

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

**Rosana Krug**

**CORPO-MATÉRIA  
a construção do sentido no processo de criação  
de livro de artista com arte/educadores**

Porto Alegre  
2011

**Rosana Krug**

**Corpo-Matéria: a construção do sentido no processo  
de criação de livro de artista com arte/educadores**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientadora: **Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Analice Dutra Pillar**

Porto Alegre  
2011

Rosana Krug

**Corpo-Matéria: a construção do sentido no processo  
de criação de livro de artista com arte/educadores**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Educação.

Aprovada em

---

Prof. Dr<sup>a</sup>. Analice Pillar Dutra (orientadora) (UFRGS)

---

Prof. Dr<sup>a</sup>. Regina Maria Varini Mutti (UFRGS)

---

Prof. Dr<sup>a</sup>. Umbelina Maria Duarte Barreto (UFRGS)

---

Prof. Dr<sup>a</sup>. Lucimar Bello Pereira Frange (UFU)

---

*Meu especial agradecimento à orientação da Profª Drª Analice Dutra Pillar, por seu criterioso trabalho e sua sensibilidade em compreender os momentos em que, acima dos objetivos e percursos da academia, a vida impõe o desafio das perdas.*

*Aos colegas e aos participantes do grupo de orientação, bem como ao Gearte, agradeço pelo compartilhar de afetos e conhecimentos. Minha gratidão à Ceiza Alles, por seu olhar generoso, como amiga e revisora. Ao Fábio agradeço pelo apoio carinhoso e incondicional. Agradeço aos alunos, que dão sentido ao meu trabalho e, àqueles que se colocaram à disposição na minha pesquisa de campo. Agradeço à Caroline Bertani da Silva, coordenadora dos cursos de Artes Visuais da FEEVALE, por sua postura flexível. Meus agradecimentos aos professores e funcionários da FACED, pela acolhida e exemplar organização dessa instituição.*

*À Edna e José Guilherme Muck, mãe e irmão, em memória.*

## RESUMO

A presente dissertação tem o objetivo de demonstrar as singularidades perceptivas dos sujeitos ao observar as relações e escolhas de materiais, procedimentos e espaços em suas produções, em artes visuais, considerando a percepção em sua totalidade corporal. O referencial teórico relaciona a fenomenologia da percepção e da matéria, de Maurice Merleau-Ponty e Gaston Bachelard à semiótica sensível de Algirdas Julien Greimas e aos estudos de Eric Landowski; bem como, enfoca os paradigmas estéticos da arte ocidental associando-os às convocações sensoriais no contextualizar do livro de artista em seu potencial de interação com o público e como objeto híbrido na arte contemporânea. Tem como referencial metodológico a pesquisa qualitativa, com descrição e análise de dados no estudo de dois casos referentes à interação corpo-matéria, nos processos de criação e produção de livro de artista, realizados em oficina com arte/educadores, na Universidade Feevale. A análise enfocou a estesia e as sinestésias presentes no processo de criação de cada caso estudado, concluindo que cada sujeito prioriza um dos cinco sentidos corporais, acompanhado de um segundo sentido corporal, conforme demonstram seus processos e produtos. Um dos casos estudados demonstrou a prioridade do tato sobre o sentido visual; o outro caso demonstrou serem mais importantes suas escolhas visuais, seguidas das táteis. As produções finais da oficina trouxeram a discussão sobre livro de artista e livro-objeto encontrando alguns impasses em suas delimitações tangenciando-os à categoria instalação. Considero que o estudo da percepção, na abrangência dos cinco sentidos e nas particularidades perceptivas dos sujeitos, afirma a importância do sensível-inteligível na produção de sentido, contribuindo na formação de arte/educadores e no papel que exercem no conjunto da educação.

Palavras-chave: Arte/educação; processo de criação; livro de artista; fenomenologia da percepção e da matéria; semiótica sensível.

---

KRUG, Rosana. Corpo-matéria: a construção do sentido no processo de criação de livro de artista com arte/educadores. Porto Alegre: UFRGS, 2011, 158 páginas. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

## ABSTRACT

The present dissertation aims to demonstrate perceptive singularities of different subjects by the observation of the relations between materials selected, production procedures and spacial choices for their presentation, in visual art, viewing perception as the complex of all body senses. The theoretical references relate Maurice Merleau-Ponty and Gaston Bachelard's Perception and Matter *Phenomenology* to Algirdas Julien Greimas' *Semioptics* of the Senses and Eric Landowski studies, as well as focuses the aesthetic paradigms of Western art, associating them to the sensorial callings in the artist book making in its interaction potential with the public, and as hybrid object in contemporary art. The dissertation has, as methodologic referential, the qualitative research – with description and data analysis of the study of two cases that regard the interaction between body and matter – in the creative process and production of artist books by art teachers, that took place in a workshop designed for this data collection, at Feevale University. The analysis verified the *aesthesis* and *sinesthesis* present in the creative process of each studied case, concluding that each subject gives priority to one of the five body senses, accompanied by a second body sense, as their processes and products demonstrated. One of the studied cases showed the priority of the sense of touch over the visual one; the other case, however, demonstrated that the visual choices were more important, followed by tactile ones. The workshop final productions brought to discussion the differences between an artist book and an object book, which brought a dilemma regarding their delimitations, as they were tending to belong to the installation category. In my opinion, the study of perception, considering the five senses and the perceptive particularities of each subject, emphasizes the significance of the combination of sensitivity and intellect in the production of sense, contributing to the structuring of art/educators and the role they play in the education structure.

Key-words: Art/Education; artist book; creation process; perception and matter *phenomenology*, *semioptics* of the senses.

---

KRUG, Rosana. Corpo-matéria: a construção do sentido no processo de criação de livro de artista com arte/educadores. Porto Alegre: UFRGS, 2011, 158 páginas. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – <b>Rosana Krug</b> . <i>Sem título</i> . Série: <i>Objetos de Proteção</i> , 2003. Voal, algodão, estopa, costuras manuais. ....	12
Figura 02 – <b>Rosana Krug</b> . <i>Capa</i> . Série: <i>Objetos de Proteção</i> , 2003. Voal, algodão, estopa, costuras manuais.....	13
Figura 03 – <b>Rosana Krug</b> . <i>Sem título</i> , 2005. Fotografia digital, macro. ....	14
Figura 04 – <b>Alberto Burri</b> . <i>Red Plastic</i> , 1964 .....	45
Figura 05 – <b>Hélio Oiticica</b> . <i>Bilaterais</i> , 1959. Instalação.....	48
Figura 06 – <b>Hélio Oiticica</b> . <i>Bólido</i> , 1964-1965. Acrílico, madeira, náilon, papelão vidro, terra e tubo de néon. ....	50
Figura 07 – <b>Nuno Ramos</b> . <i>Sem Título</i> , 1986.....	53
Figura 08 – <b>Nuno Ramos</b> . Bienal do Mercosul, 2005. ....	54
Figura 09 – <b>Vladimir Tatlin</b> . <i>Contra-relevo de Canto</i> , 1914. Ferro, cobre, madeira. ....	74
Figura 10 – <b>Pablo Picasso</b> . <i>Copo e Garrafa de Suze</i> , 1912. 1ª Colagem. ....	75
Figura 11 – <b>Kurt Schwitters</b> . <i>Merzbau</i> , 1932. ....	77
Figura 12 – <b>Marcel Duchamp</b> . <i>The Green Box</i> , 1934. 320 cópias. Fonte: Internet. ....	80
Figura 13 – <b>Augusto de Campos</b> . <i>Greve</i> , 1962. ....	82
Figura 14 – <b>Márcio Sampaio</b> . <i>Sem título</i> , sem data. Poema-objeto .....	83
Figura 15 – <b>Lygia Pape</b> . <i>Livro da criação</i> , 1959. Guache sobre cartão. 30 x 30cm. ....	84

Figura 16 – <b>Edith Derdyk</b> . <i>Fresta: livro/partitura</i> , 2004. Livro-objeto, tiragem única. ....	86
Figura 17 – <b>Lygia Clark</b> . <i>Caminhando</i> , 1964. ....	95
Figura 18 – <i>Bolacha do Mar ou Bolacha da Praia</i> . ....	99
Figura 19 – <i>Pau de Chuva</i> . ....	101
Figura 20 – <b>CB</b> . <i>Representação do plástico bolha</i> . ....	103
Figura 21 – <b>CB</b> . <i>Representação do som e da forma do movimento do pau de chuva</i> . ....	105
Figura 22 – <b>CB</b> . <i>Representação da sensação tátil do algodão farmacêutico</i> . ....	106
Figura 23 – <b>CB</b> . <i>Representação tátil do aroma de sabão em pó</i> . ....	107
Figura 24 – <b>LR</b> . <i>Representação tátil, visual e sonora da lata com miçangas e sementes</i> . .	109
Figura 25 – <b>LR</b> . <i>Representação tátil da bolacha do mar</i> . ....	111
Figura 26 – <b>LR</b> . <i>Representação visual do som e representação tátil do pau de chuva</i> . ....	112
Figura 27 – <b>CB</b> . Foto dos trajetos percorridos; pedra basalto. ....	113
Figura 28 – <b>CB</b> . Foto dos trajetos percorridos; bueiro. ....	114
Figura 29 – <b>CB</b> . <i>Sem título</i> . Livro de Artista, 2011. Módulo: 00 x 00, total: 00 x 00 ....	119
Figura 30 – <b>David Hockney</b> . <i>A Bigger Splash</i> , 1967. Acrílica sobre tela. 96 x 96 cm ....	124
Figura 31 – <b>Egon Schiele</b> . <i>Seated Girl</i> , 1911. Aquarela e lápis. 48 x 31.5 cm. ....	125
Figura 32 – <b>Rosângela Rennó</b> . <i>Little Balls</i> . Série Vermelha, 1996 - 2003. ....	126

Figura 33 – <b>LR.</b> <i>Sem título.</i> Livro de Artista, 2010/11. ....	132
Figura 34 – <b>LR.</b> <i>Sem título.</i> Livro de Artista, 2010/11. ....	133
Figura 35 – <b>Antoni Gaudí.</b> Mosaicos. Saguão do Parque Guell, Barcelona. ....	136
Figura 36 – <b>Gustav Klimt.</b> <i>Retrato de Adele Bloch-Bauer I</i> , 1907. Óleo e ouro sobre tela 138 x 138 cm. ....	137
Figura 37 – <b>Maurits Cornelis Escher.</b> <i>Möbius Strip II</i> , 1963. Litografia. ....	138

## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO</b> .....	17
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	23
<b>1 FENOMENOLOGIA DA PERCEPÇÃO E DA MATÉRIA</b> .....	31
1.1 IMAGINÁRIO MATERIAL .....	39
1.2 NOTAS SOBRE A MATÉRIA NA ARTE MODERNA E CONTEMPORÂNEA .....	44
1.3 MATERIAIS NA ARTE/EDUCAÇÃO .....	55
<b>2 O VIVER-PELE: INTERAÇÕES</b> .....	56
2.1 INTERAÇÕES NO LIVRO DE ARTISTA .....	70
<b>3 INTERAÇÕES NA PRODUÇÃO DO LIVRO DE ARTISTA</b> .....	89
3.1 O GRUPO DE ALUNOS .....	91
3.2 OS ENCONTROS .....	92
<b>3.2.1 Primeiro encontro</b> .....	93
<b>3.2.2 Segundo encontro</b> .....	93
<b>3.2.3 Terceiro encontro</b> .....	100
<b>3.2.4 Quarto encontro</b> .....	112
<b>3.2.5 Quinto encontro</b> .....	116
<b>3.2.6 Sexto encontro</b> .....	117
<b>3.2.7 Sétimo encontro</b> .....	118
3.2.7.1 <i>Caso 1: O processo de criação de CB</i> .....	118
3.2.7.2 <i>Caso 2: O processo de criação de LR</i> .....	131
<b>CONCLUSÃO</b> .....	143
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	153

“A alma e o corpo não se separam, mas se misturam, inextricavelmente, mesmo na pele. Assim, dois corpos misturados não formam um sujeito separado de um objeto.”  
Michel Serres



Fig. 1 • **Rosana Krug** • *Sem título*. Série: *Objetos de Proteção*, 2003 • voal, algodão, estopa, costuras manuais.



Fig .2 • **Rosana Krug** • *Capa* • Série: *Objetos de Proteção*, 2003.  
Voal, algodão, estopa, costuras manuais.



Fig. 3 • **Rosana Krug** • *Sem título*, 2005 • Macrofotografia digital.

## **APROXIMADA CRONOLOGIA DE UMA SIGNIFICAÇÃO<sup>1</sup>**

*1965: Tarde de outono na casa de minha mãe; no colo um pequeno pano riscado para bordar. Aos sete anos, ela ensina-me a manter a linha na borda riscada de um moranguinho. Agulha e fio vermelho nas mãos... pés inquietos: olho os cinco degraus logo à frente e dou um pulo para fora de tudo. Nunca mais volto a bordar na vida!*

*1996: Manhã de inverno em Uberlândia. Sol e céu azul no serrado. Lucimar Bello<sup>2</sup> nos propõe o Caminhando, de Lygia Clark<sup>3</sup>. Fita de Möbius: um “corta-corta” seguindo em frente sem dividir, só multiplicando linhas: abundância, generosidade e energia. Desejo correr lá fora e deixar os passos desenharem o caminho, quero saltar da aula e cair dentro da arte!*

*1995: Primavera ou “a primeira verdade”: vejo algodões da Paineira sobre a grama verde do jardim. Caminho nas ruas e, pela primeira vez, paro e observo paineiras: algodão e espinhos.*

*1996: É noite de inverno quando exponho Signos da Terra<sup>4</sup>; já não são precisos tintas e telas.*

*1996: Primavera em São Paulo e a melhor de todas as Bienais<sup>5</sup>: Louise Bourgeois para compreender a interação corpo-mente.*

*1998: Início o ano criando a minha primeira “escultura mole”<sup>6</sup>: Imemorial. Quanto tempo faz que deixamos de ter uma cauda como os répteis? Outono e outra questão: o algodão que*

---

<sup>1</sup> In: MARTINS COSTA, Clóvis; JOHN, Richard. (orgs). **Vetor**. Novo Hamburgo: FEEVALE, 2009, p. 144-157.

<sup>2</sup> **Especialização em Ensino da Arte**, Universidade Federal de Uberlândia / UFU, MG.

<sup>3</sup> Primeira proposição vivencial da artista, em 1964.

<sup>4</sup> Mostras simultâneas: **Signos da Terra**. IEAVI, Galeria João Fahrion e Galeria Gestual, PA.

<sup>5</sup> **23ª Bienal de São Paulo** / Salas Especiais.

*limpa feridas é frágil? Dias e noites de exposição à chuva, ao sol e à oxidação criaram Relevos<sup>7</sup>. O algodão não é frágil! Inverno e primavera: só silêncio líquido; drenagem.*

*1991: Lembro que é noite de verão quando assisto à bailarina<sup>8</sup> no palco: corpo-objeto-movimentos-sons-corpos-brancos. Sinto sem palavras. Reúno retalhos brancos em amarrações, faço um anjo e lhe ofereço para que, pequeno e leve, caiba em suas bagagens, onde só leva o necessário. Um anjo é sempre necessário!*

*2001: Não sei o dia, nem o mês; não sei em que estação de vida eu estava quando reuni retalhos e reiniciei minhas costuras cegas nos tecidos transparentes e brancos, engordados de algodão e estopa: do quadrado imposto ao encontro sentido.*

*2007: Encontro um filósofo que reúne conhecimento e deleite literário para dizer dos cinco sentidos e de sua concepção dos corpos misturados. Encanta-me! Semelhante ao que acontece com as crianças quando veem balas de goma reunidas: cada cor um sabor.<sup>9</sup>*

---

<sup>6</sup> Referências às **Obras Moles**, de Lygia Clark.

<sup>7</sup> **Relevos**: mostra individual Usina do Gasômetro/ SMC, PA. 1999.

<sup>8</sup> Dagmar Dornelles: **Excertos Coreográficos**, Teatro São Pedro. Projeto Dança Porto Alegre.

<sup>9</sup> SERRES, Michel. **Os cinco sentidos: filosofia dos corpos misturados**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

## APRESENTAÇÃO

Início esta apresentação com um fragmento do texto intitulado “Costuras para reatar corpo-espírito”, breve reflexão realizada sobre a minha produção poética, compreendida entre os anos de 1999-2004. As ilustrações que o antecedem mostram duas imagens de um mesmo objeto, produzido com costuras manuais, e uma produção em macrofotografia. A Figura 1 registra o objeto em sua possibilidade de ser exposto no chão, como um quadrado com relevos; a Figura 2 o mostra como objeto suspenso, flexionado como uma *Capa*, seu título original; e a Figura 3 é a captura de um fragmento das costuras, um desdobramento poético, em macrofotografia.

“Aproximada Cronologia de uma Significação”, parte selecionada do referido texto, seria uma “cronologia da subjetividade”, que escapa à linearidade temporal; são fragmentos de memória justapostos e condensados, que retornam à consciência no ato de criar, como um modo em que o sentir faz sentido a mim e, quiçá, ao meu interlocutor.

A dissertação **Corpo-Matéria: a construção do sentido no processo de criação do livro de artista com arte/educadores**, busca as significações que se constroem entre os sentidos corporais e os materiais, procedimentos e espaços em processos de criação, considerando a percepção em sua abrangência corporal. As referências teóricas aproximaram a fenomenologia da percepção e da matéria à semiótica sensível, relacionando os paradigmas estéticos da arte em suas convocações sensoriais.

Afirmar a importância do sensível no conhecimento tem sido uma constante em minha trajetória profissional. Desde criança as ciências exatas possuíam um valor inquestionável na família, na escola e na comunidade e o saber significava lógica e

apreensão pela memória. As disciplinas escolares e as profissões que possuíam estatuto elevado valorizavam um saber racional e uma bagagem quase enciclopédica.

Na escola pública, na qual fiz toda minha formação básica, a disciplina de Educação Artística aparecia e desaparecia; ou seja, em determinados momentos ela “sumia”, como se fosse facultativa; e, quando “reaparecia”, as aulas resumiam-se às técnicas, com artesanato em couro, tecido, e por aí afora. Entretanto, sempre senti necessidade de criar; o desenho, a dança e a escrita equilibravam, aqui e acolá, as imposições ao conhecimento lógico racional, da maioria das disciplinas escolares.

Minha formação superior foi em Licenciatura em Educação Artística, pela Federação de Estabelecimentos de Ensino Superior em Novo Hamburgo, Feevale.<sup>10</sup> No curso, a ênfase foi na percepção visual e formal, predominando o enfoque da Teoria da Forma, Gestaltheorie<sup>11</sup>. Durante a graduação, porém, participei de oficinas e cursos nos quais experimentei outras propostas para o desenvolvimento do processo de criação, representando um contraponto para avaliar as diferentes abordagens expressivas.

O início da experiência profissional na educação formal deu-se numa das escolas em que fiz estágio, o Colégio Sinodal, em São Leopoldo, RS, onde, durante três anos assumi turmas em Educação Artística e História da Arte, no ensino de I e II graus, hoje Ensino Fundamental e Ensino Médio. Além da educação formal, coordenei a *Espaço, Oficina de Artes*, em São Leopoldo, onde atuei em oficinas para crianças, adolescentes e adultos, bem como em cursos em outros ateliês particulares.

---

<sup>10</sup> Em 1984 concluo o curso de graduação. Em 1999 a instituição passa a ser Centro Universitário Feevale e, em 05 de Abril de 2010, é declarada como Universidade Feevale.

<sup>11</sup> O vocábulo não possui tradução literal da língua alemã para o português, e é denominada, habitualmente, de Teoria da Gestalt.

O interesse por distintas categorias da linguagem visual como a litografia, desenho, pintura, fotografia, objeto e instalação proporcionaram o gradual desenvolvimento de uma produção pessoal. A primeira exposição individual aconteceu em 1986, seguida de outras cinco individuais e coletivas, tanto no Rio Grande do Sul, como em outros estados brasileiros, incluindo participações em salões, com prêmios em pintura e objeto. De 1986 a 1997 manteve uma produção em desenho, pintura e objeto vinculada à Galeria Gestual, em Porto Alegre.

Em 1995, ingressei como docente no Centro Universitário Feevale, hoje Universidade Feevale, onde leciono nos cursos de graduação em Artes Visuais, (Bacharelado e Licenciatura) e de Arteterapia, em disciplinas relativas aos processos de criação gráfico-pictóricos, à instalação e ao objeto, com especificidade no livro de artista. Na Pós-Graduação, leciono também disciplinas que propõem processos de criação, nas Especializações em Arteterapia e em Arte/Educação, na qual atuo desde 1999, sua primeira edição, coordenando-a desde 2007.

Considero fundamental ao professor que orienta processos de criação, o envolvimento com sua poética pessoal, uma vez que a pesquisa em artes visuais parte da experiência para, só então, elaborar a reflexão. As teorias sobre os processos de criação dão suporte e ampliam entendimentos, porém não substituem um saber que nasce da própria experiência de criar, apreendida em ato. Os processos em seus percursos acessam níveis profundos de compreensão e sentido, valorizando potencialidades e singularidades do sujeito, bem como da arte.

Na licenciatura em artes visuais, observo resistências relativas às práticas propostas em alguns dos discentes que iniciam o curso, com a frequente argumentação de que “não são artistas”. Para esses é difícil aceitar a necessidade de aprofundar a

experiência poética na formação em licenciatura. A poética do professor, lugar da experiência de criação, seria substituída pela aquisição de habilidades técnicas. Ou seja, dessa forma o sentido da arte estaria pré-concebido e reduzido ao “saber fazer” da técnica; seria necessário apenas transmitir conhecimentos e treinar habilidades.

O que as instâncias teóricas e práticas da arte e da arte/educação evidenciam, entretanto, é que o sentido é engendrado no percurso dos processos, deixando abertura para que novos sentidos possam ser atribuídos, por outros sujeitos. Dessa forma, para os arte/educadores, a produção em artes visuais é experiência que propõe transgressões e pode ressignificar a arte, seus processos e a própria arte/educação.

Portanto, não se trata somente de conhecer técnicas, procedimentos e materiais nas diversas categorias das artes visuais e de apropriar-se dos conhecimentos da história e crítica de arte, aplicando metodologias da arte/educação mas, ao fazê-lo, delimitar a disciplina como campo poético, na educação, diferenciando os momentos da produção poética, da produção artesanal ou da criação em Design.

Quanto ao processo de criação, minha pesquisa, entretanto, não visa dissertar para defini-lo; o que a pesquisa enfoca é uma das especificidades que estão em jogo no processo de criação: a percepção. De que percepção se fala, aqui? A do corpo com seus cinco sentidos, em interação com espaços e matérias no viver do sentido-sentido e das significações que podem surgir dos processos envolvidos na produção de livro de artista, com arte/educadores.

A presente dissertação está organizada em três capítulos: o primeiro capítulo, **Fenomenologia da Percepção e da Matéria**, trata da fenomenologia, em sua superação à tradição filosófica dualista, que opunha o sensível ao cognitivo, enfocando, em especial, os conceitos de percepção e de significação para Maurice Merleau-Ponty.

O primeiro capítulo subdivide-se em três outras partes: na primeira parte, aborda **O Imaginário Material**, de Gaston Bachelard, fenomenólogo que trata das qualidades da matéria, através da metáfora dos quatro elementos cósmicos da natureza como potencialidades simbólicas; seriam forças que impulsionam o imaginário, distinguindo-o da memória das formas do mundo.

A segunda parte do capítulo, **Matéria na arte moderna e contemporânea**, traça breves comentários sobre as questões da matéria em arte, nos âmbitos internacional e nacional.

A terceira e última parte do primeiro capítulo, **Matéria na arte/educação**, faz um comentário pontual, sobre o sentido dos materiais no ensino da arte.

O segundo capítulo intitulado **Viver-pele: interações**, em sua primeira parte, contempla o conceito de estesia, da semiótica sensível, relacionando-o ao corpo-matéria, tratado no capítulo anterior, pelo viés da filosofia. Com vistas a discorrer sobre os cinco sentidos, esse capítulo traz reflexões de semioticistas, filósofos, neurologistas, psicólogos. É o enfoque que dá título ao capítulo.

A segunda parte, do segundo capítulo, **Interações no livro de artista** traz apontamentos sobre os paradigmas estéticos ocidentais em seus modos de conceber a arte e convocar o público, sensorial e conceitualmente. A categoria livro de artista, dentro desse contexto, é pensada em sua potencialidade de interação.

O terceiro capítulo, **Interações na Produção do Livro de Artista**, descreve a proposta de investigação qualitativa, com descrição e estudos de casos baseados em proposições para a vivência de processos de criação e produção de livro de artista, em oficina de criação para coleta de dados realizada na Universidade Feevale, em 2010/2011, com arte/educadores.

A análise foi realizada a partir de dois estudos de casos, e considerou as estesias e sinestésias presentes nos desdobramentos propostos na oficina, relativas ao corpo-matéria-espço, buscando discutir os sentidos engendrados nos processos e produtos finais.

## INTRODUÇÃO

O interesse pela percepção corporal surgiu de experiências e conhecimentos construídos gradualmente em meu percurso. O primeiro contato com propostas de desenho que foram além da observação visual veio bastante cedo, no final da década de 70, em curso de criatividade realizado com a artista e professora Carmen Morales. O tátil, como ponto de partida do exercício gráfico, deu fluência a meu desenho e foi um marco, colocando o germe de uma questão que me acompanha, desde então. Os exercícios de sensibilização tátil, a partir de um objeto dado, estimularam e facilitaram a apreensão da forma, da textura, da proporção, do instrumento e da técnica, ampliando a abordagem sensível em artes visuais.

No que diz respeito ao conhecimento teórico, foi um marco a obra de Gaston Bachelard, com o livro **A poética do espaço**, sugerido pela Dr<sup>a</sup> Umbelina Barreto, ao organizar um grupo do qual fiz parte, no final dos anos 80, com o objetivo de propor vivências a arte/educadores, em seminário da rede de escolas luteranas do Rio Grande do Sul.

A sedução pela leitura da obra de Bachelard, unida ao desafio do entendimento à fenomenologia, fez com que, após alguns anos, desenvolvesse monografia sobre o Imaginário Material, em um dos módulos do curso de Especialização em Ensino da Arte, na Universidade Federal de Uberlândia<sup>12</sup>, UFU.

---

<sup>12</sup> Em 1998 concluo a Especialização em Ensino da Arte, na Universidade Federal de Uberlândia /UFU, Minas Gerais, com a pesquisa bibliográfica intitulada Matéria-Conceito na Arte Contemporânea, orientada pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Lucimar Bello Pereira Frange.

Em paralelo, estavam minhas experiências em arte, com a pesquisa de suportes na pintura, e o início da produção de objetos costurados, nos anos 90. Depois de ter experimentado vários materiais e instrumentos e sair do bidimensional com a produção de objetos, percebi que o tátil se fazia recorrente, subsidiando minhas escolhas materiais, desde os primeiros trabalhos. O tátil, o visual, as questões de espaço, forma, matéria e suportes foram construindo processos e produtos, com crescente apelo sensorial.

