



RIO

PUC

Dissertação de Mestrado

Corpo-obra

Aspirações Poéticas na Tecitura de
Experiências do Artifício e do Ascetismo

Cristina Viana Tenenbaum

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Centro de Teologia e Ciências Humanas

Departamento de Artes e Design

Rio de Janeiro, 10 de abril de 2026

Dissertação de Mestrado

Corpo-obra

Aspirações Poéticas na Tecitura de
Experiências do Artífício e do Ascetismo

Cristina Viana Tenenbaum

Orientação: Professor Carlos Eduardo Félix da Costa

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Design pelo programa de Pós-Graduação em Design, no Departamento de Artes e Design – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 10 de abril de 2026

Corpo-obra

Aspirações Poéticas na Tecitura de Experiências do
Artifício e do Ascetismo

Cristina Viana Tenenbaum

**Dissertação apresentada como requisito parcial para a
obtenção do grau de Mestre em Design.
Aprovada pela Comissão examinadora abaixo:**

Professor Carlos Eduardo Félix da Costa

Orientador

Departamento de Artes e Design – PUC-Rio

Professora Ana Luiza Nobre

Departamento de Arquitetura e Urbanismo – PUC-Rio

Professora Fabiola Bastos Notari

Grupo Movimenta

Rio de Janeiro, 10 de abril de 2026

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial, do trabalho é proibida sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Cristina Viana Tenenbaum

Graduada em Desenho Industrial pela PUC-Rio (1995). Possui Especialização em Tecnologias no Ensino Superior pela PUC-Rio (2016). Professora no Departamento de Artes e Design – PUC-Rio desde 2000. Atua em projetos de extensão comunitária na instituição, como NEAM – Núcleo de Estudo e Ação Mundo da Juventude, e AiÊ – Arte, Inclusão e Educação com Orientação Universitária. Tem 32 anos de experiência em artes, com ênfase em encadernação artesanal, à frente da Palmarium Encadernações de Arte Ltda. Instrutora de *yoga* registrada na Aliança do Yoga desde 2018. Coordenadora do núcleo de *yoga* do Instituto ZENcâncer desde 2020.

Ficha Catalográfica

Tenenbaum, Cristina Viana

Corpo-obra: aspirações poéticas na tecitura de experiências do artifício e do ascetismo / Cristina Viana Tenenbaum; orientação: Carlos Eduardo Félix da Costa. – 2026.

145f.: il. color.; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 2026.

Inclui bibliografia

1. Artes e Design – Teses. 2. Encadernação. 3. Yoga. 4. Corpo. 5. Repetição. 6. Presença. I. Costa, Carlos Eduardo Félix da. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Artes e Design. III. Título.

Agradecimentos

Agradeço à minha mãe, Sonia Laurinda, e ao meu pai, Heleno Sérgio (*in memorian*), pela vida, pelos exemplos amorosos, e por me oferecerem apoio e confiarem nas minhas empreitadas. Ao meu companheiro, André, por todo suporte, conversas, incentivos e paciência. Ao meu filho, Caio, pela compreensão, leveza e bom humor. Aos demais familiares, pela presença, interesse, torcida e acolhimento.

Aos amigos, por existirem na minha vida e estarem presentes e próximos, independente da distância geográfica. Aos colegas de jornada acadêmica, pelas trocas inspiradoras, e por me lembrarem que somos coletivamente.

À professora Ana Branco, que me ensinou a aprender, na graduação, puxando o tapete sob meus pés quando eu achava que “já sabia” alguma coisa, me fazendo sentir o chão durante o caminhar.

A todos os mestres das artes do livro e de *yoga* com quem tive a dádiva de aprender, que contribuíram para tecer quem sou hoje. Em especial à Marisa Garcia de Souza, por ter aberto as portas do mundo da encadernação para mim, me guiado em boa parte desse caminho, e me acompanhado durante a escrita do segundo capítulo, complementando e validando memórias com informações minuciosas. E ao professor Pedro Kupfer, pelas aulas, conversas e orientações preciosas e sábias de leituras sobre *yoga*.

Às ex-alunas de encadernação (e amigas), pelos depoimentos emocionantes que agregaram sentido a esta escrita sobre experiências.

À PUC-Rio e ao LINDA – Laboratório Interdisciplinar em Natureza, Design e Arte, pela oportunidade desta pesquisa. A todos os professores que encontrei neste trajeto e aos funcionários do programa de pós-graduação.

Às professoras Ana Luiza Nobre, Fabiola Bastos Notari, Nathalia de Sá Cavalcante e Christiane Lopes da Cunha, e ao professor Leonardo Ventapane, pela disponibilidade para composição das bancas de qualificação e defesa, e pelas contribuições precisas, muito valiosas e generosas.

E ao professor Carlos Eduardo Félix da Costa, e amigo Cadu, pela atenção, sensibilidade e generosidade, pelo privilégio das orientações sempre tão brilhantes, assertivas, honestas, firmes e cuidadosas.

Resumo

Tenenbaum, Cristina Viana. **Corpo-obra: aspirações poéticas na tecitura de experiências do artifício e do ascetismo**. Rio de Janeiro, 2026. 145p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta pesquisa qualitativa de caráter teórico-prático procura investigar os entrelaçamentos experienciados na encadernação artesanal e no *yoga*, assuntos que são propostos como – mais que objetos de estudo – uma abordagem epistemológica. Tem como objetivo elaborar a respeito de princípios comuns às práticas artesanais e ascéticas percebidos como potenciais recursos para o conhecer em dinâmicas alteritárias e polirracionais. Princípios identificados com base em habilidades desenvolvidas pela capacidade de sustentação do estado de presença e da repetição atenta, cuidadosa e aberta ao inesperado. Técnicas nas quais corpo, mente e espírito são engajados em processos consistentes e conscientes que suscitam a intuição. Procedimentos operados no tempo e no ritmo que possibilita a reflexão durante o fazer e cria espaços para a emergência de alinhamentos do ser, estar e interagir no mundo. As relações são feitas assumindo a condição do não saber e do inacabamento, e pretendem contribuir para perspectivas metodológicas sensíveis no campo das artes, nas quais o corpo é partícipe da prática filosófica. A metodologia contempla o agenciamento de fundamentação, aprendizados e experiências singulares incorporadas, tangibilizadas no campo do fazer poético.

Palavras-chave

Encadernação, yoga, corpo, experiência, presença, repetição.

Abstract

Tenenbaum, Cristina Viana. **Body-work: poetic aspirations in the weaving of experiences of artifice and asceticism**. Rio de Janeiro, 2026. 145p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This qualitative research of a theoretical-practical nature seeks to investigate the interweavings experienced in artisanal bookbinding and yoga, subjects that are proposed as an epistemological approach rather than mere objects of study. Its objective is to elaborate on principles common to artisanal and ascetic practices perceived as potential resources for knowledge in alteritarian and polyrational dynamics. Principles identified based on skills developed by the ability to sustain a state of presence and a kind of repetition that is attentive, careful and open to the unexpected. Techniques in which body, mind, and spirit are engaged in consistent and conscious processes that elicit intuition. Procedures that are operated in time and rhythm that enable reflection during the act of doing and create spaces for the emergence of alignments of being, existing, and interacting in the world. The relations established embrace the condition of not knowing and of incompleteness, and aim to contribute to sensitive methodological perspectives in the field of the arts, in which the body participates in philosophical practice. The methodology contemplates the agency of foundation, learning, and singular experiences incorporated and made tangible in the field of poetic practice.

Keywords

Bookbinding, yoga, body, experience, presence, repetition.

Sumário

1 Introdução	12
2 Encadernação – uma narrativa continuada	24
2.1 Especialização sociável	26
2.2 Oficina aberta	45
3 Yoga – tradição e ruptura	54
3.1 Aquilo que foi visto	59
3.2 Perfeição na ação	71
4 Repetição, presença, sustentação, dissolução	79
4.1 Experimento 1: Tricô	81
4.2 Experimento 2: Lótus	91
4.3 Experimento 3: Livro-infinito	97
4.4 Experimento 4: Incenso	103
4.5 Experimento 5: Caminho	109
5 Pausa	119
6 Referências bibliográficas	127
7 Anexos	131

Lista de figuras

Figuras 1, 2 e 3: Encadernações de conservação contemporâneas e postura de <i>yoga</i> .	13
Figuras 4 e 5: Encadernação de livro de artista e postura de <i>yoga</i> .	17
Figura 6: Esboço de conexões rizomáticas de palavras feito no início da pesquisa.	21
Figuras 7, 8 e 9: Livro-objeto e detalhes de encadernações da artista Marisa Garcia de Souza, em exposição individual na Casa Contemporânea, SP, 2019.	30
Figuras 10, 11 e 12: Capa de livro de Leopoldo Berger, capa de cordel sobre Ernesto Berger e registro de visita da autora a sua casa em Nova Friburgo - RJ, 2006.	33
Figura 13: Páginas 250 e 251 do volume I do livro <i>Non-adhesive Binding</i> de Keith Smith, 1999, com ilustrações de variações de estruturas de encadernações.	35
Figuras 14, 15 e 16: Detalhes de costuras de encadernação japonesa aparente e de encadernação <i>Crisscross</i> feita a partir de tutorial de Anne Goy.	36
Figuras 17, 18 e 19: Encadernações artísticas de folhetos de literatura de cordel feitas por Carmencho Arregui (Itália), pela autora e por Marie Busson (França) para a coleção <i>Cordel Chic</i> , de Hélène Jolis (França).	39
Figuras 20 e 21: Exemplos de encadernações feitas com a técnica 'Estrutura Cruzada', desenvolvida por Carmencho Arregui (Itália).	40
Figuras 22 e 23: Exemplos de encadernação contemporânea de conservação feitas por Kathy Abbott (Reino Unido).	42
Figuras 24, 25 e 26: Modelos de encadernação feita com a técnica <i>Link</i> , de Sol Rebora (Argentina), 2018.	44
Figuras 27, 28, 29, 30, 31 e 32: Gestos manuais em práticas de encadernação e <i>yoga</i> (<i>chinmudra</i> - gesto de clareza mental), 2018.	51
Figura 33: <i>Kolam</i> : desenhos efêmeros feitos tradicionalmente por mulheres, em Tamil Nadu, estado do sul da Índia.	55

Figura 34: Mandala desenhada no chão com farinha de arroz colorida e pétalas de flores.	56
Figura 35: Exercício de alinhamento e foco em postura psicofísica.	61
Figura 36: Permanência em postura psicofísica durante prática.	68
Figura 37: Restos de incensos queimados e pote de argila.	70
Figura 38: Seleção de quadros de áudio visual realizado pela autora em junho de 2024	73
Figura 39: Trecho de pista de pedestres da Lagoa Rodrigo de Freitas, no Rio de Janeiro.	78
Figura 40: Imagem de experimento <i>Tricô</i> em andamento, 2025.	83
Figura 41: Imagem do ateliê da artista Fernanda Gomes feita por Pat Kilgore, 2015.	84
Figura 42: Imagem de <i>Paradox of praxis 1 (Sometimes making something leads to nothing)</i> , de Francis Alÿs (Cidade do México, 1997).	87
Figura 43: Imagem de Roman Opalka pintando uma das telas <i>Detail</i>	88
Figura 44: Imagem de experimento 1 – <i>Tricô</i> , 2025.	90
Figura 45: Imagem de flor de lótus em lago artificial.	91
Figura 46: Imagens de B. K. S. Iyengar demonstrando postura do lótus.	93
Figuras 47 e 48: Imagens de Experimento 2 - <i>Lótus</i> , 2025.	96
Figuras 49 e 50: Obra <i>Caminhando</i> , de Lygia Clark, 1963.	98
Figura 51: Imagem de amostras de papel, pergaminho e fio usados no experimento do <i>Livro-infinito</i> , 2025.	100
Figuras 52 e 53: Imagens de detalhes de fólhos e costuras do <i>Livro-infinito</i> , 2025.	101
Figuras 54, 55 e 56: Imagens de experimento – <i>Livro-infinito</i> , 2025.	102
Figura 57: Estatueta, <i>japamala</i> e bastões de incenso feitos de sândalo, 2026.	105
Figura 58: seleção de quadros do audiovisual <i>Incenso</i> .	109
Figuras 59 e 60: parte de tecido utilizado no experimento e pés na postura inicial da prática.	111
Figuras 61 e 62: gaze de algodão esticada sobre tapete e deformada sobre palma da mão.	114

Figuras 63 e 64: disposição de tecido sobre tapete no espaço de prática e mão com óleo de linhaça.	115
Figuras 65 e 66: vista lateral da gaze enrolada e vista superior da gaze pós prática.	116
Figura 67: registro visual do experimento 5 – <i>Caminho</i> .	118

1

Introdução

Arjuna reclama de sua mente, no capítulo 6 da Gita, mas o mestre Krishna lhe diz que a agitação da mente é natural. Ela pode ser controlada por abhyāsa, a repetição, e vairāgya, o desapego, método ensinado também por Patañjali.
Gloria Arieira, *O yoga que conduz à plenitude*, 2017.

Ao iniciar a apresentação de uma pesquisa acadêmica em artes e design trazendo os termos “encadernação artesanal” e “yoga”, a reação é muitas vezes de estranhamento. Os dois termos podem fazer alusão a objetos de pesquisa qualitativa de caráter teórico-prático, mas o segundo não tem relação direta com o pensamento e a conformação da *coisa* livro, vem de uma fonte de conhecimento aparentemente distante demais da anterior para que se estabeleça uma conexão dentro da lógica normativa amplamente aceita na instituição de ensino superior contemporânea.

O campo do design pode abrir brechas para uma aventura investigativa desse tipo pelo fato de contemplar em seus exercícios projetuais o diálogo com outras disciplinas e áreas do saber. A pesquisadora Denise Portinari, em seu artigo *Queerizar o Design* (2017) lembra que “(...) o design não é uno, e que seu campo se constitui em um entrecruzamento de diferentes práticas e espaços.” (Portinari, 2017, p. 3). Esta capilaridade demanda em contraponto uma reflexão crítica e responsável acerca dos alcances e limites de uma atividade fundada no capitalismo, que lida com a materialização de bens e serviços, assim como de imaginários, valores, conceitos e normas, estando, portanto, implicada na dimensão estética da existência e embrenhada na teia dos processos sócio-políticos (*Op. cit.*, p. 11). “Projetar significa expor-se e viver com paradoxos e contradições, mas nunca os camuflar sob um manto harmonizador.” (Bonsiepe, 2013, p. 25).

Os termos apresentados no primeiro parágrafo referem-se não simplesmente a objetos de estudo científico, mas a guias para outras abordagens epistemológicas possíveis, que partam da assunção da não neutralidade e do não domínio do saber como motivação para a abertura a novas afetações, problematizações e reflexões sobre aprendizados e experiências, sem perder de vista (e da ação) a dimensão ética.



Figuras 1, 2 e 3: Encadernações de conservação contemporâneas e postura de yoga.
Fonte: Acervo pessoal.

Este estudo é motivado por conexões feitas a partir de vivências da autora ao longo dos últimos trinta e dois anos no universo da encadernação artesanal enquanto saber/fazer que potencializa o caráter inter-relacional do artefato livro – contemplando alguns entrelaçamentos com o livro de artista –, e ao longo dos últimos dezessete anos no universo do *yoga* (em ambos como aprendiz, praticante e instrutora). Isso explica a possibilidade da ocorrência em alguns momentos da escrita em primeira pessoa, não numa narrativa autocentrada, mas na intenção de explicitar relações entre conhecimentos adquiridos em produções que envolvem o engajamento do próprio corpo, sentidos e sentimentos atrelados à cognição. Relações estas que podem vir a ser entendidas e exploradas como recursos estratégicos para a experimentação de modos de existência alternativos aos estabelecidos em uma lógica normativa exclusiva.

