

The background of the cover is an abstract composition of dark, textured colors, primarily deep reds, browns, and blacks. A prominent feature is a large, irregularly shaped piece of torn, light-colored paper or parchment that appears to be layered on top of the darker background. The edges of this paper are ragged and uneven. The overall effect is one of depth and complexity, suggesting a layered or 'monstrous' structure.

O livro-monstro

UM ARTEFATO TRIDIMENSIONAL
COMO ESPAÇO POÉTICO

GIOVANE FERREIRA

GIOVANE FERREIRA

O LIVRO-MONSTRO:
um artefato tridimensional como espaço poético

Programa de Pós-Graduação em Design da UFRJ
Orientação: Irene Mendonça

RIO DE JANEIRO
2025

CIP - Catalogação na Publicação

S5861 Silva Junior, Giovane
O LIVRO-MONSTRO: um artefato tridimensional como
espaço poético / Giovane Silva Junior. -- Rio de Ja-
neiro, 2025.
162 f.

Orientadora: Irene Peixoto.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio
de Janeiro, Escola de Belas Artes, Programa de Pós-
-Graduação em Design, 2025.

1. Livro de artista. 2. Dragão-baleia. 3.
Inconsciente coletivo. 4. Experimentações visuais.
I. Peixoto, Irene, orient. II. Título.

GIOVANE FERREIRA DA SILVA JUNIOR

O LIVRO-MONSTRO: UM ARTEFATO TRIDIMENSIONAL
COMO ESPAÇO POÉTICO

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Design da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Design na linha de pesquisa Design e Cultura.

Orientação: Dr^a Irene de Mendonça Peixoto

Aprovada em 15 de outubro de 2025

BANCA EXAMINADORA



Documento assinado digitalmente

IRENE DE MENDONÇA PEIXOTO

Data: 08/12/2025 16:29:01-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^a Dr.^a Irene de Mendonça Peixoto (Orientadora)
PPGD/EBA - UFRJ



Documento assinado digitalmente

JULIE DE ARAÚJO PIRES

Data: 09/12/2025 07:36:31-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^a Dr.^a Julie de Araújo Pires
PPGD/EBA - UFRJ



Documento assinado digitalmente

LILIAN DE CARVALHO SOARES

Data: 09/12/2025 15:43:03-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^a Dr.^a Lilian de Carvalho Soares
PPGD/EBA - UFRJ



Documento assinado digitalmente

RIAN OLIVEIRA REZENDE

Data: 09/12/2025 20:13:21-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Rian Oliveira Rezende
DAD/PUC - RIO

Rio de Janeiro
2025

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Escola de Belas Artes

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal do Rio de Janeiro e à Escola de Belas Artes, que me ofereceram um espaço para aprender e crescer. Aproveito para agradecer à educação pública, que sempre fez parte da minha trajetória. Registro também minha gratidão a todos os coordenadores, secretários e técnicos que me ajudaram ao longo do caminho.

À minha orientadora, Irene Peixoto, pelo carinho, empatia e profundo incentivo em todo o trajeto. Obrigado pela generosidade em compartilhar conhecimentos e referências que levarei por toda a vida.

A todos os colegas de classe que me inspiraram durante o curso. À Gabriela Irigoyen, que foi uma verdadeira referência como artista e pesquisadora, além de um ombro amigo sempre disposto a ouvir.

Ao meu porto seguro nesta caminhada, Luiz Eduardo Xavier, que, além de todo incentivo, foi essencial para a construção deste projeto. Por todas as vezes em que acolheu meu cansaço e meu choro e, mesmo assim, não me deixou desistir de mim mesmo.

Obrigado também a todos aqueles que torceram e comemoraram cada pequeno passo dado: Alana Palhano, Thassiana Carias, Renata Vieira, Giulia Secchi e Camilla Lemos.

A todos, meus mais sinceros agradecimentos.

RESUMO

Esta dissertação desenvolve uma investigação teórico-prática sobre o livro como artefato expandido, examinando seus desdobramentos quando deslocado do modelo tradicional para um campo experimental. Partindo do tema mítico do dragão-baleia — termo utilizado por Nise da Silveira, no livro *Imagens do inconsciente* (Silveira, 2015), para abordar variações do mito do herói engolido por um monstro —, o estudo explora como essa narrativa aparece em diferentes culturas e como se mantém presente no imaginário coletivo. Nesse horizonte, o livro é compreendido para além de um suporte de leitura: como plataforma sensível que tensiona sua própria materialidade e propõe pensá-lo como um artefato tridimensional poético, borrando as fronteiras projetuais entre arte e design. Apoiando-se nos conceitos trabalhados por Bachelard em *A água e os sonhos* (Bachelard, 2018) e na noção de “fazer”, proposta por Ingold (Ingold, 2022), apresenta-se uma metodologia qualitativa teórico-prática baseada em experimentação, documentação e análise reflexiva. Como resultado, são realizadas e discutidas explorações visuais e construtivas que investigam a materialidade do livro e a ideia de “engolir” o leitor, concebendo-o como um espaço poético sobre vida, morte e renascimento — um ciclo de dores, aprendizado e crescimento. Por fim, a pesquisa propõe gerar e analisar experimentações visuais, utilizando o objeto livro como plataforma expressiva e enfatizando a dimensão corpórea, simbólica e afetiva da experiência, guiada pelo fio condutor do tema mitológico do dragão-baleia.

PALAVRAS-CHAVE

Livro de artista, Dragão-baleia, Inconsciente coletivo,
Experimentações visuais

ABSTRACT

*This dissertation develops a theoretical-practical investigation of the book as an expanded artifact, examining its developments when shifted from the traditional model into an experimental field. Taking as its point of departure the mythical theme of the “whale-dragon”—a term used by Nise da Silveira, in *Images of the Unconscious* (Silveira, 2015), to address variations of the myth of the hero swallowed by a monster—the study explores how this narrative appears across different cultures and how it remains present in the collective imagination. Within this horizon, the book is understood as more than a reading medium: it is approached as a sensitive platform that challenges its own materiality and proposes to conceive of it as a poetic three-dimensional artifact, blurring the design boundaries between art and design. Drawing on the concepts developed by Bachelard in *Water and Dreams* (Bachelard, 2018) and on Ingold’s notion of “making” (Ingold, 2022), the dissertation presents a qualitative theoretical-practical methodology grounded in experimentation, documentation, and reflective analysis. As a result, visual and constructive explorations are carried out and discussed that investigate the materiality of the book and the idea of “swallowing” the reader, conceiving it as a poetic space concerned with life, death, and rebirth—a cycle of pain, learning, and growth. Finally, the research proposes to generate and analyze visual experiments, using the book-object as an expressive platform and emphasizing the embodied, symbolic, and affective dimensions of experience, guided by the unifying thread of the mythical whale-dragon theme.*

KEYWORDS

Artist book, Whale-dragon, Collective unconscious, Visual experiments

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Jonah and the Whale, de Pieter Lastman	28
Figura 2 – Jami‘ al-Tawarîkh – Jonas e a baleia, autor desconhecido ..	31
Figura 3 – Saturno devorando a un hijo, de Francisco de Goya	33
Figura 4 – He threw himself into the water, Carlos Chiostri	36
Figura 5 - Construção do Kaiemunu	39
Figura 6 – Doralice Vilela da Silva	50
Figura 7 – Doralice Vilela da Silva	51
Figura 8 – Olívio Fidélis	52
Figura 9 – Olívio Fidélis	53
Figura 10 – Olívio Fidélis	53
Figura 11 – Olívio Fidélis	55
Figura 12 – Olívio Fidélis	55
Figura 13 – Le “Livre” de Mallarmé, Jacques Schérer	66
Figura 14 – Onda Seca, de Edith Derdyk	71
Figura 15 – Tabuleiro, de Edith Derdyk e Lua Tatit	72
Figura 16 – Blanco Blanchot BlaBla, de Edith Derdyk	73

Figura 17 – Metragem, de Edith Derdyk	74
Figura 18 – Book from the Sky, de Xu Bing	77
Figura 19 – Livro da Criação, de Lygia Pape	79
Figura 20 – Livro da Arquitetura, de Lygia Pape	81
Figura 21 – Livro do Tempo, de Lygia Pape	83
Figura 22 – Registro do processo criativo. Elaboração própria	108
Figura 23 – Registro do processo criativo. Elaboração própria	109
Figura 24 – Registro do processo criativo. Elaboração própria	110
Figura 25 – Registro do processo criativo. Elaboração própria	112
Figura 26 – Registro do processo criativo. Elaboração própria	113
Figura 27 – Registro do processo criativo. Elaboração própria	114
Figura 28 e 29 – Registro do processo criativo. Elaboração própria .	115
Figura 30 – Registro do processo criativo. Elaboração própria	117
Figura 31 – Registro do processo criativo. Elaboração própria	117
Figura 32 – Registro do processo criativo. Elaboração própria	118
Figura 33 – Teste digital das cores. Elaboração própria	120
Figura 34 – Escamas com versos. Elaboração própria	121
Figura 35 – Colagem das escamas. Elaboração própria	122

Figura 36 – Pintura do interior do livro-monstro. Elaboração própria .	126
Figura 37 – Saturno devorando um filho. Elaboração própria	127
Figura 38 – Ele se jogou na água. Elaboração própria	128
Figura 39 – Jonas e a Baleia. Elaboração própria	129
Figura 40 – Ninnillo e Nennella. Elaboração própria	130
Figura 41 – Jonas e a Baleia. Elaboração própria	131
Figura 42 – Hiawatha e o Rei dos Peixes. Elaboração própria	132
Figura 43 – Jonas sendo lançado ao mar. Elaboração própria	133
Figura 44 – Criança em seu Kaiemunu. Elaboração própria	134
Figura 45 – Homem sendo engolido por peixe. Elaboração própria .	135
Figura 46 – Página do Livro Vermelho. Elaboração própria	136
Figura 47 – Textura com contagem dos dias. Elaboração própria .	138
Figura 48 – Montagem do livro-monstro. Elaboração própria	139
Figura 49 – Livro-monstro. Elaboração própria	140
Figura 50 – Livro-monstro e estudante. Elaboração própria	141
Figura 51 – Livro-monstro e estudantes. Elaboração própria	143
Figura 52 – Livro-monstro, vista interna. Elaboração própria	144



sumário

LISTA DE FIGURAS	8
INTRODUÇÃO	17
1. O TEMA MÍTICO DO DRAGÃO-BALEIA	27
1.1 Mitologias e ritos	27
1.2 As imagens do inconsciente pelo olhar de Nise da Silveira ..	45
2. APROXIMAÇÕES ENTRE O LIVRO E A ARTE: MANIPULANDO OS LIMITES DO OBJETO LIVRO	61
3. A BALEIA E O LIVRO: UMA REFLEXÃO PRÁTICA	91
3.1 A metodologia da prática	91
3.2 O livro como objeto poético tridimensional	107
CONCLUSÃO	148
REFERÊNCIAS	154



“

- Vamos fazer outra viagem?
- Preciso do arpão.
- Por que acha o arpão necessário?
- Os índios vão para o mato atrás das feras
sempre com a flecha.
- Agora vamos fazer a viagem.

”

(Silveira, Nise. 2015)



INTRODUÇÃO

Diante do monstro, o medo e o fascínio podem ser paralisantes. O herói, equipado com suas armas, pode lutar ou entregar-se à inevitável morte. O texto a seguir apresenta o meu processo de investigação, produção e análise sobre os possíveis desdobramentos e entrelaçamentos entre o tema mitológico do dragão-baleia e as materialidades poéticas geradas por meio do objeto livro.

O interesse nesta pesquisa nasce como uma sobreposição de questionamentos e ideias que, para mim, durante um bom tempo, pareciam distantes entre si. Conheci o mito do dragão-baleia em uma visita à exposição que apresentava a vida e o trabalho de Nise da Silveira, em um contexto em que eu acabara de vivenciar situações pessoais sensíveis e me vi, de certa forma, obrigado a fazer um mergulho em mim mesmo — enfrentar ou abraçar um monstro do qual fugi durante muito tempo. A pesquisa de Nise me tocou profundamente, e essa curiosidade com o tema mitológico começou a reverberar em minha vida e trabalho. Assim, comecei a questionar como aproximar tais questões: minha experiência, a pesquisa de Nise e o mito, e o meu trabalho no mercado livreiro. Questionando a própria estrutura do livro e tentando recriar esse mergulho no eu, surge o fio condutor desta investigação sobre processos criativos comuns ao design e à arte. Sendo uma pesquisa teórico-prática, que se apoiará em inquietações pessoais e no processo criativo da elaboração de um artefato, o uso da linguagem em primeira pessoa aparecerá em alguns momentos, assim como o compartilhamento de textos, poemas e imagens que convergem com a temática da investigação.

Nise da Silveira (1905–1999) foi uma psiquiatra brasileira que, fazendo uso da terapia ocupacional e da arte, revolucionou a psiquiatria e o tratamento de pessoas com diagnóstico de esquizofrenia¹. Em seu trabalho, Nise utilizava diversos mitos para analisar e identificar possíveis caminhos para acessar as narrativas e vivências de seus clientes². Para ela, a mitologia “é a expressão do inconsciente (...). O mito é como uma espécie de trilha. Se você partir do mito, você chega onde quiser” (Silveira, 1994).

O mito do dragão-baleia — presente em diversas culturas, em forma de rituais, contos orais e literatura — narra o embate de um herói que é engolido por um monstro, geralmente marinho, até conseguir escapar de seu ventre. Vida, morte e renascimento desse herói. Na mitologia judaico-cristã, a história mais clássica é a de Jonas e a baleia. Outro exemplo é um ritual presente em algumas tribos australianas, no qual o menino é colocado dentro de uma oca por algum tempo, sem contato com o mundo exterior, simbolizando a morte da infância e o nascimento da juventude. O menino deixa de ser uma criança e se torna um homem.

Nesta pesquisa, o mito do dragão-baleia será o fio condutor que costura a minha criação poética ao conceito do livro como plataforma poética, com uma fronteira turva entre design e arte. Em *O livro como forma de arte*, Julio Plaza descreve o livro como um objeto de linguagem e também matriz de sensibilidade. Ou seja, “livros não são mais lidos, mas cheirados, tocados, vistos, jogados e também destruídos. O peso, o tamanho e seu desdobramento espacial-escultural são levados em conta: o livro dialoga com os outros códigos” (Plaza, 1982). Já no manifesto *A nova arte de fazer livros*, Ulises Carrión afirma: “fazer um livro é perceber sua sequência ideal de espaço-tempo por meio da criação de uma sequência paralela de signos, sejam linguísticos ou não” (Carrión, 2011). Para ambos, o livro é mais que um suporte para palavras escritas e/ou impressas — é algo maior, que dialoga com o leitor antes mesmo do texto. Aqui, o objeto livro será pensado como uma plataforma tridi-

¹ Segundo a OMS (Organização Mundial da Saúde), a esquizofrenia e outros transtornos psicóticos primários são caracterizados por prejuízos significativos no teste de realidade e alterações no comportamento manifestadas em sintomas positivos, como delírios persistentes, alucinações persistentes, pensamento desorganizado (normalmente manifestado como fala desorganizada), comportamento grosseiramente desorganizado e de passividade e controle, sintomas negativos, como afeto embotado ou plano e avolição e distúrbios psicomotores. (WHO, 2023, tradução nossa)

² Segundo relatos, Nise da Silveira rejeitava a palavra paciente para se referir aos internos dos hospitais psiquiátricos. Ela preferia o uso da palavra clientes, para reforçar a relação de troca, mas sempre procurava se referir a eles pelos nomes. Em uma entrevista, ela disse: “Paciente! Que coisa ruim. Paciente é uma coisa passiva. Que se trabalha em cima. Não chamo ninguém de paciente. Considero o maior insulto do mundo” (ITAÚ CULTURAL, 2017, p. 87).

mensional poética, capaz de engolir e abraçar o observador em sua presença. Nesta pesquisa, o livro é uma alegoria que tenta recriar o ciclo do herói que morre (perde sua consciência e mergulha no inconsciente) e renasce (retomando sua consciência): um lugar onde o leitor é devorado pelo livro.

Neste contexto, a presente pesquisa define os seguintes objetivos norteadores:

- **Objetivo geral:** Experimentar a forma do objeto livro como plataforma expressiva comum ao design e à arte, tensionando sua materialidade e propondo pensá-lo como uma plataforma de sensibilidade.
- **Objetivos específicos:** a) Historicizar e poetizar as variações e interpretações do dragão-baleia; b) Investigar os possíveis desdobramentos que o objeto livro pode gerar; c) Analisar experimentações visuais utilizando o objeto livro como fio condutor.
- **Objetivo da produção prática:** Gerar uma experimentação física a partir do tema do dragão-baleia, que reinterprete o mito como um artefato poético tridimensional.

Além disso, a metodologia criada para esta dissertação tem natureza qualitativa e teórico-prática³, e se apoia nos conceitos de Bachelard (2018) e Ingold (2022), dois autores situados em pontos bem distantes no tempo, mas cujos trabalhos reverberam e se complementam mutuamente. O conjunto de métodos foi adotado para pensar as possibilidades de materialização das ideias a partir do fazer.

Em seu livro *A água e os sonhos*, Bachelard (1884–1962) afirma que existem duas forças imaginantes na mente, que se dividem em imaginação formal e imaginação material (Bachelard, 2018, p. 1). A primeira pertence ao mundo das ideias — um lugar infinito e sem amarras, onde formas expressam ideias. Já a segunda parte diretamente da matéria, que também é capaz de gerar imagens e significados próprios de si. Quando combinadas, essas forças podem revelar novos espaços de discursos e

³ Baseando-se na metodologia proposta por Tim Ingold, do Fazer, em que o conhecimento é gerado e compreendido a partir da prática e do contato com os materiais experimentados.

interpretações. Porém, para uni-las é preciso do ato do fazer — ideia que Ingold (1948–) explora ao pensar a produção manual e material como forma de saber. Para ele, a arte da pesquisa é o caminho que os artesãos seguem para “permitir que o conhecimento cresça a partir do cruzamento de nossos engajamentos práticos e observacionais sobre os seres e as coisas que nos rodeiam” (Ingold, 2000, p. 22).

Enfatizar o fazer é considerar o objeto como a expressão de uma ideia; enfatizar a tecelagem é considerá-la a personificação de um movimento rítmico. Portanto, inverter o fazer e o tecer é também inverter a ideia e o movimento, ver o movimento como verdadeiramente gerador do objeto, em vez de meramente revelador de um objeto que já está presente, em uma forma ideal, conceitual ou virtual, antes do processo que o revela. Quanto mais os objetos são removidos dos contextos da atividade vital em que são produzidos e usados – quanto mais aparecem como objetos estáticos de contemplação desinteressada (como em museus e galerias) – mais, também, o processo desaparece ou fica oculto por trás do produto, o objeto acabado.

(INGOLD, 2000, P. 346, TRADUÇÃO NOSSA)⁴

Ao aproximar esses autores, foi pensada uma metodologia que ofereça caminhos para a materialização do mito do dragão-baleia, partindo da *imaginação formal* (o mito) e chegando à *imaginação material* (o objeto livro), por meio da prática do fazer (o processo de construção física do artefato).

Seguindo a lógica até aqui apresentada, o trabalho será organizado em três capítulos:

Capítulo 1 – Realiza-se um levantamento e análise sobre o tema mítico do dragão-baleia, começando pela mitologia e costumes de diferentes povos, como a história judaico-cristã e rituais de tribos

⁴ “To emphasise making is to regard the object as the expression of an idea; to emphasise weaving is to regard it as the embodiment of a rhythmic movement. Therefore to invert making and weaving is also to invert idea and movement, to see the movement as truly generative of the object rather than merely revelatory of an object that is already present, in an ideal, conceptual or virtual form, in advance of the process that discloses it. The more that objects are removed from the contexts of life-activity in which they are produced and used – the more they appear as static objects of disinterested contemplation (as in museums and galleries) – the more, too, the process disappears or is hidden behind the product, the finished object”.

australianas, apresentando possíveis releituras desse tema. Além disso, pretende-se também olhar para a literatura e o cinema, observando em quais obras as variações do mito aparecem. A segunda metade deste capítulo aborda o olhar de Nise da Silveira sobre o dragão-baleia, analisando o catálogo de algumas obras feitas por seus clientes — como pinturas, desenhos e peças teatrais — e suas interpretações a respeito da psique daqueles indivíduos.

Capítulo 2 – Será dedicado ao objeto livro e seus possíveis formatos. Historicamente, o livro já assumiu diferentes configurações e materiais; no entanto, o livro impresso tradicional, como conhecemos, manteve-se praticamente inalterado nos últimos séculos: uma página com margens brancas e um espaço preenchido com textos e/ou imagens, criando narrativas quase sempre lineares. Indo além do formato clássico, livros de artista e livros-objetos se apropriam ou desconstruem essa estrutura, utilizando materiais não convencionais e propondo outras formas — com ou sem sequência de páginas —, questionando não apenas a construção narrativa, mas o próprio conceito do objeto livro. Aqui, o foco não é debater possíveis nomenclaturas, classificações e formatos que um livro pode receber, mas experimentar a estrutura do objeto como potência poética e trazer diferentes exemplos de artistas que desafiaram esse suporte.

Capítulo 3 – Detalha-se o processo criativo, experimental e prático na construção de uma proposta de artefato para esta pesquisa. A primeira parte aborda o livro como um espaço tridimensional poético. Para a construção material desse artefato, pretende-se usar elementos comuns ao livro tradicional, como papel e linha, e, em seu conteúdo, narrativas fragmentadas a partir das histórias coletadas na pesquisa. Em seguida, analisa-se esse objeto a partir de sua potência poética, utilizando alguns conceitos de Bachelard, em *A água e os sonhos*, e de Tim Ingold, em *Fazer*, observando os possíveis discursos e desdobramentos gerados por ele.

Como resultado prático do trabalho, será proposto um livro de artista como artefato tridimensional poético, que possibilite a ideia de isolamento do resto do mundo — um espaço que convida o observador a uma visita ao inconsciente, morrendo e renascendo metaforicamente, retornando à consciência.



“

Os textos sagrados são textos do inconsciente.
Trata-se de escutá-los como se fossem um sonho
ou um testemunho do inconsciente.
Eles não falam somente à nossa razão,
ao mundo das explicações,
mas falam ao mundo dos sentidos,
através de imagens e símbolos.

”

(Leloup, Jean-Yves. 2001)

1. O TEMA MÍTICO DO DRAGÃO-BALEIA

1.1 MITOLOGIAS E RITOS

 livro bíblico de Jonas, presente na mitologia judaico-cristã, narra a história de Jonas, um homem hebreu que, ao receber uma missão divina, tenta fugir e se esconder da divindade bíblica. Ele vai até o cais e compra uma passagem para Târsis — região provavelmente oposta a Nínive, lugar onde ele deveria pregar a mensagem divina.

Em sua fuga para outra cidade, o navio enfrenta uma grande turbulência em alto-mar e corre o risco de afundar. Os marinheiros fazem súplicas aos seus deuses, mas nenhum é atendido. Jonas, então, revela aos homens que estava fugindo de sua missão divina e diz que o único jeito de se salvarem seria jogando-o ao mar. Assim, após uma prece coletiva, os marinheiros atendem ao pedido de Jonas e o lançam às águas.

Nesta breve introdução já aparecem alguns simbolismos que exemplificam questões e padrões do mito do dragão-baleia. A começar pelo próprio nome do herói. Segundo Leloup (1950), pesquisador e teólogo francês, “o nome Jonas, Iona em hebreu, quer dizer a pomba. Assim, Jonas é o símbolo do homem que tem as asas do homem alado” (Leloup, 2001, p. 27). Mas ele renegou sua missão e espiritualidade, como se cortasse suas asas, tornando-se um homem alado incapaz de voar. A fuga da ordem divina é também uma fuga de si mesmo — é o medo de lidar com o desconhecido e hostil.

Após ser atirado ao mar, Jonas é engolido por um grande peixe, enviado por seu Deus. “O mar e a água são símbolos do inconsciente,

símbolos da sombra. A situação é tão difícil e conflitante que ele foi como que obrigado, pela vida, a mergulhar em seu inconsciente” (Leloup, 2001, p. 31).

Enquanto afunda em direção às profundezas do mar, um grande peixe⁵, enviado por Deus, engole Jonas (Figura 1). Nas entranhas do monstro — no ventre do inferno —, Jonas faz preces pedindo perdão e, ao mesmo tempo, reconhecendo seu erro de fugir da missão divina que recebeu. Após três dias dentro da barriga do peixe e submerso no desconhecido, Jonas é vomitado na praia, como se nascesse novamente, voltando à terra firme, à segurança, ao conhecido.



Figura 1 – *Jonah and the Whale*, de Pieter Lastman (1621).

Fonte: Museum Kunstpalast, Düsseldorf. Disponível em: <https://www.worldhistory.org/image/7835/jonah--the-whale/>. Acesso em: 10 set. 2025.

⁵ Outras versões chamam o animal de baleia, monstro marinho ou apenas peixe; a tradução usada aqui é a da Bíblia Almeida Corrigida.