Importante citar, como marcos artísticos, o estudo sobre as obras de Lygia Clark e Hélio Oiticica, assunto de um dos capítulos da monografia final, desenvolvida no curso de Especialização em Ensino da Arte, da UFU. A obra dos neoconcretos demandou um entendimento teórico básico sobre a fenomenologia, possibilitando refletir sobre as relações entre conceito-matéria na arte contemporânea.

A motivação prática e decisiva na escolha do assunto da monografia citada, veio da experiência com a proposição vivencial de Lygia Clark, *Caminhando*, desenvolvida pela Dr<sup>a</sup> Lucimar Bello Frange, na disciplina de **Ensino de Desenho**, bem como suas reflexões sobre a obra da artista. A motivação teórica veio da disciplina intitulada **Desenho do Pré-adolescente**, do mesmo curso, ministrada pela Dr<sup>a</sup> Eliana Ometto Nardin, fundamentada na obra de Maurice Merleau-Ponty.

Ao ingressar, em 2005, como aluna no Programa de Educação Continuada, PEC, do Programa de Pós Graduação em Educação, na linha de pesquisa Educação: Arte Linguagem Tecnologia, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, PPGEDU, UFRGS, encontrei na semiótica sensível, de Algirdas Julien Greimas, tratada nos seminários ministrados pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Analice Dutra Pillar, a possibilidade de reunir as referências anteriores para constituir minha dissertação de mestrado, uma vez que a semiótica sensível traz em suas bases, entre outras teorias, a fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty.

O objetivo desta pesquisa, ao focar corpo-matéria, é demonstrar as singularidades perceptivas dos sujeitos nas relações e escolhas de materiais, procedimentos e espaços em seus processos de criação e produções em artes visuais, considerando a percepção em sua totalidade corporal, bem como contextualizar o livro de artista em seu potencial de interação com o público e como objeto híbrido na arte contemporânea.

Para a semiótica, a produção de sentido<sup>13</sup> é a operação que fundamenta a atividade humana na qualidade de intencionalidade, ou seja, é algo que se manifesta sob uma matéria, substância ou significação e é assumido por uma semiótica.

As referências teóricas que trago nesta dissertação, encontram-se na fenomenologia da percepção e da matéria, de Merleau-Ponty e Bachelard, e no enlace com a semiótica sensível, de Greimas e Landowski. Conceitos da fenomenologia e da semiótica, dessa forma, são aproximados aos referências artísticos, históricos e críticos da arte moderna e contemporânea.

Nesta dissertação, que abrange o sensível e o inteligível, o conceito de interação perpassa e alinha as distintas áreas do conhecimento envolvidas na reflexão: filosofia, semiótica sensível, arte contemporânea e arte/educação.

De forma genérica a interação é definida como: “ação que se exerce mutuamente entre duas ou mais coisas, ou duas ou mais pessoas; ação recíproca.”<sup>14</sup> Para a fenomenologia da percepção e da matéria, bem como na teoria semiótica sensível, a interação é o que indissocia sujeito-objeto, corpo-mundo.

---

<sup>13</sup> GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. Dicionário de Semiótica. São Paulo: Cultrix, 1989. p. 146.

<sup>14</sup> Dicionário Aurélio virtual.

Para a semiótica, o sentido-sentido seria vivido em ato, por actantes em interação, ou seja, a produção de sentido se dá em presença, por estesia. Os sentidos corporais são acionados no interior de uma prática, nos desdobramentos da vivência que produz sentido; a reciprocidade do sentido se daria pela linguagem verbal, trazendo a necessidade da interlocução na prática docente.

A arte contemporânea, por sua vez, aciona um universo de possibilidades materiais, não restrita aos materiais artísticos tradicionais e ao contato visual. A interação está no cerne de algumas categorias surgidas no século XX, que visam produzir sentidos a partir de variadas convocações perceptivas.

O livro de artista, definido como uma categoria artística nas artes visuais que inclui o conceito de livro-objeto, tem potencial para propor, na maior parte das vezes, a interação entre público e obra. Sua origem encontra-se no deslocamento do “livro”<sup>15</sup>, comumente suporte do verbal, para o campo das artes visuais e oportuniza a abordagem sobre o hibridismo das poéticas contemporâneas.

A arte contemporânea produz estratégias de interação através de distintas situações criadas pela articulação das linguagens nos contextos que incorpora, alguns mais sensoriais, outros mais conceituais. Uma estratégia criada por Antoni Muntadas, artista multimídia, foi imprimir seu ponto de vista em adesivos distribuídos em lugares públicos, na cidade de Porto Alegre (RS), na Galeria Chaves, por ocasião de sua exposição<sup>16</sup> na Obra Aberta, galeria de arte ali situada, onde adverte: “Atenção: percepção requer envolvimento!”.

---

<sup>15</sup> SILVEIRA, Paulo. **A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista**. Porto Alegre: Editora Universidade / UFRGS, 2001, p. 21.

<sup>16</sup> Antoni Muntadas, artista catalão, expôs na Galeria Obra Aberta, em 2000.

O envolvimento requisitado pela percepção pressupõe interagir com algo que atua em nós, gerando mudanças, acuidade perceptiva de si e do mundo; instantes de intensidade e suspensão da saturação perceptual a que estamos submetidos no cotidiano, onde tendemos a automatizar gestos, condicionar hábitos, estabelecendo objetivos previsíveis e pragmáticos.

A arte e seus processos provocam e desacomodam a percepção, questionando o que está naturalizado e condicionado culturalmente pela repetição automatizada. Abrir-se ao novo e ter outros pontos de vista sobre “o mesmo” seria tarefa permanente do arte/educador, no incessante movimento da arte, da educação, da vida e do conhecimento.

Na arte/educação Ana Mae Barbosa constata, com base em pesquisa que realizou com arte/educadores, no ano 2000, em São Paulo, que, ao perguntar-lhes o que entendiam por sensibilidade, dos 217 professores pesquisados, somente um associou a sensibilidade ao desenvolvimento dos cinco sentidos, à percepção. A autora observa, no entanto, que 82% responderam que o “desenvolvimento da sensibilidade” seria o principal objetivo das aulas de arte. Para Barbosa (2005, p. 99) “a percepção é a única forma de conhecimento sensível que interessa à arte/ educação.”

A incongruência das respostas aponta uma falta de discernimento em relação à contextualização do tema; ainda assim, é possível aferir que o vocábulo<sup>17</sup> seja interpretado como sinônimo de afeto. Para a fenomenologia, a percepção não prescinde do afeto, diferindo da teoria da forma, a Gestaltheorie, que tomou a percepção como cognição, isolando-a da dimensão simbólico-afetiva.

---

<sup>17</sup> No dicionário Aurélio, virtual, o vocábulo “sensibilidade” está associado a sentimentos e emoções; quanto à percepção, em uma de suas acepções relaciona-se aos cinco sentidos como “sensibilidade ao calor, ao frio, etc.”.

A importância de reflexões sobre a percepção nas formações em artes visuais e o questionamento provocado pela pesquisa de Ana Mae Barbosa, levam a inúmeras perguntas: até que ponto as licenciaturas em artes visuais estão abordando, em seus currículos, de forma clara e direta, as teorias da percepção? A percepção não estaria sendo, apenas, subentendida? E, se subentendida, não estaria demonstrando uma falta de articulação teórico-prática? Indo um pouco além, em se tratando das poéticas, de qual das teorias da percepção se fala, ao intitular toda a arte que se produz hoje, como “artes visuais”? Nos processos e produções em arte, seja qual for seu conceito, participaria tão somente a *visualidade* do artista ou do estudante de artes visuais?

São muitas as indagações, porém minha pesquisa está empenhada somente na reflexão da última questão, ao considerar a percepção em sua totalidade corporal e não só visual. A problematização teórico-prática que se coloca visa verificar as correspondências sensoriais no processo de criação, organizando as observações sobre as seguintes perguntas: quais as associações que cada sujeito estabelece entre suas sensações e os materiais escolhidos no processo de criação e produção do livro de artista? Quais os sentidos corporais que se mostram prioritários no processo de criação dos sujeitos pesquisados? Há recorrências sensoriais? Há relações entre as prioridades sensoriais e os referenciais artísticos que elegendem?

A pesquisa busca questionar a predominância do visual e de um olhar pensado sem a abrangência dos demais sentidos corporais, afetos e conhecimentos, como se fôssemos, todos, receptáculos de um mundo que, visualmente, nos seria dado pronto, com significações pré-estabelecidas. Tampouco seria de supor que todos os sujeitos, diferenciados por constituições neurológicas, psicológicas, sociais e culturais, utilizassem os mesmos receptores sensoriais, em grau, número e intensidade.

Ao levar em conta a percepção do sujeito em sua totalidade e particularidade, afirma-se a importância do corpo para o conhecimento e produção de sentido. O conhecer, a partir daí, já não pode mais ser concebido como sendo puramente racional mas dependeria de condições metodológicas propícias à construção e manifestação do sentido, que se dá na relação sujeito-objeto, sujeito-sujeito, na interação entre sensível e inteligível.

Conforme demonstrou a fenomenologia, o conhecimento não está nem só em nós, nem só fora de nós, mas se dá na coexistência dos corpos; é uma sintonia entre interno-externo no decorrer de processos que produzem significação. Sintonia essa que, necessariamente, perfaz os cinco sentidos perceptivos, pois somos corporais, estejamos conscientes dessa importância, ou não.

O professor, como propositor e orientador de processos em arte, tem o papel de convocar e lidar com a sensibilidade corporal do sujeito, como ela é e no ponto de maturação em que se encontra. Assim, o sujeito com o qual dialoga e orienta apresenta uma sensibilidade, uma singularidade que o revela; sendo que os caminhos a percorrer nos processos não estão limitados somente às ideias ou conceitos iniciais, nos projetos de trabalho, mas vinculados à forma de cada um perceber e interagir corporalmente. A partir da concepção de um sujeito sensível que busca sentido e interage com outros sujeitos e com o mundo, seria possível observar a seletividade que cada um exerce em relação aos materiais, espaços, procedimentos e referenciais artísticos, que articulam significações no processo e no produto final, em artes visuais.

Segundo Eric Landowski (2002, p.128): “o mundo se deixa apreender por nós como uma configuração sensível imediatamente carregada de sentido.” Para o autor, estamos todos envolvidos em construções de sentido em nossas práticas cotidianas.

A semiótica sensível busca a dimensão do vivido, da experiência, trazendo da fenomenologia as bases que conceituam a percepção em sua unidade sujeito-objeto. Nessa teoria, a estesia enriquece o contato ser-mundo; é a nascente do sentido-sentido, que ao convocar o sensível, convoca também o inteligível.

Para Landowski (2002, p.145) é da obra de Greimas que emerge a possibilidade:

[...] de um trabalho de edificação ou, inclusive, de educação semiótica do sujeito: a uma espécie de auto-aprendizagem que visaria um melhor domínio da competência latente que cada um possui para sentir, ao seu redor, a presença do sentido, e para entender o que é significado deste modo.

Na educação e na arte/educação seria assumir um compromisso de construção, donde o sentido possa emergir das práticas, dos processos vividos e, por fim, pensados; uma posição ético-estética.

## 1 FENOMENOLOGIA DA PERCEPÇÃO E DA MATÉRIA

“É em nós mesmos que encontramos a unidade da fenomenologia e seu verdadeiro sentido.”  
Merleau-Ponty

O presente capítulo, subdividido em três partes, trata, inicialmente, de compreender a relação sujeito-objeto e suas implicações nos conceitos de percepção e significação para Maurice Merleau-Ponty, contextualizados na fenomenologia. Na segunda parte, mantendo o mesmo enfoque filosófico, o capítulo traz a relação entre imaginário e matéria, na concepção de Gaston Bachelard.

Ao contemplar a fenomenologia da percepção e o imaginário material, a intenção é reunir corpo e matéria na relação sujeito-objeto.

A terceira parte aborda questões sobre a matéria na arte moderna e contemporânea, com um comentário pontual sobre o assunto em arte/educação.

Perceber e imaginar são dois estados de consciência diferentes, embora aconteçam simultaneamente. A percepção, tal como a entendemos atualmente, é um conceito historicamente recente, que foi objeto da teoria da forma e da fenomenologia, ambas do início do século XX. Até então, a percepção era considerada uma atividade que “somava” ou “juntava” partes para formar uma síntese, resultando no objeto percebido. As coisas seriam percebidas como um mosaico de qualidades isoladas e o aparelho sensorial (os órgãos dos sentidos, sistema nervoso e cérebro) funcionaria fragmentado, com os receptores isolados entre si. A sensação seria resultante de uma relação de causa e efeito entre as coisas e o nosso corpo.

Edmund Husserl, filósofo que concebeu a fenomenologia, deparou-se com a necessidade de analisar a percepção ao perguntar-se sobre a origem de nossos conhecimentos conscientes. Referiu-se à apreensão imediata que permite que diferenciemos, por exemplo, os seres humanos dos objetos, conceituando os atos da percepção consciente, com o vocábulo *Einfühlung*.

O núcleo, *fühl*, da palavra alemã *Einfühlung*, significa “sentir”. Na língua grega o correspondente a *fühl* é *pathos*, que significa “sofrer”, “estar perto”. *Einfühlung*, traz o sentido de “empatia”, que é “estar sentindo com”; ou, usando outro conceito mais específico, uma entropatia, que não implica em uma reação psíquica de “simpatia” ou “antipatia”. A entropatia refere-se à relação intersubjetiva sob um ponto de vista cultural, explicitando mais apropriadamente o sentido de *Einfühlung*.

*Einfühlung*<sup>18</sup> seria o perceber e ter consciência daquilo que está sendo sentido no vivenciar de uma experiência; seria o ato perceptivo antes do ato reflexivo. Assim, para o filósofo, a percepção está conjugada à consciência e tem capacidade de apreensão imediata das diferenças e semelhanças existentes entre o ser e o mundo, antes do pensamento.

Husserl trabalhou com os conceitos de “mundo vivido” e “ser no mundo” para dizer que o conjunto das coisas incompreensíveis surgem na consciência como um fenômeno da existência e não como uma realidade ou verdade, última. Apesar de as coisas possuírem existência própria, fora de nós, não aparecem ao nosso entendimento como são em si mesmas.

---

<sup>18</sup> BELLO, Angela Ales. **Introdução à fenomenologia**. São Paulo: Edusp, 2006, p. 64-66.

Assim, o fenômeno é a presença real de coisas reais diante da universalidade da consciência; sendo tarefa da fenomenologia descrever todos os fenômenos, sejam eles materiais, naturais, ideais ou culturais.

A consciência não se encarnaria nas coisas, não se tornaria as próprias coisas, mas pelo ato perceptivo, atribuir-lhes-ia significado, permanecendo diferenciada. A consciência reflexiva, para a filosofia, é o sujeito do conhecimento; não é uma substância, alma ou entidade espiritual, é uma atividade e seu atributo é criar essências, isso é, significação.

A fenomenologia como doutrina que funda a filosofia contemporânea na virada dos séculos XIX para XX, redimensiona a questão do conhecimento, que fora colocado ora só no objeto, ora só no sujeito. A superação da tradição filosófica consistiu na revisão da dicotomia existente entre o sujeito sensível e o sujeito racional. Por tradição filosófica entendemos as duas grandes orientações da teoria do conhecimento, articulada por Locke, no século XVII: o empirismo e o racionalismo.

As diferentes perspectivas foram propostas por Locke ao analisar cada uma das formas de conhecimento que possuímos: ideias, discursos, teorias e relações do sujeito com os objetos a conhecer.

Seguindo as ideias de Aristóteles<sup>19</sup>, Locke também distinguiu graus de conhecimentos, começando pelas sensações até chegar ao pensamento. Assim como Aristóteles diferiu de Platão<sup>20</sup>, Locke diferiu de Descartes. Platão e Descartes conceberam o conhecimento como sendo puramente intelectual.

A teoria do conhecimento tornou-se uma disciplina central da filosofia, voltada para a relação entre o pensamento e as coisas; ou seja, para a consciência interior e a realidade exterior, entre o entendimento e a realidade, entre o sujeito e o objeto do conhecimento. A esse respeito Chauí afirma:

Do ponto de vista da teoria do conhecimento, a consciência é uma atividade sensível e intelectual dotada do poder de análise, síntese e representação: é o sujeito. Reconhece-se como diferente do objeto, cria e descobre significações, institui sentidos, elabora conceitos, idéias, juízos e teorias. É dotada da capacidade de conhecer a si mesmo no ato do conhecimento, ou seja, é capaz de reflexão. É saber de si e saber sobre o mundo, manifestando-se como sujeito percebedor, imaginante, memorioso, falante e pensante. É o entendimento propriamente dito. (CHAUI, 2002, p. 118).

---

<sup>19</sup> Para Aristóteles o conhecimento vai sendo formado tanto pelo conhecimento sensível, quanto pelo conhecimento intelectual: pela sensação, percepção, imaginação, memória, raciocínio e intuição; essa última, entretanto, só poderia ser alcançada pelo pensamento puro. Ao invés de uma ruptura entre razão e sensibilidade, Aristóteles estabelece uma continuidade, mas mantém uma separação entre as formas de conhecimento quando concebe a intuição como ato do intelecto puro, que nos levaria ao conhecimento pleno. É interessante observar que, para esse filósofo, a intuição é identificada como ato do “pensamento puro” e não como uma síntese do sensível e do inteligível.

<sup>20</sup> Foi Platão quem diferenciou e separou o conhecimento sensível, a crença e opinião, do conhecimento intelectual, o raciocínio e intuição, afirmando que somente o intelecto chegaria ao Ser e à verdade. Para o filósofo, o conhecimento sensível se limitaria à aparência das coisas, produzindo ilusões, e somente o conhecimento intelectual alcançaria a essência das coisas, as ideias, entendido como o grau mais alto de conhecimento a ser atingido.

Na concepção empirista, a sensação e a percepção dependeriam dos objetos externos. O objeto, ao sensibilizar os órgãos dos sentidos, provocaria um percurso no interior do corpo, indo ao cérebro e voltando às extremidades sensoriais. A causa do conhecimento sensível estaria no objeto, de modo que a sensação e a percepção sofreriam a atividade dos corpos externos, sobre o corpo humano. Nessa teoria, a percepção seria a única fonte de conhecimento, estando na origem das ideias abstratas, formuladas pelo pensamento.

Ao contrário, nas teorias racionalistas, a sensação e a percepção dependeriam do sujeito e as coisas serviriam apenas para produzir sensação e percepção. A percepção seria relativa às condições de quem percebe, estando o conhecimento focado no sujeito; além disso, para essa concepção, a percepção ilude, pois nem sempre a imagem percebida corresponderia à realidade do objeto. A sensação e a percepção seriam sempre confusas e deveriam ser abandonadas, para que o pensamento formulasse ideias puras; as ideias deveriam explicá-las e corrigi-las.

É em Kant, no século XVIII, que o impasse sujeito-objeto encontrará crítica. Kant, ao reconstituir a noção de relação entre sujeito-objeto, buscará um meio termo entre apreensão sensível e intelecto; em sua formulação o sujeito apreenderia a realidade não como “deveria ser”, na ideia, mas como esta lhe apareceria à consciência. Ao produzir uma síntese, Kant introduz a noção de fenômeno: o conhecimento torna-se mediado pela subjetividade do sujeito em seu transcender. Entretanto foi Hegel, em sua obra **Fenomenologia do Espírito**, publicada no início do século XIX, o primeiro filósofo a usar a palavra fenomenologia, para com ela indicar o conhecimento que a consciência tem de si mesma através dos fenômenos que lhe aparecem.

Husserl manterá o conceito kantiano e hegeliano mas perceberá, na formulação de Kant, a impossibilidade de um saber sobre a essência das coisas, uma vez que as coisas seriam um reflexo de nossos juízos e o sujeito adaptaria o objeto de acordo com sua percepção subjetiva, nada sobrando da objetividade desse. Dessa forma, Husserl buscou separar psicologia e filosofia e manter o privilégio do sujeito do conhecimento, ou seja, a consciência reflexiva diante dos objetos, permanecendo, assim, o resquício da razão sobre a subjetividade. Ao ampliar o conceito de fenômeno, estabelece o lema da fenomenologia: “é necessário voltar às coisas mesmas”, pois, segundo o filósofo, a tarefa da fenomenologia é a de construir a filosofia como ciência rigorosa.

A consciência viveria o fluxo de experiências como uma relação entre sujeito-objeto, ser-mundo. Por ser intencional, a consciência atribui significação às coisas, advindo daí a necessidade de uma autocrítica, a chamada *epoché*. Seria o contemplar dos objetos como fenômenos em seu estado puro, deixando de lado a noção de um mundo naturalizado, como pretendia o realismo empírico.

Sem a vivência concreta e efetiva do mundo não haveria apreensão e significação, haveria somente a conceituação e tecnificação do saber, subtraindo a importância do sentido de totalidade, existente na experiência humana.

Para os fenomenólogos franceses o ponto de partida é o fenômeno da existência humana em si, que buscaram examinar sem priorizar a dimensão dos atos e do intelecto. Como existencialista, Maurice Merleau-Ponty, apesar de grandemente influenciado pela obra de Husserl, rejeitou sua tese de uma consciência intencional pura, fundamentando sua própria teoria no comportamento corporal e na percepção. Em sua obra **Fenomenologia da Percepção**, publicada na metade do século XX, busca superar, decisivamente, o impasse

da tradição, ao sustentar ser necessário considerar o organismo como um todo, para descobrir o que se seguirá a um dado conjunto de estímulos perceptivos.

Para esse filósofo, a percepção não gera ilusões, pois perceber é diferente de pensar. A percepção não é causada pelos objetos sobre nós, nem é causada pelo nosso corpo sobre as coisas, mas é da relação entre ambos que surge a significação.

A percepção é considerada originária e parte principal do conhecimento humano, porém com uma estrutura diferente do pensamento abstrato, que opera com ideias; a esse respeito Chauí observa que:

[...] Enquanto na percepção só podemos conhecer cada face de um cubo por vez, o geômetra ao pensar o cubo, o pensa simultaneamente em seus seis lados, pois já possui uma representação mental anterior, em sua memória; para o geômetra, todos os cubos são o “mesmo cubo”.(CHAUÍ, 2002, p.124).

Diferenciando o pensamento da percepção, a fenomenologia de Merleau-Ponty considera a importância do corpo na apreensão do mundo, pois não somos uma consciência reflexiva pura mas uma consciência encarnada num corpo. Nosso corpo não é apenas natural, como estudam a biologia e a psicologia, pois não somos nem pensamento puro por termos um corpo e nem coisa natural, por termos uma consciência. Conforme Chauí:

Visível-vidente, tátil-tocante, sonoro-ouvinte/falante, meu corpo se vê vendo, se toca tocando, se escuta escutando e falando. Meu corpo não é coisa, não é máquina, não é feixe de ossos, músculos e sangue, não é uma rede de causas e efeitos, não é receptáculo para uma alma ou para uma consciência: é meu modo fundamental de ser e estar no mundo, de me relacionar com ele e dele se relacionar comigo. Meu corpo é um sensível que sente e se sente, que se sabe sentir e se sentindo. É uma interioridade exteriorizada e uma exterioridade interiorizada; é esse o ser ou a essência

do meu corpo. Meu corpo tem, como todos os entes, uma dimensão metafísica ou ontológica (CHAUÍ, 2002. p. 244 )

A percepção não é uma reação física-fisiológica a um conjunto de estímulos externos, como supunha o empirismo; nem uma ideia formulada pelo próprio sujeito, como teorizou o racionalismo. A percepção pressupõe uma relação intercorporal em que interagem sujeito e objeto, sujeito e sujeito, possibilitando dar sentido ao conhecer. É da relação corpo-mundo que nasce a significação. Para Merleau-Ponty:

[...] Meu corpo não é apenas um objeto entre todos os outros objetos, um complexo de qualidades entre outros, ele é um objeto sensível a todos os outros, que ressoa para todos os sons, vibra para todas as cores, e que fornece às palavras a sua significação primordial através da maneira pela qual ele as acolhe. (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 317).

O corpo é o suporte de toda atividade humana. O sujeito é o seu corpo, vive-o no mundo como presença ativa e sensível, sem o qual não teria como perceber e articular significação em linguagens e expressão.

Em **O olho e o Espírito**, Merleau-Ponty (1984, p. 47) escreveu que “a ciência manipula as coisas e renuncia a habitá-las”. Na gênese do conhecimento sem corpo, se a ciência, com a lógica, e a religião, com o dogma incorporal, não as habitam, como então conhecê-las, habitando-as? Seria esse, um dos sentidos que faz da arte e da arte/educação campos tão essenciais à formação do ser?

## 1.1 IMAGINÁRIO MATERIAL

Em Merleau-Ponty temos subsídios para pensar a percepção corporal e na obra de Gaston Bachelard, cuja concepção sobre o imaginário é das mais singulares, encontramos a relação entre imaginário e matéria, campos que se complementam na relação sujeito-objeto, para tecer as relações corpo- matéria, nas artes visuais.

A obra de Bachelard é constituída de dois momentos distintos, um diurno e outro noturno e realiza, por um lado, o estudo sobre a epistemologia científica e, de outro, uma das mais belas reflexões poéticas sobre a imaginação material ou dos quatro elementos cósmicos: fogo, terra, ar e água. A tradição filosófica priorizou a imaginação reprodutora, considerando-a um resíduo das formas dos objetos percebidos, retidos na memória, concebendo ser assim que se formam as imagens na mente. A imagem seria um vestígio deixado pela percepção, o equivalente a uma percepção enfraquecida; portanto, a imagem seria a ausência daquilo que foi percebido. A percepção, por sua vez, era considerada a principal causa de nossos erros e o imaginário, se comparado ao logos, seria puro engano.

Mesmo no imaginário de Sartre ainda observa-se a imagem ligada à forma, constituindo “um certo tipo de consciência”. (BACHELARD *apud* PESSANHA, 1986, p. 19). Em Bachelard, entretanto, a imagem existe antes do pensamento.

Distanciando-se da oficialidade da filosofia francesa, a fenomenologia de Bachelard fala na consciência imaginativa como uma forma de consciência diferente da percepção e da memória, tendo como ato o imaginar e como conteúdo o imaginário. Ao diferir do pensamento cartesiano, concebe o imaginário distinto da ocularidade, característica de todo pensamento que liga a imaginação à forma, a imagem à ideia, e que desde a tradição grega uniu a imagem ao seu duplo, à representação. Em Bachelard há a negação da imagem como

reflexo do real, propondo assim a imaginação como construtora autônoma, diferenciando-a da percepção habitual.

A obra de Bachelard pode ser entendida como um todo: rompe tanto com o racionalismo, quanto com o empirismo filosófico; sua dialética não trabalha com a contradição, mas com a diferença dos contrários, numa interação inesgotável e complementar.

A matéria torna-se meio para a imaginação se realizar, fonte construtiva de imagens. Distingue assim a imaginação formal da imaginação material: a imaginação formal fundamenta-se na visão, no formalismo, convergindo para a ideia. É resultante de uma operação que reduz a matéria tornando-a objeto de visão, tornando-a figura, pressupondo o mundo como espetáculo e o ser como contemplador passivo. Fundamental ao pensamento lógico e matemático, o pensamento formal, entretanto, omite a materialidade dos objetos, tornando-os imateriais, distanciando-os através do sentido visual.