Ambas as práticas lidam com a repetição cuidadosa de alguma técnica que se quer refinada (diferente da reprodução mecânica, entediante e irrefletida), podendo levar a pessoa a um estado de atenção focal que paradoxalmente abre um campo fértil para a imaginação, a crítica e a expressão, possibilitando novas

intuições e correlações entre territórios aparentemente distantes. A dedicação a atividades desse tipo permite, simultaneamente, a realização de algo no mundo dos sentidos e a contemplação da ação em questão; a capacidade de testemunhar, descobrir e avaliar o que está acontecendo no momento.

Assim como o artista e o artífice, o praticante de *yoga* recorre à disciplina, nesse caso de exercícios respiratórios interligados a sequências de posturas psicofísicas, entre outras técnicas, para alcançar um estado desperto para sutilezas que permite expandir ligações cognitivas entre os processos desencadeados sobre o tapete e outros aspectos da vida e das relações consigo e com o mundo. A prática é um recurso para perceber e observar o movimento de fluxo associativo contínuo que é natural da mente, e conduzi-la pouco a pouco a um estado de atenção e de consciência expandida, que favorece o discernimento.

Diante dessas primeiras conexões, podemos definir como **tema** para esta pesquisa a investigação de princípios comuns às práticas manuais/artísticas e corporais/espirituais – da encadernação artesanal e do *yoga* – que propiciam o estado de presença enquanto equilíbrio dinâmico. Estado conquistado pelo engajamento sustentado, que abre brechas para o entrecruzamento de percepções e saberes em combinações inesperadas e capazes de subverter formas monológicas de conhecer.

Ao invés de se contentar com certezas e encerramentos totalizantes, faz-se uma busca por frestas pelas quais possam brotar linhas de fuga para aproximações e fricções que criem zonas desterritorializadas, fronteiriças, expostas a trocas e a propor novas formas de dialogar. Investe-se em movimentos que contemplem a multiplicidade e o inacabamento, de onde podem emergir outras visões e modos de estar no mundo. A urgência é por presença, atitude de calma, foco e esforço disciplinado, como a do praticante de *yoga* que busca consistentemente a liberação de dicotomias e padrões de comportamento e pensamento limitantes; ou como a do artífice, engajado, atento e curioso a cada detalhe de cada procedimento de feitura de algo, num ritmo em que a relação entre cabeça, mãos e materiais possibilita a reflexão e a apreciação durante a ação.

O **objeto da pesquisa** é a interconexão dinâmica entre encadernação e *yoga*, o “entre” que há na amarração dos “saberes das amarrações”, o presente que prescinde de acabamento, o acontecimento, a síncope provocada pela repetição insistente e persistente, que deseja e deliberadamente suscita a intuição.

(...) a síncope é uma alteração inesperada no ritmo, causada pelo prolongamento de uma nota emitida em tempo fraco sobre um tempo forte. Na prática a síncope rompe com a constância, quebra a sequência previsível e proporciona uma sensação de vazio que logo é preenchida de forma inesperada. (...) A síncope é a arte de dizer quando não se diz e não dizer quando se está dizendo. (Simas; Rufino, 2018, p. 18-19).

Ao procurar analisar a influência exercida pelas práticas da encadernação e do *yoga*, não somente nas atividades de ensino, mas no âmbito pessoal, fica evidente que ações reiteradas com consciência e atentividade, além de potenciais recursos de aprendizado, estão fortemente ligadas a ideia de ritmo e de uma espécie de conciliação com o tempo. Quando estou trabalhando no ateliê ou praticando posturas psicofísicas sobre o tapete, ambos com seus obstáculos e desafios, sinto como se tivesse migrado, atravessado um portal para um espaço-tempo habitável e de pertencimento, em que o compasso dos acontecimentos está em consonância com minha natureza, diferente de como me sinto em outras situações do cotidiano, que parecem impor a adequação a um andamento demasiadamente e desumanamente acelerado. É um ato de resistência. Há uma tensão equilibrada entre a busca por algum aparente controle da respiração, dos movimentos, dos materiais, da técnica, e a atitude de entrega em relação aos resultados destas ações coordenadas. Algo que procuro compartilhar e explorar nas atividades em grupo, como aulas e oficinas.

Queremos tratar de uma repetição que não é a do movimento do dedo e dos olhos que deslizam pela tela do *smartphone* para acessar o próximo conteúdo (disfarçado de novidade) oferecido para a assimilação passiva (disfarçada de interação). Estamos vivendo numa época em que a evolução tecnológica digital e a disseminação de informação se dão em uma velocidade cada vez maior e nem sempre acompanhadas em tempo hábil por regulações e avaliações do ponto de vista ético. A flexibilidade cognitiva e psíquica é constantemente desafiada em uma economia pautada pelo desempenho individual e pelo consumo “sem fim” (em duplo sentido). Valores como liberdade e respeito são distorcidos. Aprofundar conhecimentos e tecer sentidos é tarefa difícil em meio a tanta dispersão. Em contrapartida, procedimentos envolvidos nas técnicas de práticas tanto artesanais quanto ascéticas demandam uma combinação equilibrada de empenho físico e mental para que sejam bem-sucedidas, para que certas habilidades sejam

desenvolvidas. A constância desses esforços conduz o praticante a um estado em que distrações e agitação são gradualmente substituídos por concentração e atenção plena, favorecendo ações consonantes com a dimensão daquele sentir-fazer-pensar em ritmo negociado entre intensidade e entrega ao fluxo dialógico do processo.

Diante do desafio atual de estabelecimento e sustentação do estado de presença dinâmica, identifico uma **oportunidade** para a investigação de como princípios que entrelaçam as práticas artesanais (como a da encadernação), às práticas ascéticas (como a do *yoga*) podem contribuir em processos de aprendizagem e produção compartilhada de conhecimento, potencializando perspectivas orientadas pela pluralidade do saber.

A experiência de aprendizagem é algo que nos mantém vivos, abertos, em movimento, em transformação e conectados com o mundo. Nela se estabelece uma relação de afeto mútuo com quem ou o que se aprende. As práticas envolvidas em ambos os campos de saber costurados aqui, encadernação e *yoga*, respeitam e presentificam tradições culturais de origem distintas. Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino, em *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas* (2018) defendem que diferentes tradições e visões de mundo podem e devem conviver, se encantar e se entrelaçar, igualmente credibilizadas, no que chamam de uma “experiência em transe”. (Simas; Rufino, 2018, p. 11). Os autores propõem a prática transgressiva do “cruzo” entre saberes-fazeres-sentires diversos no lugar de uma leitura dicotômica do mundo; não como fragmentação, substituição ou anulamento da racionalidade dominante (o que poderia significar render-se a ela), mas como deslocamento, atravessamento, rasura que permite múltiplos conhecimentos igualmente credibilizados como integralidade, “em exercício dialógico e polirracionalista”. (*Op. cit.*, 2018, p. 27).

Um entendimento similar do caráter testemunhal e relacional da experiência do conhecer é o que se pode ter do termo *Karma yoga*, do sânscrito, que significa “*yoga das ações*”, num sentido de que o praticante observa e avalia suas ações e os efeitos das mesmas sobre si e no mundo, ampliando a percepção de limites e potencialidades em dinâmicas inter-relacionais, em agenciamentos de fluxos conjugados e desierarquizados. Richard Sennett no livro *O Artífice* (2009) defende o envolvimento das pessoas no processo de produção das coisas, não no sentido consumista, mas como prática dialógica, de autoconhecimento, pelo que ela pode revelar sobre nós mesmos. Entendimento e ação inseparáveis.

Partindo das percepções e relações delineadas até aqui são levantadas para esta pesquisa as seguintes **questões orientadoras**:

- Que sentidos e maneiras de estar, pensar e interagir no mundo podem emergir do agenciamento de experiências oriundas de disciplinas do artifício e do ascetismo?
- Como o caráter ritualístico e dedicado de fluxos de movimentos repetidos do corpo pode amplificar o estado de presença a ponto de modificar a qualidade das matérias (densas e sutis) em jogo?
- Que aspirações e resistências estão implicadas nas dinâmicas de repetição deliberada como ato que paradoxalmente conduz ao desvio, à brecha?

A prática de *yoga* ou de técnicas artesanais se constituem na constância e na gravidade, para que desse plano possa emergir a diferença. A ritualística das condutas vai aos poucos diluindo a dicotomia entre sujeito e objeto, mesmo que intermitentemente (e vem justamente daí a necessidade de constância), e o que salta não é uma unidade formada por duas partes cristalizadas para se sobredeterminar à dualidade anterior, mas uma unidade que é multiplicidade que muda de natureza conforme opera novas ligações, interconexões, agenciamentos;

É preciso fazer o múltiplo, não acrescentando sempre uma dimensão superior, mas, ao contrário, da maneira simples, com força de sobriedade, no nível das dimensões de que se dispõe, sempre $n-1$ (é somente assim que o uno faz parte do múltiplo, estando sempre subtraído dele) (Deleuze; Guattari, 1995, p. 13-14).



Figuras 4 e 5: Encadernação de livro de artista e postura de *yoga*.
Fontes: Acervo pessoal e Davy Alexandriski.

Diferentes visões e modos de operar são ligados¹ a partir de encontros, transbordamentos e afetos, sem agressividade e sem apego. Corpo humano e corpo do livro se tornam veículos para investigação fluxos e espaços, físicos e intensivos. Pretexto para a criação de narrativas que possibilitam diferentes leituras de si e do mundo. Encadernação e *yoga* compartilham aqui a disposição para realizar e sustentar a amarração² de saberes dos campos denso e sutil, negociando tensões, se expondo ao que pode se apresentar.

Diante da possibilidade de contribuir para propostas metodológicas alternativas à normatividade e de projetos outros em emergência, destaco como **objetivo geral** desta pesquisa ampliar o entendimento das relações identificadas a partir de experiências entre as práticas manuais/artísticas e corporais/espirituais que podem oferecer novas perspectivas polirracionais de existência e propor novas maneiras de (co)operar no mundo. Para iniciar este movimento, foram traçados os seguintes **objetivos específicos**:

- Pesquisar e organizar referências bibliográficas sobre os universos que se pretende relacionar: encadernação artesanal e *yoga*, em diálogo com outras visões que possam enriquecer este trabalho investigativo.
- Organizar informações reunidas a partir de experiências pessoais e da observação participante natural nas aulas e oficinas já realizadas e assistidas.
- Investigar e destacar, a partir de leituras e de experiências, o potencial da repetição voluntária e ritmada enquanto recurso em processos de refinamento do aprendizado e de autoconhecimento.
- Elaborar experimentos de natureza poética que possam propor diálogo nos campos denso e sutil entre questões levantadas na pesquisa e leitores (em amplo sentido).

As práticas presentes neste estudo lidam com uma noção de integralidade onde coexistem matérias tangíveis e intangíveis em dinâmicas que diluem

¹ O termo encadernação em português remete à forma convencional do livro constituído de cadernos. Em outros idiomas (*binding*, do inglês; *Bindung*, do alemão; *reliure*, do francês; *rilegatura*, do italiano) o sentido é de ligação, mais adequado a este estudo.

² A raiz sânscrita *yuj* (ou *yug*) do termo *yoga* está ligada ao conceito de manter junto, unido, amarrado; corpo, mente e espírito; multiplicidade da existência manifesta e a base da qual ela deriva.

distinções binárias entre interior e exterior. A ambivalência entre indivíduo (“nascido” no Iluminismo) e totalidade está presente na ideologia que fundamenta a dimensão estética da vida e influencia o entendimento da noção de poder, fazendo com que conceitos como necessidade e liberdade, opressão e autonomia, possam ser confundidos, conforme explica o filósofo e crítico literário britânico Terry Eagleton (1993):

Não é nunca fácil distinguir um apelo ao gosto e ao sentimento que propõe alternativas à autocracia, de outro que permite ao poder fundar-se, ainda mais seguramente, na sensibilidade viva de seus subordinados. Há uma enorme diferença política entre uma lei que o sujeito realmente cria para si mesmo, dentro do estilo democrático radical, e um decreto que desce das alturas e é simplesmente ‘legitimado’ pelo sujeito. O consenso livre pode ser assim a antítese do poder opressor, ou uma forma sedutora de conluio com ele (...) A estética como costume, sentimento, impulso espontâneo, pode conviver perfeitamente com a dominação política; porém esses fenômenos fazem fronteira, embaraçosamente, com a paixão, a imaginação, a sensualidade, que nem sempre são tão facilmente incorporáveis (...) A subjetividade ‘profunda’ é o que a ordem social dominante deseja atingir, e também o que ela tem mais razão de temer (Eagleton, 1993, p. 27-28).

Para além do utilitarismo e do egoísmo que predominam em formações socioeconômicas desiguais, torna-se urgente a criação de estratégias que operem nos hiatos desse sistema, pequenas subversões e desvios que possibilitem formas menos acomodadas e mais emancipadas de viver. É preciso esforço consciente para remover o véu que obscurece a visão sobre a dimensão de nosso entrelaçamento com o mundo e que afetações isso implica. A **relevância** de uma pesquisa que pretende agenciar os conhecimentos que podem emergir de práticas que lidam com a transformação da matéria e do espírito, sem segregação, está na possibilidade de ir além da lógica racional que encerra o mundo sensível em uma única visão. Diferentemente de uma visão dual entre o ser e o todo, podemos tentar entender “com o que somos” e tomar consciência de qual o nosso lugar nesta tessitura, por mais incômodo que ele possa ser.

Quanto à **metodologia**, esta pesquisa teórico-prática é de caráter qualitativo; pretende entrelaçar o estudo de um objeto enquanto processo em aberto à imersão em questões particulares a ele relacionadas, partindo de uma aproximação ao mesmo tempo subjetiva e pragmática. A investigação é exploratória e tem base

empírica, apoiada na experiência prática e sua observação para trazer concretude a argumentações teóricas. A abordagem se dá de modo dialético, no qual os fenômenos analisados são partes de um todo e organicamente interdependentes. Encontram-se, portanto, em constante transformação e movimento, onde o fim de um processo representa o início de um novo. (Marconi; Lakatos, 2014, p. 101).

As **técnicas** utilizadas são de levantamento bibliográfico e de experiências pessoais (aulas, práticas e atividade profissional) sobre tema e objeto, análise de dados frios e quentes e experimentação concreta intentando a síntese poética de conceitos e percepções. O **método** identificado como mais estratégico para esta pesquisa é o da cartografia, desenvolvido a partir de um dos princípios do “rizoma”, conceito formulado por Deleuze e Guattari (1995) que assume o entendimento de uma realidade não dual e não centrada, em constante devir. O método é explicado por Márcia Maria de Sousa e Guilherme Saramago de Oliveira no artigo *Cartografia: perspectivas metodológicas na pesquisa em educação* (2022). Nele a criação de mapas é sugerida a partir da problematização e acompanhamento de processos operados por multiplicidades em fluxo contínuo, diferentemente da cópia operada pelo decalque. (Sousa; Oliveira, 2022, p. 20-21). A cartografia como método é um procedimento artesanal, vivo, inacabado, aberto a sutilezas, afetações e ao inesperado, flexível, que engaja o pesquisador na experiência de fazer e conhecer simultaneamente.

O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação (Deleuze; Guattari, 1995, p. 21).

A narrativa tecida ao longo desta pesquisa, feita à guisa de artesanato, é mais voltada para perguntas do que respostas, pautada pela impermanência e pela incompletude que desestabiliza uma epistemologia geral de certezas e neutralidade.

