



UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN

Objetos de afeto

Emanuelle Vitória da Cruz Fonseca

Trabalho de Conclusão de Curso TCC, do
Curso Bacharelado em Artes Visuais da
Universidade Federal de Juiz de Fora,
como requisito para a obtenção do grau
de Bacharel.

Orientador: Prof. Ricardo De Cristofaro

Juiz de Fora
2025

SUMÁRIO

RESUMO.....	03
ABSTRACT.....	04
ÍNDICE DE IMAGENS	05
INTRODUÇÃO.....	08
1 - CONTEXTUALIZAÇÃO SOBRE A ARTE OBJETUAL.....	13
1.1 - O objeto na arte.....	13
1.2 - A simbologia do objeto.....	18
2 - A NATUREZA DO OBJETO LIVRO.....	21
2.1 - O livro.....	21
2.2 - Forma, funcionalidade e apego pessoal.....	26
3 - LIVRO DE ARTISTA.....	29
4 - A ESCOLHA DO AMOR.....	34
4.1 - Amor, como descreve isso?.....	34
4.2 - Materialidade que reflete o amor.....	37
5 - RELATÓRIO DE PRODUÇÃO.....	38
CONCLUSÃO.....	47
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	49

RESUMO

O presente trabalho procede de uma produção artística pessoal e trata da realização de quatro proposições artísticas cujo assunto discorre sobre o tema do amor. Para isso foi escolhido como linguagem artística a arte objetual e a estrutura formal do livro. O texto apresenta questões teóricas relacionadas à arte objetual, ao livro de artista e ao livro como objeto de interação sensorial e simbólica. Discorre sobre as inquietações que se articularam com as quatro proposições realizadas e os procedimentos operacionais escolhidos para a realização de cada uma delas, visando compreender e aprofundar reflexões relativas ao meu processo criativo.

Palavras-chave: objeto; livro; livro de artista; amor; poéticas visuais.

ABSTRACT

This work is the result of a personal artistic production and deals with the realization of four artistic propositions whose subject is the theme of love. For this purpose, object art was chosen as the artistic language and the formal structure of the book. The text presents theoretical questions related to object art, the artist's book and the book as an object of sensorial and symbolic interaction. It discusses the concerns that were articulated with the four propositions made and the operational procedures chosen for the realization of each of them, aiming to understand and deepen reflections related to my creative process.

Keywords: object; book; artist's book; love; visual poetics.

ÍNDICE DE IMAGENS

1. Emanuelle Vitória. Objeto. Técnica mista, 2023.....	08
2. Emanuelle Vitória. Objeto. Técnica mista, 2023.....	08
3. Emanuelle Vitória. Objeto. Técnica mista, 2023.....	08
4. Emanuelle Vitória. Objeto. Técnica mista, 2023.....	08
5. Acervo pessoal. Foto da exposição Ideias Radicais Sobre o Amor.....	10
6. Acervo pessoal. Foto da exposição Ideias Radicais Sobre o Amor.....	10
7. Acervo pessoal. Foto da exposição Ideias Radicais Sobre o Amor.....	10
8. Acervo pessoal. Foto da exposição Ideias Radicais Sobre o Amor.....	10
9. Marcel Duchamp, Secador de garrafas, 1914.....	14
10. Meret Oppenheim. Xícara, pires e colher cobertos de pele, Objeto, 1936.....	16
11. Donatello. David, mármore, 1408/9.....	19
12. Donatello. David, Bronze, 1440.....	19
13. Andrea del Verrocchio. David, bronze, 1466/76.....	20
14. Gian Lorenzo Bernini. David. Mármore. 1623-24.....	20
15. Fotografia do livro no espaço pessoal.....	26
16. Arthur Barrio. O Livro de Carne, 1978.....	32
17. Lucia Loeb, Luto, São Paulo, edição da artista, 2019.....	33
18. Fotografia do processo. Páginas encapadas com pelúcia.....	41
19. Fotografia do processo. Páginas encapadas com pelúcia.....	41
20. Emanuelle Fonseca. De Braços Abertos. Livro objeto. 2025.....	41
21. Emanuelle Fonseca. De Braços Abertos. Livro objeto. 2025.....	41
22. Emanuelle Fonseca. De Braços Abertos. Livro objeto. 2025.....	42
23. Fotografia do processo. Couro recortado e fivelas sendo costuradas.....	43
24. Fotografia do processo. Marcações das dobraduras para o livro.....	43
25. Fotografia do processo. Fivelas costuradas.....	44
26. Fotografia do processo. Cinto afivelado em volta do livro.....	44
27. Emanuelle Fonseca. Amanhã, talvez. Livro objeto. 2025.....	44
28. Fotografia do processo. Páginas recortadas com um estilete.....	45
29. Fotografia do processo. Início da deterioração externa.....	45
30. Emanuelle Fonseca. O Que Resta. Livro objeto. 2025.....	46
31. Emanuelle Fonseca. O Que Resta. Livro objeto. 2025.....	46
32. Fotografia do processo. Bacia protegida pelo plástico pvc.....	47

33. Fotografia do processo. Desmoldante aplicado nas páginas da Bíblia.....	47
34. Fotografia do processo. Silicone ainda líquido preenchendo os espaços.....	47
35. Fotografia do processo. Molde de silicone pronto.....	47
36. Fotografia do processo. Primeira tentativa de resina. material descartado.....	48
37. Emanuelle Fonseca. Era, É e Será. Gesso. Livro objeto. 2025.....	48
38. Emanuelle Fonseca. Era, É e Será. Gelo. Livro objeto. 2025.....	48

*“E ainda me pega quando estou caindo
E me abraça quando estou chorando
E segura as minhas mãos*

*E me leva pra perto
Das chamas de amor que ardem
Em teu coração e não se podem conter*

*Como uma flecha que estoura em meu peito
E me traz de joelhos enquanto eu choro
Tenha o meu coração*

*Minh'alma soluça
Quando eu percebo o contato
De seus olhos com os meus”*

(Israel Subirá)

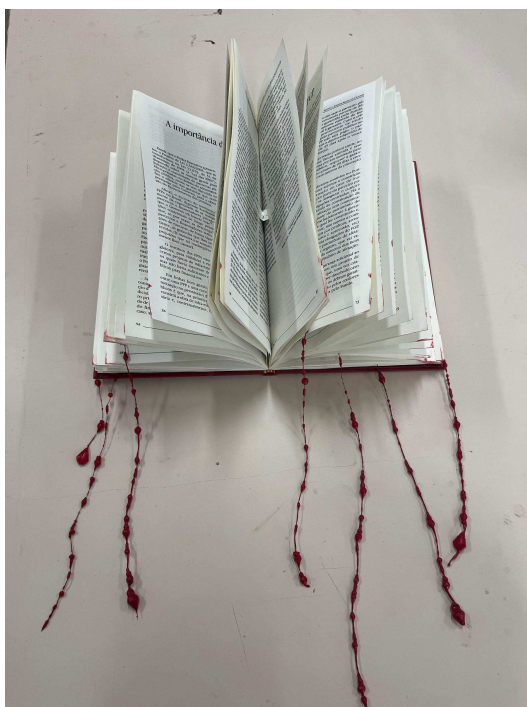
INTRODUÇÃO

Minhas inquietações e incursões me conduziram à produção de alguns trabalhos, entre os quais destaco, de maneira especial, o objeto propositor livro. Minha primeira proposição artística envolvendo um objeto já existente ocorreu no contexto da disciplina de Escultura III, quando explorei a narrativa em sua forma visual e tátil por meio da intervenção em um livro. Esta proposição artística representou um marco para o início do desenvolvimento do Trabalho de Conclusão de Curso TCC, uma vez que permitiu um aprofundamento em reflexões sobre a intersecção entre a materialidade do objeto e sua capacidade de contar histórias (Imagens 1, 2, 3 e 4).

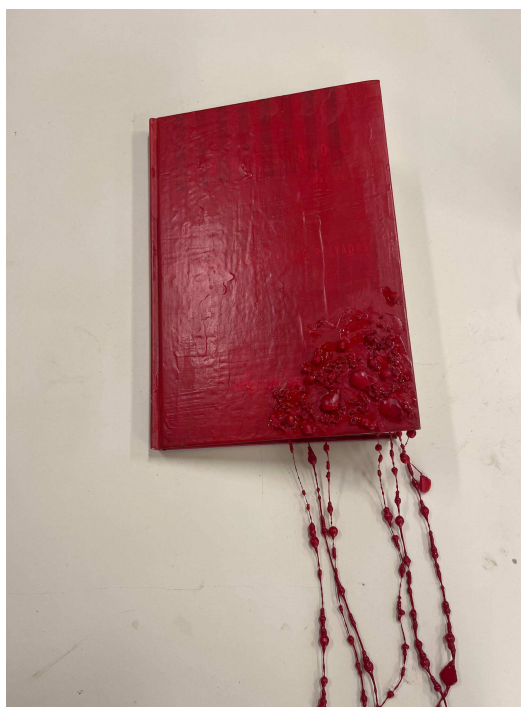
A ideia deste TCC começou a se delinear em 2024, impulsionada pela vontade de aprofundar questões que emergiram e se evidenciaram ao longo do desenvolvimento do trabalho citado anteriormente. A proposição realizada e a experiência adquirida na disciplina de Escultura III, aliada à imersão proporcionada pela visita ao Museu de Arte do Rio contribuíram significativamente para a formulação dos eixos centrais que sustentam este atual trabalho. A observação de obras que utilizam objetos como suportes narrativos e proposições, reforçou minha percepção sobre a potência expressiva do livro enquanto meio de articulação de sentidos e afetos.

A partir do livro como objeto propositor, minha produção artística se mostrou intrinsecamente conectada a narrativas que exploram sentimentos e memórias, fazendo com que meu interesse se concentrasse na utilização de um objeto com uma série de intervenções para expressar experiências sensoriais, visuais e simbólicas. O livro, em sua função original, é um depositário de histórias, no entanto, após reordenações, diferentes materialidades, adição de signos e conceitos operacionais, ele se torna um espaço aberto à construção de novas percepções.

Durante a realização deste trabalho, que se iniciou com a apropriação do livro, percebi a importância da prática objetual, realizada através de intervenções tangíveis, elaborada a partir de conceitos operacionais específicos e materialidades.