A história acaba com Jonas aceitando e seguindo com a missão que lhe foi conferida. Porém, ao explorar essa narrativa como uma parábola da mitologia judaico-cristã, é possível analisar algumas características do embate entre o herói e o dragão-baleia. Primeiramente, há uma ruptura em sua rotina: a ordem divina desafia Jonas a enfrentar seu medo em relação à cidade de Nínive, descrita como pagã e hostil. No seu primeiro impulso, ao decidir fugir, Jonas não apenas tenta escapar de sua tarefa, como parece fugir de si mesmo, de seu crescimento como profeta. Seu medo não o deixa confiar em seu Deus, ou seja, ele duvida de sua própria fé e, consequentemente, de si. Esse medo nem sempre está presente em outras variações do mito do dragão-baleia, mas aqui é fundamental para reforçar os conflitos que irão obrigar o personagem a olhar para dentro de si.

Carl Jung (1875–1961), psiquiatra e fundador da psicologia analítica, descreve esse conflito do herói como um embate entre o ego e a sombra, entre o desejo e o medo — uma batalha pela libertação. É a luta do homem primitivo contra o “mal”, personificado por monstros, para desenvolver uma consciência individual capaz de libertar um homem amadurecido (Jung, 2016, p. 154).

Jonas é o arquétipo do homem que quer permanecer deitado, que resiste a esta experiência numinosa que ecoou dentro dele. O numinoso (...) é aquilo que, ao mesmo tempo, nos atrai e nos faz medo. Enquanto nos fascina porque sabemos que lá está a verdade, nos faz medo porque recoloca em questão a nossa maneira habitual de viver.

(LELOUP, 1996, p. 32)

No barco, enquanto fugia, Jonas e os marinheiros enfrentam uma violenta tempestade que ameaça a vida de todos na embarcação. Além de representar um perigo iminente, a tempestade também explicita o conflito interno de Jonas, obrigando-o a admitir sua responsabilidade e

enfrentar as consequências de suas escolhas. Tomar a decisão de permitir ser lançado ao mar é ter a coragem de se lançar ao desconhecido — é mergulhar no inconsciente de forma consciente.

Diferente da jornada clássica do herói, que luta contra o monstro para alcançar seu objetivo, enquanto afunda nas trevas, Jonas morre de forma simbólica, assumindo seu destino em uma inevitável morte. E, em vez de lutar contra o grande peixe, ele aceita ser engolido. Enquanto é transportado, o monstro faz uma “viagem do oeste para o leste, simbolizando o suposto trajeto feito pelo Sol do crepúsculo à aurora” (Jung, 2016, p. 155) — um ciclo de fim e recomeço.

Nas entranhas do monstro, que podem ser entendidas como um ventre materno, e o tempo lá dentro como o período de gestação, ele espera seu renascimento: o fim do homem primitivo e o nascimento de um homem amadurecido — um ciclo de desenvolvimento e crescimento do personagem. O herói precisa mergulhar nas sombras do inconsciente para poder encontrar seu tesouro; Jonas só é vomitado na praia quando encontra, em seu interior, o próprio valor como profeta.

Leloup também relaciona esse peixe ao *athanor* dos alquimistas — um lugar de purificação, que, através do fogo, revela o ouro entre os minerais. “Um homem perguntou a um fundidor de ouro e de prata: ‘Quando é que o ouro está pronto e que a prata está pronta?’ O fundidor respondeu: ‘Quando, em me debruçando sobre ele, posso reconhecer os traços do meu próprio rosto’” (Leloup, 1996, p. 57). De forma metafórica, só é possível reconhecer o valor quando você se enxerga nele.

Essa análise, com um certo viés psicológico, foi feita para elucidar questões que se repetem em diversas outras narrativas e rituais de diferentes culturas e épocas. Na própria mitologia judaico-cristã, isso ocorre em outros momentos. Por exemplo, quando foi batizado nas águas do rio Jordão, Jesus recebeu uma pomba, revelando que ele era o Filho de Deus. O mergulho nas águas simboliza esse movimento de purificação do eu.

Em outra passagem da vida de Jesus, a Bíblia narra que, após a sua morte, ele foi sepultado dentro de uma caverna por três dias — o que pode ser interpretado como as entranhas do monstro que guarda a sua morte. Em algumas traduções da história de Jonas (Figura 2), é dito que ele está em sua sepultura quando dentro do monstro. Quando é ressuscitado, Jesus não é mais um homem carnal, mas sim um ser espiritual. Mais uma vez, o ciclo de morte, transformação e renascimento se repete.



Figura 2 – *Jami' al-Tawarikh* – *Jonas e a baleia*, autor desconhecido (ca. 1400).

Fonte: The Metropolitan Museum of Art. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/pt/art/collection/search/453683>. Acesso em: 10 set. 2025.

Nas histórias, a água, o monstro, a cova e até mesmo a floresta podem representar diferentes formas de traduzir e materializar o

inconsciente. Adentrar neles representa o mergulhar nesse desconhecido, o que pode trazer recompensas maiores, como uma busca pelo crescimento e amadurecimento pessoal.

Os símbolos normais dos nossos desejos e temores transformam-se, nesse entardecer da vida, em seus opostos; pois, nesse ponto, já não é a vida, mas a morte que constitui o desafio. Percorremos um círculo completo, do túmulo do útero ao útero do túmulo: uma ambígua e enigmática incursão num mundo de matéria sólida prestes a se diluir para nós, tal como ocorre com a substância do sonho. E, rememorando aquilo que prometia ser nossa aventura — ímpar, imprevisível e perigosa —, tudo o que encontramos, no fim, é a série de metamorfoses padronizadas pelas quais homens e mulheres, em todas as partes do mundo, em todos os séculos de que temos notícia e sob todas as aparências assumidas pelas civilizações, têm passado.

(CAMPBELL, 2007, p.22)

Na mitologia grega, essa construção narrativa do herói aparece em alguns episódios, como em algumas versões das aventuras de Hércules. Ao passar por Troia, voltando de um de seus doze trabalhos, ele depara com a bela Hesíone, filha do rei, amarrada aos rochedos e oferecida como sacrifício para a grande serpente marinha que assolava a cidade, um monstro enviado pelo deus Poseidon. Hércules aceita enfrentar o monstro para salvar a dama — essa é uma estrutura clássica da jornada do herói. Porém, aqui, o embate não acontece da forma tradicional; Hércules decide mergulhar na boca da besta e, em uma luta titânica, enfrenta o monstro em suas próprias entranhas. Após matar a serpente, ele sai vitorioso de seu ventre.

Ainda na mitologia grega, antes dos tempos dos deuses, os grandes titãs governavam os céus e a terra. Cronos (equivalente a Saturno na

mitologia romana), o filho mais jovem de Gaia e Urano, reinava sobre a humanidade ao lado de sua esposa Reia. No entanto, foi profetizado por Gaia, a Mãe Terra, e Urano, a personificação dos céus, que um de seus próprios filhos viria a destroná-lo (Graves, 2021, p. 69).

Temeroso e consumido pela paranoia, Cronos decide devorar seus filhos. Assim que cada criança nascia, ele as engolia — aqui, o titã é o próprio monstro. Tomado pelo medo, ele condena seus filhos à prisão em seu ventre, devorando Héstia, Deméter, Hera, Hades e Poseidon. Reia testemunhava, a cada ano, seus filhos sendo engolidos pelo pai (Figura 3).



Figura 3 – *Saturno devorando a un hijo*, de Francisco de Goya (1819–1823).
Fonte: Fundación Goya en Aragón.

Disponível em: <https://fundaciogoyaenaragon.es/obra/saturno-devorando-a-un-hijo/660>.

Acesso em: 10 set. 2025.

No entanto, quando Zeus, o sexto filho, nasceu, Reia decidiu interromper o ciclo de seu marido. Em segredo, ela entregou a Cronos uma pedra envolta em panos, simulando um recém-nascido, e o titã engoliu a pedra como se fosse mais um de seus filhos. Enquanto isso, Zeus ficou sob os cuidados de Gaia e foi preparado para seu destino.

Zeus cresceu até a fase adulta se escondendo de seu pai, mudando-se de caverna em caverna, até que, finalmente, começou a cumprir seu destino como aquele que destronaria seu pai. Com a ajuda de Reia, ele preparou uma poção que fez Cronos vomitar primeiro a pedra e, em seguida, os irmãos e irmãs mais velhos de Zeus. Após isso, uma guerra que durou dez anos entre os deuses e os titãs começou, e ficou conhecida como Titanomaquia (Graves, 2021, p. 70).

Cronos se tornou o monstro de seus filhos e, ao engolir seus inocentes bebês, ele os transformou em poderosos deuses sedentos de vingança. O ciclo do tema mitológico do dragão-baleia — morte, transformação e renascimento — se repete.

No clássico romance infantil italiano *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*⁶ de 1883, escrito por Carlo Collodi (1826-1890), também é possível observar características do tema mitológico. Originalmente publicado em capítulos separados no jornal, o livro conta uma série de desventuras vividas por uma marionete de madeira que ganhou vida graças a uma fada e que sonha em ser um menino de verdade. Por se tratar de uma história voltada ao público jovem, além das mensagens morais, é possível observar o crescimento e amadurecimento do personagem ao enfrentar seus desafios.

Pinóquio vive diversos perigos, a maioria como consequência de sua teimosia e inocência: ele foge da escola, se envolve com golpistas, é sequestrado e quase morre diversas vezes, entre outros. Nos capítulos finais do livro, após ser transformado em um burrinho e se machucar em uma apresentação circense, Pinóquio é comprado por um homem que queria usar seu couro para fazer um tambor para a banda de música

⁶ No Brasil o título foi traduzido como “As aventuras de Pinóquio” e já ganhou diversas edições.

de seu vilarejo (Collodi, 2020). O comprador decide amarrar pedras ao burrico e lançá-lo ao mar para afogá-lo e preservar o couro. Após quase uma hora submerso, o homem puxa o animal de volta e, no lugar, encontra Pinóquio em sua forma de marionete de madeira. “A boa Fada (...), mandou de imediato um cardume infinito de peixes” para devorar o burrinho, “e assim, quando os peixes terminaram de comer a pele e a carne de asno (...), chegaram, como é natural, aos ossos... ou, melhor, à madeira” (Collodi, 2020). Neste ponto, já é possível notar características do mito do dragão-baleia: a presença da água como símbolo do inconsciente, o devorar do monstro caracterizado pelo grande cardume e o renascimento/transformação de Pinóquio em sua forma original.

Na sequência da história, fugindo de seu comprador, a marionete se lança ao mar, nadando para longe da costa, enquanto tenta alcançar a Fada, que estava em um rochedo próximo. Porém, um grande monstro marinho emergiu da água e foi de encontro a Pinóquio. A criatura foi descrita como “maior do que um prédio de cinco andares, e tem um bocado tão largo e profundo que passaria, com folga, um trem inteiro da estrada de ferro”, e com três fileiras de dentes “que dariam medo mesmo que fosse uma pintura” (Collodi, 2020). Esse grande tubarão, apelidado de Átila dos peixes e pescadores, engoliu Pinóquio e tudo à sua volta. Ao recobrar a consciência, ele se viu mergulhado em completa escuridão e silêncio, e tudo o que sentia era medo e uma rajada de vento vinda da respiração do animal.

Pinóquio começou a adentrar cada vez mais nas trevas do ventre do tubarão e viu, ao longe, uma pequena claridade, e foi em sua direção. Lá, ele encontrou Gepeto, seu pai, que havia sido engolido dois anos antes e se mantinha vivo comendo o que encontrava no interior do monstro. Após reencontrar seu pai, que ele procurava há anos, Pinóquio cria forças para fugir do ventre do animal, que dormia de boca aberta por sofrer de asma. Os dois atravessam a garganta do tubarão, que estava dormindo, e chegam até sua boca. Lá, Pinóquio, carregando seu pai, se lança ao mar e foge nadando para o mais longe possível do monstro.

Aqui, novamente, é possível observar características do tema mitológico na narrativa: o monstro capaz de engolir seres humanos e outros objetos enormes; o tempo preso no ventre, quase como um período de gestação; a escuridão característica da sombra do inconsciente; o encontro de um tesouro ou algo muito importante no interior do monstro — no caso de Pinóquio, foi seu pai; e o ato final, que é conseguir sair de dentro da criatura.

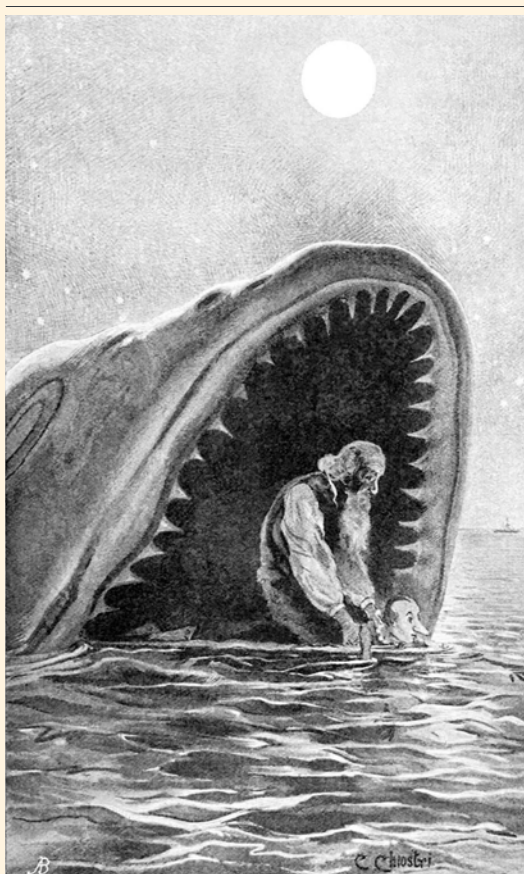


Figura 4 – *He threw himself into the water and began to swim,*
Carlos Chiostri (1892).

O ato principal do herói é vencer o monstro da escuridão: a vitória esperada da consciência sobre o inconsciente. Dia e luz são sinônimos da consciência, noite e escuridão, do inconsciente. A tomada de consciência é provavelmente a experiência mais forte dos tempos primordiais, pois é através dela que se fez o mundo, de cuja existência ninguém suspeitava antes. “E Deus disse: Faça-se a luz!” É a projeção daquela vivência imemorial da consciência se destacando do inconsciente.

(JUNG, 2000, p. 284)

Em alguns lugares do mundo, esse mito aparece em processos rituais de iniciação. O pesquisador Mircea Eliade (1907–1968) descreve, em seu livro *Rites and Symbols of Initiation* (1958), algumas tribos onde deuses e entidades capazes de devorar seus súditos são adorados.

Em algumas dessas tribos, os jovens eram levados para a floresta para serem colocados à prova e podiam ficar isolados por meses. Eles eram tratados como se estivessem mortos, não podendo ter contato com outras pessoas da tribo, nem compartilhar o que vivenciaram nesse período. As mães choravam a morte desses filhos, simbolizando a morte da criança e o nascimento de um homem.

A maioria das provações iniciáticas implica mais ou menos claramente uma morte ritual seguida de ressurreição ou um novo nascimento. O momento central de toda iniciação é representado pela cerimônia que simboliza a morte do noviço e seu retorno à comunhão dos vivos. Mas ele volta à vida como um novo homem, assumindo outro modo de ser. A morte iniciática significa o fim imediato da infância, da ignorância e da condição profana.

Para o pensamento arcaico, nada expressa melhor a ideia de um fim, da conclusão final de qualquer coisa, do que a morte, assim

como nada expressa melhor a ideia de criação, fazer, construir, do que a cosmogonia (...). A morte iniciática fornece a lousa limpa na qual serão escritas as sucessivas revelações cujo fim é a formação de um novo homem.

(ELIADE, 1958, TRADUÇÃO NOSSA)⁷

Eliade traz uma série de rituais em que o processo de morte e renascimento é essencial para essas culturas. Em algumas situações, essas iniciações eram realizadas com base na ideia de ser engolido por um monstro, geralmente alguma entidade. Nesse processo, muitas vezes, havia dor, luta e tribulações a serem enfrentadas para conseguir atingir o crescimento como homem. Os golpes recebidos, as picadas de insetos, as coceiras causadas por plantas venenosas e as mutilações — todas essas formas de tortura simbolizavam que a pessoa havia sido morta pelo animal mítico, despedaçada e mastigada e digerida em sua barriga.

Por exemplo, em alguns lugares no sudeste da África, os tutores surravam os noviços, que não deviam demonstrar sinais de dor, podendo eventualmente morrer. Nesses casos, a mãe só era informada após o período de segregação na floresta; dizia-se que seu filho havia sido morto pelo espírito ou engolido por um monstro, não conseguindo escapar de sua barriga (Eliade, 1958).

Em alguns casos, uma cabana representava esse monstro, e os noviços eram isolados em seu interior. A cabana representava o corpo ou a boca aberta de um monstro aquático, como um crocodilo ou uma serpente. Em algumas regiões de Ceram (Indonésia), a abertura por onde passavam os noviços era chamada de boca da serpente. Estar trancado na cabana equivalia a estar aprisionado na barriga do monstro. Na Ilha Rooke (parte da Papua-Nova Guiné), quando os meninos eram isolados em uma cabana na selva, homens mascarados diziam às mulheres que seus filhos estavam sendo devorados por um ser terrível, chamado Marsaba (Eliade, 1958).

⁷ “The majority of initiatory ordeals more or less clearly imply a ritual death followed by resurrection or a new birth. The central moment of every initiation is represented by the ceremony symbolizing the death of the novice and his return to the fellowship of the living. But he returns to life a new man, assuming another mode of being. Initiatory death signifies the end at once of childhood, of ignorance, and of the profane condition.

For archaic thought, nothing better expresses the idea of an end, of the final completion of anything, than death, just as nothing better expresses the idea of creation, of making, building, constructing, than the cosmogony (...). Initiatory death provides the clean slate on which will be written the successive revelations whose end is the formation of a new man.”

Entre algumas tribos do sudeste da Austrália, o noviço era obrigado a deitar-se em uma depressão natural ou escavação, e, diante dele, colocava-se um pedaço de madeira cortado em dois, representando as mandíbulas da serpente, a mestra da iniciação. Na Nova Guiné, uma casa especial, com a forma do Monstro Barlun, era construída para a circuncisão dos meninos. Ou seja, o edifício tinha uma “barriga” e uma “cauda” (Eliade, 1958). Em outros locais, as cabanas tinham duas entradas — uma grande, representando a boca do monstro, e uma menor, simbolizando a cauda, que fazia referência a uma entidade chamada Kaiemunu (Figura 5).



Figura 5 - Construção do Kaiemunu, sem data.

Um rito equivalente é a entrada em uma estrutura que se assemelha a um monstro aquático (crocodilo, baleia, peixe grande).

Entre os papuas da Nova Guiné, por exemplo, é construída uma estrutura monstruosa chamada Kaiemunu, feita de ráfia; durante a iniciação, o noviço deve entrar na barriga do monstro. Contudo, nos dias atuais, o sentido iniciático desse ato foi perdido; o menino entra em Kaiemunu enquanto seu pai ainda está finalizando a construção.

(ELIADE, 1958, TRADUÇÃO NOSSA)⁸

A cabana iniciática não representa apenas a barriga do monstro, mas também o útero. A simulação da morte simboliza um retorno ao estado embrionário. Não se trata apenas de uma repetição da primeira gestação e do nascimento pela mãe; é também um retorno temporário ao estado pré-cósmico, de pré-existência (simbolizado pela noite e pela escuridão), seguido por um renascimento comparável a uma “criação do mundo”. A cabana é a boca do monstro devorador, onde se é comido e digerido, mas também é um útero nutritivo, onde se é novamente gerado.

No Brasil, também existe uma variação desse mito nas histórias da tribo Juruna. A lenda conta que o filho mais novo de Sinaá, ou Cinaã, herói dos Juruna, é engolido por um grande peixe, ficando apenas com os pés para fora. Depois de algumas tentativas, ele é retirado do ventre do peixe por seus irmãos mais velhos, sem vida. Após um ritual, ele volta à vida, mas sem se lembrar de absolutamente nada, como se tivesse acabado de nascer. Seu irmão mais velho fica responsável por reensiná-lo em toda a cultura e no conhecimento necessário (Oliveira, 1970, p. 236).

A persistência do tema do dragão-baleia presente em narrativas tão distintas quanto as de Jonas, Hércules, Cronos, Pinóquio ou nos rituais iniciáticos de diferentes culturas, revela-se como uma poderosa metáfora do processo de transformação humana. O engolir e o ventre como símbolos de morte e renascimento, a água como esfera do inconsciente, a provação iniciática que simula a morte que possibilitar um novo nascimento, o herói, engolido pelo monstro, mergulha não apenas nas

⁸ “An equivalent rite is entrance into a dummy resembling an aquatic monster (crocodile, whale, large fish). Among the Papuans of New Guinea, for example, a monstrous dummy called Kaiemunu is built of raffia; during initiation the novice has to enter the monster’s belly. But in our day the initiatory meaning of the act has been lost; the boy enters Kaiemunu while his father is still finishing its construction.”

entranhas da fera, mas em si mesmo. Ser devorado é a possibilidade de renascimento. Essa jornada ganha novas camadas nas produções visuais e das práticas clínicas de Nise da Silveira e seus clientes, onde a emergência de imagens arquetípicas nas telas e nas dramatizações revela o mesmo padrão simbólico: nas oficinas de terapia ocupacional surgem lagartos e baleias que devoram figuras humanas em estados ambíguos de aconchego e apatia, sequências que lembram partos, invenções de mundos submersos — elementos que não apenas reiteram a ideia do ventre mítico, mas também materializam, por meio da pintura, do desenho e da teatralização, as tensões entre regressão e tomada de consciência. Assim, a observação de alguns casos de clientes de Nise revela um local onde o imaginário mítico se converte em dispositivo clínico e estético, permitindo acompanhar o movimento pelo qual o inconsciente se dispõe a parir formas, territórios e narrativas que, ao mesmo tempo, protegem e desafiam a reintegração da consciência. Ao reconhecer essas imagens recorrentes como expressões do inconsciente, Nise propôs um novo olhar para o sofrimento psíquico, ampliando o campo da clínica por meio da arte e da escuta.



“

As pinturas dos loucos sustentam-se quase sempre,
mas sobre a condição de serem saturadas
e de não deixarem substituir vazio.

(...) Pois mesmo o vazio é uma sensação,
toda sensação se compõe com o vazio.

Algo só é uma obra de arte se guarda
vazios suficientes para permitir
que nele saltem cavalos.

”

(Deleuze, G.; Guattari, F. 1992)



1.2 AS IMAGENS DO INCONSCIENTE PELO OLHAR DE NISE DA SILVEIRA

Nise da Silveira (1905–1999) nasceu no Maranhão, e sua carreira teve destaque no Hospício D. Pedro II, o maior e mais antigo manicômio do país, localizado no bairro do Engenho de Dentro, Zona Norte do Rio de Janeiro (Centro Cultural Municipal da Saúde, [s.d.]). Como reconhecimento e homenagem, o local foi renomeado, em 2000, para Instituto Municipal Nise da Silveira⁹, e encerrou a hospitalização de pacientes psiquiátricos em 2021. Ainda quando funcionava como hospício, Nise criou, em 1946, a Sessão de Terapia Ocupacional, um espaço que contava com um ateliê de arte. Após as primeiras exposições dos trabalhos ali desenvolvidos, foi inaugurado, em 1952, o Museu Imagens do Inconsciente. Esse museu é dedicado a preservar e divulgar as diferentes obras ali produzidas¹⁰ (CCMS, [s.d.]).

Nise revolucionou a psiquiatria mundial, questionando as práticas tradicionais de tratamento psiquiátrico da época, muitas vezes baseadas em métodos invasivos e desumanos, como eletrochoques, lobotomia e altas dosagens de sedativos (CCMS, [s.d.]). Ela propôs um olhar humanizado, que se reflete até mesmo na substituição do termo “paciente” por “cliente”. O termo “paciente” implica uma postura passiva — aquele que espera algo —, enquanto “cliente” indica uma demanda ativa — alguém com desejos e motivações únicos. Para Nise, quem deveria ser paciente era o terapeuta, e não a pessoa em tratamento.

Quando foi designada para o espaço de terapia ocupacional, uma área até então negligenciada e sem muito reconhecimento na psiquiatria, Nise integrou arte e terapia. Devido à escassez de recursos, contava com

⁹ O Instituto detém o acervo arquivístico e bibliográfico do antigo Hospício D. Pedro II. Além de documentos e manuscritos como: livro de matrícula de escravizados, documentos de embaixadas, atestados de sanidade mental e prontuários médicos. O acervo bibliográfico contém 35.000 obras.

¹⁰ O acervo museológico contém atualmente 350.000 obras, das quais 128.642 tombadas como Patrimônio Cultural da Humanidade pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

a ajuda de voluntários e, muitas vezes, comprava, com o próprio dinheiro, diferentes materiais para seus clientes, como lápis, tinta e papel. Eles eram incentivados a desenhar, pintar e esculpir como forma de expressão, e muitos desses trabalhos revelavam, de forma potente, seus mundos internos, constituindo uma importante ferramenta para seus tratamentos (Silveira, 2022, p. 15).

