o diálogo com o repertório simbólico coletivo quanto a capacidade do imaginário de renovar e transformar significados no campo artístico.

O que eu poderia fazer sem o absurdo e sem o efêmero?
 Há muitos anos compreendo o materialismo dialético.
 (O Diário de Frida Kahlo: Um Autorretrato Íntimo, 1994, p.213)

Começo citando o primeiro livro de artista que chegou às minhas mãos, *O diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo*²⁷.



Fonte: Fotografia da autora, a partir de obra do próprio acervo.

A obra pode ser vista sob as duas perspectivas filosóficas de Durand e Castoriadis, revelando toda a sua riqueza simbólica e criativa. Quando olhamos pela perspectiva de Durand, o diário se conecta ao imaginário noturno, repleto de introspecção, sonhos e subjetividade, moldando experiências pessoais através de figuras que se entrelaçam com

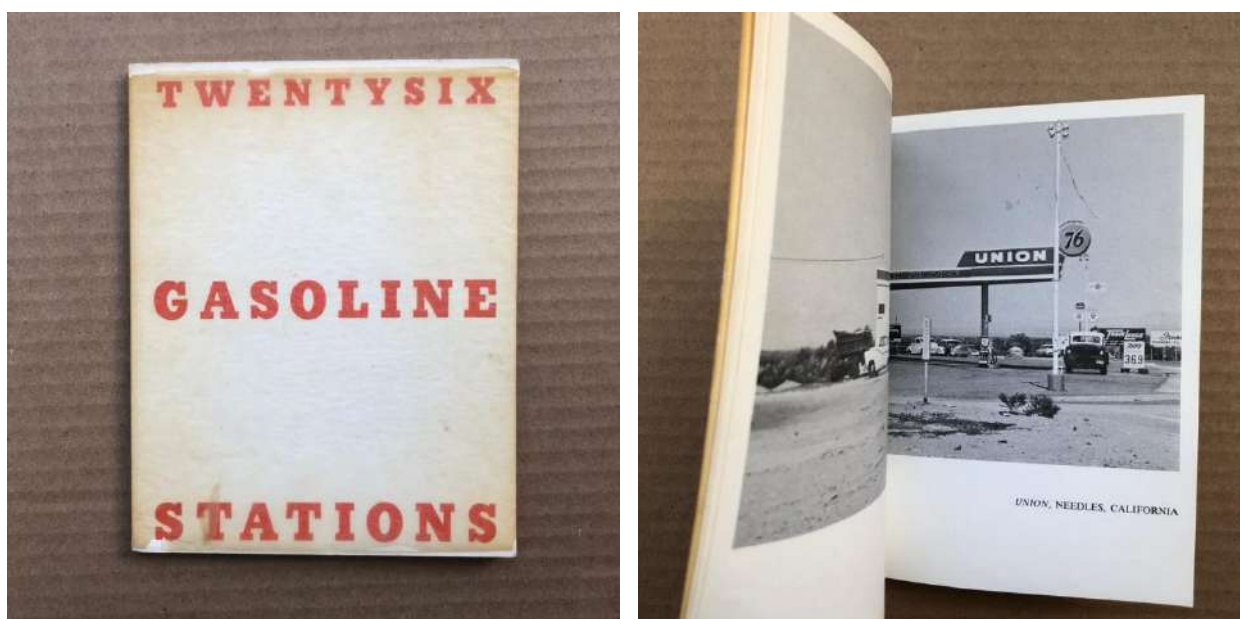
²⁷ Obra publicada, no Brasil, pela primeira vez em 1994

repertórios culturais e coletivos, como dor, identidade e memória. Ao mesmo tempo, sob a ótica de Castoriadis, a obra destaca o aspecto criador e transgressor do imaginário, já que Frida transforma suas vivências em narrativas visuais e textuais únicas, criando novos significados e formas de existir, compartilhando seu corpo, suas dores e reflexões de maneira inovadora e socialmente relevante. Por isso, o diário se torna um espaço no qual memória simbólica e invenção se encontram, permitindo que compreendamos tanto a dimensão universal do imaginário quanto sua capacidade de gerar sentido e transformação.

*Eu leio o que quero ler. Acho que a maioria das pessoas faz isso.
Ou leio o que quero ver.*

(Ed Ruscha, em: <https://www.tate.org.uk/art/artists/edward-ruscha-1882/ed-ruscha-and-art-everyday>)

Cito também o artista americano Ed Ruscha e sua obra *Twentysix Gasoline Stations*²⁸, de 1963.



Fonte: https://www.printedmatter.org/catalog/50977/lightbox?table_id=9466

A obra se assemelha a um Museu Imaginário minimalista, conceito desenvolvido por Durand, reunindo imagens que moldam a percepção do leitor de maneira simbólica e organizada. Ele explora imagens do cotidiano, transformando o comum em símbolo e dialogando com o imaginário coletivo, mostrando como objetos e situações aparentemente triviais podem ser estruturados como arquétipos visuais. Descrevendo o

²⁸ "Vinte e seis postos de gasolina"

caderno/livro: é uma publicação simples, composta por fotografias em preto e branco, acompanhadas de legendas, ou seja, um livro de artista icônico. As fotos trazem postos de gasolina ao longo da estrada entre a casa de Ruscha em Los Angeles e a residência de seus pais em Oklahoma City. Capturadas da rodovia e frequentemente mostrando amplas áreas de pátios ou ruas, as imagens parecem ser meros registros dos postos de gasolina. No entanto, sob a perspectiva durandiana, essas imagens funcionam como símbolos que se integram a um repertório coletivo de significados, formando uma narrativa visual que organiza a percepção do leitor. Cada página do livro revela uma ou duas fotografias em layouts variados, porém, repetidos, com as imagens ocupando grandes espaços em branco. As legendas trazem o nome do posto de gasolina e sua localização (como "Texaco, Sunset Strip, Los Angeles" e "Flying A, Kingman, Arizona"). A capa frontal exibe o título impresso em vermelho, disposto em três linhas, com o brilho intenso do *design* suavizado pela capa protetora que envolve o livro. Ao estruturar dessa maneira, Ruscha cria um “museu de imagens” que, segundo Durand, permite ao leitor acessar e reorganizar mentalmente símbolos e arquétipos da experiência cotidiana. Este é o primeiro de uma série de livros de artista fotográficos de Ruscha.

Após traçar os caminhos das ideias do imaginário pelos Livros de Artista modernos, é possível voltar o olhar para um objeto que parece ter surgido em um tempo suspenso? Ousaremos adentrando no misterioso Manuscrito Voynich²⁹, esse precioso artefato (peça? objeto?) que se encontra guardado na Biblioteca Beinecke de Livros Raros e Manuscritos da Universidade de Yale. Um livro cuja autoria permanece um mistério – é o Banksy dos autores. Mesmo que alguns especialistas como Gerard Cheshire, pesquisador da Universidade de Bristol, e o pesquisador de história Nicholas Gibbs tenham ido a público afirmar que teriam descoberto o grande mistério do manuscrito, a solução dada por eles, para muitos especialistas, não resolveu a incógnita, então foram acusados de não terem apresentado bases suficientes para seus argumentos. O manuscrito foi escrito em velino, que é um tipo de pergaminho bem fino, e conta com cerca de 240 páginas, embora algumas estejam faltando e outras sejam dobráveis. Suas dimensões são de 23,5 cm por 16,2 cm, com espessura de 5 cm. O manuscrito é repleto de centenas de desenhos e quase 38 mil palavras escritas com 25 caracteres diferentes, porém, curiosamente, não tem autor, título, data ou divisão em capítulos. Diversos especialistas, no entanto, atribuem a descoberta ao mercador de livros Wilfrid Michael Voynich em 1912, à qual batizaram com seu nome. Estudos recentes com

²⁹ Imagem do Manuscrito Voynich, em anexo.

testes de carbono 14³⁰ mostram que o pergaminho foi produzido entre 1404 e 1434. A escrita é cursiva humanística, de origem latina, utilizada na Europa Ocidental entre os séculos XV e XVI. A língua em que foi escrito permanece desconhecida e, até hoje, ninguém conseguiu decifrá-lo, por isso seu conteúdo segue envolto em mistério. Pouco se sabe sobre sua origem ou finalidade, e grande parte do que circula a seu respeito são apenas hipóteses e teorias que aumentam ainda mais o fascínio acerca do caso, o que nos faz voltar a refletir sobre o objeto livro e seu conteúdo.

Como dito anteriormente, o livro não é apenas um artefato de armazenamento e transmissão de conhecimento, e isso nos dá a certeza que a história do livro vai muito além de simplesmente registrar conteúdos que podemos ler; muitas vezes, ele se revela como um enigma, um objeto estético e um espaço para experimentação. Nesse contexto, não há como não comparar o Manuscrito Voynich com os cadernos de Leonardo da Vinci, pois ambos nos mostram uma tensão rica, um contraste produtivo, ou seja, uma oposição que gera possibilidades interessantes de reflexão, criação ou entendimento. “(...) a curiosidade e o experimentalismo incessantes em Leonardo deveriam nos lembrar da importância de incutir, tanto em nós mesmos quanto em nossos filhos, a ideia de não apenas assimilar o conhecimento, mas se mostrar sempre disposto a questioná-lo – ser criativo e, como muitos desajustados talentosos e rebeldes de todas as épocas, pensar diferente” (Isaacson, 2017, p.28)³¹.

De um lado, a linguagem indecifrável do Voynich, que se recusa a ser desvendada; do outro, os registros criativos de Da Vinci, que, mesmo com sua escrita invertida, nos permitem vislumbrar a mente de um verdadeiro gênio do Renascimento. Os dois são exemplos de como texto e imagem podem ir além da mera função informativa, transformando-se em suportes de pensamento, imaginação e criação. E é exatamente nesse ponto que a ideia de Livro de Artista ganha vida. Assim como o Voynich, que nos convida a interpretar sem nunca se revelar completamente, ou os cadernos de Da Vinci, que mostram a conexão indissociável entre arte e ciência, o Livro de Artista contemporâneo se propõe como um espaço de invenção e liberdade. O objeto-livro deixa de ser apenas um portador de palavras e se transforma em uma obra em si. Ao unir materialidade, visualidade e conceito, esta invenção contemporânea dá continuidade à tradição do livro como um espaço de experimentações estéticas e intelectuais. Abre novas portas para a leitura e a criação, revelando uma infinidade de padrões de interconexão. "Se você gosta de uma grande variedade de assuntos, começa a enxergar

³⁰ O carbono-14 é um isótopo radioativo de número de massa 14 que é assimilado por todos os organismos vegetais e animais e, por isso, é usado na datação de fósseis.

³¹ Livro em PDF, página 30.

padrões em todas as coisas, e a habilidade de ver esses padrões é a origem da criatividade" (Isaacson). Essa ideia pode ser ainda mais aprofundada se voltarmos o olhar para os pensamentos de Gilbert Durand e Cornelius Castoriadis. Durand acredita que o imaginário humano se organiza através de arquétipos e mitos que moldam nossa percepção do mundo (*As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, 1960). Nesse ponto de vista, vê os diagramas botânicos, astronômicos e anatômicos do Voynich, assim como as invenções e estudos de Leonardo, atuando como símbolos vibrantes, que permite que o leitor se conecte com estruturas imaginárias profundas, estimulando sua percepção e a criatividade de forma simbólica. Ao mesmo tempo, na perspectiva da visão de Castoriadis, destaca-se a força criativa desses manuscritos, já que ele enxerga o imaginário – não apenas um legado simbólico –, mas uma força ativa que pode estabelecer significados e criar mundos possíveis (*A Instituição Imaginária da Sociedade*, 1975). Assim, na visão de Castoriadis, o Voynich não é apenas um enigma a ser resolvido; ele se revela como um terreno fértil para a invenção, onde o leitor se envolve na construção de sentido. Por sua vez, os cadernos de Leonardo, mostram como a observação e a criação estão profundamente interligadas, permitindo que símbolos e ideias se conectem em novos padrões. Dessa maneira, a leitura conjunta de Durand e Castoriadis nos ajuda a enxergar o Voynich e os cadernos de Da Vinci não apenas como registros históricos ou científicos, mas como experiências estéticas e criativas, precursoras do que hoje chamamos de Livro de Artista, onde o material, o visual e o conceitual se encontram, proporcionando inúmeras possibilidades de interpretação e criação.

Embora o Manuscrito Voynich não se encaixe exatamente na definição moderna de um Livro de Artista, sua aura enigmática e a riqueza visual de suas páginas o tornam quase um precursor desse conceito, onde a forma e o conteúdo se entrelaçam para criar uma experiência estética única. E quando voltamos este discurso para a lente da fenomenologia, ele se passa de um simples enigma a um verdadeiro acontecimento estético, porque não importa tanto o que ele “quer dizer”, mas a maneira como se apresenta ao nosso olhar, à nossa imaginação e à nossa sensibilidade.

Folhear suas páginas indecifráveis acaba por adicionar uma nova camada de significado, tornando-nos parte da própria obra. Nesse movimento, o Voynich antecipa o espírito do Livro de Artista contemporâneo ao se conectar com a fenomenologia, visto que a obra, na visão fenomenológica, não se limita apenas a transmitir conteúdo; ela se revela por meio da experiência sensível, encarnada e perceptiva. Como Merleau-Ponty sugere: corpo, olhar e mente interagem com o objeto artístico, transformando a leitura em um ato de criação e descoberta, ampliados pelo gesto contemporâneo de materializar ideias, conceitos e emoções em objetos artísticos.

O livro como experiência: uma leitura fenomenológica

A Fenomenologia, que começa com o filósofo alemão Edmund Husserl³², tem suas raízes no grego *phainómenon*, que significa "aquilo que aparece" ou "o que se mostra"; e *logos*, que se refere a discurso, razão ou estudo. “O fundamento que Husserl buscava era a essência do fenômeno” (Carmo, 200, p.76). O fenômeno, para Husserl, é tudo aquilo que se mostra à consciência. Portanto, a fenomenologia é o estudo do que se revela à nossa consciência com o objetivo de entender como as coisas se apresentam no mundo na relação com as pessoas. Busca entender como os fenômenos se apresentam ao ser humano antes que qualquer interpretação teórica ou científica entre em cena. Ou seja, supera a separação clássica entre o sujeito racionalista³³, centrado na razão, e o objeto empirista³⁴, centrado na experiência sensível. Em vez de favorecer um dos lados, essa abordagem entende que o conhecimento surge da interação entre os dois, já que a consciência e o mundo só se revelam em uma relação mútua.

Como disse Cerbone (2012, p.61), “a fenomenologia se apresenta como um empreendimento não especulativo, não hipotético”. Significa que ela não parte de suposições, teorias abstratas ou explicações metafísicas sobre o mundo, diferentemente das filosofias que vieram antes, que muitas vezes se preocupavam em imaginar como as coisas poderiam ser em sua essência ou deduzir a realidade a partir de princípios racionais. A Fenomenologia se propõe a descrever o que aparece à consciência exatamente como se apresenta, sem adicionar suposições externas.

Citando a expressão famosa de Husserl, a fenomenologia quer voltar “às coisas mesmas”, como trás Merleau-Ponty: “Retornar às coisas mesmas é retornar a este mundo anterior, ao conhecimento do qual o conhecimento sempre fala” (Merleau-Ponty, 1999, p.4). Ela quer que retornemos às coisas mesmas, isto é, ao modo como o mundo se dá à nossa percepção antes que a razão, a ciência ou o costume o transformem em conceito. E, por isso, a fenomenologia é não especulativa, pois não se fundamenta em conjecturas nem tenta criar sistemas teóricos sobre o ser ou o conhecimento. Também é não hipotética, visto que não levanta hipóteses sobre o mundo – que precisariam ser testadas depois –, ela começa pela experiência imediata, pelo que é vivido e percebido. A ciência pode explicar que o pôr do sol acontece por causa da rotação da Terra, mas a

³² Edmund Gustav Albrecht Husserl (1859–1938) foi um filósofo e matemático alemão, fundador da Fenomenologia, corrente filosófica que ele fundou e desenvolveu no início do século XX

³³ Racionalismo (como em Descartes), que valorizava o sujeito pensante, a razão, a mente, como fonte do conhecimento.

³⁴ Empirismo proposto por Hume (1711-1776), deve-se basear o conhecimento na experiência gerada pelos sentidos.

fenomenologia vai além: como eu realmente vivo este momento? Quais cores, emoções e sensações ele traz para mim? Ela aborda, portanto, o significado subjetivo que a experiência tem para mim e não apenas na sua explicação física ou teórica.

Dessa forma, com Husserl, a fenomenologia tem seu foco na consciência como o centro da experiência, pois ele se interessava pela maneira como os fenômenos surgem à mente, analisando a experiência do ponto de vista da atividade da consciência. Mais tarde, Merleau-Ponty amplia o conceito de fenomenologia ao afirmar que essa experiência não se dá apenas pela consciência, mas pelo corpo. “É verdade, como diz Marx, que a história não anda com a cabeça, mas também é verdade que ela não pensa com os pés. Ou, antes, nós não devemos ocupar-nos nem de sua ‘cabeça’, nem de seus ‘pés’, mas de seu corpo” (Merleau-Ponty, 1999, p.17). Pois o corpo é entendido como um todo complexo onde o físico e o intelectual entrelaçam-se. Este trecho faz uma metáfora da virada fenomenológica exemplificada para a história e a forma como a compreendemos.

Dizendo em outras palavras, a história não é apenas uma sequência de ideias nem apenas um fluxo de ações, ela se manifesta na vida concreta, nos corpos que vivem, sentem e agem no mundo. O exemplo procura demonstrar como essa mudança é fundamental, porque transforma o foco da fenomenologia, passando de uma descrição mental ou intelectual do fenômeno para uma experiência viva, sensível e relacional.

Na perspectiva ampliada de Merleau-Ponty (1999), agora o corpo é o protagonista da experiência, pois não é apenas um objeto entre outros, ele é o sujeito perceptivo, o mediador de toda relação com o mundo. Toda percepção, movimento ou gesto emerge do corpo, o que torna o mundo acessível e compreensível. Com isso, a fenomenologia de Merleau-Ponty torna-se uma filosofia da percepção encarnada, em que o conhecimento não surge do pensamento puro, mas da vivência corporal e sensível do mundo, valorizando o corpo como meio ativo de relação com o que se apresenta. Nesse sentido, a abordagem do Livro de Artista, neste trabalho, fundamenta-se principalmente nesta perspectiva: fenomenologia do corpo e da percepção de como oferece um olhar sensível sobre a criação artística.

O livro é concebido não apenas como objeto ou veículo de informação, mas como um espaço de experiência, da percepção do leitor, assim como a ação do artista não se limita a um exercício intelectual, envolve o corpo inteiro como protagonista, capaz de ver, tocar, folhear, sentir e agir sobre o material, estabelecendo uma relação viva entre quem cria e quem experimenta a obra.

O corpo como ponte da criação

Há uma parte do mundo que não se encaixa em conceitos, cálculos ou fórmulas; ela se revela mais como uma experiência, uma presença que nos toca profundamente. Não se trata do que possuímos ou controlamos, mas do que nos habita e nos envolve, sempre rica e inesgotável em sua essência. Como disse Merleau-Ponty, “O mundo não é aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável” (Merleau-Ponty, 1999, p.14). O mundo que nos rodeia parece, à primeira vista, o mais simples e evidente: basta abrir os olhos para ver, estender a mão para tocar, respirar para sentir. É o mundo da percepção imediata, aquele que chega até nós pelos sentidos antes de qualquer explicação científica ou cálculo racional. No entanto, o que parece próximo e familiar é, na realidade, o que menos conhecemos. A vida cotidiana, marcada por tarefas e urgências, práticas ou utilitárias, nos fazendo olhar para as coisas apenas de modo funcional, esquecendo sua densidade, sua presença, sua estranheza. A arte e o pensamento modernos, justamente, surgem para nos devolver esse frescor do olhar, para recordar que o ordinário é também extraordinário quando realmente percebido. Pintura, poesia, filosofia e outras formas de criação nos convidam a suspender o automatismo da vida prática e a redescobrir o mundo sensível como experiência plena. E aí entra o corpo. “O homem não é um espírito e um corpo, mas um espírito com um corpo, que só alcança a verdade das coisas porque seu corpo está como que cravado nelas” (Merleau-Ponty, *Conversas*, 1948, p.17-18).

Segundo Merleau-Ponty (1994), entender o corpo vai além de apenas vivê-lo; é preciso mergulhar em suas sutilezas. Nas Artes Visuais, esse corpo não é apenas uma experiência, mas também se transforma em um objeto, um objeto que pode ser observado, representado, estudado esteticamente e explorado criativamente. Ele não se limita a ser uma coisa ou uma ideia, mas se manifesta como matéria plástica, imagem, signo e um suporte expressivo. Logo, o corpo se insere na história das formas, nas poéticas visuais, nas marcas do gesto e nas ricas possibilidades simbólicas da arte, porque, nesse processo, o corpo não é apenas imagem, mas também matéria e materialidade, portador de texturas, volumes e presenças que o tornam suporte sensível da obra. Além disso, o corpo é atravessado pela história e pela cultura, carregando marcas sociais, políticas e simbólicas que ampliam sua potência como objeto artístico. Quando visto como objeto, ele se abre não só ao olhar, mas também ao processo criativo que reativa a sensibilidade, e transforma a experiência de ver e representar o mundo. O

gesto que parecia banal se revela inesperado; o que passava despercebido ganha espessura e cor. O mundo da percepção, longe de ser o mais óbvio, mostra-se então como um território inesgotável de descobertas.