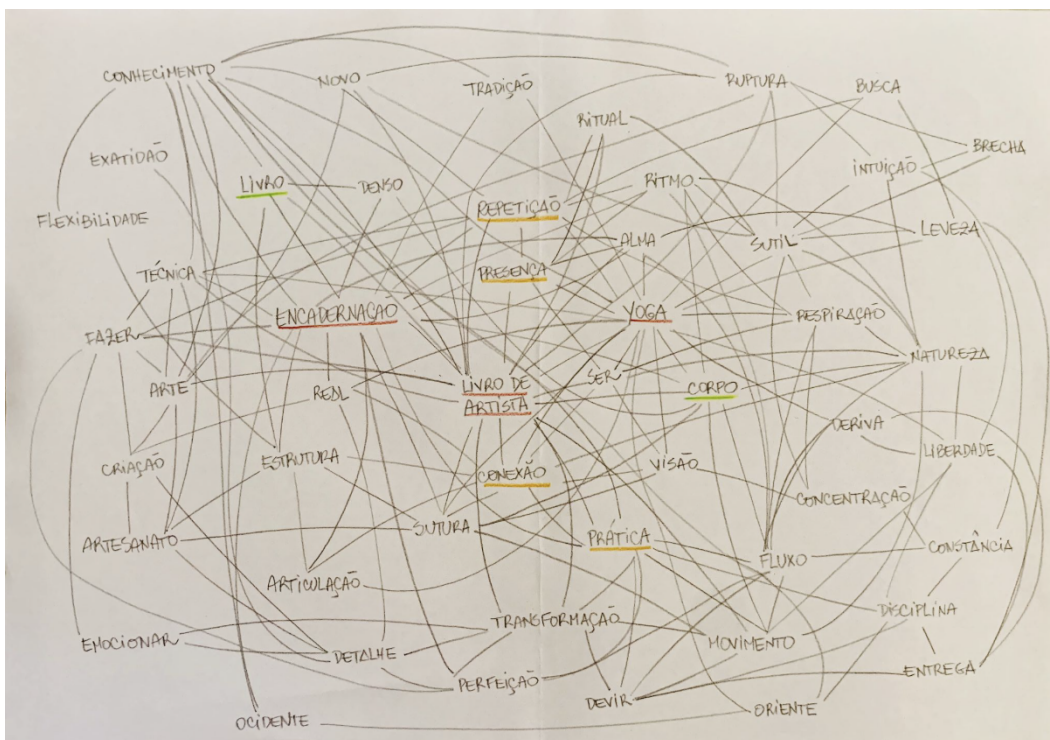


Figura 6: Esboço de conexões rizomáticas de palavras feito no início da pesquisa.
Fonte: Acervo pessoal.

O primeiro capítulo da dissertação (1 – Introdução) desenha a constelação que conecta estudos, experiências e vivências que provocaram o desejo de iniciar a trajetória desta pesquisa. A encadernação artesanal e o *yoga* são apresentadas não simplesmente como temas ou objetos de estudo, mas como perspectivas e abordagens epistemológicas que ligam diferentes visões e modos de agir no mundo. A apresentação estrutural feita nesse capítulo se apoia na parte do seu corpo teórico que sustenta a ênfase na abertura para cruzamentos entre saberes distintos de modo não excludente, no diálogo com autores como: Denise Portinari, Richard Sennett, Gilles Deleuze e Félix Guattari, Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino, entre outros.

O segundo capítulo, (2 – Encadernação – uma narrativa continuada), apresenta de forma resumida o que as memórias e os esquecimentos definiram que fosse relevante para contar sobre os aprendizados e experiências ao longo de uma trajetória de trinta e dois anos no mundo da encadernação enquanto ofício, design singular, arte e modo de pensar-sentir-fazer. O autor que mais aparece neste momento é Sennett, de quem, em assunção de sintonia, tomo emprestados alguns termos e expressões para título e subtítulos. A abertura dá o tom da narrativa, cujo interesse é em contar uma história de encontros, afetações e descobertas ao longo desses anos de aquisição, troca, produção, aplicação e transmissão de

conhecimentos sobre encadernação artesanal enquanto saber que potencializa o pensamento, a criação e a conformação do livro. No **primeiro subcapítulo (2.1 – Especialização sociável)**, revisito memórias e homenageio os mestres que tive a felicidade de encontrar neste percurso, ressaltando ensinamentos e sentidos incorporados. O **segundo subcapítulo (2.2 – Oficina aberta)** fala sobre o compartilhar responsável, a cooperação, e habilidades que o artífice desenvolve, ao lidar com materiais e procedimentos, que se espalham para outras relações, levantando questões sobre ordem e motivação, disciplina e entrega.

No **terceiro capítulo (3 – Yoga – tradição e ruptura)** me debruço sobre algumas perspectivas do *yoga* enquanto espiritualidade e visão de mundo, que se conectam aos outros pontos que me trouxeram a essa pesquisa. Faço isso a partir sobretudo de orientações e textos do professor Pedro Kupfer (1966), que tem uma trajetória de mais de 40 anos do *yoga*, é autor e tradutor de publicações e responsável pela página virtual mais antiga e vasta em português sobre o assunto. Demais autores que contribuem para este estudo em específico são: B. K. S. Iyengar, T. K. V. Desikachar, José Hermógenes, Gloria Arieira, Swāmi Dayānanda Saraswati e Emmanuel Carrère, além de outras referências que fazem as pontes para o capítulo seguinte. O **primeiro subcapítulo (3.1 – Aquilo que foi visto)** entrelaça o que foi estudado desta tradição em textos e aulas teóricas – com base filosófica no *Vedānta* – a práticas e aprendizados oriundos de experiências singulares da autora. O **segundo subcapítulo (3.2 – Perfeição na ação)**, elabora sobre a ritualística de práticas respiratórias e de posturas psicofísicas como meio de autoconhecimento, onde o corpo é o campo da experiência e o elo que liga denso e sutil, indivíduo mundano e Ser Ilimitado.

O **quarto capítulo (4 – Repetição, presença, sustentação, dissolução)** transita entre linguagens na tentativa de expressar atravessamentos e tangibilizar percepções sutis, corpóreas e subjetivas que as palavras se mostram necessárias e insuficientes para elaborar. Traz relatos e reflexões sobre experimentos realizados pela autora que entrelaçam e encarnam fundamentos da encadernação e do *yoga*, recorrendo ao que Byung Chul Han (2020) chama de “princípio poético”, onde o sentido é perseguido e empurrado concomitantemente a cada movimento. As operações friccionam repetidamente o desejo de conhecer à entrega ao incognoscível, devotando a técnica artesanal/corporal e os materiais à experiência por si enquanto fundamento da vida. Cada subcapítulo é dedicado a um

experimento: **(4.1 – Experimento 1: Tricô)**, **(4.2 – Experimento 2: Lótus)**, **(4.3 – Experimento 3: Livro-infinito)**, **(4.4 – Experimento 4: Incenso)**, **(4.5 – Experimento 5: Caminho)**. Além de Han, Edith Derdyk, Jorge Larrosa, Roland Barthes, Tim Ingold, Santiago García Navarro e Søren Kierkegaard são autores que inspiram conversas neste momento do percurso, entre outras referências do universo da arte.

O **capítulo de conclusão (5 – Pausa)** se vale das noções de dinamismo e ritmo, para mirar o intervalo silencioso entre movimentos, o instante contemplativo entre inspiração e exalação e vice-versa, acolhendo a assunção de que o que chamamos de resultado é um momento de um processo em que paramos para observar. Nele serão revisitados alguns pontos da trama da pesquisa como convite a refletir sobre espaços preenchidos ou deixados em aberto, por aproximações ou pelo reconhecimento de ambiguidade e incomensurabilidade.

2

Encadernação – uma narrativa continuada

Um ofício antigo, que tem sua história entrelaçada à do livro, e está vivo até hoje em constante renovação. Sua primeira função é a de unir as partes do corpo do livro em sequência, para então protegê-lo com a capa, que pode ser também um instrumento de valorização do conteúdo e de expressão artística. A encadernação existe e é reconhecida não apenas como ofício, mas também como arte e meio de preservação de conhecimentos ao longo do tempo e do espaço. Pode ainda ser entendida como uma espécie de design singular, comprometido com a iniciativa da comunicação e com a qualidade voltada para o ato da leitura, contemplando processos criativos, experimentais e construtivos, que demandam presença e adaptabilidade nas ações e nas relações com os materiais e o contexto.

Inauguro este capítulo com um parágrafo que é uma adaptação do texto introdutório de apresentação do programa da disciplina optativa de Encadernação que lecionei desde 2000 até o momento desta escrita no curso de graduação em Design da PUC-Rio. Uma disciplina pouco difundida no Brasil, que busca ampliar as formas de ver, criar e pensar o livro e suas potencialidades dialógicas enquanto artifício, visto que “(...) ele também é um corpo físico que ocupa lugar no espaço. (...) um corpo físico expressivo” (Silveira, 2001, p. 120), objeto que carrega em seu processo de feitura narrativas que vão além da textual e imagética já consagradas culturalmente. É o que propõe o artista, crítico e escritor mexicano Ulises Carrión em *A nova arte de fazer livros* (2011);

Um livro é uma sequência de espaços. Cada um desses espaços é percebido em um momento diferente – um livro também é uma sequência de momentos (...) 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, pp. 5-15).

A arte ou habilidade artesanal como questão cultural justifica a defesa do envolvimento e curiosidade das pessoas no processo de produção das coisas

concretas como meio de aprenderem sobre si mesmas, partindo do entendimento de que “o pensamento e sentimento estão contidos no processo do fazer.” (Sennett, 2009, p. 17). A ementa da classe propõe a exploração de algumas técnicas, materiais e procedimentos do universo da encadernação artesanal e artística e, sob esse pretexto, enfatiza o empenho da **presença** enquanto combinação de atenção, calma, cuidado e curiosidade naquilo que se faz; atitudes que também podem ser observadas em pessoas que buscam autoconhecimento por meio de práticas e estudos de *yoga*. A prática voluntária, sistemática e repetida de posturas psicofísicas e de técnicas respiratórias ajudam o aspirante de *yoga* a alcançar um estado de presença que possibilita um alargamento da visão de mundo. De modo semelhante, Sennett (2009) afirma que a sustentação prolongada do engajamento no trabalho artesanal pode contribuir para ancorar o artífice na realidade ao ponto de ser capaz de levantar questões filosóficas a partir da vida cotidiana.

Seis anos antes de iniciar a carreira docente comecei minha formação no ofício, paralela à graduação em design. O modo como fui recebendo, processando e incorporando os conhecimentos no campo da encadernação explica a escolha pela escrita autoetnográfica, com maior interesse em contextualizar e relatar uma trajetória pessoal através desse universo, com experiências que afetam e influenciam minha forma de operar nos meios relacionais onde atuo, do que aprofundar estudos sobre história e técnicas ligados ao tema, visto que podem ser encontrados em diversos livros e outras publicações especializadas, apesar de pouquíssimas em português. A intenção aqui é rastrear como as vivências que constituíram essa especialização de algumas décadas em torno da elaboração e conformação do livro enquanto coisa de múltiplos significados e formas contribuem para a costura de um pensar-sentir-fazer que pode ter paralelos e estabelecer diálogos e cruzamentos com outras áreas do saber e da atuação humana, como o *yoga*. O que pode ser articulado, dobrado, desdobrado, alinhado, suturado, desfeito, narrado? As conexões entre encadernação e *yoga* talvez pareçam inusitadas, mas podem ganhar novos sentidos se os entrelaçamentos acontecem na dimensão da vida cotidiana, do estar e agir no mundo. Neste sentido, Simas e Rufino (2018) propõem uma abordagem decolonial do saber, na qual múltiplas presenças, culturas e gramáticas são amarradas no que chamam de “complexo epistemológico das macumbas”. Em suas palavras: “Na miudeza da vida comum os saberes se encantam e são reinventados os sentidos do mundo.” (Simas; Rufino, 2018, p. 13).

Os relatos que se seguem ao longo desse capítulo pretendem, portanto, dar conta de alguns cruzamentos entre acontecimentos narrados a partir de experiências no campo da encadernação e modos de existência. Cruzamentos que se apoiam em (com)vivências, aprendizados e no diálogo com Sennett (2009) em especial, entre outros autores inspiram a abordagem epistemológica desta pesquisa.

2.1 Especialização sociável

Ao fazer uma pausa para observar minha trajetória na encadernação destacando como fio os encontros, trocas e aprendizados diretos ou indiretos com mestres do ofício, posso afirmar que as orientações, provocações e instruções sempre generosas que recebi foram acompanhadas de ensinamentos que também contribuíram para a formação meu caráter e modo de me relacionar com o mundo. Em meados de 1993, durante a graduação em design, numa época em que começava a descoberta de recursos digitais que viriam revolucionar a atuação profissional nesta área, mantinha um interesse especial pelo investimento em processos nos quais percebia um contato mais direto com o que era realizado, por técnicas manuais de modo geral; colagens, colorações, cortes, dobras, tramas, sistemas de encaixes e conexões, sobretudo em trabalhos com papéis de diferentes composições, texturas, cores e gramaturas.

Cursava uma disciplina de análise gráfica para a qual deveria desenvolver uma pesquisa com tema livre. Fazia na época alguns cadernos artesanais para vender para colegas, de forma autodidata e experimental, vindo daí a ideia de pesquisar sobre encadernação. Por coincidência, acaso ou destino, a depender da visão do leitor, a professora, Cintia Moreira, sugeriu que eu agendasse uma visita ao ateliê de uma amiga sua, Marisa Garcia de Souza, que ficava em uma casa de vila no bairro de Botafogo. Um novo mundo se abriu assim que entrei no espaço e me deparei com todos os livros em diferentes estágios de feitura, materiais, bancadas de trabalho, ferramentas, equipamentos, miudezas.

Fui seduzida por uma composição espacial que, apesar da profusão de materiais, transpirava uma organização e um cuidado peculiares de um ambiente que só poderia ter sido constituído daquela maneira por alguém com profundo envolvimento com o que fazia. Após a visita, com conversas, algumas orientações,

dicas técnicas e um pedido negado de estágio, segui com as experimentações. Meses depois agendei uma nova visita para mostrar os novos experimentos à Marisa e pedir sua opinião. Desta vez a conversa aconteceu em torno dos objetos produzidos após as trocas em nosso primeiro contato e dos aprendizados pelos gestos e interações com materiais que os conformaram. Nesse momento selamos o acordo para o início do estágio de formação, alternando a frequência de cerca de vinte horas semanais no ateliê entre aprendizado de diferentes técnicas de encadernação, suas origens e fundamentos, e treinamento prático nas tarefas da agenda de serviços e projetos em andamento.

O fascínio era crescente por cada detalhe; o cuidado para desmontar, limpar e reparar as folhas de livros antigos, conhecendo melhor cada parte de seu funcionamento global; as ferramentas e instrumentos, alguns específicos para cada ação e etapa do processo, outros com usos mais abrangentes e flexíveis, sempre como extensões do corpo. Foi um maravilhamento ser apresentada à dobradeira – uma ferramenta pequena, leve, simples e multiuso – uma extensão da mão do encadernador; aquilo de que já necessitava antes e não sabia que já existia. A escolha criteriosa das técnicas em adequação aos livros define o preparo de materiais e procedimentos. As costuras, o encadeamento harmonioso das muitas etapas do processo – onde o sucesso de cada uma é condicionado e possibilitado pela anterior –, a exatidão de medidas, gestos, encaixes e acabamentos, se refletem na beleza do resultado de algo feito com calma, atenção e dedicação típicos de um trabalho manual minucioso e capaz de estender o tempo.

O entendimento é gradualmente expandido sobre a estrutura e a potência do objeto livro enquanto integralidade aberta a viva, assim como as possibilidades de intervenção pela desconstrução, conformação e transformação, entre tantas outras interações, reflexões e experimentações às quais ele convida, seja por via da escrita, da ilustração, do design, da arte, da leitura, ou mesmo da ambientação de fungos e alimentação de insetos em algumas circunstâncias.