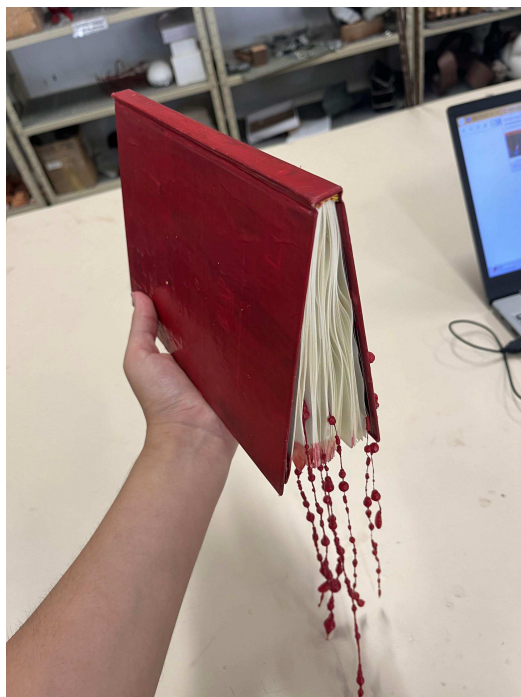
01. Emanuelle Vitória. Objeto. Técnica mista, 2023.



02. Emanuelle Vitória. Objeto. Técnica mista, 2023.



03. Emanuelle Vitória. Objeto. Técnica mista, 2023.



04. Emanuelle Vitória. Objeto. Técnica mista, 2023.

A materialidade do objeto e sua reconfiguração se tornaram essenciais na formulação das proposições artísticas apresentadas nesta pesquisa. Foi nesse processo que surgiram as inquietações que nortearam o desenvolvimento do estudo, consolidando a escolha pela arte objetual e pelo livro para a construção de narrativas.

A escolha desses suportes decorre de suas características sensoriais e simbólicas: enquanto o objeto carrega um lastro na história e se insere silenciosamente no cotidiano, o livro se estabelece como um repositório de conhecimento, memória e experiência.

No dia 27 de outubro de 2024, visitei a exposição "Ideias Radicais Sobre o Amor", da artista carioca Panmela Castro, no Museu de Arte do Rio. Essa experiência tornou-se um marco em minha pesquisa, pois a abordagem estética e conceitual da artista dialogava diretamente com minhas inquietações, ressaltando a narrativa através de signos, objeto de associação e materialidade. A exposição utilizava uma multiplicidade de texturas e elementos visuais que evocam memórias e sensações ligadas ao afeto e às relações interpessoais.

Esse tema, de caráter universal e subjetivo, emergiu como um fio condutor das quatro proposições artísticas desenvolvidas neste TCC. Ao longo da realização dos trabalhos, busquei traduzir sentimentos e sensações por meio da manipulação do livro enquanto proposição artística, promovendo um diálogo entre materialidade, visualidade e afetividade.

Um dos elementos que mais me impactou foi um urso de pelúcia posicionado em um dos cantos da sala expositiva. Sua altura ultrapassa meus 1,68 metros, tornando-se uma presença grandiosa e espaçosa no canto. O urso, tradicionalmente associado ao conforto e ao carinho, estava rasgado, com seu enchimento espalhado pelo chão, produzindo uma imagem impactante para o espectador. Esse detalhe resignificava o objeto e intensificava a reflexão sobre relações afetivas (Imagens 5 e 6).

Além do urso, móveis inteiros foram revestidos por uma pelúcia macia, onde a materialidade da pelúcia, frequentemente associado a algo aconchegante e acolhedor, se articulava com a forma, produzindo um ambiente que transmitia ternura. O trabalho de Panmela Castro, ao utilizar uma linguagem interdisciplinar, conectava-se diretamente ao fio condutor da minha pesquisa, reafirmando a importância da materialidade e o significado de objetos já conhecidos por sua funcionalidade na construção de narrativas sensíveis e subjetivas (Imagens 7 e 8).



05. Acervo pessoal. Foto tirada no Museu de Arte do Rio da exposição Ideias Radicais Sobre o Amor



06. Acervo pessoal. Foto tirada no Museu de Arte do Rio da exposição Ideias Radicais Sobre o Amor



07. Acervo pessoal. Foto tirada no Museu de Arte do Rio da exposição Ideias Radicais Sobre o Amor



08. Acervo pessoal. Foto tirada no Museu de Arte do Rio da exposição Ideias Radicais Sobre o Amor

A investigação parte de um processo inicial embrionário que, ao longo do percurso criativo, consolidou-se na escolha do amor como tema central. Para isso, cada uma das quatro proposições desenvolvidas reflete um aspecto dessa experiência afetiva, utilizando a linguagem da arte objetual e a estrutura formal do livro. A escolha dessa linguagem articulada com o livro se deu por características que dialogam diretamente com o conceito central da pesquisa. O estudo detalha os pressupostos formais, conceituais e estruturais dessas proposições, bem como os materiais utilizados e os processos envolvidos na produção artística.

O texto que registra o processo de pesquisa e elaboração do trabalho prático está organizado em quatro capítulos e um relatório de produção: o primeiro capítulo aborda a questão do objeto na arte, sua gênese e alguns artistas que considero importantes como referência na minha produção; o capítulo 2 trata da natureza formal do livro, discutindo sua materialidade, sua funcionalidade e seu papel na construção de narrativas, visando um maior amadurecimento na compreensão desse objeto; o terceiro capítulo aborda a categoria do livro de artista, refletindo sobre sua inserção na arte contemporânea e seu impacto na experiência estética; O quarto capítulo discute a subjetividade do amor e como esse conceito se manifesta nas proposições desenvolvidas.

Por fim, o relatório de produção apresenta uma descrição dos materiais e processos técnicos empregados na realização das obras, sem aprofundar nas motivações conceituais

Ao longo deste trabalho, busco compreender como a escolha do objeto e do livro como suportes artísticos influencia a percepção e a recepção das proposições, e de que maneira o tema do amor se articula nesses formatos.

1 - CONTEXTUALIZAÇÃO SOBRE A ARTE OBJETUAL

1.1 - O objeto na arte

O objeto, enquanto elemento artístico, carrega em si uma carga simbólica e histórica que o insere no universo da arte de maneira singular. Diferente de suportes tradicionais, como a pintura e a escultura, os objetos possuem uma presença silenciosa, que muitas vezes passa até mesmo despercebida, mas que, ao mesmo tempo, ressoa com a familiaridade do espectador. Essa característica os torna mais do que apenas testemunhos materiais de uma época, mas também mediadores de experiências subjetivas e afetivas.

Nas artes visuais, o objeto ou arte objetual¹ surge sob diversas formas nas primeiras décadas do século XX. Sua utilização é mais frequente a partir dos anos 1930, quando progressivamente é utilizado para designar obras que se distinguiram das linguagens artísticas tradicionais, por suas especificidades materiais, técnicas e conceituais. Esse processo remonta, principalmente, a três vertentes históricas que perpassam a colagem cubista, o *ready-made* de Marcel Duchamp e os diversos tipos de objetos surrealistas.²

Na primeira vertente, estava explícito o primeiro descrédito ao *status* do material e da manufatura artesanal da obra de arte. Isso ocorreu em 1912, quando Georges Braque e Pablo Picasso substituíram o processo de pintura artesanal pela apropriação e incorporação às superfícies das pinturas de tiras de papel e outros materiais. Este procedimento que deu origem as técnicas de *papier collé* e à *colagem* propiciou uma relação direta da produção artística com materiais relacionados à vida cotidiana, com a experiência do mundo material que nos cerca.³

Nas colagens de Picasso, materiais e texturas estão dispostos livremente sobre a superfície da obra, produzindo um contexto paradoxal, no qual a imagem já não é mais a imitação ou a representação que aponta para uma determinada

¹ Não tratamos aqui do termo *objeto de arte*, cuja utilização genérica designa o pertencimento ao domínio da prática artística, mas ao termo *objeto* apenas.

² Ferreira Gullar defende o surgimento do objeto sob as vertentes do *papier collé cubista*, do *ready-made* de Marcel Duchamp, e do *objet trouvé* surrealista. GULLAR, p.23, 1993.

³ CRISTOFARO, Ricardo. *A afirmação do objeto nas artes visuais* In DOHMANN, Marcus (Org.). *A experiência Material: A cultura do objeto*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2013,p.145.

realidade, mas a sua recriação de um modo distinto e independente. Nesses trabalhos de Picasso, realizados com materiais reaproveitados, o espaço real e concreto da obra passa a ocupar e se relacionar com o espaço da sua própria existência, problematizando tanto o *status* separado da arte como sua aparência de totalidade.

A segunda vertente que contribui para o surgimento do conceito de objeto na arte estrutura-se sobre as estratégias de apropriação de objetos utilitários realizada por Marcel Duchamp. Neste caminho, o artista irá cunhar o conceito de *ready-made* enquanto procedimento que terá múltiplas consequências, técnicas e conceituais, sobretudo após a segunda metade do século XX.⁴



09. Marcel Duchamp, Secador de garrafas. 1914.

⁴ CRISTOFARO, 2013, p.147.

Duchamp declarou que, ao escolher um objeto, e realizar um *ready-made* (Imagem 9) não possuía um interesse pelas suas possíveis qualidades estéticas, mas apenas pelo fato de o objeto se apresentar como um artefato comum e multiplicável, ao qual habitualmente se concede uma atribuição utilitária e passageira (um bem de consumo), mas que, quando colocado em lugares e posições inusitadas, pode adquirir novas personalidades.

A terceira vertente histórica do objeto é encontrada dentro do movimento surrealista, e contribui decisivamente para uma espécie de amadurecimento do conceito de objeto na arte (...) No *Segundo Manifesto do Surrealismo* publicado em 1930, Breton conclama uma urgência de retorno ao *concreto*, insistindo na ideia de desvirtuar a ordem comum das coisas e subverter a utilidade prática dos objetos e instrumentos. Um retorno à unidade da percepção e da representação para reconciliar o interior e o exterior, o objetivo e o subjetivo.⁵

O Surrealismo também teve um impacto muito significativo na consolidação do objeto. Enquanto o Dadaísmo explorava a ironia e o acaso, o Surrealismo buscava alterar a ordem comum das coisas e subverter valores impostos aos objetos pela sua própria função prática. A “abordagem” surrealista ampliou a compreensão dos objetos na arte, permitindo que eles fossem reinterpretados a partir da subjetividade (imagem 10). O impacto dessa visão se estendeu para além do movimento, influenciando artistas contemporâneos que continuam a explorar as possibilidades narrativas, conceituais e sensoriais dos objetos.