Nesse cenário, percebemos que o Livro de Artista pode aproximar-se e destacar-se como uma expressão dessa nova atenção à percepção. Ele transforma o ato de ler ou observar em uma vivência real, onde a materialidade, a imagem, o conceito e o contexto se entrelaçam, revelando o extraordinário no cotidiano e fazendo da obra um espaço de invenção e percepção contínua. Ao manusear um Livro de Artista, o espectador não está apenas olhando para páginas, está se conectando com o corpo da obra, um espaço sensível no qual gesto, matéria e intenção se entrelaçam. Como Merleau-Ponty diz: as coisas não são, portanto, simples objetos neutros que contemplaríamos diante de nós; cada uma delas simboliza e evoca para nós uma certa conduta, provoca de nossa parte reações favoráveis ou desfavoráveis” (Merleau-Ponty, *Conversas*³⁵, 1948, p.23). “Os outros são, para nós, espíritos que habitam um corpo, e a aparência total desse corpo parece-nos conter todo um conjunto de possibilidades” (Merleau-Ponty, *Conversas*, 1948, p.43).

De forma semelhante, o Livro de Artista se apresenta ao leitor como um corpo cheio de intenções, repleto de gestos, sentidos e expressões que atraem o olhar atento e a sensibilidade de quem o explora. Não se limita a ser um objeto inerte; assume a forma de uma presença viva, que fala, provoca e se deixa interpretar. Cada detalhe, cada marca, se abre como uma oportunidade de encontro e criação, proporcionando uma experiência estética única.

O Livro de Artista se insere como: um corpo que reflete e se permite ser refletido, carregado de história, subjetividade e uma força criativa capaz de estabelecer diálogos entre quem o cria e quem se aproxima dele. O leitor, por sua vez, ao perceber o ser humano, não acessa diretamente o espírito do artista, mas o vivencia através do corpo da obra. A percepção é materializada: no toque, na visão, na memória e na sensibilidade em ação. Como Merleau-Ponty observa: “A percepção não é uma ciência do mundo, não é nem mesmo um ato, uma tomada de posição deliberada; ela é o fundo sobre o qual todos os atos se destacam e ela é pressuposta por eles” (Merleau-Ponty, 2ª edição, 1999, p.6). Com isso, ele está afirmando que a percepção não se assemelha a uma ciência que observa, analisa e explica o mundo de forma objetiva e calculada, como também não é apenas um ato consciente, como se decidíssemos, de maneira racional, perceber algo.

³⁵ “Conversas” redigidas por Merleau-Ponty para intervenções em programas de rádio foram proferidas por ele em 1948. Segundo o *Programa Definitivo da Radiodifusão Francesa*, seis delas foram transmitidas em cadeia nacional semanalmente, aos sábados, de 9 de outubro a 13 de novembro de 1948.

A percepção é algo mais profundo, é alicerce, é base sobre a qual qualquer ação, decisão ou conhecimento se sustenta. Antes mesmo de pensar, analisar ou escolher, já estou percebendo. A percepção é a premissa de todos os atos: só consigo agir, falar, pensar, criar ou tomar decisões porque já estou imerso em um campo perceptivo, já vejo, já ouço, já sinto, já estou em contato com o mundo. De modo geral, a percepção não é uma operação isolada da consciência, mas, sim, o horizonte primordial que torna possível toda experiência, todo conhecimento e toda ação. “A percepção é a condição básica de toda experiência”, portanto, o Livro de Artista exemplifica de maneira tangível a fenomenologia de Merleau-Ponty, ele é um corpo que contém intenções, possibilidades e experiências, e só se revela plenamente pelo corpo do espectador, através de seu próprio corpo e da interação social, pois não existe nada nas páginas que determine se são alegres, tristes, suaves ou ásperas, o livro somente ganha significado e profundidade quando o leitor se envolve com elas, tocando, observando e sentindo.

O pensamento fenomenológico, porém, nos lembra que a percepção não é automática nem passiva. Quando tocamos ou olhamos algo, o que sentimos depende do nosso corpo inteiro, da posição das mãos, dos braços e do próprio corpo. É assim que acontece quando levantamos um objeto pesado, a sensação de peso não vem apenas da força que nossas mãos exercem, a verdade é que todo o corpo percebe como o peso está distribuído, ajusta seu equilíbrio e muda a postura para lidar com isso. É o que Merleau-Ponty chama de “invariante”, aquilo que permanece estável apesar das mudanças de perspectiva, posição ou gesto, e nos permite reconhecer, comparar e entender a experiência sensorial. No entanto, esse invariante só aparece quando se revela prestamos atenção. “Ele não lutou contra os monstros, ele compreendeu suas motivações, os desarmou pela atenção e os reduziu à condição de coisas conhecidas” (MERLEAU-PONTY, O Olho e o Espírito, p.106). Em vez de atacar diretamente o problema ou o medo, ou em vez de reagir impulsivamente, devemos entender de onde vêm esses monstros, porque ao prestar atenção, observar e entender, removemos o poder assustador dos monstros e, uma vez compreendidos, os monstros deixam de ser monstruosos. Eles se tornam parte do mundo familiar, algo que podemos reconhecer, lidar e integrar. Deixam de ser ameaças, pois já não atuam no escuro ou na ignorância, e isso não é eliminação, mas transfiguração pela percepção consciente.

O gesto da atenção

Segundo Merleau-Ponty, a atenção não é apenas um simples foco da mente nem um simples botão que podemos ligar e desligar quando quisermos. Ela é o fio que nos conecta ao mundo, o ato que une nosso corpo e nossa consciência ao que nos cerca. “A atenção é portanto um poder geral e incondicionado, no sentido de que a cada momento ela pode dirigir-se indiferentemente a todos os conteúdos de consciência” (Merleau-Ponty, 1999. p.54). Entendida como um poder amplo e sem restrições, a atenção se revela como uma chave fenomenológica para a experiência do Livro de Artista. Ao se afastar de leituras lineares e significados fixos, o livro convoca uma atenção dinâmica, onde percepção, memória, emoção e imaginação se entrelaçam, permitindo que o sentido surja do encontro sensível e vivido entre corpo, consciência e obra.

A atenção nos permite mergulhar na textura de uma folha, ouvir o pulsar de uma rua, sentir o peso de um objeto em nossas mãos. E é justamente essa disponibilidade da atenção que torna possível a imersão nas experiências sensíveis do cotidiano, ela não opera apenas como foco intelectual, mas como uma disposição perceptiva que permite ao corpo seu engajamento ao mundo. Atenção é, acima de tudo, um gesto do corpo e do espírito. Cada postura, cada movimento, cada leve inclinação da cabeça ou das mãos molda a forma como percebemos. A atenção nos convoca a estar totalmente presentes, disponíveis, abertos e receptivos. Sem atenção, o mundo se dissolve em banalidade, o cotidiano se torna invisível, as cores e formas se transformam em meras manchas, e o tempo passa sem que se perceba. Da mesma forma, o Livro de Artista convida o leitor a explorar suas camadas, formas e materiais. A partir da atenção, essa experiência transforma o que parece comum em algo repleto de significado e presença.

Filosoficamente, para Merleau-Ponty, a atenção é o que nos permite habitar o mundo em sua plenitude, ela suspende a leitura utilitária do mundo. Aponta para uma atenção que se deixa afetar, condição fundamental para que a obra de arte seja fruída como experiência e não apenas tratada como objeto de análise. É graças à atenção que conseguimos reconhecer os elementos constantes da experiência, as ligações que nos unem ao que percebemos, bem como nos abrimos à surpresa, à diferença e ao inesperado. Poeticamente, a atenção é como um diálogo silencioso entre o corpo e o mundo. Cada gesto ou olhar são formas de criar sentido, de revelar o que estava escondido na superfície do cotidiano. É no gesto de atenção, tão exigido ao se percorrer um Livro de Artista, que transformamos o ordinário em extraordinário, o material em expressão e o olhar em criação. A atenção faz a ponte que liga o sentir ao conhecer, o

momento fugaz à eternidade, nós ao mundo que nos envolve. "Você se torna aquilo a que dá atenção" Epicteto (50-138 d.C).

A atenção é crucial para o processo criativo, não como um ato de invenção instantânea, mas como uma postura que permite identificar relações e possibilidades já presentes na experiência. "O ato de atenção então não cria nada, e é um milagre natural, como dizia mais ou menos Malebranche, que faz jorrar justamente as percepções ou as ideias capazes de responder às questões que eu me colocava" (Merleau-Ponty, 1999, p.53 e 54). Ela não cria o objeto em si, mas facilita o surgimento do que estava latente, organizando a percepção e direcionando o processo de criação. No que se refere ao processo de criação, Cecília Salles observa que "O foco de atenção é, portanto, o processo por meio do qual algo que não existia antes, como tal, passa a existir, a partir de determinadas características que alguém vai lhe oferecendo. Um artefato artístico que alguém vai te oferecendo surge ao longo de um processo complexo de apropriações, transformações e ajustes" (SALLES, 1998, p.13). Quando Salles cita "o foco de atenção é o processo pelo qual algo que não existia antes, como tal, passa a existir", isso não implica que o objeto seja criado do zero, mas que ele ainda não estava configurado, definido ou reconhecido.

A atenção atua selecionando, destacando e organizando certas características, que são gradualmente reveladas pelo sujeito criador. O objeto surge como resultado de um percurso atento, no qual cada escolha contribui para que algo que antes era apenas possibilidade ou esboço passe a existir como obra. No contexto do Livro de Artista, é por meio de uma atenção prolongada aos processos, aos materiais e às decisões formais que o sujeito reconhece caminhos possíveis e transforma o livro em um espaço de experimentação estética. Assim, a atenção não atua como força produtora de sentidos arbitrários, mas como condição para que o processo criador se desenvolva, permitindo que ideias, imagens e relações se revelem no próprio fazer. Ao prestar atenção, as percepções "jorram", aparecem com clareza; a atenção não causa a percepção, no entanto, permite que ela aconteça plenamente.

Sob essa compreensão, a atenção se manifesta como um modo de envolvimento sensível com o mundo e com a obra de arte numa dimensão incrível, deixando claro que a percepção não nasce apenas na nossa cabeça, mas no corpo, no meio da nossa experiência vivida. É como se a atenção fosse uma espécie de sintonia fina do corpo com o mundo ao redor, ajustando nossos gestos, olhares e ações. É por meio da atenção do nosso corpo que aquilo que estava latente na experiência começa a se revelar, pois é nele que sensibilidade, movimento e sentido se encontram. A percepção, portanto, não

emerge de um sujeito distanciado, mas de um corpo situado, que se orienta, se afeta e constrói significados a partir de sua relação viva com o mundo e com a obra de arte.

“O corpo próprio está no mundo assim como o coração no organismo; ele mantém o espetáculo visível continuamente em vida, anima-o e alimenta-o interiormente, forma com ele um sistema.” (Merleau-Ponty, 1999. p.273). Merleau-Ponty traz essa ideia de que: o corpo é a base de tudo o que percebemos e vivemos. Ele deixa claro que o corpo não é apenas um objeto ou um instrumento da mente, é o que nos conecta ao mundo de verdade. É como o coração, que não observa o corpo de fora, mas o mantém vivo. O nosso corpo sustenta nossa relação com o mundo, ele não é só uma parte do espetáculo, é o que dá vida ao que vemos, ouvimos e sentimos. Isso significa que o mundo não existe de forma independente de nós; ele se manifesta porque estamos engajados nele com todo o nosso corpo. É uma via de mão dupla: corpo e mundo se criam mutuamente.

Entender o corpo como a base da experiência nos leva a ver o Livro de Artista como um espaço sensível onde a criação e a fruição se entrelaçam de maneira harmoniosa. Ao tratar o corpo como um todo, que percebe, sente, recorda, pensa, cria, imagina e se transforma, o Livro de Artista não se limita apenas ao toque ou à visão, mas convida a uma experiência mais rica dos sentidos, na qual o leitor se torna um participante ativo na construção do significado. “Não contemplamos apenas as relações entre os segmentos de nosso corpo e as correlações entre o corpo visual e o corpo tátil: nós mesmos somos aquele que mantém em conjunto esses braços e essas pernas, aquele que ao mesmo tempo os vê e os toca” (Merleau-Ponty, 1999. p.208). A obra ganha vida à medida que o corpo se envolve com ela, ativando atenção, memória e emoção. É nesse envolvimento que o livro deixa de ser um objeto inerte e se transforma em uma experiência vivida. Dessa forma, à luz do pensamento de Merleau-Ponty, o Livro de Artista se revela como um espaço em que corpo e mundo se encontram, e onde a criação artística se manifesta como uma relação, uma presença e uma abertura ao sensível, encerrando o capítulo ao reafirmar o livro como uma forma de experiência estética completa.

CAPÍTULO III

Quando o livro deixa de ser apenas livro: um percurso pedagógico pelo Livro de Artista

Embora este capítulo apresenta-se como um mapeamento abrangente das diversas tipologias do Livro de Artista – suas formas, procedimentos e modos de

existência – ele também se estrutura como um percurso pedagógico. A sequência de livros apresentada aqui não é aleatória, reflete o percurso desenvolvido com os alunos no plano teórico das aulas de Artes, servindo como uma forma de introduzi-los gradualmente às noções de livro, objeto e obra. Na dissertação, esse mesmo percurso é explorado de maneira mais profunda, expandindo conceitual e criticamente o que foi abordado em sala de aula de forma mais sintética e introdutória. Assim, o capítulo conecta a prática docente com a reflexão teórica, funcionando tanto como uma base conceitual quanto como uma referência didática.

O Livro de Artista não pede para ser lido, pede para ser encontrado, ele desloca quem o toca a um gesto que vai além da simples decifração do texto, ele conduz a uma experiência sensorial e investigativa, pois convoca imediatamente e simultaneamente o corpo e o pensamento, transformando o ato de leitura em um processo ativo de descoberta e reflexão, mais próximo de uma vivência artística do que de uma leitura comum, historicamente consolidado dos livros, baseado principalmente na linearidade, na centralidade do texto verbal. Exatamente desse modo os esses Livros me atravessaram durante a fase acadêmica, quando deixaram de ser um suporte neutro de conteúdos e se revelaram como um campo de experimentação, reflexão e presença, visto que rompe com a leitura automática e convoca um estado de atenção em que corpo, olhar e pensamento atuam conjuntamente.

Nesse contexto, o Livro de Artista se constitui no entrelaçamento entre leitura e manuseio, entre olhar e toque, instaurando um envolvimento ativo que transforma o leitor em participante do processo artístico. Assim, a descoberta não acontece apenas nas páginas, mas na maneira como elas se dobram, resistem, se organizam ou se desorganizam, solidificando a compreensão de que o Livro de Artista é, acima de tudo, uma experiência a ser vivida, e não apenas um objeto a ser interpretado. Essa perspectiva imediatamente tira o livro do âmbito da leitura tradicional e o coloca no espaço da experiência, onde o significado não é algo que se revela de antemão, mas surge no encontro entre a obra e o leitor.

Por não ser convencional, ao longo da história recente da arte, o Livro de Artista tem desafiado definições fixas, assumindo formas diversas e, por vezes, até contraditórias: “Altered book (Livro alterado), Book art (Arte do livro), Illustrated book (livro ilustrado), Book object (livro-objeto), Non-book (Não-livro) (Duncan, 2003), entre tantas outras denominações que tentam delimitar um campo que é, essencialmente, aberto, como afirma Duncan (2003, p.6): “a terminologia utilizada para categorizar o Livro de Artista permanece aberta a redefinições e reavaliações contínuas, processo que se torna

ainda mais acentuado pelo fato de que o livro de artista, frequentemente, busca questionar ou subverter aquilo que já foi estabelecido”.

Ciente de que qualquer definição do Livro de Artista deva ser entendida como provisória, contextual e situada, e não como uma regra definitiva, o foco deste capítulo não está em definir o que é o Livro de Artista, mas em entender o que ele provoca, como altera hábitos de leitura, chama a atenção, envolve o corpo e cria experiências únicas. Assim, falar em tipos não significa fixar limites, significa reconhecer recorrências, aproximações e diferenças que ajudem a mapear um campo plural e em constante transformação. Essa visão nos facilita o entendimento sobre a diversidade dos Livros de Artista como um conjunto de práticas abertas, em que cada obra reafirma o livro como um espaço de experimentação e vivência. Isso cria um ambiente propício para uma análise que valoriza a multiplicidade, sem simplificar sua complexidade. Portanto, ao mergulhar nos diferentes tipos de Livros de Artista, o que buscamos não é organizá-los em categorias rígidas, mas destacar a variedade de estratégias poéticas e conceituais que ampliam o livro além de sua função tradicional, reafirmando-o como um campo vibrante de criação, encontro e experiência estética.

O campo aberto do Livro de Artista

Um Livro de Artista – ou Caderno de Artista, no caso desta tese – é uma forma incrível de expressão que transforma o conceito de “livro” em algo muito mais profundo. É uma verdadeira obra de arte que se revela na ilustração, na escolha dos materiais, no processo criativo, no *layout* e no *design*. O que realmente define um Livro de Artista é a intenção por trás dele. Artistas têm explorado essa forma de inúmeras maneiras, desde as mais tradicionais até as mais experimentais. Um livro pode ser criado com impressão de alta qualidade ou feito à mão, com páginas que trazem imagens geradas por computador ou até mesmo fotocópias simples. Podem se transformar em esculturas, variando de tamanhos minúsculos a gigantesco; alguns são cortados e reconfigurados, feitos de materiais inusitados ou incorporam objetos não convencionais, seja em edições únicas ou limitadas ou em várias cópias, o que Drucker chama de “democratic impulse” (impulso democrático) (2004, p.72), que significa produzir livros em múltiplos exemplares, uma aposta no acesso ampliado à arte, algo que dialoga diretamente com a presente pesquisa sobre livro, política e corpo.

Desde seus primórdios, o livro pode ser visto como um espaço que transita entre a técnica e a arte, onde diferentes maneiras de registrar, organizar e compartilhar conhecimentos se entrelaçam com escolhas formais, materiais e visuais. As primeiras formas de comunicação escrita eram constituídas por desenhos e sinais, tendo a pedra e a madeira como suportes.



Pintura rupestre da gruta de Altamira, Espanha.



Inscrição safaítica sobre basalto do século IV, Amã, Jordânia.

Fonte: Rocha, 2008.

“As formas mais antigas de registro são as pinturas rupestres, deixadas em cavernas desde o Paleolítico Superior (há cerca de 40 mil anos), e os petroglifos, sinais gravados em pedra. Tais representações da linguagem, contudo, ainda não se definem como escrita” (Merege, 2024, p.22), porém, já mostravam uma dimensão visual que ia além da simples função informativa. Com o passar do tempo, o desenvolvimento das técnicas de escrita, impressão e encadernação, junto com os movimentos artísticos e literários, não só ampliou as possibilidades de reprodução e circulação dos textos, como também solidificou o livro como um objeto moldado por escolhas estéticas, gráficas e materiais. Dessa forma, arte, tipografia, diagramação e suporte começaram a trabalhar em conjunto, formando uma linguagem visual única. Nesse contexto, o livro se estabelece não apenas como um meio de transmitir informações, mas como um artefato cultural onde técnica e sensibilidade se entrelaçam, criando significados que surgem tanto do que é dito quanto da maneira como é apresentado. Um exemplo histórico desse trabalho conjunto entre forma, função e materialidade é o “Livro-bolsa”, do século XIV.



O “livro-bolsa”, comum entre as mulheres, era quase sempre um livro de orações de pequeno formato, com alça do mesmo material que a encadernação, permitindo que fosse carregado como bolsa. (ROCHA, 2008, p.36)

Embora não possa ser classificado como um Livro de Artista, esse tipo de livro revela uma preocupação concreta com o suporte e com a organização visual, motivada por necessidades práticas de uso e circulação. E tais escolhas formais evidenciam que, mesmo em períodos muito anteriores à arte contemporânea, o livro já era pensado como um objeto cuja materialidade participava ativamente da construção de sentido. É a partir desse acúmulo de influências históricas, técnicas e estéticas que o Livro de Artista surge, não de forma isolada ou abrupta, como se rompesse totalmente com a história do livro. Ao contrário, ele emerge a partir de um longo processo em que se acumulam transformações históricas (modos de produção e circulação do livro), técnicas (escrita, impressão, encadernação, materiais) e estéticas (decisões visuais, gráficas e conceituais). O livro passa de uma função principalmente utilitária para um espaço de experimentação. Naquele ambiente de conexão entre a prática técnica e a invenção artística, emerge uma estética visual ampliada, que reconhece a materialidade do livro como parte essencial da obra e abre portas para práticas contemporâneas que o veem como um campo de experimentação estética e reflexão visual.

A consolidação desses objetos como obras de arte acontece – “atingiram a maturidade no século XX” (DRUCKER, 2004, p.19) – quando são intencionalmente criados pelo artista e apresentados ao público também como propostas conceituais, não apenas como formas visuais. Esse movimento tem na *The Green Box (Boîte Verte)*, a Caixa Verde de Marcel Duchamp, um marco essencial, pois reúne notas, esquemas e reflexões que não servem apenas como documentação da obra, mas que se tornam a própria obra (DRUCKER, 2004; SILVEIRA, 2008).