Marisa na época já acumulava cerca de vinte anos de estudos e práticas de encadernação; no Brasil, onde aprendeu encadernação clássica francesa com a professora Maria Sallas, e posteriormente na França, onde estudou encadernação artística e contemporânea na Escola de Artes Aplicadas do Vésinet com profissionais de destaque no meio, como Sün Evrard, de origem húngara, cujo ateliê

também frequentou em estágios e mentorias, e Godelieve Dupin de Saint-Cyr³. Essa trajetória possibilitou que ela fizesse uma habilidosa curadoria de todo o conhecimento acumulado sobre o tema, que compartilhou comigo de maneira ética, pormenorizada e generosa em nossos encontros. Marisa encontrava prazer em ensinar (para minha sorte) enquanto me convidava a descobrir, detalhe por detalhe, o universo da encadernação a partir das suas vivências.

Cada técnica artesanal específica de encadernação permite inúmeras variações, a depender das características do livro, das escolhas de materiais, das combinações dos mesmos e do nível de complexidade exigido ou desejado. De acordo com Sennett (2009), a dificuldade às vezes pode ser desejada e provocada como técnica de investigação e recurso para fazer frente à neutralidade, aumentar a concentração e identificar novos caminhos em um projeto. Conforme cresce o repertório de possibilidades técnicas, instrumentais e materiais, multiplica-se o campo de experimentações e combinações possíveis, onde a atenção aos elementos simples se revela como a chave para lidar com a complexidade.

Marisa sabia equilibrar ao longo das práticas orientadas o espaço para a experimentação e para o erro com o tempo para a assimilação dos gestos e dos cuidados demandados em cada procedimento, viabilizando a conquista gradual de confiança em boa medida no exercício das técnicas. Ficava cada vez mais evidente a importância do desenvolvimento da capacidade de prolongar a concentração à qual Sennett (2009) condiciona o envolvimento com a prática e o aprendizado com e pela repetição, muitas vezes evitado na educação moderna, considerado embotador provavelmente por ser confundido com automatismo. Um método de aprendizagem organizado de modo que uma ação possa ser revisada repetidas vezes

³ Marisa Garcia de Souza nasceu no Rio de Janeiro em 1954 e se graduou em Letras. Começou a estudar encadernação clássica no Rio de Janeiro com Maria Sallas na década de 1980. Ao fim de cinco anos foi para a Europa para aprofundar seus conhecimentos. Fez diversos cursos na Escola de Artes Aplicadas do Vésinet, tendo como professora a Sün Evrard que a introduziu ao mundo da encadernação de arte contemporânea e do livro de artista. Foram também suas professoras: Godeliève Dupin de Saint-Cyr e Hélène Jolis. E mais recentemente Kathy Abbott, Sol Rébora e Pénélope Guidoni. Foi uma das fundadoras da ABER - Associação Brasileira de Encadernação e Restauro - junto com Thereza Brandão Teixeira e Guita Mindlin, em 1988. É membra da ARA (*Association des Amis de la Reliure d'Art*) seções França e Canadá, da associação britânica *Designer Bookbinders* e da norte-americana *Guild of Bookworkers*. Faz parte, como convidada, dos grupos *Les Pages Bien Gardées* e *Tomorrow's Past*, que lançaram os fundamentos de uma concepção inovadora para a encadernação do século XXI. Instalou ateliê próprio no Rio em 1992, atendendo colecionadores, bibliófilos e instituições. Na mesma época conheceu o mestre-encadernador Ernesto Berger que a apresentou às técnicas alemãs. Em 1997 fundou, com Cristina Viana Tenenbaum e Isabel Corrêa do Lago, a firma Palmarium Encadernações de Arte Ltda. da qual se afastou em 2004 para se dedicar a dar aulas, projetos especiais e consultorias dentro do mundo dos livros e das artes. Mora atualmente em São Paulo. (Informações cedidas pela própria)

possibilita a autocrítica. A habilidade se expande conforme aumenta a capacidade de sustentação da **repetição atenta**, a ponto de provocar a mudança daquilo que se repete. Esta ocorrência tem uma explicação:

É a repetição pela repetição (...) o puro e simples movimento repetido torna-se um prazer em si mesmo. (...) poderíamos considerar a rotina como algo maquinal, supor que uma pessoa repetindo sempre alguma coisa se perde mentalmente; poderíamos estabelecer uma equivalência entre rotina e tédio. Assim não é, todavia, para as pessoas que desenvolvem habilidades manuais sofisticadas. Fazer algo repetidas vezes é estimulante quando se está olhando para a frente. A substância da rotina pode mudar, metamorfosear-se, melhorar, mas a recompensa emocional é a experiência de fazer de novo. Nada há de estranho nessa experiência. Todos nós a conhecemos; ela se chama ritmo. Encravado nas contrações do coração humano, o ritmo foi estendido pelo artífice especializado à mão e ao olho (Sennett, 2009, p. 196).

Um exemplo bastante similar é a experiência vivenciada na prática regular de posturas psicofísicas de *yoga*, os *ásanas*, onde a atenção ao ritmo da respiração em coordenação com os movimentos do corpo leva o praticante a um estado de concentração sustentada, um estado de espírito permanente que dilui a distinção dual entre quem se é e o que se faz. “Quando em *ásana*, o espírito, que é obreiro, confunde-se com o corpo, que é a própria obra. O praticante é então causa material e simultaneamente causa eficiente.” (Hermógenes, 2018, p. 108). A prática vai se estabelecendo enquanto narrativa e se desenvolvendo na dialética entre a vontade de fazer benfeito e a disposição de se surpreender e aprender com o erro e o desvio. O corpo se torna, aos poucos, capaz de plasmar o que é concebido pela mente e animado pelo espírito.



Figuras 7, 8 e 9: Livro-objeto e detalhes de encadernações da artista Marisa Garcia de Souza, em exposição individual na Casa Contemporânea, SP, 2019. Fonte: Acervo pessoal.

Esta dinâmica de aprendizado aconteceu por dois anos, até a conclusão de minha graduação em design, que coincidiu com a mudança de endereço do ateliê para o bairro da Glória, quando fui convidada a integrar o novo espaço, em modelo cooperativo, por Marisa e Isabel Lago, também encadernadora, que já compartilhava o ateliê com Marisa antes da minha chegada como aprendiz. Cooperativo porque compartilhávamos o espaço, equipamentos e alguns insumos, tendo cada uma também seu espaço privado de trabalho. Neste modelo tínhamos sempre a possibilidade de trocar conhecimentos e pequenas descobertas cotidianas, com a liberdade de escolher e acordar em quais projetos e serviços era preferível trabalhar em conjunto ou individualmente. Um ano e meio depois, em maio de 1997, fundamos a microempresa Palmarium Encadernações de Arte Ltda., que segue atualmente sob minha responsabilidade. A sociedade com Marisa e Isabel foi desfeita em 2004, quando a trajetória de cada uma tomou um rumo diferente, permanecendo a amizade e o interesse comum por encadernação e livros de artista,

que continuamos a celebrar em grupos de estudos, cursos e encontros que organizamos sempre que possível para relembrar o caráter social do ateliê/oficina.

No mesmo período de início de atuação profissional (1996) comecei a frequentar as aulas semanais que já vinham acontecendo no atelier com o professor Ernesto Berger, especialista em técnicas de origem alemã e importante encadernador do século XX no Rio de Janeiro, que atendia a bibliófilos e colecionadores, tendo herdado a profissão do seu pai, Leopoldo Berger, autor de um dos primeiros livros ensinando o ofício da encadernação publicados no Brasil, o *Manual prático e ilustrado do encadernador*, com a primeira de três edições de 1938.⁴ Ernesto nasceu em 1924 e dedicou a vida ao ofício da encadernação, aprimorando os conhecimentos adquiridos com o pai como aprendiz do mestre suíço-alemão Anton Dakitsch, na década de 1940, que veio lecionar na Escola de Encadernação e Cartonagem do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Ele contava que precisara se empenhar muito em provar suas habilidades para ser aceito como aluno de Dakitsch, em compensação ao fato de desconhecer o valor de *Pi*. Trocava correspondências regularmente com encadernadores amigos de seu pai atuantes na Europa, inclusive durante a Segunda Guerra Mundial. Com o passar do tempo foi estabelecendo contatos, em correspondências e viagens, com outros profissionais e instituições ligados às artes e ofícios dos livros (livreiros, escolas, associações, museus, bibliotecas), constituindo assim uma importante e singular

⁴ Leopoldo Berger: Nascimento: 4 de abril de 1886, em Kulikov; Império Austro-húngaro. Falecimento: abril de 1963, no Rio de Janeiro. Leopoldo Berger chegou ao Brasil em 1913, sendo registrado como austríaco, embora nascido em Kulikov, região da Ucrânia. Veio acompanhado da mulher Sidonia Schacht oriunda de Lemberg. Ambos de famílias tradicionais judaicas.

O sogro de Leopoldo fez sua formação básica de mestre encadernador na sua oficina própria em Lemberg e proporcionou-lhe também sete anos de estudos em Viena em prestigiosas casas de encadernação. Nesse momento conheceu e tornou-se amigo do grupo de intelectuais e artistas que mais tarde criaram a Escola de Bauhaus. Instalou sua oficina de encadernação no Centro do Rio de Janeiro e passou a prestar serviços para bibliófilos, colecionadores ilustres e vários membros da Academia Brasileira de Letras.

Teve três filhos com Sidonia: Paulo (médico pediatra e bibliófilo), Julio (securitário e numismático) e Ernesto, o único que seguiu o ofício do pai. Homem de formação germânica, de grande cultura, deu aos filhos uma sólida formação escolar. Todos estudaram na Escola Alemã (Escola Cruzeiro) e se tornaram membros atuantes do meio cultural carioca. Escreveu o livro, até hoje consultado, *Manual Prático e Ilustrado do Encadernador*, do qual foram tiradas três edições, em 1938, 1946 e 1957. Morreu em 1963. Nunca quis retornar à Europa pois sabia que não encontraria mais seus familiares e amigos.

coleção de livros e outras publicações sobre o tema, com cerca de 900 obras, que se encontra atualmente alojada na Biblioteca da Fundação Casa de Rui Barbosa.⁵

Ernesto se tornou professor após o luto pela esposa Berenice e compartilhou esta riqueza de referências e conhecimentos acumulados ao longo de uma vida de encadernador em suas aulas e mentorias, das quais pude usufruir por cinco dos dez anos de convívio com ele, até sua morte. Muitas de suas falas recorrentes seguem presentes em minhas práticas de ateliê e de ensino. Por exemplo, o incentivo à constante vigilância e presença em cada ação em busca da **perfeição no fazer** que se repetia na frase: “É muito fácil degenerar!” A aspiração à qualidade e ao constante aperfeiçoamento – “melhorar em vez de passar por cima” (Sennett, 2009, p. 34) – é uma atitude característica do artífice em seu ofício que ele fazia questão de ressaltar, independente do grau de reconhecimento alcançado com tal perícia. Trabalhava com agilidade, vitalidade e domínio admirável, e ensinava provocando reflexões, contextualizando histórica e geograficamente as técnicas e estilos ensinados, determinado a deixar um legado e não ser lembrado pelas alunas (todas mulheres) somente como alguém que “gostava tanto de macarrão!” Um resumo de sua trajetória é contado nos versos de Gonçalo Ferreira da Silva escritos para o cordel *A história de um encadernador* (2004), encomendado por nós, alunas, para a celebração de seus oitenta anos. Ernesto sempre fazia paralelos bem-humorados

⁵ Ernesto Berger: Nascimento: 24 de abril de 1924, no Rio de Janeiro. Falecimento: 1º de junho de 2006, em Nova Friburgo). Começou a trabalhar com o pai ainda adolescente. Sempre teve muita curiosidade pelo mundo dos livros e procurou pesquisar sobre o ofício. Trocava correspondência com os amigos encadernadores do pai na Europa, mesmo durante a guerra, e mais tarde, fluente em alemão e inglês, com livreiros, escolas e museus no mundo todo. Com isso criou uma importante biblioteca de “livros sobre livros” sem igual no Brasil. São aproximadamente novecentas obras entre compêndios, livros raros e curiosidades como uma coleção de ex-libris originais (Essa coleção encontra-se no momento alojada na Fundação Casa de Rui Barbosa, disponível para consultas). Frequentou o Liceu de Artes & Ofícios nos anos quarenta, quando ocorreu a vinda do encadernador suíço-alemão Anton Dakitsch para montar e dirigir a Escola de Encadernação e Cartonagem do Liceu. Ernesto conseguiu que Dakitsch o tomasse como aprendiz. Foi quando ele deu um enorme salto de qualidade em seu trabalho e se firmou como mestre encadernador de alto nível, suplantando o pai Leopoldo. Sua gratidão e admiração pelo pai fez com que ele assinasse seus trabalhos como Leopoldo Berger, um uso europeu em se tratando de um mestre e mentor, também adotado por Marius Michel, poeta e importante referência na encadernação do século XX, também muito admirado e citado por Ernesto. Assim, há muitas encadernações atribuídas a Leopoldo que foram realizadas por Ernesto. Só depois da morte do pai é que passou a assinar com nome próprio. Nos anos 60, casou-se com a viúva Berenice Barcelos Magdaleno, que era encadernadora amadora. Berenice fora aluna de Antoinette Cerrutti, ilustre encadernadora parisiense. Mudaram-se para Nova Friburgo onde viveram até falecerem. Ernesto deixou uma enteada, Ivete Magdaleno Drummond. Nos últimos vinte anos de vida, Ernesto dedicou-se a lecionar, a palestras e a viagens. Deixou um grupo saudosos de alunas que continuam se dedicando às artes da encadernação. Foram essas alunas que Ernesto encarregou para que conduzissem a doação da sua preciosa biblioteca. Foi escolhida a Biblioteca da Fundação Casa de Rui Barbosa. A Biblioteca EB está lá, acolhida pelo Laboratório de encadernação, livre para consulta, como era seu desejo. (Minibiografia organizada por Marisa Garcia de Souza, a partir de informações cedidas por Ernesto Berger e com ajuda de outras de suas alunas).

entre os ensinamentos que desejava transmitir sobre técnicas e procedimentos, e narrativas de situações e curiosidades de ordem pessoal ou de cenas e personagens históricos, inclusive da encadernação, que estimulavam nossa imaginação e concentração, e deixavam o aprendizado fluido e a convivência muito agradável. Apesar de se orgulhar do próprio trabalho, Ernesto assinou por muito tempo suas encadernações com as iniciais de seu pai, como forma de homenageá-lo.



Figuras 10, 11 e 12: Capa de livro de Leopoldo Berger, capa de cordel sobre Ernesto Berger e registro de visita da autora a sua casa em Nova Friburgo - RJ, 2006.
Fontes: <https://www.traca.com.br/livro/1520499/manual-pratico-ilustrado-encadernador/> e Acervo pessoal.

Em abril de 1996 a ABER - Associação Brasileira de Encadernação e Restauro, sediada em São Paulo, recebeu o artista e professor norte americano Keith Smith para ministrar um workshop de técnicas de encadernação sem adesivos, tema de um de seus livros publicados. Tais técnicas dispensam o uso de equipamentos pesados, como prensas, por exemplo, e facilitam o acesso ao corpo e estrutura do livro para eventuais reparos. Por isso são comumente aplicadas em trabalhos arquivísticos e de conservação, como para casos em que se recomenda evitar o uso de colas, por se tratar de uma intervenção química que pode afetar a resistência e diminuir o tempo de vida de certos tipos de papel ou outro suporte. São difundidas também para aplicação em trabalhos de criação, nos quais costuras expostas costumam ser valorizadas como atrativo visual. Smith (1999) compartilha da visão de alguns colegas contemporâneos sobre a importância de se libertar de uma postura mais classicista que tende a desdenhar de encadernações que não são de capa dura, considerando-as obras de qualidade inferior, deselegantes ou descartáveis.