Após sua aposentadoria compulsória, em 1975, Nise dedicou-se aos trabalhos de seus clientes, articulando sua experiência hospitalar com os conceitos junguianos de arquétipos e temas mitológicos (Silveira, 2022, p. 11). Dessa investigação surgiram dois livros: *O mundo das imagens* (1992) e *Imagens do inconsciente*, originalmente publicado em 1981 e atualizado em 2022, com mais imagens dos trabalhos dos clientes. Em *Imagens do inconsciente*, Nise utiliza o termo dragão-baleia para se referir ao tema mitológico do herói engolido pelo monstro.

Ela observou padrões recorrentes nas produções artísticas de seus clientes ao longo do tratamento. Temas presentes em diferentes culturas, épocas e lugares — com diversos elementos mitológicos, inclusive o dragão-baleia — surgiam com frequência. Para Carl Gustav Jung, que teve grande influência no trabalho de Nise, “os mitos são antes de mais nada manifestações da essência da alma” (Jung, 2000 p. 17). Os arquétipos, segundo o autor, são estruturas universais presentes no inconsciente coletivo e capazes de moldar a experiência humana.

No livro *Os arquétipos e o inconsciente coletivo* (2000), Jung afirma que a mente humana contém, além do inconsciente pessoal — definido por Freud como moldado por experiências individuais esquecidas ou reprimidas —, um inconsciente coletivo: uma camada mais profunda, independente da experiência individual, herdada, universal e comum a toda a humanidade. Esse inconsciente não se forma a partir de vivências pessoais, mas existe desde o nascimento. Os conteúdos do inconsciente coletivo são os arquétipos — estruturas psíquicas universais e primor-

diais que moldam a forma como percebemos e reagimos ao mundo. Eles funcionam como modelos básicos de pensamento, emoção e imagem, e estão presentes em todas as culturas e épocas (Jung, 2000).

O arquétipo do herói, um dos mais conhecidos, descreve a figura que se aventura, enfrenta desafios e retorna transformada. O mito do dragão-baleia é uma variação desse arquétipo, em que o herói, em vez de derrotar o monstro, é engolido por ele, aceitando sua condição para depois emergir renovado. A narrativa reflete a ideia de morte e renascimento, na qual o herói é devorado pelo monstro para depois ressurgir transformado.

Com a terapia ocupacional, Nise criou um espaço onde esses temas emergiam por meio da arte, permitindo que os indivíduos compartilhassem suas experiências e, de certa forma, tivessem acesso a ferramentas para uma possível reconstrução da psique. Essa abordagem não apenas revolucionou o tratamento psiquiátrico, como também contribuiu para um entendimento mais profundo do funcionamento da mente humana. Para Nise, os trabalhos de seus clientes — pessoas em grande parte diagnosticadas com esquizofrenia — demonstravam um acesso aos arquétipos de forma mais rica e pura. Esse fenômeno era frequentemente traduzido em suas produções artísticas.

Em uma de suas abordagens de tratamento, Nise utiliza o teatro como ferramenta (Silveira, 2022, p. 153). Ela conta a seus clientes a lenda de Rata, variação polinésia do mito do dragão-baleia: um herói que enfrentou e derrotou diferentes monstros marinhos até ser engolido por uma grande baleia. No interior dela, ele encontra seus pais e consegue se libertar, salvando a todos. Após narrar a história, Nise convida alguns internos para encenar o mito, e as sessões com Fernando, um dos clientes, foram gravadas. Em sua primeira sessão, Fernando se recusa a representar e prefere apenas narrar o mito. Quando Nise pergunta se seria melhor ficar na barriga da baleia, Fernando responde:

Com aqueles sonhos tão bons ele não queria mais sair queria continuar aqui é muito perigoso mas é bom a baleia podia também expulsar ele talvez não fosse convidado tudo correndo em sua vontade podia terminar tudo e ficar do lado de fora mas de fora também é perigoso o sonho bom também é perigoso.

(SILVEIRA, 2022, P.154)

A resposta de Fernando revela que ele reconhece o perigo de estar no interior da baleia, mas também admite que é bom. Ou seja, existe um conforto em estar nesse lugar, e há também um temor em lidar com o exterior — como um jogo de desejo e medo. Partindo da psicologia junguiana, Nise afirma que o inconsciente é como um ventre escuro que aconchega, mas, assim como todo ventre, ele tende a parir: “A consciência nasce do inconsciente” (Silveira, 2022, p. 152). A narrativa dessa sessão revela outro detalhe importante: no final, diferente da história de Rata, Fernando não descreve a saída do herói do interior do monstro, apesar de falar em liberdade.

No total, Nise descreve oito momentos usando a teatralização dessa história com Fernando, divididos em um período de dois meses. Apesar de narrar a história, Fernando só aceita representar na terceira vez. No decorrer das sessões, é possível observar uma evolução de sua postura. Ele usa uma régua para simbolizar um arpão, dizendo que é um instrumento de ataque e defesa, e que os índios vão para o mato atrás de feras sempre com as flechas (Silveira, 2022, p. 157). Ele também passa a descrever os tesouros encontrados dentro da baleia e escolhe sair de dentro do ventre carregando esses tesouros — muitas vezes, descreve o que pretende fazer com a riqueza encontrada. No final de algumas sessões, Fernando também narra sonhos que revelam detalhes de sua infância e de sua vida antes da internação. Ao analisar essas sessões, Nise faz algumas correlações entre os símbolos que aparecem nas escolhas narrativas, os sonhos descritos e o que ela sabe

da vida de Fernando antes de ser internado. Aqui não serão elaborados os detalhes dessa análise, mas cabe ressaltar que a teatralização parece ter auxiliado Fernando em sua tomada de consciência, mesmo que brevemente.

Esta situação é projetada nos mitos que figuram a luta do herói (personalidade consciente) contra o monstro (inconsciente — mãe). O herói combate, é devorado pelo dragão ou baleia e depois renasce. O mesmo ciclo repete incessantemente na vida de cada ser humano. Tão forte ao fascínio do inconsciente que o efeito das ações heróicas tem curta duração. Sem cessar, torna-se necessário que se renove a luta do herói, sempre sobre os símbolos de libertação da mãe. Jung entende o mito do herói como esforço do próprio inconsciente para resgate da consciência dos perigos da regressão. E assim, através de descidas arriscadas ao enorme ventre do monstro e das árduas subidas à luz solar, processa-se o fortalecimento e a extensão da consciência.

(SILVEIRA, 2022, P.152)

Para a psicologia junguiana, este é um ciclo pelo qual todo ser humano pode passar. É um processo repetitivo, como uma ideia de evolução e crescimento. Ao passar por um trauma em que o ego retrocede, “a frágil consciência, aquisição recente do homem, recua diante do mundo externo e suas múltiplas dificuldades; sente atração para mergulhar de novo no inconsciente” (Silveira, 2022, p. 151). Após se recuperar do trauma, o indivíduo evolui, como algo natural do ser humano. Em alguns casos, o mergulho no inconsciente é muito profundo, o que dificulta a recuperação da psique. Esse mito é uma alegoria para esse ciclo que todos podem vivenciar.

O dragão-baleia também aparece em forma de imagem no ateliê de Nise. Pinturas e desenhos de alguns clientes, como Carlos Pertuis,

Doralice Vilela da Silva e Olívio Fidélis, apresentam um tema, muitas vezes, aquático e com diferentes monstros gigantes. Em vários desses trabalhos, aparecem imagens de baleias e de lagartos gigantes com alguém devorado em seu interior.

Doralice produziu dois desenhos com intervalos de tempo diferentes. No primeiro (Figura 6), há um lagarto gigante com duas pessoas interligadas dentro do monstro. Elas não parecem transparecer algum sentimento de medo; pelo contrário, as simples expressões aparentam transmitir certa apatia e conforto, como em um estado de inconsciência, quase suspenso da realidade. Para começar a tomar consciência, é preciso um processo de tratamento, e não é algo permanente. A pessoa é capaz de voltar à superfície da consciência, mas, eventualmente, pode retornar àquele estado, em um ciclo contínuo.

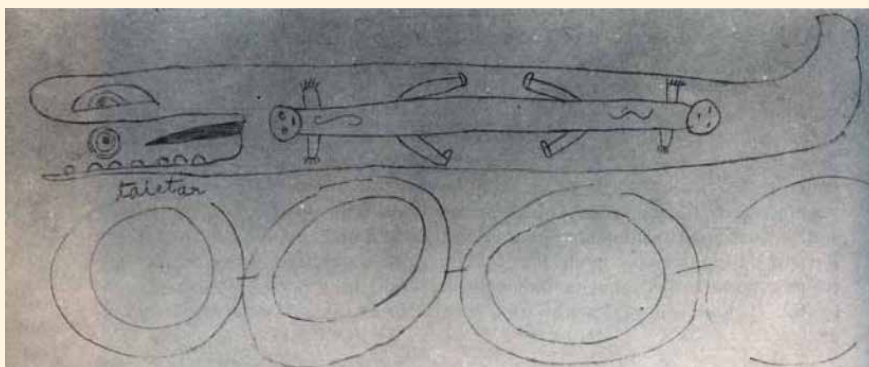


Figura 6 – Doralice Vilela da Silva, sem data.

Em um segundo desenho (Figura 7), o mesmo lagarto gigante aparece, mas agora as duas pessoas estão sendo expelidas do interior do monstro, como se estivessem sendo paridas. Há toda uma relação

com o ventre materno. O ser humano tende a nascer pela cabeça, e aqui o nascimento é uma conexão entre os mundos: o interno da cliente e o externo; é a tomada de consciência. Até mesmo as expressões dos personagens desenhados são mais alegres. Nise descreve Doralice como uma mulher esquizofrênica, em condição catatônica, e que permaneceu em estado de mutismo durante anos. A pessoa dentro do lagarto segue imobilizada até uma das cabeças conseguir emergir, indicando o início de um processo de renascimento. “Este último desenho foi um prenúncio de sua saída da condição catatônica” (Silveira, 2022, p. 169).



Figura 7 – Doralice Vilela da Silva, sem data.

Outro cliente que tinha o dragão-baleia como um dos temas centrais em seus desenhos e pinturas era Olívio Fidélis. A princípio, ele não fazia parte do ateliê, mas um dos monitores voluntários de Nise, encarregado da organização de jogos recreativos no pátio, achou um desenho riscado com prego no muro (Figura 8). Na ilustração, um homem está sendo engolido por uma grande criatura que lembra um peixe. Nise foi atrás do autor, e Olívio começou a frequentar o ateliê de pintura.



Figura 8 – Olívio Fidélis (1967).

Olívio dizia que pintava aquilo que via: “tudo é visto em vidência” (Silveira, 2022, p. 170). Algumas de suas imagens reproduzem o mesmo movimento do monstro, que devora (Figura 9) e sequestra o homem para as profundezas (Figura 10). Suas pinturas tinham referências recorrentes à água e a figuras santas. Ele afirmava que muita gente vivia no fundo do mar e que, dentro do mar, existia outro mar, revelando, de certa forma, camadas de profundidade no inconsciente.

As pinturas também revelavam outra característica simbólica do tema mitológico dragão-baleia: a figura materna ou símbolos do ventre eram recorrentes. A santa que olha e cuida dessas pessoas que vivem nesse mar, a igreja que ele diz existir no mar dentro do mar, a mulher-peixe que recebe as crianças trazidas “para dentro d’água” (Silveira, 2022, p. 173). As imagens de Olívio parecem transmitir uma certa paz nas profundezas; não existe uma batalha contra o monstro, mas sim uma entrega.



Figura 9 – Olívio
Fidélis (1967).



Figura 10 –
Olívio Fidélis
(1967).

Os grandes peixes de Olívio nada têm de ameaçadores e agressivos. Comportam-se como animais benfazejos, criando meninos e transportando o homem para lugares seguros no fundo do mar. Olívio rende-se à grande mãe e ela lhe estende os braços. Os vínculos do incesto inconsciente o aprisionam na profundidade do mar, cercado de imagens (“vidências”). Olívio entrega-se aos poderes do inconsciente abandonando a luta pela reconquista da consciência, tarefa que caracteriza a figura do herói. “Se o indivíduo permanece por muito tempo, como Perithous, num lugar de repouso, um torpor apodera-se dele e talvez o veneno da serpente o paralise para sempre”. Nenhum sinal de luta para libertar-se revela-se nas pinturas de Olívio.

(SILVEIRA, 2022, P. 142)

Mesmo parecendo em paz, mergulhado nas profundezas do inconsciente, as últimas imagens de Olívio parecem sinalizar uma possível tomada de consciência (Figuras 11 e 12). Para Nise, existe a tendência de a consciência emergir do grande útero simbolizado pelo mar, sendo “uma pulsão primária, inerente à vida”. Ficar mergulhado e aprisionado “significa sempre uma forma de morte” (Silveira, 2022, p. 176).

Em algumas versões do mito, quando o herói consegue matar o monstro, uma grande ave o auxilia a sair das entranhas do peixe, talvez sendo uma referência à ascensão ou ao renascimento, assim como uma fênix. Na cultura ocidental, é comum ter a cegonha como símbolo do nascimento, um ser que traz, em seu bico, crianças de um lugar distante e desconhecido.

Talvez essa figura simbolizasse o renascimento e a retomada de consciência de Olívio. Apesar dessa hipótese, Nise não consegue afirmar sobre a melhora dele, pois, dias depois de ter feito essas últimas duas pinturas, Olívio fugiu do hospital e não se soube qualquer notícia de seu destino (Silveira, 2022, p. 176).



Figura 11 –
Olívio Fidélis
(1967).



Figura 12 –
Olívio Fidélis
(1967).

Os trabalhos dos clientes de Nise dialogam com o que Deleuze e Guattari escreveram em *O que é a filosofia?* (2010). Para eles, a arte pode liberar a vida de onde ela está prisioneira — ou, pelo menos, tentar fazê-la livre. O objetivo da arte é “extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações” (Deleuze; Guattari, 2010, p. 217). Uma obra é pintada, esculpida, escrita com sensações, ou seja, as próprias sensações são reveladas nesses processos criativos. E isso vai além do material e das referências: o que se tenta preservar numa obra não é exatamente sua forma física, mas sim as potenciais sensações que ela carrega. Talvez esses desenhos, pinturas e teatralizações exemplificados aqui exponham um pouco desses blocos de sentimentos e pensamentos por trás de cada cliente.

A pesquisa de Nise da Silveira é fundamental para compreender os fatores psicológicos e as diferentes formas de representação do mito, bem como para entender como tais temas podem emergir por meio da produção artística e atuar como instrumentos significativos nos processos terapêuticos. O mito do dragão-baleia constitui-se como uma imagem recorrente entre os clientes de Nise, revelando não apenas a profundidade simbólica de suas criações, mas também a potência transformadora do mergulho no inconsciente. Assim como os trabalhos produzidos no ateliê revelavam blocos de sensações que escapam às categorias convencionais da clínica e da arte, propõe-se pensar um artefato livre de sua aparente neutralidade — um volume cujo corpo material e afetivo retém, provoca e reativa esses mesmos blocos, convocando o corpo do leitor para uma imersão literal e simbólica. Nessa linha, a problemática do livro enquanto superfície viva, corpo tridimensional e espaço de experiência, inscrita nas práticas de diversos artistas como Edith Derdyk, Xu Bing e Lygia Pape — artistas que tensionam os limites formais e conceituais do livro e se apropriam e/ou desconstruem o artefato, desafiando a estrutura convencional, usando materiais não convencionais e propondo outras formas de narrativa — transforma e ressignifica a experiência do leitor. Aqui, almeja-se criar um desloca-

mento: levar para o objeto livro a densidade das imagens do inconsciente, transformar a página em ventre e a leitura em um movimento performático, de modo que a materialidade — papel, linha, bloco, caractere — passe a operar como campo de presença, suspensão e possível metamorfose, assim como o tema mitológico do dragão-baleia sugere.



“

Como tudo que tem vida, o livro é indefinível.
(...) É que o livro não é um objeto como os outros.
Ao segurá-lo, só se segura papel:
o livro, porém, está além disso.

”

(Scarpit, R. 1976)

2. APROXIMAÇÕES ENTRE O LIVRO E A ARTE: MANIPULANDO OS LIMITES DO OBJETO LIVRO

Tsta pesquisa teórico-prática propõe-se a refletir sobre o livro como um objeto expandido, em diálogo com a arte contemporânea e o design, a partir de experiências que tensionam os limites físicos, narrativos e simbólicos do que, historicamente, se entende por livro; ou seja, busca-se desconstruir parte da função utilitária do livro e explorar sua potência poética como espaço de afetos, de presença e de experiência. A principal inspiração imagética vem do mito de um herói que é engolido por um monstro — figura recorrente nas narrativas arquetípicas — e que emerge se transformado após atravessar a escuridão e o silêncio do ventre do monstro. Assim como o dragão-baleia engole o herói, propõe-se pensar em um “livro que engole o leitor”, como alegoria e como forma, construindo um espaço poético que transita entre vida e morte, recriando um ciclo contínuo de transformação, aprendizado e crescimento.

Além disso, cabe ressaltar que o objetivo, neste capítulo, não é se debruçar sobre as diferentes discussões a respeito das diversas nomenclaturas atribuídas às obras de arte baseadas no objeto livro, nem sobre a existência de um possível consenso em torno de termos como livro-obra, livro de artista ou livro-objeto. Trata-se de um tema relevante, mas já amplamente debatido por diversos pesquisadores. Sendo assim, neste contexto, o livro será compreendido como um artefato tridimensional poético, um espaço turvo na fronteira entre o design e a arte. Ou seja, a finalidade principal deste capítulo é compreender o livro para além do formato códice¹¹ e apresentar diferentes trabalhos de artistas que

¹¹ No livro *História da Leitura no Mundo Ocidental – Volume 1* (1997), organizado por Guglielmo Cavallo e Roger Chartier, o códice (codex), diferentemente do rolo (volumen), consistia em folhas sobrepostas e dobradas ao meio, formando cadernos que eram costurados entre si. Esse formato substituiu o rolo a partir do século II d.C., tornando-se a forma preferida pelos escritos cristãos e, conseqüentemente, por seus leitores.

“As práticas de leitura sofrem profundas transformações, e o códice provoca uma modificação na própria noção de ‘livro’. (...) O códice, reunindo num único suporte-livro uma série de unidades textuais (...), determinava uma profunda transformação na noção de livro e de leitura completa.” (CAVALLO; CHARTIER, 1997, p. 94).

partem da ideia do objeto livro, expandindo esse conceito para distintos formatos e materiais.

O códice é o que ficou popularmente conhecido como o formato universal do livro. De forma geral, essa sequência de páginas com margens e o miolo preenchido com os mais diversos conteúdos foi amplamente difundida, principalmente na Idade Média. Por diversas razões, esse formato se perpetuou pelo mundo e resiste até hoje. Trata-se de uma questão de produção, impressão, facilidade de transporte e capacidade de conter um número quase infinito de páginas (Agamben, 2018).

O filósofo italiano Giorgio Agamben (1942) discorre um pouco sobre a história do formato do livro, mais especificamente do códice. Em *O fogo e o relato* (2018), Agamben afirma que a predominância do códice, hoje, vai além das questões práticas, envolvendo também aspectos de natureza dogmática. Esse formato surgiu em um mundo dominado pela Igreja, reforçando uma narrativa de começo, meio e fim, assim como a história cristã: um deus cria o mundo, há uma história no meio e, no final, tudo será destruído ou salvo eternamente. Ponto final, não há recomeço; não é um ciclo. Antes disso, os livros eram predominantemente rolos, pergaminhos, pedras etc., que não possuíam uma estrutura claramente delimitada de começo, meio e fim. Desenrolava-se, voltava-se; a história se revelava aos poucos, mas o que já tinha sido lido não sumia com outra página se sobrepondo, como uma espécie de ciclo, no qual o que vem não apaga o que já foi. É uma outra lógica de tempo, como se estivesse suspenso naquele espaço que se abria aos poucos, onde havia um começo, meio, fim e começo novamente.

O desenrolamento do volume deixava à mostra um espaço homogêneo e contínuo, preenchido por uma série de colunas de escrita justapostas. Esse espaço contínuo, no códice – ou aquilo que nós hoje chamamos de livro –, é substituído por uma série descontínua de unidades claramente delimitadas – as páginas –, nas

quais a coluna preta ou púrpura da escrita é emoldurada de todos os lados por uma margem branca. O volumen, perfeitamente contínuo, abarcava todo o texto como o céu abarca as constelações nele inscritas; a página, unidade descontínua e encerrada em si mesma, separa, a cada vez, um elemento textual do outro, que o olhar apreende como um todo isolado que deve desaparecer fisicamente para permitir a leitura da página seguinte.

(AGAMBEN, 2018)

A difusão do códice ocorre, sobretudo, em ambientes cristãos, avançando em paralelo com a própria expansão do cristianismo. Mesmo os manuscritos mais antigos do Novo Testamento — datados de períodos em que o códice ainda não estava plenamente estabelecido — já assumiam essa forma, e não a de *volumen*¹². Diferente da visão linear de tempo da tradição cristã, o *volumen*, que, ao desenrolar-se, aproxima-se da visão cíclica de tempo característica da Antiguidade Clássica (Agamben, 2018). A leitura, nesse sentido, reflete o próprio tempo da vida e do cosmos: folhear um livro não corresponde ao gesto de desenrolar um rolo.

Agamben também fala sobre a própria origem da palavra “livro”, que remete a um termo latino que significa “madeira” ou “cortiça”. Em grego, *hyle* designa “matéria” e também “floresta”, termo que foi traduzido para o latim como *materia*, associada à madeira como material de construção, diferente de *lignum*, que se refere à madeira destinada à queima. Ou seja, essa matéria representa um espaço de potências e diferentes formas de transformação; é o sem-forma que pode acolher todas as formas, sendo a forma, por sua vez, o seu traço em ato (Agamben, 2018). É a página em branco que tudo pode ser.

O livro tradicional contemporâneo, sendo essa união de páginas em sequência, é resultado de um longo processo histórico que atravessou diferentes mudanças de comportamentos culturais. Segundo a pesquisadora

¹² Agamben define o volumen como um rolo de papiro (ou pergaminho) que o leitor podia desenrolar com a mão direita, segurando na esquerda o “cilindro de madeira ou de marfim em torno do qual se enrolava o volume. Na Idade Média, ao volumen veio juntar-se o rotulus, que se desenrolava verticalmente, de cima para baixo, e era destinado ao teatro e às cerimônias.” (AGAMBEN, 2018)

brasileira Ana Paula Mathias de Paiva (1999), em seu texto *A aventura do livro experimental*, o livro nasce como “testemunho desses repertórios visuais, dos meios descobertos de preservar o conhecimento, da presteza para lidar com ferramentas e suportes, e da evolução do pensamento humano, o livro no curso da história é desde o princípio objeto variado” (Paiva, 2010). Ela também faz um breve levantamento histórico sobre as diferentes formas de registro que a humanidade já adotou, ou seja, o livro antes mesmo do livro. Passando de escritas em paredes de cavernas para os mais diversos blocos de pedras e outros inúmeros materiais como argila, cobre, ouro, peles de animais e até intestino de cobras, as inscrições podiam ter uma função comemorativa, histórica, votiva e donativa (Paiva, 2010).

Paiva traz, em seu texto, uma série de exemplos sobre como diversas civilizações, ao longo da história, desenvolveram diferentes suportes e técnicas de registro, muitos dos quais não se enquadram na definição contemporânea de livro. Na Mesopotâmia, por exemplo, utilizavam-se tabuletas de argila, organizadas em séries numeradas. A madeira também se destacou como suporte para a escrita, dada sua abundância e facilidade de manuseio. Usadas no Egito, Mesopotâmia, China, Índia, Grécia e Roma, as placas de madeira serviam para a escrita de notas, memorandos, listas, contas, relatórios, cartas, bem como para fins pedagógicos, judiciais e administrativos. Essas tabuletas ainda são utilizadas, até hoje, em algumas práticas no Marrocos (Paiva, 2010).

Na China, no início do século XX, descobriram-se inscrições gravadas em ossos e carapaças de tartaruga. Tais inscrições também encontram paralelos em outras culturas: árabes as utilizaram para registrar documentos, textos religiosos e fórmulas mágicas; já o marfim, material mais raro e valioso, era reservado a registros de maior prestígio. Ainda na China e em várias regiões do Sudeste Asiático, o bambu também foi amplamente utilizado como suporte de escrita, prática que ainda subsiste em algumas comunidades.

Na Índia, diferentes tipos de cortiça serviam como base para inscrições, algumas delas preservando fragmentos budistas com mais de dois mil anos. De modo semelhante, povos como os Batak, Maias e Astecas recorriam a tais materiais. Outra técnica difundida era o uso de folhas de palma, como exemplificam manuscritos encontrados no Nepal, datados do século XI.

Entretanto, o suporte flexível mais antigo de que se tem conhecimento é o rolo de papiro, descoberto em Tebas, com inscrições datadas da V Dinastia (2563-2424 a.C.). “A palavra, é certo, originou os vocábulos papel, paper (inglês), papier (francês), Papier (alemão), papka (russo) (...). Por extensão, é também o meio físico usado para a escrita (precursor do papel) durante a Antiguidade” (Paiva, 2010). O papiro foi amplamente utilizado para fins literários e administrativos. Porém, com o tempo, a fragilidade do papiro tornou sua conservação difícil.