A Caixa Verde de Marcel Duchamp (ou, mais especificamente, o livro-objeto de Marcel Duchamp)
 Fonte: <https://centrevox.ca/en/exhibitions/histoires-de-lart-la-boite-en-valise>

A partir desse ponto, surge uma nova maneira de pensar e apresentar o objeto artístico, na qual materialidade, processo e ideia se entrelaçam, dando início a uma compreensão mais ampla da obra de arte que influenciará práticas artísticas futuras, como as relacionadas ao Livro de Artista.

Antes do século XX, no entanto, já existiam obras e práticas que antecipavam aquilo que mais tarde seria reconhecido como Livro de Artista. Fabris³⁶ considera o poeta, pintor e gravador inglês William Blake (1757-1827) um precursor (1985, p.3), por ter realizado uma experiência que hoje pode ser compreendida como um dos primeiros exemplos de Livro de Artista, uma vez que esteve diretamente envolvido em quase todas as fases de sua produção. “O poeta William Blake desenvolveu o que pode ser considerado o primeiro livro de artista, pois participou de quase todas as etapas produtivas, com exceção da encadernação: escreveu, ilustrou, imprimiu e coloriu as páginas à mão” (ROCHA, 2008, p.47). Segundo Drucker, Blake criou uma técnica inovadora de impressão, que chamou de “illuminated printing”³⁷, que ele atribuía a origem desse método a uma inspiração espiritual ligada a Robert, seu irmão falecido que apareceu e descreveu o processo (DRUCKER, 2004, p.23). A grande inovação de Blake foi perceber que as placas de metal utilizadas na gravura podiam ser preparadas para imprimir imagens e textos em relevo. Para contornar o desafio de escrever o texto ao

³⁶ Annateresa Fabris é uma professora, historiadora da arte, escritora e proeminente crítica de arte brasileira, com pesquisas sobre arte moderna e contemporânea.

³⁷ “illuminated printing” (impressão iluminada) e os Livros Iluminados de Blake referem-se, essencialmente, à mesma coisa, ou melhor, a técnica e o resultado dessa técnica.

contrário diretamente na placa, ele desenvolveu um método de transferência: primeiro, escrevia no papel com verniz e, em seguida, transferia esse desenho para a placa. Uma vez finalizada, a placa podia ser utilizada várias vezes, permitindo que as páginas fossem impressas conforme a necessidade, sem a limitação de uma tiragem fixa.



Placas de cobre gravadas em relevo recriadas por Michael Phillips³⁸ dos livros iluminados de William Blake.

Fonte: <https://www.williamblakeprints.co.uk/gallery-of-william-blake-plates>

William Blake, por muito tempo, conhecido apenas por sua poesia, enquanto a parte visual de sua obra ficou em segundo plano, abre portas com seus livros iluminados para os desdobramentos que se firmam o Livro de Artista ao longo do século XX. “Os poucos [livros iluminados] que *imprimi & vendi* foram suficientes para dar-me grande reputação como Artista, o que sempre foi o objetivo Pretendido.” Carta escrita por Blake em 1807 (Viscomi, 2003, p. 60)



³⁸ Professor, crítico e estudioso do método de impressão de William Blake

Lâmina 2, W. Blake. Frontispício de Canções de Inocência e de Experiência, Cópia L, 1795, lâmina 2, 12x7cm.

Lâmina 3, W. Blake. Página-Título de Canções de Inocência, Cópia L, 1795, lâmina 3, 12x7cm.

Lâmina 30, W. Blake. Página-Título de Experiência, Cópia L, 1795, lâmina 30, impressão iluminada, 12x7cm.

Fonte: TAVARES, 2012.

Para G.E. Bentley³⁹, Blake “nunca tentou ‘ilustrar’ seu poema de um modo convencional” e sim “retratar (...) as implicações metafóricas e espirituais do seu texto” (TAVARES, 2012, p.53).

A partir de um desses momentos de virada, o livro começa a ser explorado de várias maneiras, dando origem a conceitos como livros ilustrados, livros-objetos, livros únicos e as edições experimentais. Além disso, com a chegada do século XX e o aumento das tensões na arte moderna, os artistas contemporâneos começaram a explorar ainda mais a variedade de recursos em seus processos criativos. Nesse cenário, surgiu de forma natural uma nova postura do artista em relação à sua própria obra e à sua conexão com o mundo ao seu redor. Se em Blake já se percebia uma quebra com o livro tradicional e padronizado, nas práticas contemporâneas essa ruptura passaria a se intensificar, transformando o livro em um espaço de experimentação estética, política e pedagógica.

A ruptura com os suportes questiona o estatuto existencial da obra de arte e, na pintura, relega ao passado a dicotomia abstração/figuração. A referência a Duchamp, aos herdeiros do Dadá e aos construtivismos é obrigatória para o entendimento dessa floração de inventos da década de 60 e início de 70. (FAVARETTO, 2015, p.21)

Nesse contexto, os livros de artista de hoje não aparecem de forma isolada, mas fazem parte de uma linhagem histórica que, com experiências pioneiras como as de Blake, marca a transição do livro como mero suporte para o livro como uma forma de pensamento material, em que forma, objeto e experiência de leitura se tornam inseparáveis.

³⁹ Especialista em William Blake. Autor de *Blake Records, The Stranger From Paradise: A Biography of William Blake*, entre outros.

A expansão das formas do livro

Feche os olhos e imagine um livro.

O livro imaginado é provavelmente o esperado: capa, páginas brancas com texto em preto e uma boa lombada. Possivelmente você o imagine aberto.

E se a primeira página desse livro fosse a última, com ele começando pelo fim?

(SILVEIRA, 2008, p.13)

Os atributos dos livros de artista contrariam a declaração de Manguel de que “De todas as formas que os livros assumiram ao longo do tempo, as mais populares foram aquelas que permitiam ao leitor mantê-los confortavelmente nas mãos” (MANGUEL, 2012, p.167). Embora a frase possa soar poética e relevante quando aplicada ao livro tradicional, um objeto portátil, estável e previsível, cuja estrutura, função e uso foram historicamente consolidados, essa mesma expressão revela limitações significativas quando é levada para o universo do Livro de Artista.

“Suporte, sim, matéria plasmável, sim, mas pretensão de divulgação, não mais. Não são mais intermidiais. Pertencem apenas às artes plásticas, sem vínculo direto com a literatura, a comunicação social ou outros produtores de informação “legível” (SILVEIRA, 2008, p.228). Isso acontece porque há uma desconexão entre o livro de artista e os métodos tradicionais de comunicação: ele não foi criado para passar uma mensagem escrita, contar uma história ou transmitir informações. O seu significado não está no que se lê, mas, sim, na experiência que se vive através dos materiais, das formas e da interação espacial que a obra oferece.

O livro se transforma em um objeto performático, o leitor não apenas lê, ele atua. Seus gestos de abrir, virar, puxar, sobrepor, olhar por vazados, dobrar, aproximar do rosto, fazem parte da obra. O corpo entra no sistema da linguagem, como descreve Merleau-Ponty, um campo vivo de percepção, onde sentir e ser sentido acontecem ao mesmo tempo. “Um corpo humano está aí quando, entre vidente e visível, entre tocante e tocado, entre um olho e outro, entre a mão e a mão se produz uma espécie de recruzamento, quando se acende a faísca do senciante sensível, quando se inflama o que não cessará de queimar, até que um acidente do corpo desfaça o que nenhum acidente teria bastado para fazer” (Merleau-Ponty, 2014, p.6).

Dessa forma, a frase não perde sua relevância, apenas se mostra conceitualmente limitada para abranger práticas que definem o status do Livro de Artista, que se desloca para uma poética mais ampla, que envolve o corpo do leitor, o tempo da experiência e a presença física do objeto. É a partir desse modo de funcionamento e dessas operações

poéticas que surgem e se multiplicam formatos e nomenclaturas deste livro: livro-objeto, o livro ilustrado com uma pegada autoral, o livro de arte, o livro-poema, o poema-livro, o livro-arte, o arte-livro e o livro-obra (DUNCAN, 2003). Essas categorias não se definem por regras rígidas, se definem por diferentes maneiras de combinar texto, imagem, materialidade e leitura.

Para entender como essas operações poéticas e esse regime performativo se manifestam na prática, é fundamental observar obras concretas que desafiam, de maneiras diversas, os limites do livro tanto como objeto de leitura quanto como obra de arte. As obras analisadas a seguir não se subordinam a categorias rígidas, mas evidenciam modos singulares de materializar essas noções desse campo ampliado, onde texto, imagem, suporte e o ato de ler organizam-se e reorganizam-se de outros modos.

Livro-poema

O que caracteriza o livro-poema é a fisicalidade do papel como parte integrante do poema, apresentando-se como um corpo físico, de tal maneira que o poema só existe porque existe o objeto (livro).

A intenção do livro-poema não é a de um objeto acabado, mas através de sua lógica interna, formar o poema durante o uso do livro [...]

A função do livro é ser gerador de informações através de seu processo [...]

O livro-poema não pode perder a característica de livro para ser filme ou cartaz.

As propriedades físicas do material impedem essa transposição. O livro-poema exige exploração simultânea ou isolada de:

transparência/opacidade

perfuração/relevo

vinco/dobras

brilho/cor

corte/desdobragem

elasticidade/flexibilidade

textura/dureza

e como organização de livro, de:

capa/contracapa;

níveis/cantos

numeração/inter-relação material das folhas

posicionamento formal/ajuste.

Álvaro Sá e Moacyr Cime, em seu texto *A origem do livro-poema*, 1971. (SOUSA, 2009, p.72)

Uma parte considerável dos livros de artista no Brasil tem uma conexão profunda com a poesia visual em suas várias formas, começando pelos livros históricos que se ligam à poesia concreta. “A poesia concreta no Brasil e na Alemanha deu origem a uma série de publicações, algumas mais literárias do que artísticas, mas todas altamente experimentais” (DRUCKER, 2004, p.70) e, segundo Fabris (1985, p.13), foi nos anos 1950, uma época em que se firmou no país uma nova visão sobre o livro de artista, que os artistas visuais foram precedidos, nesse espaço de experimentação, pelos poetas concretos e neoconcretos. Tais poetas exploraram a materialidade da palavra, a disposição do texto no espaço e a visualidade da linguagem, abrindo novas portas para o livro como um objeto poético. As bases da poesia concreta foram organizadas em um manifesto pelos membros do grupo *Noigandres*⁴⁰, um grupo poético formado por Décio Pignatari e pelos irmãos Augusto de Campos, Haroldo de Campos que, em 1952, publicam a revista homônima. Assim nasce o Movimento Concreto, que promoveria uma profunda renovação nas artes, na poesia e na música contemporâneas do Brasil (ALCANTARA, 2000).

Ruptura, assim foi chamada a exposição realizada em São Paulo, em 1952, e que marcou o início da Arte Concreta no Brasil (PEREIRA, 2014, p.222).

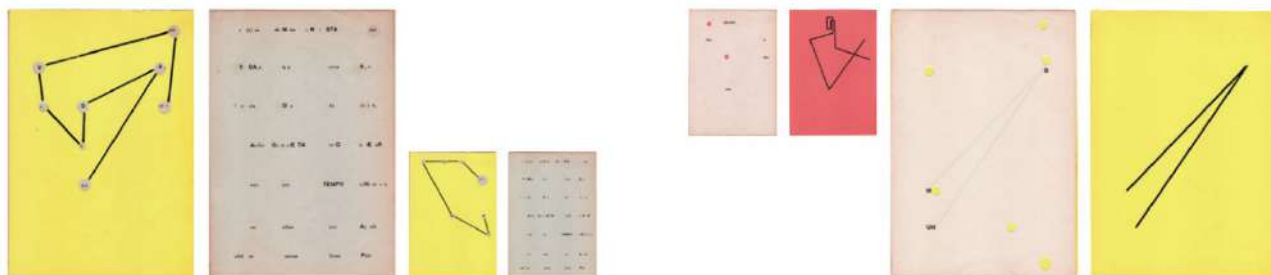
PARTICIPANTES DAS EXPOSIÇÕES DE ARTE CONCRETA PARTICIPANTES DAS EXPOSIÇÕES DE ARTE CONCRETA PARTICIPANTES DA								
* ARTISTAS (CONCRETISMO)	ANO NASC.	ORIGEM	ATUAÇÃO	PARTICIPAÇÃO NA EXPOSIÇÃO			OUTRAS ATIVIDADES NA ÉPOCA	OBSERVAÇÕES
				LOCAIS	CONDIÇÃO	REFERIDO EM		
GERALDO DE BARROS	1923	Xavantes, SP	SP	SP e Rio	Pintor	10, 12, 15	Fotógrafo, gravador, artista gráfico (cartaz)	Estudos em Paris (1951)
ALOISIO CARVALHO	1918	Belém, PA	Rio	SP e Rio	Pintor	10, 12, 13, 15, 16	Desenhista escultor, desenhista industrial, professor, cenógrafo (ULM)	Rio (1948). Estagiou na Escola Sup. de Forma (ULM)
AMILCAR DE CASTRO	1920	Paralópolis, MG	Rio	SP (7) e Rio (7)	Escultor	10, 16	Pintor, desenhista, artista gráfico	Rio. Diagramou Mandelstam e SOJIS
LOTHAR CHAROUX	1912	Viena, Austria	SP	SP e Rio	Desenhista	10, 11, 12, 13, 15, 16	Pintor	Chegou ao Brasil em 1920
LYGIA CLARK	1920	BH, MG	Rio	SP e Rio	Pintora	10, 11, 12, 13, 15, 16	Escultora	Estudos no Rio (1947) e depois em Paris (1950/52)
WALDEMAR CORDEIRO	1925	Roma, Itália	SP	SP e Rio	Pintor	10, 11, 12, 13, 15, 16	Paisagista, publicista, pintor, ensaísta	
JOÃO S. COSTA *	1931	Piauí	Rio	SP e Rio	Pintor	10, 12, 13, 15, 16	Estud. arquitetura	
CASEMIRO FEJER *	1922	Pecs, Hung.	SP	SP e Rio	Escultor	10, 12, 13, 15	Pintor	Chegou ao Brasil (SP) em 1948.
HERMELINDO FIAMINGHI	1920	S. Paulo, SP	SP	SP e Rio	Pintor	10, 11, 12, 13, 15, 16	Publicitário, desenhista	
JUDITH LAUAND	1922	Pontal, SP	SP	SP e Rio	Pintora	10, 11, 12, 13, 15, 16	Desenhista	
MAURÍCIO N. LIMA *	1930	Racília, PE	SP	SP e Rio	Pintor	10, 11, 12, 15, 16	Estud. arquitetura, desenhista industrial, decorador, escultor	Teve grande atividade como organizador
RUBEM M. LUDOLF *	1932	Macelô, AL	Rio	SP e Rio	Pintor	10, 12, 13, 15, 16	Arquiteto	
ANTÔNIO MALUF	1928	S. Paulo, SP	SP	SP (7) e Rio (7)	Pintor	13	Estud. arquit., cartacista	
CÉSAR OTICICA	1909	Rio, RJ	Rio	SP e Rio	Pintor	10, 12, 13, 15, 16	Estud. arquit.	
HELIO OTICICA	1907	Rio, RJ	Rio	SP e Rio	Pintor	10, 12, 13, 15, 16	Escultor	
LYGIA PAPE	1929	Friburgo, RJ	Rio	SP e Rio	Gravadora	10, 12, 13, 15	Artista gráfica	
LUIZ SACILOTTO	1904	S. André, SP	SP	SP e Rio	Pintor	10, 11, 12, 13, 15, 16	Desenhista de arte, de arquit. e de estru. metálicas	Diversos participantes foram seus alunos
IVAN SERPA	1923	Rio, RJ	Rio	SP e Rio	Pintor	11, 12, 13, 15, 16	Desenhista, gravador, professor	
DÉCIO LUIS VIEIRA	1922	Petrópolis, RJ	Rio	SP e Rio	Pintor	10, 12, 13, 15, 16		Chegou ao Brasil (SP) em 1950
ALFREDO VOLPI	1896	Lucca, Itália	SP	SP e Rio	Pintor	10, 11, 12, 13, 15, 16		
FRANZ J. WEISSMANN *	1914	Austria	Rio	SP e Rio	Escultor	10, 12, 13, 15, 16	Desenhista e professor	Chegou ao Brasil (Rio) na infância
ALEXANDRE WOLLNER	1908	(7)	SP	SP (7) e Rio (7)	Pintor	10, 12, 15	Cartacista, professor, pintor	
* POETAS (POESIA CONCRETA)								
RONALDO AZEREDO	1937	Rio, RJ	Rio	SP e Rio	Poeta	10, 12, 13, 14, 15	Estudante publicidade	
AUGUSTO DE CAMPOS *	1931	S. Paulo, SP	SP	SP e Rio	Poeta	10, 12, 13, 14, 15	Advogado, ensaísta, tradutor	
HAROLDO DE CAMPOS *	1909	S. Paulo, SP	SP	SP e Rio	Poeta	10, 12, 13, 14, 15	Advogado, ensaísta, tradutor	
WLADIMIR DIAS PINO	1927	Rio, RJ	Rio	SP e Rio	Poeta	10, 12, 13, 14, 15	Vitrinista, estud. arquitetura, diagramador	
FERNANDA GULLAR *	1930	S. Luiz, MA	Rio	SP e Rio	Poeta	10, 12, 13, 14, 15	Jornalista, ensaísta, crítico de arte	
DÉCIO PIGNATARI *	1927	Jundiaí, SP	SP	SP e Rio	Poeta	10, 12, 13, 14, 15	Advogado, professor, ensaísta	

Gráfico dos participantes das exposições de Arte Concreta.

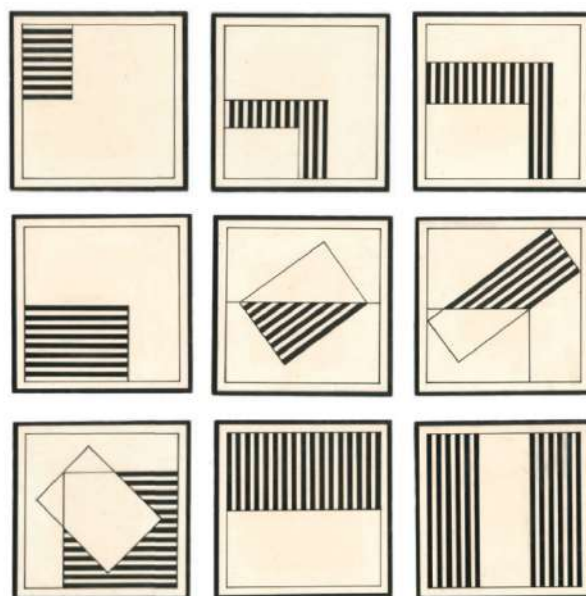
Fonte: <https://galeriasuperficie.com.br/app/uploads/2017/06/poema-processo-uma-vanguarda-semiologica.pdf>

⁴⁰ Grupo Poético: Formado por Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari em 1952, com o objetivo de criar uma nova poesia.

Wladimir Dias-Pino (1927-2018), poeta brasileiro, pintor e programador gráfico-visual, destacou-se como uma das figuras centrais da poesia concreta, sendo o responsável pela criação do primeiro livro-poema (ALCÂNTARA, 2000, p.4). Já SILVEIRA (2008) vai além, diz que Dias-Pino está “entre os precursores mundiais dos livros visuais”. Os poetas, artistas visuais e pesquisadores brasileiros Sá e Cirne, consideram *A Ave* (1956), de Wladimir Dias-Pino, como o primeiro livro-poema a surgir (SOUSA, 2009, p.72).



Wladimir Dias-Pino – *A Ave*, 1956. Recorte, lápis de cor e impressão tipográfica sobre papel.
Aprox. 60 páginas, 23×16cm.



Falves Silva, *Solida* (versão de Falves Silva sobre a versão de Álvaro de Sá, 1968, da obra *Solida*, 1962, de Wladimir Dias-Pino, 1986. Nanquim e colagem sobre papel Político de 10, 20×19,5cm cada.

Fonte: <https://galeriasuperficie.com.br/app/uploads/2017/06/poema-processo-uma-vanguarda-semiologica.pdf>

Como variação e expansão das experiências dos poetas, ainda no campo do livro-poema, Lygia Pape realiza, em 1959, o *Livro da Criação*, uma obra que dialoga com a tradição da arte concreta ao mesmo tempo em que introduz dimensões inovadoras, como a participação do espectador, a reprodutibilidade e o questionamento do lugar tradicional da arte.



Fonte: <https://www.museoreinasofia.es/en/collections/artwork/livro-da-criacao-book-creation>

Pape abandonou o espaço plano da tela e criou um livro-objeto tridimensional, em que narra a criação do mundo em 16 episódios, como um poema visual sem palavras. A artista desenvolveu formas espaciais abstratas a partir do quadrado plano, que, juntamente com as cores simbólicas brilhantes, ilustram os episódios individuais (<https://dasartes.com.br/materias/lygia-pape>).

Nos anos 1950 e 1960, artistas como Wladimir Dias-Pino e Lygia Pape trouxeram o poema e o livro para o universo da experiência material, criando o livro-poema como um espaço onde leitura, espaço e gesto se entrelaçam. Esse conceito ressurge, de forma contemporânea, na obra de Lenora de Barros. Em seus livros e publicações experimentais, o poema não se limita ao texto, mas se desenvolve na interação entre palavra, corpo, imagem e suporte, reafirmando o livro como um campo de operações poéticas que convida o leitor a participar ativamente. Assim, mais do que apenas uma herdeira formal, Lenora de Barros estende e atualiza a ideia do livro-poema como um dispositivo aberto, onde a escrita se transforma em uma experiência sensível e performativa.