Encadernações flexíveis podem conferir leveza estética e mobilidade aos livros, sem prejuízo estrutural.

O autor defende também que a excelência na encadernação não é apenas uma questão de habilidade manual no ofício, mas passa também pela capacidade de integrá-la aos outros elementos que compõem o livro – páginas, texto e/ou imagens etc. – de maneira que ele seja revelado e apresentado em seu potencial de expressão. “Quando o encadernador trabalha em colaboração com autor, artista e editor, a encadernação pode alcançar seu ápice. Deixa de ser parte do estabelecido e ajuda a determinar o conteúdo.” (Smith, 1999, p. 12, tradução da autora).

A evidenciação da estrutura foi algo que agregou sentido ao meu modo de entender e assimilar a expressão pela encadernação, por revelar, ou ao menos insinuar, a **narrativa** do processo constitutivo do livro enquanto coisa/obra, integrando conteúdo, forma e experiência de maneira indissociável. “O artista se equilibra em algum ponto por ele eleito entre o respeito às conformações tradicionais (o códice, por exemplo) e a ruptura ou transgressão (física ou espiritual) às normas consagradas de apresentação do objeto livro” (Silveira, 2001, p. 21). O livro que se quer multiplicidade incorpora a flexibilidade e deixa de ser rígido sem renunciar a sua força. A lombada ou dorso de uma encadernação corresponde à parte onde o livro minimamente convencional geralmente é estruturado enquanto unidade, seja por dobras, costuras, colagens ou encaixes; é sua espinha dorsal, eixo de sustentação e movimento. Ela define em grande medida os caminhos que podem ser percorridos durante a interação com o livro. Explorar a estrutura também como suporte para a expressão foi naturalmente se revelando um importante ponto de interesse nas minhas pesquisas e experimentações no universo da encadernação, sem ignorar as condições materiais e aspectos específicos físicos, funcionais e visuais de cada livro em sua conformação.

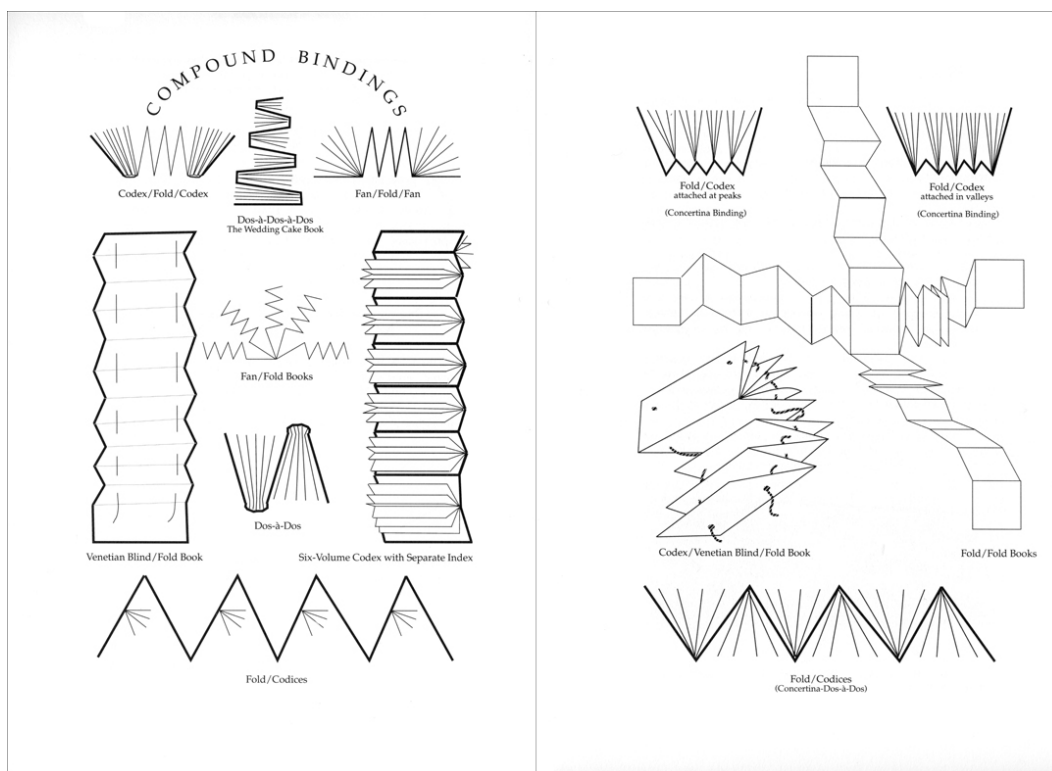


Figura 13: Páginas 250 e 251 do volume I do livro *Non-adhesive Binding* de Keith Smith, 1999, com ilustrações de variações de estruturas de encadernações.
Fonte: Acervo pessoal.

Um exemplo interessante de pesquisa nesse sentido é da encadernadora e artista visual belga Anne Goy, que desenvolveu a técnica por ela denominada *Crisscross*, fazendo alusão ao trajeto de idas e vindas, entradas e saídas que a linha faz, conduzida pelos movimentos das mãos, para estruturar e articular a encadernação em questão e que é visível no resultado. Ela se declara alguém que tem o hábito de estar constantemente explorando novas possibilidades enquanto trabalha em seu ateliê. Sempre foi fascinada pela técnica de encadernação japonesa de costura aparente, que é ao mesmo tempo estrutura e visualidade, tomada como ponto de partida para a pesquisa, pela sua elegância e simplicidade. A costura japonesa é usada para unir folhas soltas e não permite uma abertura tão confortável para livros ocidentais, geralmente impressos em papéis menos maleáveis que os originais japoneses. Anne Goy chegou a uma solução técnica com as características de síntese visual semelhantes à sua inspiração, com a diferença de garantir boa sustentação e abertura confortável a livros estruturados em cadernos/fólios, além da singularidade de ser uma encadernação com a lombada rígida que dispensa o uso de cola. A *Crisscross* é uma solução técnica simples, leve e adaptável a projetos de

diferentes graus de sofisticação. O processo da pesquisa e o tutorial da técnica foram compartilhados em uma publicação.⁶

A atitude de Goy é de **abertura** a possibilidades latentes, e a prática constante no ateliê a permite levantar questões e preparar o terreno para descobertas ou surpresas, para a constatação de que algo já conhecido pode ser diferente. Ao se perguntar *E se* uma técnica já existente para um tipo de estrutura de livro pode ser mudada para atender a outro tipo de estrutura (?), ela abre mão do pensamento dedutivo e se dispõe a investir no que Sennett (2009) chama de “reformatação” (Sennett, 2009, p. 234): a reconfiguração da prática, a promoção de um “salto imaginativo” a partir do sentimento de que algo que ainda não é pode vir a ser. Estes procedimentos conduzem ao que podemos definir como intuição no entendimento do artífice e do praticante de *yoga*. A descoberta, aquilo que surge como inesperado e causa espanto, é buscado, provocado pela sustentação persistente da prática diante da imprevisibilidade de se ou quando vai acontecer. A busca é movida pelo desejo de remover o véu que obscurece algo que parece não estar totalmente revelado, aberto. A incerteza não é motivo para desistir; ao contrário, ela é estimulante, bem menos desconfortável que a ignorância inerte.



Figuras 14, 15 e 16: Detalhes de costuras de encadernação japonesa aparente e de encadernação *Crisscross* feita a partir de tutorial de Anne Goy. Fonte: Acervo pessoal.

Em 1997 tive a oportunidade de fazer no ateliê o primeiro de alguns cursos com Hélène Jolis, francesa, mestre em artes plásticas e especialista em douração clássica e moderna (premiada em seu país de origem), e em decoração

⁶ Anne Goy iniciou essa pesquisa em 1984, de acordo com seu relato na publicação em que traz reflexões, resultados e desdobramentos: *Reliure Crisscross: "the secret belgian binding"*. Noville-sur-Mehaigne: Éditions Esperluète, 2013.

contemporânea de encadernação artística.⁷ Hélène sofreu o comprometimento de alguns movimentos do braço devido ao esforço e tensão excessivos no ofício da douração, mas sua mente seguiu flexível e seu espírito aberto, o que a levou à decisão de compartilhar seus conhecimentos. As técnicas de douração e decoração são frequentemente trabalhadas sobre a encadernação pronta e a partir de um projeto de criação. O projeto pode ser executado pelo próprio artista encadernador, ou delegado a alguém especializado no ofício, como é o caso de Hélène. Esta é uma situação que demanda imensa responsabilidade perante o outro, requer domínio e cuidado para não arruinar a encadernação, devido ao alto grau de precisão do trabalho em questão.

Sua primeira vinda ao Brasil foi no início de uma jornada de cursos que ela viria a ministrar em diversos países do mundo. Tão impressionante quanto suas habilidades manuais e expressivas adquiridas ao longo de décadas de intensas práticas, é sua capacidade de ensinar um vasto repertório de técnicas decorativas de rigor cirúrgico com riqueza de detalhes, clareza e leveza que transmitem tranquilidade e confiança aos seus alunos. Suas aulas são um bom exemplo do método denominado “ilustração solidária” (Sennett, 2009, p. 207). Ela age com empatia, dando conta de desconstruir o conhecimento tácito e antecipar-se à maioria das dificuldades técnicas dos alunos. Em uma turma composta por encadernadores amadores e profissionais, faz analogias a procedimentos técnicos deste repertório prévio mais familiar, facilitando a concentração de cérebro e mãos em cada procedimento realizado.

Os primeiros exercícios são feitos sobre suportes preparados e revestidos que simulam capas de livros, permitindo que sejam acolhidos aqueles erros bem-vindos no processo de aprendizado. Mosaicos, incisões, incrustações em nível, alto e baixo relevo são alguns dos procedimentos trabalhados em diferentes graus de complexidade. Os estudos com Hélène sem dúvida contribuíram para expandir a compreensão sobre os níveis de destreza que podem ser conquistados nos procedimentos manuais em que se busca a perfeição no fazer. O perfeccionismo por

⁷ Hélène Jolis tem Mestrado em artes plásticas (1986) e Diploma de Estudos Avançados pela Universidade de Paris VIII (1989). Profissional especializada, com oficina própria, e professora de douração clássica e contemporânea e decoração de encadernação, tendo ministrado cursos desde sua formação até 2017 na França, Suécia, Brasil, Austrália, Japão, Espanha, Bélgica, EUA, Canadá e Itália. Ganhou medalha de ouro no concurso *Meilleurs Ouvriers de France* (Douração em couros). Vencedora do concurso da biblioteca da Universidade de Stanford, EUA. Idealizadora, curadora e responsável pela instalação da exposição *Cordel Chic* em Casteljalous e Mariemont (2005), Troyes (2008) e Crest (2013).

si é uma ambição perigosa; uma competição consigo só tem como vencedor o sofrimento. O ritmo constante que pode ser alcançado na rotina de trabalho e de prática é uma maneira de administrar a turbulência interna causada pelo autojulgamento e de tornar a obsessão um comportamento mais sadio. O artífice, analisado por Sennett (2009) mantém a atenção voltada para os procedimentos e afetos em curso no momento, e não para os resultados idealizados. Desse modo é capaz de questionar suas convicções e flexibilizar suas expectativas, agindo no presente, em meio à incompletude do devir. O projeto é um pretexto para se colocar em movimento. As habilidades desenvolvidas em um artesanato realizado com **dedicação** e disciplina (e orientação solidária de excelência) possibilita a descoberta de detalhes e sutilezas que não seriam alcançadas em processos mecanizados e irrefletidos. As encadernações artísticas que eu já tinha visto decoradas com esse tipo de técnica sempre me causaram espanto e admiração pela aparente impecabilidade e pelo virtuosismo, apesar de nem todas mostrarem potencial expressivo (a meu ver). Me perguntava por que, na dúvida se estava caindo na tentação de julgar ou se estava, curiosa a respeito do que a busca da qualidade técnica pode nos ensinar, distinguindo entre obras realizadas com espírito de alteridade ou com espírito narcisista, quando:

Conferir aos objetos a forma perfeita pode significar a remoção dos vestígios, o apagar dos indícios de uma obra em progresso. Eliminados os vestígios, o objeto surge imaculado. Essa perfeição da limpeza é uma condição estática; o objeto não dá ideia da narrativa de sua criação (Sennett, 2009, p. 287).

A primeira estadia de Hélène no Brasil, somada ao seu interesse e entusiasmo pela cultura popular, pela xilogravura e literatura de Cordel, deu origem, no ano de 2000, ao projeto da exposição de nome jocoso *Cordel Chic: uma coleção particular*, na qual diversos folhetos de cordel recebem roupagens e encadernações singulares que dialogam com seus conteúdos, em interpretações feitas por artistas profissionais e amadores das várias partes do mundo por onde ela passou lecionando. O termo “particular” se refere tanto ao fato de a coleção representar um acervo singular constituído por Hélène, sob sua custódia e cuidado, quanto à proposta inusitada de agregar a folhetos de cordel – obras de reconhecido valor artístico e cultural que costumam ser comercializadas por valores irrisórios em feiras regionais – encadernações que geralmente são concebidas e realizadas por

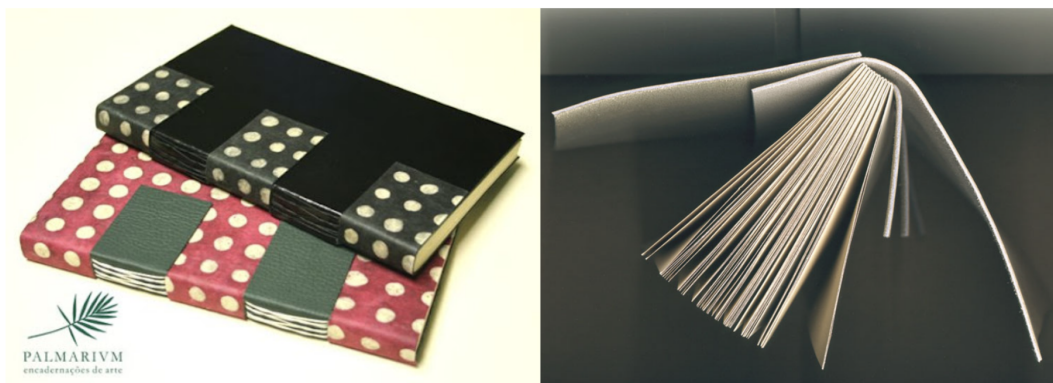
artistas em livros raros ou de edições limitadas, mais valorizados monetariamente. A integração conceitual, formal e estética da encadernação a este objeto poético democratizado funcionou como um convite explícito para muitos artistas saírem da mesmice de um mercado elitizado de colecionadores, vindo a interagir com obras de uma manifestação tradicional da cultura popular brasileira.



Figuras 17, 18 e 19: Encadernações artísticas de folhetos de literatura de cordel feitas por Carmencho Arregui (Itália), pela autora e por Marie Busson (França) para a coleção *Cordel Chic*, de Hélène Jolis (França).

Fonte: <https://sites.google.com/view/cordelchic/la-collection/reliures?authuser=0>

Tive a oportunidade em outros momentos de aprender algumas técnicas, desenvolvidas em pesquisas e compartilhadas com colegas do meio, pela artista, encadernadora e restauradora italiana Carmencho Arregui. Entre elas figuram variações de encadernações flexíveis e de folhetos, ensinados por Hélène, e Estrutura Cruzada, técnica pesquisada e desenvolvida por Carmencho inicialmente para a conservação de livros do período medieval do acervo da Biblioteca de Florença, e ensinada pela francesa Godelieve Dupin.



Figuras 20 e 21: Exemplos de encadernações feitas com a técnica 'Estrutura Cruzada', desenvolvida por Carmencho Arregui (Itália).