As proposições objetuais surrealistas, buscavam, de um lado, interromper a circulação normal das mercadorias para liberar os objetos de sua função e, de outro, apostar no imaginário e no desejo que viria dotar o objeto de um novo sentido, de uma nova subjetividade incorporada à realidade.

É a partir do Surrealismo que a arte objetual amadurece e se afirma como linguagem. A partir de 1930, muitos artistas ligados ao movimento surrealista

⁵ CRISTOFARO, 2013, p.149.

realizaram experiências com o objeto, produzindo especialmente *objetos oníricos*, e o que Salvador Dalí denominou de *objetos de função simbólica*.⁶



10. Meret Oppenheim. Objeto. 1936. Xícara, pires e colher cobertos de pele.

A introdução do objeto como elemento artístico inaugura uma modalidade artística com novas possibilidades expressivas. Artistas passaram a explorar a singularidade dos objetos cotidianos, deslocando-os de seu contexto original e inserindo-os no campo da arte. Essa abordagem permitiu que os objetos se tornassem veículos de questionamento, experimentação e ressignificação estética, distinguindo-se das linguagens artísticas tradicionais. Mais tarde, a materialidade e o valor simbólico dos objetos encontrados passaram a também ser explorados, demonstrando que os objetos, além de sua função utilitária, podem ser ressignificados e encaixados na categoria de obra de arte.

A identidade do objeto como uma *categoria* de produção artística será conseguida por um movimento gradativo de assimilação das experiências

⁶ Destacam-se, neste grupo de artistas, Gala Éluard, Hans Bellmer, Jean Arp, Man Ray, Raoul Hausmann, René Magritte, Yves Tanguy, Oscar Dominguez, Joan Miró, Wolfgang Paalen, Kurt Seligmann, Meret Oppenheim e Salvador Dalí.

empreendidas pelas vanguardas históricas, principalmente no que concerne a uma postura crítica, aos conceitos, diversificação e hibridismo dos materiais e meios. Esses fatores irão surgir com mais ênfase junto aos movimentos artísticos como a Arte conceitual, Arte Pop, Novo Realismo e, certamente, na produção artística contemporânea. Cristofaro define o objeto como linguagem tridimensional a partir de características relacionadas a escala, ausência de pedestal, ambiguidade e mistura de técnicas e materiais.

A produção objetual recente coloca em circulação variáveis relativas a questões propriamente contemporâneas, que se referem à condição de tempo, de espaço, de lugar e da representação no contexto de sociedades e culturas globalizadas. Neste curso, desenham-se os traços singulares da experiência com o objeto, a sua atualidade e alteridade irreduzíveis à adoção de um mesmo recurso técnico, ou a uma afinidade de ordem subjetiva. Podemos pensar contemporaneamente que a expressão *objeto* ou *arte objetual* assinala, no campo das artes visuais, trabalhos tridimensionais de pequenas proporções, ligados em grande parte a uma escala humana. Simultaneamente assinala proposições artísticas que extrapolaram a definição e o conceito de *escultura ou relevo tradicional*. (...) Sem dúvida, uma das características do objeto nas artes visuais é o fato de apresentar-se diretamente no espaço, ou seja, sem os apoios semânticos convencionados na moldura para a pintura ou na base para a escultura. Esta característica problematiza fortemente a questão do *limite* da obra, pois o objeto se relaciona de maneira muito intensa como o espaço circundante. Devemos considerar também que o objeto se instala num terreno ambíguo, de natureza híbrida e complexa, onde ocorre, muitas vezes, o agenciamento de diferentes materiais, técnicas e, frequentemente, a apropriação e incorporação de objetos e fragmentos de objetos pré-fabricados

1.2 - A simbologia do objeto

A escolha do objeto livro como foco deste trabalho se deve a sua natureza introspectiva e acolhedora. Objetos são, por essência, elementos do cotidiano que se inserem nos espaços privados — guardados em gavetas, dispostos em estantes, acomodados em móveis. Essa característica de proximidade e familiaridade os torna suportes ideais para a construção de uma narrativa sensível e carregada de afeto.

A relação entre objeto e espectador transcende a mera observação estética. Ao serem deslocados de seu contexto original e inseridos no contexto artístico, simples objetos adquirem novas camadas de significado, despertando no espectador memórias, associações e interpretações singulares. Os objetos podem provocar um envolvimento mais direto e sensorial. O toque, a manipulação, a visualidade, o reconhecimento do formato e até mesmo a recordação de vivências pessoais associadas a esses objetos reforçam essa conexão, tornando a experiência ainda mais íntima e subjetiva.

Mas, para entender o potencial narrativo e simbólico dos objetos na arte, é necessário voltar um pouco no tempo e ver como eles atuam como mediadores de significados e emoções.

Ana Sofia da Cunha Rosa faz um comparativo das obras que utilizam a iconografia da personagem de “David”, descrita no Antigo Testamento. O feito de Davi contra Golias é um dos relatos mais conhecidos da Bíblia, onde Davi era um jovem pastor e Golias um gigante que afrontava o povo do jovem. Em resumo, Davi se ofereceu para lutar contra o gigante e foi ao campo de batalha apenas com sua funda e cinco pedras. Uma pedra lançada de sua funda atingiu Golias na testa, demarcando a vitória de Davi. Ana Sofia reconhece essas obras como atributo iconográfico, pois caracterizam a figura de Davi e identificam a narrativa que ele representa em sua luta.

Nesse estudo comparativo é demonstrado que o objeto é de extrema importância para a caracterização da figura inspirada em Davi. Ana sugere que o objeto pode ser entendido como um atributo que não depende exclusivamente de figuras reconhecíveis. Isso significa que ele pode ser identificado e ter significado mesmo sem se parecer diretamente com algo figurativo.⁷

⁷ ROSA, Ana Sofia da Cunha. A apologia do objeto: experimentação e inovação formal na escultura modernista. Dissertação de Mestrado. Universidade de Lisboa (Portugal), 2022, p.12.

À sua importância nas narrativas representadas, devemos de considerar que se apresenta como uma dimensão, sobretudo, iconográfica, reconhecida pela sua formalidade identificável, o que resulta numa estratégia para a identificação da narrativa e, conseqüentemente, uma caracterização das personagens representadas.⁸

O objeto, por ser tridimensional e material, é reconhecido pela sua “formalidade identificável”, e pode caracterizar e identificar personagens representados, através da identificação da narrativa. Ou seja, a forma e a materialidade do objeto, assim como o reconhecimento deste objeto pelo espectador, ajudam a construir sua identidade dentro de uma narrativa visual.

Por fim, a ideia de que o objeto está relacionado à sua evidência como um atributo iconográfico mostra que ele pode desempenhar um papel simbólico ou representativo dentro do contexto visual da obra. Ele não é apenas uma forma física, pois carrega significados primordiais e singulares, o que contribui para a construção da imagem ou da narrativa.



11. Donatello. David, mármore, 191 cm, 1408/9. Museu Nacional de Bargello.



12. Donatello. David, Bronze, 158 cm, 1440. Museu Nacional de Bargello, Florença.

⁸ ROSA, 2022, p.13.



13. Andrea del Verrocchio. David with the Head of Goliath, bronze, 134,62 x 63,5 cm, 1466 a 1476. Bargello, Florença, Itália.



14. Gian Lorenzo Bernini. David. Mármore. Altura: 170 cm. 1623-24. Gallery Borghese, Roma.

2 - A NATUREZA DO OBJETO LIVRO

2.1 - O livro

Livros, em sua grande maioria, trazem uma narrativa e se conectam com milhares de pessoas através de experiências interpessoais. Cada pessoa é convidada a se sentir como parte daquela obra, seja por um sentimento que o conecta aos personagens ou alguma ocasionalidade que se assemelha de alguma forma com a percepção ou a vivência do leitor. Existem diversas obras literárias atuais que convidam à interação com o objeto, mas gostaria de utilizar o livro para comunicar algo além do modo tradicional de leitura, trazendo outra percepção a esse objeto através da minha percepção de mundo e singularidade, rompendo a barreira da função básica de leitura que normalmente é atribuída a ele.

O livro, enquanto objeto, não é apenas um suporte para a palavra escrita, mas também um espaço de interação sensorial e simbólica. Ele possui uma estrutura específica — capa, páginas, encadernação — que organiza e direciona a experiência do leitor.

A relação entre o livro e o leitor é muito importante. O objeto livro cria uma experiência sensorial e cognitiva que envolve não apenas a leitura, mas também o manuseio. A textura das páginas, o cheiro do papel, o som ao folhear as páginas, todos esses aspectos fazem parte da experiência do livro. Melot em “Livro, Michel Melot”, observa que existe uma relação de intimidade única quando se trata do livro físico, e, para muitas pessoas, ela não pode ser replicada ou substituída pelo formato digital. A relação entre o livro e o leitor é profunda e cheia de significados. O livro cria uma experiência através dos sentidos e da percepção que envolve não apenas a leitura, mas também o manuseio e o próprio significado do livro como objeto. A textura das páginas, o cheiro do papel, o som ao folhear as páginas, todos esses aspectos fazem parte da experiência do livro.

Afinal, uma vez constatado que o livro resiste ao assalto dos novos meios de comunicação, fato que o faz até mesmo prosperar, esta tranquilidade sucedeu ao medo - não se sabe por quanto tempo ainda - e as pesquisas se multiplicaram a fim de explicar por que o livro subsiste às ferramentas eletrônicas, sendo elas muito mais poderosas e, em vários aspectos, muito superiores. [...] Quais são,

nesse sentido, as virtudes que protegem o livro e o distinguem da tela, enquanto que esta, por um movimento paradoxal, ressuscita o deslizar do texto nos moldes do rolo antigo? Por que este texto composto em um software tão maleável quanto argila, solúvel no tempo, continua sendo fixado no mesmo clichê que o imprimirá sobre o papel, tornando-o tão duradouro quanto possa ser o seu suporte? O livro, apresentando-se sob a forma que o conhecemos há mais de dois mil anos, ou seja, sob a forma do códice, com suas páginas imbricadas e encadernadas, triunfou sobre as formas antigas do rolo, da tabuinha, ou da estela, as quais o precederam por muitos milênios, sem que possamos afirmar com exatidão nem quando, nem como isso aconteceu. Parece correto dizer que as respostas a estas questões devem ser buscadas na forma do livro e não em seu conteúdo, na medida em que se apresenta independente da forma, passa de um suporte ao outro, acredita-se, sem mudar sua natureza.⁹

Com o advento das tecnologias digitais, o livro passou a ser desafiado a redefinir seu papel. O meio digital traz consigo uma nova dimensão, onde a materialidade do objeto não está presente, e o conteúdo se torna fluido, adaptável a diferentes dispositivos eletrônicos. O formato digital eliminou as "limitações" físicas, e proporcionou novas formas de leitura e interação, um novo tipo de "livro imaterial", que pode ser consumido em qualquer lugar e a qualquer momento, mas sem perder a função comunicativa.