A civilização ocidental herda dos gregos essa relação entre o pensamento e a visão, conferindo a essa uma hegemonia sobre os demais sentidos. Em Aristóteles encontra-se uma sinestesia, pois a visão só se efetivaria através da dimensão tátil; o tocar, porém, seria como uma obsessão ou fobia da própria visão.

A imaginação material, ao contrário, recupera a concretude do mundo, a materialidade presente em toda a experiência poética; retira o ser da passividade contemplativa e o coloca em interação ativa com as forças de uma matéria com a qual se relaciona dinamicamente, numa ação transformadora recíproca. Para Bachelard, até mesmo as palavras são matéria; são materialidades da poesia.

O que emerge em Bachelard é o corpo sensível e cognoscente capaz de capturar imagens da matéria, não enquanto ato perceptivo cognitivo, mas como memória corporal e afetiva. A imaginação, em Bachelard, religa o corpo, participa de todos os sentidos, esquecidos pela hegemonia da visão, e reintegra a manualidade, vista normalmente como ação menor. Bachelard, assim, refere-se à imaginação criadora como unidade entre o logos e o pensamento poético. Sua fenomenologia seria, segundo José Américo Pessanha, estudioso de sua obra, uma fenomenotécnica. A esse respeito Bachelard considera que:

A imagem percebida e a imagem criada são duas instâncias psíquicas muito diferentes e seria necessária uma palavra especial para designar a *imagem imaginada*. Tudo aquilo que é dito nos manuais sobre a imaginação reprodutora deve ser creditado à percepção e à memória. A imaginação criadora tem funções totalmente diferentes daquelas da imaginação reprodutora. Cabe a ela essa *função do irreal* que é psiquicamente tão útil quanto a função do real, frequentemente evocada pelos psicólogos para caracterizar a adaptação de um espírito à realidade marcada pelos valores sociais. Essa função do irreal irá reconhecer, precisamente, valores de solidão. (BACHELARD apud PESSANHA, 1986, p. xxii).

A imaginação criadora adquire uma realidade particular na medida em que o imaginário gera não apenas formas mas valores e qualidades que apelam para a sensibilidade. Não é mais a percepção que comanda a imaginação, mas ao contrário: a imaginação não provém do real; vai ao real .

Distinguindo a imaginação reprodutora da imaginação criadora e, portanto, a imaginação formal da imaginação material, a imaginação bachelardiana é dinâmica, pois além de ser uma força que se movimenta em direção ao mundo, liga-se aos elementos pelos estados que os animam. Os quatro elementos cósmicos associam-se ao movimento da

matéria e não à forma; são metáforas das qualidades da matéria. Liberta da opressão das formas, a imaginação material conduz à imaginação criadora, simbólica, e confunde-se com a função do irreal.

Ao afirmar que a imaginação ultrapassa o real, Bachelard aponta para o aspecto transformador da imaginação, não em seu sentido utilitarista, mas como componente fundamental à arte e à vida, observando:

Acreditamos que o homem pré-histórico resolveu inteligentemente o problema de sua subsistência. [...] A utilidade de navegar não é suficientemente clara para determinar a esse homem a construção de uma canoa. Nenhuma utilidade pode justificar um desejo imenso de se lançar sobre as águas. Para enfrentá-las somente um interesse muito poderoso. Certamente, os interesses poderosos são os quiméricos. São os que se sonham e não os que se calculam. São os interesses do sonho. (BACHELARD, 2002, p. 75-76).

A imaginação cria o novo em todas as áreas do conhecimento, combinando elementos intelectuais, culturais e afetivos, permitindo que aquilo que está em potencialidade, instaure-se, seja criado.

Em Bachelard, os quatro elementos cósmicos surgem como forças que atuam no nível inconsciente possibilitando uma “estética energética”, que tem no corpo o mediador da experiência simbólica profunda, donde emergem as particularidades entre o criador e o seu elemento natural. Os quatro elementos geram energia e possibilitam transfigurações pela ação e pela vontade do ser imaginante.

Assim, “o inconsciente aparece como a consciência mais primitiva do mundo: a imaginação”. (FELÍCIO, 1994, p. 113). Precisamente por isso, Bachelard concebe o imaginário material como instância originária, primitiva, simbólica, unindo a imaginação à

matéria, aos elementos primordiais que nos remetem aos alquimistas, ao tempo dos xamãs, aos mitos e aos arquétipos junguianos.<sup>21</sup>

Seu pensamento remete aos primeiros filósofos gregos, pré-socráticos, como Empédocles de Agrigento, que acreditava que o cosmos teria se originado da combinação dos quatro elementos naturais, fogo, terra, água e ar. Para Empédocles, o todo conjugaria as experiências sensoriais e não somente a do olhar, com o sentido de proporções e equilíbrio, num jogo harmonioso. Conforme Bachelard:

Assim, os elementos, o fogo, a água, o ar e a terra, que durante tanto tempo serviram aos filósofos para pensar magnificamente o universo, permanecem princípios da criação artística. Sua ação sobre a imaginação pode parecer longínqua, pode parecer metafórica. E, todavia, desde que se encontrou o justo pertencimento de uma obra de arte a uma força cósmica elementar, tem-se a impressão de que se descobriu uma razão de unidade que reforça a unidade das obras mais bem compostas. (BACHELARD, 1986. p.30).

O artista seria tal um alquimista que transmuta a matéria e, sem contentar-se com as aparências, aprofunda seus devaneios íntimos em relação ao que transforma, criando a unidade sujeito-objeto, transformando a si mesmo.

---

<sup>21</sup>O conceito de arquétipo foi criado por Carl Gustav Jung, em sua *Psicologia do Inconsciente*, referindo-se aos símbolos pertencentes ao inconsciente coletivo, conceito, também, por ele criado.

## 1.2 NOTAS SOBRE A MATÉRIA NA ARTE MODERNA E CONTEMPORÂNEA

Toda obra de arte, seja material ou virtual, possui uma estrutura básica de forma, espaço e matéria. Bachelard afirma: “toda poética possui um componente de essência material.” e complementa: “[...] é oportunidade de realização pessoal, de expansão do universo interior, de demonstração da força da vontade, incentivo à imaginação criadora. Centro de sonhos.” (PESSANHA, 1986, p xxi).

A matéria está imbricada no conjunto da obra e é parte do sentido que expressa e comunica, é uma escolha sensível do artista; não é só um meio de materializar uma ideia a partir de uma técnica, mas é parte do todo de significação da obra.

A questão material da obra está vinculada às linguagens e categorias, que no século XX serão expandidas, indo além do campo exclusivo das Belas Artes, até então delimitado, especificamente, pelo uso de materiais, técnicas e linguagens da arte. Independentemente da discussão sobre a dissolução de fronteiras das linguagens expressivas na arte contemporânea, a escolha dos materiais e a forma como o artista lhes dá configuração no corpo da obra, diz sobre a própria obra e sobre a identidade-artista, em todas as épocas, em cada contexto.

A espessura da tinta na pintura de Van Gogh é, entre outros, um dos elementos indicativos do processo de mudança paradigmática da arte, com o qual contribuíram os artistas pós-impressionistas. O empaste na pintura de Van Gogh é movimento, marca gráfica, adensamento do espaço pictórico; não é só a imagem de um ausente mas uma presença corporal positiva, derivada da vontade do artista.

Nas duas primeiras décadas do século XX, outros pintores usaram empastes sobre tela, sendo que a pureza pictórica sofrerá as primeiras transgressões materiais com as

colagens, iniciadas por Braque e Picasso no Cubismo Sintético, seguidas no Dadaísmo, por Kurt Schwitters. Além de colagens com papéis de parede, jornais, etiquetas e outras superfícies, Schwitters utilizou objetos como botões e barbantes na pintura; chegando às montagens, onde há a presença de elementos bidimensionais e tridimensionais.

A acumulação de materiais na pintura é um signo matérico na obra de alguns artistas na década de 50: Jean Fautrier, Wols, Jean Dubuffet, Pierre Soulages, Jean-Paul Riopelle, Antoni Tápies, Karel Appel, Alberto Burri (ver Figura 4) e Eduardo Paolozzi. Suas pinturas são consideradas matéricas, ou seja, o foco expressivo reside na articulação da materialidade, apresentando, além do adensamento pelo uso da tinta, experimentações com materiais não-artísticos sobre tela.

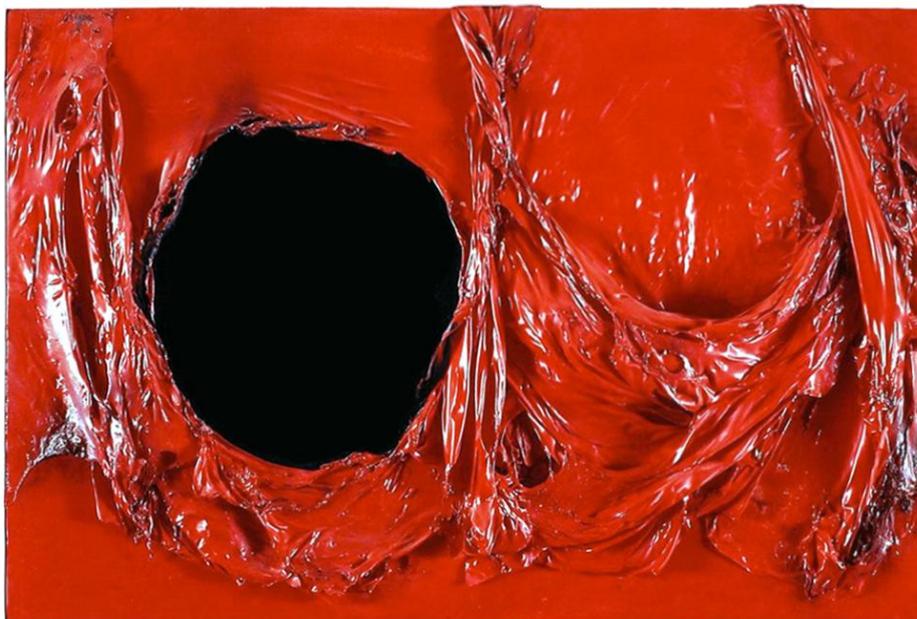


Fig.4 • **Alberto Burri** • *Red Plastic*, 1964.

Nos Estados Unidos, Rauschenberg, no New Dada, trabalha na pintura com uma variação da assemblagem, a *combine-painting*: são montagens que envolvem o bidimensional e o tridimensional na pintura.

Paralelo à questão dos empastes, ao uso de instrumentos variados, que não só os pincéis ou mesmo espátulas e do acúmulo de materiais diversos, mesclados ou não à tinta, há exploração formal e conceitual de outros procedimentos e suportes na arte. As experimentações materiais em busca de novos sentidos para a arte, intensificaram-se em alguns movimentos das últimas vanguardas históricas que ocorreram nos anos de 1960, como no Novo Realismo, com a assemblagem e bricolagem, que usa objetos e materiais da sociedade de massa; e, na Arte Povera, que adiciona elementos naturais, como madeira, terra, fogo, oxidações e outros.

Os artistas do grupo francês Support-Surfaces dedicaram-se especificamente ao questionamento da fisicalidade da pintura e a novas formas de relacioná-la ao espaço expositivo. Ao ampliarem o conceito de pintura através da pesquisa do suporte e dos espaços, operaram contra qualquer forma de ilusionismo ou metáfora.

Na arte brasileira, o questionamento do suporte na pintura inicia-se com artistas do movimento neoconcreto, na década de cinquenta. Na obra de Hélio Oiticica, a cor contrapõe-se ao excesso de intelectualização, é valor autônomo e expressivo, assume uma dimensão fenomenológica ao ir do plano pictórico ao objeto e, por fim, às proposições ambientais.

Em *Invenções*, Oiticica realiza seus últimos quadros que, monocromáticos, retangulares, pintados na frente e no verso, projetam uma sombra colorida sobre o plano da parede, do qual destacam-se. A vontade tridimensional, expressa pela projeção da cor, é reforçada pela nova situação espacial do suporte, em afastamento paralelo à parede.

Em *Invenções*, o novo posicionamento do suporte no espaço expositivo irá radicalizar-se na criação dos *Bilaterais* e *Relevos Espaciais*.

Os *Bilaterais*, como o próprio nome sugere, são objetos pictóricos suspensos no espaço, onde não há mais o avesso do quadro, solicitando uma dinamização da percepção do espectador, fazendo-o deslocar-se, para vê-los em frente-verso. O suporte é recortado em outras formas geométricas; os novos formatos, dimensões e disposições espaciais, rompem com a ideia de quadro como “janela”. O desejo de expansão da cor-matéria, acompanha-se de uma ruptura com o estritamente ótico; sua pesquisa está entre o formal e o vivencial. Para o artista: “[...] não é a aparência exterior o que dá a característica da obra de arte e sim o seu significado, que surge do diálogo entre o artista e a matéria com que se expressa.” (OITICICA, 1986, p. 31).



Fig. 5 • **Hélio Oiticica** • *Bilaterais*, 1959 • Instalação.

Oiticica, interessado na cor e em crescente elaboração da interação do público com a obra, criará *Bólides*, objetos de contenção da cor pigmento, do corpo da cor, a cor-matéria. Constituídos por caixas de madeira, vidro, plástico ou cimento; sacos de pano ou plástico; latas ou bacias que contêm materiais como pigmentos, anilinas, areia, terra, carvão, brita, água, conchas trituradas, entre outros, reivindicam do público a experiência lúdica, o

surpreendente, o desejo exploratório de texturas e consistências. *Bóides* (1963-64) são proposições que têm o corpo do outro como construtor de significação através da experiência sensorial.

Os *Bilaterais* de Oiticica abrem caminho para as montagens dos *Núcleos* e *Penetráveis*, que hoje seriam considerados instalações<sup>22</sup>, e ampliam a interação corporal do público com a obra.

A vivência de um “mergulho na cor” é a proposta de *Núcleos*, que articulam uma espécie de labirinto com planos monocromáticos, módulos retangulares suspensos, por onde o público circula. Abaixo dos módulos, no chão, Oiticica coloca um estrado com lixas<sup>23</sup>, provocando sensorialmente o público, em seu trajeto pela montagem.

Em *Penetráveis*, a estrutura suspensa “desce ao chão”; os planos horizontais e verticais fecham-se, são paredes que constroem ambientes, labirintos que colocam a cor e o público, espaço, tempo e corpo em inteiro envolvimento dinâmico. Propõem adentrar a obra, caminhar por cantos, esquinas, portas, cortinas; realizar passagens, descobrir cavidades, encontrar saídas. Há estímulos sensoriais variados, que trazem referências da natureza e da cultura popular brasileira. Os *Penetráveis* têm a possibilidade de serem montados em ambientes internos e em espaços externos, jardins ou parques, visando a ampliação da participação coletiva.

Como exposto sobre a obra de Oiticica, a espacialização proposta pela instalação nasce relacional, possui um potencial para a articulação entre obra-público-contexto, pois é

---

<sup>22</sup> Segundo Elaine Tedesco, nos anos 70: “o termo instalação passou a ser empregado em revistas e catálogos como uma forma de inclusão das diferentes proposições tridimensionais junto ao senso comum.” (TEDESCO, 2007, p.19)

<sup>23</sup> Em algumas fotos a montagem aparece com cascalhos, ao invés de lixas. Fonte: Internet

pensada quanto à escolha do espaço, sua ambientação, materialidade e a presença do outro. Por inúmeros fatores, essa interação pode, ou não, acontecer.



Fig. 6 • **Hélio Oiticica** • *Bólido*, 1964-1965 • Acrílico, madeira, náilon, papelão vidro, terra e tubo de néon.

Há, em cada instalação, uma proposta de espaço para o público; lugar esse que não está determinado a priori, como ocorre na pretensa neutralidade das paredes que abrigam obras bidimensionais no “cubo branco”, que subentende que o sujeito ficará em posição frontal à obra. Se comparada à experiência parcial que nos é requisitada por

produções bidimensionais, que enfatizam a visualidade, ou mesmo, a unidade monolítica da escultura tradicional, na instalação o público seria “um com a obra”, habitando-a.

A instalação integra o lugar, arquiteta um espaço, como a primeira acolhida à percepção, numa gama de possibilidades que existem em polaridades: o dentro-fora, o público-privado, o fechado-aberto, o pequeno-amplo, o claro-escuro, o som e o silêncio, entre tantas outras que determinarão posições e percursos do público.

No caso das instalações, perceber requer do público uma predisposição inicial para ambientar-se e envolver-se e, assim, passo a passo, formular o sentido, pois são os seus deslocamentos, seus percursos e as paradas que possibilitam que construa na mente o todo da obra.

A materialidade, entretanto, assim como o contexto arquitetônico da montagem, pode não remeter à manipulação, mas metaforizar sentidos, através de apropriações e deslocamentos de objetos e materiais, presentes no cotidiano e no próprio espaço escolhido, ou dado. Dessa forma, a instalação produz interação como resultado de um efetivo tensionamento dinâmico, criado por contrapontos espaciais, materiais, metafóricos, conceituais e pela presença do outro.

Na pintura, a busca por novas possibilidades materiais estende-se nas décadas de 60 e 70, ultrapassando-as. Artistas como Anselm Kiefer, Julian Schnabel e Nuno Ramos seguem fazendo da materialidade um princípio de suas criações; tratam o acúmulo material como “um reduto da memória”<sup>24</sup>.

Sobre a arte matérica de Nuno Ramos, afirma Fabbrini:

---

<sup>24</sup> FABBRINI, Ricardo Nascimento. **A arte depois das vanguardas**. Campinas, SP: Unicamp, 2002, p. 105-118.

Ramos apropria-se, assim, de um signo das vanguardas, isto é, maximiza o procedimento matérico, para figurar o imaginário atual como decorrência do imaginário da modernidade artística. O signo paroxístico é, porém, um paradoxo: significa tanto o auge de uma série – a da arte matérica – como a sua exaustão, a constatação de seus limites. É um signo de vitalidade, de soerguimento de um signo situado, entretanto, no limiar de seu quebrantamento. Incorpora todo o incorporado, pois ameaça desabar. É um signo, enfim, de um procedimento vanguardista, mas ao mesmo tempo desse procedimento, ou das vanguardas, desprega-se. (FABBRINI, 2002, p. 115).

Para Fabbrini, a matéria como foco ou principal formante da obra e de seu ideário, experimentou esgotamento com as últimas vanguardas modernistas. A obra de Ramos seria exatamente a expressão de um excesso insustentável, tanto na vida quanto na arte contemporânea. Suas obras possuem a característica de evocar em nós a apreensão do desmoronamento de algo, em decorrência do excesso de acúmulo material ou da precária sustentação dos materiais que aglomera, na pintura, no objeto e em suas instalações.

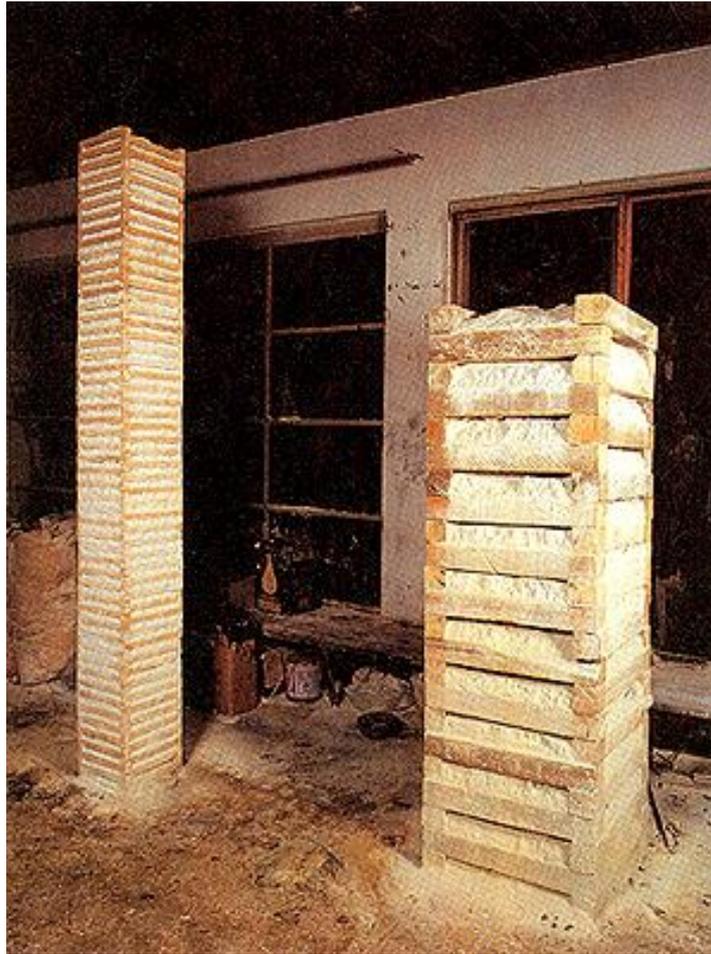


Fig. 7 • Nuno Ramos • *Sem Título*, 1986 • Fonte: Internet.



Fig. 8 • **Nuno Ramos** • Bienal do Mercosul, 2005 • Foto Rosana Krug.

### 1.3 MATERIAIS NA ARTE/ EDUCAÇÃO

Na arte/educação observo que é recorrente a utilização de sucata nas artes visuais, no teatro e na música, como alternativa, muitas vezes, aos poucos recursos existente nas escolas da rede pública de ensino.

Em relação aos materiais, na arte/educação há planejamentos com o objetivo de reaproveitamento, o que acaba funcionando como uma temática e, por vezes, dando margem, inclusive a clichês. Entretanto, o simples fato de trabalharmos com sucata, nem sempre tem por foco o reaproveitamento de algum material. Esse será o objetivo do plano de ensino quando estiver apropriadamente relacionado a outros conteúdos interdisciplinares, que vão sendo desdobrados considerando questões ambientais. Porém, quando objetos e materiais são escolhidos por alguém, retirados da vida cotidiana, dos guardados ou recusados, podem estar remetendo a outros sentidos. Seria interessante associá-los também à arte, com suas abordagens transgressoras e experimentais e ao plano simbólico de cada um, com sua história e suas memórias. Por que justificar, indiscriminadamente, tais empreendimentos sensíveis e poéticos, com a atitude politicamente correta da alçada ambiental e não da arte?

Na formação do arte/educador importa afirmar o valor da poética como poética, afinal é essa a melhor forma de educar para a arte, mantendo o sentido das produções em aberto, como um devir do sujeito.

## 2 O VIVER- PELE: INTERAÇÕES

“O mais profundo é a pele.”  
Paul Valéry

O presente capítulo subdivide-se em duas partes, sendo que, na primeira, enfoca a semiótica sensível a partir dos estudos de Algirdas Julien Greimas e de Eric Landowski. Em continuidade, busca ampliar a reflexão sobre as modalidades sensoriais a partir de outros autores, uma vez que os cinco sentidos são parte substancial deste estudo.

A segunda parte do capítulo, **Interações no livro de artista**, traz uma abordagem concisa sobre os paradigmas estéticos ocidentais e trata da categoria livro de artista quanto a seu potencial de interação, contextualizando-o na arte moderna e contemporânea.

Greimas, na obra **Da Imperfeição**, 2002, reafirma ser a busca de sentido o que nos move na incompletude, na imperfeição vivida no cotidiano. Para o autor, os momentos de perfeição e plenitude são aqueles em que provocações sensoriais, as estesias, produzem interrupções na continuidade das rotinas.

As descontinuidades, em meio às repetições do dia-a-dia, são conceituadas pelo autor como fraturas e escapatórias. A fratura seria resultante de um acidente estésico, ou seja, de um encontro, de uma súbita percepção a partir da interação sensorial entre actantes. O acidente estésico seria efêmero, pois, segundo Greimas, o sujeito retornaria à antiga ordem das coisas, a um estado nostálgico caracterizado pela lembrança e pela espera intencional de um novo acontecimento deslumbrante, de outra fratura. À *espera do inesperado*, o autor chamou de escapatórias. As escapatórias seriam as quebras provocadas intencionalmente pelo sujeito, em busca de reviver acontecimentos que produzam sentidos, entre as rotinas diárias.

Para Landowski, **Da Imperfeição** inaugura outra visão da semiótica, que ultrapassa a abordagem inicial dualista, abrindo caminho para novas investigações. O autor afirma a posição *construtivista* em relação à apreensão do sentido, na qual o sujeito é quem busca, de forma contínua e ininterrupta, nas práticas e vivências estéticas, os seus objetos de valor, selecionando aquilo que lhe dá sentido. Landowski considera que a maior contribuição do novo postulado de Greimas é o de ocupar-se de um sujeito que sente e pensa, constituindo um fazer complexo no qual complementam-se os dois níveis de apreensão.

Objeto e sujeito, uma vez reunidos desse modo na mesma instância actorial, deixam de ser concebidos como separados (ou opostos) os impulsos da sensibilidade e os imperativos da inteligibilidade. Pelo contrário, uns e outros começam a se articular entre si mediante uma prática integradora capaz de conjugar a disponibilidade para o sentir e a busca de entender. (LANDOWSKI, 2002, p 143).

Ao reunir sensível e inteligível, como inerentes ao sentido, Landowski resgata a estética como ciência da percepção, da mesma maneira que foi formulado por Alexander Gottlieb Baumgarten, no século XVIII. Greimas, entretanto, propõe o restabelecimento de relações recíprocas entre o sentir e o pensar, uma vez que para Baumgarten, assim como para Descartes, o conhecimento sensível seria confuso e só a razão poderia dar-lhe ordenação e sentido. Greimas trata do sentido que está contido no sensível, como é concebido pela fenomenologia da percepção, em Merleau-Ponty. A semiótica sensível, dessa forma, seria uma “semiótica encarnada”<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> LANDOWSKI, Eric. **Viagem às nascentes do sentido**. p. 33. In: SILVA, Ignácio Assis (org) **Corpo e Sentido: a escuta do sensível**. São Paulo: Unesp, 1996, p.21-44.

De natureza pré-discursiva, a estesia diz respeito à percepção, aos cinco sentidos do corpo, em sua capacidade de serem convocados quando em contato com as qualidades da matéria, objetos e sujeitos do mundo; é entendida como a parte sensível do sentido, que engendra o que para Landowski é o sentido-sentido.

A produção do sentido, dessa forma, se dá em ato, pela co-presença sensível dos actantes em uma situação concreta. O autor conceitua como um regime de interação esse contato direto entre actantes, por independender da mediação de um enunciado preexistente.

Conforme o autor: “É somente pela mediação da matéria do significante, e finalmente, de seu corpo que o sujeito constrói suas relações com o mundo circundante enquanto universo de valores e presença de sentidos.” (LANDOWSKI, 2002, p.23). O corpo tocado pela matéria, ao produzir estesia, seja pelo contato agradável ou desagradável, gera sentidos.