Fontes: <http://www.palmarium.com.br/portfolio/encadernacao-costura-aparente/>
http://www.outofbinding.com/galleries/csb_gallery/index.html

As pesquisas de Carmencho denotam a ênfase dada à estrutura da encadernação, uma abordagem recente, que dialoga com aspectos físicos do livro para sua melhor preservação e valoriza a funcionalidade em prol do conforto no manuseio e na leitura, não por isso renunciando à visualidade. Durante séculos de história as encadernações europeias puderam ser estudadas e reconhecidas por período e origem majoritariamente a partir dos estilos de decoração, tendo havido poucas mudanças significativas na estrutura do corpo dos livros desde o Renascimento. É comum encontrar referências históricas de livros estruturados e costurados em fascículos/cadernos, com encadernações mais ou menos luxuosas, revestidas com materiais nobres, predominantemente o couro, com lombada e capas ricamente decoradas, com mosaicos em diferentes cores de couro e elaboradas gravações a seco ou em ouro. Muitas dessas encadernações são feitas usando técnicas que às vezes impedem uma boa abertura das páginas e que o tempo mostrou que podiam ameaçar a conservação da integridade e estrutura do livro. Esta abordagem recente começou a ganhar espaço no final do século XX e início do século XXI, unindo um grupo de profissionais do meio que já vinham percebendo e sinalizando a necessidade de adequação da forma de pensar e fazer a encadernação para os tempos atuais, mesmo que para livros de outros tempos.

A encadernadora e artista Sün Evrard, em artigo para o volume 19 da revista britânica do setor *The new bookbinder* em 1999⁸, escreveu sobre sua insatisfação com alguns comportamentos e fenômenos que observava neste meio profissional.

⁸ Designer Bookbinders - contemporary book arts. THE NEW BOOKBINDER VOL 19: 1999. 'Les pages bien gardées': Some Words About an Exhibition That Did Not Take Place. Sün Evrard.

Encadernadores especializados em restauração, por algum “motivo misterioso” segundo Sün passaram, a partir do século XX, a adotar para a encadernação de livros antigos cópias de técnicas dos períodos correspondentes. O resultado são *fac-símiles* e “pastiches”, nem originais, tampouco manifestações do momento em que o trabalho foi realizado. Em paralelo, encadernadores empenhados em trabalhos de criação autoral sobre publicações mais recentes vinham mostrando suas produções parecendo mais inclinados a marcar um estilo próprio, muitas vezes sem uma adequação verdadeiramente criteriosa das técnicas adotadas às necessidades ou características do livro em questão. E para completar, esta separação entre restauradores e artistas do meio dificultava a troca de conhecimentos e o desenvolvimento e evolução do ofício.

Esta visão, compartilhada por um pequeno grupo de cerca de doze profissionais de diferentes países, deu origem a um projeto para a exposição de trabalhos baseados no conceito de encadernação de conservação contemporânea para livros antigos, intitulado *Tomorrow's Past*, “O Passado do Amanhã”. O termo foi inspirado na afirmação do decano da encadernação moderna britânica Edgar Mansfield (1907-1996): “Certamente é melhor criar o passado do amanhã do que repetir o de hoje.” A primeira de muitas exposições do grupo aconteceu em 2003, na feira anual de livros antigos da *ABA - Antiquarian Booksellers Association*, em Londres. A encadernadora integrante deste grupo Tracey Rowledge ressalta a importância de integrar intelecto, criatividade e sensibilidade para que sejam tomadas as melhores decisões sobre como agir com responsabilidade sobre cada livro. A proposta, como explica a também integrante do grupo Jen Lindsay, é recorrer a métodos, materiais, protocolos e princípios atuais de conservação, cuidadosamente integrados às características físicas, estruturais e estéticas de cada livro, de modo a oferecer suporte para a expressão da sensibilidade contemporânea através da encadernação. Nesta concepção de projeto que alia conhecimento, imaginação e engenhosidade, tanto a integridade do livro quanto a do encadernador podem ser respeitadas.⁹

Em 2016 e 2018 participei de cursos presenciais teórico-práticos da linha de pensamento e trabalho *Tomorrow's Past* com a professora britânica Kathy Abbott,

⁹ Mais informações sobre *Tomorrow's Past* nas traduções feitas pela autora dos textos de apresentação que constam na página www.outofbinding.com/tp, organizada por Carmencho Arregui, e na tradução de Marisa Garcia de Souza para texto de apresentação de curso realizado pela professora Kathy Abbott no Brasil em 2018, em anexo.

que também integra o grupo desde sua criação. Nas aulas, além de ampliar o repertório de conhecimentos e recursos técnicos analisando e reproduzindo os modelos apresentados e ensinados por Kathy, temos a oportunidade de explorar novas possibilidades e desenvolver alternativas de soluções estruturais e estéticas para encadernações a partir de discussões e estudos de caso feitos em grupo.



Figuras 22 e 23: Exemplos de encadernação contemporânea de conservação feitas por Kathy Abbott (Reino Unido). À direita uma inspiração na técnica japonesa de restauro de porcelana conhecida como *Kintsugi*.

Fonte: <https://kathyabbott.biz/content-exploration>

No início de minha formação no ofício aprendi técnicas clássicas e tradicionais de encadernação com Marisa e Ernesto. Marisa costumava dizer que era como estudar ballet clássico para constituir uma base, antes de explorar outras modalidades de dança mais contemporâneas. Os dois sempre foram modelos de engajamento e dedicação para o desenvolvimento de habilidades; mãos e cabeça trabalhando em sintonia, prática e teoria, técnica e expressão integrados nos procedimentos cotidianos do ateliê. Ambos enfatizavam a relação entre os gestos diligentes e aspectos funcionais de cada detalhe da constituição e do acabamento da encadernação, independente da técnica ou estilo escolhido, como base para a expressão e para novas descobertas.

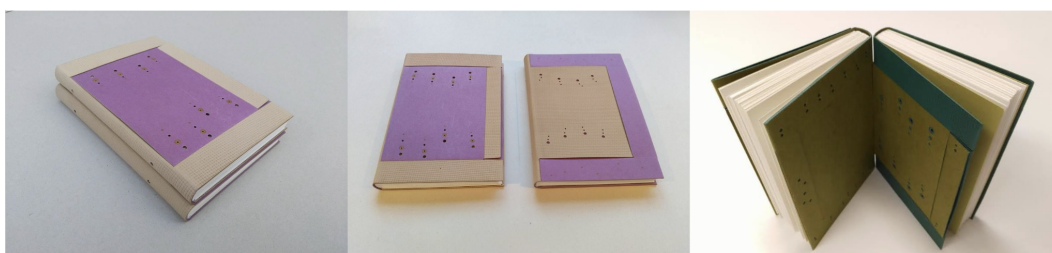
Mesmo Ernesto, que tinha menor interesse em trabalhar com criações em estilo mais contemporâneo de encadernação, apesar da admiração, era um ótimo improvisador; explorava sempre novas maneiras possíveis de realizar ou ensinar cada técnica já dominada e incorporada como conhecimento tácito como estratégia

para manter a conexão mente-corpo-presença (sua e das alunas) e expandir competências, tendo por exemplo desenvolvido algumas ferramentas e adaptações de equipamentos que somente a atenção investigativa no fazer cotidiano poderiam ter permitido acontecer. As qualidades técnicas, a beleza e a expressividade do resultado são tidas como consequências “naturais” do fazer criterioso, cuidadoso e permeado por questionamentos em cada etapa, seja em um trabalho comercial ou autoral. Talvez por ter iniciado essa formação paralelamente à graduação em um curso de Artes e Design, tenha sido quase intuitiva (termo aqui especificamente usado no senso comum) a compreensão da encadernação como um pensar-sentir-fazer no qual o tratamento, o tipo de estrutura inspirado por cada livro singular ou em pequena tiragem, a escolha das combinações de materiais e técnicas mais apropriadas e viáveis em cada projeto, devem ser definidos a partir de parâmetros éticos e podem estar atrelados à expressão. O conceito da encadernação de conservação contemporânea do projeto *Tomorrow's Past* sintetiza essa fusão de forma simples e radical, corroborando o entendimento que vim construindo sobre o ofício ao longo de décadas de estudos e práticas.

A encadernadora argentina Sol Reborá, que também integra o grupo internacional já citado e com quem fiz alguns cursos práticos de técnicas que desenvolveu em pesquisas para projetos de encadernações, costuma dizer que devemos estar conscientes de que trabalhamos para o livro e em função dele. Sob estas condições podemos unir de maneira harmônica na encadernação aspectos funcionais, como proteção e fluidez na experiência de leitura, à exploração formal e à expressão artística.¹⁰ Pude acompanhar de perto ao longo de uma clínica de restauração contemporânea com Kathy Abbott em 2016 o processo investigativo e experimental de Sol que culminou no nascimento/desenvolvimento de uma das técnicas de seu repertório, batizada por ela de *Link*. Ela tinha em mãos dois livros antigos de dimensões diferentes, que seu cliente pedira que fossem encadernados juntos. O desafio de Sol não era apenas o funcional e estético ao fazer com que dois livros de tamanhos distintos ficassem firmemente sustentados e acomodados em uma única capa, sem causar incômodo visual; era também uma questão ética, pois o desejo do cliente não parecia respeitoso com os livros enquanto obras

¹⁰ Baseado em fala de Sol Reborá em palestra sobre *Processos de Desenho de uma Encadernação de Arte*, que aconteceu em março de 2018 no Rio de Janeiro, no quinto Encontro de Encadernação da Fundação Casa de Rui Barbosa.

independentes. O aparente dilema se converteu em estímulo para os modelos experimentais de estudo que Sol produziu até chegar a uma solução de um encaixe engenhoso em que os dois livros poderiam ficar juntos, conectados, ligados em um único volume, mas também independentes um do outro, mantendo harmonia funcional e visual em ambas as situações.



Figuras 24, 25 e 26: Modelos de encadernação feita com a técnica *Link*, de Sol Rebora (Argentina), 2018.

Fonte: <https://www.facebook.com/solbinding/>

O comportamento inquieto e exploratório é uma constante entre amantes da encadernação artesanal e artística. Inúmeros gestos e procedimentos repetidos atenta e cuidadosamente durante as práticas regulares do ofício permitem que o encadernador adquira um grau de domínio técnico que, integrado à busca por conhecimentos internos ou externos ao campo em questão, e à observação curiosa durante o fazer, criam as condições ideais para a ampliação do seu repertório de atuação pela experimentação de infinitas novas combinações possíveis. O modo de operar descrito em algumas vivências relatadas aqui é o que Sennett (2009) resume como “perícia artesanal”, composta por três habilidades essenciais. “São elas as capacidades de localizar, questionar e abrir. A primeira tem a ver com tornar algo concreto, a segunda, com refletir sobre suas qualidades, e a terceira, com expandir o seu sentido” (Sennett, 2009, p. 310).

Localizar remete à atenção focada em um acontecimento específico. Questionar diz respeito à suspensão temporária de uma ação continuada e ritmada para investigar o acontecimento que desperta a curiosidade para o potencial de mudança. E abrir tem o sentido de ‘abrir-se para’ novos diálogos e novas maneiras possíveis de fazer algo, sem abandonar o conhecimento subentendido; transgredir sem negar, expandir. Arrisco supor que a experiência artesanal transita entre o projeto, onde se lida com algum planejamento e alguma noção de limite, e o que é da ordem do acontecimento, fagulha intuitiva, imprevisível, indomável, mas

provocada e facilitada pela prática disciplinada, atenta e investigativa. Diante dessa percepção, eu acrescentaria à fala de Sol que muitas vezes o trabalho de encadernação acontece em fusão com o livro, como em um exercício meditativo em que a separação dicotômica entre sujeito que contempla e objeto contemplado tende a se dissolver, quando a repetição radical do intermitente que ainda não é torna-se presença, imanência, estado de *yoga*.

2.2 Oficina aberta

“Fazer mais que a obrigação.” Há tanto o que pensar sobre esta frase. Ela levanta uma questão ligada à motivação, ao que nos move e de onde vem, ao porquê, para quê, para quem e como fazemos algo, conscientes ou não destas perguntas e conhecendo ou não as respostas. Em um regime socioeconômico baseado em uma cultura de hierarquias, as capacitações são entesouradas, comercializadas e buscadas como recurso de sobrevivência em um ambiente de competição. O fazer algo além do que foi previamente determinado se dá por necessidade de provar valor e manter ou conquistar uma posição em um sistema verticalizado. Nesse sentido, a diferenciação pela especialização fica na dimensão da comparação e das relações de poder, do melhor ou pior, do mais forte ou mais fraco, da distinção como barreira antissocial. A meta de se orgulhar pela qualidade do próprio trabalho se manifesta como um comportamento racista. “Naturalmente, toda especialização contém um elemento de desigualdade (...) A questão é saber que fazer dessa diferença” (Sennett, 2009, p. 281). Uma manifestação exacerbada deste modo de operação ainda no sentido antissocial é o comportamento perfeccionista, uma forma de subjetivação da comparação, competição consigo, necessidade obsessiva de validação individual e interna constante. “(...) impulso competitivo levado ao extremo: provar nosso valor diante de nós mesmos é uma receita certa de infelicidade.” (*Op. cit.*, p. 282). Se a obrigação é algo que devemos fazer independentemente da nossa vontade ou gosto, por submissão a alguma ordem ou exigência superior (vinda de fora ou de dentro), mais que a obrigação pode se tornar um enorme suplício para o corpo e para o espírito.

Talvez possamos tentar interpretar esta mesma frase – “Fazer mais que a obrigação” – por outro ângulo, outra dimensão: a horizontal, de um plano comum,

como numa formação rizomática, que é sempre meio, em crescimento e transbordamento (Deleuze; Guattari, 1995, p. 31). Sob essa ótica, o “fazer mais que” pode deixar de ser entendido como sobreposição ou acúmulo — algo pesado e opressor — e passar a representar um gesto de ampliação. Um ir além do que é obrigatório, em direção à expansão e ao lançamento de linhas de fuga, por uma perfeição que está sempre em processo, sem imposição ou violência. Essa perspectiva sugere uma busca por conciliação e leveza no fazer, independentemente da intensidade envolvida ou da determinação voluntária. Afinal, não se trata mais de um jogo de controle, mas de sua subversão — uma **liberação** dos condicionamentos que aprisionam, tal como propõe a perspectiva do *yoga*. A comparação, a condenação do que não é impecável e a competição dão lugar à colaboração e à coparticipação.

No artesanato a cooperação pode acontecer entre os dedos das mãos, entre as mãos, entre mãos e olhos, entre corpo e materiais..., todos com suas qualidades, vocações e limites. E esse modo relacional de operar pode se estender ao vínculo entre pessoas. “(...) o bom artífice evita o perfeccionismo que pode se degradar numa demonstração muito aut centrada” (Sennett, 2009, p. 292). Ainda existirá rigor e alguma obsessão em relação à qualidade do trabalho, um desejo de controle de procedimentos como motivação para seguir em frente, mas numa medida mais saudável, flexibilizada, pois a recompensa pode ser encontrada antes do que foi idealizado como resultado, no próprio fazer enquanto processo dialógico e oportunidade de conhecer mais sobre os materiais manipulados e sobre si mesmo. “(...) o que se precisa é persistência, atenção e crença no que se faz” (Hermógenes, 2018, p. 45). O fim não é a meta, é um pretexto para iniciar o movimento disciplinado e se entregar à experiência. O valor está nas pequenas conquistas do durante, do meio, do perfeito incompleto na sua ambiguidade.

O trabalhador terá de aprender a gerir a obsessão no próprio processo do trabalho, questionando-a e moderando-a. O impulso para a realização do bom trabalho pode conferir às pessoas um sentimento de vocação; (...) de que a vida faça sentido (...) (Sennett, 2009, p. 297).