Vejamos, então, nosso livro em sua forma elementar nascido da dobra da folha, nu em seu princípio, fechado sobre seu próprio espaço, porém, já articulado com seu conteúdo e concluído por aquilo que o contém. O fechamento do livro é marcado pela dobra: se você toma uma folha e a dobra em dois, quatro ou oito, este simples gesto gera, sem que você tenha somado nada à forma primeira, natural, simples e inerte, uma forma profunda, complexa e movediça. Ela adquire uma terceira dimensão a superfície se torna volume. A origem da palavra "dobra" nos esclarece sobre este milagre.¹⁰

Nessa transição, entretanto, o livro impresso ainda mantém um forte apelo simbólico. A permanência do livro ao longo da história consegue demonstrar a sua resiliência diante do *boom* das inovações tecnológicas. Mesmo com o surgimento de

⁹ MELOT, Michel. Livro. Ateliê Editorial, 2012, p.25.

¹⁰ MELOT, 2012, p.50 e 51.

novos meios, o código manteve sua relevância. A ideia de que a tecnologia substitui completamente seus antecessores é frequentemente desmentida pela continuidade e coexistência dos formatos de comunicação. Darnton faz uma importante reflexão onde demonstra que as mudanças tecnológicas não eliminam os formatos anteriores, mas transformam sua função e significado. O livro, como objeto que possui uma função, carrega valores culturais que variam conforme o contexto histórico, sendo constantemente ressignificado.

A capacidade de resistência do código à moda antiga ilustra um princípio geral da história da comunicação: uma mídia não toma o lugar de outra, ao menos a curto prazo. A publicação de manuscritos floresceu por muito tempo depois da invenção da prensa móvel por Gutenberg; os jornais não acabaram com o livro impresso; a televisão não destruiu o rádio; a internet não fez os telespectadores abandonarem suas tevês. Assim sendo, seria possível que mudanças tecnológicas ofereçam uma mensagem reconfortante de continuidade, apesar da proliferação de novas invenções? Não. A explosão dos modos eletrônicos de comunicação é tão revolucionária quanto a invenção da impressão com tipos móveis.¹¹

Dessa forma, a permanência da relevância do livro físico não se deve apenas à sua materialidade, mas também ao seu papel simbólico e histórico, que se adaptou às transformações tecnológicas sem perder sua essência. Se, por um lado, as inovações modificaram a forma como os livros são produzidos, distribuídos e consumidos, por outro, eles permanecem como objetos cheios de signos e de significados. Esse processo de reconhecer o significado da materialidade do livro e também o seu papel simbólico, evidencia que a permanência do livro não ocorre de maneira estática, mas em constante diálogo com o contexto histórico e social. Assim, bem longe de ser um objeto neutro, ele se insere num contexto em que as épocas e as convenções sociais podem moldar tanto seu conteúdo quanto sua forma, como aponta Barthes quando discute sobre os mecanismos da cultura de massa.

O livro também não é um objeto neutro dentro da cultura, pois sua forma e conteúdo são atravessados por ideologias, e Barthes aponta que a cultura de massa

¹¹ DARNTON, Robert. A questão dos livros: passado, presente e futuro. Editora Cia. das Letras, 2010, p.8.

tende a reproduzir certos padrões ideológicos de maneira superficial, criando a “ilusão de novidade”, mas sem alterar seu conteúdo essencial. Porém, o livro carrega em sua materialidade signos próprios do objeto e significados culturais que variam com a época e o contexto. Podemos entender então que o livro como objeto cultural não é neutro e ao longo da história, foi sendo associado a valores, “status” e conhecimento.

A forma bastarda da cultura de massa é a repetição vergonhosa: repetem-se os conteúdos, os esquemas ideológicos, a obliteração das contradições, mas variam-se as formas superficiais: há sempre livros, emissões, filmes novos, ocorrências diversas, mas é sempre o mesmo sentido.¹²

Essa observação é especialmente importante para a produção editorial contemporânea, onde o conteúdo do livro passou a seguir “fórmulas previsíveis”, que reforçam os padrões culturais dominantes. O livro não apenas reflete a cultura, mas participa ativamente na reprodução dos “valores” históricos. Barthes também reflete sobre a forma como a sociedade passou a lidar com o prazer da leitura e o proveito da estética, enfatizando que a cultura contemporânea rejeita o livro por causa de um “desprezo” ao prazer intelectual, que pode ser visto como incompatível com a sociedade orientada a ser produtiva e também pela moral utilitária.

No trecho seguinte, Barthes escreve que o declínio do livro na sociedade francesa é lamentado sob um ponto de vista humanista, como se fosse apenas uma perda de um bem intelectual ou moral, porém é visto que essa mudança não é apenas uma questão de gosto ou mudança de hábito, mas sim um sintoma da forma como as sociedades aceitam ou rejeitam determinados prazeres. Nesse contexto, o livro deixa de ser um objeto neutro porque ele não é apenas um meio de armazenar conhecimento, mas também um espaço de subjetividade que pode entrar em conflito ou se aliar aos valores dominantes de uma época.

[...] nunca se deplora esta desgraça nacional a não ser de um ponto de vista humanista, como se, recusando o livro, os franceses

¹² BARTHES, Roland; BARAHONA, Maria Margarida; COELHO, Eduardo Prado. O prazer do texto. Edições 70, 1983, p.56.

renunciassem somente a um bem moral, a um valor nobre. Seria preferível fazer a sombria, estúpida, trágica história de todos os prazeres aos quais as sociedades objetam ou renunciam: há um obscurantismo do prazer. Mesmo se repusermos o prazer do texto no campo de sua teoria e não no de sua sociologia (o que arrasta aqui a uma discussão particular, aparentemente desprovida de qualquer alcance nacional ou social), é efetivamente uma alienação política que está em causa: a perempção do prazer (e mais ainda da fruição) em uma sociedade trabalhada por duas morais: uma majoritária, da vulgaridade, outra, grupuscular, do rigor (político e/ou científico). Dir-se-ia que a ideia do prazer já não lisonjeia ninguém. Nossa sociedade parece ao mesmo tempo calma e violenta; de toda maneira: frígida.¹³

Ainda nesse contexto do texto, é mencionado que há duas grandes forças que reprimem o prazer: uma moral “vulgar”, que reduz a leitura ao supérfluo e ao desnecessário, e uma moral “rigorosa”, que valoriza o pensamento sistemático e científico, desconsiderando o prazer do texto.

A relação entre o livro e a renúncia ao prazer também pode ser compreendida no contexto mais amplo da modernidade, em que a valorização do que é produtivo e utilitário muitas vezes passa a suprimir a fruição subjetiva. Então, o prazer da leitura, que não tem uma finalidade “utilitária”, pode ser visto como supérfluo ou até mesmo como um desvio dentro de uma sociedade que exige eficiência. O livro não é apenas um meio de comunicação, mas um espaço onde o prazer e o conhecimento entram em disputa, tornando-se um objeto carregado de significados que mudam conforme a sociedade e seus valores se transformam.

Portanto podemos compreender que o livro não pode ser considerado um objeto neutro, pois ele sempre esteve imerso em normas culturais, refletindo as tensões de sua época e sendo moldado por diferentes visões, demonstrando que a forma como nos relacionamos com o livro revela muito sobre os valores que orientam a nossa sociedade.

¹³ BARTHES, Roland; BARAHONA, Maria Margarida; COELHO, Eduardo Prado. 1983, p.62.

2.2 - Forma, funcionalidade e apego pessoal

O livro carrega um lastro na história, mas também carrega uma importância particular, tanto como ferramenta de transmissão de conhecimento e cultura, quanto como objeto de fascínio pessoal. Existe uma sedução na forma do livro: seu peso, seu cheiro, a maneira como se abre e se fecha, o gesto de folhear suas páginas e a capa. Essas características tornam o livro um objeto carregado de signos, que ultrapassam sua função utilitária.

Trazendo esse objeto para o contexto de um lar é comum se deparar com livros espalhados pelos cômodos de uma casa, empilhados em um “montinho” de livros, abertos sobre as mesas, postos sobre os armários, guardados em gavetas e jogados nos lençóis.

No espaço íntimo do lar, o livro passa a compor a paisagem cotidiana de maneira quase orgânica, moldando-se aos hábitos e à rotina do leitor. Onde e como o livro foi deixado pode por si só contar uma narrativa através da visualidade. Por exemplo: um livro esquecido sobre a mesinha de cabeceira pode sinalizar uma leitura noturna que foi interrompida pelo sono, assim como um exemplar aberto e virado para baixo sobre o sofá da sala revela uma pausa apressada.



15. Fotografia do livro no espaço pessoal.

É possível relacionar o significado e a funcionalidade do livro com sua expressão tridimensional, e sua natureza íntima, enquanto o modo em que é disposto, ou deixado, conta uma narrativa e carrega não apenas seu conteúdo escrito, mas também os vestígios da experiência de quem o lê. Por conter uma tridimensionalidade e função primordial, o livro é reconhecido pela sua formalidade identificável, e pode desempenhar um papel simbólico ou representativo dentro do contexto visual da obra. Ou seja, sua forma e materialidade, assim como o

reconhecimento deste pelo espectador, ajudam a construir sua identidade dentro de uma narrativa visual, assim como os pequenos vestígios do tempo de sua existência e as marcas deixadas pelo domínio humano.

O livro absorve as marcas do tempo, do toque, do sentimento e do ambiente: orelhas dobradas nas pontas das páginas, notas rabiscadas nas margens, a impressão borrada por causa de uma lágrima caída, uma dedicatória na folha de rosto acompanhada de uma marca borrada de batom, manchas de café em meio a um parágrafo decisivo. O livro passa a se tornar um objeto - além de conter utilidade, significados, valores históricos e dominantes de diferentes épocas - carregado de memória e testemunha silenciosa das emoções e pensamentos de cada leitor.