A introdução da pele como suporte trouxe novas possibilidades para o livro: superfície regular, maciez ao toque, qualidade na escrita, durabilidade e apelo estético. Além disso, permitia ornamentações sofisticadas, respondendo tanto às exigências práticas quanto às estéticas da produção manuscrita.

Essa breve passagem histórica ajuda a compreender o livro para além da visão contemporânea deste objeto que, apesar de hoje ser amplamente produzido, vendido e consumido em sua forma de códice, não se resume a isso — e a história pode ajudar a comprovar tal afirmação. Além disso, diversos designers e artistas desafiam o conceito do que se entende como livro, desconstruindo, colando, ampliando, diminuindo e até mesmo propondo diferentes formatos, uso de materiais, outras formas de leitura ou, ainda, o impedimento de ler. Isso pode levantar diferentes questionamentos sobre o que é e o que deixa de ser um livro e até onde é possível ir nessa experimentação.

Ainda em *O fogo e o relato*, Agamben cita o *Le “Livre” de Mallarmé* (Figura 13). Publicado por Jacques Scherer em 1957, o livro reúne o que

seria um manuscrito inédito de Mallarmé — 202 folhas manuscritas — acompanhado de uma introdução e uma encenação organizadas por Scherer, em que as palavras originais são rearranjadas como um drama. Mallarmé perseguia a ideia de um livro absoluto, no qual o acaso seria eliminado em todos os níveis: desde o desaparecimento do autor até a abolição do acaso nas palavras e, por fim, o próprio livro já não seria “entendido como um objeto material legível, mas como um drama, um mistério teatral ou uma operação virtual que coincide com o mundo.” (Agamben, 2018)

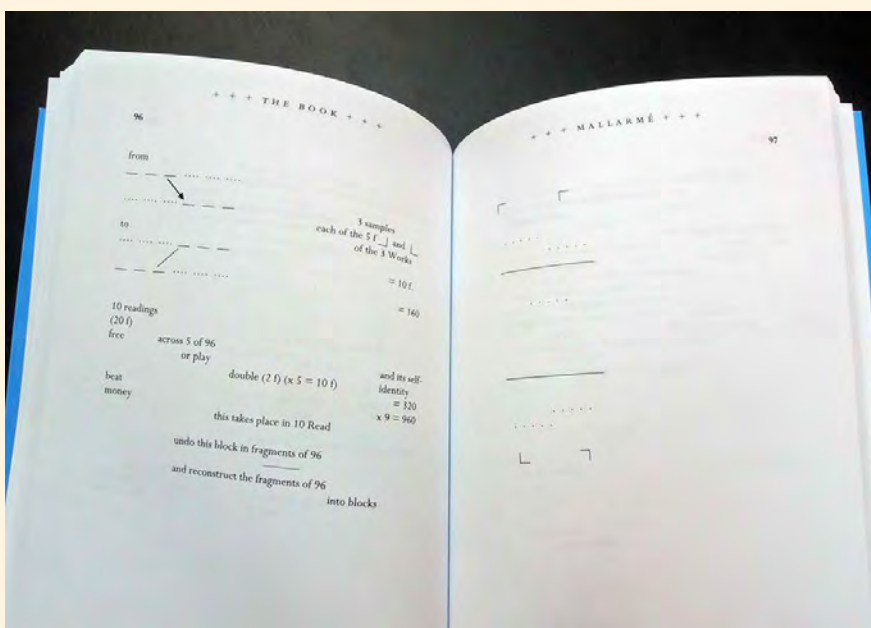


Figura 13 – *Le “Livre” de Mallarmé*, Jacques Schérer (1957).

No exemplar de Scherer, o livro-mundo surge fragmentado em folhas repletas de cálculos e instruções, com páginas ilegíveis, símbolos e algoritmos. Supostamente, o livro deveria ser lido numa espécie de performance, em que 24 pessoas leriam 24 folhas dispostas, a cada vez, numa ordem diferente. O texto parece querer eliminar o acaso, mas o faz em forma de um acaso controlado na leitura-performance. Assim, esse livro é algo instável, que pode estar em nenhum lugar e em toda parte.

Deveria estar claro, neste ponto, que o livro é – ou, pelo menos, pretende ser – algo muito menos sólido e tranquilizador do que estamos habituados a pensar. Nas palavras de Manganelli, “sua presença tornou-se tão elusiva e agressiva que pode estar em nenhum lugar e em toda parte”, e, na intenção de Mallarmé, ele se realizou por completo tornando-se absolutamente virtual. O “livro” é aquilo que não tem lugar nem no livro nem no mundo e, por isso, deve destruir o mundo e a si próprio.

(AGAMBEN, 2018)

Apesar de preservar o formato clássico do códice e não apresentar nenhuma mudança significativa no objeto livro, *Le “Livre” de Mallarmé* rompe com o que seria uma das partes mais importantes de um livro: o conteúdo. Numa espécie de autodestruição em busca de pureza, o conteúdo torna-se, no decorrer das páginas, cada vez mais ilegível ou indecifrável. O que pode gerar as seguintes questões: um livro, ainda que seja percebido como tal por conta de seu formato, ainda é um livro mesmo sem um conteúdo claro? Romper o principal objetivo do livro compromete o conceito do que é um livro? Para ser um livro, basta parecer um livro?

Não se busca aqui responder a tais questionamentos, mas sim levantar diferentes pontos de vista a respeito de até onde é possível experimentar o objeto livro, transformando-o de um suporte de escrita

e impressão em um artefato poético, capaz de sustentar-se independentemente de seu conteúdo ou forma.

Para o escritor, editor e artista mexicano Ulises Carrión (1941-1989), o “livro é um volume no espaço” (Carrión, 2011). Em seu manifesto intitulado *A nova arte de fazer livros*, ele propõe uma ruptura com a centralidade do conteúdo textual e sugere que o livro deve ser compreendido como uma unidade integrada de forma e conteúdo. Para ele, um livro é composto por uma sucessão de espaços, e cada um deles é experimentado em um momento diferente — assim, o livro também é uma coleção de momentos diferentes. “O livro é uma sequência de espaço-tempo. (...) Fazer um livro é perceber sua sequência ideal de espaço-tempo por meio da criação de uma sequência paralela de signos, sejam linguísticos ou não” (Carrión, 2011).

Diferentemente de um livro clássico em formato códice — que pode tratar de qualquer assunto, como filosofia, literatura ou matemática, cujos conteúdos são, em geral, previsíveis em sua forma e diagramação —, o livro como “um volume no espaço” não oferece respostas imediatas e, muitas vezes, levanta mais questões do que soluções. Sua dimensão material e sensorial é tão importante quanto o conteúdo verbal que carrega. O livro não é apenas um repositório de textos, mas um campo de relações, onde forma, estrutura e linguagem criam experiências singulares de leitura. Assim, o livro como artefato poético se estabelece no modo como convoca o corpo e a percepção do leitor, tornando-se uma obra aberta e continuamente reinventada no gesto da fruição. Essa incerteza sobre o que ele é, e o que se encontrará a cada novo contato, é justamente o que o afasta radicalmente da funcionalidade e o aproxima da experiência.

Aqui, o livro é um artefato de afeto — um corpo que pulsa e respira, dotado de grande potência poética. Essa concepção desloca o foco da leitura linear para a experiência física e sensível do objeto, permitindo múltiplas abordagens e interpretações.

Enquanto os livros tradicionais tendem a cumprir sua função como instrumentos de registro e transmissão de conteúdo — ainda que concebidos com sensibilidade e precisão técnica por artesãos, escribas e designers ao longo da história —, o livro como artefato poético (independentemente da nomenclatura adotada: livro de artista, livro-objeto, livro-obra, livro escultura) se descola dessa funcionalidade. Ele não se limita a abrigar conteúdos; torna-se, ele próprio, conteúdo em potência.

No livro “funcional”, o suporte é um contêiner isento, ausente de si mesmo, cuja forma e materialidade estão ali para agarrar, fixar e preservar memórias ou estender, alongar e projetar imaginários, diferentemente do livro de artista cujo suporte é, essencialmente, um espaço poético do “aqui do onde” e do “agora do quando”. Isso quer dizer que no livro de artista o “suporte” é a temporalidade que se atualiza a cada instante em que o livro é lido, visto, tocado, manuseado. E assim o tal “suporte” deixa de suportar depósitos gráficos para ser uma superfície extensiva, folhas “quase cinema”, um campo de aterrissagem para sinais transitivos, com alta voltagem poética.

(DERDYK, 2013)

A artista e pesquisadora brasileira Edith Derdyk (1955–) propõe pensar essa plataforma não apenas como um suporte para conter, mas como algo que pode se expandir. Essa abordagem do livro como artefato sensível e tridimensional abre uma vasta gama de experimentações formais e conceituais, conjugando saberes artesanais e cruzando linguagens visuais e literárias — palavras e imagens. A estrutura narrativa se desmancha, ora rompendo a linearidade convencional, ora reinventando a sequência por meio de operações materiais e performativas que afetam diretamente o corpo do leitor

(Derdyk, 2013). Muitas vezes, tais objetos e o próprio texto só se fazem completos com a participação do leitor/espectador.

Em sua produção artística, Derdyk utiliza o livro como território de experimentação, combinando texto, imagem, matéria e o próprio silêncio, criando composições que podem se transformar em esculturas ou performances. O livro torna-se um corpo em movimento, um gesto em suspensão, um artefato que sonha, incessantemente, em ser outro de si (Derdyk, 2013). Ao tensionar a ideia do livro, deslocando-o da função de suporte neutro para um território poético e expressivo, a artista se apropria de elementos comuns — papel, linha, tinta — para construir artefatos escultóricos que desconstróem o objeto-livro. Derdyk projeta no espaço, costura superfícies, desarticula volumes, altera percepções e amplia o entendimento do livro como corpo poético.

Em *Onda Seca* (Figura 14), por exemplo, a obra escultórica é constituída por quatro toneladas de papel e se apresenta como um grande livro construído página por página empilhada — cada folha impregnada por gestos sutis: digitais, pó, marcas quase invisíveis — que registram uma narrativa não verbal, silenciosa, quase espectral. Contudo, esse livro não se encerra em sua monumentalidade. Ele se expande, como se rompesse com a costura original que lhe conferia unidade, derramando-se no espaço expositivo e produzindo um fluxo contínuo e interrompido de páginas, congeladas no instante exato antes do desmoronamento. Nas palavras de Derdyk: “Onda Seca me revelou paisagens em estado de pouso passageiro” (Derdyk, 2018, p. 49).

Para o curador Ivo Mesquita, *Onda Seca* propõe uma experiência sensível. Mais do que objeto, constitui-se como situação: uma construção poética que solicita presença e silêncio, que se oferece como campo de imaginação e escuta. É um livro que não se lê com os olhos, mas com o corpo; que não se decifra por palavras, mas pela densidade da experiência que evoca (Mesquita, 2007).



Figura 14 – *Onda Seca*, de Edith Derdyk (2007).

Fonte: DERDYK, Edith. *Onda Seca* [publicação no Instagram], 10 set. 2025.

Em *Tabuleiro* (Figura 15), trabalho realizado em conjunto com a atriz e bailarina Lua Tatit, Edith Derdyk cria uma espécie de instalação coreográfica. Combinando 48 blocos de papéis empilhados — somando cerca de 800 quilos — em diferentes níveis, constrói uma superfície irregular. Sobre esse piso, Tatit desenvolve uma coreografia que revela a fragilidade da estrutura. O conteúdo dessa espécie de livro-chão se manifesta plenamente apenas no momento da performance, em que cada passo instaura um diálogo entre corpo e matéria. A presença do corpo é elemento fundamental para a realização da obra.

O título — *Tabuleiro* — evoca jogos como o xadrez ou a batalha naval, nos quais o espaço é simultaneamente campo de ação e superfície

simbólica. Ao caminhar por entre os blocos, o público é convidado a experimentar diferentes pontos de vista: do olhar aéreo à observação próxima, da escuta fragmentada à travessia corporal. O chão torna-se campo de leitura, de movimento e de afetação — uma página em branco continuamente reescrita pelo corpo (SESC São Paulo, 2014).



Figura 15 – *Tabuleiro*, de Edith Derdyk e Lua Tatit (2013).

Em outros trabalhos, como *Blanco Blanchot Bla Bla* (Figura 16) e *Metragem* (Figura 17), Derdyk também se utiliza de uma construção escultórica que parece se basear em um livro, cuja forma remete ao códice — embora operando em outra escala e com uma proposta

distinta. Nessas obras, ela investiga as tensões que atravessam o corpo do livro, da escrita e da leitura (Derdyk, 2017).

Em *Blanco Blanchot Bla Bla*, a artista constrói um campo escultórico composto por quatro pilhas de papel branco, de alturas distintas. Essas pilhas são atravessadas por linhas pretas de algodão, emaranhadas a pedaços de carvão bruto. Esses elementos funcionam tanto como uma costura simbólica — que faz referência a encadernação de um livro — quanto como rastros gráficos que tensionam os limites entre escrita e desenho. O papel branco — capaz de conter e provocar o gesto criador — situa-se entre a escrita e o silêncio, entre a palavra e o ruído, entre o visível e o ausente.



Figura 16 – *Blanco Blanchot BlaBla*, de Edith Derdyk (2017).
Instalação apresentada no Centro Nacional de las Artes, Cidade do México.

O gesto da artista ao fixar cada fio é minucioso, quase ritualístico. A tensão física das linhas ganha corpo e sombra, projetando-se no espaço como elemento estruturante. Em *Metragem*, essa tensão torna-se ainda mais evidente (Figura 17). Em algum momento, na costura entre uma página e outra, o trabalho deixa de ser apenas papel e linha para se tornar uma plataforma de espaço poético. Os fios, esticados pela sala, parecem abrir as páginas, como se folheassem e revelassem seu interior, ao mesmo tempo que escapam dali, criando um jogo entre o interno e o externo. As linhas criam um trocadilho entre o fio que costura e a tinta impressa do texto, como se o conteúdo estivesse sendo arrancado, puxado, ampliado — transbordando para fora das páginas.



Figura 17 – *Metragem*, de Edith Derdyk (2011).
Instalação realizada no Sesc Bom Retiro, São Paulo, SP.

Os trabalhos de Derdyk revelam “a poesia e a delicadeza inseridas no livro spatiotemporal. Assim, pensar o livro de artista atualmente seria também pensar novas formas de narrativa e escrita artísticas, novos formatos e suas inserções dentro da arte” (Gomes, 2010, p. 2). No processo construtivo e imaginativo, o livro reaparece — não mais como objeto funcional, mas como campo expandido, um espaço poético em estado de vibração contínua.

Se em algumas obras de Derdyk o livro se desfaz de suas amarras funcionais para habitar o espaço como corpo sensível, nas investigações poéticas de Xu Bing essa desconstrução também se dá pela linguagem — ou, mais precisamente, pela subversão do próprio sentido de legibilidade. O artista contemporâneo chinês Xu Bing (1955–) tensiona os limites do código escrito, propondo uma experiência em que a leitura se converte em enigma. Em ambos os casos, o livro é um campo expandido no qual corpo e olhar são convidados a experimentar suas múltiplas camadas de significação.

Em sua produção artística, Xu Bing investiga as fronteiras entre linguagem, caligrafia e comunicação. Em *Book from the Sky*, o livro deixa de ser apenas uma plataforma de inscrição textual para se tornar um espaço expandido — poético, material e imersivo — que tensiona os sentidos da escrita e os próprios limites da legibilidade. Segundo o artista (Bing, 2008), a ideia de criar um livro que ninguém jamais pudesse ler surgiu em 1986, embora o processo de execução tenha começado apenas no ano seguinte, estendendo-se por quatro anos.

Desde o início, Bing concebeu a obra como um livro esvaziado de conteúdo legível, mas formalmente fiel ao modelo tradicional — um objeto que, apesar de não cumprir as funções usuais da leitura, mantivesse a aparência rigorosa de um livro real. Composta por cerca de 4.000 pseudocaracteres meticulosamente esculpidos em blocos de madeira, visualmente semelhantes à caligrafia chinesa clássica, a obra desloca a leitura do campo do significado para uma experiência estética e senso-

rial, na qual o espectador é convidado a habitar o estranhamento provocado por um texto impossível de ser decifrado.

A obra é apresentada em diversas formas: livros encadernados, rolos suspensos do teto e painéis de parede, criando um ambiente imersivo que convida à leitura, mas nega qualquer significado textual convencional (Figura 18). A criação de Bing não é apenas conceitual, mas profundamente artesanal, feita de repetições, erros e ajustes, em um contínuo processo de correspondência entre mente e matéria, reafirmando a materialidade e a presença do objeto livro como espaço de significado e experiência.

Decidi criar quatro mil caracteres inventados porque existem aproximadamente quatro mil caracteres reais de uso comum. A maior restrição que impus foi que os caracteres inventados deveriam, na medida do possível, assemelhar-se a caracteres reais, sem serem, de fato, caracteres chineses reais. Sua estrutura deveria estar de acordo com os padrões internos dos caracteres chineses: em termos de densidade de traços e frequência de ocorrência, eles deveriam parecer, na página, caracteres reais.

(BING, 2008, TRADUÇÃO NOSSA)¹³

Book from the Sky é uma instalação monumental que assume diferentes configurações, organizadas em um ambiente imersivo. A ilegibilidade dos caracteres é o cerne da obra. Ao esvaziar o conteúdo semântico da escrita, a atenção do leitor é direcionada para a forma, a materialidade e o processo criativo. A ausência de significado legível força o público a confrontar suas expectativas em relação ao livro e à linguagem, transformando a leitura em um exercício de contemplação e questionamento. Como afirma o artista: “atacar a palavra escrita é atingir a própria essência da cultura. Qualquer manipulação da palavra escrita torna-se, por si só, uma transformação da parte mais intrínseca do pensamento

¹³ “I decided to create four thousand invented characters because there are approximately four thousand real characters in common usage. The biggest constraint I imposed was that the invented characters should, as far as possible, resemble real characters without actually being real Chinese characters. Their structure should accord with the internal patterns of Chinese characters: in terms of density of strokes and frequency of occurrence, they should appear, on the page, to be real characters.”

de uma pessoa” (Silbergeld, 2003, tradução nossa¹⁴). Ao criar um livro ilegível, o artista desafia os dispositivos normativos da leitura e coloca em xeque a autoridade do texto como depositário do saber.



Figura 18 – *Book from the Sky*, de Xu Bing (1987–1991).
Vista da instalação no Blanton Museum of Art, Austin, Texas, EUA, 2016.

Para o pesquisador Jerome Silbergeld (2003), essa subversão da linguagem pode ser lida como crítica à manipulação da informação, especialmente durante a Revolução Cultural Chinesa (1966–1976), período no qual Xu Bing cresceu. Nessa época, a linguagem foi usada amplamente como instrumento de propaganda e controle ideológico. A obra, portanto, articula uma camada política: ao criar um texto ilegível, Bing

¹⁴ “To strike at the written word is to strike at the very essence of the culture. Any doctoring of the written word becomes in itself a transformation of the most inherent portion of a person’s thinking. My experience with the written word has allowed me to understand this.”

evidencia a fragilidade do significado e a vulnerabilidade da linguagem ao ser usada ou esvaziada de seu propósito original.

Simultaneamente, a obra presta reverência à tradição caligráfica e à produção artesanal de livros na China. O uso de blocos de madeira esculpidos e a tipografia que remete ao estilo Song — historicamente associada a documentos oficiais — reforçam essa dualidade entre respeito à tradição e sua subversão (Bing, 2008). *Book from the Sky* é, assim, um paradoxo: um livro que não se pode ler, mas que comunica intensamente por sua presença, seu gesto e sua construção.

A experiência proposta por Bing desarticula o saber tradicional, colocando todos os leitores no mesmo nível de não saber. Ao se depararem com a ilegibilidade radical da obra, tornam-se iletrados. Trata-se de um livro que não se lê com os olhos treinados da razão, mas com o corpo sensível da escuta e da contemplação. O livro acolhe e transforma o leitor apenas para devolvê-lo não com respostas, mas com perguntas mais profundas sobre linguagem, cultura e sentido. A subversão do texto, a reverência à tradição, a invenção de um novo alfabeto e a abertura à experiência sensível fazem da obra de Bing um livro expandido, que não transmite conteúdos, mas convoca o leitor a atravessar seus próprios abismos interpretativos. Mais do que uma instalação artística, *Book from the Sky* é um campo de experiência. Sua presença material e conceitual ressignifica o livro como artefato, deslocando-o da função utilitária para torná-lo espaço de transformação.

Essa abordagem do livro como artefato expandido — simultaneamente presença física e campo simbólico — encontra ainda uma nova dimensão nas proposições da artista brasileira Lygia Pape (1927–2004). Atuando no movimento do Neoconcretismo, Pape concebeu livros que não apenas rompem com a linearidade da leitura, mas constroem experiências participativas e imersivas. Suas obras deslocam o livro de sua função utilitária para um espaço experimental de transformação, em diálogo com o corpo e a memória do espectador.

A produção de Pape, caracterizada pela experimentação e pela busca por uma arte que transcende os limites tradicionais, propunha novas formas de interação entre a obra e o espectador. A trilogia de livros produzida entre os anos 1950 e 1960 — *Livro da Criação* (1959-1960), *Livro da Arquitetura* (1959-1960) e *Livro do Tempo* (1961-1963) — não apenas redefiniu o conceito de livro de artista, mas também consolidou a abordagem neoconcreta de Pape, que buscava a superação do objeto artístico em favor da experiência e da participação do público.

O crítico e curador Adolfo Montejo Navas (2019) destaca que, no *Livro da Criação* (Figura 19), Pape reinventa a percepção como forma de criação, trabalhando elementos como tempo, astronomia e arquitetura. Navas aponta a reinvenção da página como espaço tridimensional, fragmentado e desprovido de palavras. Ele descreve o *Livro da Criação* como um livro cosmológico, em sintonia com o sonho de Mallarmé de um livro aberto, uma constelação, que relata a invenção do homem e uma nova física do livro.



Figura 19 – *Livro da Criação*, de Lygia Pape (1959–60).

Criado entre 1959 e 1960, o *Livro da Criação* é formado por dezesseis cartões guache, medindo aproximadamente 30,5 × 30,5 cm. A obra narra a gênese do mundo de forma não verbal, utilizando formas geométricas e cores para representar elementos como água, fogo, luz e terra (Le Blanc, 2014). A ausência de texto ou imagens impressas o distancia do conceito tradicional de livro. Em vez de oferecer uma leitura linear, Pape propõe uma narrativa visual e tátil, na qual o espectador é convidado a manusear as “páginas”, desdobrando as formas e construindo sua própria interpretação da história. Essa interação ativa é central para a experiência neoconcreta: a obra só se completa com a participação do público.

A pesquisadora Marcela Antunes de Souza destaca que o *Livro da Criação* sintetiza aspectos do grupo neoconcreto, como a ruptura com suportes tradicionais, a necessidade de participação do público para integrar a realização da obra e a quebra com o museu como espaço tradicional de exposição. Souza (2020) afirma que a obra materializa o desejo de Pape de que a arte penetre a vida cotidiana. A forma concisa, a leitura não sequencial e a ausência de texto ampliam o campo de percepção, produção de novos sentidos e criação de novas narrativas:

O Livro da criação (...) materializa o desejo de Lygia Pape – em linha com as vanguardas históricas – de que a arte penetre a vida cotidiana. A forma concisa, a ausência de texto ou imagem impressa e a leitura não sequencial das páginas trazem amplas possibilidades para quem experiencia a obra. O Livro abre um amplo espaço de percepção, produção de novos sentidos, criação de novas narrativas. E a imagem – ou o objeto – se tornaria ação.

(SOUZA, 2020. P. 12)

Essa abordagem, que concebe o livro como um “quase-corpo” ou “não-objeto”, ressoa com os princípios do Neoconcretismo, que buscava uma arte mais orgânica e menos racionalista. A obra de Pape convida

o espectador a uma experiência sensorial e intelectual, na qual o ato de folhear e interagir com as formas tridimensionais das páginas se torna parte integrante da obra. A cada manuseio, novas relações espaciais e narrativas podem surgir, tornando a obra dinâmica e em constante transformação.

O *Livro da Arquitetura* (Figura 20) é outra peça significativa dessa trilogia. Composto por doze cartões de têmpera, cada um medindo 30 × 30 cm, apresenta profundidades variáveis e referências visuais a formas arquitetônicas históricas, de forma não linear e tátil, convidando o espectador a uma jornada visual e espacial através de diferentes conceitos e estilos arquitetônicos: “das pirâmides egípcias às construções de concreto, através de recortes, dobras e cores no cartão” (Machado, 2018, p. 83).