“Fazer mais que a obrigação” pode significar desobedecer, não se limitar a ser assimilado como útil ou descartável, mas produzir respostas para questões incômodas “(...) em plena consciência. Consciência do corpo, da mente,

consciência de ser o que se é e escolher ir além da experiência da sobrevivência.” (Krenak, 2020, p. 107-108). Pode significar não se restringir a agir dentro de uma norma vigente e a serviço de uma hegemonia do saber que oprime a curiosidade e rejeita aquilo que estabelece como exceção. “Fazer mais que a obrigação” pode ser uma maneira de “*queerizar*”, no sentido de “desviar”, “tornar estranho o que parecia familiar”, agir de forma crítica. (Portinari, 2017, p. 08). E pode ainda contemplar um aspecto misterioso e devocional, quando tende a invocar um tipo de conhecimento que escapa aos domínios de uma lógica puramente mecanicista. O filósofo malinês A. Hampaté Bâ (2010) aponta para o enfoque sagrado e ritualístico de ofícios aprendidos em tradições orais das sociedades africanas, ao explicar que:

(...) as atividades humanas possuíam frequentemente um caráter sagrado ou oculto, principalmente as atividades que consistiam em agir sobre a matéria e transformá-la, uma vez que tudo é considerado vivo (...) A atividade artesanal, em sua operação, deveria ‘repetir’ o mistério da criação. Portanto ela ‘focalizava’ uma força oculta da qual não se podia aproximar sem respeitar certas condições rituais (Bâ, 2010, p. 185).

No subcapítulo anterior trouxe um breve relato sobre minhas experiências de formação e aprendizado no universo da encadernação. O título *Especialização sociável*, que faz alusão a um trecho do terceiro capítulo de Sennett (2009), procura enaltecer esta qualidade da sociabilidade que identifiquei em todos os especialistas do meio com quem aprendi, a maioria no convívio em encontros presenciais, e alguns em livros e outras publicações. Todos com empenho em compartilhar o que herdaram e sabem com empatia, generosidade e honestidade. Mesmo não acreditando ingenuamente na unanimidade desta conduta entre os mestres da encadernação, também duvido que seja apenas uma coincidência, pois o ritmo de trabalho do artífice não é o da “obsessão competitiva”, mas o do “tempo lento que permite a reflexão.” (Sennett, 2009, p. 280). É um exemplo que sempre procuro seguir quando estou no papel de professora como forma de honrar os mestres, o ofício artesanal como modo de existência e os alunos como pessoas integrais na diversidade, ficando a utilidade e especificidade técnica na dimensão do pretexto para o encontro e a troca, para que as aulas aconteçam em dinâmicas que Maturana e Verden Zöller (2004) chamam de “conversações”:

(...) resultado do entrelaçamento do linguajar e do emocionar, no qual acontecem todas as atividades humanas. Existimos no conversar, e tudo o que fazemos como seres humanos se dá em conversações e redes de conversações (Maturana; Verden Zöllner, 2004, p. 261).

O breve relato que se segue sobre essas dinâmicas é entremeado por alguns trechos de depoimentos preciosos generosamente cedidos por ex-alunas¹¹ em gesto de contribuição para este subcapítulo. São pessoas que, em algum grau de intensidade, incorporaram em suas vidas aprendizados oriundos de experiências na disciplina de encadernação. Pessoas com as quais compartilho parte significativa da minha trajetória e sigo aprendendo junto.

Ensinar requer as três habilidades essenciais da perícia artesanal descritas por Sennett (2009) e já citadas anteriormente: localizar, questionar e abrir. Localizar passa por identificar os pontos chave de uma técnica que precisam ser contemplados atenta e cuidadosamente, e por revisitar o lugar de aprendiz iniciante e o tempo em que o conhecimento tácito, já incorporado, ainda era novidade, para que este possa ser explicitado. O que parece natural e óbvio para uma pessoa muitas vezes não o é para outra e isso pode ser estimulante. Questionar passa por investigar as maneiras e graus de complexidade possíveis para se conduzir cada ação durante a execução de uma tarefa baseada em uma determinada técnica, negociando entre a aquisição gradual de domínio e a curiosidade sobre o que ainda pode vir a ser, ambas com seus pequenos esforços e recompensas.

E a abertura talvez seja a mais importante; ser capaz de problematizar o que já está aparentemente dado, encontrar brechas para novos modos possíveis de operar ainda não experimentados. Este é um ponto ressaltado pela ex-aluna D (2025), ao constatar que podia aplicar as técnicas que aprendera, baseadas em uma fundamentação tradicional, incorporando outros elementos e saberes, de modos diferentes e/ou mais complexos, e a outros projetos e objetos contemporâneos, não necessariamente restritos ao mundo da encadernação, encontrando novos sentidos para aquele fazer (D, 2025). A “mudança de domínio” pode se referir a “como o princípio que orienta uma prática pode ser aplicado a outra atividade completamente diferente.” (Sennett, 2009, p. 146). A abertura para experimentá-la

¹¹ As ex-alunas são citadas em anonimato, identificadas pelas letras A, B, C, D e E. O texto de solicitação e os depoimentos enviados estão em anexo.

é um ato de “descentramento sobre outras dimensões e outros registros”, para escapar da condição de impotência causada pelo fechamento de uma linguagem sobre si (Deleuze; Guattari, 1995, p. 15).

As habilidades elencadas acima demandam atitudes de **presença e entrega**, um equilíbrio entre a atenção a detalhes e sutilezas ao longo do processo e a regulação do desejo de controle absoluto do mesmo, que o encerraria em certezas excludentes das novas descobertas e encantamentos. Ensinar é um jogo entre a obrigação e o mais que a obrigação, assim como aprender. “Os jogos estabelecem os ritmos da repetição.” (Sennett, 2009, p. 301). Aquela repetição do engajamento, da constância que abre frestas, “água mole em pedra dura (...)”¹², que nada tem de cópia mecânica. A ex-aluna C (2025) reparou no “gesto sincrônico da professora com os materiais” ao indicar e exemplificar cada ação, “que reproduzir era como fazer junto” (C, 2025).

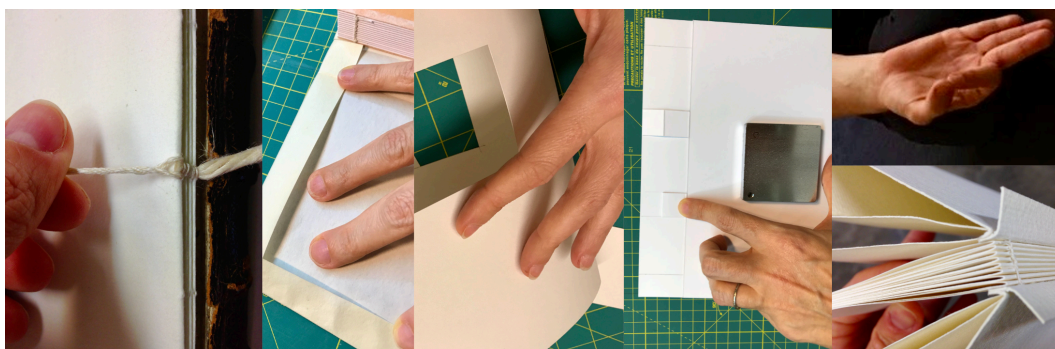
As técnicas selecionadas para serem trabalhadas em aula são contextualizadas histórica, geográfica e culturalmente em relação ao seu surgimento/criação, e apresentadas como variações singulares e exemplares entre as suas infinitas possibilidades combinatórias e expressivas. Esta abordagem permite que conhecimentos artesanais, muitas vezes ancestrais e carregados de “uma aura inexplicável” (B, 2025), sejam presentificados, respeitosamente desmistificados e incorporados no cotidiano de práticas criativas. As técnicas são subdivididas em etapas na intenção de reduzir o medo da complexidade ou do desconhecido, atrair a curiosidade e o foco para os detalhes e estabelecer aos poucos o entendimento dos elementos constituintes que se ligam no do todo. A ex-aluna D (2025) lembra da sua surpresa ao aprender “coisas muito básicas”, que considera “ganhos” na sua formação como designer, de modo “bastante acessível” e despretensioso (D, 2025). O sentimento é de descoberta e causador de “um grande senso de liberdade”, conforme corrobora a ex-aluna B (2025).

Um recurso importante para esse processo de descoberta, observado por todas as ex-alunas citadas, é a preparação; dos materiais, do espaço e do espírito, no sentido de se criar condições propícias para que a experiência de aprendizado (do esperado e do inesperado) possa ocorrer. “Cada etapa, apesar de desafiadora, dá sustentação à passagem para a seguinte; mas cada uma delas é também um

¹² Ditado popular “Água mole em pedra dura tanto bate até que fura”, sobre a persistência para conseguir algo.

desafio por si mesmo.” (Sennett, 2009, p. 264). Costumo dizer de modo semelhante em tom de brincadeira nas aulas que “cada etapa influencia a seguinte, para o bem ou para o mal”. O termo *Karma yoga* faz alusão à atitude crítica e consciente que devemos assumir em nossas ações, entendendo que tudo está interligado e que não temos controle sobre os resultados (apesar de muitas vezes acreditarmos nisso). Em outras palavras, é uma forma de pedir atenção cuidadosa aos próprios gestos e percepção aguçada do que eles provocam nos materiais manipulados e como eles respondem, ou seja, zelo nas relações (com materiais e com a vida), neste estar em contato que excede a compreensão. A ex-aluna E (2025), durante estágio, observou uma “rotina de trabalho que ao mesmo tempo era rigoroso e afetivo” (E, 2025). Ela lembrou de uma aula em que todos estava engajados em aprender um movimento novo de mãos; “Tivemos que nos perceber individualmente e em grupo” (*Op. cit.*). Analisar as consequências do que se faz com esmero é, portanto, uma forma de exercitar a responsabilidade. “(...) como a pessoa avalia ao mesmo tempo que faz, o resultado pode ser mais satisfatório do ponto de vista ético” (Sennett, 2009, p. 329), sendo a ética sugerida mais como significância interna do que como moral dada (ou imposta) e assimilada.

Outra guia que costumo usar nas aulas práticas é o que chamo de “princípio do mínimo necessário”. É adotado num sentido de eficiência e bom senso, quando se trata de encontrar as dimensões físicas e relações de proporção entre partes de uma encadernação para que fiquem visual e funcionalmente integradas. Inspira também o discernimento no uso dos materiais; sem escassez e sem desperdício, mas o suficiente, na medida apropriada para que tudo se encaixe e articule harmoniosamente, ou mesmo para que a subversão a essa harmonia seja consciente, como pode acontecer em projetos de livros de artista, conforme observa a ex-aluna E (2025): “(...) entendi que a encadernação era também uma possibilidade de escrita, de linguagem, de subversão, uma vez que possibilitava novas formas, novos corpos ao livro”. O mesmo princípio orienta também as ações e movimentos do corpo durante o processo, no sentido de aprender a dosar e equilibrar força, tensão, pressão e velocidade nos procedimentos para se chegar ao resultado desejado com consciência e evitando danos severos.



Figuras 27, 28, 29, 30, 31 e 32: Gestos manuais em práticas de encadernação e yoga (*chinmudra*- gesto de clareza mental), 2018. Fonte: Acervo pessoal.

As instruções para as técnicas (presenciais ou gravadas) são compostas por demonstrações e esquemas visuais dos procedimentos, acompanhadas de explicações verbais. Ver, escutar e esperar são atitudes percebidas como valiosas durante as aulas, segundo a ex-aluna A (2025). “(...) com tudo anotado eu seguia para a parte prática e uma coisa que aprendi foi a importância da repetição” (A, 2025). O momento da execução demanda presença integral – devendo se evitar flutuações mentais – e calma para regular as expectativas de performance durante a operação sem cair na armadilha da comparação (mesmo que consigo) e do (auto)julgamento, que tende a gerar frustrações. “O bom artífice entende a importância do esboço – vale dizer, não saber exatamente o que vem pela frente ao começar.” (Sennett, 2009, p. 292). “Por isso a importância de você pensar (...), organizar o seu propósito (...), pesquisar (...), fazer testes (...), aprender a lidar com imprevistos, com os erros que sempre irão acontecer”, afirma a ex-aluna A (2025), atualmente designer e encadernadora.

Durante o fazer engajado surgem dúvidas, dificuldades, desafios inesperados e frustrações que precisam ser acolhidas com paciência para compreender o processo em suas sutilezas e expandir gradativamente as capacitações. Cada indivíduo precisa descobrir o seu modo e tempo de assimilar a técnica pelo intelecto, sentidos e movimentos do corpo (pensar-sentir-fazer), seu **ritmo** particular de repetição para o desenvolvimento paulatino das habilidades buscadas. A ex-aluna C (2025) chegou a cair no autojulgamento ao se ver fazendo cadernos “moles e tortos”, até se dar conta de que estava reafirmando uma linguagem expressiva própria. Ela lembra de cada aula como “uma manhã de meditação (...) tudo fluía como em uma ‘aula de corpo’. Eram as dobras que importavam, e o fazer com as mãos em minúcias (...) em respiração cadenciada”

(C, 2025). “O momento da aula de encadernação era um pequeno santuário, onde o tempo desacelerava, o foco era constante e a alegria de criar um objeto com as próprias mãos era enorme” (B, 2025).

O como fazer algo, a atentividade durante o processo, nos faz olhar para o percurso que está sendo vivenciado e o que se pode aprender por ele, independentemente da espetaculosidade ou singeleza do resultado. “Um caderno é um objeto tão corriqueiro que não nos damos conta de quanto complexa é a sua feitura (...) É muito trabalho! É precioso e preciso!” (C, 2025). Ela (C) identificou, a partir de seus estudos e experiências durante a disciplina, a “possibilidade de pensar o caderno e com isso a leitura” (C, 2025), tema que se tornou recorrente em seus projetos acadêmicos e profissionais. Algo semelhante aconteceu com a ex-aluna E (2025), que já cultivava a curiosidade a respeito do caderno; “A ideia de um objeto que se transforma em um corpo para aquilo que passou e para aquilo que está por vir sempre me fascinou” (E, 2025). Suas pesquisas acadêmicas posteriores no campo da poesia seguiram impregnadas pelo pensamento do caderno e do livro enquanto linguagens que excedem a escrita.

O exercício do olhar, o fazer, a parceria entre indivíduo e caderno se desdobra por toda a minha trajetória. O “fazer cadernos” se tornou parte de mim. As costuras de cada caderno me costuraram à Educação e à poesia. (...) Penso que a experiência iniciada nas aulas de encadernação me ofereceu a possibilidade de ter e promover esses encontros (...) que costuram material e sonho, tempo e memória, escrita e desenho, linguagem e técnica, objeto e fazer, eu e livro/caderno (*Op. cit.*).

Ao longo das aulas os alunos vão se dando conta de seus progressos, não apenas na técnica em si, mas na capacidade de se concentrar por períodos cada vez mais longos em suas ações sustentadas, e de refletir sobre o que pode ser modificado, aprimorado e expandido em suas práticas pela repetição corpórea no ritmo e no tempo do artífice, tempo que possibilita a problematização sensível e a expressão. O que na visão do *yoga* costumamos chamar de presença na ação é um desafio e tanto atualmente, diante de todos os aliciamentos à dispersão aos quais somos expostos constantemente pelos meios de comunicação de massa, sobretudo as chamadas redes sociais (termo que considero bastante questionável, apesar de não me caber tratar diretamente do assunto nesta pesquisa). A absorção da atenção pelos estímulos já prontos para o consumo imediato tende a relegar o intelecto à

superficialidade, a psiquê à sujeição e o corpo ao esquecimento. “A superficialidade tem um uso especial na sociedade moderna.” (Sennett, 2009, p. 317). Conteúdos preparados para serem contemplados por poucos segundos favorecem mais julgamentos acríticos do que reflexões. Olhos e mãos ficam restritos ao movimento automático do organismo dominado pela adicção em dopamina; é a repetição que escraviza e isola. Estudos¹³ vêm demonstrando que este é um cenário cada vez mais comum e preocupante entre crianças e jovens, cuja saúde mental e desenvolvimento cognitivo podem ser afetados pela exposição excessiva a telas e dispositivos eletrônicos de comunicação e entretenimento. É preciso fazer uma pausa e respirar fundo. O engajamento e a coordenação do corpo, dos sentidos e da mente em atividades concretas e sustentadas a longo prazo promovem concentração e atuam no organismo na contramão da dispersão e da ansiedade, na desobediência da ‘norma da bolha’. O que Sennett (2009) denomina “narrativa continuada”.