Além de registros de leituras passadas ou lembretes de novas histórias, contos e fatos que aguardam o leitor se debruçar sobre as muitas palavras, os livros que “habitam” em um lar também constroem uma espécie de “paisagem afetiva”. Basta observar a estante de um leitor para descobrir as preferências e paixões de sua vida, enquanto um amontoado de livros sobre a mesa de trabalho pode sugerir um trabalho de conclusão de curso em andamento. O livro se integra ao espaço pessoal como um “tabernáculo”, que acompanha e guarda os momentos e os sentimentos de quem o consome. Sua presença no ambiente doméstico também é um reflexo do leitor, de suas buscas, inquietações e afetos.

Parece natural que o livro, um suporte preexistente e com utilidade e significado, favoreça atitudes sobre um processo artístico onde há uma convivência de abordagens contrastantes que se tornam evidentes na maneira como a obra é realizada, mas no contexto deste trabalho, a escolha do livro como suporte se deu em parte por sua capacidade de conter e proteger narrativas, onde ele se torna um espaço de registro e preservação - especialmente quando se trata da experiência amorosa - como um repositório de memórias e sentimentos, e de seu valor simbólico plural e singular, como objeto do cotidiano, onde as pessoas interagem com esse objeto a partir de sua familiaridade. Essa perspectiva também encontra reforço na análise de Moeglin-Delcroix, que ressalta a natureza do livro como meio de significação e intervenção.

Eu penso que o livro é, tanto historicamente como por sua natureza, um meio concebido para conferir prioridade à mensagem. Essa é uma das principais razões para seu aparecimento [no mundo da arte] nos anos 60: a rejeição do formalismo artístico, naquele momento dominante na prática criativa e crítica, em favor de uma arte cujo alvo era significar (para modificar hábitos de pensamento) ou intervir no mundo e na vida real (para mudá-la). Em resumo, o livro, por sua verdadeira natureza, parece para mim ser o meio idealista (visível) por excelência! O suporte material não tem que ser levado em conta exceto na medida em que isso contribui para o conteúdo.¹⁴

No contexto deste trabalho, a escolha do livro como suporte artístico se justifica tanto por sua capacidade de conter e proteger narrativas quanto por seu valor simbólico no cotidiano. Como um objeto encontrado no espaço doméstico, estabelece um vínculo íntimo com o leitor, funcionando como um espaço de registro e preservação de memórias e sentimentos. O livro toma uma dimensão iconográfica, e é reconhecido pela sua formalidade identificável, o que resulta numa estratégia para a identificação da narrativa.

Ao utilizar o livro como objeto propositivo, a narrativa literária pode substituída, rearranjada (ou complementada) pela narrativa plástica, onde a materialidade do livro ganha novos significados, e o livro não é apenas uma forma, mas um meio expressivo carregado de intencionalidade, assumindo um papel ativo na comunicação artística. O livro absorve rastros da intimidade do seu leitor e se torna um suporte vivo, transformado por gestos e intervenções que ressignificam sua existência. Nesse sentido, o livro se configura não apenas como um meio de comunicação, mas como um elemento sensível e dinâmico, um espaço onde a vivência do espectador e a intencionalidade do artista podem se encontrar e se sobrepor.

¹⁴ MOEGLIN-DELCROIX, Anne. "Resposta a Johanna Drucker." *JAB - Revista de livros de artistas*, 1996. p.13.

3 - LIVRO DE ARTISTA

Dando continuidade à reflexão sobre a escolha do livro como objeto para a realização de um trabalho artístico, é essencial compreender o conceito de livro de artista e suas particularidades. Diferente de um livro tradicional, concebido para a disseminação de textos ou imagens de forma convencional, o livro de artista se apresenta como uma obra autônoma, em que o suporte livro é apropriado e ressignificado como meio expressivo.

O livro de artista é uma categoria que desafia classificações rígidas, situando-se em um território intermediário entre a literatura, as artes visuais e o design gráfico. Diferente da “arte do livro”, que muitas vezes remete à produção técnica e artesanal de encadernações sofisticadas ou livros ilustrados, o livro de artista é concebido como uma obra autônoma, onde o suporte não é apenas um veículo para o conteúdo, mas parte essencial da experiência estética. Nesse contexto, o livro deixa de ser apenas um veículo de reprodução e passa a ser explorado como um espaço de experimentação, onde texto, imagem, materialidade e forma se tornam elementos importantes para o conceito artístico. Essa distinção é fundamental para compreender sua especificidade dentro do campo das artes, como destacado no texto de Paulo Silveira.

A designação “arte do livro” (que será discutida em outro capítulo) não nos serve porque nosso relativo provincianismo a relegou ao mundo técnico, quer artesanal, quer industrial. Utilizo, por isso e por outros motivos que veremos, “livro de artista” para designar um grande campo artístico (ou categoria) no sentido lato, que também poderia ser chamado de livro-arte ou outro nome.¹⁵

A escolha do termo “livro de artista” reflete a necessidade de um conceito que abarque as múltiplas possibilidades dessa prática, sem reduzi-la ao técnico ou ao decorativo. Mais do que um livro ilustrado ou um objeto requintado e de

¹⁵ SILVEIRA, P. Definições e indefinições do livro de artista. In: A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista [online]. 2nd ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008, p.25.

funcionalidade única, ele se constitui como um campo de experimentação formal, conceitual e poética.

No presente trabalho, ternura é o gesto de preservação às conformações tradicionais, assim como aos valores institucionais do livro. É amor à forma livro, manifestada pelo zelo a essa forma, pela manutenção de sua tradição (de sua forma instituída), pela defesa de sua permanência perante as novas mídias ou pela preservação da leitura sequencial da palavra escrita. É carinho pela crença na verdade impressa. É o aceite e a dependência do fetiche. Injúria é agravo ao livro. É a tentativa de sua negação. É o comentário ao suporte pela sua subversão e afronta. É o comprometimento da verdade e/ou da verossimilhança, ou o uso dessa em detrimento daquela. Injúria implica perversão. É dano físico porque presume e tenta violar a permanência temporal do livro. É dano moral porque presume e tenta violar seu legado de lei e verdade. É o esforço de ataque ao fetiche.¹⁶

Aqui, a ternura pode ser compreendida como o respeito pela tradição do livro, sua materialidade e sua função na preservação do conhecimento. Já a “injúria” representa a conduta experimental que questiona essas noções, desafiando tanto a estrutura física quanto a própria simbologia do livro como objeto que possui uma funcionalidade. Esse “jogo de forças opostas” é um elemento essencial do livro de artista, que frequentemente se coloca no limiar entre a referência e a transgressão.

Essas forças também fazem com que a experiência do livro de artista não se limite à leitura no sentido convencional. Ele pode ser manipulado, explorado visual e tatilmente, experienciado como um objeto que convida à interação sensorial, seja contando algo, remodelando ou reorganizando. O ato de folhear suas páginas torna-se parte integrante da obra e não mais a função principal, sugerindo que a materialidade do livro é tão ou mais significativa quanto seu conteúdo textual dependendo do que é desejado pelo livro de artista. Essa abordagem é ilustrada por Paulo no seguinte trecho:

¹⁶ SILVEIRA, 2008, p. 28.

Ter o livro, sim, lê-lo também, mas também, e sobretudo, ver, virar e gerar as suas páginas. Comê-las. É preciso construí-lo como objeto de arte. Libertar-se não apenas do verso, mas da própria regra da página, sim ou não? À arte cabe essa liberdade, mesmo se melancólica.¹⁷

Aqui, o livro passa a ser tratado também como uma experiência física e performativa. O ato de “comê-lo” é entendido metaforicamente como a absorção total da obra, uma incorporação de narrativas que são percebidas através dos sentidos e transcendem a leitura convencional. O livro de artista desafia a linearidade do convencional e convida ao entendimento através da experimentação, libertando-se do formato tradicional.

A década de 1980 passa a ser um período particularmente importante na expressividade do livro como objeto, marcado pela junção entre a tradição e a inovação. O resgate histórico de técnicas de encadernação não se valeu de uma forma puramente conservadora, mas também foi tratada como um meio de subversão, permitindo que o livro se tornasse um espaço de experimentação plástica. Paulo adiante fala sobre como exploraram amplamente esse suporte, desafiando as noções tradicionais do livro e expandindo suas possibilidades formais e conceituais.

Os anos 80 foram especialmente frutíferos ao livro-objeto, com o reingresso dos ensinamentos das técnicas históricas de encadernação, subvertidos para colaborar com a constituição de uma linguagem, aliados ao retorno ao expressionismo na pintura.¹⁸

A retomada do expressionismo na pintura, especialmente a partir da segunda metade do século XX, influenciou diretamente diversas formas de expressão artística, incluindo o livro-objeto. Nesse contexto, a encadernação e a materialidade do livro passaram a desempenhar um papel mais ativo na construção do significado da obra. A encadernação deixava de ser apenas um suporte funcional e tradicional

¹⁷ SILVEIRA, 2008, p.29.

¹⁸ Idem, p.30.

para se tornar um elemento expressivo, contribuindo para a identidade da obra como um todo.

Olhando um pouco para trás, a movimentação artística das décadas de 1960 e 1970, período em que diversos movimentos experimentais buscavam romper com as estruturas tradicionais da arte, já propunham algo que resultaria na frutividade do livro-objeto da década de 1980. O *Fluxus*, por exemplo, propunha a fusão entre diferentes linguagens artísticas, acabando por incentivar a interdisciplinaridade e a valorização do processo criativo sobre o resultado final. Nesse cenário, o livro de artista pôde emergir como um suporte para a experimentação, permitindo a fusão de pintura, colagem, tipografia, escultura e outros em uma única obra. O livro-objeto passou a enfatizar a gestualidade e a subjetividade do artista, se tornando um espaço de intervenção direta e participação ativa do espectador.