Aproximando as afirmações de Landowski às reflexões sobre o corpo em Merleau-Ponty, temos que:

O corpo é, ao mesmo tempo, consciência e matéria, sujeito observador e objeto observado. (...) O corpo é uma ancoragem espaço-temporal que serve de ponto de referência central ao processo perceptivo. Faz do mundo sua extensão periférica na mesma medida em que o mundo o possui como centro. ( MERLEAU-PONTY apud TATIT, 1996, p. 202 ).

O mundo percebido é um mundo intercorporal; espaços, tempos, dimensões, posições, formas, figurativizações e matérias estão sempre ancorados e relativizados por nosso corpo, único referente possível em relação aos outros corpos e paisagens, ao mundo como um todo.

Para Merleau-Ponty a significação é pré-conceitual, um sentido ainda não articulado, em que o corpo é o palco de ligação entre sujeito-objeto e as significações aí construídas vão além da simples decodificação de significados contidos nos objetos, mas engendram valores.

Para a semiótica sensível, assim como para a fenomenologia, o sentido não é concebido como algo que é dado de antemão, como imutável; ao contrário o sentido emerge de processos construídos.

O sentido, noutras palavras, nunca é “dado”, jamais ele “está” aí ou ali, de antemão, nem escondido sobre as coisas visíveis, nem mesmo instalado nas unidades constituídas no quadro de tal sistema de signos ou de algum outro código sociocultural particular. Em vez disso, ele se constrói, se define e se apreende apenas em situação – no ato –, isto é, na singularidade das circunstâncias próprias a cada encontro específico entre o mundo e um sujeito dado, ou entre determinados sujeitos. ( LANDOWSKI, 1996,p 28).

Complementando, Landowski argumenta que:

[...] é o sair da posição do ponto de vista que privilegia o sujeito, antes do objeto; o espírito, antes da matéria; a forma antes da substância; o significado antes do significante e o inteligível, antes do sensível”. (LANDOWSKI, 1996, p.28).

Nas afirmações do autor, é possível identificar os princípios da fenomenologia da percepção e da matéria na experiência de encontro entre sujeito-objeto, como unidade que engendra sentidos apreendidos em ato.

Considerando a concepção de sentido como sendo dinâmica e processual, uma relação entre sensível e inteligível, há possibilidade de aproximação ao processo de criação

em artes visuais, onde a vivência, o fazer estético antecede a reflexão. Na experiência estética, em seu fazer, as interações entre sujeito, matéria, espaço e os procedimentos eleitos vão sendo pontuados por articulações que resultam numa forma, seja objeto ou ação, quiçá, uma obra<sup>26</sup>, cujo sentido é imanente e aberto a leituras e novos sentidos, contemplados no contexto em que se insere.

Landowski, ao refletir sobre as possibilidades da semiótica sensível semiotizar o vivido, o *sentido-sentido*, refere-se à necessidade da expressão verbal:

A primeira condição para que se possa alcançar tal objetivo é, evidentemente, que se averigüe a possibilidade de *dizer* este “vivido”. Isso por sua vez, pressupõe que seja possível pensá-lo em termos que ultrapassem o que seria a expressão da simples subjetividade de quem o “vive”. (LANDOWSKI, 2002, p. 144).

Na formulação verbal sobre o vivido há que buscar a objetividade da linguagem, entretanto, entendo que ao se tratar de um fazer estético, por sua singularidade inerente, seja necessário pensar subjetividade e objetividade como complementares à produção de sentido.

Prosseguindo as reflexões sobre a problemática de semiotizar o vivido, o autor afirma que: “A estas alturas, as investigações atuais sobre a hierarquia das ordens sensoriais, sobre a correspondência dos sentidos e as sinestésias têm relação com um conjunto de problemas obviamente centrais.” (Landowski, 2002, p. 147). A semiótica sensível, no imbricar dos cinco sentidos corporais do sujeito, por estesia e sinestesia, demanda a contribuição de pesquisas pontuais para o aprofundar de suas questões.

---

<sup>26</sup> Por *obra* entende-se o objeto ou ação, homologados por um sistema específico de referências que lhe atribuam valor. Comentário da mestranda.

Se, de um lado, a semiótica sensível visa examinar o modo específico com que os sentidos associam-se aos objetos, de outro, Landowski refere-se à necessidade de tratar das formas que a matéria pode tomar, dizendo:

Mas, tratando-se dos poderes que o objeto exerce sobre o sujeito, também deve ser colocado o projeto, talvez ainda mais ambicioso, de uma semiótica da própria *matéria*. O objetivo seria o de dar conta dos efeitos de sentido oriundos dos modos de estar dos “corpos” em geral, ou seja, da morfologia das substâncias naturais ou artificiais com as quais as coisas são feitas – a *physis* – tanto quanto dos inumeráveis traços sensíveis da “matéria” humana, ou seja, do *soma*, esse “objeto” capaz, por sua compleição, sua consistência (seu peso, sua textura, seu calor) e sua mobilidade específicas, de significar imediatamente para outro corpo o sentido vivido de seu próprio “viver”. (LANDOWSKI, 2002, p. 147-148).

Indissociáveis, os corpos se tocam por suas particularidades e qualidades, nos efeitos que produzem no encontro, na forma como, um e outro, são afetados reciprocamente. No que tange a esse aspecto intersubjetivo, o autor complementarará sua reflexão citando como referências os estudos realizados por Sartre, Merleau-Ponty e Bachelard, na fenomenologia.

Com referência ao corpo, Greimas considera a importância de todos os cinco sentidos. Há valorizações do visual, sonoro, tátil, gustativo e olfativo. Na tipologia dos sentidos desenvolvida em **Da Imperfeição**, estabelece, entretanto, uma hierarquia sensorial, afirmando: “[...] o tato se situa entre as ordens sensoriais mais profundas, ele exprime proxemicamente a intimidade optimal e manifesta sobre o plano cognitivo, a vontade de conjunção total.” (GREIMAS, 2002, p. 36).

Para o autor, toda a atividade dos demais sentidos possui um componente tátil: o ouvido, o olfato, o paladar e a visão para atuarem, devem ser tocados pelo som, pelo odor, pelo sabor e pela luz.

Husserl havia analisado a corporeidade concluindo que sabemos da existência do (próprio) corpo pelas sensações e registros que possuímos dele. A esse respeito Ângela Bello (2006, p.37) diz que:

O tato é o sentido mais importante em absoluto, porque através dele registramos os confins físicos do nosso corpo, que permite orientarmo-nos no espaço. O tato nos dá, portanto, a sensação do nosso corpo e do corpo externo ao mesmo tempo. Não só a distinção, mas também a conexão; a conexão e a distinção entre o nosso corpo e o corpo diverso.

O tato, atributo da pele, tangencia os limites entre os corpos discriminando suas formas, proporções, dimensões e demais qualidades capazes tanto de separar quanto de unir o sujeito ao objeto.

Merleau-Ponty, em **Fenomenologia da Percepção**, afirma que o conhecimento sensível, antes de chegar à visão, sensibilizou o sujeito pela pele. Para esse filósofo a visão é considerada como o sentido que está em conexão com os demais sentidos corporais, numa relação de sinestesia. Ao referir-se à sinestesia, entretanto, o faz considerando a unidade dos sentidos, entendendo que estão em comunicação entre si. Para Merleau-Ponty, assim como para Bachelard, a visão mantém o mundo à distância, torna imaterial o material, propiciando as operações do intelecto.

Se o vocábulo estesia refere-se ao sentir, a sinestesia tem origem na soma das palavras gregas *syn*, que significa junto, e *aisthesis*, sensação, percepção: o vocábulo quer dizer, junção de sensações.

A sinestesia da qual trata a arte é considerada metafórica: “[...] sensação associada à determinada modalidade sensória é traduzida em signos relativos a uma modalidade diversa.” (BASBAUM: 2002, p. 27). A sinestesia é a relação subjetiva que se estabelece espontaneamente entre uma percepção e outra, pertencente ao domínio de um sentido diferente.

Para Basbaum seria uma pseudo-sinestesia, uma vez que o vocábulo é, segundo a medicina, uma patologia neurológica. Porém o autor reconhece que a percepção trabalha de forma integrada e seria improvável pensar que a fruição, em arte, ocorra totalmente isenta da participação de alguma associação sinestésica.

Michel Serres reflete sobre a transubstanciação entre corpo e matéria, afirmando que:

Como não dispomos de verbos diretos para expressar o processo cotidiano e vital que diz respeito ao corpo, tanto na alimentação quanto na aprendizagem, gostaria de dizer que além das imagens ele “subjetiva” as coisas e os movimentos percebidos no exterior, e transforma o objetivo em subjetivo. (SERRES, 2004, p.114).

Em artes visuais, considerando que a visão e o tato são, dos cinco sentidos, os que comumente atuam de forma mais direta na produção estética, verifica-se, empiricamente que os sons, cheiros e paladares podem estar presentes por associações sinestésicas. O artista buscaria a cor como metáfora do som, do odor ou do sabor, por exemplo. Assim como pode produzir uma obra na qual propõe estesiá-lo o público através de provocações sensoriais variadas, implicadas no conjunto de significação da obra.

A sinestesia, enquanto metáfora, reflete relações entre os sentidos e suas representações nas linguagens, por cruzamentos biológicos e culturais. Como exemplo, na

teoria das associações adquiridas, os condicionamentos culturais dos sentidos foram demonstrados em testes sinestésicos realizados pelos cientistas Zellner e Kautz que constataram, ao relacionar olfato e cor, que substâncias líquidas coloridas, induzem a aromas, enquanto substâncias líquidas incolores, como a água, não foram associadas a sabores.

Chauí, estudiosa de Merleau-Ponty, ao refletir sobre a percepção, produz desdobramentos similares às afirmações de Greimas. Para a autora:

Percepção vem de *perceptio* que se origina em *capio* - agarrar, prender, tomar com ou nas mãos, empreender, receber, suportar. Parece, assim, enraizar-se no tato e no movimento, não sendo casual que as teorias do conhecimento sempre a considerassem uma ação-paixão por contato: os sentidos precisam ser tocados (pela luz, pelo som, pelo odor, pelo sabor) para sentir. (CHAUÍ in: NOVAES, 1988, p. 40).

O corpo, em seu conjunto, é integrado pela pele; ao contrário de ser somente uma superfície que nos recobre externamente, a pele nos reveste inteiramente, dentro e fora, inclusive ao cérebro, conjugando nossos receptores sensoriais e neurológicos, registrando impressões particulares do sujeito em relação a si e ao mundo com o qual contata.

Para Serres (2001, p.76): “Conhecer as coisas exige que nos coloquemos primeiro entre elas. Não apenas em frente para vê-las, mas no meio de sua mistura, nos caminhos que as unem.[...]”. Ao substituir o vocábulo *meio*, por *mistura*, acentua a interdependência entre sujeito-objeto, no mundo. Segundo sua concepção da filosofia dos corpos misturados:

A pele é uma variedade de contingência: nela, por ela, com ela tocam-se o mundo e o meu corpo, o que sente e o que é sentido, ela define sua borda comum. Contingência quer dizer tangência comum: mundo e corpo cortam-se nela, acariciam-se nela. Não gosto de dizer meio como o lugar onde meu

corpo habita, prefiro dizer que as coisas se misturam ao mundo que se mistura a mim. A pele intervém em várias coisas do mundo e faz que se misturem. (SERRES, 2001, p. 77).

A pele possibilita indissociar, na constante permuta, o corpo e seu exterior; somos parte do mundo enquanto o tornamos parte de nós.

Em suas reflexões sobre a pele, Serres diz ser esta, um *sensorium commune*, lembrando suas diferentes sensibilidades, a recobrir o corpo em seus segmentos e distintos órgãos dos sentidos. Para o autor:

A sensibilidade, alerta aberta a todas as mensagens, ocupa mais a pele que o olho, a boca ou a orelha... Os órgãos dos sentidos acontecem aí quando ela se faz doce e fina, ultra-receptiva. Em alguns lugares, em locais determinados, ela se rarefaz até a transparência, abre-se, estende-se até a vibração, torna-se olhar, ouvido, olfato, paladar... Os órgãos dos sentidos variam estranhamente a pele, ela própria variável fundamental, *sensorium commune*: sentido comum a todos os sentidos, que serve de elo, ponte, passagem entre eles, plano banal, parede-meia, coletiva, partilhada. [...] A pele forma a tela de fundo, o contínuo, o suporte dos sentidos, seu denominador comum, cada sentido, proveniente dela, exprime-a intensamente à maneira e na qualidade de cada um." (SERRES, 2001, p. 66).

A receptividade da pele coincide com suas variadas espessuras e sensibilidades na percepção de vibrações que lhe chega em ondas, líquidos, sólidos, gasosos e rarefeitos; em sons, cheiros, sabores, toques, movimentos, em sombra-luz e cores. A pele recolhe, filtra e memoriza estímulos, potência do sentido-sentido, do ser no mundo.

A pele é a memória do corpo, seus registros não estão somente nas impressões topológicas, nas marcas que expõem sua vida e cultura mas são entranhas sensoriais; o

corpo é integrado por ela. Um quase monocromo repleto de diferentes tons e tessituras, com distintos textos, pedindo interpretações diversas, pelo sujeito.

Ainda sobre a modalidade tátil, Raúl Dorra distingue duas formas de tato: a da pele e a dos dedos. A pele é um órgão que possui a função de reunir e interiorizar a sensação do objeto em contato; enquanto a taticidade dos dedos complementa a visão, discriminando a percepção de diferentes formas, tamanhos, densidades, texturas, temperaturas e pesos. O tato acompanha as demais modalidades sensoriais, faz interagir profundidade e superfície, é uma ponte entre o fora e o dentro, produz sensações e percepções, atua no contínuo e no discreto, reúne corpo e alma, aproximando os actantes na interação de corpos, unindo-os esteticamente. Para o autor, dentre os cinco sentidos corporais é a visão que mantém mais afastados sujeito e objeto, atuando de forma, predominantemente, analítica.

Para a neurologia o sistema nervoso é uma parte escondida da pele, ou ao contrário, a pele é uma porção exposta do sistema nervoso. Sobre essa questão afirma André Virél:

Nossa pele é um espelho dotado de propriedades ainda mais maravilhosas que as de um espelho mágico. O espelho original que envolve o ovo se divide e é imediatamente absorvido para dentro de si mesmo. Reaparece então do outro lado da fissura original. O espelho dividido que é composto pela pele e pelo sistema nervoso, termina, por conseguinte, olhando para si próprio, por assim dizer, resultando daí um confronto que estimula um incessante movimento de imagens, bem como o surgimento daquilo que apropriadamente se denomina pensamento reflexivo. (VIRÉL apud MONTAGU, 1988, p.23).

A capacidade de interação com o mundo através dos receptores neurais contidos na pele criam uma dinâmica entre externo-interno que propicia o pensar através do sentir.

Assim, não seria possível crer na separação corpo e mente, uma vez que a mente não prescinde dos estímulos sensoriais, carregados dos afetos, para nutrir-se, tal qual a totalidade do corpo dela necessita para dar-lhe ordenação, enquanto operador lógico do ato reflexivo, capaz de desdobrar o sentido-sentido. Encontram-se, ambos, em uma articulada rede, onde cada ponto toca o outro num *continuum*. A pele é o que dá a forma final ao corpo, tornando-o uno, integrando corpo e mente.

Em Serres, encontro ênfase à questão de que educar o sensível não visa formar uma sensibilidade superior, como quem formata sensibilidades para uma estética pela estética; mas, sim, a afirmação de que toda a origem do conhecimento encontra-se no corpo. A esse respeito o autor observa que:

A origem do conhecimento, e não somente a do conhecimento intersubjetivo, reside no corpo. Não se pode conhecer qualquer pessoa ou coisa antes que o corpo adquira a forma, a aparência, o movimento, o *habitus*, antes que ele, com sua fisionomia, entre em ação. É dessa forma que o esquema corporal é adquirido, exposto, aprimorado, refinado e armazenado em uma memória viva e esquecida. Receber, emitir, conservar, transmitir: estes são, todos, atos especializados do corpo. (SERRES, 2004, p. 68).

Serres faz coincidem ser, corpo e conhecimento como a única condição possível do saber; sem o corpo em sua articulada complexidade, não há possibilidade de permuta, nem mesmo de alguma existência. Complementando, Serres afirma que: “A encarnação é o ponto culminante do concreto tanto quanto do saber, mesmo o mais abstrato.” (SERRES, 2004, p. 32).

Nesse ponto da dissertação, a importância atribuída ao corpo, antes apenas uma hipótese nascida das experiências pessoais, concretiza-se na soma dos conceitos de

distintos pensadores, reunidos até essa etapa. O que foi um esboço de pensamento, assume maior nitidez e consciência; uma afirmação do olhar que lanço ao outro, no trato ao sensível e seus desdobramentos no processo de criação.

Em relação à produção em arte, Serres, na sabedoria que repousa sob suas belas metáforas literárias, elogia o corpo sensível no gesto da expressão, ao afirmar que:

Os que têm necessidade de ver para saber ou crer desenham ou pintam e fixam o lago de pele inconstante e ocelado, tornam visível, com cores e formas, o puro tátil. [...] A um desenho ou colorido abstrato, corresponderia uma tatuagem fiel e sincera, onde se exprimiria o sensível. A pele vira porta-bandeira, quando porta impressões. (SERRES, 2001, p.18).

A importância da pele para Serres o leva à reflexão sobre as sensações absorvidas, de dentro e de fora do corpo, e suas reverberações no sujeito; seria uma sinestesia donde a imagem é a tradução *do puro tátil*. Para chegar à visão as sensações que percorrem a pele, e que nela estão latentes pela memória do corpo, são metaforizadas através do contato com cores e formas. E ainda, para Serres:

O corpo faz o corpo e o corpo faz o mundo. Ele sabe fazer o sujeito, ele pode fazer o objeto. Por assimilação, nós nos autocriamos; em compensação, criamos a novidade. Qualquer tipo de ensino que transmita conhecimentos apenas para seus seguidores não forma seres humanos, estes animais criativos, mas sim, macacos de imitação. A verdadeira vida requer os dois braços da balança: subjetivação e objetivação. (SERRES, 2004, p. 116).

A especialização do conhecimento fragmentou corpo-mente em múltiplas concepções de ser e saber, em vários sujeitos; afastando-nos da percepção da experiência como um campo de forças em interação.

Para Ashley Montagu (1988), o tato está na origem dos nossos olhos, nariz e boca e, depois do cérebro, é o mais importante de todos os órgãos. Montagu constata que os sentidos do Homo Sapiens se desenvolvem numa sequência definida: o primeiro dos sentidos corporais a ser desenvolvido no bebê é sua dimensão tátil, seguido da dimensão auditiva e, por último, do sentido visual. Entretanto, tato e olfato só estarão prontos no bebê, com o desenvolvimento da mielinização, no decorrer de algumas semanas após o nascimento. Com o crescimento, já na adolescência, a ordem se inverteria progressivamente, passando à prioridade o sentido visual e, em terceiro lugar o tátil, mantendo-se a audição em posição intermediária.

O tato, sendo o primeiro dos nossos sentidos a contatar o mundo, deixa suas impressões guardadas no mais recôndito da memória corporal e continua atuando nos processos perceptivos e criativos do adulto. Tais relações parecem ir ao encontro do Imaginário Material, de Bachelard que, ao referir-se à formação das imagens na criança, as relaciona ao corpo e à matéria, ao tátil, assinalando serem os interesses iniciais, orgânicos por excelência.

O sentido está em construção em cada ser que vem a ser, singularidades que necessitam de condições propícias à expressão. Assim sendo, as nascentes poéticas, seu sentido em educação, não seria da ordem só do que é passível de ser ensinado pela instrumentalização lógica dos conceitos, mas pela atenção ao conjunto do ser, ao considerar sensibilidades e percursos manifestados em produções e interlocuções no contexto da aula.

## 2.1 INTERAÇÕES NO LIVRO DE ARTISTA

Conforme o exposto no item anterior, na estesia e nas sinestesias, as modalidades sensoriais como a visão, tato, olfato, paladar e audição, somadas ao movimento num espaço-tempo onde linguagens interagem e comunicam, produzem sentidos. Isto se dá desde que exista atenção às sensações que o corpo, incessantemente, está contatando nos mais diversos contextos da vida. Assim, a sensibilidade pressupõe percepção e interpretação das sensações. Trata-se de um sentido construído com o que foi incorporado das experiências, de tal modo que a situação de nosso corpo é tão importante quanto as condições dos objetos percebidos em interação.

Dessa forma, as relações existentes entre obra, sua forma, espaço, matéria e o corpo com o qual interage vinculam-se aos conceitos de arte, em cada período histórico. As noções de espaço-tempo de cada época fundam sínteses paradigmáticas, na arte e na ciência.

A tradição artística ocidental herdou da Antiguidade Clássica a preponderância da visão sobre os demais sentidos corporais, tendo por primeiro paradigma estético, consolidado no Renascimento, a *arte como representação da natureza*.

A pintura, tomada como exemplo, foi considerada uma janela, ou um duplo em relação ao mundo, demandando do artista uma imagem de representação do visível: o desenho do detalhe, a cor semelhante ao objeto, as proporções das figuras, o espaço elaborado pela perspectiva linear e complementada pela sombra-luz do volume, as texturas similares às matérias do mundo. A tela bidimensional adquiriu profundidade visual; fator preponderante no ideal de representação pictórica da natureza, inserido numa teoria estética mimética.

Do Renascimento ao final do século XIX, a arte sustentou-se na interação mente-olho, na percepção unissensorial, relacionando o artista e a natureza para a construção da obra. A esse respeito Grossman observa que:

A tela é considerada como um espaço perfeito que não está sujeito a qualquer forma de interferência ou fricção proveniente do mundo exterior, funcionando assim como um meio à *priori*, uma estrutura que permite a formalização do conhecimento. Esta estrutura, além de ser evidente em si mesma, é independente da experiência. (GROSSMAN, 1998, p. 31).

No século XX, a Arte Moderna produziu um cisma com os princípios da representação, fundamentando-se no paradigma da *arte pela arte*, na teoria estética moderna.

Ao falar sobre si, o modernismo, com foco em seus elementos estruturais como linha, superfície, volume, cor e luz, ainda que subdividido em vários movimentos e tendências, pode ser sintetizado pela predominância do enfoque formalista, o que lhe confere uma certa unidade. Ao contrário do primeiro paradigma estético, nesse segundo paradigma estético o artista prescindiu do olhar à natureza, caminhando para uma crescente abstração, uma vez que o olhar já não seria mais capaz de viabilizar todas as indagações que surgiram, evocando novas respostas no tangenciar daquilo que é inacessível à visão. As relações formais, dessa forma, se deram somente entre o artista e a obra.

Merleau-Ponty, em seu ensaio sobre a obra pós-impressionista de Cézanne, intitulado **A dúvida de Cézanne**, dirá que o artista carregou em si a ambiguidade de, ao mesmo tempo, buscar a representação – contingência de seu próprio tempo, o século XIX – e por outro lado, desejar imprimir à obra sensações corporais acerca do espaço, abandonando o uso de um único ponto focal, base da matemática espacial euclidiana, que

constrói a perspectiva. Ao usar vários pontos de fuga numa mesma composição, lançou os fundamentos para a elaboração do espaço plano, que caracteriza a maioria das pinturas modernistas, do Cubismo de Braque e Picasso, até sua radicalização nas Abstrações Geométricas, de Malevich e de Mondrian.

A pintura modernista, liberta de sua condição de *janela do mundo*, gradualmente passou a ser pensada como um objeto bidimensional; seus elementos, linha, cor, superfície, matéria, passam a ser signos portadores de expressão em si mesmos, isto é, já não reportam a uma representação do mundo, mas à reflexão da própria arte. O crescente questionamento da pintura no século XX desencadeou inúmeras experiências com os materiais e com o suporte pictórico, que foi rasgado, empacotado, queimado, oxidado e exposto a todo tipo de gestos e instrumentos pelas vanguardas.

Além da criação de novas formas de expressão, alguns artistas e movimentos modernistas introduziram na arte o uso da metalinguagem, consistindo em justapor duas linguagens, num discurso crítico, que por um lado fala do conteúdo e de outro lado fala da forma; ou seja, seguindo as orientações estruturalistas, conceberam a significação a partir da união de um significado e um significante, como meio de provocar estranhamento no público e efetivar sua participação crítica.

A partir desse momento já não foi mais possível falar somente de uma relação entre artista e obra, uma vez que o público passou a ser solicitado a repensar a obra, participando de forma ativa ou menos contemplativa. O paradigma passa a ser outro, a arte já não basta a si mesma, para os artistas é preciso relacioná-la à vida.

O terceiro paradigma estético, o da *arte e vida* associou o objeto ao contexto e ao público, de forma irreduzível, sem o que não há o que se conceituar por *obra*. Ao substituir a noção de *obra acabada* por uma experiência que pressupõe abertura, um *acontecimento*, a

obra é gerada pela participação do público, que passa a incluir o entorno, a situação-obra. É uma atitude que opera além da forma, atingindo e modificando o próprio sistema de arte, origem da arte contemporânea.

Alguns movimentos das artes visuais do início do século XX, como o Dadaísmo e o Construtivismo russo, ao interligarem a arte com a vida, incluíram elementos heterodoxos; são materiais e suportes considerados extra-artísticos, propiciando a fusão tanto de distintas linguagens expressivas, como a publicitária, dentre outras, quanto diluindo fronteiras entre as categorias artísticas. São marcos as experimentações dos movimentos artísticos Construtivismo russo e Cubismo, a exemplo dos *contra-relevos*, de Tatlin (ver Figura 9), que reuniram materiais não convencionais como papelão, vidro e metal, em construções que não poderiam ser definidas como objetos ou esculturas; bem como as primeiras colagens na pintura cubista e as montagens realizadas por Picasso.



Fig. 9 • **Vladimir Tatlin** • *Contra-relevo de Canto*, 1914  
Ferro, cobre, madeira.

Entretanto, as montagens incorporando objetos e reunindo materiais díspares, construídas como relevos ou esculturas, são denominadas, genericamente, de *assemblages*, por Jean Dubuffet, somente na década de 1950.

No Cubismo os *papiers collés* sobre tela modificaram o espaço pictórico e sua plasticidade, associando-os a outras linguagens pelo uso de letras, palavras e signos retirados de impressos, partituras musicais, papéis de parede, dentre outros.



Fig. 10 • **Pablo Picasso** • *Copo e Garrafa de Suze*, 1912  
1ª Colagem.

A interpenetração de linguagens intensificou-se depois do Cubismo; o Dadaísmo, em sua proposta iconoclasta, propôs a i-limitação da arte (RICHTER, 1993, p. 70), convocando códigos heterogêneos através de elementos distintos que alteraram os parâmetros que pautaram a produção artística até aquele momento.