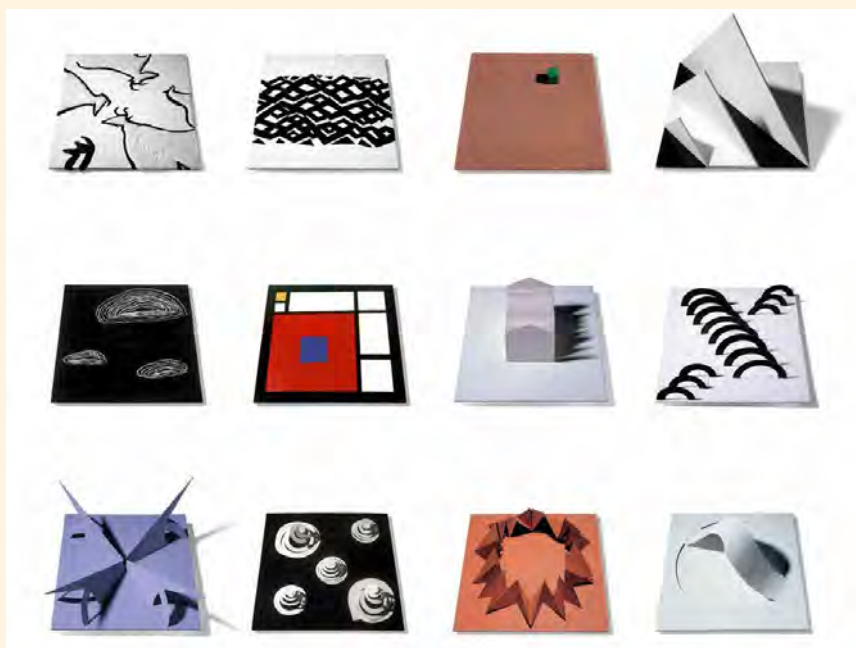


Figura 20 – *Livro da Arquitetura*, de Lygia Pape (1959–60).

Assim como o anterior, também não contém texto, privilegiando a experiência tátil e visual. Ao manusear as doze “páginas” do livro, o espectador é levado a uma narrativa que se constrói pela interação com as formas e volumes. A ausência de textos e a ênfase na experiência sensorial transformam o livro em um artefato tridimensional e poético, criando um diálogo entre objeto, ambiente e corpo.

O ambiente em torno das “páginas” também fazia parte da obra, o que significa que a percepção do observador só se completava com a interação com o objeto e o local (Machado, 2018). Isso reforça a ideia de que, para Pape, o livro não é apenas um depósito de elementos gráficos, mas um ambiente a ser explorado, no qual a narrativa se desdobra no tempo e no espaço à medida que é manipulado.

O *Livro da Arquitetura* exemplifica a maneira como Pape expandiu os limites do livro tradicional, transformando-o em uma experiência imersiva. A obra dialoga com a arquitetura não apenas como tema, mas como princípio estrutural. O público é convidado a “construir” a narrativa por meio da manipulação dos volumes e do deslocamento no espaço, reforçando a ideia da arte como processo contínuo.

O *Livro do Tempo* (Figura 21), terceiro elemento da trilogia, rompe ainda mais radicalmente com a ideia do livro-objeto. Composto por 365 peças de têmpera e acrílico sobre madeira, cada uma medindo aproximadamente $16 \times 16 \times 3,2$ cm, são pequenas esculturas geométricas iconográficas que remetem ao cruzamento das coordenadas espaço-temporais (Navas, 2019). Diferente dos dois anteriores, que mantinham a forma de um livro-objeto manipulável, o *Livro do Tempo* é uma instalação disposta em uma grade na parede, representando cada dia do ano (Le Blanc, 2014). A parede torna-se a página monumental, e o tempo — elemento central — passa a ser visualizado como repetição e variação, forma e ritmo.

Nesta obra, Pape leva sua investigação sobre temporalidade e serialidade a uma nova dimensão. Em vez de um livro de mesa, a

parede se torna a “página” monumental, na qual cada peça, embora única em relevo e forma, participa de um conjunto ordenado, criando uma coreografia visual do tempo, como um grande calendário imagético. O *Livro do Tempo* não é lido, mas percorrido pelo olhar. Sua estrutura não sequencial e sua organização simbólica rompem com qualquer leitura linear, deslocando o livro para uma experiência expandida de leitura.

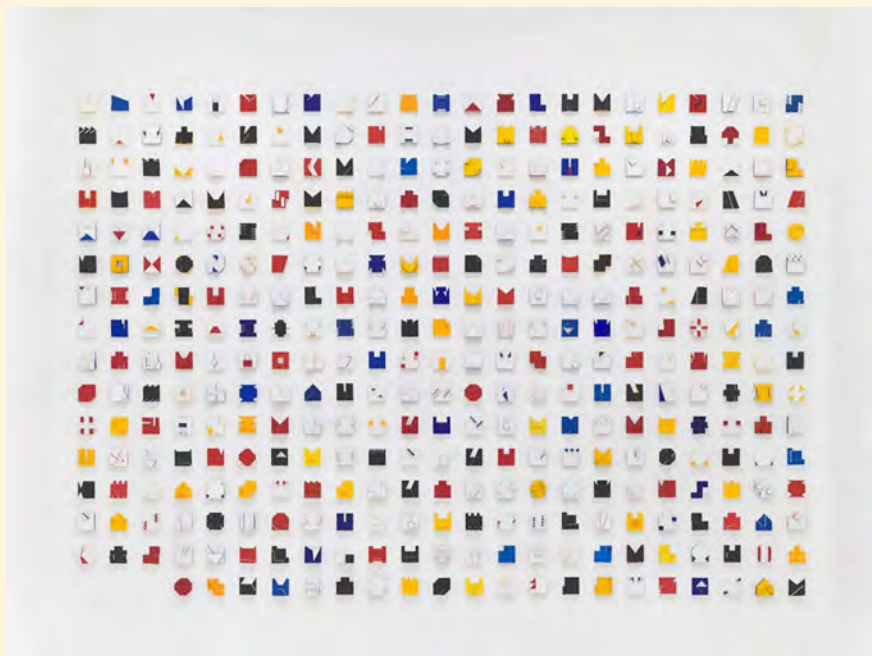


Figura 21 – *Livro do Tempo*, de Lygia Pape (1960–61).

O *Livro do Tempo* é um exemplo da radicalidade de Pape em expandir os limites da arte e do próprio conceito de livro, propando uma

forma de leitura própria. A repetição e a variação das formas geométricas em cada peça criam um ritmo visual que remete à contagem dos dias e à efemeridade da existência — é uma meditação sobre o tempo. Essa obra reforça que um livro não precisa ser apenas um repositório de informações, mas pode ser um dispositivo para a experiência e a percepção.

A trilogia de livros de Lygia Pape — *Livro da Criação*, *Livro da Arquitetura* e *Livro do Tempo* — subverte o formato tradicional do livro ao transformá-lo em objetos tridimensionais nos quais a própria narrativa depende do leitor-participante. A obra de Lygia Pape oferece, assim, um campo fértil para o pensamento sobre o livro como espaço poético e de experimentação. Ao transformar o leitor em coautor e o livro em corpo ativo, Pape propõe um modelo expandido de criação, em que forma e conteúdo se dissolvem na experiência.

Esses livros são manifestações de uma busca por uma arte viva, orgânica e que se integra à vida cotidiana, mantendo-se “fora de uma pura contemplação estetizante (...) que vão além do limite do campo das artes plásticas ou somente da poesia” (Souza, 2020). As obras não apenas borram as fronteiras entre arte e design, como propõem uma nova forma de leitura, baseada na percepção, no corpo e na ação. A ausência de texto, a ênfase na forma e na interação tátil, e a proposta de uma leitura não linear evidenciam uma arte viva e sensível.

A ideia de produzir livros de arte, ou melhor, livro-poemas, está ligada à vontade de invenção, de romper os limites das categorias (pintura, gravura, escultura, poema etc.). Rompendo-se essas categorias, imediatamente instala-se um sentido de liberdade também quanto aos materiais a serem empregados ou oralizados como comunicação e expressão do artista. Meu interesse por 'livros de artista' já vem de longa data, a partir de minha participação no Movimento Neoconcreto, onde realizei alguns livros (...). A ideia partia do princípio de INVENÇÃO

— *linguagens novas. Desde o começo sabia que o 'livro de artista' era uma forma de expressão autônoma, dado o caráter de invenção de novas linguagens.*

85

(PAPE, [S.D.])

Edith Derdyk, Xu Bing e Lygia Pape parecem compreender que o livro pode ultrapassar sua condição de objeto suporte e bidimensional para se tornar um corpo sensível, interativo e espacial. Em suas propostas, a leitura não se restringe à decodificação textual, mas se transforma em experiência incorporada, tátil e performativa. Esse deslocamento do livro para uma esfera expandida — onde o leitor atua como participante ativo — ressoa diretamente com a intenção de materializar um livro que não apenas se lê, mas se habita.

O livro, como objeto tridimensional poético, não é apenas um repositório de textos, mas um espaço vivo em constante mutação. Ou seja, trata-se de uma superfície de experimentação, onde o gesto, o tempo e o corpo do leitor se inscrevem como parte da obra. Ao considerar o livro como um campo expandido, propõe-se pensar caminhos para novas possibilidades de leitura, criação e experiência.

Essas experiências ampliadas do livro inspiram o desenvolvimento de um projeto poético que busca materializar a alegoria do “livro-monstro”. Trata-se da construção de um artefato inspirado no mito do dragão-baleia — possivelmente com três metros de comprimento — capaz de, literalmente, comportar o corpo do leitor. Esse livro-monstro será construído com materiais tradicionais do universo do livro, como papel e linha, e exigirá do espectador um esforço físico para adentrar sua “boca”, criando uma experiência imersiva e simbólica. Assim como nas tradições míticas, esse gesto de ser engolido propõe um momento de suspensão, silêncio e transformação.

Mais do que um livro a ser lido, o que se pretende é construir um espaço poético a ser vivido — um artefato que ultrapassa a leitura

para se tornar experiência sensorial e subjetiva. Ao engolir o leitor, esse livro deixa de ser um objeto funcional e passa a operar como um campo simbólico de afetos, corpo e linguagem.

A construção do livro-monstro pressupõe um mergulho em forças criativas que transitam entre o devaneio e o fazer, entre a ideia e a matéria. Ao transferir o livro para um campo em que ideia e matéria atuam juntas, impõe-se a necessidade de um procedimento que trate igualmente da imaginação e do trabalho manual; convém, portanto, reconhecer que o projeto do livro-monstro se constrói por meio de um diálogo contínuo entre a imaginação e a matéria, de modo que as formas emergem não de um plano prévio, mas da correspondência entre escolha intuitiva de suportes, experimentação sensorial, iteração técnica e registro reflexivo; somente assim o artefato se revela enquanto corpo espacial e experiência incorporada, cuja realização exige que pensar e fabricar avancem em simultâneo, abrindo um processo de investigação prática em que o fazer opera como forma de conhecimento. Nesse sentido, guiada por aportes teóricos que valorizam o papel da imaginação e da prática como motores do conhecimento e da criação, é feito um entrelaçamento, unindo Gaston Bachelard e Tim Ingold, e se desenha a metodologia que orienta a construção do livro-monstro: uma investigação em que pensar e fabricar caminham juntos.



“

Ao leitor cabe costurar esses restos
de histórias, orientar-se dentro dessa
s referências cruzadas,
de retornar às suas fontes múltiplas
e de experimentar, por conta própria,
a natureza narrativa de toda interpretação.

”

(Moeglin-Delcroix, Anne)

3. A BALEIA E O LIVRO: UMA REFLEXÃO PRÁTICA

3.1 A METODOLOGIA DA PRÁTICA

No ensaio originalmente publicado em 1942, intitulado *A água e os sonhos*, Bachelard discorre sobre o elemento água, criando conexões com a imaginação, que ele denomina de “psiquismo hidratante”. Para ele, a água é um elemento transitório, uma metamorfose essencial e eterna em correnteza (Bachelard, 2018, p. 7); é o sofrimento constante e uma morte sonhadora. É a morte cotidiana, um fluxo incessante de nascimento e renascimento.

Ao apresentar a água como uma substância que carrega simbolismos e alegorias imagéticas usadas pelos poetas, Bachelard sugere um mergulho na imaginação humana e em como ela pode se manifestar, distinguindo dois movimentos essenciais que coexistem e se complementam: a primeira e a segunda força imaginante.

A primeira surge com o impulso da novidade; é aquela que busca o encanto da variedade e do pitoresco. Como flores na primavera, ela se volta ao que é novo e vibrante. O inesperado e a beleza formal são seus territórios. Essa imaginação traz à tona imagens que seduzem pela forma e pela cor (Bachelard, 2018, p. 1).

Por outro lado, a segunda força imaginante é um convite à escavação no fundo do ser. Trata-se de uma busca pelo que é primitivo e eterno, uma aproximação com as entranhas da matéria. Um movimento que não se limita à aparência, mas está imerso na própria substância. Aqui, a imaginação se torna um ato de compreensão profunda, uma forma de ouvir o que a matéria pode dizer (Bachelard, 2018, p. 2).

Bachelard, então, propõe duas categorias fundamentais: a imaginação formal e a imaginação material. Dois fios que partem de lugares diferentes, mas que se entrelaçam no caminho e costuram algo nosso e único. A primeira se relaciona com a causa formal — aquela que dá estrutura e organização às ideias. É a imagem concebida antes da ação, o conceito que se desenha no pensamento. A segunda emerge da causa material, conectada diretamente com a experiência sensorial promovida pela matéria, que vai além de um suporte: ela é uma participante ativa na construção da forma. Ela possui sua própria poética, resistindo e respondendo aos gestos de quem a manipula (Bachelard, 2018, p. 2).

Ainda que diferentes, essas duas dimensões não podem ser separadas totalmente. A imaginação formal precisa da material para sair do campo da idealização, assim como a imaginação material encontra na formal seu ponto de partida. Uma ideia, por mais bela e completa que seja em seu estado conceitual, necessita do encontro com a matéria para existir plenamente. Por outro lado, a própria matéria, em sua expressão singular, pode inspirar novas ideias. Ou seja, o ato de criar pode ser um processo vivo e dinâmico.

É possível compreender as duas forças imaginantes como elementos fundamentais e complementares no processo criativo, tanto no design quanto na arte. Cada uma delas representa um aspecto essencial da criação. A imaginação formal é a concepção inicial, o esboço mental, a ideia. Ela trata do que se deseja expressar e se volta para a estrutura e organização das ideias, sendo o ponto de partida para o desenvolvimento de um projeto. Já a imaginação material surge do contato direto com os materiais, partindo da experimentação e da exploração das potencialidades e limites da matéria — sendo através dela que a ideia se torna realidade. O processo criativo é um diálogo constante entre a imaginação formal e a material: a ideia inicial é testada e modificada pela interação com a matéria, e as descobertas materiais podem levar a novas ideias e ao refinamento do conceito.

Só quando tivermos estudado as formas, atribuindo-as à sua exata matéria, é que poderemos considerar uma doutrina completa da imaginação humana. Poderemos então perceber que a imagem é uma planta que necessita de terra e de céu, de substância e de forma. (...) Muitas imagens esboçadas não podem viver porque são meros jogos formais, porque não estão realmente adaptadas à matéria que devem ornamentar. (...) Acreditamos, pois, que uma doutrina filosófica da imaginação deve antes de tudo estudar as relações da causalidade material com a causalidade formal. Esse problema se coloca tanto para o poeta como para o escultor. As imagens poéticas têm, também elas, uma matéria.

(BACHELARD, 2018, p.3)

Além disso, Bachelard também afirma que a imaginação formal tem necessidade da ideia de composição; ou seja, nesse campo das ideias, os elementos se dispõem e se integram de maneira organizada, agregando diferentes componentes em uma unidade estética. Já a imaginação material necessita da ideia de combinação; assim sendo, ela mistura e dissolve diferentes materiais para capturar a essência de cada um (Bachelard, 2018, p. 98). No campo do design, essa pode ser uma abordagem intuitiva e imaginativa para a combinação de elementos e técnicas, valorizando uma dimensão poética e exploratória no processo criativo.

Esse encontro das forças imaginantes ressoa com a ideia do *fazer*, proposto pelo antropólogo e professor Tim Ingold, que chama a atenção para o processo de produção de conhecimento por meio da prática. Ingold nos apresenta a ideia de que o verdadeiro aprendizado não é passivo, mas ativo — um processo contínuo de engajamento com o mundo. Ele destaca que o conhecimento não é algo que se recebe, mas que se descobre a partir da vivência direta, do fazer, da experiência prática (Ingold, 2022, p. 15). O canal do pensamento segue e continuamente responde aos fluxos e esco-

mentos dos materiais trabalhados. Esses materiais pensam em nós, assim como nós pensamos através deles.

Nesse sentido, podemos concordar com Deleuze e Guattari quando afirmam que os materiais demonstram “uma vida própria da matéria”, ou seja, uma vida que está escondida ou é tida como irreconhecível pelos termos do modelo hilemórfico, que reduz a matéria a uma substância inerte. (...) O desejo do artesão é o de ver o que o material pode fazer, ao contrário do desejo do cientista que é o de conhecer o que ele é, como explica a teórica política Jane Bennett (2010), que permite ao primeiro discernir uma vida no material e assim, em última análise, a “colaborar de maneira mais produtiva” com ele.

(INGOLD, 2022, P.52)

Ingold ainda critica a visão tradicional sobre a criação, que ele chama de *hilemorfismo*, propondo uma nova perspectiva sobre o processo de fazer. Ele reflete sobre o paralelo fixado entre imagem e objeto — conceito às vezes adotado nos estudos acadêmicos — que assume haver uma relação estática e separada entre a ideia na mente do criador e o objeto material que dela resulta. Ingold propõe pensar a criação como um processo de crescimento, no qual o criador não é um sujeito externo que impõe sua vontade sobre a matéria, mas sim um participante ativo que interage e se desenvolve com ela (Ingold, 2022, p. 40).

Essa visão contrasta com a teoria do *hilemorfismo*, segundo a qual aquele que cria impõe formas mentais ao mundo material. Ao focar excessivamente na imposição de formas pela mente humana, ignora-se o papel ativo dos materiais no processo criativo. Em vez de considerar a matéria como algo passivo, que apenas recebe a forma do criador, Ingold convida a vê-la como um participante essencial e dinâmico no processo de criação. Para Ingold, o papel do criador é mais humilde do que o tradicionalmente

atribuído a ele. Ele não impõe suas ideias ao mundo material, mas trabalha com os materiais, unindo-se a eles de maneira colaborativa (Ingold, 2022, p. 41). Ele intervém em processos naturais e materiais já existentes, com o objetivo de fazer com que esses processos evoluam de maneira orgânica, sem tentar dominá-los em um exercício de correspondência.

Essa crítica à perspectiva tradicional destaca a importância do envolvimento direto com os materiais. Mesmo com uma ideia inicial, o artefato final emerge da interação com os materiais, e é esse processo de engajamento que deve ser considerado ao se tentar compreender como as coisas são feitas. O próprio fazer, com todas as suas nuances e imprevistos, é essencial para o desenvolvimento da forma, tal movimento de descoberta pode ser um aspecto rico e fundamental do processo criativo.

Em seu texto, Ingold reflete sobre a natureza do conhecimento e da aprendizagem. Para ele, o verdadeiro aprendizado é um processo ativo, no qual o conhecimento se constrói por meio da experiência pessoal e prática. O saber não é algo que se recebe, mas algo que se descobre por meio da vivência direta e do engajamento com o mundo ao redor.

Ingold destaca a importância de mergulhar no processo para realmente compreendê-lo — uma abordagem que vai além da observação superficial (Ingold, 2022, p. 41). Conhecer, portanto, é um processo de imersão, no qual o conhecimento se desenvolve de dentro para fora, tornando-se uma parte de nós mesmos. Esse tipo de aprendizado, que se dá pela experiência, é profundo e autêntico, podendo ir além de apenas instruções formais, que, segundo Ingold, muitas vezes resultam em um entendimento superficial. A instrução formal, ao isolar o conhecimento da prática, tende a distorcê-lo, tornando-o menos conectado à realidade vivida. O verdadeiro aprendizado acontece com o fazer, que permite uma experiência real mais profunda.

O processo de conhecimento é também um exercício de atenção. Não se trata apenas de acumular informações, mas de estar plenamente atento ao que o mundo e os materiais têm a dizer. O *fazer* é um processo

contínuo e dinâmico, em que o sujeito não apenas recebe informações, mas também atua no processo criativo e nos fluxos e transformações dos materiais. Esse movimento constante está presente em diferentes áreas do conhecimento, como a pesca, a caça e o pastoreio, mas também nas artes e no design.

Para Ingold, o conhecimento não é algo estagnado; é um processo em constante transformação, um movimento que se dá no próprio ato de conhecer. O conhecimento, portanto, não é um estado fixo, mas um fluxo contínuo que se desenvolve à medida que se move e interage com o mundo.

Qual é então a relação entre pensar e construir? O teórico e o praticante dariam respostas diferentes a essa questão. Mas não é que o primeiro unicamente pense e que o segundo somente faça. Mas sim que um faz através do pensamento e o outro pensa através do que faz. O teórico elabora o pensamento na sua cabeça e somente então aplica as formas de pensamento à substância do mundo material. O caminho seguido pelo artesão, pelo contrário, é o de permitir que o conhecimento cresça a partir do cruzamento de nossos engajamentos práticos e observacionais sobre os seres e as coisas que nos rodeiam.

(INGOLD, 2022, P.22)

Ingold propõe uma relação entre o pensamento e a prática, unindo teoria e ação. É o que ele chama de *arte da pesquisa*, um conceito que coloca o fazer como o centro do processo de conhecimento. Em vez de ver a teoria e a prática como campos separados, Ingold propõe uma abordagem na qual o pensamento surge diretamente da prática (Ingold, 2022, p. 22). O teórico pensa sobre o mundo, enquanto o praticante pensa por meio do fazer, permitindo que o conhecimento não seja apenas um exercício intelectual, mas algo que se desenvolve na interação com o mundo e seus materiais.

O conhecimento dos materiais deve ser uma experiência de produtividade pura, onde os materiais são seguidos e acompanhados em seu devir, sem uma intenção fixada, mas com abertura para o que eles podem fazer. Cada gesto é visto como uma pergunta dirigida ao material, que responde conforme suas próprias inclinações, estabelecendo uma relação de correspondência. Nesse processo de seguir o material — que possui uma vida própria —, o criador se une às forças da natureza e às transformações dos materiais, colaborando com eles, em vez de dominá-los.

A *arte da pesquisa*, conforme definida por Ingold, é uma prática ativa, onde o pensamento responde ao fluxo dos materiais. Os materiais pensam em nós, assim como nós pensamos através deles. Ou seja, existe uma interdependência entre o criador (artesão, designer e/ou artista) e o material — uma relação contínua e dinâmica em que ambos se influenciam mutuamente. Para Ingold, os materiais não podem ser fixados em categorias ou conceitos predefinidos, pois resistem à tentativa de serem completamente descritos ou compreendidos. Ao afirmar que os materiais falam, ele propõe que cada material possui uma voz própria, uma história única que só pode ser descoberta por meio do engajamento prático e atento. O criador, então, deve ouvir essa voz e, a partir das pistas que o material oferece, desvendar o que ele está comunicando, em vez de impor-lhe uma forma externa, como sugerido pela visão tradicional (Ingold, 2022, p. 22).

Assim, a pesquisa acontece em tempo real e conecta os envolvidos ao mundo em que se inserem. Esse processo não segue planos ou previsões rígidas; é vivo, aberto, e as descobertas são feitas durante o percurso, em resposta àquilo que acontece ao redor. A *arte da pesquisa* não apenas descreve ou representa o mundo, mas estabelece uma correspondência com ele (Ingold, 2022, p. 23). Em vez de simplesmente observar a realidade, o pesquisador se conecta com o mundo de forma profunda e sensível, respondendo ao que acontece e permitindo que esse diálogo gere novas compreensões.

No design tradicional, Ingold aponta que algumas abordagens contemporâneas valorizam tanto o conceito que o objeto físico, em si, perde importância. Nessas abordagens, a criação é colocada como algo imposto de fora para dentro, e não como um processo colaborativo e dinâmico entre o criador e os materiais (Ingold, 2022, p. 41). Assim sendo, Ingold propõe a experimentação como uma forma de exploração — e não como verificação de hipóteses predefinidas. A experimentação é uma maneira de explorar os possíveis caminhos de uma ideia, permitindo que ela se desenvolva por meio da ação, sem um ponto final imutável. Esse processo de descoberta cria um espaço para que novas possibilidades surjam, de forma semelhante ao que Bachelard descreve quando fala da interação entre a imaginação formal e a imaginação material — onde uma ideia só se concretiza quando encontra sua matéria e, nesse diálogo, novas coisas podem emergir.

Apesar da distância temporal entre os dois autores, as ideias de Bachelard sobre as diferentes imaginações parecem ressoar na proposta do *fazer* de Ingold. Ambos se assemelham na visão do processo criativo que não se limita à imposição de ideias sobre o mundo, mas envolve um diálogo constante com os elementos — um movimento dinâmico no qual forma e matéria se encontram e se transformam mutuamente. Para Bachelard, a matéria tem um papel ativo no processo criativo, evocando imagens e sensações que vão além da descrição, criando um espaço onde a imaginação se desdobra. Assim como o criador ouve os materiais, a imaginação material de Bachelard busca escutar as vozes que a matéria emana, permitindo que o conhecimento e a criatividade surjam de um lugar mais profundo e intuitivo do ser.