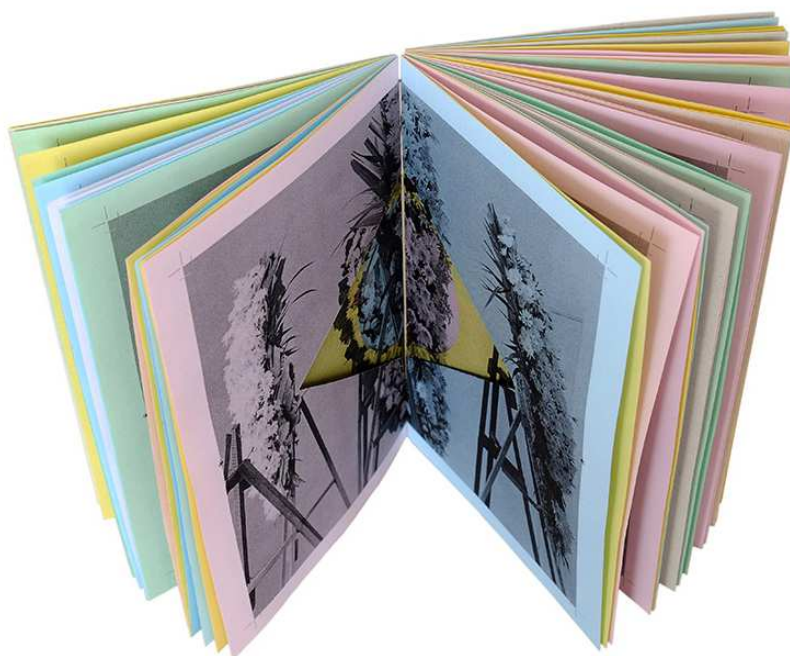


16. Artur Barrio, O Livro de Carne, 1978.

Diferente dos livros ilustrados convencionais, essas obras permitem incorporar elementos gráficos, fotográficos e textuais, explorando novas possibilidades narrativas e visuais. Também permitem a experimentação através do uso de costuras aparentes, papeis de diferentes gramaturas e texturas, além da incorporação de materiais não convencionais, como tecido, metal ou objetos encontrados, para transformar cada exemplar em uma peça única. O caráter

artesanal e processual dessas produções evidenciou o seu potencial como objeto tridimensional e interativo, e reforçou a sua vocação como meio híbrido e dinâmico.

No caso deste trabalho, as proposições desenvolvidas se aproximam dessa categoria, na medida em que modificam e adicionam a estrutura tradicional do livro e o transformam em uma narrativa. Por fim, ainda que tenha consciência dessa filiação, não busco um alinhamento estrito com essa vertente, mas sim uma apropriação livre do formato do livro para atender às necessidades expressivas do trabalho.



17. Lucia Loeb, *Luto* (livro de artista) São Paulo, 2019.

4 - A ESCOLHA DO AMOR

4.1 - Amor, como descreve isso?

O amor não se encaixa em definições simples, nem pode ser medido, seja por gestos ou por frases. É importante voltar a exposição "Ideias Radicais Sobre o Amor", e refletir sobre quais são essas ideias sobre amor. Quando a palavra “radicais” está inserida, já associamos a ações impensadas e passionais ou a demonstrações intensas que desafiam até mesmo o conforto humano. Porém, quando a reflexão gira em torno de ideias sobre o amor, o pensamento permeia as sutis maneiras em que o amor se manifesta e as formas que este amor assume para si.

O amor não existe necessariamente em objetos, mas alguns objetos específicos, carregados de significados, e certas materialidades, são associados a momentos e atos de ternura e carinho, e despertam sensações que evocam sentimentos de amor. O conforto para muitos se traduz em algo quente, “fofo” e acolhedor, como uma almofada. Imagine, por exemplo, uma cama cheia de almofadas felpudas e quentinhas, um lugar onde o corpo descansa e a alma se permite respirar. Esse mesmo conforto é sentido em um abraço apertado, na segurança dos braços de alguém amado que transmite paz sem dizer uma palavra.

O amor não precisa necessariamente sempre ser dito para que se sinta a sua existência. Ele pode ser potencializado no toque leve entre dedos que se encontram distraidamente, ou um bilhete deixado na mesa para alguém que acorda mais tarde. Esses pequenos grandes atos referentes ao amor são frequentemente contados e registrados em livros. Encontramos diversos relatos de amor que às vezes são românticos, às vezes não. O amor entre amigos que se escolhem todos os dias, o amor entre desconhecidos que se cruzam em um momento único e improvável, o amor que se esconde nos detalhes e o amor que se mostra em gestos radicais. Há histórias onde o amor cura e transforma, e há histórias onde amar significa abrir mão e aceitar a despedida.

O amor é descrito pela Bíblia como aquilo que tudo suporta e tudo vence. Uma força inabalável e resiliente. Mas em outras narrativas, ele pode aparecer de forma diferente: como uma escolha dolorosa, uma renúncia, um recomeço ou até mesmo um abandono, reforçando que amar nem sempre é ficar e, às vezes, amar é

compreender que um ciclo terminou, ou que é necessário reprimi-lo, ou que seguir em frente é a melhor escolha. Nessas narrativas o amor se manifesta em sua forma pura, pois se mistura a outras emoções e circunstâncias. Konder (2007. Pg - 08) reflete sobre essa característica que faz com que sua identificação e compreensão não sejam óbvias, uma vez que o amor pode assumir diferentes nuances de acordo com o contexto e as particularidades de cada momento.

É raro identificarmos o amor em estado puro; aparentemente ele prefere atuar misturado. Cada mistura é um caso, e cada caso tem suas singularidades. Os apaixonados, os arrebatados pela paixão, são levados a crer que estão sendo conduzidos por uma força irresistível. Há teóricos que chegam a falar no amor como uma força cósmica.¹⁹

A ideia de que “cada mistura é um caso, e cada caso tem suas singularidades” ressalta que o amor não se apresenta de maneira homogênea, mas sim adaptável e multifacetado. Dessa forma, ele pode coexistir com sentimentos como desejo, afeto, apego, admiração e até mesmo sofrimento.

Por outro lado, o amor, como descrito nos trechos bíblicos, é apresentado como uma força pura, sublime e inabalável, que transcende as circunstâncias e os interesses individuais. Em 1 Coríntios, o amor é definido não apenas como um sentimento, mas como uma postura de vida fundamentada na paciência, abnegação e cumplicidade. Ele destaca que o amor verdadeiro não se baseia no orgulho e nem na troca de interesses, mas sim na entrega e no respeito pelo outro. Essa visão do amor se opõe aos conceitos passageiros e superficiais, e enfatiza que ele não é efêmero e nem feito de impulsos, mas sim um amor constante e justo.

O amor é paciente, o amor é bondoso. Não inveja, não se vangloria, não se orgulha. Não maltrata, não procura seus interesses, não se ira facilmente, não guarda rancor. O amor não se alegra com a injustiça, mas se alegra com a verdade. Tudo sofre, tudo crê, tudo espera, tudo suporta²⁰.

¹⁹ KONDER, Leandro. *Sobre o amor*. Capítulo 1: O Amor e Suas Múltiplas Faces. São Paulo: Boitempo, 2007, p.9.

²⁰ 1 Coríntios 13:4-7 In BÍBLIA. Sagrada Bíblia Católica: Antigo e Novo Testamentos. São Paulo: Editora Ave-Maria, 4ª Edição, 2014.

Já em Cânticos 8:7, o amor é representado como uma força impossível de mensurar e destruir. A metáfora das águas que não conseguem apagá-lo mostra como o amor resiste às adversidades e não pode se afogar ou ser levado, independentemente das muitas águas que se apresentem. Também é afirmado que o amor não pode ser comprado, e nem merecido, pois ele é recebido e inestimável.

As muitas águas não podem apagar o amor, nem os rios podem levá-lo na correnteza. Se alguém oferecesse todas as riquezas da sua casa para adquirir o amor, seria totalmente desprezado.²¹

Essa perspectiva ressalta que o amor verdadeiro não está condicionado a valores e a bens materiais, mas sim à sua essência intrínseca, gratuita e que ultrapassa qualquer valor. A noção de amor mencionada no trecho, sugere um amor que ultrapassa a individualidade. Essa perspectiva é encontrada no âmbito religioso, onde se enxerga o amor como um princípio fundamental para a ordem de todos os seres.

Na visão bíblica o amor transcende as concepções passageiras e emocionais da vida terrena, e se firma como um compromisso leal e uma aliança genuína. Ele resiste ao tempo, não se abala com as adversidades e não pode ser comprado e nem substituído por riqueza alguma, assim como é reforçado em Mateus 6:2: "Pois onde estiver o seu tesouro, aí também estará o seu coração"²².

No entanto, sem o âmbito religioso o amor pode ser compreendido como uma construção social e subjetiva, influenciada tanto pelos fatores culturais, quanto pelas experiências individuais, sendo moldado de forma múltipla e singular pelas experiências, pelo contexto social e pelas escolhas de cada indivíduo.

A reflexão sobre o amor em sua forma pura e o amor "multifacetado" que não se apresenta de maneira homogênea, levanta um importante questionamento: o ser humano é conduzido por um amor puro ou ele constrói suas próprias narrativas, atuando "misturado" por causa das diferentes vivências pessoais?

²¹ Cânticos 8:7 In BÍBLIA. Sagrada Bíblia Católica: Antigo e Novo Testamentos. São Paulo: Editora Ave-Maria, 4ª Edição, 2014.

²² Matheus 6:2, In BÍBLIA. Sagrada Bíblia Católica: Antigo e Novo Testamentos. São Paulo: Editora Ave-Maria, 4ª Edição, 2014.

Para entender - ou tentar - tamanha complexidade é preciso olhar o individual e o contexto. Algumas vezes, o amor é aquele que exige entrega total, que interliga a vulnerabilidade às ideias radicais. Outras vezes, ele pede paciência, cuidado, e uma dedicação silenciosa. Há amores que nascem da liberdade de amar, e há aqueles que florescem na construção diária. Alguns, sim, são radicais, mas, por fim, o amor não é uma equação exata, nem um roteiro previsível. Ele toma a existência, acontece, se molda e amadurece. Amar é, antes de tudo, um ato de descoberta coletiva, social e singular.

4.2 - Materialidade que reflete o amor

Para Daniel Miller, muitas das materialidades de nossa realidade social são naturalizadas, não nos damos conta de sua influência.²³ Quando falamos de materialidade, não estamos apenas nos referindo aos aspectos físicos, palpáveis da realidade material. Segundo Miller, esse conceito diz respeito às molduras sociais que influenciam e conformam nossas relações e que dizem respeito a objetividades e infraestruturas, mas também a contextos e conteúdos, histórica e socialmente determinados²⁴.

Paulo Laurentiz investiga como a materialidade abrange a expressão dos suportes físicos. Rompendo com a ideia de um sujeito produtor que incide sobre um objeto passivo, Laurentiz destaca como a operação na materialidade ocorre como uma cooperação entre o autor e os meios²⁵.

O conceito de materialidade não se opõe ao de matéria; vai além. A matéria é a preocupação mecânica com o suporte material, ao passo que a materialidade abrange o potencial expressivo e a carga informacional destes suportes, englobando também a extramaterialidade dos meios de informação²⁶.