A atitude inaugural de Duchamp, ao criar o ready-made, apropriando-se de objetos industrializados e deslocando-os de seu contexto no cotidiano, reverbera até nossos dias; a utilização de objetos industrializados propõe novos papéis à arte, ao público e ao que nos cerca no dia-a-dia. Para Lambert:

A escolha de um objeto saído de nossa sociedade e sua transformação procede de uma vontade de descondicionalidade do olhar e do cérebro. Fazer do urinol, da lâmpada elétrica, do violão, do guarda-chuva outra coisa, perdão, outro objeto, é traduzir em atos artísticos nossa exigência principal de revolução mental e social, é participar da crítica radical de nossa cotidianidade, é abrir nossa sensibilidade à necessária ultrapassagem da liberdade, é contrariar e ajudar a liberação do espírito e do desejo, oprimidos e escarnecidos em todos os instantes e em todos os níveis. (LAMBERT apud MORAIS, 2002, p. 126)

O objeto na arte produziu uma nova revolução em nossos sentidos, por consequência, nos conceitos de arte. O papel da arte está justamente em produzir um estranhamento, desacomodando percepções cristalizadas e imagens condicionantes, ampliando a percepção e criando novos movimentos para o pensamento.

Novas categorias de arte, híbridas por excelência, como a assemblagem, a colagem, o happening, a fotomontagem, surgem nesse momento. Olhando hoje para esse

período que está quase completando cem anos, conclui-se que o germe da primeira<sup>27</sup> “instalação”, também parece ter surgido aí, com a Merzbau, de Kurt Schwitters.



Fig. 11 • Kurt Schwitters • *Merzbau*, 1932.

---

<sup>27</sup> A História da Arte considera ser “Proust”, obra de Lissitzky, de 1923, a primeira instalação.

A Merzbau ou Coluna de Schwitters, lembra as formas do Construtivismo russo. Sem fechar-se a um acabamento, encontrava-se em constante processo, por anos, e nada ocupava um lugar ou uma forma definitiva. Essa estranha escultura começava no piso térreo de sua residência em Hanover, atravessando o teto, e continuando no segundo piso. Em cada espaço côncavo da coluna, gerada pelo acúmulo de objetos e materiais, Schwitters depositou fragmentos como cabelos, cordões de sapatos, uma unha cortada, um cigarro fumado pela metade, um lápis da mesa de Mies van der Rohe, homenageando a cada um de seus amigos. A característica essencial dessa obra para as relações de espaço-tempo, na Arte Contemporânea, talvez esteja na impossibilidade de ser movida e acomodada nos templos de legitimação da arte, assim subvertendo-os e realizando uma espécie de conciliação entre o efêmero e o permanente, ao privilegiar o processo do artista.

A Arte Contemporânea, ao dispor de todos os códigos que a precederam, prescinde de operar rupturas; sua característica é a de ser heterogênea, múltipla, pois já não é paradigmática, mas sintagmática; isso é, aberta à incorporação e diálogo com outras linguagens, meios e modos de expressão.

A modalidade de criação “livro de artista” ao apropriar-se da concepção tradicional de livro, ressignifica o objeto de arte em contextos específicos, contrapõe propósitos. Sua primeira condição híbrida está em situar-se entre linguagens, indo de um campo a outro, de objeto literário a objeto plástico. Sua denominação de “livro de artista”, no campo das artes visuais, foi cambiante, sendo ora chamado de arte-livro, ou de livro-arte; e, embora seja um objeto, como o livro literário, para Silveira:

O livro de artista é uma categoria (ou prática) artística que desenvolve tanto a experimentação das linguagens visuais como a experimentação das possibilidades expressivas dos elementos constituintes do livro ele mesmo.

O transporte do significado do texto para o volume em si pode ser muito radical, caso específico em que a obra passa a ser denominada livro-objeto. Assim, nem todo livro de artista é um livro-objeto, mas certamente todo livro-objeto é um livro de artista. Seu repertório é infinito. (SILVEIRA, 2001, p. 77).

Compreende-se que para Silveira “livro de artista” denomina uma categoria em si, pela qual é hoje reconhecido, na área das artes visuais; enquanto que a denominação de livro-objeto seria pertinente ao livro que foca a matéria, como principal formante plástico. Na história da arte o marco referencial é a obra de Marcel Duchamp, considerada o primeiro livro-objeto, a “Caixa-Verde”, contendo as anotações e estudos, realizados para sua obra “O Grande Vidro”.



Fig.12 • Marcel Duchamp • *The Green Box* ,1934 • 320 cópias • Fonte: Internet.

Segundo Paulo Silveira: “As evidências mostram que podemos retroceder no tempo quase indefinidamente na busca da origem do livro de artista” (SILVEIRA, 2001, p. 30). Os registros de Leonardo da Vinci em seus cadernos testemunham essa prática. Por outro lado, na poesia ocidental, a interpenetração das linguagens verbal e visual é experimentada no final do século XIX pelo simbolista francês Stéphane Mallarmé, que considerou a visualidade das letras e o branco do papel como elementos semânticos dos seus poemas, antecipando os poemas-visuais, que terão maior impulso no século XX.

A fusão poética entre as linguagens verbal e visual efetiva-se, no Brasil, ao final da década de 1950, com os poetas e artistas dos movimentos Concreto e Neoconcreto<sup>28</sup>. Na poesia concreta a palavra foi usada tanto por seus aspectos formais quanto sonoros, criando textos em que a sintaxe poético-visual difere da sintaxe tradicional: são os poemas-visuais, que hoje, podem ampliar-se à hipermídia, propondo interatividade.

---

<sup>28</sup> O movimento Concreto desenvolve-se no Brasil, iniciando em São Paulo, nos anos de 1950, reunindo poetas e artistas plásticos. Na poesia origina os poemas visuais e, nas artes visuais, a abstração geométrica, de matriz européia. O movimento Neoconcreto, da mesma época, ao partir da arte concreta, dela distingue-se, ao considerar a subjetividade do sujeito. Para os artistas neoconcretos, o objetivo da obra estava na abertura à produção de sentido pela participação do público através da interação sensorial com a obra.



Fig. 13 • Augusto de Campos • Greve, 1962.

Além dos poemas visuais, vários artistas produzem poesias-objeto, em que palavras, títulos e imagens se agregam a objetos, incorporando materialidades e significados culturais subjacentes.



Fig. 14 • Márcio Sampaio • *Sem título*, sem data • Poema-objeto.

Entretanto, inicialmente, foram os artistas neoconcretos que propuseram o livro de artista como narrativa visual, como é o caso de Lygia Pape, que produziu o *Livro da Criação*, *Livro da Arquitetura* e *Livro do Tempo*; construídos a partir de formas seriadas e móveis, com dobraduras e incisões, que possibilitaram a saída do plano e outras inserções espaciais.

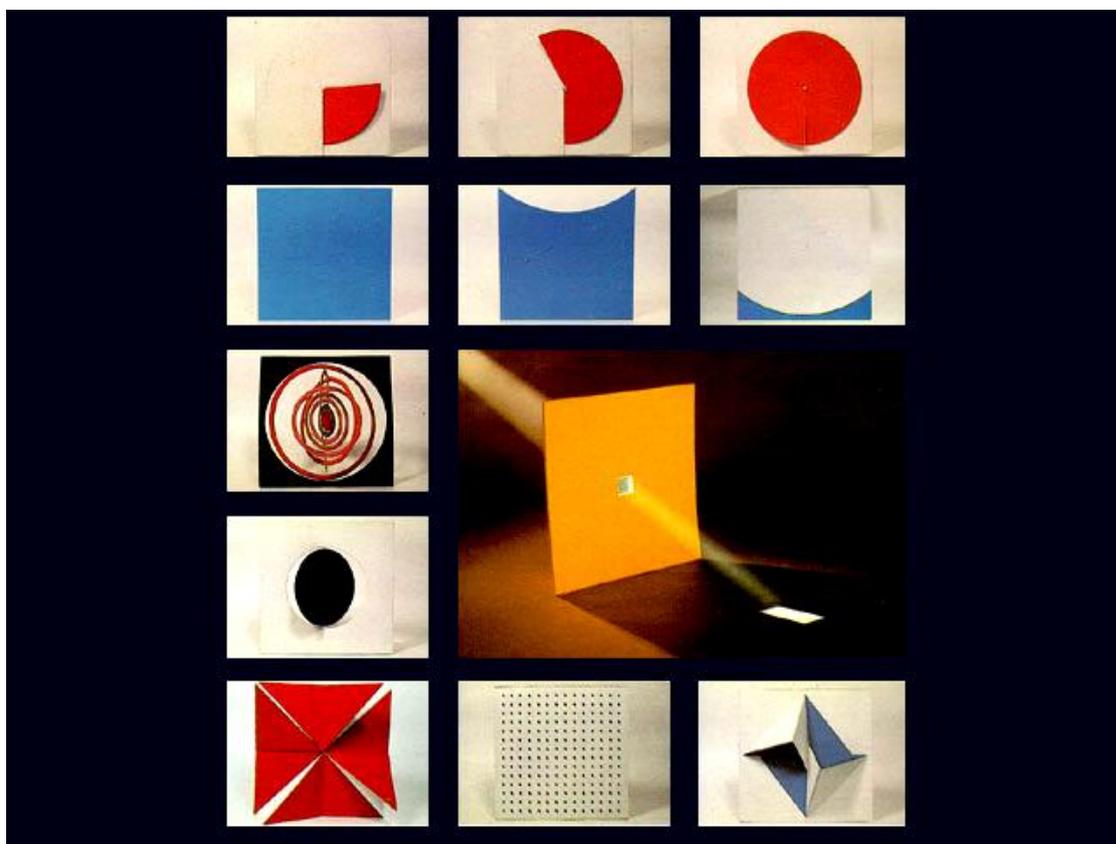


Fig. 15 • Lygia Pape • *Livro da criação*, 1959 • Guache sobre cartão • 30 x 30cm.

Como categoria ou prática artística, o livro de artista amplia-se consideravelmente a partir das décadas de 1960 e 1970 no Brasil e no exterior. Suas possibilidades expressivas estão abertas à intersecção entre distintas linguagens, criando contrapontos conceituais e perceptivos.

O livro de artista traz implícita a vocação de ser, na qualidade de livro, um objeto que solicita interação com o público e com o qual estamos familiarizados; já como poética, estar aberto à invenção, capaz de instaurar um “certo olhar de artista”, que, flexível e inquieto, permite ressignificar o usual, subverter o esperado, convidando o fruidor à imprevisibilidade de seus desdobramentos espaço-temporais.

Por sua condição de objeto de arte, sem ser literário, o livro de artista não se limita ao uso de palavras ou à virtualidade da imagem, embora possa ou não estar repleto delas. Livros, em geral, são volumes, acúmulos matéricos, aproximando tanto pelo interesse conceitual, quanto pela sedução sensorial, solicitando o contato direto do público. No comentário de John Shaw sobre a fisicalidade do livro de artista, lê-se: “Um artista que se senta para examinar seu próprio livro sente o movimento do ar contra seu rosto”. (2001, apud SILVEIRA, p. 120).

No que diz respeito aos materiais com os quais é produzido, é preciso considerar o peso, densidade, temperatura, rigidez-flexibilidade, opacidade-transparência, cores, quantidades, formas, repetições, origem, características e qualidades que estarão diretamente relacionadas ao que o propositor busca sensibilizar no público.

A ação do público, ao aproximar-se do objeto, ao tocar e manipular, poderia ser considerada, quanto ao seu impulso inicial, como um hábito que aciona a memória mais imediata dos gestos automatizados culturalmente, uma vez que o livro de artista porta uma familiaridade em sua identidade geral de livro, como objeto cotidiano que possui uma função

condicionada pela cultura erudita e popular.



Fig. 16 • **Edith Derdyk** • *Fresta: livro/partitura*, 2004  
Livro-objeto, tiragem única.

O pressuposto do livro é ser um registro veiculado como um tipo de mídia impressa, reproduzível, contendo elementos gráficos seqüenciais e sobrepostos, ou seja, estruturados por páginas a serem folheadas, compondo, para a leitura, o trajeto linear. Embora a sequencialidade temporal seja o paradigma do livro, a forma como essa se apresenta no livro de artista, estará aberta a inúmeras variações, sem exigir uma leitura linear ou, obrigatoriamente, reproduzibilidade técnica, podendo constituir peça única.

O livro de artista torna-se inusual em sua proposição específica de ser um objeto para a percepção, cuja organização estrutural dos formantes figurativos, se houver, e dos formantes plásticos, é regida por intenções que subvertem a função primeira. Ao estar aberto às possibilidades de ser produzido por uma grande diversidade de suportes, formatos, processos e linguagens, sem que, para isso, se estabeleçam regras ou funções pré-definidas, tornam-se *metalivros*.

Ainda que a reciprocidade entre sujeito-objeto exista pelo hábito de manipular livros, são, principalmente, os formantes matérico, eidético e topológico, acrescidos ou não da cromaticidade, que, por suas qualidades plásticas, produzirão, pela apreensão estética, o inusitado.

Para a semiótica plástica, ao formante matérico correspondem os materiais que constituem a obra e os procedimentos utilizados pelo artista em sua elaboração; o formante eidético traz à análise textual a forma final articulada pelos elementos de uma obra; o formante topológico analisa as qualidades da superfície e a composição dos elementos, ou seja, sua disposição espacial, com os cheios e vazios que determinam intervalos e as proporções entre os elementos existentes na obra; já ao formante cromático, correspondem análises da cor ou cores existentes na obra, bem como sua inexistência, ao apresentar, estritamente, o preto e branco.

O leitor poderá ser seduzido por materialidades que convocam o tátil, o olfativo, o sonoro e o visual; pela forma e seus desdobramentos em sinais gráficos e imagens; pelo sincretismo de linguagens, por um conjunto que oferece à percepção novos sentidos, para o sentir e para o pensar. Em seu primeiro contato, o sujeito, entregue aos efeitos intersomáticos, experimentados no ato da descoberta, pode vivenciar a estesia engendrando novos sentidos, ampliando a reflexão sobre o livro de artista, e sobre a arte contemporânea.

O hibridismo dos processos e das linguagens terá maiores desdobramentos na segunda metade do século XX, no pós-guerra, tanto na Europa como na América, num crescente multifacetamento de tendências. É nesse cenário que surge, na década de 1960, a instalação, como desdobramento fecundo em relação ao espaço tridimensional, até então ocupado pela escultura e pelo objeto. A similaridade entre o livro de artista e a instalação é que ambos buscam o engajamento do público, solicitando alguma forma de interação com a obra, por proposições sensoriais ou/e críticas.

### 3 INTERAÇÕES NA PRODUÇÃO DO LIVRO DE ARTISTA

Na presente dissertação, a fenomenologia é um referencial teórico-filosófico e a pesquisa qualitativa é o referencial metodológico. O papel da pesquisadora, nesta investigação, foi de coparticipar, ao propor experiências e auxiliar os sujeitos a descrever o vivido, oralmente ou por escrito, observando seus processos e produtos, para, posteriormente, organizar os dados e realizar a reflexão. Os dados foram obtidos, principalmente, através de diálogos gravados, anotações e fotos decorrentes de vivências propostas no desdobramento de processos de criação, visando indissociar os sujeitos dos fenômenos, ao reuni-los na estrutura intencional da experiência.

A pesquisa consistiu na realização de uma oficina de coleta de dados, com 28h/a, em sete encontros<sup>29</sup>, na Universidade Feevale, Novo Hamburgo, RS. A oficina reuniu um grupo de sete arte/educadores com o objetivo de pesquisar as estesias e sinestias no processo de criação de livro de artista.

A intenção foi constituir um grupo de alunos licenciados em artes visuais, principalmente porque são esses os sujeitos que impulsionaram as indagações e reflexões tratadas nesta dissertação.

No projeto, o objetivo era realizar a coleta de dados na disciplina de Processos de Criação e Percepção, do curso de Especialização em Arte/Educação, da Universidade Feevale, na qual a pesquisadora desenvolve a criação de livros de artista; entretanto, considerou-se que desempenhar o papel de professora, coordenadora do curso de

---

<sup>29</sup> Nas datas de: 19/11, 26/11, 02/12, 09/12, 16/12, 22/12 / 2010 e 19/ 01/2011.

Especialização e pesquisadora, em apenas 30h/a, poderia comprometer o registro de dados, por falta de tempo.

Havia ainda a possibilidade de realizar a pesquisa com discentes do curso de graduação; porém, no semestre destinado à coleta de dados, encontrei na turma da disciplina de Laboratório da Linguagem Visual, vários alunos do curso de Bacharelado em Artes Visuais e poucos licenciandos matriculados. A análise do material dos processos realizados por alunos do curso de Bacharelado em Artes Visuais não seria, em si, um problema, porém, a proposta era de trabalhar com a formação de arte/educadores. A ênfase em pesquisar arte/educadores está na importância de, ao propor, multiplicar o trabalho da percepção nas relações entre corpo-matéria e suas interações na arte contemporânea.

Com os referenciais da fenomenologia da percepção e da matéria aproximados ao conceito de estesia da teoria semiótica, o objetivo da pesquisa foi observar as correspondências entre corpo-matéria-espaco na construção do sentido, em processos de criação de livro de artista, visando responder às questões:

1. Quais as associações que cada sujeito estabelece entre suas sensações e os materiais escolhidos no processo de criação e produção do livro de artista?
2. Quais os sentidos corporais que se mostram prioritários no processo de criação dos sujeitos pesquisados? Há recorrências sensoriais?
3. Há relações entre as prioridades sensoriais e os referenciais artísticos que elegem?

Do ponto de vista do processo de criação, a modalidade livro de artista foi escolhida por suas distintas possibilidades de articulação espacial, de acordo com os interesses de cada sujeito: no bidimensional, caso o foco esteja na imagem, ao evidenciar a criação da página, podendo, também, ser objetual, se a questão estiver na acumulação material e

aberto à montagem como instalação, se incorporar o espaço arquitetônico como parte de sua significação.

O livro de artista, quase sempre, solicita interação com o público; assim, para produzi-lo, é preciso considerar identidade e alteridade na relação obra-público-contexto. Sua produção permite uma abertura às distintas linguagens expressivas, materiais e procedimentos, o que coloca em evidência a seleção de cada sujeito, em seu processo de criação, contribuindo nas observações do pesquisador.

### 3.1 O GRUPO DE ALUNOS

Para formar o grupo da oficina de coleta de dados foram convidados a participar alunos e ex-alunos do curso de Licenciatura em Artes Visuais e do curso de Especialização em Arte/Educação, da Universidade Feevale.

Os encontros da oficina de coleta de dados aconteceram em formato de atelier, ocorrendo das 14h às 18h, nas dependências da Universidade Feevale, em sete encontros. Após os primeiros seis encontros, houve um prazo de três semanas úteis, para a continuidade da execução e conclusão dos livros de artista iniciados na oficina, com possibilidade de orientação, caso houvesse necessidade. Ao final do prazo, reunimo-nos para conversar sobre os livros de artista produzidos, concluindo a coleta de dados, no sétimo e último encontro.

O grupo foi constituído por sete arte/educadores; entretanto, somente dois participantes da pesquisa estiveram presentes a todos os encontros e realizaram os livros até o final.

Os dois participantes têm formação em Licenciatura em Artes Visuais e atuam como arte/educadores. Para preservar suas identidades, identifique-os pelas iniciais de nomes: o caso 1 está identificado como CB e o caso 2 está identificado como LR.

CB possui Bacharelado em Pintura, (1995) e Licenciatura em Educação Artística (1996), ambos cursados no Instituto de Artes, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS; tendo realizado curso de Especialização em Arte/Educação, na Universidade Feevale, em 2007, no qual produziu um livro de artista, na disciplina Processos de Criação e Percepção, ministrada por mim.

LR concluiu o curso de Licenciatura em Artes Visuais, (2010/1), na Universidade Feevale, com Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) orientado por mim. Atualmente LR cursa Especialização em Filosofia, na Universidade Feevale. LR havia realizado a criação de um livro de artista durante a graduação, sob a orientação de outro docente.

O comprometimento dos participantes escolhidos, bem como seus conhecimentos prévios sobre livro de artista, possibilitou fluência nos processos de criação, o que também facilitou a coleta de dados; sendo esse o conjunto de fatores que determinou a escolha dos seus processos para as análises.

### 3.2 OS ENCONTROS

Os encontros foram organizados com aulas expositivas, proposições vivenciais e orientações individuais aos processos. Todas as aulas foram gravadas e as produções foram fotografadas. Aos participantes foi solicitado registrar, por escrito, o relevante em suas vivências e processos; não foi aplicado questionário, uma vez que, além dos registros

escritos, as trocas deram-se, principalmente, por diálogos transcorridos em grupo, na oficina.

### 3.2.1 Primeiro encontro

No primeiro encontro, após entrosamento do grupo, foram esclarecidos tanto o assunto da pesquisa quanto os objetivos da oficina, a que seguiu-se uma aula expositiva sobre livro de artista, com apresentação de slides em datashow, texto, apresentação de bibliografia e livros de artista, realizados por artistas<sup>30</sup> e ex-alunos.

A aula teórica sobre livro de artista tratou de contextualizá-lo como categoria híbrida, com suas origens e conceitos, diferenciando-o do poema-visual, do poema-objeto e do livro-objeto. A ampliação dos referenciais artísticos deu-se com imagens no exemplificar de algumas das distintas possibilidades de procedimentos e processos de produção.

### 3.2.2 Segundo encontro

No segundo encontro, a aula expositiva foi concluída e foi seguida de uma primeira prática: uma sequência de vivências com foco nos cinco sentidos.

---

<sup>30</sup> DERDYK, Edith. **Fiação**. Bolsa Vitae de Artes. São Paulo, 2004.

SILVEIRA, Paulo. **Livro dos sete dias: exercício coletivo em preto e branco**. Porto Alegre: Editora dos Autores, 2001.

SILVEIRA, Paulo. **Exercícios de arte seqüencial para publicação**. Porto Alegre: Evangraf, 2005.

CHAVES, Vera. **Da capo**. Exemplar 27/130. 1979.

A prática inicial foi a experiência do *Caminhando*, primeira proposição vivencial de Lygia Clark, composta por uma fita de Möbius (em papel ou tecido) e uma tesoura (conforme Figura 17).

O ato consiste em cortá-la longitudinalmente, percorrendo toda a sua extensão. O participante ao cortar a fita traça uma trajetória e ele é quem decidirá a direção a seguir, a cada nova volta da fita.

A fita de Möbius, cuja origem está nos estudos topológicos da matemática, foi utilizada na arte, no início do século XX, por Max Bill, em suas esculturas da série *Espirais de Arquimedes*. É uma superfície contínua, não dirigida, sem início ou fim, que indiferencia o dentro e o fora, (a entrada e a saída); o verso e o anverso, (positivo e negativo), de uma mesma superfície.

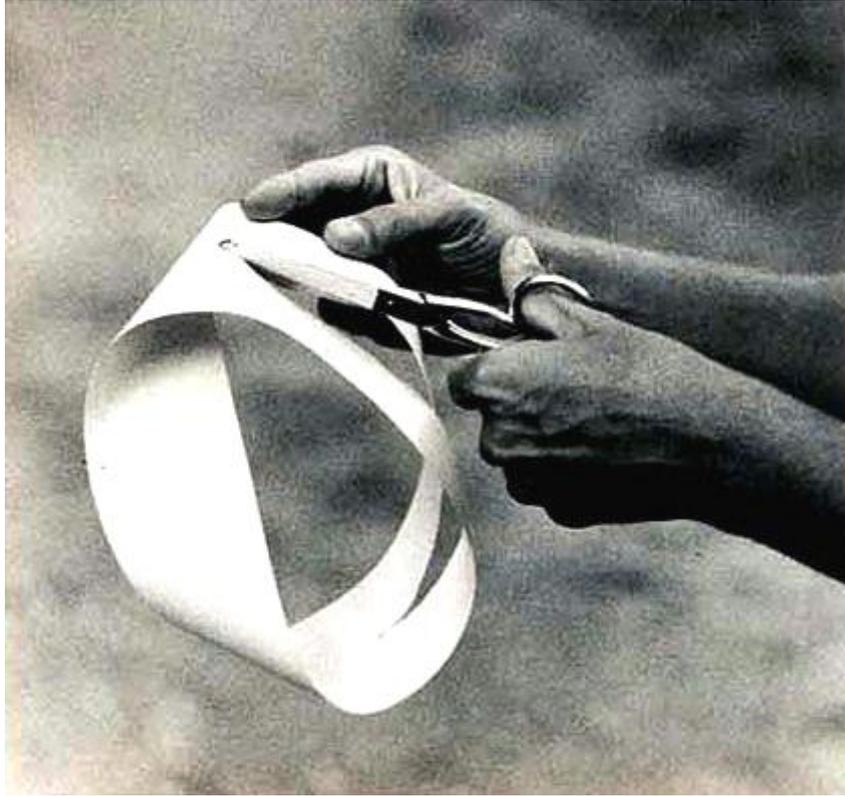


Fig. 17 • **Lygia Clark**, 1964 • *Caminhando*.

No *Caminhando*, Clark rompeu com o esteticismo buscando “o estado da arte sem arte”, que só ocorreria quando o corpo, em sua sensibilidade, incorporasse a obra. A respeito da denominação, a autora observa que:

*Caminhando* é o nome que dei à minha última proposição. Daqui em diante atribuo uma importância absoluta ao ato imanente realizado pelo participante. O *Caminhando* leva todas as possibilidades que se ligam à ação em si mesma: ele permite a escolha, imprevisível, a transformação de uma virtualidade em um empreendimento concreto. A primeira vez que cortei o *Caminhando*, vivi um ritual muito significativo. E eu desejo que esta mesma ação seja vivida com a máxima intensidade pelos participantes futuros. ( CLARK, 1980, p. 22 ).

Em suas proposições, Clark referiu-se ao “espaço vivencial”, que é aquele que é “penetrado pelo corpo”, capaz de inventar novas normas; seu objetivo foi o valor vital atribuído à sensorialidade do corpo, colocado em interação criativa com o meio externo para o desenvolvimento de uma nova sensibilidade.

Os suportes físicos das proposições de Lygia Clark não são obras artísticas mas instrumentos de sensibilização e procuram despertar a capacidade criativa do sujeito. No *Caminhando* a obra é seu ato, um movimento contínuo que leva o participante ao reaprendizado de um gesto natural, não condicionado culturalmente, tornando-o consciente de todas as suas virtualidades. Fabbrini (1994, p. 97) considera que:

[...] A proposição contrapõe-se ao automatismo de um ato inexpressivo e vazio que visaria apenas a consecução de um fim antecipado por um cálculo instrumental; o gesto gratuito, destituído de qualquer significação prática é imprevisível, pois imune aos condicionamentos impostos pelos hábitos: cada passo da caminhada, que “engendra a poesia”, é significativo, por ser espontâneo e desinteressado. Não estimula os gestos inusuais, de

difícil e rara realização, mas recupera, ao contrário, o sentido e a intensidade dos atos do cotidiano. [...] O ato de cortar, vivido na instantaneidade de um momento irrepetível, atribui um sentido autônomo aos pequenos movimentos, destacando-os das práticas adormecidas pela rotina. (FABBRINI, 1994, p.97).

O exercício desperta no participante a percepção da ação em si, ao concentrar-se e vivê-la, podendo, a partir daí, atribuir novos sentidos ao ato, além dos pragmáticos e mecanizados. Segundo a fenomenologia, o corpo não é o intermediário entre as coisas e a consciência, mas uma estrutura de comportamento que integra a subjetividade e o organismo, ao meio externo.