Poemas de Lenora de Barros, exigem um novo olhar, uma nova leitura. Grosso modo poder-se-ia chamá-los intersemióticos, interdisciplinares, visoconceituais, mas que transitam de um meio para outro, sem perda de informação estética. Daí que será comum encontrar poema de Lenora de Barros em duas ou três versões: versão livro, vídeo, cartaz, de pequenas ou grandes dimensões. (KHOURI, 2017, p.42)



Procuro-me, sem data;
impressão sobre papel;
28,6x23,7cm; Gilberto
Chateaubriand MAM Rio.

Poema, 1979/2001;
fotografias em emulsão
de gelatina e prata sobre
papel de fibra;
108x14,8x1,5cm;
Gilberto Chateaubriand
MAM Rio.



Fonte: <https://mam.rio/artistas/lenora-de-barros>

Sob a ótica do imaginário, essas obras ativam estruturas simbólicas que vão além da linguagem verbal e mobilizam imagens, ritmos e emoções. Do ponto de vista fenomenológico, elas estabelecem uma conexão direta entre o corpo do leitor e a materialidade do livro, transformando a leitura em uma forma de presença e ação. Assim, o livro-poema se destaca como uma versão evoluída do Livro, não sendo apenas um objeto a ser lido, mas um espaço onde o imaginário ganha vida e o significado surge da experiência vivida.

Livro-objeto

Livros de artista são livros ou objetos em forma de livro, sobre os quais na aparência final o artista tem um grande controle. O livro é entendido nele mesmo como uma obra de arte. Estes não são livros com reproduções de obras de artistas, ou apenas um texto ilustrado por um artista. Na prática, esta definição quebra-se quando o artista a desafia, puxando o formato livro em direções inesperadas. (Bury, 1995, p.1)

De acordo com Duncan (2003, p.13), livro-objeto é um termo creditado a Hugnet por Lufty⁴¹, empregado para designar livros que se configuram como objetos de caráter escultórico, fundamentados, sobretudo, em suas qualidades formais, e não em sua função informativa. No universo da arte contemporânea, o livro-objeto se destaca como uma forma em que o formato do livro não precisa seguir uma organização fixa ou tradicional, muito pelo contrário, entre as diversas manifestações desse campo expandido, ele ocupa

⁴¹ Encadernador surrealista George Hugnet aplicou o termo a um livro encadernado em vidro no início da década de 1930. Lufty, Carol. "O livro: arte em forma de livro: Museu de Arte Contemporânea Hara".

uma posição particularmente significativa, pois explicita de maneira radical a transformação do livro em objeto performático, normalmente criado como uma peça única, utilizando materiais e técnicas pouco convencionais, onde a construção física da obra é tão importante quanto qualquer conteúdo que ela possa ter.

Para Silveira, o “Livro-objeto é o objeto tipográfico e/ou plástico formado por elementos de natureza e arranjos variados” (SILVEIRA, 2008, p.25). Um objeto artístico no qual a materialidade do livro, seu volume e espaço se entrelaçam para criar significados, e a experiência do leitor é moldada pela própria estrutura da obra. Na contramão de outros livros de artista, que podem ser produzidos em edições limitadas, o livro-objeto se afirma pela sua singularidade. Por isso, ambos podem ser vistos como livros raros, não apenas pela quantidade limitada de cópias, mas também por refletirem modos específicos de criação artística que estão ligados aos contextos históricos e culturais em que surgem.

A partir dessa compreensão, o livro-objeto se posiciona em um espaço híbrido, onde o ato de ler se assemelha a um gesto escultórico. Não se trata apenas de folhear páginas, mas de interagir com volumes, camadas, vazios, pesos e as resistências dos materiais. É nesse contexto que os exemplos que serão apresentados surgem, não como meras ilustrações de um conceito, mas como configurações visuais e materiais que fazem do livro um corpo e um volume, proporcionando uma experiência de leitura encarnada. Essa experiência é entendida, à luz de Maurice Merleau-Ponty, como um processo perceptivo, em que o significado surge do envolvimento direto entre corpo, matéria e mundo. Em termos fenomenológicos, o livro-objeto não é algo que se “olha”, mas algo que se vivencia no tempo através do espaço. Ele é uma coreografia entre corpo, olhar, matéria e duração.

Quando eu era estudante de artes na Escola Guignard⁴², a Piti (Maria Angélica Melendi) nos deu como tarefa fazer um livro de artista. ‘O que seria um livro de artista?’, pensei. O que é um livro? O que é uma artista? Com os livros, eu tinha intimidade. Era leitora. Artista, ainda não. (Marilá Dardot) – Fonte: <https://dasartes.com.br/materias/marila-dardot>

Marilá Dardot, uma artista mineira que hoje vive na Cidade do México, tem uma prática onde a escrita aparece de forma constante como parte de sua criação, seja em instalações, vídeos, esculturas ou livros de artista. Em *O Livro de Areia* (1999-2003), essa conexão com a palavra e com o livro se torna especialmente intensa. A obra se inspira no

⁴² Em Belo Horizonte, entre os anos de 1997 a 1999.

conto homônimo de Jorge Luis Borges⁴³, que fala sobre um livro infinito, cujas páginas nunca se repetem. Ela transforma essa ideia literária em um objeto artístico, mas em vez de apenas ilustrar a narrativa, Dardot a converte em uma experiência material, na qual o livro deixa de ser apenas um meio de texto e se transforma em um espaço instável de aparições e desaparecimentos, aproximando-se do conceito de livro-objeto.



Fonte: https://livrosdeartista.itaucultural.org.br/palavra_em_suspenso/o-livro-de-areia

O Livro de Areia, de Marilá Dardot, afirma-se como um verdadeiro livro-objeto, desafiando completamente a ideia tradicional de página e leitura. Suas “páginas”, feitas de lâminas de vidro, não seguem uma narrativa linear; em vez disso, criam um espaço repleto de reflexos, transparências e sobreposições, que exigem do leitor uma atenção visual e corporal constante. Mais do que apenas um suporte para textos, o livro se transforma em um dispositivo de percepção, onde cada movimento de olhar, seja se aproximar ou se afastar, gera novas interpretações. Nesse sentido, a obra funciona como uma metáfora da própria experiência do leitor no mundo, sempre se reposicionando diante do que observa e do que é observado, transformando o livro em um espaço de vivência sensível e relacional, em vez de um simples veículo de informação.

Nessa mesma direção, merece atenção também o *Censored Book*, do artista estadunidense Barton Lidicé Beneš.

⁴³ (1899-1986) foi um escritor, poeta, ensaísta e bibliotecário argentino



Barton Lidice Benes. *Censored book*, 1974. Livro amarrado com corda, pregado, engessado e pintado.

Fonte: <https://centerforbookarts.org/people/barton-lidice-benes-2>

Vou dizer-lhe como eu comecei tudo isso. Uma vez eu estava num trem para a Filadélfia, lendo uma biografia de Nixon, e passei a riscar o livro à medida que o lia. Quando cheguei à Filadélfia, tinha riscado todo ele. A partir daí, passei a fechar livros com pregos e a prendê-los com cordas. (SILVEIRA, 2008, p.227)

Na obra, o livro se apresenta literalmente como um objeto de leitura, mas está engessado, pregado e amarrado, tornando o acesso ao texto fisicamente impossível. Ao barrar qualquer leitura convencional, o artista moveu o livro do campo da comunicação para o da materialidade e da forma, fazendo com que seu significado surja da própria condição de bloqueio e contenção. À luz de Umberto Eco, essa abordagem radicaliza a noção de obra aberta: o livro não oferece mais um caminho interpretativo guiado pelo texto, mas exige do leitor uma colaboração perceptiva e crítica diante de um objeto que frustra intencionalmente a expectativa de legibilidade. Assim, o livro deixa de ser apenas um suporte de informação e se transforma em um livro-objeto, onde a experiência visual e tátil revela os mecanismos de censura, controle e silenciamento que estão inscritos no próprio corpo da obra.



Fonte: <https://carbonogaleria.com.br/products/como-imprimir-sombras>

Já, em "Como imprimir sombras", Waltercio Caldas nos apresenta um livro que foge completamente do padrão a que estamos habituados. Feito de acrílico transparente, ele não possui páginas, o que significa que não é possível folheá-lo. Tal característica provoca uma reflexão sobre o que realmente define um livro. Entre as placas de acrílico, há um espaço vazio, e o título está gravado no próprio material, chamando a atenção para o que não está presente, para o vazio e a ausência. "Para mim, não existe vazio, até o próprio espaço é passível de ser esculpido. Giacometti dizia que o escultor abre buracos no vazio quando faz suas obras" (Waltercio Caldas, em entrevista para a Casa Vogue). A sombra, que é o foco da obra, depende da luz, do corpo e da posição do observador, e por isso não pode ser impressa ou fixada. Assim, o livro não é feito para ser lido de forma linear, mas, sim, para ser contemplado e refletido, permitindo que o significado brote da interação entre o objeto, o olhar e o corpo de quem o observa. Nesse trabalho, o livro só se realiza plenamente na experiência perceptiva do observador, retomando uma compreensão fenomenológica da obra como algo que se constitui na relação entre corpo, espaço e olhar.

Nesse sentido, o livro-objeto não se limita a conter uma narrativa ou imagens, mas se afirma como acontecimento estético, no qual materiais, volumes, ritmos de abertura e estruturas formais produzem significados. Ele transforma o ato de leitura em vivência sensorial e simbólica, fazendo de si um espaço de encontro entre forma e experiência, onde a obra se realiza na relação direta com quem a manipula e a percebe.

O livro como arquivo privado

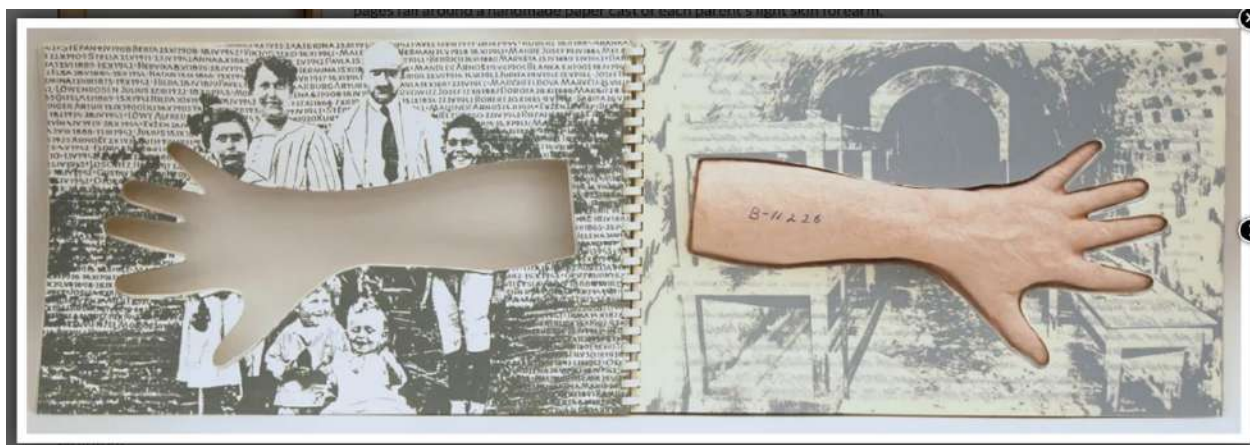
“Tudo no mundo existe para tornar-se livro”, disse Stéphane Mallarmé⁴⁴, identificado como um marco no pensamento da estrutura da poesia e da reflexão do livro enquanto objeto (SOUZA, 2020, p.107). Ele não está dizendo que tudo precisa ser escrito ou virar texto, mas que a frase deve ser entendida como uma imagem poética. Significa que o mundo pode ser reorganizado poeticamente em uma estrutura de sentido. Drucker (2004) atualiza essa ideia ao mostrar que, nos livros de artista, essa reorganização acontece a partir do ponto de vista do artista, como se o livro fosse um campo onde ele arquiva sua própria maneira de ver, sentir e pensar. É o que ela chama de “The Book as Private Archive” (DRUCKER, 2004, p.96).

O Livro como Arquivo Privado, formulado por Johanna Drucker, não está se referindo a um arquivo institucional, organizado para consulta pública ou transmissão objetiva de dados ou apenas de relatar experiências, como em um diário tradicional, mas de arquivá-las poeticamente. Um arquivo subjetivo, construído a partir da ideia do livro, não é apenas informativo, seu sentido não é totalmente legível, mas é um livro que funciona como espaço de pensamento e experiência. Ou seja, a noção de livro de artista como **arquivo privado**, proposta por Drucker, torna-se especialmente evidente em obras que se constroem a partir da experiência vivida.

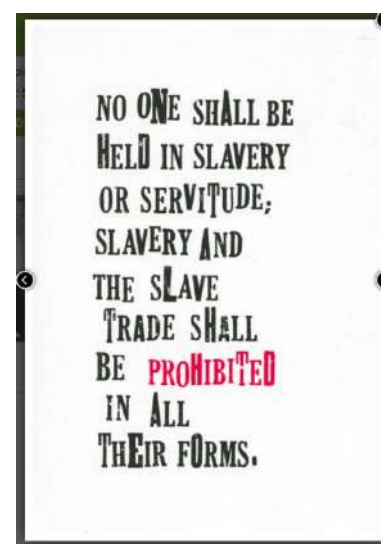
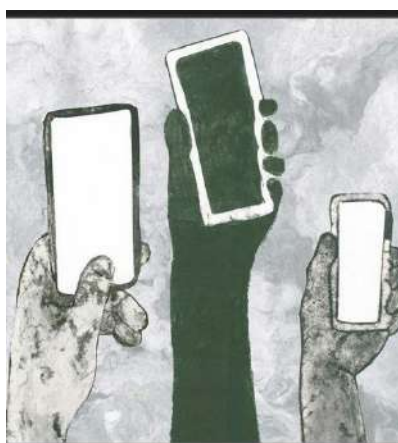
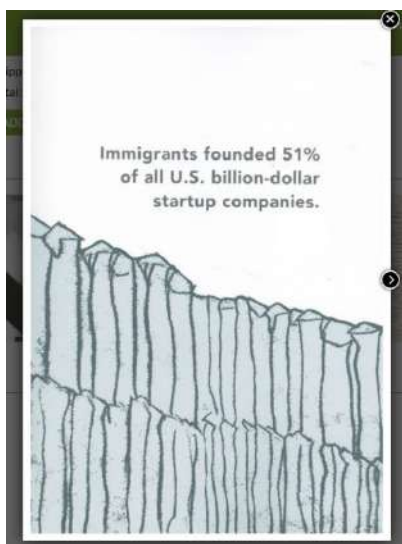
É o caso dos livros de artistas *50 Years of Silence* e *Whereas, We Declare*, da artista tcheco-americana Tatana Kellner, fotógrafa e criadora de livros. Nessas duas obras ela explora questões sociais, políticas e ambientais, influenciada por sua vivência como imigrante nos Estados Unidos e filha de sobreviventes do Holocausto.



⁴⁴ Stéphane Mallarmé não entendia o livro apenas como um suporte para textos literários. Para ele, “O Livro” (com maiúscula) era um dispositivo de pensamento, quase uma estrutura ideal capaz de organizar o acaso, o sentido e o silêncio. (SOUZA, 2020)



Tatana Kellner, 50 Years of Silence (50 Anos de Silêncio), 1992.



Tatana Kellner, Whereas, We Declare (Considerando que declaramos), 2018.

Fonte: <https://www.tatanakellner.com/artists-books>

Em ambas as obras, o livro de artista funciona como um arquivo pessoal e uma coletânea de experiências, organizando memórias, vivências e percepções de maneira subjetiva e não linear. Isso acontece tanto a partir da intimidade da memória familiar, como em "50 Years of Silence", quanto pela reapropriação sensível a partir de sua própria experiência como imigrante e filha de imigrantes de um documento⁴⁵ institucional, em "Whereas, We Declare".

Destacando também o *Diário de um Pintor*, de Susano Correia, e pelo que o próprio artista descreve: de como seu Diário não é um registro posterior nem um simples caderno de anotações.

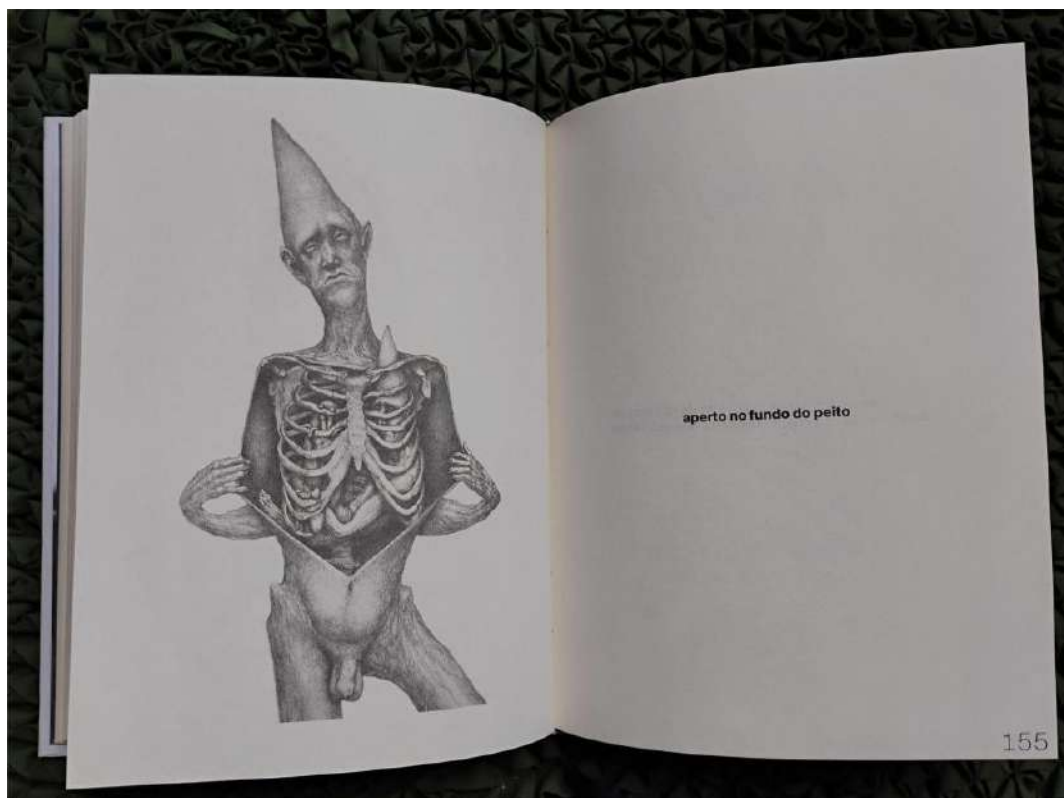
⁴⁵ Considerando que declaramos: é um livro de artista que combina o texto da Declaração Universal dos Direitos Humanos.

*Há muitos anos, tenho feito uso de diários como principal ferramenta para organizar minha bagunça criativa. Ela se encaixa perfeitamente na ideia que tenho de que arte e vida, em um determinado processo, são indissociáveis. Tenho dezenas deles guardados. Gosto de pensar o diário como um ateliê bidimensional, bem ao gosto do pintor. São nesses cadernos que nascem, de alguma maneira, todas as minhas pinturas. Na verdade, boa parte dos problemas é resolvida neste campo de batalha, ao ponto de que os desenhos e palavras, ali, já se tornam obras prontas. Talvez, os diários sejam a melhor maneira de documentar uma vida enquanto obra de arte. Neles posso desenhar em qualquer lugar e deixar fluir ou capturar ideias que não têm hora marcada para passar.*⁴⁶

Para o artista, ele funciona como um espaço contínuo de elaboração da experiência, onde vida e arte se misturam e se organizam. Isso corresponde diretamente à ideia de Drucker, de que o Livro de Artista pode operar como um arquivo subjetivo. Essa narrativa se reforça quando ele indica o livro como um dispositivo de organização do pensamento e da experiência, não como um registro objetivo, ao chamar o diário de “ateliê bidimensional”, mas o artista desloca o livro do campo do suporte para o campo da prática artística em si, fazendo dele um lugar de produção, experimentação e decisão. Também o fato de os desenhos e palavras ali já se tornarem “obras prontas”, isso reforça a tese de que o livro não documenta a obra, mas é a própria obra. Por fim, ao dizer que os diários documentam “uma vida enquanto obra de arte”, o artista explicita a dimensão vivencial e processual que caracteriza o livro como arquivo privado. Essa visão se alinha com o que Salles (1998, p.43) observa ao dizer que “uma mente em ação mostra reflexões de toda espécie”, retratando o processo criativo como um emaranhado de diálogos internos, devaneios, pensamentos em formação e obras em andamento, frequentemente capturadas em anotações e diários.

Em vista disto, o livro deixa de ser apenas um suporte de organização externa e se transforma em um terreno fértil de criação, onde pensamento, desejo e gesto se entrelaçam continuamente. Dessa maneira, o diário se estabelece como um livro de experiências e um arquivo pessoal, guardando não apenas os resultados finais, mas os vestígios do processo criativo em sua constante mudança e abertura.

⁴⁶ O depoimento foi extraído da galeria on-line que representa o artista: <https://susanocorreia.com.br>



CORREIA, 2024.