²³ MILLER, Daniel. Materiality: an introduction. in MILLER, Daniel (Ed.). Materiality. Duke University Press. Durhan and London. 2005, p.05.

²⁴ MILLER, 2005, p. 24-25.

²⁵ LAURENTIZ, Paulo. *A holarquia do pensamento artístico*. Campinas: Unicamp, 1991, p.102.

²⁶ Idem.

O amor, enquanto tema, carrega uma carga emocional e simbólica extremamente complexa. Minha escolha por esse tema decorre de um interesse pessoal e de uma inquietação sobre a maneira como ele se manifesta nas relações humanas.

A cor, a materialidade e os materiais utilizados nas proposições artísticas foram escolhidos para reforçar as nuances desse sentimento. O vermelho, por exemplo, aquece o trabalho, evocando sensações de proximidade e intensidade. Já a transparência sugere uma certa fragilidade e exposição, características inerentes às experiências amorosas. Cabe destacar que a questão cromática e mesmo aspectos relacionados à materialidade leva em consideração um contexto de vivências pessoais, uma vez que a exploração desses elementos em proposições artísticas podem significar diferentes coisas em diferentes contextos, culturas, religiões, países e até mesmo estados emocionais.

Cada uma das quatro proposições desenvolvidas aborda um aspecto do amor, explorando sua materialidade e sua presença nos objetos cotidianos. Cada escolha carrega consigo uma carga simbólica e intencional que reforça o conceito central de cada peça. A pelúcia, por exemplo, utilizada no primeiro livro evoca o afeto, a ternura e o acolhimento. A familiaridade do toque macio convida ao contato e desperta memórias de conforto e proteção. A escolha da cor branca²⁷ para a parte interna sugere a pureza desse sentimento, e também a tranquilidade do que é genuíno, enquanto o degradê vermelho²⁸ que envolve o exterior remete à intensidade e à paixão. Esse contraste entre o branco e o vermelho expressa a dualidade do amor, onde sua suavidade e sua intensidade coexistem.

O couro utilizado no segundo livro carrega consigo uma forte simbologia de resistência e proteção. Sua rigidez e função original, como um escudo, cria uma barreira entre o interior e o exterior, sugerindo que está resguardado. O couro é comumente um material associado à força, à durabilidade, funcionando como uma couraça que oculta e protege o que está dentro. Ao envolver o livro, ele serve como uma espécie de escudo, assim como o cinto em seu entorno, impedindo um contato direto com seu conteúdo. A adição do cinto que fecha o livro reforça o sentido de

²⁷ Para Pastoureau o branco é a cor da pureza, da virgindade, da higiene, da simplicidade, da paz, sabedoria, do divino, mas também da ausência de cor. PASTOUREAU, Michel. *Dicionário das cores do nosso tempo: simbólica e sociedade*. Lisboa: Editora estampa, 1993, p.42 e 43.

²⁸ Para Pastoureau o vermelho é a cor do perigo e da proibição, do fogo, do sangue, do amor, do erotismo. Também do luxo, da alegria, da matéria e do materialismo. PASTOUREAU, 1993, p.160 e 161.

aprisionamento. O processo de envelhecimento das páginas traz a ideia da passagem do tempo e a marca do uso.

O terceiro livro, tem a capa na tonalidade de um azul²⁹ escuro intenso, e essa cor é frequentemente associada à confiança e à estabilidade, mas ele também pode remeter à melancolia e ao distanciamento. Sua superfície desgastada por arranhões e marcas de agressões são contrastantes ao significado da cor. O “oco” também é incoerente com a funcionalidade do objeto, o que o torna ainda mais reflexivo e interessante. No entanto, no vazio interno criado pelo recorte das páginas, há um fio vermelho que atravessa o comprimento do livro. O vermelho, que nos outros livros representava a paixão e a intensidade, aqui se torna um traço de resistência e esperança.

O quarto livro explora a passagem do tempo. Feito em gelo, representa a efemeridade e a fragilidade da existência. O gelo derrete, deixa de ser físico e visível, mas a memória de sua existência é revivida pelos registros de sua passagem.

Já a versão em gesso, traz um diálogo com a tradição das esculturas sacras e das bíblias abertas que residem nos lares, na tentativa humana de eternizar o amor e a devoção, estabelecendo um paralelo entre a fé, o amor, a permanência e a residência no espaço íntimo.

²⁹ Para Pastoureau o azul é a cor da fidelidade, do infinito, do longínquo, do sonho, da fé, da confiança, cor real e aristocrática. Mas também está associada à melancolia e a nostalgia. PASTOUREAU, 1993, p.23 e 24.

5 - RELATÓRIO DE PRODUÇÃO

Essa parte contém uma descrição técnica e material do processo produtivo, incluindo materiais utilizados, técnicas empregadas e desafios encontrados na execução das proposições

Durante a produção, diversas experimentações foram realizadas, e algumas opções foram descartadas até a definição das versões finais.

Em cada trabalho foram explorados diferentes materiais, texturas e processos de transformação. Durante a produção, experimentações foram necessárias para alcançar os efeitos desejados, e algumas possibilidades foram descartadas em favor de opções que melhor se adequam.

Livro 1 – De Braços Abertos.

Para a construção do primeiro livro, foram utilizadas, além da estrutura de um livro, duas capas de almofada: uma de pelúcia curta na cor branca e outra de uma pelúcia mais longa em um degradê de vermelho e branco. Antes da escolha desses materiais, foram testados panos de prato, tapetes e outras capas de diferentes tecidos, mas foram descartados devido à textura e à qualidade visual menos interessante para o objetivo esperado.

Passos realizados:

- Medição e marcação do recorte da capa de pelúcia branca;
- Encape das folhas do livro com cola, utilizando a pelúcia branca;
- Marcação das medidas da pelúcia degradê para a capa externa;
- Fixação da pelúcia degradê na capa do livro com cola quente, garantindo a aderência nas dobras;
- Ajustamento do corte das pelúcias para que não ultrapassem o espaço delimitado.



18. Fotografia do processo. Páginas encapadas com pelúcia.



19. Fotografia do processo. Páginas encapadas com pelúcia.



20. Fotografia do processo. Capa encapada com pelúcia.



21. Emanuelle Fonseca. De Braços Abertos. Livro objeto. 2025



22. Emanuelle Fonseca. De Braços Abertos. Livro objeto. 2025

Livro 2 – Amanhã, talvez.

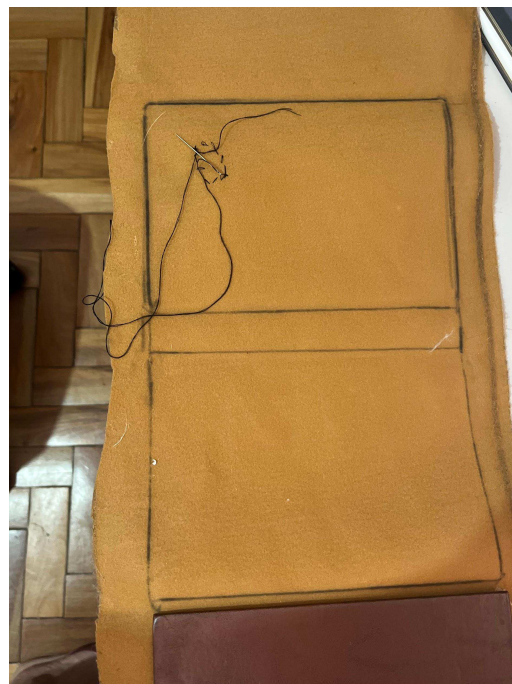
Este livro foi elaborado com o tecido de couro reaproveitado de uma bolsa adquirida em um brechó, junto a um livro antigo que teve suas páginas envelhecidas para complementar a estética da peça.

Passos realizados:

- Envelhecimento das laterais das páginas utilizando uma mistura de água e café, aplicada com pincel;
- Finalização do envelhecimento com sombreamento em giz pastel seco na cor marrom;
- Fixação das fivelas frontais da bolsa no couro, utilizando costura e cola;
- Colocação de um cinto marrom, que passa pelas fivelas e envolve o livro;
- Medição e corte do couro para encapar o livro;
- Fixação do couro na capa com cola e acabamento interno para esconder as bordas.



23. Fotografia do processo. Couro recortado e fivelas sendo costuradas no couro.



24. Fotografia do processo. Marcações das dobraduras para encapar o livro com o couro.



25. Fotografia do processo. Fivelas costuradas e livro encapado com o couro.



26. Fotografia do processo. Cinto afivelado em volta do livro e preso pelas fivelas.



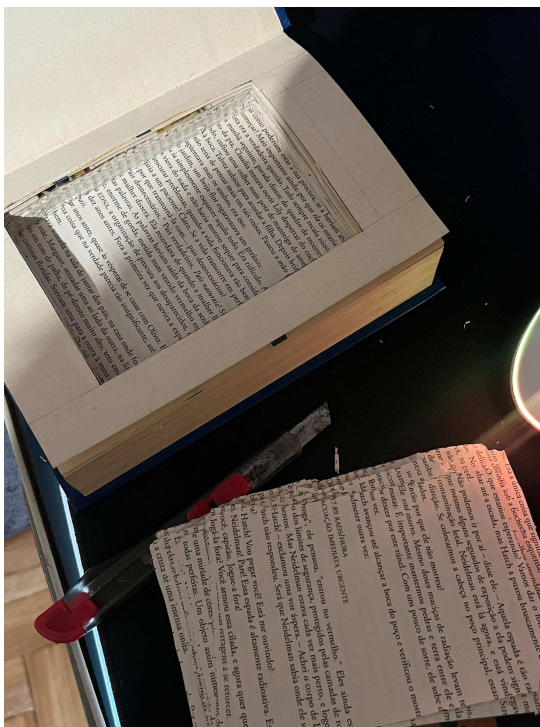
27. Emanuelle Fonseca. Amanhã, talvez. Livro objeto. 2025

Livro 3 – O Que Resta.