A proposta de correspondência entre criador e matéria, de Ingold, também encontra eco em Bachelard, em cuja obra a relação com a matéria é sensível, poética e intuitiva — e onde a imaginação é essencial para o desenvolvimento de novos significados. Ambas as abordagens enfatizam a importância da experiência sensorial e do engajamento

direto com os materiais, permitindo que o pensamento se desdobre no processo de fazer. O desejo de explorar as potencialidades da matéria, de colaborar com ela e de deixá-la se revelar, reflete a abertura e a curiosidade que são essenciais para a imaginação material.

Costurando esses dois autores, proponho desenhar, para esta pesquisa, uma metodologia teórico-prática de descoberta contínua e iterativa, onde a imaginação e os materiais se encontram em um processo dinâmico, colaborativo e reflexivo, sempre em constante transformação — buscando compreender o desdobramento das imaginações no fazer. A proposta é uma investigação que conecta teoria e prática, explorando as nuances da imaginação material. Na prática, essa metodologia vai se dividir em algumas etapas:

Primeira fase: Mergulho imaginativo (inspirado em Bachelard). O início do processo criativo se dá com a escolha de um ponto de partida imaginativo. O designer-pesquisador seleciona um tema ou elemento — aqui, o ponto inicial é o mito do dragão-baleia —, permitindo que esse tema ressoe com sua imaginação formal. Este é um momento de devaneio, em que a mente se permite explorar livremente o tema, dando espaço para que as primeiras imagens e associações comecem a surgir. Nesse estágio inicial, a imaginação é libertada para explorar o conceito escolhido.

A partir daí, o pesquisador faz uma escolha intuitiva dos materiais que se conectam com o tema ou elemento explorado — nesta pesquisa, o livro é o principal elemento a ser investigado como possível plataforma. A seleção não precisa ser feita de forma racional ou lógica, mas guiada pela ressonância imaginativa que os materiais despertam e pelas qualidades sensoriais que possuem, permitindo que a escolha seja uma extensão da experiência poética e imaginativa.

Segunda fase: Engajamento material e ativação da imaginação material (inspirado em Ingold e Bachelard). O pesquisador deve se engajar ativamente com os materiais escolhidos, utilizando os sentidos

para explorar suas qualidades: tato, visão, olfato, entre outros. O objetivo é “ouvir” o que os materiais têm a nos dizer — suas potencialidades, resistências e reações. Esse processo envolve uma interação sensorial profunda com os materiais, permitindo que suas qualidades e limites se revelem ao longo do trabalho.

A experimentação começa com a combinação e manipulação dos materiais, onde o foco está na interação dinâmica e fluida com a matéria. O processo criativo, nesse estágio, não se resume a seguir um plano preestabelecido, mas se dá pela adaptação contínua ao que os materiais indicam, possibilitando que novas ideias e formas surjam organicamente a partir do diálogo com a matéria.

Terceira fase: Pensar através do fazer e a emergência da forma (inspirado em Ingold). Nessa fase, desenvolve-se um diálogo contínuo com os materiais, respondendo às suas “inclinações” e permitindo que eles orientem o processo criativo. Nesse movimento de correspondência, a forma do artefato começa a emergir não de uma ideia fixa, mas de uma relação fluida e adaptativa entre o criador e o material.

Ao longo desse processo, é sugerido manter uma documentação reflexiva, registrando suas experiências, decisões e as respostas dos materiais. Esse registro é uma forma de capturar o “desenrolar da imaginação” na prática, onde cada escolha é parte de um processo vivo e em constante evolução.

A análise desses registros sobre as interações imaginativas entre forma e matéria pode, por exemplo, ajudar a entender como a imaginação formal e material se entrelaçam no processo criativo. E também auxilia na identificação de temas e *insights* que emergem dessas interações, compreendendo como a imaginação se manifesta durante a construção do artefato.

Quarta fase: Refinamento e iteração (inspirado em Ingold). Com base na reflexão teórica, o pesquisador retorna ao processo de fazer, agora com uma compreensão mais aprofundada do que se desdobrou

até ali. Essa fase é caracterizada por um processo iterativo, repetitivo — um ciclo no qual se aprimoram as técnicas, exploram-se novas possibilidades e aprofunda-se o diálogo com os materiais.

Quinta Fase: Análise final (inspirado em Bachelard e Ingold). Na última etapa, é analisado o artefato completo em relação ao processo de criação e às reflexões teóricas feitas ao longo do caminho. A questão central aqui é como a imaginação formal e a imaginação material se materializaram na obra, e que histórias os materiais contam ao longo do processo. Além disso, o pesquisador expõe sua experiência como um estudo de caso, estabelecendo um diálogo entre sua ideia inicial e os resultados obtidos.

Essas fases não são necessariamente lineares e podem seguir diferentes caminhos, de acordo com as respostas obtidas nos diálogos entre a imaginação e o fazer. A proposta é ser uma metodologia cíclica, que permite diferentes experimentações para diferentes projetos, valorizando a experiência prática, compreendendo o fazer não como mera ilustração da teoria, mas como uma forma fundamental de investigação e geração de conhecimento.

Também é importante reconhecer as potências dos materiais — suas qualidades e influências no processo criativo — e, principalmente, focar no processo, no desenrolar da imaginação durante o fazer, em vez de se concentrar apenas no produto final ou na forma acabada. A teoria informa a prática, e a prática enriquece a teoria, em um ciclo contínuo de aprendizado.

Pois, se os organismos crescem, o mesmo acontece com os artefatos. E, se os artefatos são fabricados, o mesmo acontece com os organismos(...). Basta dizer, neste ponto, que, mesmo que o fabricante tenha uma ideia em mente, não é a partir dessa forma que ele cria a sua obra. É do seu envolvimento com os materiais. Por conseguinte, devemos prestar atenção nesse envolvimento se quisermos entender como as coisas são feitas.

(INGOLD, 2022, P.41)

Assim, para construir um livro-monstro, é preciso, antes, entender e escolher materiais que possam dialogar com esse conceito: quais são capazes de expressar a ideia de um livro e a ideia de um monstro, e como essa mistura quase alquimista vai reagir, trazendo à tona um artefato novo e único, que abraça a imaginação formal e material, colocando em ação a metodologia proposta e assumindo a criação como uma forma de pensamento contínuo em diálogo com o fazer prático. Ao reconhecer que toda forma emerge do envolvimento atento com a matéria, torna-se inevitável considerar como esse mesmo princípio pode incidir sobre o livro enquanto corpo físico, convocando-o não apenas como suporte, mas como território onde a interação entre substância, gesto e imaginação adquire forma própria; é nesse cruzamento entre a dinâmica sensível dos materiais, as possibilidades estruturais do objeto livro e a potência evocativa do mito escolhido que se delineiam caminhos para uma construção em que o espaço, a corporalidade e a experiência do fazer deixam de operar como instâncias externas ao pensamento e passam a constituir o próprio campo de investigação, permitindo que a matéria, ao ser seguida em seus ritmos e resistências, configure um artefato capaz de condensar, tridimensionalmente, as tensões e imagens que animam o processo criativo. As ideias exploradas não permanecem no plano da abstração: elas ganham corpo na experiência concreta do fazer, em que o pensamento se transforma em matéria e a matéria, por sua vez, transforma o pensamento.



“

Não terá sido a Morte o primeiro Navegador?

Muito antes que os vivos se confiassem
eles próprios às águas, não terão colocado
o ataúde no mar, na torrente?

O ataúde, nesta hipótese mitológica,
não seria a última barca.

Seria a primeira barca.

A morte não seria a última viagem.

Seria a primeira viagem.

Ela será, para alguns sonhadores profundos,
a primeira viagem verdadeira.

”

(Bachelard, Gaston. 2018)



3.2 O LIVRO COMO OBJETO POÉTICO TRIDIMENSIONAL

Iste capítulo tem como objetivo relatar a construção do chamado livro-monstro, compreendendo-o não apenas como um resultado técnico, mas como expressão de um processo metodológico teórico-prático. A pesquisa articula pensamento e gesto; sendo assim, a imersão no fazer torna-se um elemento fundamental. A construção do artefato é aqui entendida como um campo de investigação, no qual teoria e prática se entrelaçam de maneira indissociável. Por essa razão, assumo a escrita em primeira pessoa do plural, reconhecendo que a experiência do fazer constitui parte integrante da reflexão crítica e conceitual e que uma pesquisa é construída a várias mãos.

A primeira etapa metodológica propõe um mergulho na imaginação formal, entendida como o movimento originário do pensamento poético. Nas palavras de Bachelard, em *O ar e os sonhos*, a imaginação “é antes a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção, e sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens” (Bachelard, 1990, p. 1). Partindo dessa perspectiva, iniciamos o processo criativo com base no tema mitológico do dragão-baleia, cuja densidade simbólica e afetiva já havia sido discutida anteriormente. Percebemos a necessidade de construir um espaço físico que representasse esse monstro — um objeto tridimensional que pudesse ser habitado, atravessado, e que evocasse o ciclo de morte e renascimento, tão presente nas narrativas míticas e no inconsciente coletivo (Jung, 2016).

Essa necessidade operava como um impulso sedutor da imaginação. Bachelard afirma que “a imaginação trabalha mais geralmente onde vai a alegria, no sentido das formas e das cores, no sentido das variedades e das

metamorfoses, no sentido de um porvir da superfície” (Bachelard, 2018, p. 2). A imaginação material narra enquanto é criada e materializada no mundo. Os primeiros esboços propunham modos distintos de corporificar o mito. A proposta inicial consistia em uma sala branca, com desenhos e textos nas paredes — uma espécie de “câmara de reflexão” (Figura 22). Contudo, sua concepção excessivamente simbólica e distanciada das características materiais de um livro comprometeria o vínculo entre o mito e o objeto.

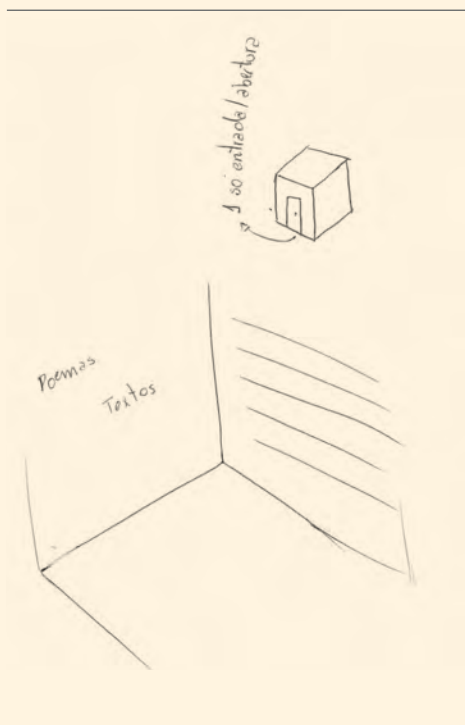


Figura 22 – Registro do processo criativo.
Elaboração própria (2024).

Explorando outras possibilidades, considerei o formato do *volumen*, ancestral do livro códice, associado à leitura contínua e ao movimento corpóreo do desenrolar. Projetei uma estrutura circular com rolos de tecido

de algodão cru pendentes, formando cortinas que isolariam o interior — um “casulo” para o leitor-participante (Figura 23). Essa concepção aproximava-se do caráter histórico do livro enquanto suporte, mas ainda se distanciava do desejo de conferir ao objeto uma aparência “monstruosa”.

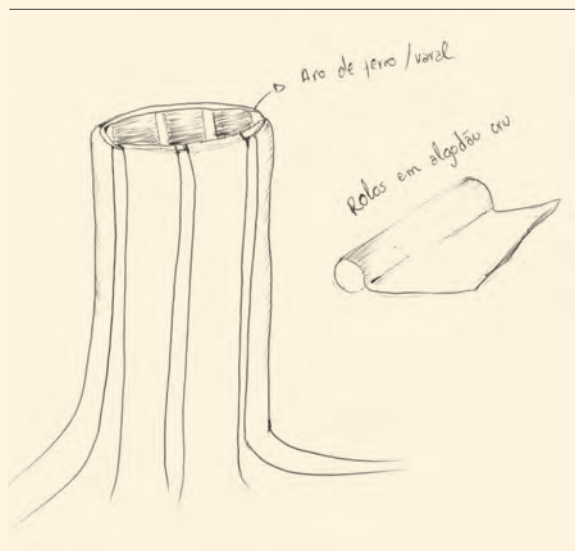


Figura 23 – Registro do processo criativo. Elaboração própria (2024).

A terceira proposta caminha no sentido de materializar o monstro com mais literalidade, utilizando, porém, elementos tradicionais do livro, como o papel e a costura de encadernação (Figura 24). Esse percurso, do devaneio à concepção escolhida, concretiza a primeira fase da metodologia proposta. A imaginação formal encontra aqui uma forma tangível, propondo um objeto que evoca estranhamento visual e material. Nesse momento, o devaneio bachelardiano (Bachelard, 2018) se manifesta como força criadora: imagens e associações flutuam e se condensam em matéria, por meio do fazer — tal como proposto por Ingold (Ingold,

2022). A imaginação é, assim, um caminhar com os materiais: um processo de descoberta no qual o pensamento emerge do envolvimento sensível com o fazer.

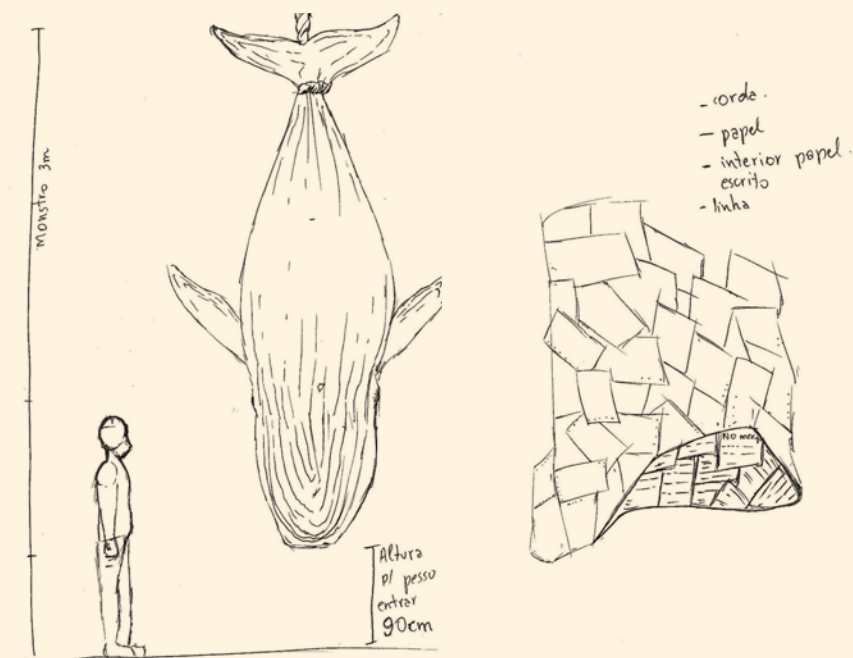


Figura 24 – Registro do processo criativo. Elaboração própria (2024).

Diante disso, compreendemos que o livro-monstro não poderia ser apenas uma alegoria visual, mas deveria possuir uma fisicalidade que evocasse a monstruosidade do mito. O desejo de fazer surgir uma forma viva a partir do material inerte tornou-se o motor do projeto. Para Bachelard, “esse devaneio que sonha a matéria — é um além do

devaneio das formas. Mais concisamente, compreende-se que a matéria é o inconsciente da forma” (Bachelard, 2018, p. 53). Ou seja, faz-se necessário ultrapassar o plano puramente conceitual da criação — o das imagens idealizadas, compostas por estruturas formais previsíveis — para acessar uma dimensão mais profunda e visceral do ato de imaginar.

Sonhar a matéria significa não apenas pensar em formas, mas escutar aquilo que os materiais têm a dizer antes mesmo de serem moldados. É deixar que a substância — o papel, a linha, o peso, o toque — atue como agente sensível no processo de criação, carregando em si memórias táteis, resistências físicas e potenciais expressivos. Ao afirmar que “a matéria é o inconsciente da forma”, Bachelard propõe que toda forma imaginada ou construída carrega em sua origem uma força latente, não inteiramente racional, que emana do encontro com a substância que a sustenta.

No contexto desta pesquisa, essa ideia se manifesta na própria construção do livro-monstro, cuja fisicalidade não é subordinada a um projeto predefinido, mas emerge do diálogo com materiais que o constituem. O papel não é apenas suporte, mas corpo. A linha não apenas une, mas costura ritmos e tensões. O volume, o vazio e a textura atuam como elementos simbólicos e sensoriais. Assim, o devaneio da matéria — mais do que ilustrar a forma — a fecunda, a atravessa, gerando um objeto que pulsa com sua própria monstruosidade sensível.

Primeiramente, desejávamos usar materiais comuns ao livro como o conhecemos hoje, como o papel — um elemento muito flexível, mas que tem suas limitações, como a gramatura e o tamanho. Essa fase inicial de manipulação dos materiais foi fundamental para compreender as qualidades e respostas do material, permitindo que o processo criativo se desenvolvesse de forma orgânica, em um diálogo entre o criador e a criatura em construção.

Passamos, então, à segunda fase metodológica: o engajamento com os materiais, iniciando uma investigação tátil e construtiva. O papel offset 75 g/m², proveniente de descartes editoriais, foi o primeiro material testado. A manipulação revelou tanto suas potencialidades quanto

limitações: gramatura, resistência, flexibilidade e escala. Inicialmente, construiu-se uma maquete do livro-monstro, a fim de compreender proporções e possibilidades estruturais (Figura 25). Contudo, tornou-se evidente que testes em escala reduzida não eram suficientes para prever o comportamento real dos materiais.

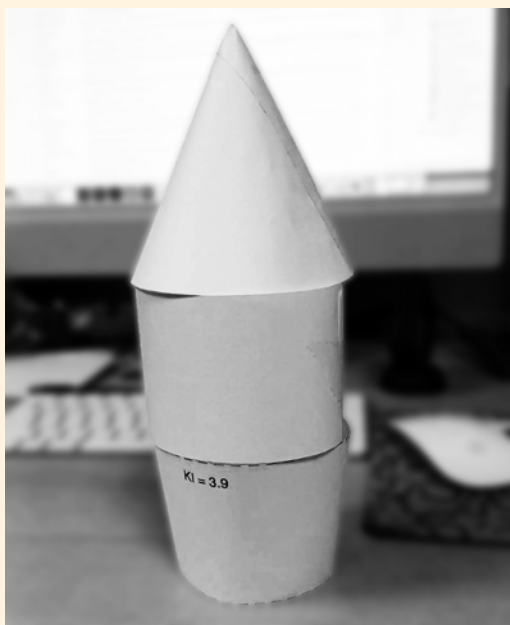


Figura 25 – Registro do processo criativo. Elaboração própria (2025).

A primeira experiência em escala real também foi realizada com folhas offset 75 g/m² no tamanho A4 (Figura 26). Coladas umas às outras, formaram uma longa tira cilíndrica de aproximadamente 1,3 metro de comprimento. Embora atingisse o tamanho desejado, a estrutura colapsava sobre si, sendo incapaz de se manter em pé sem suporte adicional — o que poderia tornar a construção mais complexa, demorada e, talvez,

inviável do ponto de vista de tempo e matéria-prima. Essa limitação material reforça o que Ingold (2022) descreve: as propriedades dos materiais não são fixas, mas emergem da correspondência com os gestos do fazer.

113

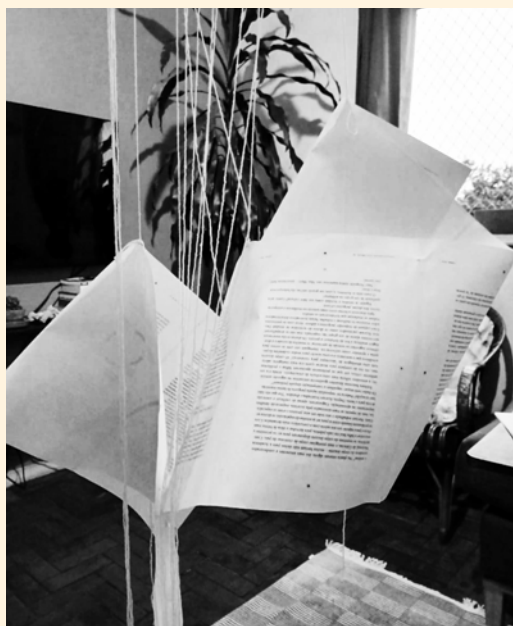


Figura 26 – Registro do processo criativo. Elaboração própria, 2025.

Esses primeiros testes revelaram que observar o material em escala 1:1 era essencial para compreender seu comportamento real. Em escala reduzida, o material se comporta de forma distinta. A gramatura do papel, por exemplo, influencia diretamente na estrutura e no equilíbrio. Portanto, embora a construção da maquete tenha sido importante para a visualização das formas e proporções, segui também com a experimentação em escala real, o que permitiu observar as interações do material de maneira mais fiel.

Experimentamos, em seguida, o papel kraft 420 g, de grama-tura elevada e dimensões generosas (66 × 96 cm). Essa nova variação mostrou-se mais apta a sustentar a forma e resistir às dobras e tensões do projeto. No entanto, as limitações do espaço físico — o pé-direito de 3 metros do apartamento — impuseram a necessidade de reconfigurar o projeto. A solução encontrada foi dividir o livro-monstro em três módulos menores, facilitando tanto a construção quanto o transporte.

Essa adaptação implicou também repensar as formas. A comple-xidade orgânica dos primeiros rascunhos foi substituída por estruturas geométricas simples: cone, cilindro e tronco de cone. Para garantir precisão nas medidas e nos cortes, contei com o apoio do estudante de Matemática Luiz Eduardo Xavier, que auxiliou no cálculo das planificações (Figura 27). Cada forma resultante tinha mais de 3 metros de comprimento, permitindo, mesmo desmontadas, manter a escala original do projeto. As formas geométricas simplificadas foram essenciais para a montagem e desmontagem da peça, respeitando os limites espaciais e logísticos.

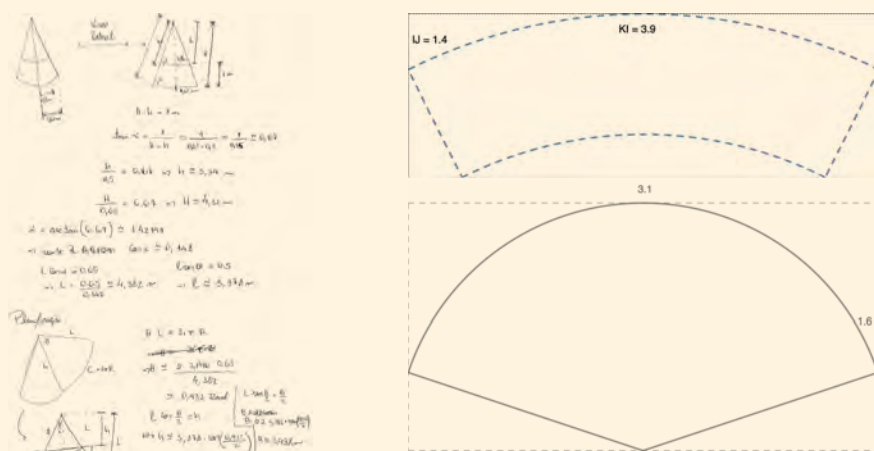


Figura 27 – Registro do processo criativo. Elaboração própria (2025).

A divisão do livro-monstro em três partes estabeleceu um novo ritmo para o processo: (1) um tronco de cone com base menor de 1 metro e maior de 1,3 metro, com 1 metro de altura; (2) um cilindro de 96 cm de altura por 1,3 metro de diâmetro; e (3) um cone de 1,5 metro de altura com base de 1,3 metro. Esses módulos (Figuras 28 e 29) compunham o corpo da criatura, formando um objeto com uma abertura acessível e, simultaneamente, evocador de estranheza e acolhimento.



Figura 28 e 29 – Registro do processo criativo. Elaboração própria (2025).

Nesse estágio, adentramos a terceira fase metodológica, caracterizada pelo pensamento que emerge do fazer. Trata-se de um processo em que a forma não nasce de uma projeção prévia e acabada, mas se revela no próprio gesto, à medida que se responde aos ritmos, resistências e sugestões

do material. Pensar através do fazer, como propõe Ingold (2022), implica reconhecer que a forma não é imposta sobre a matéria como um molde, mas integrada no percurso que se constrói em comum com ela. A criação torna-se um processo relacional e adaptativo, em que cada dobra, limite ou tensão da substância convoca decisões projetuais específicas. Fazer é seguir os materiais em seus caminhos, permitindo que eles nos conduzam, e não apenas se submetam à nossa vontade. Foi essa escuta atenta — tátil, visual e intuitiva — que orientou a progressão da forma do livro-monstro, permitindo que a matéria tivesse voz e agência no processo criativo.