Neste capítulo buscou-se entender o Livro de Artista não como uma categoria fixa, mas como um campo de possibilidades e constante transformação. Livro-poema, livro-objeto, diário, arquivo privado, são apenas algumas das muitas formas que o livro pode assumir quando influenciado pela prática artística. Como destaca Paulo Silveira (2008), mais do que definições rígidas, o Livro de Artista se constrói a partir de indefinições criativas, onde forma, linguagem e experiência se entrelaçam de maneira contínua. Nos exemplos que analisamos, o livro deixa de ser apenas um espaço de leitura e se transforma em um ambiente de reflexão e ação. Ele organiza o que foi vivido sem a necessidade de seguir uma sequência, reunindo fragmentos, silêncios, memórias e gestos. Seja como livro-poema, em que a palavra e a visualidade se desafiam, ou como livro-objeto, no qual a materialidade ganha significado, o livro se afirma como uma obra em si, e não apenas como um registro de algo externo. Desse modo, o Livro de Artista se revela como um dispositivo único onde arte e vida se entrelaçam. Aberto, processual e instável, ele não busca encerrar significados, mas, sim, mantê-los em circulação, reafirmando sua força, em um fluxo constante, como um espaço de experiência, invenção e pensamento.

CAPÍTULO IV

Caderno de artista⁴⁷ na sala de aula: algumas experiências

Neste capítulo serão apresentadas experiências realizadas em sala de aula a partir da criação de livro/caderno de artista com estudantes do ensino médio. Falar sobre o livro de artista é, de certa forma, abrir um espaço cheio de perguntas, mas o mais fácil é afirmar que se trata de um livro feito como uma obra de arte, não apenas uma cópia, mas um processo de criação. No entanto, assim que tentamos colocar essa definição no papel, ela começa a se mover, a escapar. Essa fluidez é o que Johanna Drucker (2004, p.2) destaca ao questionar o que realmente significa criar uma obra original.

O que é uma obra de arte 'original'? Precisa ser uma obra única? Pode ser uma edição? Um múltiplo? Quem é o criador? É o artista que tem a ideia? Ou somente se ele ou ela fizer todo o trabalho envolvido na produção – impressão, pintura, encadernação, fotografia ou qualquer outro trabalho envolvido? Ou cada um desses profissionais deve ser levado em consideração? (Drucker, 2004, p.2)

Estas mesmas perguntas ganham uma nova vida quando entram na sala de aula. O que acontece quando o aluno se transforma no autor do seu próprio livro? O que realmente significa originalidade em um ambiente educacional onde se aprende a partir do que já existe? O que quer dizer ser autor quando o ato criativo surge de fragmentos de revistas antigas, embalagens, jornais, papéis rasgados, textos encontrados, palavras ouvidas, imagens do seu *museu imaginário* ou de referências artísticas vistas em aula?

Está aí, pois, a essência deste projeto, acreditar que seja nesse instante que o aluno se descobre um fruidor, não do resultado final, mas de todo o caminho criativo e das diversas linguagens que surgem no ambiente da sala de aula. Ao criar cada página, o aluno desenvolve um olhar sensível, aprende a enxergar a beleza no que antes passava despercebido, a valorizar o aspecto poético de um fragmento e a entender que a criação está presente em cada gesto de reorganizar a página. Ser original, nesse contexto, não é simplesmente criar algo do zero, mas, sim, reinterpretar o que já está por aí, dar novos significados a imagens, palavras e materiais que façam parte do nosso dia a dia. O ato criativo surge exatamente da mistura poética feita de fragmentos e memórias, de vestígios de outras histórias. Ser autor é, na verdade, ser alguém que ouve e reage ao mundo,

⁴⁷ O termo *Cadernos de Artista* é utilizado neste trabalho para se referir aos livros de artista produzidos pelos alunos, considerando o contexto escolar e pedagógico em que são desenvolvidos, enfatizando sua função como espaço de aprendizagem, registro e experimentação.

reconfigurando tudo à sua própria maneira. Nesse gesto, o livro de artista deixa de ser apenas um objeto e se torna espaço de liberdade e pensamento, no qual o fazer artístico é também um modo de conhecer-se e se expressar-se.

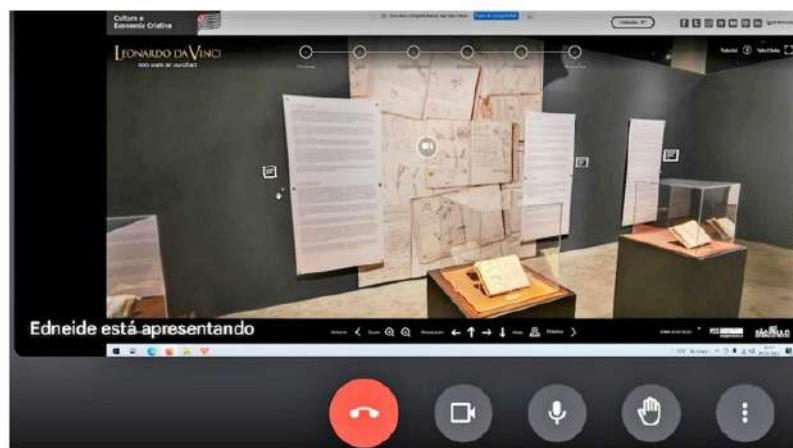
Prática do Livro/Caderno de Artista: processos e experiências

A reflexão sobre os livros de artista como uma ferramenta de prática pedagógica tem sido preocupação constante ao longo da minha jornada acadêmica, como dito na introdução deste projeto. Essa reflexão já foi abordada e desenvolvida em nível de especialização, através de um estudo intitulado *O exemplo da multidisciplinaridade no legado de Leonardo da Vinci*, que destaca meu interesse contínuo em unir processos artísticos e educativos por meio de abordagens interdisciplinares.

A pesquisa visa relacionar as contribuições dos consideráveis estudos em diversas áreas do gênio italiano com a importância da formação técnica contemporânea e o quanto o mundo dos cursos técnicos pode nos aproximar de diversas áreas do conhecimento, levando alunos comuns a tornarem-se profissionais consagrados em suas carreiras. (...) abordagens artísticas acrescentadas ao currículo do estudante são de vital importância no desenvolvimento de diferentes habilidades, como foco e concentração, disciplina, criatividade, senso crítico, improvisação, comunicação, integração social, entre outras. A Arte está intimamente ligada à imaginação, ela ajuda o indivíduo a “pensar fora da caixa”.⁴⁸
(RAMOS DE SANTANA, 2021, p.2)

Embora a citada pesquisa de especialização não tenha se concentrado apenas nos livros de artista, os cadernos de Leonardo da Vinci também são exemplos nesta categoria. “É um fato: a *Caixa Verde*, de Marcel Duchamp (1934), é um claro livro de artista... ou qualquer dos cadernos de Leonardo da Vinci, executados no século 15 e começo do 16, sem possibilidade de publicação” (SILVEIRA, 2008, p.30), também compõe uma referência na formação do trabalho. Essa referência é para mostrar que o projeto não começa no contexto do mestrado, mas que é uma continuidade de investigações que já foram iniciadas antes mesmo da especialização, agora organizadas e expandidas dentro de um escopo de pesquisa mais amplo.

⁴⁸ RAMOS DE SANTANA, Edneide. *O exemplo da multidisciplinaridade no legado de Leonardo da Vinci*. Trabalho de Especialização (IFSC, 2021).



Fonte: Acervo pessoal Edneide Ramos de Santana, exposição sobre Leonardo Da Vinci.
Visita virtual à exposição “500 anos de um gênio” (aula on-line durante a pandemia).

Caderno de Artista de uma aluna (2021) inspirado nos cadernos de Da Vinci



Fonte: Acervo pessoal Edneide Ramos de Santana.

Livro de Artista: uma obra aberta ao imaginário traz uma abordagem pedagógica que valoriza o sensível, entendendo a criação como um processo de reflexão e prazer, aprendizado acontece na interseção entre o gesto e o olhar. Nesse cenário, o aluno não só cria um livro, mas também tem a oportunidade de reinventar obras já existentes, transformando cadernos, diários ou livros comprados em suportes artísticos, superfícies de experimentação e objetos que possam ganhar novos significados.

No contexto deste projeto, exploramos diferentes formas de livro de artista como práticas pedagógicas específicas. O Livro de Artista Individual dará a cada estudante a chance de expressar sua visão, seus gestos e suas escolhas através de cores, palavras, traços e materiais, resultando em uma expressão única do seu processo criativo. Já o Livro de Artista Coletivo será um espaço de interação e colaboração, onde cada

participante contribuirá com uma página em branco, unindo diversas experiências em uma obra artística compartilhada. O Livro-Caixa será uma prática focada na experimentação dos limites do objeto-livro, reunindo fragmentos, papéis, objetos híbridos e dobras que ampliam nossa percepção sobre a materialidade e a indefinição da obra. Por fim, os minilivros “Respiração do Tempo”, com seu caráter sintético e delicado, servirão como ferramentas para perceber o intervalo, a pausa e a inter-relação entre palavra, imagem e silêncio. Tais práticas se entrelaçam em um processo contínuo de criação e ressignificação, onde o livro se transforma em um espaço de reflexão estética e de expressão, tanto individual quanto coletiva, permitindo que os alunos ampliem sua compreensão sobre autoria, originalidade e experimentação. O enfoque pedagógico valoriza a experiência vivida, ressaltando que o ato de produzir, reinventar ou explorar o livro de artista não se limita a um produto final, visto que está sempre em movimento. Isso favorece a criatividade, a construção de novos significados, leituras e descobertas, consolidando a experiência estética como um elemento fundamental do processo educativo.

Detalhamento das práticas: descrição, procedimentos e sentidos formativos

Este subcapítulo tem como objetivo aprofundar a descrição das atividades realizadas durante o período de pesquisa, assumindo uma abordagem narrativa do processo vivido. Mais do que apresentar procedimentos técnicos, busca-se explicitar os contextos pedagógicos e criativos em que as práticas se desenvolveram, compreendidos como parte constitutiva dos processos de ensino, aprendizagem e criação em artes. Diferentemente do panorama geral apresentado anteriormente, o foco desloca-se para uma análise das ações realizadas ao longo do percurso, considerando o Livro/Caderno de Artista como espaço de investigação, registro e elaboração do pensamento poético-pedagógico.

As atividades que veremos a seguir foram pensadas como experiências, nas quais a prática artística se entrelaça com uma reflexão crítica sobre como o livro é produzido, circulado e lido enquanto objeto artístico. Cada uma dessas práticas envolveu escolhas de materiais, técnicas gráficas e decisões conceituais que se conectam ao universo do Livro de Artista. Este não é visto como um formato fixo, mas como um espaço ampliado de linguagem, como destacam autores como Paulo Silveira (2008) e Johanna Drucker (2004).

O detalhamento de cada atividade leva em conta três dimensões principais: (1) a proposta inicial, que abrange os objetivos da prática e as questões que a impulsionaram; (2) o processo de desenvolvimento, onde são descritos os materiais utilizados, as etapas de construção e as formas de experimentação; (3) as reflexões que surgem da experiência, vistas como parte essencial da obra e do caminho formativo.

Nesse contexto, o Caderno de Artista é considerado um espaço de pensamento em ação, onde registros visuais, anotações textuais, esquemas e imagens não funcionam apenas como documentação neutra, funcionam como uma forma de linguagem. Embora haja uma referência ao desenvolvimento ao longo do tempo, a organização do discurso não segue uma linearidade estritamente cronológica, uma vez que determinadas experiências se reatualizam, se atravessam e retornam em diferentes momentos do processo investigativo. Esses cruzamentos mostram como cada atividade ajudou a fortalecer uma prática autoral e reflexiva, em que o Livro/Caderno de Artista se torna, ao mesmo tempo, um meio, um método e uma obra. Assim, o detalhamento das atividades não se limita a relatar o que foi feito, mas busca entender como cada experiência ampliou a compreensão do Livro de Artista como uma prática artística, pedagógica e política, ressaltando sua força como uma ferramenta de investigação no campo das artes visuais e da educação.

O início desse percurso começou com um gesto simples, porém, fundamental para o processo pedagógico e artístico: coloquei sobre a mesa uma variedade de materiais e objetos que fazem parte do dia a dia da prática docente em Artes. Em seguida, voltei-me aos alunos e lancei a questão que passaria a orientar as experiências desenvolvidas: ***o livro pode ser compreendido como forma de arte?***

A partir da pergunta inicial, a aula se desenrolou como uma jornada de descoberta e conexão com o Livro de Artista – Caderno de Artista a partir de então –, mediada pela experiência direta com as obras. Nesse momento, os alunos tiveram a oportunidade de ver de perto o Diário de Frida Kahlo (2012) e o livro do artista Suzano Correia (2024), escolhidos por suas maneiras únicas de entrelaçar vida, processo criativo e registro poético. Vale destacar que, em aula anterior, foi feita uma abordagem específica sobre a vida e a obra de Frida Kahlo, o que serviu como introdução conceitual e sensível, permitindo que os alunos realizassem uma leitura mais contextualizada e profunda de seu Diário, que é visto não apenas como um documento íntimo, mas também como um espaço de elaboração artística, simbólica e processual.

Depois que os livros passaram de mão em mão e foram explorados pelos alunos, retomei a pergunta inicial, mas agora em um novo contexto de experiência. Com o contato

direto com as obras, voltei a questionar o grupo: será que o livro pode ser visto como uma forma de arte? Essa nova abordagem da questão, da qual antes não obtive resposta, se transformou em um convite à reflexão, despertando leituras e percepções que foram construídas a partir do manuseio, da observação e do estranhamento que os livros apresentados provocaram. Seguem algumas respostas.

- Aluno Vicente, 1º ano (ensino médio): *“Ah, professora... livro é livro. Arte é quadro, livro é pra ler. Se isso aí é arte, então meu caderno riscado também é”.*
- Aluna Bruna, 1º ano (ensino médio): *“Eu acho que pode ser, sim. Porque não é só pra contar uma história, é pra sentir a vida da artista. Porque depois que a senhora falou de Frida Kahlo, eu vejo esse livro diferente. É o que ela passou. Tipo, você não lê igual livro comum, você olha”.*

Ela “olhou”. Como comunica Merleau-Ponty, *a percepção originária olha as coisas como que pela primeira vez* (2014, p.114), ou seja, diferentemente do primeiro aluno, a segunda aluna deixou de ver o objeto como algo comum ou já conhecido. Ao abandonar ideias prontas sobre o que deveria ser um livro, passou a observá-lo com mais atenção. Nesse momento, o objeto não foi apenas reconhecido, mas realmente visto, em seus materiais, em sua forma diferente e nas sensações que despertou. A partir desse ponto, a aula continuou com uma rápida exploração do desenvolvimento histórico do livro, começando com as primeiras inscrições em pedra e passando pela sua incorporação no mundo das artes, até chegar ao Livro de Artista como uma forma de expressão artística.

Nesse cenário, foram apresentadas as diversas tipologias e terminologias (CHAPPELL, 2003, p.12) que ajudam a nomear e entender as várias formas que o Livro de Artista pode assumir, destacando a diversidade de formatos, técnicas e conceitos que definem esse campo. Percebi que nenhum dos alunos tinha tido contato prévio com o conceito de Livro de Artista. A referência mais próxima que eles mencionaram foi o *scrapbook*, prática que alguns já realizavam. Com isso em mente, expliquei a diferença entre as duas propostas, ressaltando que o Livro de Artista é pensado desde o início como uma obra de arte, onde forma, material e ideia estão interligados e carregam significado; um livro onde nada é deixado ao acaso: o formato, os materiais, as imagens e as palavras se unem para criar significados e proporcionar uma experiência a quem observa e manuseia. Por sua vez, o *scrapbook* é um caderno de lembranças, focado principalmente no registro de memórias, sem a exigência de uma intenção artística premeditada.

Para ajudar os alunos a entenderem melhor essa distinção, usei como exemplo o Livro de Artista *50 Years of Silence*, da artista Tatana Kellner, explicando que, embora o livro

seja baseado em um arquivo pessoal da artista, ele não se apresenta apenas como um simples registro de memórias. As lembranças são trabalhadas de maneira subjetiva e não linear, através de escolhas formais, visuais e narrativas que criam uma experiência artística única. Assim, o livro não só reúne recordações, mas também transforma esse material íntimo em uma linguagem, mostrando como, no Livro de Artista, a memória é reorganizada de forma poética para contar uma história.

Partindo da inquietação sobre como o Livro de Artista pode enriquecer os processos de imaginação e criação no ensino de artes visuais – e percebendo que os alunos muitas vezes têm um repertório limitado para apoiar suas construções imaginativas –, foram propostas três atividades principais: o Caderno de Artista individual, o Caderno de Artista coletivo e o Minilivro/Minicaderno de Artista. Essas práticas foram motivadas por perguntas como: de que maneira a experiência com o Livro de Artista pode expandir o repertório visual e poético dos alunos? Como a materialidade, a sequencialidade e a experimentação formal do livro podem incentivar a imaginação e a criação artística? E de que forma a autoria individual, a construção coletiva e a redução de escala influenciam os modos de pensar, criar e narrar visualmente?

O processo de desenvolvimento das atividades foi construído a partir do contato direto dos alunos com obras de Livros de Artista. Fora a sequência relatada no capítulo anterior, vimos também Paulo Bruscky, Julio Plaza e Lenir de Miranda, mas a avaliação não se restringiu a esse campo específico.



Livro de Artista

PaLarva, 1992 – Paulo Bruscky

Imagem:

<https://carbonogaleria.com.br/products/selo-ou-nao-se-lo>



Livro de Artista

Objetos, 1960

Julio Plaza e Augusto de Campos

Imagem:

livrosdeartista.itaucultural.org.br/o_inicio_da_historia/objetos



Livro de Artista

Fim de Expediente, 1998 e 2000

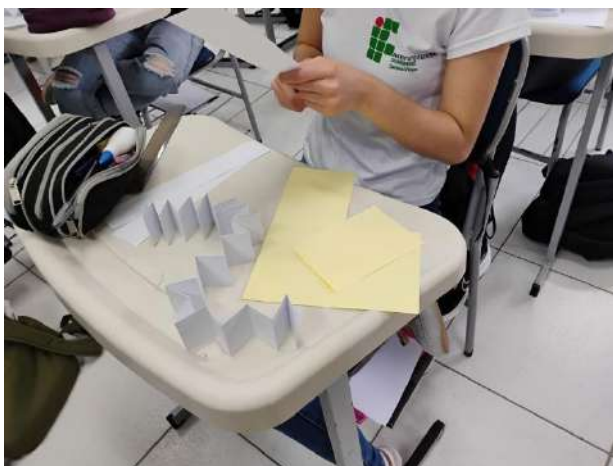
Lenir de Miranda

Fonte: Sousa, 2009.

Paralelamente ao projeto, as aulas seguiram o Plano de Ensino, no qual foram realizadas leituras de obras de arte e de imagens, bem como o estudo de diferentes movimentos artísticos e de artistas de diversas linguagens. Algumas aulas foram dedicadas especificamente ao desenvolvimento do projeto, enquanto outras mantiveram a continuidade das práticas curriculares dos 1^{os} e 2^{os} anos. Esse conjunto de experiências contribuiu para que os alunos observassem e reconhecessem diferentes formas, materiais, narrativas e modos de leitura, criando um ambiente propício para que se sentissem à vontade para incorporar essas referências em seus próprios Cadernos.

A orientação inicial foi que cada aluno criasse um Caderno de Artista individual, sem restrições quanto à tipologia ou aos materiais utilizados. Para apoiar esse processo, levei para a aula dois exemplos de encadernação artesanal, além de dois livros de minha autoria, apresentados como experiências pessoais no fazer artístico e na criação de livros, com o objetivo de evidenciar diferentes possibilidades de construção do objeto. Considerando, porém, a condição de desigualdade social presente no contexto da sala de aula, foi também apresentada a alternativa do Livro Transformado.

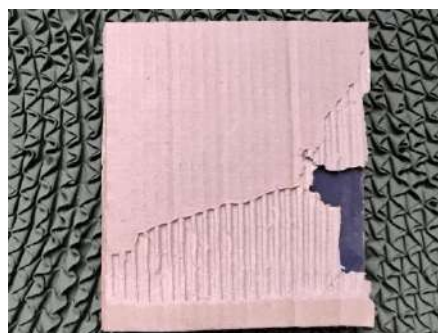
Para Drucker, o livro transformado ou “transformed books *utilizam uma obra existente como base e, em seguida, uma combinação de manipulações textuais, visuais e materiais do original*” (DRUCKER, 2004, p.93). Dessa forma, os alunos que dispusessem de um livro, uma agenda ou outro suporte semelhante poderiam utilizá-lo como ponto de partida para a criação. Ressaltou-se ainda, a partir do exemplo da artista Tatana Kellner, que a proposta não consistia na produção de um diário convencional, mas na possibilidade de trabalhar memórias e experiências a partir de uma abordagem subjetiva e poética.



Aluna Marina, do 1º ano, na construção do minilivro (práticas, 2025).

Encadernação construída a partir de dobras e colagens, apresentada como exemplo para o Livro de Artista individual e aplicada na produção do minilivro.

Encadernação realizada por meio de costura, demonstrando outra possibilidade de construção do livro (autoria própria).



Construção rústica em papelão, com folhas coladas em papel kraft.
Livro de Artista de autoria própria, intitulado *Bruta*, cujo título evoca uma camada histórica de violência simbólica e, simultaneamente, afirma uma possibilidade de ressignificação poética.