A proposição, ao ser realizada nesta pesquisa, pode revelar, através da interlocução posterior com os participantes, a forma como o sujeito se relaciona com um processo, pois, semelhante ao processo de criação, não há um sentido pré-estabelecido.

Ao terminarem o percurso do corte da Fita de Möbius pedi que sintetizassem o vivido, sensações e sentimentos, compartilhando com o grupo e possibilitando tanto uma reflexão individual quanto coletiva. CB e LR já haviam vivenciado o *Caminhando*, porém somente como demonstração do procedimento, ou seja, sem estarem concentradas no gesto consciente que a experiência propõe.

Ao comentar a experiência de corte da fita de Möbius, CB, caso 1, disse: “Não gosto muito da tesoura, prefiro a rasgadura; minha sensação, como algo físico, foi de dor na mão, nos dedos e o sentimento foi de angústia, porque não tem fim, provocou impaciência.” CB relacionou a proposta, espontaneamente, a seu processo de criação, afirmando: “Na pintura e no desenho gosto de trabalhar bem solto e trabalho rápido; no *Caminhando* precisei exercer uma disciplina maior, para não sair daquele percurso e não seccionar a fita.”

CB sente o processo do corte da fita de Möbius como um gesto contido, em relação ao seu gesto particular, exercido nos processos que já desenvolve há algum tempo, principalmente em desenho e pintura. Além disso, não optaria pela tesoura como instrumento. O conhecimento que a experiência lhe dá é a de um não-sentido que, entretanto, reforça suas escolhas.

Para LR, caso 2, o corte da fita de Möbius representou, conforme diz: “Sensação de liberdade, pois comecei brincando, com um corte sinuoso, depois meu corte foi reto e provocou uma velocidade; e a velocidade deu o sentimento de ansiedade, de querer ver pronto, chegar logo ao fim. A liberdade é possível de ser sentida também no final, quando podemos brincar com a fita, fazer desenhos e esculturas, ao movimentá-la.”

LR relacionou o procedimento a seu processo de criação, dizendo que: “Sou muito detalhista e perfeccionista; quando estou iniciando um processo de trabalho imagino logo o que vou fazer, com todos os detalhes e a dificuldade é viver todo o processo até a materialização da ideia. Mesmo que a ideia se modifique, preciso iniciar o processo tendo um objetivo claro e buscando o que necessito para desenvolvê-lo.”

O processo vivido mostra tanto a ansiedade de atingir um resultado, quanto a descoberta, não programada, de continuar interagindo e criando. Ao terminar de cortar a fita de Möbius, LR percebe possibilidades gráficas e escultóricas, pois a fita resultou num emaranhado de muitas linhas de papel, seguras pela espiral; para ela, outra experiência poderia ser iniciada, seguindo as sugestões da matéria, seu peso, os movimentos, extensões, os vazados entre as tiras, a leveza do branco, numa cadeia de novos e sucessivos gestos.

A percepção, com seus cinco sentidos, foi o meio pelo qual os processos foram propostos na oficina, nas relações entre sensações, materiais, espaços e procedimentos. Ao

final do segundo encontro, pedi que, durante as duas semanas seguintes, realizassem o exercício de observar o entorno, o mundo, com atenção aos percursos do cotidiano, sugerindo que optassem por fotografar sombras, linhas, manchas, cores, texturas e detalhes, ou outros interesses visuais despertados a partir dos ambientes, internos ou externos, pelos quais transitam e convivem.

O exercício da fotografia teve por objetivo aguçar a percepção visual ao que nos cerca no cotidiano, encontrando, ou não, na fotografia, potencial para realização do livro de artista como linguagem poética, independentemente de haver domínio técnico do meio. A análise individual das capturas fotográficas aconteceu no quarto encontro, como será descrito na continuidade do texto.



Fig. 18 • *Bolacha do Mar ou Bolacha da Praia.*

### 3.2.3 Terceiro encontro

No terceiro encontro foi proposta, ao grupo, sensibilização tátil, olfativa, gustativa e sonora através de objetos variados, experimentados sem a participação da visão. No que diz respeito ao tato, foram utilizados os seguintes objetos: semente áspera; semente côncava, em forma de coração e com ranhuras; lixa de madeira; algodão da paineira, com suas sementes; algodão farmacêutico; plástico bolha; pedra; bolacha do mar<sup>31</sup> (ver Figura 18).

Os objetos referentes ao olfato foram chá de guaco, sementes de café, chocolate em pó, vidro com cravo e canela, sabão em pó. Já os objetos sonoros utilizados foram chocalho de berimbau, pau de chuva<sup>32</sup>, latinha com sementes e miçangas, vidro com tampinhas de garrafas e sementes de castanha, lata com ossinhos. E, para o paladar, foram repetidos alguns objetos utilizados para aguçar o olfato, como as sementes de café, o chocolate em pó, o cravo e canela, além de amendoim torrado (nem doce, nem salgado), sal e açúcar.

---

<sup>31</sup> Chamada também de bolacha da praia são comumente encontradas no mar, em profundidades rasas e superficialmente enterradas na areia. Possui corpo achatado e não se estende formando braços, como a estrela do mar. Fonte: Internet.

<sup>32</sup> Pau-de-chuva é um instrumento de percussão e ritmo com um som musicalmente impreciso, composto, habitualmente por sementes em seu interior.



Fig. 19 • *Pau de chuva.*

Ao final da primeira etapa do exercício de sensibilização, antes de abrirem os olhos e observarem os objetos, pedi aos participantes que selecionassem quatro deles que tivessem sido mais marcantes por terem provocado sensações agradáveis ou desagradáveis.

Na segunda etapa do exercício, propus a produção de quatro trabalhos, cada um relativo a um dos objetos escolhidos na sensibilização. A proposta foi de associarem a sensação física (de cada um dos objetos escolhidos) a um material e procedimento plástico, expressando o vivido no bidimensional ou tridimensional. A relação a ser evitada foi de representação da forma externa dos objetos, uma vez que a proposta não foi de observação visual. Os materiais disponíveis, artísticos ou não-artísticos, foram trazidos pelos

participantes, com possibilidade de usarem os disponíveis em sala de aula, ou mesmo trocarem materiais entre si.

CB selecionou dois objetos relativos a sensações agradáveis: o plástico bolha foi associado à sensação tátil; o pau de chuva foi escolhido pela sonoridade. Os outros dois objetos foram relacionados a sensações desagradáveis: o algodão farmacêutico em relação ao tato e o sabão em pó, pelo aroma.

LR escolheu quatro objetos, todos relacionados a sensações agradáveis: a bolacha do mar, por suas texturas e seu tamanho; uma latinha contendo sementes e miçangas, selecionada não só pelo som que produziu mas também pela textura da lata; o terceiro objeto foi o pau de chuva, pela sonoridade; e, por fim, o aroma das sementes de café.

As oito produções visuais, quatro de cada um dos dois casos estudados, estão ilustradas nas fotos (ver Figuras 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27 e 28), que seguem, com descrição dos materiais, procedimentos e com a transcrição de alguns comentários.

CB relacionou a forma repetida das bolhas redondas do plástico-bolha, a dois pratos redondos, de vidro, levemente fundos, que havia trazido, recobrando-os com um tecido de chita, colorido e florido (ver Figura 20). O tecido, ao recobrir os pratos pela face côncava, reproduziu o espaço de ar, das bolhas do plástico. A sensação tátil agradável, do plástico bolha, redundou na sinestesia visual, do tecido florido e colorido; por fim, uniu os dois módulos por um cordão e suspendeu-os à parede. Analisando as características dos materiais, observo que a forma redonda da bolha do plástico, flexível, foi substituída pela rigidez dos pratos de vidro, que foi, porém, retomada na maleabilidade do tecido, que convida a ver e a tocar.



Fig. 20 • **CB** • *Representação do plástico bolha*  
Foto Ceiza Alles.

O pau de chuva, por seu som agradável, foi sinestesicamente associado, por CB, à imagem de um plástico com estampa de flores coloridas, inseridas em quadrados repetidos, com o qual revestiu um cubo de papelão (embalagem), que apresenta flores de diferentes cores, em cada uma de suas seis faces. O cubo que CB criou não produz som, porém, sua forma cúbica, representa o gesto de movimentar o pau de chuva, longitudinalmente, para ouvir o som das sementes deslizando, em seu interior (ver Figura 21). Nessa representação, o som e o movimento (cinestesia) foram transpostos, sinestesicamente, para a cor e forma do objeto.



Fig. 21 • CB • *Representação do som e da forma do movimento do pau de chuva* • Foto C.Alles.

Ao toque desagradável sentido no algodão farmacêutico, CB associou o som, para ela desagradável, do celofane sendo amassado; para CB estas sensações são semelhantes, uma sinestesia entre tato e audição. Dispôs dois pedaços de celofanes coloridos, num pequeno pote de vidro, com duas pontas para fora, dizendo: “Não gostei da sensação desses materiais, mas alguém poderia gostar de tocá-los e de ouvir o som do celofane.” Na característica dos materiais, a maleabilidade do papel celofane se contrapõe à rigidez do vidro que os contém (ver Figura 22).



Fig. 22 • CB • *Representação da sensação tátil do algodão farmacêutico* • Foto Ceiça Alles.

Para CB, o aroma do sabão em pó foi sentido como sendo muito forte; não foi tanto o aroma que a desagradou mas, sim, a intensidade do impacto olfativo que experimentou. Para representá-lo, buscou a juta, porém não pelo seu cheiro, que também considera desagradável, mas por sua aparência; a cor neutra da juta se contrapôs ao uso dos tecidos coloridos, usados anteriormente. Observa-se que a relação com a cor neutra da juta sobrepôs-se ao apelo tátil da trama. A juta foi cortada em tiras e trançada, adquirindo maior espessura e sustentação e, sobre ela, CB dispôs uma flor marrom, em relevo. Para CB, essa sinestesia entre o olfativo e o visual, o aroma e a cor, estão representados pela ausência de cores vivas.



Fig 23 • **CB** • *Representação tátil do aroma de sabão em pó.*  
Foto Ceiza Alles.

Para LR, que escolheu quatro objetos por sensações prazerosas, a latinha com sementes e miçangas, destinada a provocar sensações auditivas, foi percebida como tato, como imagem e como som. A sensação causada ao toque pela latinha, sua forma, a textura lisa, produziu uma imagem, como se o recipiente fosse transparente, através do qual, imaginariamente, fosse possível ver os objetos em seu interior; simultaneamente, sensibilizou-se pela textura do som, uma sinestesia entre tato, visão e audição. LR comenta: “Para mim a experiência com a latinha foi a primeira sensação de sinestesia consciente que tive, até então, pois foi o tato que gerou a imagem transparente; eu sabia que era alumínio, mas imaginava a transparência.”

Para a representação, escolheu um acetato incolor e lhe deu a forma de um cilindro, onde interferiu com cola quente, produzindo texturas visuais e táteis<sup>33</sup>, criando um contraponto com o liso. As texturas representaram tanto os objetos dentro da latinha, como o som, percebido como textura (ver Figura 24).

---

<sup>33</sup> Diferindo das texturas táteis, as texturas visuais são apenas representações de texturas. Comentário da mestranda.



Fig. 24 • LR • *Representação tátil, visual e sonora da lata com miçangas e sementes* • Foto Ceiça Alles.

O cheiro da semente de café, escolhido por LR, foi percebido como um forte aroma que envolvia todo seu corpo. Para expressá-lo, fez um colar<sup>34</sup> longo, de duas voltas, em papel sulfite, pintado-o com tons de vermelho e marrom, para vestir, representando o envolvimento do corpo pelo aroma.

Já a bolacha do mar, outra das opções de LR devido a ter uma leve textura numa face e ser porosa na outra, foi relacionada à dimensão de suas mãos, que são grandes; comentou, porém, sentir falta do cheiro de mar. O objeto, apesar de ter a forma arredondada, resultou na associação a um retângulo branco, de papel espesso, na dimensão aproximada de sua mão, onde trabalhou texturas táteis, através de pequenas perfurações de ponta seca, nos dois lados da superfície; uma estesia tátil (tato-tato), (ver Figura 25).

---

<sup>34</sup> O objeto foi fotografado duas vezes e por falta de qualidade, na perda de foco, sua foto não foi inserida.



Fig. 25 • LR • *Representação tátil da bolacha do mar* • Foto Ceiça Alles.

Por fim, para representar o som do pau de chuva, LR apropriou-se de 80 lápis de cor, dispostos na ordem de pequenas escalas tonais para representar o som percebido. Uma sinestesia entre som, cor e textura, pois, materialmente, a madeira dos lápis associou-se à madeira do pau de chuva (ver Figura 26).

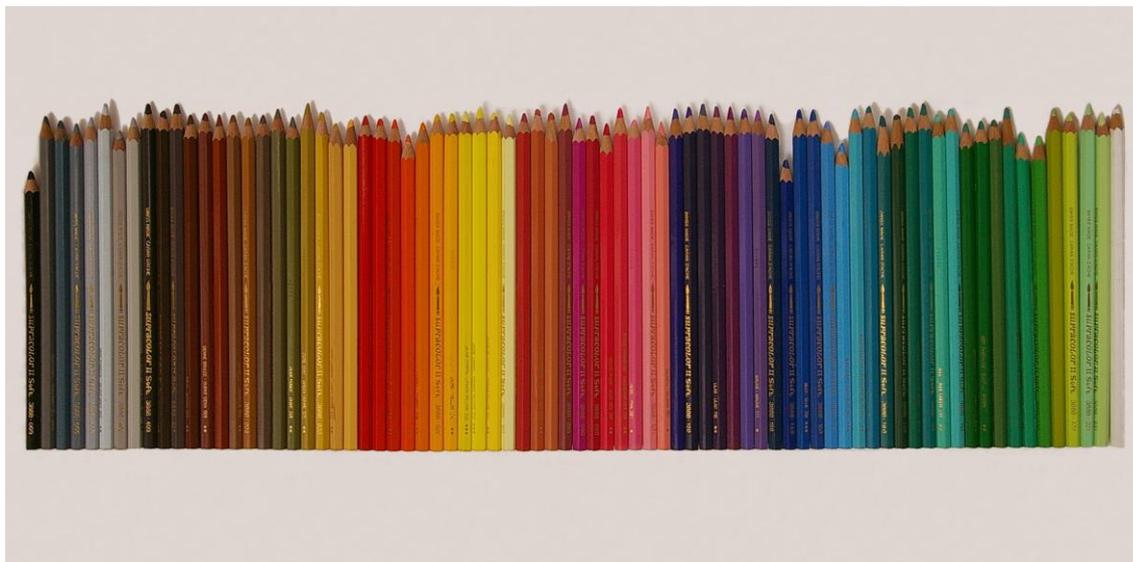


Fig 26 • LR • Representação visual do som e representação tátil do pau de chuva • Foto Ceiça Alles.

### 3.2.4 Quarto encontro

O quarto encontro do grupo foi organizado para projeção do material fotográfico digital, capturado a partir de impressões selecionadas do cotidiano, conforme combinado no segundo encontro.

Fotografar aleatoriamente é um exercício que CB vem desenvolvendo há mais tempo. Para realizar o proposto, produziu uma sequência de fotos do trajeto que habitualmente percorre em seu bairro; nesse caminho observou o chão. Iniciou fotografando as pedras das calçadas, os basaltos, concentrando-se depois nas tampas de ferro dos bueiros da cidade. Passou a observar diferenças, inicialmente nas formas e disposições dos basaltos (ver Figura 27) e depois nas formas e dimensões das tampas (ver Figura 28):

redondas, retangulares, pequenas e grandes, com inscrições de letras, números e outros detalhes.

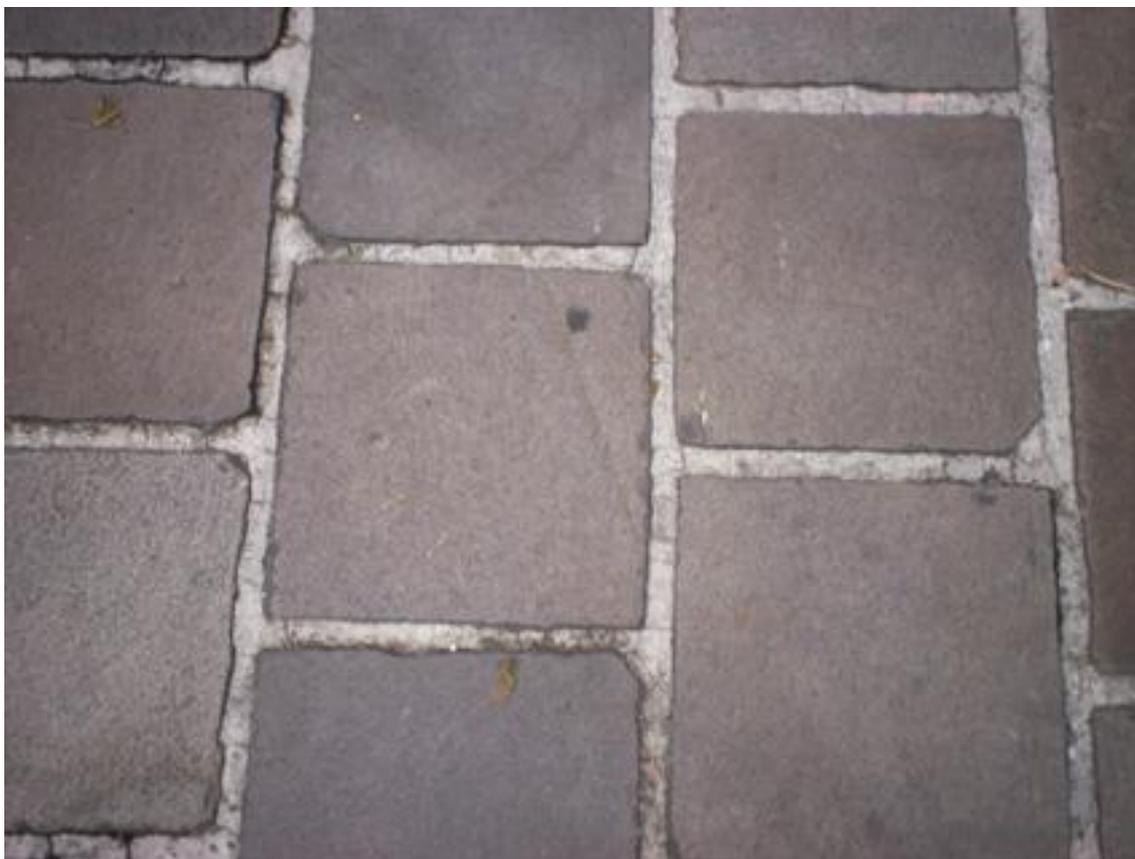


Fig. 27 • **CB** • Foto dos trajetos percorridos, pedra basalto.



Fig. 28 • **CB** • Foto dos trajetos percorridos, bueiros.

CB comenta: [...] fazendo a volta no quarteirão do bairro onde moro, percebi que é muito cinza e, de repente algumas calçadas, no chão, têm cor. Esses cinzas são tão variados!... mas ao primeiro olhar, é tudo da mesma cor ou muito parecido. Quando começo a fotografar, percebo as diferenças, muitas e distintas variações de cinzas. No meio de tantas calçadas cinzas, surgem algumas coloridas, que nunca havia notado.”

O que ficou bastante evidente no exercício de fotografar, através do conjunto das imagens apresentadas e dos diálogos decorrentes, é seu prazer em observar; CB tem um olhar que investiga e é atraído por pequenas diferenças. Outra questão levantada por CB é sua necessidade de focar ambientes externos vazios, ou seja, sem a presença humana.

O conjunto de suas fotos<sup>35</sup> mostra sutis diferenças nas texturas e nos tons de cinza. Foi a falta de cor, entretanto, o que a desmotivou a continuar a pesquisa com imagens fotográficas. Os monocromos em tons de cinza e as imagens das tampas, pareceram-lhe , por fim, monótonos.

Quanto aos materiais fotografados, pedras de basalto e tampas de ferro dos bueiros, localizados no chão, remetemo-nos aos elementos cósmicos bachelardianos, identificando a presença do elemento terra. Para Bachelard, as pedras e os metais são elementos que impõem o aspecto de resistência do elemento terra, em sua dureza.

LR apresentou fotografias selecionadas de arquivos mais antigos, com fotos de sombras e macro fotografias de imagens diversas. Para a oficina, fotografou reflexos de imagens refletidas na janela, na TV e em bolas de Natal, onde buscava o espelhamento das superfícies, projetando objetos do ambiente. No conjunto das fotos selecionadas por LR,

---

<sup>35</sup> Apesar da minúcia do olhar de CB, sua câmera não permite maior aproximação no foco.

houve vários focos de interesses, sem persistência na exploração de algum desses, em particular.

Nesse quarto encontro solicitei aos participantes um esboço de seus interesses para a produção do livro de artista, linguagens, meios e materiais. Tanto CB quanto LR descartaram a captura fotográfica para sua realização.

### **3.2.5 Quinto encontro**

Para o quinto encontro, com a intenção de investigar as escolhas de referências artísticas dos participantes, havia solicitado que cada um levasse imagens de três obras de arte. No primeiro momento da oficina, cada participante projetou-as com datashow, comentando com o grupo a seleção; o diálogo não foi direcionado para aspectos formais ou histórico-críticos da arte, limitando-se aos comentários espontâneos que foram surgindo.<sup>36</sup>

No tempo restante do encontro, foi solicitado aos participantes que colocassem ao grupo as primeiras ideias e intenções para a criação do livro de artista, um esboço de linguagens e materiais implicados, possibilitando iniciar o processo de orientação para as produções. Para os participantes ainda não havia definições quanto ao que fazer mas, sim, quanto ao que não fazer, como no caso da fotografia.

---

<sup>36</sup> As imagens estão organizadas no item “processo de criação”, inseridas nas análises, em separado, dos casos 1 e 2.

### 3.2.6 Sexto encontro

O sexto encontro foi organizado para a discussão individual dos projetos de livro de artista, proposto a partir dos exercícios desenvolvidos no decorrer dos encontros.

CB trouxe esboçada sua proposta de realizar o livro de artista utilizando como suporte ladrilhos hidráulicos que havia recolhido da rua, o que seria uma nova experiência. Afirmou que, em seu trabalho, tem utilizado tecidos, telas e tinta acrílica, suportes e materiais que já domina. A busca de CB por objetos descartados é habitual, uma vez que, com eles, estabelece um diálogo onde, muitas vezes, são as formas e demais características dos objetos que lhe sugerem um novo olhar, possibilitando inseri-los em sua produção poética.

Comentou sobre a necessidade de utilizar variadas cores na pintura dos ladrilhos, afirmando que o amarelo, o vermelho e o laranja sempre estiveram presentes em seus trabalhos plásticos. Cores presentes no tecido e plástico com flores, usados nos trabalhos de sensibilização. CB, escreveu: “Observando agora meu processo, nada mais parece aleatório...na verdade, não é!”

Havia realizado alguns testes com tintas, buscando a mais adequada para cobertura dos ladrilhos; porém, até esse encontro estava com dificuldades técnicas de conseguir os efeitos esperados de cor sobre o novo suporte.

Decidiu continuar trabalhando com figuras humanas, sem saber exatamente como cores e formas poderiam se organizar, mas já pensando, entre outras possibilidades, em dispor o trabalho no chão.

Nessa ocasião, comentei com CB que observara em sua proposta uma possível tendência a experimentar a produção como instalação.

LR trouxe o projeto de usar retalhos de tecidos ou mesmo os pedaços de tecidos de mostruários de lojas. O uso de tecidos foi recorrente em seus trabalhos ao longo do curso de Licenciatura em Artes Visuais. Também esse participante não sabia ainda como organizar a ideia mas, definitivamente, pretendia trabalhar com textura e cor.

### **3.2.7 Sétimo encontro**

O encontro foi organizado para montagem, apreciação e entrega dos livros de artista produzidos, com dados gravados a partir dos diálogos e comentários, em suas possibilidades de complementar as análises entre processos e produtos, inseridos nos estudos de caso 1 e 2.

#### *3.2.7.1 Caso 1: O processo de criação de CB*

Para facilitar a ordenação individual das análises, esta subdivisão do capítulo traz, a seguir, a imagem do trabalho final de CB (ver Figura 29), com sua descrição e discussão relativa ao conceito de livro de artista.

Nesta análise da produção de CB, incluo as imagens das obras de arte que selecionou (ver Figuras 30, 31 e 32), conforme descrito no quinto encontro, associando-as ao conjunto das relações de estesias e sinestésias, observadas em seus processos e no produto final. A análise dessas relações busca a possibilidade de formular sentidos decorrentes.



Fig. 29 • CB • *Sem título* • Livro de Artista, 2011 • Foto Ceiça Alles.

O trabalho final realizado por CB, (ver Figura 29), é composto por 16 ladrilhos hidráulicos, pintados com esmalte sintético: quatro com fundo em roxo; quatro em cor laranja, quatro em amarelo e quatro em vermelho. As cores usadas por CB possuem passagens entre cores primárias e secundárias, amarelo, laranja e vermelho, bem como relações complementares no par amarelo e roxo.

Os ladrilhos hidráulicos foram os suportes para desenhos executados com linhas de contorno, em preto, de oito rostos femininos e oito rostos masculinos, centralizados em cada módulo. O conjunto organizado por CB intercala feminino e masculino, sem repetições de figuras e alterna as quatro cores; a disposição é proposta por justaposição contínua das peças, soltas, compondo a forma final fechada, de um quadrado, disposto no chão.

Para CB, essa montagem é uma das alternativas possíveis de ordenação do trabalho, proposto em módulos soltos, manipuláveis, como num jogo de cores e gêneros.

Os rostos desenhados por CB sobre os ladrilhos (ver Figura 29) são representações de imagens de pessoas anônimas, selecionadas de revistas e jornais, decorrentes de um processo que vem desenvolvendo há cerca de três anos. CB registrou, por escrito, os seguintes comentários sobre seu processo: “Busco não me distanciar das experiências sensoriais e produzir artisticamente com algo de que gosto, o corpo humano, aqui os retratos para o livro de artista.”

Quanto a seu interesse pela observação da figura humana, CB registra o seguinte comentário: “O que é interessante é que sempre, quando trabalho com rostos, observo o tamanho dos olhos, da boca, do nariz e o formato dos cabelos...” E complementa dizendo: “Alguns rostos ficam mais caricaturais; outros parecem melhor quanto ao sentido de serem mais *realistas*. Não sei se isso me incomoda ou se é só uma percepção.” Faz-se, também, a seguinte pergunta: “Como a imagem fica retida na mente?”

Sobre a produção final realizada, CB comentou: “ [...] o livro de artista como elaborei no processo é só um começo... ele pode ser muito maior, tomar outra forma e dimensão... Ocupar os espaços e cobrir o chão, a parede, tudo. Aonde vou? Até quando quiser...”