Nesse percurso, os registros reflexivos — fotografias, anotações, esboços e observações técnicas — tornaram-se instrumentos analíticos valiosos para acompanhar e compreender o desdobramento do processo. Esses documentos não apenas arquivam a experiência, mas ativam sua memória e complexidade, funcionando como extensões da própria imaginação em ato. A articulação entre imaginação formal e imaginação material tornava-se cada vez mais evidente: não se tratava de impor uma ideia à matéria, mas de permitir que a matéria respondesse, que reagisse, que sonhasse junto. A forma não é uma imposição da mente sobre a matéria, mas uma resposta da matéria ao sonho que a habita. Nesse sentido, a criação deste objeto-livro é, antes de tudo, um exercício de correspondência poética entre desejo e resistência, entre intenção e acaso, entre o devaneio e o gesto — onde a forma emerge como resultado sensível dessa dança entre pensamento e matéria.

Uma vez construídas as partes, restava encontrar um modo de uni-las. Inspirado nas encadernações manuais utilizadas em livros e cadernos, optamos por costurar as peças com fio de sisal de 3 mm (Figura 30), criando uma espinha dorsal visível. A técnica exigiu ajustes: o peso e a tensão da estrutura exigiram a multiplicação dos pontos de fixação e o uso de ilhós de alumínio para evitar que o papel rasgasse. No total, foram realizados 64 furos para unir uma parte à outra e 35 furos para fechar as formas geométricas, totalizando 99 pontos de costura (Figura 31).



Figura 30 – Registro do processo criativo.
Elaboração própria (2025).



Figura 31 – Registro do processo criativo.
Elaboração própria (2025).

Esse processo de ajustes contínuos constitui a quarta fase metodológica, de refinamento iterativo. A prática torna-se um ciclo dinâmico de aproximações sucessivas — corrigindo, reajustando, experimentando — até que o artefato se aproxime da ideia que o motivou, não como reprodução de um modelo, mas como tradução sensível daquilo que foi descoberto no percurso. A escuta aos materiais foi aprofundada e o projeto adquiriu precisão e densidade. A montagem final, realizada com a costura passando por todos os ilhoses, garantiu a integridade da estrutura. Após a união das três partes, o livro-monstro atingiu sua altura final de 3,4 metros (Figura 32). Os testes demonstraram que a estrutura comporta confortavelmente até duas pessoas, ajustando-se à presença e à singularidade de cada leitor-participante.



Figura 32 – Registro do processo criativo.
Elaboração própria (2025).

Mais do que uma confirmação técnica da viabilidade do projeto, esse momento representou a concretização do gesto poético que motivou toda a pesquisa: construir um livro capaz de habitar e ser habitado, um corpo de papel que respira com o outro. O processo de construção e adaptação em escala 1:1 foi, assim, essencial para que o conceito inicial se materializasse de forma funcional e sensível, respeitando tanto as limitações físicas quanto os desejos simbólicos da matéria.

Concluída a montagem estrutural do livro-monstro e assegurada sua integridade física, o olhar voltou-se para uma etapa igualmente fundamental: a definição de seu conteúdo. Restava pensar em como esse corpo se apresentaria ao mundo e em que medida poderia anunciar, já em sua superfície, as camadas simbólicas que o habitam, transformando a estrutura em presença viva, conferindo-lhe textura, cor e narrativa visual. Neste próximo passo da construção deveria ser levado em consideração, além da estrutura tridimensional dividida entre dentro e fora, o tema, os materiais usados e o visual desejado.

Assim como em um códice, a parte externa funciona como uma capa que, ao mesmo tempo em que guarda e protege o conteúdo, anuncia de alguma forma ao leitor o que ele pode encontrar ali dentro. Pensando nessa ideia de uma capa que é, ao mesmo tempo, uma parte gráfica muito importante e que aqui também representa a pele e a carcaça do monstro, inspiramo-nos na vida marinha diversa e decidimos produzir uma espécie de escama para cobrir a estrutura de papel kraft e criar uma textura visual dinâmica. Para criar mais uma camada na textura, pensamos em um degradê variando de um marrom claro até um azul mais escuro (Figura 33). As cores foram inspiradas em diversos animais, como a baleia-azul e a cachalote.

Para a criação das escamas, optamos por usar o papel vegetal como ponto de partida. Por ser um material com certo nível de transparência, sua sobreposição pode criar diferentes volumes e misturas de cores. Porém, ele tem algumas particularidades: quanto maior sua

gramatura, menor a transparência; por outro lado, quanto menor a gramatura, mais facilmente pode enrolar, principalmente após ser manipulado. Outro ponto que precisávamos levar em consideração era o peso: mesmo tendo certa resistência, a estrutura ainda é feita de papel e pode rasgar. Ou seja, quanto mais camadas de papel e quanto maior a gramatura, maior a chance de danificar a base do livro-monstro. Assim, após alguns testes, escolhemos o papel vegetal de 70 g/m², que não enrolava com tanta facilidade como nas gramaturas menores testadas, mantinha parte da transparência e ainda era leve o bastante para não sobrecarregar a estrutura.



Figura 33 – Teste digital das cores. Elaboração própria (2025).

As escamas foram produzidas em tamanho A4 e cortadas em quatro partes, ficando no tamanho final de 9,5 × 13,5 cm. Também as dividimos em sete partes diferentes, cada uma com uma cor retirada do degradê principal. A proposta era recriar fisicamente o efeito de transição entre as cores (Figura 34). Além disso, adicionamos sete frases para compor essas escamas, são elas:

- Quantas cicatrizes deixei no monstro que me engoliu?
- Não sinto mais as lágrimas caindo, mas sei que nunca parei de chorar.
- Sou o herói ou o monstro?
- Lambo as feridas na escuridão do meu eu.

- Sou o que luta ou o que devora?
- Sangro em silêncio no escuro ventre.
- Sinto que fui engolido pelo monstro que eu mesmo criei.



Figura 34 – Escamas com versos. Elaboração própria (2025).

Esses versos foram selecionados e editados a partir de pequenos poemas escritos durante o processo desta pesquisa. Todas essas frases foram impressas repetidas vezes em cada uma das sete cores escolhidas para o degradê. Além disso, adicionamos mais uma folha apenas com a impressão da cor, sem nenhum verso, para criar uma composição que ora fala, ora cala.

No total, foram necessárias mais de 2.000 escamas para cobrir toda a parte externa do livro-monstro (Figura 35). Colados pela parte superior, deixando o restante solto para criar mais movimento, os papéis foram aplicados um a um e distribuídos de forma uniforme e com cuidado para que as frases não se repetissem lado a lado, criando momentos de vazio e silêncio com os papéis não escritos. Nas transições de cores, os papéis se misturavam gradualmente até se transformarem no próximo tom.



Figura 35 – Colagem das escamas. Elaboração própria (2025).

Quando finalizamos a “capa” em forma de casca ou pele escamosa, chegou o momento de voltar-se para a parte interna do artefato. Enquanto, no códice, o miolo é dividido “por uma série descontínua de unidades claramente delimitadas – as páginas” e, no *volumen*, se revela

no desenrolar de “um espaço homogêneo e contínuo, preenchido por uma série de colunas de escrita justapostas” (Agamben, 2018), no livro-monstro o conteúdo já é completamente exposto em seu interior, sem páginas sobrepostas ou qualquer outro tipo de interação, a princípio. Neste ponto, surgiram duas perguntas fundamentais para a conclusão do objeto: o que haverá dentro dele? E como as pessoas terão acesso e irão interagir com esse conteúdo?

Revisitando a própria pesquisa e todo levantamento imagético feito, decidimos fazer um tipo de livro ilustrado, como uma espécie de livro-galeria, um espaço físico que ao mesmo tempo guarda e protege, também expõe e revela seu conteúdo. Todas as imagens escolhidas se relacionam de diferentes formas com o mito do dragão-baleia, e algumas já foram incluídas na dissertação em outros momentos. Nesta seleção, optamos por usar 10 imagens de diferentes técnicas (pintura, hachura, fotografia e ilustração), artistas e períodos históricos. São elas:

- **Saturno devorando um filho**, de Francisco Goya (1819–1823). A pintura retrata o tema mitológico romano de Saturno, uma divindade que devorava os filhos por temer uma profecia. Goya pintou o momento em que Saturno despedaça e engole um de seus filhos, se concentrando no cruel e macabro (Fundación Goya En Aragón, 2025).
- **Ele se jogou na água e começou a nadar**, de Carlos Chiostri. A ilustração faz parte do livro *Le avventure di Pinocchio*, publicada em 1902 na Itália. Na cena, Pinóquio e seu pai, Geppetto, estão escapando nadando a fora da boca do monstro marinho adormecido (COLLODI, 1902).
- **Jonas e a Baleia**, de Pieter Lastman (1621). A pintura retrata o momento em que Jonas é vomitado pela baleia e deixado em terra firme. O tecido vermelho, que cobre a nudez de Jonas, é quase como uma língua envolvendo seu corpo. (Kunstpalast, 2025)

- **Ninnillo e Nennella**, de Giambattista Basile e ilustrado por George Cruikshank (1847). Segundo Boyer (2017), neste conto de fadas, variado de João e Maria, a heroína infantil órfã, Nennella, é engolida por um peixe gigante e posteriormente libertada.
- **Jonas e a Baleia**, autor desconhecido. Essa outra pintura de Jonas provavelmente fazia parte do Jami al-Tavarikh, uma compilação de crônicas, produzida por volta de 1400 no Irã. A história é mencionada no Alcorão, e era popular no mundo islâmico e frequentemente ilustrada nos livros de histórias similares a este. (The Metropolitan Museum Of Art, 2025).
- **Hiawatha e o Rei dos Peixes**, de Clayton Edwards e ilustrado por Maria Kirk (1910). Em The Song of Hiawatha, o herói é engolido junto com seu barco por Mishe-Nahma, o Rei dos Peixes (Boyer, 2017). O mito originário de nativos americanos têm características comuns à história de Sinaá, um herói do povo Juruna, uma tribo brasileira.
- **Jonas sendo lançado ao mar**, sem título e autor desconhecido (1427). A ilustração faz parte do Speculum humanae salvationis, que segundo o Warburg Institute (2025) da Universidade de Londres, é um tipo de livro que surgiu na Itália no início do século XIV e se espalhou para o restante da Europa. Sendo um das obras mais populares do final da Idade Média, ele relaciona textos bíblicos do velho testamento com a vida de Jesus e contém 192 imagens. A ilustração simboliza o momento em que Jonas foi lançado ao mar e engolido pelo grande monstro marinho.
- **Criança da aldeia de Ukiravi em seu Kaiemunu**, fotografia do antropólogo australiano Francis Edgar Williams Williams (1922). O Kaiemunu simbolizava úteros maternos, representando a morte e o renascimento, a sua função era engolir meninos novinhos para “regurgitá-los”, transformados em homens. As criaturas de quatro

patas podiam chegar a 1,8 metros de altura, com olhos e bocas enormes e cavernosas (Williams, 1923).

- **Homem sendo engolido por grande peixe**, de Olívio Fidélis (1967). Na pintura feita no ateliê de pintura do Museu de Imagens do Inconsciente, supervisionado por Nise da Silveira, o tema do dragão-baleia aparece no centro do quadro. E em quase todas as suas pinturas se refere ao mar. As obras de Fidélis simbolizam as forças naturais emergindo da escuridão (Centro Cultural do Ministério da Saúde, 2025).
- **Página do Livro Vermelho**, de Carl Jung (1914 - 1930). Jung fez uma autoexploração que chamou de seu “confronto com o inconsciente”, e elaborou um grande livro ilustrado. A partir desta obra ele desenvolveu suas principais teorias dos arquétipos do inconsciente coletivo (Jung, 2015).

As imagens selecionadas expressam de diferentes formas a essência do mito do dragão-baleia, o momento que antecede a morte pelo ataque do monstro que devora; a espera no ventre que amadurece o herói; e a fuga do interior da fera, como se a pessoa renascesse mais forte e renovada. Assim, a proposta foi usar o espaço interno como uma galeria, onde a narrativa é contada imagneticamente em fragmentos e ciclos. Também optamos por não legendar essas imagens e nem adicionar nenhum outro texto no interior, assim, as figuras são completamente protagonistas e se relacionam entre si de forma independente.

Vale ressaltar que o livro-monstro, representa conceitualmente esse monstro que foi capturado e pendurado como um troféu e é importante trazer essa degradação de forma poética também para a parte interna do livro. A ideia era tentar transportar de alguma forma o leitor para esse universo, e que isso acontecesse de forma física e emocional. Sendo assim, decidimos pintar o interior com um azul bem fechado (Figura 36) e com apenas uma demão de tinta, assim conseguimos manter parte da textura do papel e a pintura fica com aspecto mais manchado, menos

acabado, pois a proposta era parecer algo antigo e em ruínas. Esse tom também foi fundamental para tirar ainda mais a luminosidade da parte de dentro do livro, escurecendo ainda mais o ambiente, ou seja, a cor contribuiu para criar um ambiente sombrio, sufocante e claustrofóbico, que isolava o leitor do lado externo.



Figura 36 – Pintura do interior do livro-monstro. Elaboração própria (2025).

O próximo passo foi preparar as imagens para a montagem desse miolo. Ainda com a proposta de degradação e ruínas, as figuras foram tratadas digitalmente, sobrepondo diferentes texturas como papel rasgado e amassado, paredes descascando e com lodo, tijolos quebrados

e furados, etc. Tudo isso sendo equilibrado para que a imagem principal não se perdesse, que a sua essência e compreensão continuassem sem grandes alterações. Apesar das figuras terem tamanhos variados, elas foram impressas em folhas A4 offset e montadas como um quebra-cabeça. Completamente rasgadas, as imagens foram remontadas individualmente, e se transformaram em colagens, que parecem parte do monstro, como cicatrizes gravadas na carcaça (Figuras 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46).



Figura 37 – Saturno devorando um filho. Manipulação digital + Colagem. Elaboração própria (2025).



Figura 38 – Ele se jogou na água e começou a nadar.
Manipulação digital + Colagem. Elaboração própria (2025).



Figura 39 – Jonas e a Baleia.
Manipulação digital + Colagem. Elaboração própria (2025).



Figura 40 – Ninnillo e Nennella.
Manipulação digital + Colagem. Elaboração própria (2025).



Figura 41 – Jonas e a Baleia.
Manipulação digital + Colagem. Elaboração própria (2025).

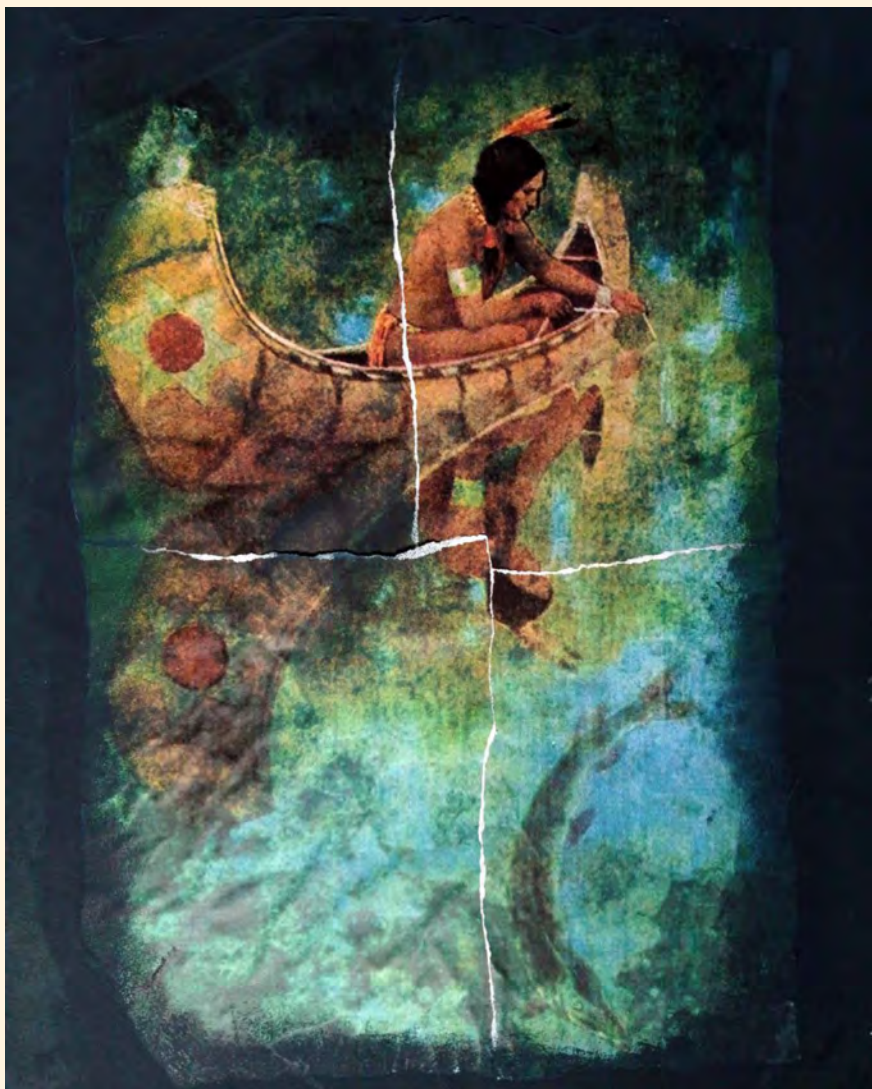


Figura 42 – Hiawatha e o Rei dos Peixes.
Manipulação digital + Colagem. Elaboração própria (2025)



Figura 43 – Jonas sendo lançado ao mar.
Manipulação digital + Colagem. Elaboração própria (2025).



Figura 44 – Criança da aldeia de Ukiravi em seu Kaiemunu.
Manipulação digital + Colagem. Elaboração própria (2025).



Figura 45 – Homem sendo engolido por grande peixe.
Manipulação digital + Colagem. Elaboração própria (2025).



Figura 46 – Página do Livro Vermelho.
Manipulação digital + Colagem. Elaboração própria (2025).

Algumas manchas foram aplicadas e as bordas das colagens pintadas com a mesma tinta da base, de modo a integrar as diferentes camadas de textura. Esse gesto permitiu que as imagens deixassem de existir como elementos isolados, colados sobre a superfície, e passassem a constituir um único corpo coeso. Assim, não são mais apenas figuras expostas, mas fragmentos que parecem ter sido pintados, desenhados, rasgados e recombinados diretamente no ventre da criatura. Esse processo de fusão plástica cria mais uma camada simbólica, transformando a superfície em pele, cicatriz e memória ao mesmo tempo.

Além das imagens, decidimos incluir um elemento que nos interessasse, de alguma forma, como parte integrante do livro-monstro. A primeira tentativa foi adicionar, na parte interna, poemas e pequenos versos entre as figuras; no entanto, os testes não alcançaram um ponto de equilíbrio entre imagem e texto, gerando excesso de ruído entre os elementos. Em uma segunda tentativa, optamos por levar a relação com a pesquisa a um lugar menos direto, ainda que carregado de literalidade: decidimos registrar, dentro do livro, o número exato de dias dedicados a esta investigação. Inspirados nas marcações de tempo simples — como a contagem de cinco dias por pequenos traços — acrescentamos mais de 1.000 marcas (Figura 47). Com canetas brancas de diferentes espessuras, criamos uma textura que se espalha entre as figuras, evocando a ideia de alguém aprisionado no interior da criatura, riscando o tempo em sua pele como prova de resistência, alguém que parecia contar os dias não apenas para sobreviver, mas para renascer.

Em todo o processo de criação do conteúdo interno e externo do livro-monstro, a metodologia proposta nesta pesquisa se repete: o engajamento atento com os materiais, concebido como uma escuta sensível de suas propriedades e limites; o pensar através do fazer, no qual a forma emerge em diálogo com a matéria; e o movimento de refinamento iterativo, que busca aproximar o artefato de sua potência poética. Para, enfim, alcançar a quinta fase — a análise final do artefato —, tornou-se

necessário, neste momento, realizar a montagem do livro-monstro. Essa etapa tinha como objetivo não apenas verificar a integridade da estrutura em diferentes ambientes, mas sobretudo observar a interação do público com a obra. O deslocamento e a instalação do artefato em um espaço cedido pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) permitiram acompanhar, desde o processo de montagem, a diversidade de reações e modos de apropriação por parte dos espectadores, revelando como o livro-monstro se constitui plenamente quando ativado pela presença do outro.



Figura 47 – Textura com contagem dos dias. Elaboração própria (2025).

As primeiras abordagens ocorreram ainda durante a montagem: pendurado pela cauda e ainda sendo costurado, o livro-monstro levantava alguns questionamentos sobre a sua natureza. Apesar das aproximações mais contidas, as pessoas chegavam com certa curiosidade lendo os versos nas escamas (Figura 48), e nos perguntavam coisas como: “é uma sereia?”, “é um anjo?”, “parece um peixe”.



Figura 48 – Processo de montagem do livro-monstro. Elaboração própria (2025).

Após o término da montagem, a aproximação das pessoas ficou mais constante (Figura 49 e 50). Enquanto alguns grupos iam direto ao encontro da criatura, outros se aproximavam de nós, perguntando se era uma baleia ou um peixe, se éramos os autores ou qual era o seu

significado. Nesta montagem, decidimos não sinalizar que a entrada no livro-monstro era sugerida, pois, assim como no mito, o mergulho nas águas do inconsciente exige coragem e esforço (Silveira, 2022). Ou seja, a proposta era criar um ambiente que tensionava a curiosidade e o medo.



Figura 49 – Livro-monstro.
Elaboração própria (2025).



Figura 50 – Livro-monstro e estudante.
Elaboração própria (2025).

Para uma melhor compreensão das dimensões, texturas, conteúdo e dinâmica do livro-monstro, foi elaborado um vídeo reunindo trechos do processo de montagem, registros da interação do público e imagens do conteúdo interno. Esse material pode ser acessado no link: <https://www.gioferreira.com/livro-monstro>

Algumas pessoas se abaixavam para espiar a abertura da boca e, após alguns instantes, decidiam entrar ou não (Figura 51). Àquelas que entravam, era oferecida uma lanterna que, à semelhança das tochas nas cavernas ancestrais, iluminava o espaço a ser explorado. Essa ferramenta revelou-se essencial por dois principais motivos. Em primeiro lugar, após a montagem, o interior do livro-monstro permanecia com apenas uma entrada de luz natural e indireta, proveniente de baixo para cima. Isso fazia com que o ambiente não ficasse completamente iluminado, dificultando a visualização das imagens e texturas. Em segundo lugar, a lanterna respondia diretamente a uma questão fundamental que nos colocamos anteriormente: como as pessoas teriam acesso e interagiriam com esse conteúdo?

A lanterna, portanto, não era apenas um recurso prático, mas também criava uma camada adicional de interação com a obra. As imagens emergiam e desapareciam conforme o feixe de luz percorria o interior do livro, instaurando um jogo poético e sensorial. O gesto de folhear páginas em busca de um próximo ponto de atenção foi transformado em revelar gradualmente as figuras, enquanto se manipulava a lanterna (Figura 52). Cada nova textura ou imagem descoberta era como a experiência de virar mais uma página, e, quando a luz mudava de direção, era como se essa página fosse recoberta pela escuridão. Assim, além de oferecer uma sensação de segurança ao adentrar o livro-monstro, a lanterna ampliava a experiência do leitor-participante, transformando a leitura em um percurso de revelação, suspense e descoberta.



Figura 51 – Livro-monstro e estudantes.
Elaboração própria (2025).



Figura 52 – Livro-monstro, vista interna.
Elaboração própria (2025)..

Aqueles que decidiam explorar o interior do livro-monstro completavam, simbolicamente, o ciclo de vida, morte e renascimento proposto pelo mito do dragão-baleia. Cada elemento incorporado à construção buscava reforçar não apenas o tema, mas o próprio rito de passagem. A curiosidade e o medo diante do desconhecido; o esforço físico necessário para adentrar a criatura — já que era preciso abaixar-se e depois erguer-se para acessar a abertura inferior; as imagens internas que evocavam degradação e morte; a lanterna, como ferramenta exploratória que simultaneamente guia e protege; e, por fim, a saída para o exterior, em contato novamente com a luz natural, marcando simbolicamente o renascimento. Assim, o percurso proposto pela obra não se limitava à contemplação, mas instaurava uma experiência ritualizada em que o corpo do participante se tornava parte integrante da narrativa mítica.

Dessa forma, a experiência proporcionada pelo livro-monstro ultrapassa o âmbito da vivência corporal imediata e se abre para um campo simbólico mais amplo. O percurso ritualístico de entrada, permanência e saída não apenas encena o mito do dragão-baleia, mas também sugere uma reflexão sobre o próprio espaço poético como lugar de metamorfose. Nesse sentido, o artefato não se limita a materializar um rito de passagem, mas se configura como um dispositivo capaz de condensar múltiplas camadas — míticas, espaciais, materiais e sensíveis — que se entrelaçam na constituição de uma experiência estética singular. É nesse ponto que o livro-monstro se afirma não como ilustração, mas como corpo autônomo, instaurando uma poética do habitar e do atravessamento.

Com isso, o livro-monstro transcende o papel de mera ilustração de uma ideia. Trata-se de um artefato híbrido, que entrelaça a história do livro, a simbologia mítica, as práticas artesanais e a espacialidade imersiva. Ao permitir que o corpo humano adentre sua estrutura, configura-se como um dispositivo poético de atravessamento — uma experiência que ativa a memória arquetípica do ventre, do casulo, da caverna e do renascimento.