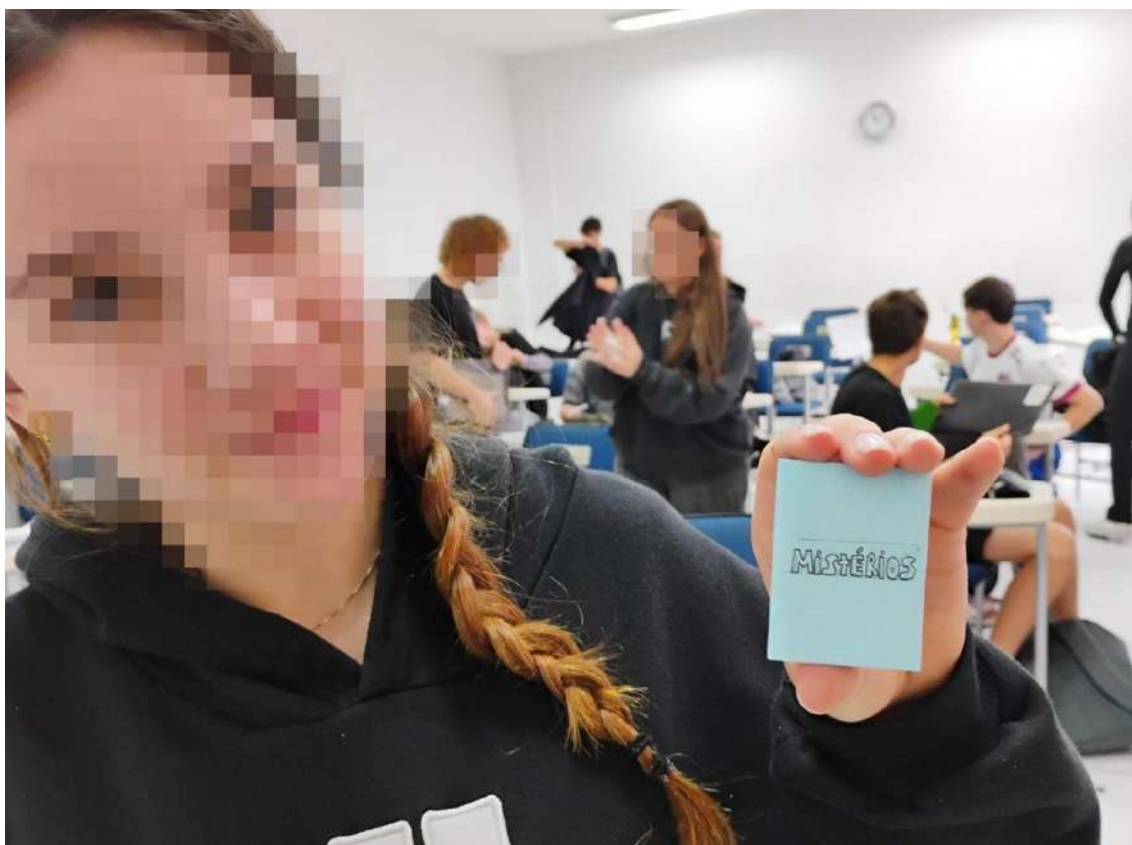
A criação dos minilivros surgiu de um consenso entre os alunos, que se inspiraram nas ideias de Ulises Carrión em *A nova arte de fazer livros* (2011), livro apresentado a eles em um dos encontros. Todos os trabalhos foram produzidos em um formato padronizado, com 5,8 centímetros de altura e 4 centímetros de largura, o que contribuiu para uma reflexão sobre escala, síntese e economia de recursos expressivos. O foco recaiu especialmente sobre a maneira como os espaços, as palavras e seus intervalos se

organizam no interior do livro/caderno. Essa referência possibilitou compreender a obra como uma estrutura dinâmica, na qual a disposição gráfica, a sequência das páginas e as relações entre texto e espaço em branco produzem sentido, influenciando diretamente as escolhas formais e poéticas presentes nos minilivros produzidos.



Alguns Minilivro/Minicadernos dos
alunos do 1º ano.
Acervo pessoal
(práticas, 2025)





Na construção do Caderno de Artista individual e do Caderno de Artista coletivo, a ideia era estimular a imaginação e a criatividade dos alunos, encorajando-os a criar suas próprias narrativas visuais e textuais. E eu, como professora de Artes, não poderia fazer isso sem o recurso da imagem. Quando o professor de Artes assume o papel de mediador e selecionador de imagens para a sala de aula, ele amplia o campo de experiências visuais dos alunos, oferecendo múltiplas leituras, conexões contextuais e caminhos possíveis para a prática artística. Essa mediação favorece uma aprendizagem mais significativa, pois estimula o pensamento crítico, a sensibilidade e a capacidade criativa dos estudantes. O contato direto com obras de arte – como desenhos, pinturas e gravuras – contribui para o enriquecimento do repertório cultural e visual dos alunos, fortalecendo sua imaginação e aprofundando sua relação sensível com as imagens e com o fazer artístico.

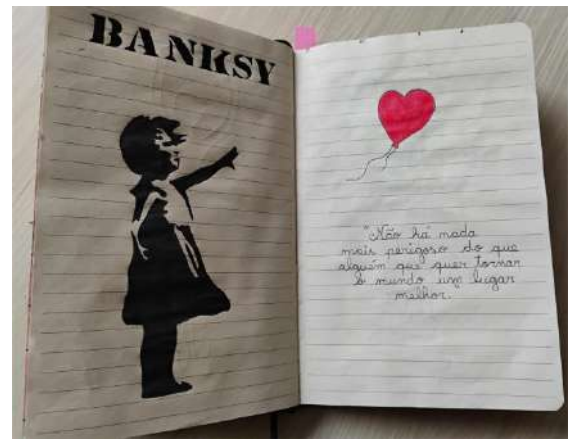
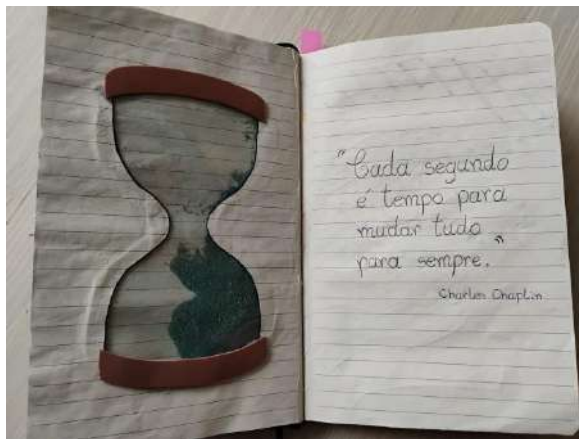
Foi nesse contexto que a prática se desenvolveu. A escolha de imagens e obras não se deu apenas como ilustração ou repertório informativo, mas como criação de um espaço de encontro entre o aluno e a imagem, o que, nesse sentido, dialoga com o pensamento de Georges Didi-Huberman (1998, p.21-22), ao afirmar que entre quem olha e aquilo que é olhado, existe uma distância aurática – um intervalo, um vazio produtivo – que torna possível a experiência sensível e perceptiva. É justamente nesse “nãolugar” de articulação entre o “olhante” e o “olhado” que a imagem atua, provocando deslocamentos,

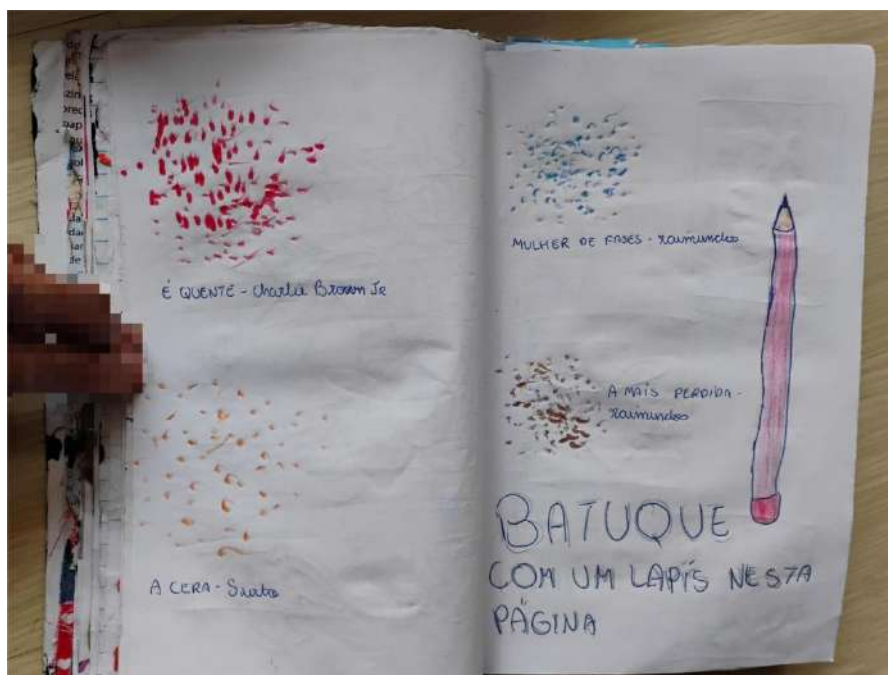
estranhamentos e aproximações. Ao trazer imagens para a sala de aula, a mediação pedagógica procura manter um espaço de liberdade, permitindo que cada aluno desenvolva sua própria conexão com a obra. Isso ativa processos de imaginação, interpretação e criação que são tanto do universo da arte quanto da experiência humana. Mesmo diante da diversidade de referências visuais e conceituais apresentadas, foi possível observar que alguns alunos ainda recorreram ao Caderno de Artista como um espaço predominantemente de reprodução de imagens e modelos, aspecto visível em determinadas páginas dos Cadernos de Artista coletivos e individuais. Essa postura revela a permanência de modos mais seguros e habituais de fazer, nos quais a cópia surge como estratégia inicial de aproximação com a linguagem artística. Some-se a isso a recorrência de compreensões vinculadas ao formato do diário convencional, entendido como registro linear e descritivo do cotidiano, o que se configura como um equívoco conceitual quando se trata do Livro/Caderno de Artista. Como explica Merleau-Ponty “A Arte celebra o “enigma da visibilidade” (2014, p.16), ou seja, não se limita a mostrar algo de forma clara, direta ou totalmente explicável. Ao mesmo tempo, esse movimento evidencia a necessidade de tempo, mediação e experiências continuadas para que o Caderno deixe de ser apenas um suporte de repetição ou relato pessoal e passe a se afirmar como um campo de processos, no qual o erro, a tentativa e a descoberta fazem parte da construção artística.

Caderno de Artista Coletivo

O Caderno de Artista coletivo foi desenvolvido por 20 alunas do 1º ano, que optaram por não confeccionar um suporte próprio e escolheram trabalhar a partir do conceito de *transformed book*, utilizando um livro preexistente como base para o processo de criação.







No Caderno Coletivo, o medo de errar, a busca por modelos aceitos e a pressão para atender às expectativas do grupo tornaram-se ainda mais evidentes. Isso ocorreu porque a presença do olhar do outro e a comparação constante com as produções dos colegas ampliaram a exposição do processo artístico. Dessa forma, alguns alunos passaram a recorrer com maior frequência à reprodução de imagens e soluções visuais já

conhecidas, utilizando a cópia como forma de proteção e de aceitação coletiva, um comportamento que pode ser compreendido a partir da ideia de que a imaginação se fundamenta na experiência e de que a vivência de crianças ou adolescentes se desenvolve de maneira gradual. Como aponta Vygotsky, “a imaginação depende da experiência e a experiência da criança forma-se e cresce gradativamente, diferenciando-se por sua peculiaridade em comparação à do adulto” (VYGOTSKY, 2018, p.45). Com um repertório ainda em construção, a imaginação opera a partir do que já foi vivido, visto e validado socialmente, o que explica a tendência a apoiarem-se em modelos conhecidos quando a pressão simbólica do coletivo se intensifica. Ao aprofundar a relação entre imaginação e experiência, o autor destaca ainda que “criar é difícil, e a necessidade de criar nem sempre coincide com as possibilidades de criação” (VYGOTSKY, 2018, p.55), evidenciando que o impulso criativo nem sempre encontra condições materiais, simbólicas e experienciais para se efetivar. Logo, a cópia não deve ser entendida como simples falta de criatividade, mas como uma fase do processo de aprendizagem, na qual o sujeito mobiliza as experiências de que dispõe para responder às demandas simbólicas do grupo. Nessa perspectiva, a reprodução observada nos Cadernos de Artista coletivos deixa de ser um problema a ser corrigido e passa a ser compreendida como parte fundamental do desenvolvimento da imaginação, cabendo ao contexto educativo ampliar experiências, bagagem cultural e situações que favoreçam avanços graduais em direção a criações mais pessoais e inéditas.

Caderno de Artista Individual

“O livro é um lugar assim como o museu é um lugar...”

(Christian Boltanski)⁴⁹

⁴⁹ PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes. (2008)



Alguns Cadernos de Artista produzidos pelos alunos.

O Caderno de Artista Individual realmente destaca a evolução do imaginário dos alunos, especialmente porque se desenvolveu em uma dinâmica distinta. Proposto em abril de 2025 e finalizado em outubro do mesmo ano, esse **projeto** foi, em grande parte, realizado fora da escola, o que proporcionou mais tempo e liberdade para a criação. Essa mudança de ambiente e maior período de tempo para conclusão possibilitou que os alunos acessassem tanto as referências imagéticas e de artistas trabalhadas durante o período nas aulas quanto seus próprios “museus”⁵⁰ imaginários e ativassem, como diz Castoriadis, o imaginário radical⁵¹, a habilidade de dar significado ao próprio processo artístico.

A análise que se segue concentra-se em alguns dos Cadernos de Artista produzidos pelos alunos, buscando evidenciar como o imaginário radical se manifesta nas escolhas formais, narrativas e simbólicas presentes em cada trabalho. No primeiro Caderno, a aluna-criadora conseguiu articular diversos elementos que caracterizam o Livro de Artista.

⁵⁰ “Museu” é usada de forma metafórica para explicar a noção de imaginário em Gilbert Durand. (DURAND, 2004, p.6)

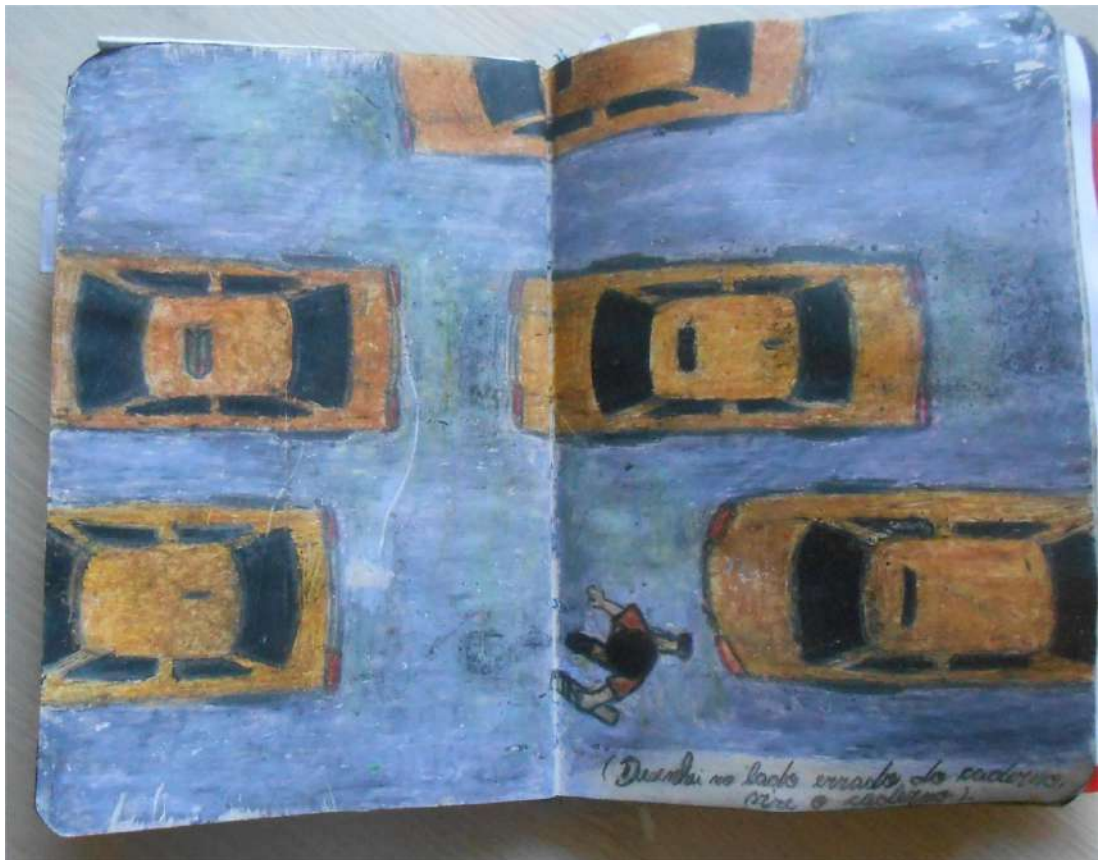
⁵¹ Imaginário radical é a capacidade criadora da psique de produzir sentidos e formas novas que não se limitam a reproduzir o que já existe. (Castoriadis, 2003).

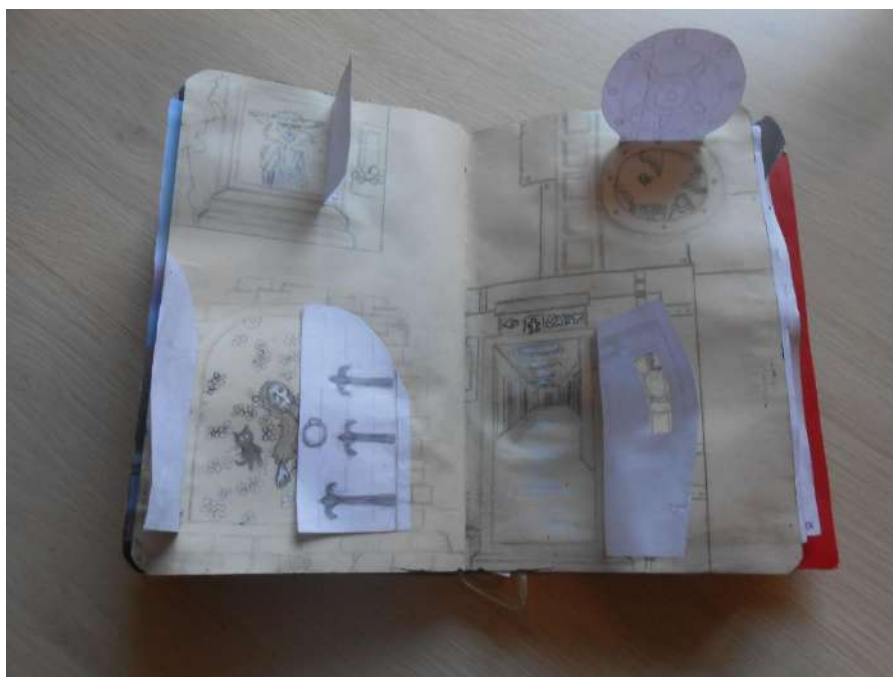
O livro de artista é resultante de uma combinatória que entrecruza, entrelaça e faz vibrar uma nova expressão. Pintura, desenho, gravura, fotografia, literatura... A leitura é visual, tátil, olfativa, sonora e muitas vezes gustativa. Múltiplas formas de contato, de interatividade, escolha livre para cada participante do jogo, pois na mostra não teremos espectadores mas, sim, acionadores das leituras que reconstroem as narrativas com seus imaginários, combinando sem regras as partes que fazem o todo. (ECKERT, KANAAN, CARUSO, 2013).

Ele provoca, de imediato, uma certa estranheza. A capa, feita de gesso e visivelmente pesada, já impõe ao corpo do leitor uma experiência física. Ao abrir o caderno, o primeiro sentido acionado não é a visão, mas o olfato: todas as imagens foram realizadas com pastel a óleo, cujo cheiro permanece intenso. Esse aspecto foi percebido por uma colega de classe, que comentou: “Professora, o primeiro caderno que me chamou a atenção foi o da N...y, assim que abri, senti o cheiro do lápis que ela usou tão forte... ele me atrai e me afasta ao mesmo tempo.” Para minha surpresa e alegria, tudo isso havia sido pensado pela própria aluna, como se evidencia em sua resposta: *“Eu quis que o caderno não fosse só pra olhar, mas pra sentir e interagir. Tudo faz parte da leitura. Se ele atrai e afasta, pra mim tá certo, livro de artista também é isso, incomodar um pouco. Mas tentei fazer desenhos bonitos também”*.

Caderno da aluna Nauany:







O caderno de artista que você vai conhecer a seguir é um verdadeiro registro de um processo de experimentação e descoberta. Nele, a aluna se dedica a explorar diversas maneiras de expressar suas ideias e sentimentos. Mais do que simplesmente buscar um desenho tecnicamente perfeito, esse trabalho mostra uma abertura para novas possibilidades de linguagem visual, onde o gesto, a cor e a materialidade ganham um papel fundamental na jornada criativa. *“Sempre tive o desejo de desenhar bem para conseguir expressar minhas ideias no papel. Mas, no final das contas, acabei gostando mais do resultado do que esperava. O desenho acaba deixando tudo muito claro, e usando cores misturadas e borradas consegui, de um jeito totalmente diferente, mostrar o*

que eu estava sentindo” (Aluna: Kauanne).







O relato da aluna mostra que, ao invés de tentar representar tudo de forma exata pelo desenho, ela encontrou nas cores misturadas e borradas uma maneira mais verdadeira de expressar o que sentia. Ao perceber isso, o fazer artístico se torna um espaço de descoberta, em que sentimentos que não sabiam como aparecer no papel passam a ser comunicados visualmente, mesmo sem uma forma definida.