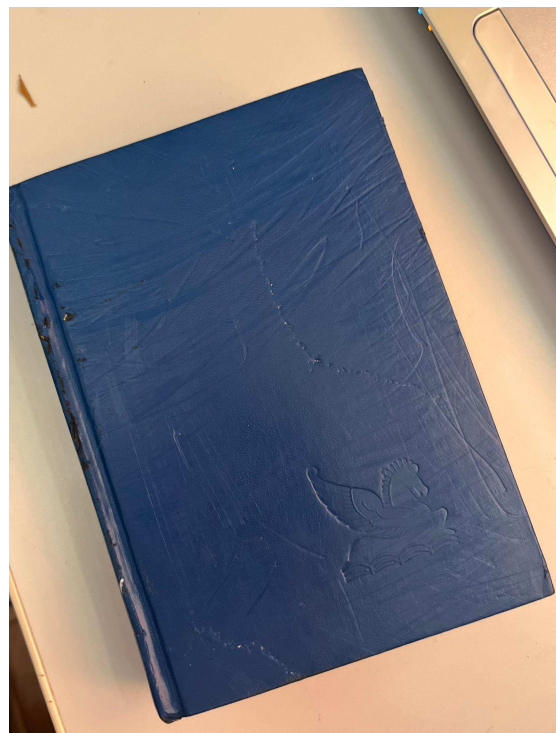
Para este livro, o objetivo foi criar um efeito de vazio e desgaste, onde o que restou foi um enfoque na palavra amor, recortada e sustentada por linhas.

Passos realizados:

- Utilização de um estilete para recortar um retângulo em todas as páginas, criando um grande buraco interno.
- Lixamento do interior do recorte para uniformização.
- Processos de deterioração externa: lixas, arranhões com objetos pontiagudos e atrito com texturas irregulares de pisos e asfaltos.
- Colagem das linhas em diferentes páginas
- Colagem dos recortes da palavra amor nas linhas



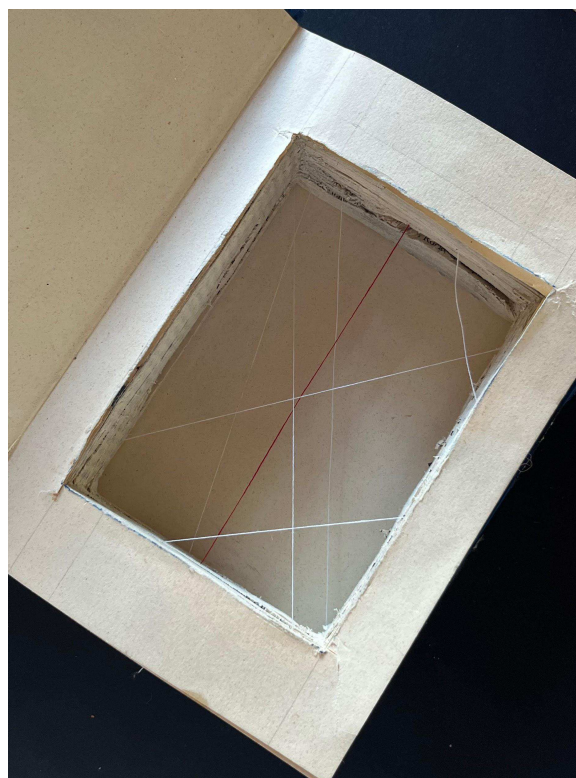
28. Fotografia do processo. Páginas recortadas com um estilete.



29. Fotografia do processo. Início da deterioração externa.



30. Emanuelle Fonseca. O Que Resta. Livro objeto. 2025



31. Emanuelle Fonseca. O Que Resta. Livro objeto. 2025

Livro 4 – Era, É e Será.

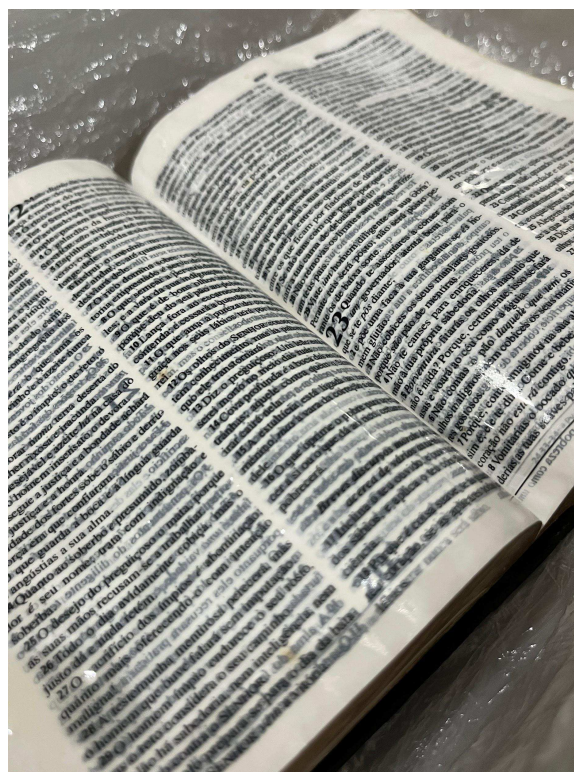
O quarto livro foi desenvolvido a partir do molde de um exemplar da Bíblia Sagrada aberta, testando diferentes materiais para sua reprodução.

Passos realizados:

- Criação de um molde em silicone de um exemplar da Bíblia aberta.
- Teste de preenchimento com resina, gelo e gesso:
- Resina foi descartada por parecer artificial.
- Gelo foi utilizado para uma fotografia do livro.
- Gesso foi escolhido para a versão final da obra, permitindo uma reprodução fiel à estrutura original.



32. Fotografia do processo. Bacia protegida pelo plástico pvc.



33. Fotografia do processo. Desmoldante aplicado nas páginas da Bíblia.



34. Fotografia do processo. Silicone ainda líquido preenchendo os espaços.



35. Fotografia do processo. Molde de silicone pronto.



36. Fotografia do processo. Primeira tentativa de resina. material descartado.



37. Emanuelle Fonseca. Era, É e Será. Gesso. Livro objeto. 2025.



38. Emanuelle Fonseca. Era, É e Será. Gelo. Livro objeto. 2025

CONCLUSÃO

Acredito que foi importante realizar esse trabalho porque ele me permitiu amadurecer questões relacionadas ao objeto na arte, da estrutura formal do livro e o seu papel na construção de narrativas, da categoria livro de artista, da subjetividade do amor e como tudo isso se manifestou nas proposições que foram desenvolvidas.

Penso que foi decisivo nesse processo a visita à exposição “Ideias Radicais Sobre Amor” da artista Panmela Castro que se conectava diretamente ao fio condutor da minha pesquisa e reafirmava para mim a importância da materialidade e o significado dos objetos na construção de narrativas. Reafirmo, também, que a maneira como desdobrei os assuntos elencados nos capítulos deste trabalho através da pesquisa conseguiram abranger alguns aspectos relacionados a minha produção visual, não todas, mas as necessárias para a concretização deste trabalho.

Acredito que no primeiro capítulo, ao ter tido a oportunidade de estudar um pouco mais sobre a questão do objeto na arte e sua gênese, obtive maior compreensão de como a incorporação de objetos de diferentes funcionalidades podem desafiar as convenções da arte e demonstrar que objetos podem ser ressignificados e encaixados na categoria de obra de arte, inaugurando uma modalidade artística com novas possibilidades artísticas. Esse estudo foi muito importante na realização das proposições que se apropriam de objetos e mudam o seu contexto.

Abordar a simbologia dos objetos também foi relevante, pois através desse estudo pude compreender como algumas relações são estabelecidas e como poderia utilizar de maneira intencional e expressiva os objetos em minhas proposições artísticas.

Ao pesquisar sobre as definições do amor, compreendi ainda mais a importância dos objetos, pois carregam significados e materialidades capazes de despertar sensações que evocam sentimentos. Esse estudo influenciou fortemente e ajudou na escolha final dos materiais que compõem as proposições realizadas, ampliando meus horizontes acerca das vastas “definições” de amor.

Pude compreender também a importante relação entre esse sentimento com o objeto livro, pois este é registrado em diversas narrativas escritas, e o objeto também pode registrar as marcas de ternura de seu uso em sua forma

tridimensional. Acredito também que ter estudado sobre as questões do livro me fizeram ter mais maturidade e intencionalidade na realização desses trabalhos específicos e na escolha deste objeto.

Julgo que consegui cumprir quatro proposições artísticas que utilizam de forma consciente da apropriação do objeto livro e de diferentes materialidades, no entanto, nos primeiros momentos deste percurso, encontrei certa dificuldade em relação a falta de tempo e em relação a definição final dos materiais e a frustrações devido à quebra de expectativa de algumas materialidades, principalmente se tratando da quarta proposição “Era, É e Será”, onde demorei para concretizá-lo devido a insatisfação em relação aos materiais explorados.

Esta pesquisa e as quatro proposições artísticas realizadas me deixaram muito satisfeita, e percebo que consegui ultrapassar minha intencionalidade primeira na execução prática dos trabalhos. Concluo que esse TCC me trouxe uma nova visão, apesar de perceber que algumas coisas ficaram pelo caminho, pois exigem mais profundidade e estudo.

Ressalto que esse trabalho foi importante para o meu amadurecimento profissional, e isso projeta para o meu futuro outras perspectivas de pesquisa, desenvolvimento e aprofundamento para novos projetos acadêmicos e no campo profissional das artes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1970.

BÍBLIA. Sagrada Bíblia Católica: Antigo e Novo Testamentos. São Paulo: Editora Ave-Maria, 4ª Edição, 2014.

CRISTOFARO, Ricardo. *A afirmação do objeto nas artes visuais* In DOHMANN, Marcus (Org.). *A experiência Material: A cultura do objeto*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2013.

DARNTON, Robert. *A questão dos livros: passado, presente e futuro*. Editora Companhia das Letras, 2010.

GULLAR, Ferreira. *Argumentação contra a morte da arte. O quadro e o objeto*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

KONDER, Leandro. *Sobre o amor*. Capítulo 1: O Amor e Suas Múltiplas Faces. São Paulo: Boitempo, 2007.

LAURENTIZ, Paulo. *A holarquia do pensamento artístico*. Campinas: Unicamp, 1991.

MELOT, Michael. Livro. In: *Dicionário da literatura francesa*. São Paulo: Editora da UNESP, 2007.

MELOT, Michel. *Livro*. Ateliê Editorial, 2012.

MILLER, Daniel. Materiality: an introduction. in MILLER, Daniel (Ed.). *Materiality*. Duke University Press. Durhan and London. 2005.

MOEGLIN-DELCROIX, Anne. "Resposta a Johanna Drucker." *JAB - Revista de livros de artistas*, 1996.

PASTOUREAU, Michel. *Dicionário das cores do nosso tempo: simbólica e sociedade*. Lisboa: Editora estampa, 1993

ROSA, Ana Sofia da Cunha. *A apologia do objeto: experimentação e inovação formal na escultura modernista*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Lisboa, Portugal, 2022.

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