Após seguirmos os devaneios de habitar esses lugares inabitáveis, voltamos a imagens que exigem, para que as vivamos, que nos façamos pequenos como ocorre nos ninhos e nas conchas (...). Só habita com intensidade aquele que soube se encolher.

(BACHELARD, 1993, p.23)

Essa característica ecoa a noção de “intimidade do espaço”, formulada por Bachelard, segundo a qual certas formas espaciais abrigam em si a potência de reativar experiências arcaicas e profundas. Capazes de gerar uma contemplação de “um estado de alma tão particular que o devaneio coloca o sonhador fora do mundo próximo, diante de um mundo que traz o signo do infinito” (Bachelard, 1993, p. 191). O livro-monstro, enquanto espaço vivenciado, assume essa função. Não se trata de um suporte neutro, mas de um corpo que interage com outros corpos, em um gesto de reciprocidade, evocando sonhos e devaneios.

Como propõe Ingold (2022), “conhecer é crescer por dentro”, e essa máxima se aplica ao processo que deu origem ao livro-monstro. Trata-se de um conhecimento incorporado, que nasce do engajamento direto com o mundo e com os materiais — um saber que não se aprende pela distância analítica, mas pela imersão sensível. Ao trabalhar com as mãos, o criador aprende com a matéria tanto quanto a transforma. Assim, o artefato resultante não é um produto final, mas a manifestação transitória de uma pesquisa em movimento. O fazer artístico não é uma projeção mental sobre a matéria, mas uma caminhada junto a ela. No caso do livro-monstro, a construção foi mediada por hesitações, falhas e correções — onde a matéria não foi domada, mas ouvida — elementos que revelam, não um erro, mas a vitalidade do processo criativo.

Em síntese, o livro-monstro é simultaneamente objeto, processo e alegoria. Ele incorpora o mito, a prática e a imaginação. Reunindo

elementos do fazer artesanal e do pensamento simbólico, sua existência demonstra a potência da prática artística, evidenciando que a criação é também uma forma de conhecimento. Como afirma Jean Lescure, citado por Bachelard (1993, p. 132), “o artista não cria como vive, mas vive como cria”. O eu criador se deixa transformar por aquilo que constrói, instaurando, nesse gesto, uma outra forma de saber — um saber que é também morada, corpo e mundo.

CONCLUSÃO

A investigação, que partiu do tema mitológico do dragão-baleia, revelou o objeto livro como espaço conceitual e o fazer do designer e do artista como campos entrelaçados na construção de um artefato híbrido e poético: o livro-monstro. Ao longo do percurso teórico e prático, tornou-se cada vez mais evidente que o mito do dragão-baleia — presente em diferentes mitologias, tradições indígenas e em produções artísticas, emergindo inclusive nas imagens produzidas pelos clientes de Nise da Silveira — permanece latente como metáfora universal do mergulho pelo inconsciente e da possibilidade permanente de renascimento. Ser engolido pela criatura significa, simultaneamente, morrer e renascer no ventre que devora e protege; experienciar a escuridão, o silêncio e a suspensão para, então, emergir transformado. Esse mito, em sua dimensão simbólica profunda, revelou-se não apenas como tema, mas como estrutura organizadora de toda a investigação, servindo de fio condutor para pensar a experiência estética do livro expandido e os próprios modos de produção do conhecimento sensível.

A compreensão do percurso investigativo aqui desenvolvido permitiu reconhecer que o mito, inicialmente abordado como figura arquetípica de morte ritual e renascimento, expandiu progressivamente seu campo de incidência até tornar-se eixo estruturante de uma reflexão que articula o inconsciente, a criação artística, a teoria do livro e processos de experimentação e fabricação. A travessia que organiza simbolicamente a narrativa do herói devorado, converteu-se, assim, na lógica interna da própria pesquisa, que repetidas vezes se viu convocada a mergulhar em zonas de incerteza, suspensão e escuridão conceitual, para então emergir

em novas configurações formais, metodológicas e sensíveis. O ventre mítico, tomado como espaço de incubação e transformação, tornou-se matriz para compreender tanto os processos psíquicos mobilizados na clínica de Nise da Silveira quanto as operações materiais envolvidas na concepção e construção do livro-monstro.

Nesse horizonte, as imagens produzidas no ateliê de Nise revelaram-se acontecimentos expressivos que não apenas ilustram conteúdos inconscientes, mas instauram passagens entre regressão e ascensão, entre abrigo e ameaça, entre dissolução e reinscrição subjetiva. Os monstros aquáticos, as cenas de devoração e de parição, as atmosferas submersas e a oscilação constante entre claridade e penumbra evidenciaram que a produção imagética funciona como verdadeiro dispositivo de metamorfose. Por meio dela, o sujeito encontra um modo de reorganizar experiências internas fragmentadas.

Ao deslocar esse imaginário para o campo do livro, a pesquisa problematizou os limites do objeto tradicional e buscou apresentar o livro para além de um suporte destinado à fixação de palavras e imagens impressas. Inspirado nas investigações de artistas como Xu Bing, Edith Derdyk e Lygia Pape, o livro foi compreendido como corpo tridimensional, espaço interativo e forma escultórica, capaz de instaurar uma experiência multissensorial, tátil, espacial e performativa. O leitor, nesse contexto, deixa de ser apenas decodificador de signos para tornar-se habitante, viajante e participante ativo de um espaço poético. O livro-monstro, portanto, não se limita à função de conservar textos: ele se converte em ventre, caverna e casulo — lugares simbólicos que convocam o devaneio, a imaginação e a memória arquetípica.

Esse deslocamento do livro como objeto utilitário para o livro como espaço habitável não rompe com o mito inicial, mas o amplia. Assim como o dragão-baleia, o livro pode acolher, engolir, suspender e devolver o sujeito transformado. Ele passa a operar como dispositivo de passagem, instaurando ritos que se realizam no próprio corpo do leitor-espectador.

O objeto-livro deixa de ser apenas superfície de leitura para tornar-se território de travessia, experiência e confronto com o desconhecido.

A metodologia proposta integrou teoria e prática em um movimento contínuo de correspondência entre imaginação e matéria. Inspirada nas forças imaginantes de Bachelard — a formal e a material — e nas reflexões de Ingold sobre a *arte do fazer*, a pesquisa enfatizou que o fazer é também uma forma de produzir conhecimento. O mito operou como motor imaginativo, oferecendo imagens arquetípicas que orientaram o processo; os materiais, por sua vez, foram tratados como interlocutores ativos, capazes de responder, resistir e sugerir caminhos; e a prática artesanal instaurou um diálogo no qual o pensamento emergia do gesto, da escuta sensível e da manipulação. Longe de uma lógica *hilemórfica*, que contrapõe forma e matéria, a metodologia revelou que o fazer é campo de adaptação, desvio e descoberta, onde cada erro ou imprevisibilidade se transforma em parte constitutiva do conhecimento.

Mais do que uma sucessão linear de etapas, essa metodologia configurou-se como um movimento espiral, no qual teoria e prática se retroalimentaram continuamente. O estudo dos conceitos bachelardianos e das reflexões de Ingold não permaneceu no plano abstrato, mas foi tensionado, testado e reelaborado a cada decisão concreta — seja na escolha dos materiais, na adaptação das técnicas, na definição das escalas ou na observação atenta dos limites e das potências do artefato em construção. O processo revelou que pensar e fazer não se opõem, mas se enredam em um gesto contínuo.

Esse caráter processual evidenciou também a importância do registro e da reflexão constante. Fotografias, anotações, cadernos de experimentação, testes de materiais e observações técnicas não se constituíram como simples documentos auxiliares, mas como instrumentos de pensamento, capazes de devolver ao pesquisador um olhar sobre o próprio percurso. Assim, a metodologia assumiu plenamente sua vocação experimental: não a de validar hipóteses fixas, mas a de abrir campos

de indeterminação, nos quais mito, gesto e matéria se entrelaçam para instaurar um saber que é, simultaneamente, prático, poético e reflexivo.

As notas, fotografias, maquetes e iterações sucessivas funcionaram como memoriais de um pensamento que se faz no gesto; cada correção, falha ou improviso revelou que a experiência material não é etapa subordinada à teoria, mas campo epistêmico no qual o saber se produz por meio da ação. O processo criativo, assim, deixou de ser instrumento de comprovação e tornou-se fundamento da própria descoberta.

A construção do livro-monstro, compreendido como artefato em permanente transformação, constituiu a síntese desse percurso investigativo. Mais do que um objeto expositivo, ele se configurou como corpo habitável, espaço simbólico e experiência sensorial. Seu propósito não foi apenas materializar uma ideia, mas instaurar um dispositivo poético capaz de convocar o espectador a atravessar uma experiência de passagem, na qual vida, morte e renascimento se encenam simbolicamente no gesto de adentrar, permanecer e emergir da criatura.

O artefato final — com seus 3,4 metros de extensão, composto por milhares de peças, imagens fragmentadas, zonas de sombra e de luz — instituiu um espaço de trânsito que não apenas representa o mito, mas o ativa. A travessia pelo interior do livro-monstro, com seu corredor estreito, a pintura azul profunda, as imagens sem legenda explícita e a presença da lanterna que convoca o visitante a descobrir por si mesmo o que se oculta nas superfícies, reatualiza a experiência simbólica do ventre: entrar é aceitar o risco da dissolução momentânea; permanecer é confrontar fantasmas, silêncios e hesitações; emergir é reencontrar a luz transformado pelo próprio ato de atravessar. Adentrar o livro-monstro materializa essa metáfora — encolher-se para caber no interior da criatura, deixar-se engolir pelo desconhecido e, então, retornar transformado.

A síntese alcançada por meio desta investigação revela que mito, imagem e matéria configuram um triângulo de forças através do qual se torna possível compreender a emergência da forma como aconte-

cimento simbólico e sensível. O dragão-baleia, tomado inicialmente como figura narrativa, revelou-se campo estrutural capaz de reorganizar experiências clínicas, poéticas e materiais. As imagens produzidas no ateliê de Nise demonstraram que o inconsciente se manifesta em gestos plásticos que convocam o sujeito à travessia. Entender o objeto livro como terreno de experimentação apresentou um campo de expansão sensível, demonstrando que o livro pode operar como corpo, abrigo e superfície de transformação. A construção do livro-monstro, por fim, reuniu essas dimensões ao instaurar, no espaço expositivo, um território liminar onde o visitante reencontra a si mesmo ao percorrer o ventre escuro que o acolhe.

O mito do dragão-baleia ofereceu a chave simbólica para compreender essa dinâmica como movimento arquetípico; as imagens clínicas revelaram sua eficácia terapêutica; o estudo do livro ampliou sua potência para o campo da experiência sensível; e o livro-monstro revela que o fazer é também modo de pensar e de transformar. Em todas essas instâncias, a travessia revelou-se não apenas como tema, mas como método: um modo de existir no intervalo em que a matéria se reconfigura e em que o sujeito, ao se deixar engolir, encontra as condições para nascer de novo.

Em última instância, esta investigação buscou compreender o gesto de criar também como um gesto de habitar. O livro-monstro não se apresenta como um ponto de chegada definitivo, mas como abertura, convite e passagem. Ele reafirma a potência do design e da arte em instaurar mundos provisórios que respiram junto ao corpo do leitor e deixam marcas simbólicas em sua experiência. Mais do que construir um objeto, buscou-se erguer uma morada poética — um espaço onde mito e o livro, se entrelaçam, configurando não apenas uma obra, mas um campo expandido de conhecimento, sensibilidade e imaginação.

Reconhecer, por fim, que toda criação é sempre uma travessia que exige coragem para entrar, disposição para permanecer e sensibili-

dade para emergir transformado é talvez o gesto mais profundo que esta pesquisa propõe. Assim, a investigação se encerra não como fechamento, mas como suspensão fecunda: um chamado à continuidade do percurso, à permanência no risco do sensível e à abertura constante ao desconhecido que habita toda experiência criadora.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O fogo e o relato**. Tradução de Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.

ALCÂNTARA, Cristiane Pereira de. **O autor entre o sujeito: modos de subjetivação no fazer do livro de artista**. 2017. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-30052017-144619/>. Acesso em: set. 2025.

ALCÂNTARA, Cristiane; RIBEIRO, Marina. O livro de artista como espaço de discurso. *DATJournal*, São Paulo, v. 3, n. 2, p. 157–178, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.29147/dat.v3i2.89>. Acesso em: nov. 2022.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BASCHIROTTTO, Viviane. Livro de artista: palavra-imagem-objeto. *Revista-Valise*, Porto Alegre, v. 6, n. 11, p. 101–112, 2016. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/article/view/62239>. Acesso em: nov. 2022.

BLANTON MUSEUM OF ART. **Xu Bing: Book from the Sky.**

Austin, Texas: Blanton Museum of Art, 2016. Exposição realizada de 19 de junho de 2016 a 22 de janeiro de 2017. Disponível em: <https://blantonmuseum.org/exhibition/xu-bing-book-from-the-sky/>. Acesso em: set. 2025.

BOYER, Ronald L. The Sign of Jonah: Initiatory Symbolism in Biblical Mythopoetics. *Coreopsis: Journal of Myth & Theatre*, v. 6, n. 2, Autumn 2017. Society for Ritual Arts. Disponível em: <https://societyforritualarts.com/coreopsis/autumn-2017-issue/portfolio-item/the-sign-of-jonah-initiatory-symbolism-in-biblical-mythopoetics/>. Acesso em: set. 2025.

CADÔR, Amir Brito. **O livro de artista e a enciclopédia visual.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces.** Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix, 2009.

CARRIÓN, Ulises. **A nova arte de fazer livros.** Tradução de Amir Brito Cadôr. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger (org.). **História da leitura no mundo ocidental 1.** São Paulo: Ática, 1998.

CENTRO CULTURAL DO MINISTÉRIO DA SAÚDE. Olívio Fidélis. Disponível em: <https://www.ccs.saude.gov.br/cinquentenario/olivio2.html>. Acesso em: 11 set. 2025.

COLLODI, Carlo. **As aventuras do Pinocchio.** Tradução de Adriana Zoudine. São Paulo: Mojo.org, 2020.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DERDYK, Edith. **Blanco Blanchot Bla Bla**. Ciudad do México: Galería A/B – Galería de Arte Binario; Instituto de Estudios Críticos – 17, 20 a 29 jan. 2017. Exposição proposta para o Centro Nacional de las Artes. Catálogo disponível em: <https://files.cargocollective.com/602014/Blanco-Blanchot.pdf>. Acesso em: set. 2025.

DERDYK, Edith. **Edith Derdyk 1997_2017**. São Paulo: Edições A, 2018.

DERDYK, Edith (org.). **Entre ser um e ser mil: o objeto-livro e suas poéticas**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2019.

ELIADE, Mircea. **Rites and Symbols of Initiation: The Mysteries of Birth and Rebirth**. Nova York: Harper & Row, 1975.

FUNDACIÓN GOYA EN ARAGÓN. Saturno devorando a un hijo. En: Catálogo de obras – Pinturas Negras (ca. 1820-1823). Disponível em: <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/saturno-devorando-a-un-hijo/660#historia>. Acesso em: set. 2025.

GOMES, Cristiana Nogueira Menezes. **Além do código: a presença do livro nos trabalhos de Leila Danziger e Edith Derdyk**. In: XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2010, Rio de Janeiro.

GRAVES, Robert. **Os mitos gregos: volume único**. Tradução de Fernando Klabin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

INGOLD, Tim. **O fazer: antropologia, arqueologia, arte e arquitetura**. Tradução de Luiz Paulo Rouanet. Rio de Janeiro: Vozes, 2022.

INGOLD, Tim. **The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill**. Londres: Routledge, 2000.

INSTITUTO MUNICIPAL DE ASSISTÊNCIA À SAÚDE NISE DA SILVEIRA (IMASNS). **IMASNS – Instituto Municipal de Assistência à Saúde Nise da Silveira**. Base de Dados História e Loucura. Rio de Janeiro: IMASNS; Fiocruz, 2017–. Disponível em: <http://historiaeloucura.gov.br/index.php/instituto-municipal-de-assistencia-saude-nise-da-silveira>. Acesso em: set. 2025.

ITAÚ CULTURAL. **Ocupação Nise da Silveira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: https://issuu.com/itaucultural/docs/ocupacao_nise_da_silveira/87. Acesso em: set. 2025.

JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2022.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução de Maria Luíza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Vozes, 2000. (Obras completas, v. 9/1).

KUNSTPALAST. Jonah and the Whale, Pieter Pietersz. Lastman, 1621. Óleo sobre carvalho. Disponível em: <https://sammlung.kunstpallast.de/en/objects/142346/jonas-und-der-wal>. Acesso em: set. 2025.

LE BLANC, Aleca. Pape, Lygia. In: *Grove Art Online*. Publicado online: 10 set. 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/oao/9781884446054.013.90000369365>. Acesso em: set. 2025.

LELOUP, Jean-Yves. **Caminhos da realização: Dos medos do Eu ao mergulho no Ser**. Tradução de Célia Stuaft Quintas. Petrópolis: Vozes, 1996.

MACHADO, Vanessa Rosa. **Lygia Pape: espaços de ruptura**. 2008. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2008. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/18/18142/tde-19082008-135305/publico/LygiaPape_MachadoVR_2008.pdf. Acesso em: set. 2025.

MESQUITA, Ivo. **Onda Seca – Projeto Octógono**. Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2007. Disponível em: https://files.cargocollective.com/602014/2007_Ivo-Mesquita_-exposi-o-Onda-Seca_Projeto-Oct-gono_-Pinacoteca-do-Estado-de-SP.pdf. Acesso em: set. 2025.

MINISTÉRIO DA SAÚDE; CENTRO CULTURAL DA SAÚDE; INSTITUTO MUNICIPAL NISE DA SILVEIRA. **Imagens do inconsciente: vida e obra de Nise da Silveira**. Rio de Janeiro: Ministério da Saúde, s.d. Disponível em: <http://www.ccms.saude.gov.br/nisedasilveira/imagens-do-inconsciente.php>. Acesso em: set. 2025.

MUSEU DE ARTE DO RIO. O “Livro da Arquitetura” (1959), de Lygia Pape. *Facebook*, 11 set. 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/museudeartedorio/posts/o-livro-da-arquitetura-1959-de-lygia-pape-%C3%A9-um-dos-livros-objeto-que-a-artista-d/3302335373179370/>. Acesso em: set. 2025.

OLIVEIRA, Adélia Engrácia de. Os índios Jurúna do Alto Xingu. *Dédalo: revista do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo*, São Paulo, ano VI, n. 11-12, jun./dez. 1970.

PAIVA, Ana Paula Mathias de. **A aventura do livro experimental**. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

PLAZA, Júlio. O livro como forma de arte I. *Arte em São Paulo*, São Paulo, n. 6, p. 19–34, abr. 1982. Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio_plaza/pdfs/o_livro_como_forma_de_arteI.pdf. Acesso em: set. 2025.

PLAZA, Júlio. O livro como forma de arte II. *Arte em São Paulo*, São Paulo, n. 7, p. 4–13, maio 1982. Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio_plaza/pdfs/o_livro_como_forma_de_arteII.pdf. Acesso em: set. 2025.

SCARPIT, Robert. **A revolução do livro**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas/Instituto Nacional do Livro, 1976.

SESC SÃO PAULO. Dança e outras poéticas em jogo no Tabuleiro. *Sesc SP – Revista Online*, São Paulo, 21 nov. 2014. Disponível em: https://portal.sescsp.org.br/online/artigo/8548_DANCA+E+OUTRAS+POETICAS+EM+JOGO+NO+TABULEIRO. Acesso em: set. 2025.

SILBERGELD, Jerome. **Book from the Sky: a work by Xu Bing**, Princeton University Art Museum. *Princeton University Art Museum Newsletter*, Winter 2003.

SILVEIRA, Nise da. **Imagens do inconsciente**. Rio de Janeiro: Vozes, 2022.

SILVEIRA, Nise da. **O mundo das imagens**. Rio de Janeiro: Ática, 1994.

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

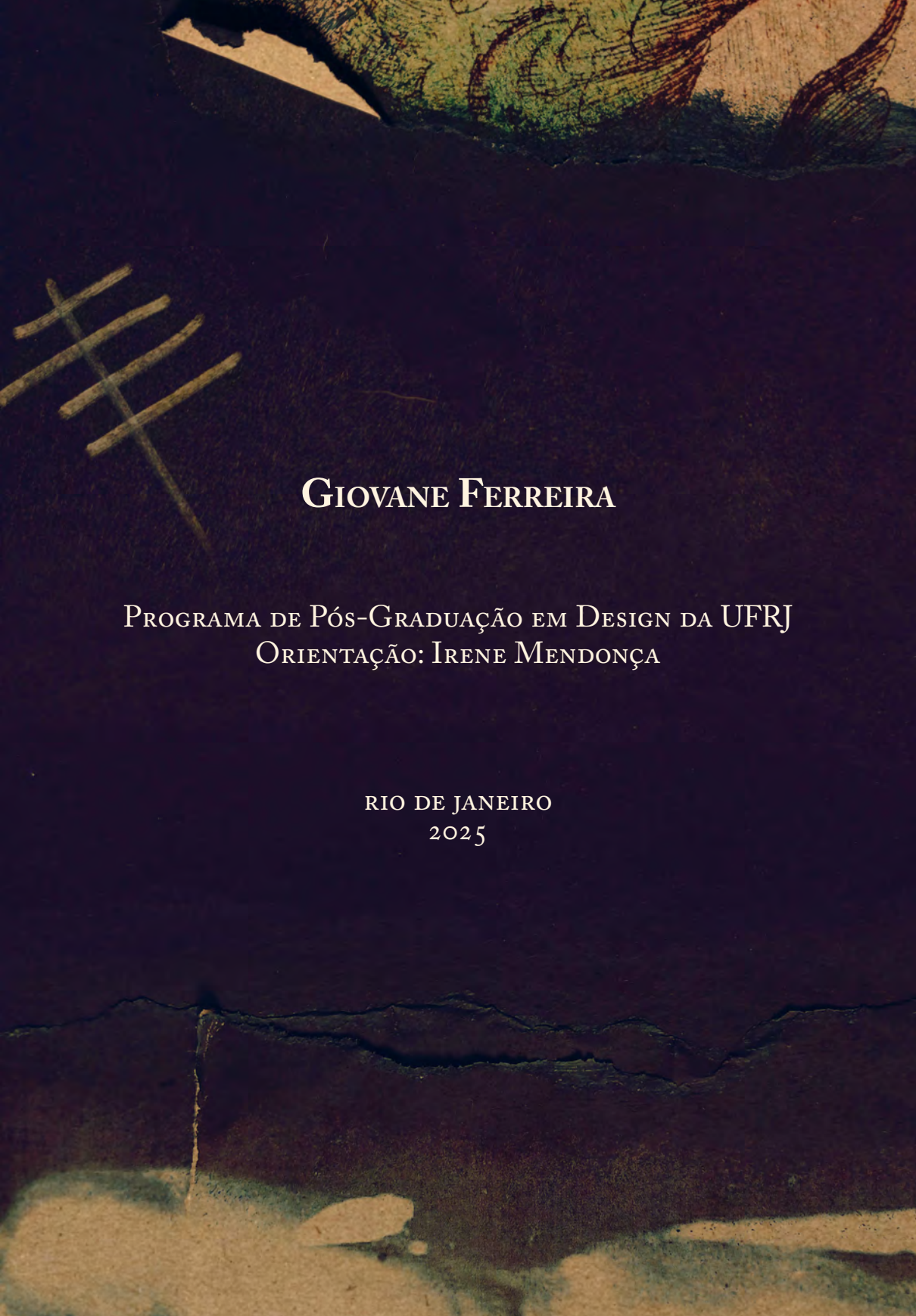
SOUZA, Marcela Antunes de. **A experiência neoconcreta através do Livro da criação de Lygia Pape**. 2020. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/194490/souza_ma_me_ia.pdf. Acesso em: set. 2025.

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. “Jonah and the Whale”, Folio Probably from a Jami al-Tavarikh (Compendium of Chronicles). ca. 1400. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/453683>. Acesso em: set. 2025.

WARBURG INSTITUTE. Speculum Humanae Salvationis: introduction. In: *Photographic Collection – Religious Iconography*, Warburg Institute, University of London. Disponível em: <https://warburg.sas.ac.uk/photographic-collection/index/religious-iconography/speculum-humanae-salvationis-introduction>. Acesso em: set. 2025.

WHO – WORLD HEALTH ORGANIZATION. **ICD-11 for Mortality and Morbidity Statistics**. 2023. Disponível em: <https://icd.who.int/browse11/l-m/en#/http%3a%2f%2fid.who.int%2fid%2fentity%2f405565289>. Acesso em: jun. 2023.

XU BING STUDIO. Square Word Calligraphy: Crossing Brooklyn Ferry, Walt Whitman (obra desenvolvida em 2018). In: *Xu Bing – Writing*, seção “Database”. Disponível em: <https://www.xubing.com/en/database/writing/289>. Acesso em: set. 2025.



GIOVANE FERREIRA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN DA UFRJ
ORIENTAÇÃO: IRENE MENDONÇA

RIO DE JANEIRO
2025