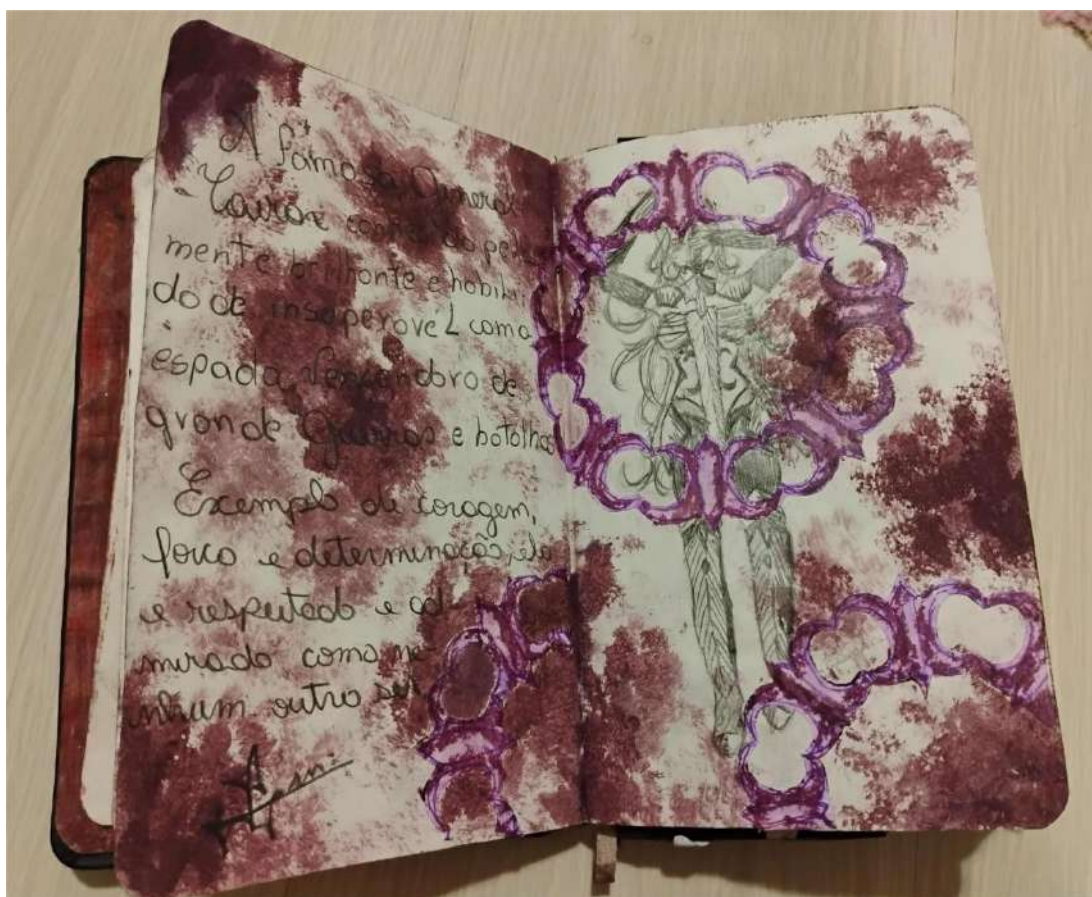
O caderno seguinte também foi realizado por uma aluna, que o intitulou Baú. Ela explicou o caderno da seguinte forma: *“Eu me inspirei naquele livro antigo que a senhora mostrou quando falou da história do livro. Aí eu chamei de Baú, porque parece um baú mesmo, e baú é onde a gente guarda as nossas coisas, e aqui estão as minhas. A senhora falou bastante pra não virar um diário, e foi difícil, porque quando a gente se expressa acaba trazendo coisas do dia a dia. Eu sei que ficou um pouco [diário], sim. Outra inspiração foi o diário da Frida Kahlo: eu gostei muito das cores bem fortes e daquele visual meio bagunçado.*

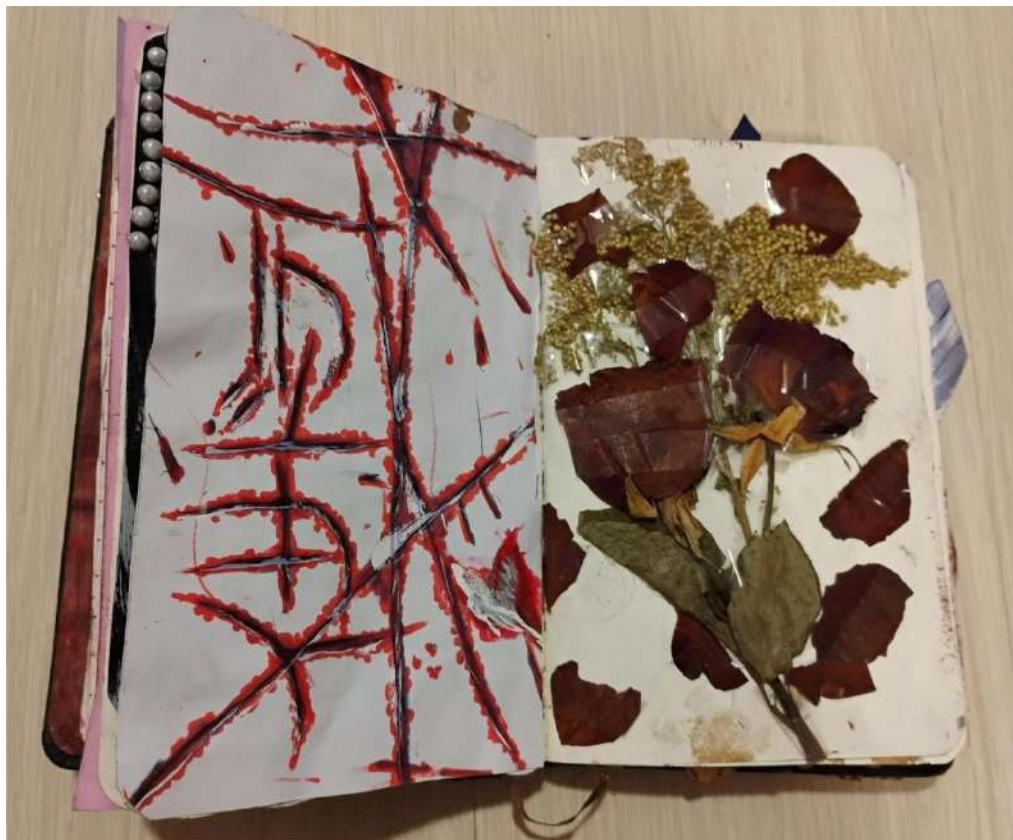


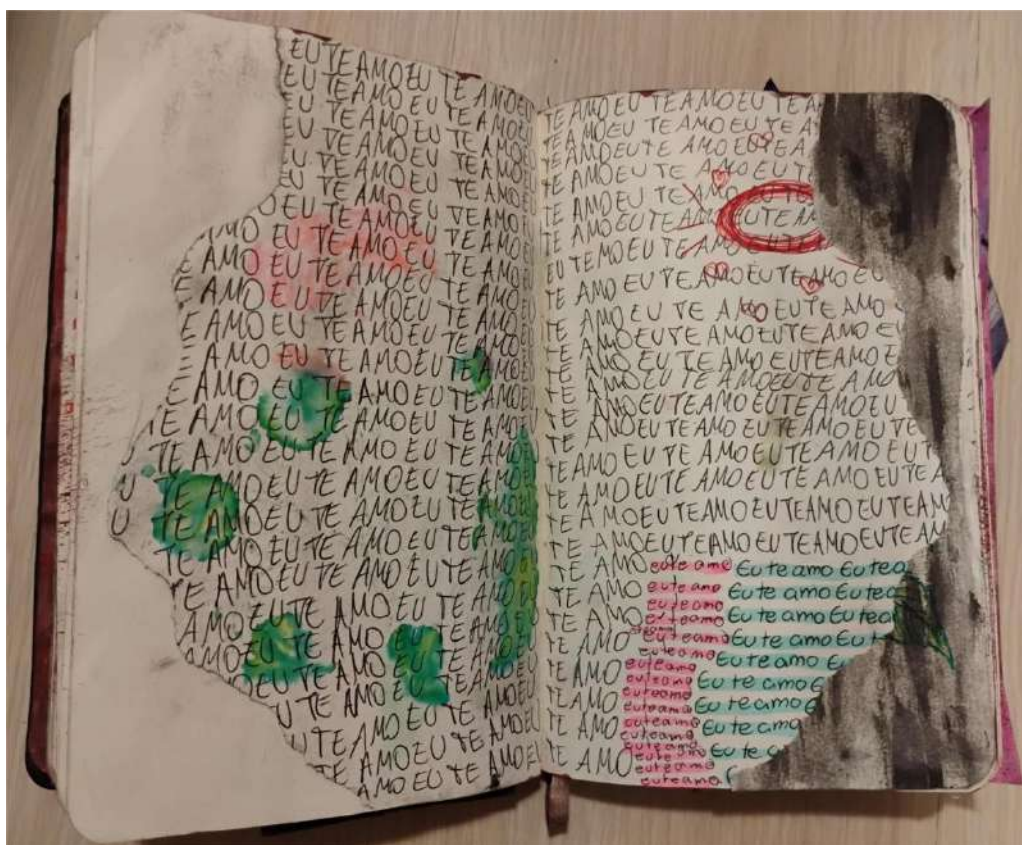
O livro de encadernação bizantina que serviu de inspiração para a aluna na produção do Caderno Baú.



Caderno Baú da aluna.







O Caderno-Baú, criado pela aluna, apresenta-se como uma obra poética, rica em simbolismo e emoção. Nele, predominam tons escuros, salpicados de um vermelho vibrante (sangue?), que evoca sentimentos como amor e dor, além das angústias da vida. A inclusão de rosas verdadeiras coladas às páginas traz uma dimensão sensorial e tangível à obra, ancorando a imaginação em elementos que vêm da experiência real da estudante. Como Vygotsky menciona, “A primeira forma de relação entre imaginação e realidade consiste em que toda obra da imaginação constrói-se sempre de elementos tomados da realidade e presentes na experiência anterior da pessoa” (VYGOTSKI, 2018, p.22). Contudo, tais elementos não ficam apenas no plano literal, eles são reorganizados de forma simbólica em uma narrativa visual que se alinha com o que Gilbert Durand chama de regime noturno do imaginário, caracterizado por imagens que evocam profundidade afetiva, intensidade emocional (REIS, 2017, p.6), fusão de opostos e simbologias que se conectam à vida, à morte e à transformação. O vermelho, os tons soturnos e a flor real funcionam como arquétipos sensíveis, ativando significados que vão além do que é imediatamente visível. Essa dinâmica se relaciona com a ideia de “performatividade” do sujeito, que aparece nas práticas de Leonora de Barros, onde o ato artístico ajuda a construir identidades e narrativas. Assim, experiências pessoais se transformam em linguagem poética, e o caderno se torna um espaço de elaboração simbólica, onde realidade e imaginação se entrelaçam para criar significado.

Livro-objeto materializado

Durante a apresentação da atividade para os estudantes, duas alunas se aproximaram e expressaram o desejo de desenvolver a proposta no formato de um livro-objeto criado em conjunto. Elas perguntaram se seria possível fazer o trabalho em dupla, unindo suas ideias em um único objeto artístico. A solicitação foi rapidamente aceita, visto que esse tipo de livro exige um nível ainda maior de elaboração simbólica, negociação de significados e compartilhamento de subjetividades. Além disso, a proposta gerou um interesse especial e curiosidade, tanto pelo desafio do processo colaborativo quanto pelas possibilidades formais e poéticas que poderiam surgir da construção a duas vozes. As alunas realizaram o trabalho conforme proposto e, além do livro-objeto, apresentaram também um texto de curadoria da própria obra. Esse gesto demonstra a assimilação de repertórios discutidos ao longo das aulas, especialmente a partir do contato com textos curatoriais observados durante a análise de exposições em museus e galerias virtuais dedicadas aos Livros de Artista.

Titulo da obra: "Eu tenho vida"

Este Livro-Objeto se inspira na canção Ain't Got No, I Got Life (1968), interpretada por Nina Simone. Em vez de contar uma história, o livro traça um caminho de perdas e resistências. As folhas cinzas servem como uma superfície institucional, lembrando fichas, formulários e sistemas administrativos que definem quem tem direitos, visibilidade e valor. Sobre essa base impessoal, frases condensadas da canção formam uma sequência de negações: não ter casa, não ter amor, não ter pertencimento, não ter importância, não ter nada. O esvaziamento que a obra sugere não é apenas psicológico, mas social, é a maneira como os sistemas de poder moldam indivíduos pela falta. No centro de cada página, um quadrado recortado é preenchido com celofane azul-escuro. Esse material não permite uma visão clara do que está atrás dele. Em vez disso, cria uma atmosfera de profundidade, frieza e densidade, como se o olhar estivesse atravessando um meio líquido, que sugere vigilância; tudo ainda é visível, mas sob um peso, como se a vida estivesse sempre um pouco afogada. Essa atmosfera não muda quando o texto passa do "não tenho" para o "tenho". O azul persiste até a página 11, fazendo com que a afirmação do corpo não ocorra em um espaço de libertação, mas em um espaço de resistência. O mundo não melhora, o corpo persiste. Como na canção de Nina Simone, a virada não é uma solução, mas uma mudança na forma de se expressar, mesmo na falta, algo se afirma. Quando a obra começa a listar o que resta, mãos, olhos, sangue, voz, dor, cansaço, esses elementos não surgem como uma celebração, mas como uma evidência. O corpo não é idealizado, ele é o que continua pulsando mesmo sob pressão. O espelho, lá no fundo da caixa, faz o gesto final. Depois de passar por onze camadas de cinza e azul, o leitor se depara com seu próprio rosto surgindo desse campo denso. Não é apenas um reconhecimento estético, mas uma constatação da existência: ainda existe alguém ali. O reflexo traz de volta uma presença que, mesmo após

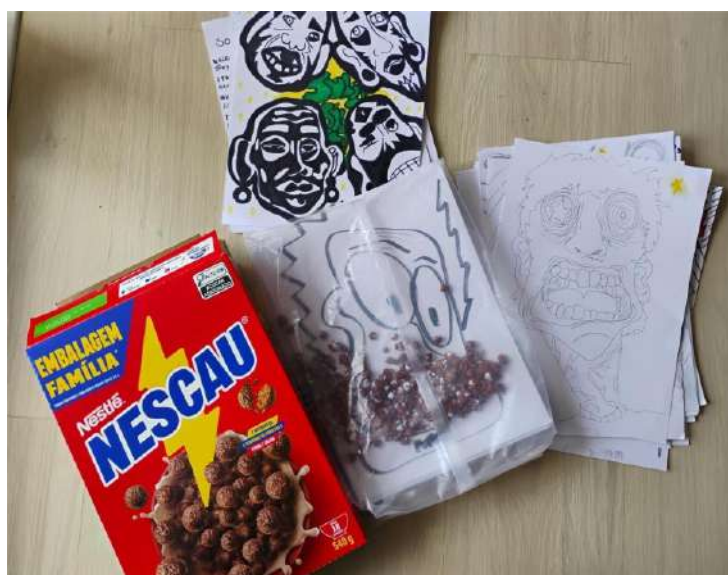
o esvaziamento, continua viva. Eu Tenho Vida transforma a canção de Nina Simone em um meio material de experiência política. O livro não oferece uma saída, mas um embate entre o que o mundo tenta tirar e o que se recusa a desaparecer. O que o espelho reflete não é uma identidade pronta, mas a prova silenciosa de uma vida que, mesmo submersa, ainda respira.

(Texto das alunas Júlia e Simone)

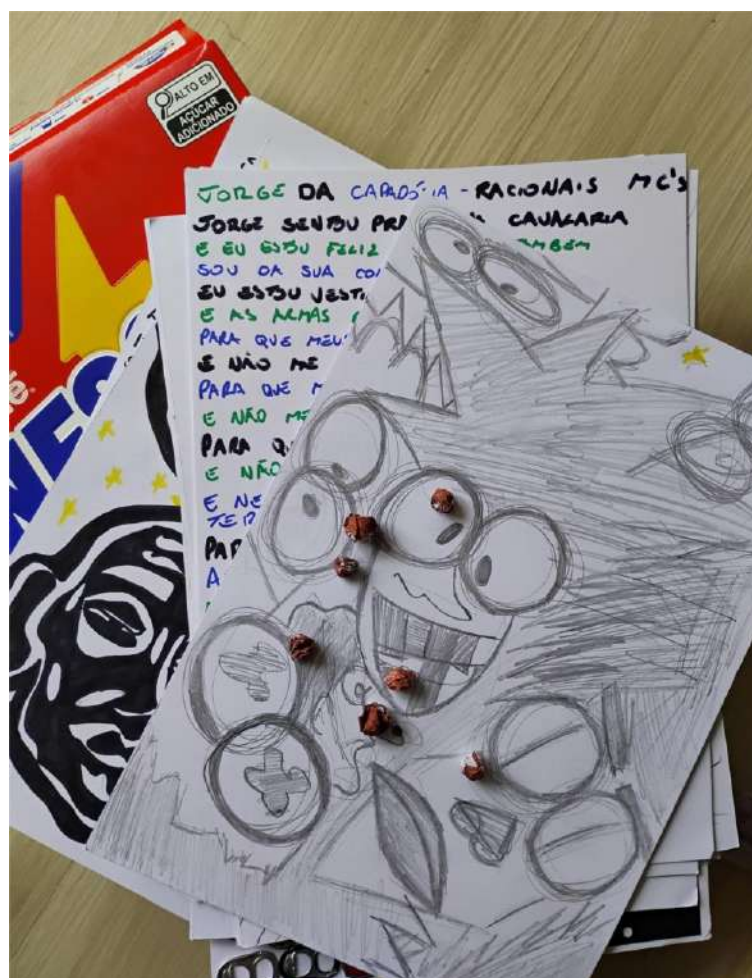




O caderno seguinte foi produzido por um aluno que, segundo seu próprio relato, optou por realizar uma proposta mais “radical”: um caderno-objeto inspirado em Marcel Duchamp. E o relato do aluno foi: *“Eu criei meu Caderno de Artista usando uma caixa de Sucrilhos com Nescau porque, na aula sobre Dadaísmo, aprendi sobre o ready-made do Duchamp. Essa ideia é sobre como um artista pode pegar algo comum e transformá-lo em arte. Escolhi essa caixa porque ela tem a ver comigo, já que sou um menino preto, e isso se reflete em alguns desenhos que fiz, que têm referências às máscaras africanas. Coloquei as páginas soltas dentro do próprio saco plástico do Sucrilhos, porque queria que a pessoa tivesse que mexer e procurar, como quando a gente sacode o pacote. Também fiz uns sucrilhos de papel para representar o que estava ali antes. Os desenhos têm algumas referências a máscaras, mas são bem aleatórios, porque eu queria explorar essa ideia do acaso, sem deixar tudo muito planejado. No final, o livro fala sobre como pegar algo simples, que normalmente seria jogado fora, e transformá-lo em arte usando criatividade e o que aprendemos sobre o ready-made”*.



A *Caixa de Sucrilhos* do aluno estabelece um diálogo direto com a Caixa Verde, de Marcel Duchamp, não apenas pelo uso do ready-made, mas pela compreensão do livro como um campo de experimentação conceitual. Assim como Duchamp reúne anotações soltas, fragmentárias e abertas na Boîte Verte, o aluno opta por páginas avulsas, deslocadas da encadernação tradicional e acondicionadas no próprio invólucro do objeto escolhido. O gesto de “mexer e procurar” ativa uma leitura não linear, em que o sentido se constrói no manuseio e no acaso, aproximando o livro de um arquivo instável de ideias. Ao transformar uma caixa de Sucrilhos, objeto banal e descartável, em suporte artístico, o aluno reafirma o princípio duchampiano de deslocamento de função e de valor, fazendo do cotidiano matéria de reflexão estética e identitária. O livro, assim, deixa de ser apenas um suporte narrativo e se aproxima de uma estrutura conceitual aberta, na qual o processo, o acaso e a experiência do leitor são parte constitutiva da obra.



Ao final da atividade do Caderno de Artista individual ou Cadernos-objetos, os alunos foram convidados a escrever uma reflexão, com o intuito de falar sobre o processo de criação, as escolhas que fizeram e as percepções que foram se formando ao longo do desenvolvimento do trabalho.

Professora Edneide,

Minha experiência com o Caderno de Artista atingiu dois extremos.

No início, quando estava sem ideias e noção do que fazer, senti como uma chata obrigação. Tui procrastinando e fazia, de vez em quando, um ou outro desenho, mas completamente sem vontade e identidade.

Com o tempo, entendi que se quisesse mostrar quem sou nele, teria que usar outros recursos, não conseguia fazer desenhos que me representassem, além de considerar uma atividade entediante.

Portanto, passei a fazer recortes, colagem, frases que acho tocante, desenhos com significados e meus poemas, porque escrever é a forma como melhor me expresso.

Com isso, comecei a dar forma ao caderno, achar boas inspirações, gostar dos resultados e pouco a pouco, me apeguei a cada página.