A produção final e as reflexões de CB corroboram as estesias e sinestésias visuais observadas em seus processos; seu maior interesse está em observar, em pensar as relações entre imagem e criação. Tanto a produção final quanto os comentários registrados por CB, vão esboçando seus interesses de integrar o espaço arquitetônico como elemento de sua produção. Ao observar a concepção do trabalho final de CB, pergunto-me se é um livro de artista, um livro-objeto ou se extrapolou a concepção de livro?

Nas reflexões sobre o livro, Ulisses Carrión (apud SILVEIRA, 2001, p.74) comenta: “Um livro é uma sequência de espaços. [...] Cada um desses espaços é percebido num momento diferente – um livro é também uma sequência de momentos.” O autor, ao refletir sobre o livro como objeto cotidiano, afirma sua estrutura como sendo de natureza sequencial, uma articulação espaço-temporal.

Ao se tratar do livro de artista, Silveira (2001, p. 82) afirma que: “O uso da sequência por narrativa visual, literária ou estrutural é de importância básica para a caracterização da identidade do livro de artista, principalmente se ele for uma peça múltipla.” Ao definir a importância de seus elementos estruturais, entretanto, deixa abertura para a criação poética, na citação em que se lê.

Finitude e sequência são dois elementos estruturais fundamentais de um livro. Os limites de um livro – seus parâmetros em espaço e tempo e seus limites físicos demarcados – são tão fundamentais que somente dentro de proposições conceituais desmaterializadas ou espaço eletrônico podem eles ser suspensos. O uso da sequência varia de livro para livro. Mesmo a

necessidade da sequência fixa não se aplica universalmente – pode ser argumentado que certos “livros” que são elaborados por conjuntos de cartões ou elementos soltos ainda permanecem sob a definição de uma forma de livro. (DRUCKER apud SILVEIRA, 2001, p. 82).

Sob a ótica da autora<sup>37</sup>, os limites físicos demarcam o espaço do livro e a sequencialidade diz de seu tempo. A sequência das partes que o compõem, entretanto, não precisam estar fixadas entre si.

No trabalho de CB, cada módulo<sup>38</sup> funciona como um elemento solto, suporte para o desenho e a cor; onde o que fica evidenciado é a superfície do ladrilho, a topologia e não sua espessura.

Quando o livro de artista mantém o formato tradicional de livro, a sequencialidade temporal se dá pela sobreposição das páginas fixas, folheadas uma após outra, acessando gradualmente a narrativa, no conjunto de forma e conteúdo<sup>39</sup>.

No trabalho de CB há uma sequencialidade temporal na justaposição dos módulos soltos. Seu conjunto é apreendido, visualmente, de imediato, como um todo formado por partes, sem ser um volume. Há, porém, como nas páginas diagramadas de um livro, uma independência compositiva na imagem desenhada em cada módulo. E, tal como na narrativa de um livro, no trabalho de CB há independência e interdependência entre as partes, criada pela organização de pares, nos desenhos de rostos femininos e masculinos.

---

<sup>37</sup> In: DRUCKER, Johanna. **The century of artists books** (1995, p.257).

<sup>38</sup> Os módulos do trabalho de CB nos remetem aos módulos do livro de artista de Lygia Pape, Livro da Criação (ver Figura 15), p. 85.

<sup>39</sup> "O conteúdo manifesta-se através da forma, pois a forma é aquilo que constitui o conteúdo." (SALLES, 2004, p. 73)

Na proposta de CB, as possibilidades de interação entre público e obra, através das mudanças na posição dos módulos com vistas a articular outras narrativas, estarão submetidas ao gênero, seja por proximidade ou separação, à posição espacial que a montagem original ocupa e às cores que utilizou.

A diferença entre o trabalho de CB e um livro de artista ou um livro-objeto é o fato de articular-se à arquitetura, incluindo o chão, como elemento de significação; enquanto que a característica do objeto nas artes visuais é a sua independência em relação ao espaço arquitetônico. A relação com o espaço arquitetônico é uma condição da instalação.

O trabalho de CB estaria oscilando entre o objeto e a instalação, o que, talvez, possa estar apontando um momento de transição em seu processo de criação, verificação só possível com a observação de futuras produções de CB. Como denominá-lo? Seria um “livro-instalação”? Ou um desenho como instalação?

Para indicar a produção de CB, no texto a seguir, vou denominá-lo de “livro-instalação”, colocando o termo entre aspas, por não estar afirmando-o como definição de uma categoria.

A continuidade da análise do caso 1 retoma a questão das recorrências sensoriais nas produções do processo e da produção final de CB, incluindo as obras de arte que escolheu.

As imagens de obras de arte selecionadas por CB foram: David Hockney, com uma pintura da série Piscinas (ver Figura 30); um desenho de Egon Schiele (ver Figura 31) e uma foto de Rosângela Rennó, da série Vermelho (ver Figura 32).



Fig. 30 • **David Hockney** • *A Bigger Splash*, 1967 • Acrílica sobre tela • 96 x 96 cm.

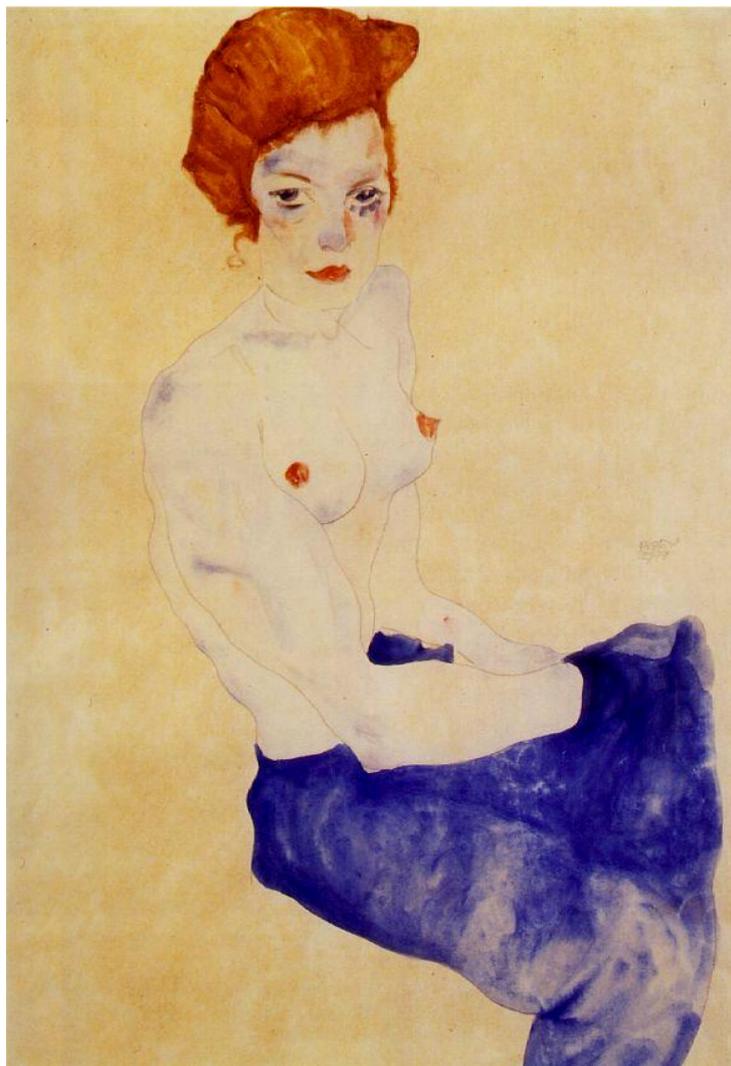


Fig. 31 • **Egon Schiele** • *Seated Girl*, 1911  
Aquarela e lápis • 48 x 31.5 cm.



Fig. 32 • **Rosângela Rennó** • *Little Balls*,  
Série Vermelha, 1996 - 2003 • Fotografia.

Nas escolhas de CB, dos artistas e obras, predomina o figurativo tanto na pintura, desenho, como na fotografia; categorias e meios expressivos que utiliza, comumente, em suas produções poéticas. Porém, a ausência da figura humana na obra de Hockney repete uma necessidade, pontuada por CB, evidenciada nas imagens de ruas vazias, da captura fotográfica. O uso da cor, na pintura de Hockney, é um elemento que vai de encontro à estesia pela cor, observada em CB.

Das obras escolhidas, o desenho de Schiele é o que mais se aproxima da linguagem gráfica e da representação da figura humana, presente em seu livro de artista. Entretanto, CB, diferentemente de Schiele, trabalha somente com os rostos das figuras humanas.

Observa-se que, nas obras de arte escolhidas por CB, é recorrente a cor. Ao optar pela foto de Rosângela Rennó, além da presença da figura humana, há o monocromo, o que, nos trabalhos de CB, alterna-se ao uso de contrastes de cor, aparecendo em alguns de seus processos da oficina, como nas pedras de basalto, nas fotos do chão, em tons cinzas (ver Figura 27) e no trabalho com a juta trançada (ver Figura 23).

Outra característica material recorrente em seus trabalhos é o módulo. Nos exercícios propostos na oficina, o uso da repetição apareceu nas escolhas dos materiais que utilizou, como no plástico bolha, nos quadrados, com flores, do padrão do plástico de cortinas e na observação das pedras de basalto, da captura fotográfica. Nos exercícios expressivos, o módulo aparece nos dois pratos redondos (ver Figura 20) e na juta trançada (ver Figura 23). Observo que no livro-instalação produzido por CB, ao usar ladrilhos hidráulicos como suporte do desenho dos rostos humanos instalando-os no chão, repete a

relação da captura fotográfica, em que observa o chão. Para CB, essa foi a primeira vez que instalou o suporte no chão, que, até então, ocupara a posição vertical, tanto na pintura como no desenho.

Ao buscar a cor, pintando os ladrilhos de amarelo, roxo, laranja e vermelho, cores presentes nas flores do tecido de chita e no padrão do plástico de cortina, materiais trazidos e utilizados por ela, CB os contrasta à vida “cinza” do chão da cidade; é a busca da estesia, prazerosa, pela cor, relativa à imagem humana, ou “ao humano”. A cor é um elemento associado ao agradável e prazeroso, e sua ausência é afirmada como uma estesia contrária, desagradável ou monótona, conforme o descrito nas associações entre materiais e sensações. O uso da tinta reflete sua intimidade com a pintura, categoria que vem sendo explorada por CB, em sua produção poética.

Em seu processo, CB trabalha indo de uma polaridade a outra: agradável e desagradável; cor e não cor; o rígido e o flexível dos materiais; presença e ausência da figura humana; feminino e masculino. Por fim, em relação à disposição espacial do “livro-instalação”, CB escolhe o chão, o ponto mais baixo em relação ao corpo de um espectador colocado na posição vertical; a disposição espacial contrapõe-se ao fato de cabeças humanas estarem no lugar onde pisamos, o chão, onde, normalmente, estão os pés. A posição em que fica o público, em relação ao “livro-instalação” de CB, cria uma distância pela estatura, o que o torna um observador, em princípio, afastado. Visualmente, o público poderá, inicialmente, ser convocado pelos contrastes de cores, que impactam, e poderá ser convidado à proximidade, para observar as diferenças sutis em seus desenhos de linhas de contorno, em preto, que geram transparências sobre os ladrilhos, de cores intensas.

As estratégias de interação que o trabalho propõe, no jogo entre feminino e masculino, nas cores intercaladas e nos ladrilhos soltos, seria suficiente para levar o público a compor outras narrativas e não se comportar apenas como observador das imagens?

O esclarecer de tais dúvidas só seria possível pela exposição pública do trabalho. Ainda assim, seria de perguntar a que público se destina o trabalho, pois a inibição desse, poderia ser um fator que está, muitas vezes, além da potencialidade de interação que o trabalho permite.

O suporte rígido utilizado por CB, os ladrilhos hidráulicos, e a posição que ocupam no espaço arquitetônico, bem como o simbolismo da forma, o quadrado, formado por 16 outros quadrados menores, leva a questões da dureza dos materiais, dos limites do espaço e a um campo de forças visuais que centralizam o olhar, pela simetria da figura geométrica.

Constata-se a relação entre materiais flexíveis e materiais rígidos no trabalho de CB através do uso de, ora um tecido que recobre um prato, ora um papel celofane colocado dentro de um pote de vidro ou na juta trançada – material maleável – que, dessa forma, adquire mais corpo e, por fim, no contraste entre os suportes que até então vinha utilizando, tecido e telas, com os ladrilhos.

Os desdobramentos da oficina demonstram que, dos cinco sentidos corporais, CB privilegia o visual; seu foco está em observar e, em seus processos, até mesmo as escolhas táteis redundaram em associações visuais de forma, cor e figura humana.

Encontro, na interpretação simbólica do quadrado, elemento recorrente em seu processo, o simbolismo da terra<sup>40</sup>. Assim, dos quatro elementos cósmicos bachelardianos, fogo, terra, ar e água, o “livro-instalação” de CB enfatiza o elemento terra.

---

<sup>40</sup> CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário dos símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

Ao tratar do elemento terra, Bachelard dirá que, dos quatro elementos cósmicos, é aquele que:” [...] tem como primeira característica uma *resistência*.” (BACHELARD, 1991, p.8). Assim, o autor propõe uma dialética do duro e do mole, considerando reger todas as imagens da matéria terrestre.

Dessas constatações surgem novas indagações: qual o sentido de deslocar imagens anônimas, que figuraram publicamente em periódicos, para o suporte rígido, disposto no chão, em fragmentos? Que sentido o chão adquire em seu trabalho? Quais as conotações das polaridades feminino e masculino e sua disposição aos pares, nessa produção?

São perguntas que poderiam surgir no trabalho de orientação docente e que isentome de responder com afirmações rápidas, posto possuem potencial para outras investigações, em análise mais extensa.

Ao contrapor percepção e imaginação, Bachelard refere-se à dualidade entre real e irreal, como geradora do fluxo de imagens. Na reflexão do autor:

As sensações não são muito mais do que as causas ocasionais das imagens isoladas. A causa real do fluxo de imagens é na verdade a causa imaginada; para nos servirmos da dualidade das funções que invocamos nos livros anteriores, diríamos de bom grado que a função do irreal é a função que dinamiza verdadeiramente o psiquismo, ao passo que a função do real é uma função de tolhimento, uma função de inibição, uma função que reduz as imagens de modo a dar-lhes um simples valor de signo. Vemos portanto que ao lado dos dados imediatos da sensação é preciso considerar as contribuições imediatas da imaginação. (BACHELARD, 1990, p.63).

A produção imagética não poderia ser compreendida somente por percepções e sensações imediatas, por dados exclusivos do real mas somente por toda complexidade do

imaginário que atua no sujeito e subjaz em seus processos de criação.

### *3.2.7.2 Caso 2: O processo de criação de LR*

Para facilitar a ordenação individual da análise de LR, esta subdivisão do capítulo traz a imagem do seu trabalho final (ver Figuras 24 e 25), com sua descrição e, simultânea discussão relativa ao conceito de livro de artista.

Nesta análise, incluo as imagens das obras de arte selecionadas (ver Figuras 35, 36, 37), conforme descrito no quinto encontro, associando-as ao conjunto das relações de estesias e sinestésias observadas em seus processos e no produto final, buscando a possibilidade de formular sentidos decorrentes, no orientar dos processos de criação em artes visuais.



Fig. 33 • LR • *Sem título* • Livro de Artista, 2010/11 • Foto Ceiça Alles.



Fig. 34 • LR • *Sem título* • Livro de Artista, 2010/11 • Foto Ceiça Alles.

O trabalho final de LR é composto por um grande número de pedaços retangulares de tecidos, de idêntico tamanho, com bordas picotadas, padronizadas; são tecidos de variadas cores, texturas e espessuras, descartados e apropriados de mostruários de panos para forração de móveis.

LR organiza os tecidos, sobrepondo-os, como folhas de um livro, ordenando-os por cores, numa ampla variedade de tons. Os tecidos estão dispostos em conjuntos de escalas tonais, iniciadas no branco, indo ao outro extremo, o preto, intermediadas por marrons, vermelhos, laranjas, amarelos, verdes, azuis e lilás de vários tons.

As figuras 24 e 25 mostram imagens do trabalho final de LR em duas possibilidades de exposição. Na figura 24, o trabalho de LR aparece com os tecidos compactados e, parcialmente, resguardados no interior de uma caixa retangular, de plástico transparente, organizados como se fossem fichas em um fichário. A parte superior dos mesmos, entretanto, está acessível ao toque e ao manuseio.

Já na figura 25, o trabalho de LR aparece sem a caixa plástica, com os módulos de tecidos suspensos por uma fita, presa em dois pontos equidistantes. Os módulos de tecidos, ao serem suspensos, ocupam uma dimensão linear variável, adquirem a leveza de tecidos num varal de roupas e permitem serem tocados, um a um, propondo estesia tátil, pela riqueza de suas diferentes texturas e densidades.

Os módulos de tecidos, em ambos os casos, possuem uma sequencialidade temporal e estão fixados como se fossem fichas ou como páginas, quando suspensos. Fechado ou aberto, o trabalho de LR convoca o espectador por sensações visuais e pelas cores e sensações táteis dos tecidos. Quando fechado, como caixa, os tecidos provocam o tato principalmente pela aspereza das bordas picotadas, possuindo uma maior densidade material, com tecidos e caixa compondo uma unidade, podendo ser considerado um livro-objeto cujo foco, segundo definição de Silveira, está na acumulação material.

Embora já tenha transcrito a definição de Silveira no capítulo 2, à página 79, colocoa aqui, novamente, por uma questão de clareza.

O livro de artista é uma categoria (ou prática) artística que desenvolve tanto a experimentação das linguagens visuais como a experimentação das possibilidades expressivas dos elementos constituintes do livro ele mesmo. O transporte do significado do texto para o volume em si pode ser muito radical, caso específico em que a obra passa a ser denominada livro-objeto. Assim, nem todo livro de artista é um livro-objeto, mas certamente todo livro-

objeto é um livro de artista. Seu repertório é infinito. (SILVEIRA, 2001, p. 77).

Quando aberto e suspenso, o livro-objeto de LR está com seus módulos soltos, dispostos de forma a possibilitar maior exploração tátil e observação visual de cores e texturas, uma vez que os tecidos possuem distintos relevos.

A situação espacial do livro-objeto de LR, quando aberto, suspenso e fixado entre dois pontos, remete à possibilidade de ser pensado como uma instalação, por depender de uma situação arquitetônica. LR, entretanto, não definiu um lugar para suspendê-lo; assim, com a possibilidade de ser suspenso ocupando situações variáveis, seu sentido final fica em aberto.

A continuidade da análise do caso 2, de LR, retoma a questão das recorrências sensoriais nas produções do processo e da sua produção final, incluindo as obras de arte que selecionou.

Os artistas escolhidos por LR foram: Antoni Gaudi, especificamente as mandalas (ver Figura 35), que encontram-se dispostas no teto do saguão do Parque Guell, em Barcelona, produzidas na técnica de mosaico; a pintura, a óleo de Gustav Klimt, Retrato de Adele Bloch-Bauer I, de 1907 (ver Figura 36), e a litografia de M.C. Escher, Möbius Strip II, de 1963 (ver Figura 37).



Fig. 35 • **Antoni Gaudí** • Mosaicos • Saguão do Parque Guell, Barcelona.

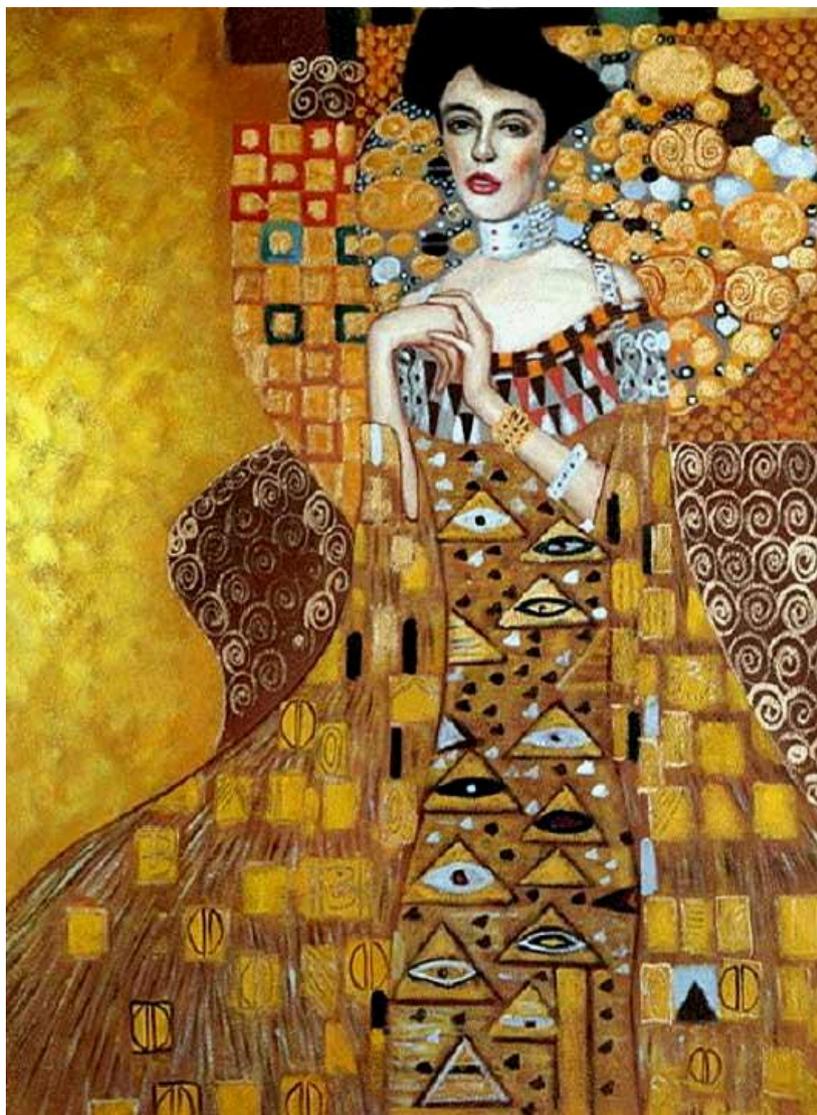


Fig. 36 • **Gustav Klimt** • *Retrato de Adele Bloch-Bauer I*, 1907  
Óleo e ouro sobre tela • 138 x 138 cm.

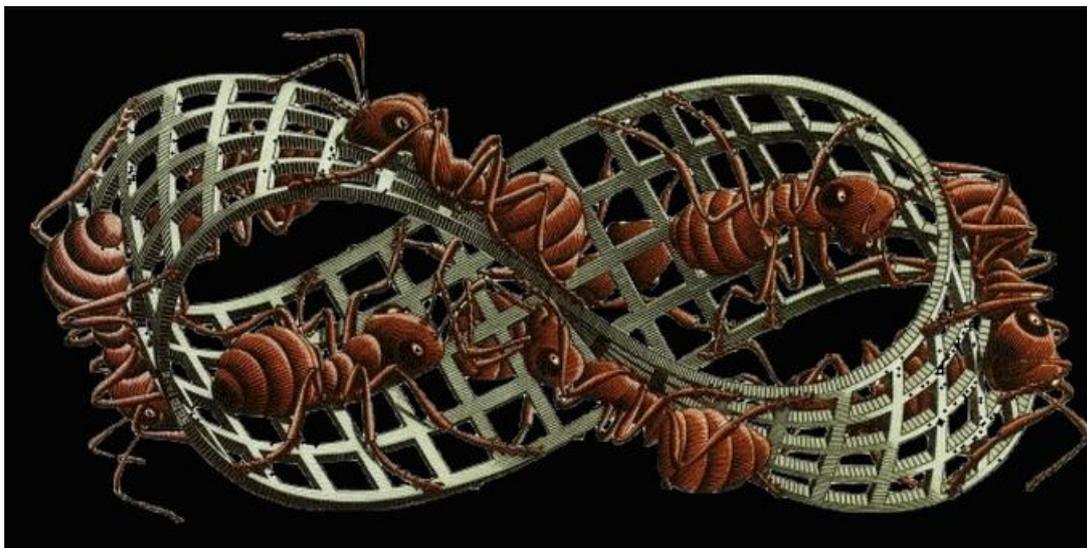


Fig. 37 • **Maurits Cornelis Escher** • *Möbius Strip II*, 1963 • Litografia

Nas obras escolhidas por LR, há tanto figurações como abstração, presente nas mandalas de Gaudí. O tridimensional aparece nos mosaicos da obra arquitetônica, e a bidimensionalidade encontra-se na pintura de Klimt e na gravura de Escher.

O que se pode observar e destacar nas escolhas de LR, principalmente nas obras de Gaudí e Klimt, é a presença da textura e da cor. Na obra arquitetônica de Gaudí, os mosaicos possuem texturas táteis, ou seja, são mosaicos com um relevo (tátil) repetido, criando uma superfície uniforme, enquanto a cor é usada tanto em passagens tonais, como em contrastes.

Na pintura de Klimt, as texturas são visuais e apresentam variações, enquanto a cor é usada com a predominância tonal de amarelos, com contrastes de preto e cinza.

Elementos visuais repetidos estão presentes na escolha da obra de Gaudí: a forma da mandala está repetida no teto do Sagão de Guell, assim como o mosaico é um elemento de repetição topológica. Na pintura de Klimt há repetições de signos visuais: quadrados, retângulos, triângulos, círculos e espirais que, justapostos, constroem a superfície da pintura. Na litografia de M.C. Escher, a repetição se dá pela simetria, na forma oitavada da fita de Möbius, bem como pela disposição das formigas, no percurso da mesma.

Nas relações perceptivas, entre sensações e materiais, estabelecidas por LR, o tátil predominou em suas escolhas e produções, redundando no livro-objeto elaborado com retalhos de tecidos de mostruários, módulos retangulares de várias espessuras e diferentes texturas, em cores dispostas em escalas tonais (ver Figuras 33 e 34). A outra importante estesia é a visual, manifesta pelo uso da cor, entre algumas produções monocromáticas. A ordenação dos módulos de tecidos e a escala de cores usadas por LR remetem de imediato, ao uso dos lápis de cor, ao representar a sinestesia entre auditivo, visual e tátil, do som e toque do pau de chuva.

LR fez alusão aos aspectos táteis presentes em suas produções, dizendo: “Sou toda tátil, tudo o que faço tem texturas! Na licenciatura, desde o início, escolhi sempre materiais texturados para os meus exercícios, usei muitos papéis texturados, como o papel camurça, usado em muitos exercícios, e depois passei a usar tecidos... tu mesmo, na primeira disciplina da minha graduação, me chamaste atenção para isso, porque tudo o que eu fazia tinha texturas; e antes nem me dava conta disso. Muitas vezes acabava sobrepondo tantas camadas de tinta que o resultado era a textura.”

Para LR, a recorrência tátil é consciente e a estesia acontece, principalmente, pelo toque aos materiais, percebendo a retomada dessa tendência nas escolhas de objetos e dos materiais utilizados nos processos e no livro-objeto que produziu.

Ao nos depararmos com a ambiguidade entre o fechado e o aberto, duas possibilidades do livro-objeto de LR, encontro em Bachelard, não precisamente em suas reflexões sobre os quatro elementos cósmicos, mas sobre o espaço, uma possibilidade de ampliação da reflexão poiética e poética<sup>41</sup> sobre a produção de LR. Bachelard dirá que: “O filósofo, com o interior e o exterior pensa o ser e o não-ser.” (BACHELARD, 1978, p. 157). O interior e o exterior, como metáfora do sim e do não, na dialética do aberto e do fechado, remetem a valores existentes em todos os seres, é ontológica.

Nos dois casos pesquisados ficaram evidentes as diferenças perceptivas manifestadas por CB e LR.

Para CB a interação se dá, principalmente, através da percepção visual. Ver provoca estesia ou redonda em sinestésias visuais de forma e cor, no seu processo de criação. A cor é um elemento fundamental, sua inexistência é associada ao desagradável ou monótono. E, ainda que a questão visual seja o principal foco de suas produções, não manifestou refletir sobre seu prazer em observar, conclusão que fui chegando através das interlocuções na oficina. O interessante é que, num certo ponto do processo, CB escreveu, ao analisar suas escolhas de cor: “nada é por acaso”. O que demonstra atribuir sentido às escolhas que faz. A estesia tátil também se manifesta nas produções de CB, principalmente quanto as escolhas dos suportes: tecidos e mosaicos que possuem uma aspereza.

---

<sup>41</sup> A Poiética trata da obra em se fazendo, sendo instaurada pelo artista; é o processo do artista ao criar. O termo “poiética” foi criado por Paul Valéry, que centrava sua pesquisa na poesia, para distinguir o estudo específico do fazer. A *poiética* coloca-se como a ciência que analisa as manifestações artísticas, privilegiando seus processos *de instauração*. Nesse sentido, ela inova sobre a maioria das modalidades conhecidas de análise da arte, que tendem a fixar-se, ora no artista (ou instaurador), ora no objeto da instauração, ou a obra. Autores subsequentes ampliaram a *poiética* a outros campos como música, cênicas, artes plásticas, destacando-se entre estes, Passeron. Por outro lado, a Poética trata do que a obra mostra, da sua forma final e acabada.

Para LR, o toque prepondera em suas interações, o que demonstra estar consciente, conforme afirmou nos diálogos da oficina. As estesias deram-se entre tato e tato, audição e tato, olfato e tato. Concluiu, assim, que a interação visual, para LR, vem em segundo plano. Sobre o aspecto visual, LR mostrou interesses pela cor, aparecendo tanto no processo como no produto final. Porém, algumas produções realizadas demonstraram ausência de cores, o que para LR não foi associado a uma estesia desagradável, como aconteceu com CB .

As produções finais de CB e LR, com o objetivo de criar livros de artista, apresentaram aspectos ambíguos, oscilando entre as categorias de objeto, (como livro-objeto), e de instalação. Sob esse aspecto, duas questões se colocam: uma, de ordem teórica, na necessidade de maior delimitação conceitual sobre o livro de artista; a outra relativa aos processos de criação.

Na orientação de processos de criação assumo a postura de deixar que os processos de criação fluam, (considerando que os participantes pesquisados são pessoas automotivadas); importa, assim, que a produção faça sentido para aquele que a produz e que a reflexão seja realizada posteriormente.

A realização de uma produção final, no decorrer de um processo é, em si, manifestação de um sentido que foi produzido pela dinâmica desse processo; esse produto é um novo texto a ser pensado nas interrelações que cria com o conjunto singular e complexo entre cada sujeito e seus objetos de valor.

Ao contatar CB e comentar sobre a discussão surgida na análise do seu trabalho final, deixo o registro do seu testemunho, ao dizer que: “Acho ótimo poder pensar sobre as possibilidades que um trabalho pode trazer, tanto para quem faz, quanto para outros que pensam sobre aquilo que está ali feito, está posto para ver e ser pensado... adoro quando

nada é certo e tudo pode ser repensado, refeito e reelaborado... nada melhor do que isso pra desenvolver uma produção artística....”

Sem prescindir, na docência, das questões teóricas e conceituais da arte, reafirmo a necessidade de abertura no trato aos processos de criação em artes visuais.

As possibilidades de acionar as nascentes da criação e do sentido são pessoais, dependem da complexidade de cada sujeito, de sua percepção e imaginação, de suas relações com o mundo, sua cultura e conhecimentos, assim como do foco das propostas e estímulos sensoriais escolhidos para o processo.

## CONCLUSÃO

Esta dissertação, intitulada **Corpo-Matéria: a construção do sentido no processo de criação de arte/educadores**, buscou focar as significações que se constroem nas relações entre os sentidos corporais e os materiais, procedimentos e espaços em processos de criação e produção de livro de artista, com arte/educadores.

Neste trabalho, a percepção foi problematizada considerando a abrangência dos cinco sentidos nas particularidades do processo de criação em artes visuais de cada um dos sujeitos, afirmando a importância do corpo para a construção do conhecimento e produção de sentidos.

A pesquisa realizada de modo qualitativo, consistiu em reunir sete arte/educadores na oficina de criação em artes visuais. Desse grupo, foram selecionados dois casos, por suas participações integrais aos encontros e finalização das produções, que foram identificados como CB e LR. No estudo, com descrição das propostas e análise dos processos, referenciais artísticos e produções de livro de artista, foram observadas as estesias e sinestésias decorrentes das relações entre corpo-matéria, assim como verificadas as recorrências sensoriais, respondendo às questões formuladas:

1. Quais as associações que cada sujeito estabelece entre suas sensações e os materiais escolhidos no processo de criação e produção do livro de artista?
2. Quais os sentidos corporais que se mostram prioritários no processo de criação dos sujeitos pesquisados? Há recorrências sensoriais?
3. Há relações entre as prioridades sensoriais e os referenciais artísticos que elegem?

Nos dois casos analisados, a produção final de livro de artista, ao ser diferenciado de livro-objeto, trouxe à discussão as delimitações conceituais das categorias e o processo de criação como campo experimental. Na contextualização de livro de artista, em sua possibilidade de interação com o público, os paradigmas estéticos da arte foram tomados como referenciais em relação aos sentidos corporais que convocam.

No recorte teórico desta dissertação, o conceito de interação a perpassa, tal uma costura, unindo fenomenologia da percepção e da matéria, semiótica sensível e arte contemporânea, com especificidade no livro de artista. O conceito de interação está fundamentado na teoria semiótica discursiva de Algirdas Julien Greimas e nas pesquisas de Eric Landowski sobre as relações sujeito-objeto, sujeito-sujeito.

Para sustentar o enfoque corpo-matéria as referências teóricas aproximaram a fenomenologia da percepção e da matéria, de Maurice Merleau-Ponty e Gaston Bachelard à semiótica sensível, de Greimas e aos estudos de Landowski.

Na fenomenologia, assim como na semiótica sensível, o sentido não é concebido como algo que é dado de antemão, como imutável. Ao contrário, o sentido emerge dos processos construídos, se dá no vivido, tal como ocorre na dinâmica dos processos de criação.

Para Merleau-Ponty, a percepção não gera ilusões, pois perceber é diferente de pensar. A percepção pressupõe uma relação intercorporal entre sujeito e objeto, corpo-mundo, donde nasce a significação. Na concepção de imaginário de Bachelard, a matéria está presente em toda a experiência poética; o corpo, esquecido pelo predomínio da visão, é religado às matérias do mundo.

Na semiótica sensível, de Greimas, foi pontuado o conceito de estesia, que trata do sentido que está contido no sensível; para Landowski é o sentido-sentido. A estesia, de

natureza pré-discursiva, diz respeito à percepção, aos cinco sentidos do corpo, convocados quando em contato com as qualidades da matéria, objetos e sujeitos.

Landowski, ao refletir sobre as possibilidades da semiótica sensível semiotizar o sentido-sentido, refere-se à necessidade de dizer sobre o vivido, bem como de aprofundar as investigações sobre os cinco sentidos, as estesias e sinestésias. Para ampliar o assunto, foram buscados apontamentos na semiótica, filosofia, neurologia e psicologia. Na hierarquia sensorial, os autores destacam a pele, em sua sensibilidade tátil, como o sentido que integra o corpo aos demais sentidos, em ramificações neurais, reafirmando a importância do corpo para o conhecimento e a significação.

O sujeito é o seu corpo, vive-o no mundo como presença ativa e sensível, sem o qual não teria como perceber e articular significações em linguagens e expressão.

### **Resultados da pesquisa qualitativa**

O estudo dos dois casos selecionados na oficina de processos de criação em artes visuais consistiu em associar as sensações aos materiais, procedimentos, espaços, obras de arte escolhidas e produções de livro de artista quanto às estesias e sinestésias, observando as recorrências sensoriais dos sujeitos, como constatação de suas prioridades perceptivas.

Ao propor exercícios que visaram estimular os quatro sentidos, tato, olfato, paladar e audição através de objetos, sem o contato direto da visão, cada sujeito selecionou quatro, das principais estesias, agradáveis ou/e desagradáveis, que vivenciaram. No segundo

momento, solicitei que associassem as sensações aos materiais para expressá-las plasticamente, no bidimensional ou tridimensional.

No caso 1, CB relacionou duas estesias agradáveis e duas desagradáveis. Nas estesias associadas aos materiais escolhidos, foram observadas sinestésias visuais como expressão de estesias tátil, sonora e olfativa. Em um dos casos, a estesia sonora foi expressa por sinestesia tátil. A recorrência constatada foi a percepção visual.

Nas sinestésias visuais, a expressão se deu por cor e forma. As sensações agradáveis foram relacionadas a cores intensas e contrastantes, enquanto sensações desagradáveis foram associadas a tons neutros e à monocromia. Nas formas, predominou o uso de repetições e figurações, assim como apropriações de objetos cotidianos, que remetem às qualidades dos materiais, rígidos e flexíveis.

No exercício visual proposto através de captura fotográfica, CB observou o chão das ruas que percorre cotidianamente. As imagens são de pedras basalto e dos bueiros da cidade. As fotos mostram monocromia de cinza, com formas repetidas nas pedras; as tampas de bueiros têm diferentes formatos e são detalhadas. Para CB, a monocromia foi considerada monótona e as fotos foram descartadas como recurso na produção do livro de artista.

Nas imagens de três obras de arte escolhidas por CB há recorrências figurativas e uso da cor, ora em contrastes, ora em monocromia. As obras escolhidas, pintura, desenho e fotografia, são as categorias que desenvolve em suas produções visuais. Na série Piscinas, de Hockney, há os contrastes de cores, a figuração e a inexistência da figura humana, que repete os espaços vazios da captura fotográfica; em Schiele, há maior identificação com o trabalho final que executou na oficina, através da figura humana, de contornos gráficos; na série Vermelho, de Rennó, há o retrato de uma figura humana e monocromia em vermelho.

CB não associou a monocromia, presente na obra de Rennó, ao desagradável, como ocorreu nas relações entre sensações e materiais nos exercícios da oficina; ao contrário, a cor vermelha é recorrente e associada ao agradável, em sua produção.

O livro de artista produzido por CB, composto por 16 ladrilhos hidráulicos, em quatro cores, amarelo, laranja, vermelho e roxo, foram suportes para desenhos de rostos, com linhas de contorno, de oito figuras humanas masculinas e oito femininas. Os ladrilhos são quadrados e foram justapostos, quatro na horizontal e quatro na vertical, formando, portanto, um novo quadrado. As estesias visuais são recorrentes no uso de cores contrastantes, repetição de formas e figuração. O material do suporte é rígido, mostrando contraste com os suportes comumente usados por CB, tecidos e telas; há recorrência do chão, foco espacial da captura fotográfica.

A produção final de CB levou à discussão os conceitos da categoria livro de artista. Considerando que, por definição, o livro de artista possui a característica da sequencialidade narrativa, CB, ao aproximar os pares de figuras masculinas e femininas em justaposição, compõe a narrativa visual; há um jogo de alternância das quatro cores, em montagem que inclui o chão como elemento do trabalho. Os módulos soltos permitem a interação com o público, como num jogo, com possibilidades de criação de outras narrativas, em novas montagens; entretanto, ao articular-se com o chão, o trabalho denota uma concepção que o aproxima à instalação, por incluir o espaço arquitetônico como elemento de significação. Tal constatação pode indicar uma transição na produção de CB, até então referenciada à bidimensionalidade, na pintura, desenho e fotografia, dispostos na vertical. Sua produção final está relacionada ao bidimensional, porém o deslocamento para a horizontalidade do chão, produziu novos sentidos expressos em suas afirmações de que os módulos poderiam ter continuidade nas paredes, sem impor limites à ocupação espacial.

Em seu processo, CB trabalha indo de uma polaridade a outra: agradável e desagradável; cores vibrantes em contraste às produções monocromáticas, em cores neutras; o rígido e o flexível dos materiais; feminino e masculino nas representações de rostos humanos, que ocupam o lugar mais baixo, o chão; presença e ausência da figura humana, nas obras de arte escolhidas. O simbolismo do quadrado, a ocupação do chão, as pedras basalto, o ferro das tampas de bueiros das imagens fotográficas e a rigidez do suporte utilizado podem ser associados ao elemento terra, à dialética do rígido e do flexível, segundo os quatro elementos cósmicos, da obra de Bachelard.

Os desdobramentos da produção final de CB, inconclusivas do ponto de vista da delimitação conceitual de livro de artista, além de indicarem possíveis mudanças em seus processos, denotam a forma como o livro de artista foi proposto para o grupo da oficina de processos de criação em artes visuais. O que está implícito na proposição do livro de artista?

Ao refletir sobre essa questão, verifico que propus o processo como abertura ao experimental, por assim entendê-lo. Cito o livro de artista de Lygia Pape, como exemplo; as fotografias existentes do *Livro da Criação*, (ver Figura 15), mostram os módulos que o compõem relacionados a outros contextos. Lygia Pape instalou módulos à beira da estrada, sobre rochedos, deixando a luz do sol atravessar por recortes vazados, em várias situações que demonstram que os artistas neoconcretos, ao relacionarem a arte à vida, transcenderam os limites impostos pelos conceitos da categoria livro de artista.

Nos processos de criação em artes visuais, as reflexões articulam-se após vivências que tenham produzido sentido. A produção de CB, na abertura ao experimental, trouxe novas possibilidades à sua poética; sua discussão e os desdobramentos de seu processo

poderão redundar em livros de artista, conceitualmente delimitados, ou seguir os caminhos da instalação.

No caso 2, em LR, os quatro objetos foram escolhidos por sensações agradáveis relativas ao olfato, audição e tato. Nas estesias associadas aos materiais escolhidos, foram observadas estesia tátil expressa como tátil, por texturas; estesia olfativa expressa por sinestesia tátil; estesia sonora expressa por sinestesia tátil e visual; estesia tátil expressa por sinestesia visual. As recorrências sensoriais constataram a predominância da percepção tátil, seguida da visual.

Na percepção tátil, houve predomínio da expressão no uso de texturas táteis e, na percepção visual, pelo uso da cor, organizada em escalas tonais, que foram recorrentes. Nos materiais, aparecem tanto densidades, com o acúmulo de materiais opacos e texturados, quanto transparências, recorrentes, no uso de acetatos.

No exercício visual proposto através de captura fotográfica, LR escolheu imagens variadas, ora mostrando cores, ora paisagens, ora o espelhamento com o reflexo de imagens variadas; a diversidade das imagens dificultou a escolha de uma imagem referencial. LR descartou o uso da fotografia como meio para a produção do livro de artista.

Nas obras de arte escolhidas por LR, em Gaudi, há repetições de texturas táteis, produzidas na técnica de mosaico e nas formas de *mandala* com o uso de cores em contrastes e passagens tonais. Na pintura de Klimt, há texturas visuais e predomínio da escala tonal de amarelos; na litografia de Escher, observa-se a simetria formal da fita de Möbius, repetida na disposição das formigas.

O trabalho final de LR é composto por um grande número de pedaços retangulares de tecidos, de idêntico tamanho, com bordas picotadas, padronizadas, organizados em

escalas tonais; são tecidos de variadas cores, texturas e espessuras, descartados e apropriados de mostruários de panos para forração de móveis.

LR organiza os tecidos sobrepostos, como folhas de um livro, apresentando-os ora com os tecidos acumulados dentro de uma caixa de acetato transparente, ora sem a caixa, suspensos por extremidades, com suas peças soltas, lembrando um varal de roupas. O uso de tecidos tem sido recorrente em suas produções, no decorrer do curso de licenciatura em artes visuais. As situações espaciais, fechado ou aberto, convocam o espectador por estesia tátil e visual, devido às texturas dos tecidos e às escalas tonais de várias cores.

O trabalho de LR, ao ser mostrado fechado, apresenta densidade no acúmulo material, caracterizando um livro-objeto. No segundo caso, quando aberto e suspenso, o trabalho ainda apresenta densidade material, solicitando o público a tocá-lo; entretanto, a dependência de fixação ao ambiente expositivo, tangencia a instalação. LR não definiu a situação específica da montagem.

O trabalho de LR, nas disposições espaciais de fechado e aberto, conduzem à reflexão de Bachelard, na obra **A poética do Espaço**, no capítulo *A dialética do exterior e do interior*, dialética do sim e do não.

Os dois estudos de caso demonstram as diferenças perceptivas dos sujeitos através das distintas recorrências sensoriais em seus processos de criação e produção. Para CB, a interação se dá, principalmente, através da percepção visual. Ver provoca estesia ou redonda em sinestésias visuais. Ainda que a questão visual seja o principal foco de suas produções, não manifestou refletir sobre seu prazer em observar, porém, ao final, concluiu que em suas produções “nada é por acaso”.

Para LR, a percepção tátil é recorrente, seguida da estesia visual, indicada pelo uso de cores; e, embora tenha produções com ausência de cor, não houve, para LR, associação a uma estesia desagradável, como aconteceu com CB.

LR expressou verbalmente ser consciente do predomínio tátil nas escolhas materiais em processos e produções, fato observado no decorrer de todo curso de licenciatura em artes visuais, homologado nas experiências realizadas na oficina.

As produções finais mostraram que aquele que cria busca sensibilizar o público segundo o seu próprio foco de interesse perceptivo.

Os desdobramentos de livro de artista deixaram conceituações inconclusas, que considero como motivadoras a novas reflexões, no aprofundar teórico-prático, que visa especificar o conceito das modalidades livro de artista e livro-objeto.

A pesquisa respondeu às três perguntas formuladas levando a concluir sobre as singularidades perceptivas dos participantes, expressas nas escolhas dos objetos, materiais e elaborações no processo de criação. Assim, ao demonstrar as diferenças sensoriais de cada sujeito, há necessidade de considerá-las no trabalho em arte/educação. O sujeito é o seu corpo, uma complexidade que se estrutura em vários níveis, biológico, afetivo, cultural e conceitual, sua singularidade sensível incide nas significações que produz.

Considero que o estudo da percepção, na abrangência dos cinco sentidos e nas particularidades perceptivas dos sujeitos, afirma a importância do sensível-inteligível na produção de sentido, contribuindo na formação de arte/educadores e no papel que exercem no conjunto da educação.

Os paradigmas estéticos ocidentais mostram mudanças nas convocações sensoriais da arte em cada período histórico; à arte/educação, por sua vez, não bastaria somente propor e conceituar as novas categorias de artes visuais como forma de ampliação de

conhecimentos mas seria seu papel penetrar na discussão de como o conhecimento é construído a partir da percepção de cada sujeito e em como propô-lo. As produções em artes visuais e os conceitos que delas advêm podem, à primeira vista, não indicar os modos de percepção daquele que cria, mas nelas estão contidos, na mesma medida em que podemos afirmar sermos corporais.

O enfoque corpo-matéria, desenvolvido nesta dissertação, ao responder a algumas indagações e abrir-se a novas dúvidas, não poderia esgotar-se nesse pequeno esforço de sistematizar e compreender as potencialidades do ser e do criar; é justamente por indissociar sensível e inteligível que esta construção de conhecimento torna-se insuficiente para abarcar tal grandeza, mostrando a necessidade da pesquisa continuada que afirme o corpo como sede da produção de sentido.

## REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Anna Rita Ferreira de. **Encruzilhadas do olhar: no ensino das artes**. Série: Educação & Arte, 8. Porto Alegre: Mediação, 2007.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. In: BACHELARD, G. **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar**. São Paulo: Difel, 1986.

BASBAUM, Sérgio Roclaw. **Sinestesia, arte e tecnologia: fundamentos da cromossonia**. São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2002.

BARBOSA, Ana Mae; GUINSBURG, J.(org.). **O Pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BARBOSA, Ana Mae. (org) **Arte/Educação contemporânea: consonâncias internacionais**. São Paulo: Cortez, 2005.

BARCELLOS, Vera Chaves. **Da Capo- 1979**. (Livro de Artista)

BELLO, Angela Ales. **Introdução à fenomenologia**. Bauru, São Paulo: Educ, 2006.

BUENO, Alexandre Marcelo; FERNANDEZ, Clauco Ortega; SILVA, Maria Rita Arêdes da. **Reflexões sobre o conceito de “união” na teoria semiótica francesa.** *Estudos Semióticos*. [on-line] Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>. Acesso em: 22 de junho de 2011.

CALDAS, Waltércio. **Livros.** Pinacoteca de São Paulo / MARGS, 2002.

CAUQUELIN, Anne. **A arte contemporânea.** Porto, Portugal: Rés-Editora, s/d.

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da arte.** São Paulo: Martins, 2005.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia.** São Paulo: Ática, 2002.

CHAUÍ, Marilena. **Janela da alma, espelho do mundo.** In: NOVAES, Adauto (org.). O olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p.31-63

CHAUÍ, Marilena. **Merleau-Ponty: obra de arte e filosofia.** In: NOVAES, Adauto (org.). Artepensamento. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p.462-467.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

DE FUSCO, Renato. **História da Arte contemporânea.** Lisboa: Editorial Presença, 1988.

DERDYK, Edith. **Linha do horizonte: por uma poética do ato criador.** São Paulo: Escuta, 2001.

DERDYK, Edith. **Fiação.** Projeto: Bolsa Vitae, 2002. Livro de artista. São Paulo, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** São Paulo: Editora 34, 1998.

DOSSIÊ DE MARILENA CHAUÍ. **Cult - Revista Brasileira de Cultura.** São Paulo: Bregantini. Nº 123. Ano 11.

DUARTE JR. João Francisco. **O sentido dos sentidos: a educação do sensível**. Curitiba: Criar, 2001.

DUARTE, Paulo Sérgio.(org) **Da escultura à instalação**. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2005.

EHRENZWEIG, Anton. **A ordem oculta da arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. **O espaço de Lygia Clark**. São Paulo: Atlas, 1994.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. **A arte depois das vanguardas**. Campinas, São Paulo: UNICAMP, 2002.

FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. Coleção Texto e Arte 6. São Paulo: EDUSP, 1992.

FELÍCIO, Vera Lúcia G. **A imaginação simbólica: nos quatro elementos bachelardianos**. São Paulo: Edusp, 1994.

GILES, Thomas Ransom. **Dicionário de filosofia: termos filosóficos**. São Paulo: EPU, 1993.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Da imperfeição**. São Paulo: Hacker, 2002.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Cultrix, 1989.

GROSSMAN, Martin. **Do ponto de vista à dimensionalidade**. Item-3, Revista de arte, n 3, Rio de Janeiro, 1998. p.30-37

JAPIASSU, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KRUG, Rosana. **Hibridismo e estesia no livro de artista: uma reflexão entre arte e semiótica**. Prâksis. Revista do ICHLA. Novo Hamburgo: Feevale, 2007. Ano IV – Vol 1 – Jan, 2007. p 15-18.

LANDOWSKI, Eric; DORRA, Raul; OLIVEIRA, Ana Claudia (eds). **Semiótica, estesis, estética**. São Paulo: EDUC/Puebla: UAP, 1999.

LANDOWSKI, Eric. **Para uma semiótica sensível**. Revista Educação & Realidade, nº 30, v.2, jul/ dez, 2005. p. 93-106.

LANDOWSKI, Eric. **Viagem às nascentes do sentido**. In: SILVA, I. A. (org.) *Corpo e sentido: a escuta do sensível*. São Paulo: UNESP, 1996. p.21-43.

LANDOWSKI, Eric. **Presenças do outro**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LECHTE, John. **50 Pensadores contemporâneos essenciais: do estruturalismo à pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

LIVRO-OBJETO: A FRONTEIRA DO VAZIO. **Centro Cultural Banco do Brasil**, Rio de Janeiro, 1994.

MARTINS COSTA, Clóvis; JOHN, Richard (orgs.). **Vetor**. Novo Hamburgo: FEEVALE, 2009.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. **Aisthesis: estética, educação e comunidades**. Rio Grande do Sul, Chapecó: Argos, 2005.

MEIRA, Marly. **Filosofia da criação: reflexões sobre o sentido do sensível**. Série: educação & Arte, 4. Porto Alegre: Mediação, 2003.

MEIRA, Marly; PILLOTTO, Sílvia. **Arte, afeto e educação: a sensibilidade na ação pedagógica**. Porto Alegre: Mediação, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signos**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Conversas**: 1948. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In: MERLEAU-PONTY, M. **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

MONTAGU, Ashley. **Tocar: o significado humano da pele**. São Paulo: Summus, 1988.

MORAIS, Frederico. **Arte é o que eu e você chamamos arte: 801 definições sobre arte e o sistema da arte**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

NAZARIO, Luiz; FRANCA, Patrícia. (orgs). **Concepções contemporâneas da arte**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OLIVEIRA, Ana Cláudia de. Convocações multissensoriais da arte do século XX. In: PILLAR, Analice Dutra. (org.) **A educação do olhar: no ensino das artes**. Porto Alegre: Mediação. 2001. p. 85-98.

OLIVEIRA, Ana Cláudia de (org) **Semiótica Plástica**. São Paulo: Hacker Editores, 2004.

PAPE, Lygia. **Gávea de tocaia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

PASSERON, René. **Da estética à poiética**. Porto Arte, Porto Alegre, v.8 n.15, p.103-116, nov 1997.

PESSANHA, José Américo Motta. **Bachelard: as asas da imaginação**. In: BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar**. São Paulo: Difel, 1986.

PESSANHA, José Américo Motta. **Bachelard e Monet: o olho e a mão**. In: NOVAES, Aduino (org). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 149-163.

RICHTER, Hans. **Dada: arte e anti-arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

RICHTER, Sandra. **Criança e pintura: ação e paixão do conhecer**. Porto Alegre: Mediação, 2004.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004.

SERRES, Michel. **Os cinco sentidos: filosofia dos corpos misturados**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

SERRES, Michel. **Variações sobre o corpo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

SILVA, Ignácio Assis. (org.) **Corpo e sentido: a escuta do sensível**. São Paulo: Unesp, 1996.

SILVEIRA, Paulo Antonio. **A página violada: da ternura à injúria no livro de artista**. Porto Alegre: Editora Universidade / UFRGS, 2001.

SILVEIRA, Paulo Antonio (org.). **Exercícios de arte seqüencial para publicação: experimentos monocromáticos para o livro de artista**. Porto Alegre: Evangraf, 2005.

SILVEIRA, Paulo Antonio (org.). **Livro dos sete dias: exercício coletivo em preto e branco**. Porto Alegre: Edição dos Autores, 2001.