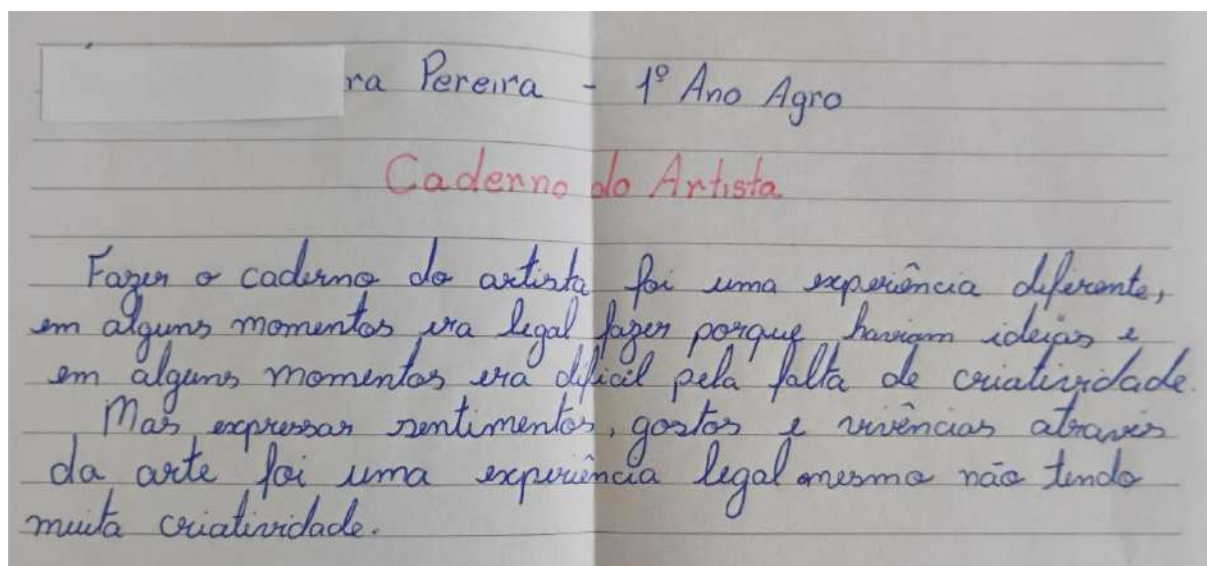
No final, fiquei "chateada" e reflexiva por ter que entregar o caderno, muito de mim, mesmo que entrelinhas, está ali, minha imaginação, criatividade, empenho, amores, alegrias, confusões, pensamentos e memórias, tudo reunido em papel.

O que antes não via a hora de terminar e entregar, agora tem muito do que sou entre uma capa e com certeza não guardarei como uma atividade da escola para nota, mas como algo que me trouxe autoconhecimento e registro sobre mim e minha história.

1º ANO AGRO

" " : Ramos

Eu gostei muito da atividade, pois me ajudou a não desistir da arte, a continuar desenhando e me esforçando para melhorar, e me ajudou muito a evoluir. :)



Como se pode observar, os Cadernos de Artista produzidos pelos alunos não podem ser entendidos a partir de uma única interpretação ou de uma intenção comum a todos. Cada trabalho se constituiu em um espaço singular, marcado pelas experiências de vida, referências culturais, afetos e tempos próprios de cada estudante. Dessa forma, o caderno deixou de ser apenas um objeto concluído para se afirmar como um lugar de encontro entre diferentes sentidos: a vivência pessoal, o aprendizado em sala de aula, as narrativas coletivas e aspectos do cotidiano. Essa diversidade mostra que o processo criativo não acontece de maneira linear ou fechada, mas como um percurso aberto, no qual diferentes ideias e discursos convivem.

Assim, o Livro de Artista revela sua força como espaço de expressão das subjetividades, funcionando não apenas como um objeto físico, mas como um campo de diálogo em constante transformação, aberto a múltiplas leituras e significados. Ao mesmo tempo, o processo mostrou que a mediação artística, mesmo quando ocorre de forma atenta e constante, não elimina todos os desafios envolvidos no ato de criar. Alguns alunos, apesar de apresentarem ideias e intenções bem-definidas, encontraram dificuldades para transformá-las em um trabalho concreto, o que resultou no não cumprimento da tarefa de entrega do caderno. Essas situações não devem ser entendidas como falhas do processo pedagógico, mas como parte da própria experiência de formação em arte, na qual a criação também envolve limites, bloqueios e inseguranças. Isso evidencia que o percurso criativo não é linear nem previsível, e reforça a compreensão do Livro de Artista como um espaço de risco e exposição pessoal, em que o papel do professor não é garantir resultados, mas sustentar o processo, respeitando os diferentes tempos e modos de criação de cada aluno.

Dois anos atrás, os Cadernos de Artista feitos pelos estudantes foram exibidos em uma mostra aberta a toda a comunidade escolar. O objetivo foi proporcionar uma experiência que transcendesse a simples observação visual, incluindo também o toque, algo essencial para entendermos esses objetos como obras sensíveis, com a ideia de quebrar a lógica tradicional de que uma obra de arte não pode ser tocada, o que aproximou o público da materialidade do livro como suporte artístico. Todos, autores ou não dos cadernos em exposição, puderam folhear, explorar texturas, volumes, colagens, cortes e sobreposições.

Lamentavelmente, durante o evento, dois cadernos desapareceram, o que nos demonstrou tanto o interesse gerado pelos trabalhos quanto as limitações institucionais na preservação desse tipo de produção em espaços abertos. Por essa razão, Márcia Regina, em sua pesquisa, levanta a seguinte questão: “Por serem trabalhos tão peculiares, ou tornam-se efêmeros ou praticamente intocáveis, já que se desgastam ao longo do folhear, como expor esses livros?” (SOUZA, 2009, p.120). Lógico que a autora insere essa problemática em uma discussão mais ampla, sobre a tensão entre a experiência tátil e as políticas de conservação adotadas por museus, colecionadores e galerias. No entanto, a partir da minha própria vivência com o desaparecimento de alguns Cadernos de Artista durante a exposição escolar, passei a me fazer a mesma pergunta: como compartilhar essas obras preservando-as, sem perder sua dimensão sensível e educativa?

Diante do incidente, e considerando que no ano de 2025 a quantidade de cadernos produzidos aumentou bastante, decidi compartilhar os trabalhos diretamente na sala de aula, em um formato mais intimista, cuidadoso e pedagógico. No novo formato, os cadernos foram organizados em círculos sobre mesas, criando um espaço estético onde os alunos eram convidados a observar, manusear e trocar impressões. A dinâmica se tornou lúdica e colaborativa, permitindo que cada estudante explorasse os trabalhos dos colegas com curiosidade, respeito e envolvimento sensorial. O ato de passar os cadernos de mão em mão transformou a sala em um espaço de fruição compartilhada, no qual a obra deixou de ser um objeto isolado e se tornou um meio de encontro, diálogo e construção coletiva de significados. Além disso, o compartilhamento oral estava sempre acompanhado de uma experiência tátil, visto que muitos dos adolescentes falavam sobre suas escolhas de materiais, compartilhavam memórias pessoais ligadas às imagens e comentavam sobre seus processos criativos.

A partir desse momento, originou-se a maior parte dos relatos dos alunos apresentados nesta pesquisa, mostrando a força pedagógica dessa prática de socialização. A sala de aula se transformou em uma pequena exposição viva,

promovendo o desenvolvimento da escuta, do respeito pela produção do outro e da ampliação do repertório visual e simbólico do grupo. Essa forma de compartilhamento dos Cadernos de Artista, organizada como uma pequena exposição no interior da sala de aula, revelou-se bastante significativa no contexto educacional, pois promoveu um ambiente de convivência marcado pela ludicidade, pela afetividade e pelo respeito. Nesse processo, cada estudante pode reconhecer-se simultaneamente como autor e como apreciador das criações dos colegas, construindo um sentido de pertencimento e de responsabilidade compartilhada em torno das obras produzidas.

CONCLUSÃO

Esta pesquisa teve início a partir da pergunta: **como o Livro de Artista pode contribuir para os processos de imaginação e criação no ensino de Artes?** A experiência realizada em sala de aula demonstrou que esse formato se afirma como um recurso pedagógico consistente, capaz de mobilizar práticas criativas mais profundas ao integrar investigação, experimentação e autoria no contexto escolar. Ao trabalhar com o Livro de Artista, os alunos passaram a compreender a criação não apenas como um produto final, mas como um processo em construção, no qual pensamento, matéria e linguagem se articulam de forma indissociável.

Ao longo da pesquisa e da prática em sala de aula, foi traçado um caminho que uniu técnica, reflexão estética e experiência pedagógica de maneira progressiva e integrada. No início, o estudo da encadernação permitiu que os alunos vissem o livro não apenas como um suporte funcional, mas como um objeto sensível e expressivo, onde a materialidade, a forma e o gesto se transformassem em linguagem artística. Esse primeiro passo favoreceu o contato com processos manuais, o cuidado na construção do objeto e a percepção do fazer como parte essencial da criação. Depois, a introdução ao conceito de Livro de Artista como uma obra aberta ampliou a visão dos estudantes sobre o caráter simbólico e interpretativo do livro, incentivando a criação de um imaginário próprio através da experimentação com imagens, narrativas e materiais. Essa diversidade de experimentações contribuiu para uma compreensão mais ampla do processo artístico, permitindo que o livro fosse percebido como um suporte flexível, aberto a múltiplas soluções formais e expressivas. O projeto, então, ultrapassou o ensino de técnicas isoladas e promoveu uma relação mais reflexiva e consciente acerca dos processos de criação.

A dimensão conceitual do Livro de Artista teve um papel central na proposta, ao incentivar os alunos a pensarem a obra como um espaço de articulação entre ideia, forma e sentido. Ao explorarem esse formato, os estudantes refletiram sobre como diferentes elementos da linguagem visual e poética do livro se organizam na construção de sentidos, um exercício que contribuiu para o desenvolvimento de um vocabulário visual próprio e para a compreensão da arte como uma linguagem simbólica, capaz de expressar experiências, afetos e modos singulares de perceber o mundo.

Do ponto de vista estético e formativo, o projeto evidenciou a potência do Livro de Artista como campo de investigação simbólica e poética. O contato com produções de artistas e com diferentes abordagens do livro ampliou a cultura visual dos alunos e aprofundou o entendimento desse formato como meio contemporâneo de expressão. A prática revelou que, ao assumirem a autoria de seus próprios livros, os estudantes deixaram de atuar apenas como receptores de modelos visuais e passaram a se posicionar de forma mais ativa, crítica e inventiva diante da criação. Tal mudança se mostrou especialmente relevante diante da constatação inicial de que muitos alunos apresentavam dificuldades em mobilizar referências para sustentar seus processos imaginativos. O Livro de Artista funcionou, nesse sentido, como um território de encontro entre os conteúdos trabalhados em sala de aula e as experiências pessoais de cada estudante, permitindo a construção de narrativas visuais e textuais singulares. Ao articular repertórios culturais, vivências individuais e experimentação artística, a proposta contribuiu para o fortalecimento da autonomia criativa e para a ampliação dos horizontes expressivos dos alunos.

Do ponto de vista da docência, esta pesquisa constituiu-se em um processo de aprendizagem tão significativo para mim quanto para os alunos que dela participaram. Ao acompanhar de perto cada etapa da criação dos Cadernos de Artista, tornou-se evidente como o ensino de Artes se potencializa quando é fundamentado na experiência vivida, onde o sujeito se reconhece ativamente envolvido com o mundo e, por meio da reflexão, toma consciência de sua própria experiência (CERBONE, 2014, p.14). Nesse contexto, os processos criativos deixaram de ser ações meramente técnicas para tornarem-se práticas sensíveis e reflexivas, nas quais agir, sentir e criar se articulam à construção de sentido. A escuta atenta e a abertura ao inesperado revelaram-se elementos centrais para o fortalecimento da autonomia, da autoria e do engajamento dos estudantes no fazer artístico. E eu, como professora-pesquisadora, enfrentei constantemente o desafio de repensar práticas tradicionais, ajustar planejamentos e acolher as particularidades de cada trajetória artística, entendendo que o tempo de criação nem sempre se alinha com o

tempo institucional da escola. Essa forma de abordagem criou um ambiente mais sensível, investigativo e colaborativo, em que os alunos se sentiram encorajados a experimentar, errar, reconstruir e dar significados próprios às suas produções. Trabalhar com o Livro/Caderno de Artista se mostrou, portanto, uma experiência completa, pois combinou técnica, imaginação e reflexão estética em um só evento. Ao contrário de atividades fragmentadas, o caderno permitiu que acompanhássemos a evolução do pensamento visual dos alunos ao longo do tempo, servindo como um registro de processos, descobertas e crescimento criativo. Para os educadores que querem desenvolver propostas semelhantes, é essencial entender o Livro de Artista não apenas como um produto final, mas como um caminho aberto para a investigação poética. É fundamental criar espaços de experimentação livre, valorizar o processo tanto quanto o resultado, e incentivar o diálogo entre os estudantes através de momentos de compartilhamento, apreciação e reflexão coletiva. Além disso, o contato com as obras de artistas que trabalham com o livro enriquece o repertório visual e inspira novas possibilidades formais e conceituais.

Esta pesquisa, finalmente, também abre portas para futuras explorações. As investigações que vierem a seguir podem aprofundar o uso do Livro de Artista em diferentes fases da educação básica, demonstrando quanto e como os processos criativos evoluem ao longo da trajetória escolar. Outras possibilidades incluem a conexão do livro com práticas interdisciplinares, envolvendo literatura, história, memória e tecnologias digitais, além do estudo de exposições pedagógicas que combinem a fruição tátil com a preservação das obras. Há, ainda, um vasto campo para pesquisas que investiguem o Livro de Artista como uma ferramenta de inclusão, expressão identitária e construção de narrativas pessoais em contextos variados. Em resumo, a experiência deixou um pouco mais claro que o Livro de Artista, quando integrado de forma consciente e sensível ao ensino de Artes, enriquece a formação estética e criativa dos alunos. Para mim, como professora, reafirmou-se a importância de práticas pedagógicas que valorizem a autoria, a imaginação e a experiência como elementos centrais no processo educativo, demonstrando que a arte na escola pode ser um valioso espaço de invenção, diálogo e transformação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, Alberto Filipe; TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez. **Gilbert Durand e a pedagogia do imaginário**. Letras de Hoje, [S.l.], v.44, n.4, 2010. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/fale/article/view/6539>. Acesso em: 27 out. 2025.
- CAMBRAS, Josep. **Encadernação**. Lisboa Editorial – Estampa, 2004.
- CARRION, Ulises (1941-1989). **A nova arte de fazer livros**. Fernando Pedro da Silva; Coordenação Editorial: Fernando Pedro da Silva e Marília Andrés Ribeiro, Tradução de Amir Brito Cadôr. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.
- CARRÓN, Ulises. **A nova arte de fazer livros**. / Ulises Carrion, Fernando, Pedro da Silva; Coordenação Editorial: Fernando Pedro da Silva e Marília Andrés Ribeiro, Tradução de Amir Brito Cadôr. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.
- CASTORIADIS, Cornelius. **A Instituição Imaginária da Sociedade**. Tradução: Guy Reynaud. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- CASTORIADIS, Cornelius. Y El Imaginario Radical. Campo de Ideas, SL, Madrid, 2003.
- CASTRO, Clara Sutter de. **História das encadernações: funções e simbologia** / Clara Sutter de Castro ; Fátima Auxiliadora de Souza Justiniano, orientadora. Niterói, 2021.
- CERBONE, David R. Fenomenologia. Edição Digital. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2014.
- CORREIA, Susano. **Diário de um Pintor**. 2 ed. 2024.
- COSTA, Sâmara Araújo. Sainte-Victoire, as muitas montanhas de Cézanne. Do que se vê e faz ver, da cor, da visão. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, [S. l.], v. 4, n. 2, p. 62–84, 2023. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/philia/article/view/127329>. Acesso em: 13 jan. 2025.
- DARNTON, R. **“O que é a história do livro?” revisitado**. Tradução: Lília Gonçalves Magalhães Tavolaro. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1503>
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: 34 ed., 1998. Coleção TRANS.
- DRUCKER, Johanna. **The Century of Artists’ Book**. New York: Granary Books, 2004. 1 ed., 1994.
- DUNCAN, Chappell. Typologising the artist’s book. [online] Preston Uk: Art Libraries Journal v. 28 n 4, 2003 pp 12-20. Disponível em: https://monoskop.org/images/archive/3/39/20180730164357%21Chappell_Duncan_2003_Typologising_the_Artists_Book.pdf. Acesso em: 07 dez. 2025.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral**. Tradução de Helder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DURAND, Gilbert. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Tradução: Renée Eve Levié. 3 ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. 8 ed. São Paulo. Perspectiva, 1991 – Coleção Debates.

FAVARETTO, C. F. **A Invenção de Hélio Oiticica**. 1 ed., – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

GUESDON, Marie-Geneviève; VERNAY-NOURI, Annie. **L'art du livre arabe: du manuscrit au livre d'artiste**. Bibliothèque nationale de France, 2001. INTERNET ARCHIVE. Voynich Manuscript. Disponível em: https://ia600105.us.archive.org/22/items/TheVoynichManuscript/Voynich_Manuscript.pdf. Acesso em: 10 jun. 2025.

ISAACSON, Walter. **Leonardo da Vinci**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

KAHLO, Frida. **O diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo**. Tradução de Mário Pontes; Introdução de Frederico Moraes. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

LIMA, Guilherme Cunha. **O Gráfico Amador: as origens da moderna tipografia brasileira** / Guilherme Cunha Lima; Prefácio de Emanuel Araújo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1 ed., 1997.

LOPES, Aquiles; QUEIROGA, Lula. **O Gráfico Amador**. Direção: Aquiles Lopes, Lula Queiroga. Estúdio Luni Áudio e Vídeo LTDA, 2023.

MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura**. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

Manual de Encadernação – manual do formador. Financiamento: Programa Operacional Emprego, Formação e Desenvolvimento Social – POEFDS. Disponível em: <https://pt.slideshare.net/slideshow/manual-do-formando-encadernao/72625980>.

MEADOR, Clifton. Eugene Feldman e Aloísio Magalhães: Doorway to Portuguese. **Pós-Limiar | Título não-corrente, [S.l.]**, v.4, p.1-5, 2021. Disponível em: <https://periodicos.puc-campinas.edu.br/pos-limiar/article/view/4976>. Acesso em: 4 jan. 2026.

MEREGE, Ana Lúcia. **A história do livro: marcos e transformações**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2024.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1908-1961). **Fenomenologia da percepção**. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-Ponty, Maurice, **O olho e o espírito: Maurice Merleau-Ponty**. Tradução: Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

NÓBREGA, Gustavo. **Poema / Processo: Uma vanguarda semiológica**. WMF – COEDIÇÃO, 2017.

PEREIRA, Rômulo do Nascimento. **O livro voa: da poesia concreta à Ave de Wladimir Dias-Pino**. Revista Ciclos: Transgressões. vol. 2, n. 3. (2014) Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/ciclos/issue/view/409>. Acesso em: 10 mar. 2025.

PLAZA, Julio. **O livro como forma de arte (I) e (II)**. *Arte em São Paulo*, São Paulo, n. 6 e 7, abril/maio 1982.

REIS, Silvio. **Teoria Gilbert Durand**. Escrita Científica. 2016/2017. Disponível em: https://www.academia.edu/49574534/IMAGINARIO_DE_GILBERT_DURAND. Acesso em: 27 set. 2025.

Revista do Programa de Pós-graduação em Artes. – Vol. 1, n. 1 (maio, 2008) – Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2008.

REVISTA PESQUISA FAPESP. **O código Voynich**. Disponível em: https://revistapesquisa.fapesp.br/wp-content/uploads/2013/08/060-063_PesquisaFapesp_210.pdf. Acesso em: 8 de jun. 2025.

ROCHA, Catarine Cândido. **Livro de Artista: reinventando o suporte tradicional**. Cabedelo, 2019.

ROCHA, Christiana Arruda Lee da. **O livro como obra de arte: critérios teóricos para conservação de obras raras**. Rio de Janeiro, 2008. Acesso em 20/06/2025. Disponível em: <https://antigo.bn.gov.br/producao-intelectual/documentos/livro-como-obra-arte-criterios-teoricos>.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo : FAPESP: Annablume, 1998.

SAN PAYO, Manuel Pedro Alves Crespo de. *O desenho em Viagem: Álbum, Caderno ou Diário Gráfico. O Álbum de Domingos António de Sequeira*. [online] Tese de Doutoramento em Belas Artes/Desenho. Universidade de Lisboa, Portugal, 2009. Disponível em: <https://researchportal.ulisboa.pt/pt/studentTheses/o-desenho-em-viagem-album-caderno-ou-di%C3%A1rio-gr%C3%A1fico-o-album-de-do>. Acesso em: 14 abril 2025.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001.

SOUZA, Marcela Antunes de. **A experiência neoconcreta através do Livro da criação de Lygia Pape** – São Paulo, 2020.

TAVARES, Enéias Farias. **As portas da percepção: texto e imagem nos livros iluminados de William Blake**. 2012.

TAVARES, Gonçalo M. **Dicionário de Artistas: breves notas**. Porto Alegre: Editora Dublinense Ltda., 2023.

TENDÊNCIAS do livro de artista no Brasil. Curadoria: Annateresa Fabris e Cacilda Teixeira da Costa. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985. Disponível em: https://monoskop.org/images/0/0d/Tendencias_do_livro_de_artista_no_Brazil_1985.pdf.

VISCOMI, Joseph. *Illuminated Printing*. In: EAVES, Morris (ed) **The Cambridge companion to William Blake**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

VYGOTSKI, L.S. **Imaginação e criação na infância**: ensaio psicológico – Livro para professores. São Paulo: Expressão Popular, 2018.