Os artífices têm disciplina e capacidade de voltar atenção para problemas concretos (...). Para os bons artífices, as rotinas não são estáticas; elas evoluem e o artífice se aperfeiçoa. As pessoas quase sempre querem crer que suas vidas não se resumem a uma série aleatória de acontecimentos desconexos (*Op. cit.*, p. 296).

A repetição no estado de presença é da ordem do **ritual**, da respiração; capta, internaliza o que é necessário, processa, transforma, e expelle, libera o que não é mais benéfico ao corpo; conecta dentro e fora, troca; sustenta a vida e renova cada vez que repete. Que sejamos motivados a respirar.

¹³ Giovanna Antunes Botazzo Delbem, sob supervisão de Ferraz Junior e Rose Talamone. O uso excessivo de telas desenvolve deficiências mentais e intelectuais em crianças. Artigo para Jornal da USP, publicado em 26/09/2024. disponível em: <https://jornal.usp.br/?p=807662>

3

Yoga – tradição e ruptura

Este capítulo apresenta algumas noções sobre o *yoga* a fim de aproximar, minimamente, o leitor deste universo, que foi trazido como uma das abordagens epistemológicas e investigativas desta pesquisa. É importante deixar claro que não trato o *yoga* como um objeto de estudo científico no sentido duro, mesmo que possa eventualmente parecer, pelo fato de figurar na escrita de uma dissertação de mestrado. Proponho que seja apreciado como uma das linhas que compõem a trama desta jornada acadêmica. Objetificar o *yoga* seria uma pretensão desmedida da minha parte, fruto de uma ignorância da qual estou ciente de que não estou livre, buscando, portanto, permanecer o mais vigilante possível. Não será feito um levantamento histórico ou revisão de literatura minuciosa. Não por receio em aprofundar-me, mas pelo reconhecimento da vastidão deste universo, do lugar em que me encontro e dos limites da língua e das palavras para pensá-la e expressá-la.

Me aventuro nesta escrita com corpo, mente e alma entregues e imensa gratidão e respeito pela dedicação dos mestres que tornaram parte do conhecimento desta tradição (que vem sobrevivendo a guerras, invasões e apropriações) acessível para uma mulher encarnada, no chamado mundo ocidental e vivente no século XXI da Era Comum. Conhecimento este que era inicialmente transmitido somente via tradição oral na relação mestre-discípulo, antes de passar a ser transcrito e redigido em sânscrito¹⁴, para as escrituras sagradas e outras obras literárias, e mais tarde transliterado do alfabeto *devanāgarī*¹⁵, traduzido e comentado em outras línguas.

É preciso estarmos cientes de que estamos tratando de um conhecimento que tem os primeiros registros estimados há mais de cinco mil anos no outro extremo do planeta e cujas formas de transmissão e aplicação passaram por mudanças e adaptações ao longo do tempo, sobretudo nas inescapáveis traduções

¹⁴ A palavra *saṃskṛtaṃ* significa refinado, bem construído, bem arranjado, perfeito (Kupfer, 2009, p. 91).

¹⁵ O termo *devanāgarī* significa escrita dos deuses, referindo-se ao alfabeto sânscrito (Kupfer, 2000).
Fonte: <https://www.yoga.pro.br/glossario-sanscrito-525-verbetes-pedro-kupfer/>

interculturais, como é o caso aqui. Por isso faz-se necessário o empenho constante no discernimento de quais leituras e comentários atualizam a tradição do *yoga* respeitando a essência, a base e o núcleo destes ensinamentos, sobretudo quando se vive em um contexto socioeconômico onde praticamente tudo tende a ser transformado em mercadoria.



Figura 33: *Kolam*: desenhos efêmeros feitos tradicionalmente por mulheres, em Tamil Nadu, estado do sul da Índia, na entrada das casas, utilizando farinha de arroz. São realizados diariamente, pela manhã, como ato devocional, simbolizando proteção e prosperidade. No contexto desta escrita, a imagem simboliza a devoção da autora ao entrar no universo do *yoga*. Fonte: Acervo pessoal.

Estamos expostos a uma profusão crescente de rótulos e distorções do *yoga*, muitas ingênuas e bem-intencionadas, e outras tantas perversas, voltadas para o lucro e a manipulação de subjetividades. Profusão que vai desde estúdios que o vendem como atividade física para pessoas que curtem a “estética *zen*”, passando por centros e retiros terapêuticos que prometem a “experiência” de transformação interior (só para quem pode pagar por ela, é claro), cursos intensivos ou extensivos, inúmeros livros de autores contemporâneos, e chegando a pílulas mágicas de sabedoria distribuídas (nada gratuitamente) nas redes sociais. O intuito aqui não é de modo algum hostilizar ou excluir qualquer um desses meios, pois costumam ser

atualmente os primeiros acessos que nos são oferecidos a este universo, sobretudo, no mundo ocidental (como aconteceu comigo, inclusive). Afinal, professores de *yoga* que vivem neste mundo também têm suas contas a pagar; os sérios e os charlatões, estudiosos ou ignorantes, com propósitos alinhados à tradição ou distantes desta.

Diante da impossibilidade que o contexto geográfico, cronológico, sociocultural e linguístico em que me encontro me coloca de escapar de traduções e interpretações, tento me esquivar tanto da atitude de julgamento quanto da neutralidade. Venho ao longo desta trajetória de estudo procurando recorrer a uma atitude que combina abertura sensível, auto-observação, dedicação, curiosidade questionadora e bom senso (e talvez um tanto de oração pedindo para estar num “bom caminho” ...). Deixo então o alerta ao leitor de que muitas das afirmações escritas aqui acontecem como movimentos pulsantes na tentativa de traduzir um tipo de aprendizado constituído num caminho repleto de atravessamentos que fogem à lógica puramente racional.



Figura 34: Mandala desenhada no chão com farinha de arroz colorida e pétalas de flores. Entrada para conjunto de monumentos de Mahabalipuram, Tamil Nadu, sul da Índia, 2023. Fonte: Acervo pessoal.

Entre os autores citados como estudiosos deste assunto estão B. K. S. Iyengar, T. K. V. Desikachar, José Hermógenes, Emmanuel Carrère, Gloria Arieira, Swāmi Dayānanda Saraswati e Pedro Kupfer. Desikachar (1938-2016) era filho e discípulo de Sri T. Krishnamacharya (1888-1989), professor cujo trabalho ficou conhecido na Índia e em outros países do mundo no século XX. Iyengar (1918-2014) também foi pupilo de Krishnamacharya, tendo desenvolvido depois o próprio método de prática, fundando a escola que leva seu nome e contribuindo para a difusão do *yoga* no ocidente na segunda metade do século XX. Outro pupilo do mesmo mestre que vale mencionar, apesar de não ser citado neste trabalho como autor, foi Pattabhi Jois (1915-2019), a quem é atribuída a criação do método conhecido como *Ashtanga yoga*, também bastante difundido mundialmente. Hermógenes (1921-2015) ficou conhecido como precursor do ensino do *yoga* no Brasil; nasceu em Natal e conduziu sua formação teórica e prática no *hatha yoga* no Rio de Janeiro como autodidata, tendo despertado sua curiosidade pelo assunto enquanto buscava alternativas complementares à medicina convencional para lidar com questões de saúde. Uma de suas referências foi Paramahansa Yogananda (1893-1952), outro importante difusor do *yoga* no ocidente no século XX. Carrère (1957) é um escritor, roteirista e diretor francês da atualidade, que em seu livro *Ioga* (2023) relata impressões, experiências e aprendizados derivados dos investimentos e vivências de um curioso sobre o assunto, entrelaçando autobiografia e romance. Swāmi Dayānanda (1930-2015) foi discípulo de Swami Chinmayananda e se tornou renunciante em 1962, tendo passado a maior parte de sua vida como estudioso e professor de *Vedānta* na Índia e em outros países, inclusive o Brasil. É responsável também pela criação do *AIM for Seva* (*All India Movement for Seva*), programa sem fins lucrativos que oferece moradia, alimentação, assistência de saúde, educação curricular e extracurricular para crianças menos favorecidas. Seus ensinamentos figuram nesta pesquisa em traduções comentadas de Kupfer. Gloria Arieira (1953) é estudiosa e professora de *Advaita Vedānta*¹⁶ e de sânscrito, e preside o centro de estudos *Vidya Mandir* no Rio de Janeiro. Traduz textos da tradição védica e livros

¹⁶ O termo *Veda* significa "aquilo que foi visto". Refere-se às escrituras mais antigas da Índia e que fundamentam a tradição hindu. São divididas em 4 grandes textos: *Rig*, *Yajur*, *Sama* e *Atharva*, com existência estimada em seis mil anos.

Vedānta faz referência à culminação dos Vedas. E *Advaita* significa "não dual". *Advaita Vedānta* pode ser traduzido como o ensinamento da visão da existência não separada (kupfer, 2000). Fonte: <https://www.yoga.pro.br/glossario-sanscrito-525-verbetes-pedro-kupfer/>

de Swāmi Dayānanda, com quem estudou por muitos anos. Pedro Kupfer (1966), que também reverencia Swāmi Dayānanda como seu mestre, nasceu no Uruguai e viveu por algumas décadas no Brasil, residindo atualmente em Portugal. Começou a se dedicar ao estudo e à prática de *yoga* aos 16 anos. Passou algumas temporadas de estudos na Índia, assim como Gloria Arieira. É professor, autor, tradutor e comentador de textos e livros sobre o tema, além de responsável pelo site em língua portuguesa com o maior acervo digital sobre o assunto. Destaco Kupfer como um dos meus principais orientadores neste estudo em específico; na indicação cuidadosa e generosa de leituras, em aulas práticas e teóricas e eventuais conversas que se dão na relação de confiança e abertura estabelecida entre professor e aluna.

Vale destacar uma obra que conecta os autores mencionados acima e meu percurso no *yoga*: os *Sūtras de Patañjali*. Um texto que data aproximadamente do século II a. C., atribuído ao sábio Patañjali, que codificou os ensinamentos do *yoga* clássico, com suas bases na tradição védica, em 196 aforismos, divididos em 4 seções. O termo *Sūtra* quer dizer cordão; o fio que conecta princípios éticos e filosóficos a serem profundamente conhecidos e aplicados pelo aspirante no caminho para a liberação da identificação com conteúdos da mente responsáveis pela condição de servidão condicionada e sofrimento. É uma das obras mais acessíveis e difundidas entre aspirantes, estudiosos e professores de *yoga* ao redor do mundo, em traduções de diferentes autores, sobretudo no ocidente. Fato devido talvez ao caráter didático e de síntese da obra, o que abre espaço para comentários superficiais e enviesados em alguns casos. É, portanto, uma referência importante de ser citada em diálogo com outras visões e com a experiência pessoal.

Estamos falando de uma tradição que não existe de forma monolítica, que requer flexibilidade intelectual para ser apreciada, e respeito para não ser indevidamente apropriada em interpretações tendenciosas e distorcidas. Uma tradição que se presentifica como guia, não como gaiola (seja vista de dentro ou de fora). As escrituras de onde vem o *yoga* são as mesmas que serviram como fundamento para doutrinas religiosas rígidas e sistemas sociais desiguais e pautados por políticas de segregação. Podemos pensar neste contexto que o ascetismo nasceu como ato revolucionário, renunciando à apatia diante de normas que garantiam os privilégios de alguns às custas da obliteração ou submissão de outros. A ruptura com juízos e crenças estabelecidos, e a busca por um caminho de despertar espiritual comprometido com justiça social e com princípios éticos, denota a

dimensão política do *yoga*, sua independência em relação às religiões e sua capilaridade cultural.

Desde sua origem surgiram, ao longo do tempo e das mudanças no mundo, linhagens e escolas distintas, que se diferenciam geralmente pelos aspectos da visão tradicional que são enfatizados e por como são abordados, ensinados e instrumentalizados para aplicação na vida. Fato é que, muito além de um método, um sistema de conhecimento ou um conjunto de técnicas, o *yoga* não pode ser encerrado em uma definição única, mas talvez ser entendido como uma visão multidimensional e libertadora, não egoísta, pois é tramada em todos os aspectos da vida enquanto campo de relações. É um pequeníssimo vislumbre desta multiplicidade que procurarei humildemente oferecer ao leitor, negociando entre o desejo de partilha e as limitações aparentemente ainda bem longe de serem vencidas. Sigo tropeçando nas incertezas sobre o que é, o que não é e o que pode ser, confiando no percurso, respirando e renunciando ao desejo de agarrar a cada vez que consigo perceber que ele se manifesta.

3.1 Aquilo que foi visto

As leituras e visões compartilhadas aqui procuram entrelaçar ensinamentos oriundos de alguns trechos de textos de diferentes períodos da tradição védica traduzidos e comentados, textos contemporâneos de professores de *yoga* e de *Vedānta* conectados diretamente com esta tradição e com atuação no ocidente, produções de autores ocidentais ligados a esse universo, conteúdos de aulas presenciais e de conversas com professores e colegas, e aprendizados derivados de experiências pessoais durante práticas, em grupo e individuais, e estudos. A palavra *experiência* é usada aqui na acepção de Larrosa (2022), sem a pretensão de desvendar uma suposta verdade única e absoluta, mas de elaborar um sentido (ou ausência de) a partir de algo vivido de modo singular e com entrega. A escolha pelo estudo baseado em comentários de textos de uma tradição específica (a védica) se dá como recorte não excludente de outras linhagens e como recurso que viabiliza esta pesquisa diante de seus limites temporais.

Venho praticando e estudando *yoga* desde 2008, tendo iniciado de modo mais superficial e displicente, aumentando gradativamente o interesse e a dedicação, conforme a observância dos efeitos na saúde do próprio corpo, na psiquê e nas relações cotidianas. A curiosidade que me levou a procurar aulas de *yoga* foi motivada pela promessa de boa performance e de bem-estar físico e mental; por um desejo a princípio autocentrado. Em *O Coração do yoga*, Desikachar (2018) explica que o sentimento de alguma limitação individual a ser superada é esperado como primeiro passo para alavancar o movimento de alguém que percebe que há algo que precisa ou pode mudar para melhor no estar no mundo. O primeiro *sutra* de Patañjali, que diz algo como “Agora, então, o ensinamento de yoga” (Arieira, 2017, p. 40) indica um marco que divide um “antes” e um agora que inaugura uma trajetória voluntária e desejosa de autoconhecimento que é tanto deslocamento quanto ponto de chegada.

Os passos seguintes desta caminhada são dados com o auxílio de três recomendações atitudinais que constam também no texto de Patañjali: as disciplinas e práticas ardentes para purificação de corpo denso e sutil (*tapas*), o estudo de si enquanto espelho mental que possibilita a reflexão a respeito de sua relação com o mundo (*svādhyāya*), e a devoção nas ações (*Īśvaraprānidhāna*), combinando busca de qualidade e entrega dos seus frutos (Desikachar, 2018, p. 53-54). Iyengar (2016) observa que “a mera adoração sem força de caráter é como um narcótico” (Iyengar, 2016, p. 43) ao explicar que as ações devem ser voluntariamente dedicadas a algo maior que a gratificação dos sentidos.

É um percurso que requer comprometimento e que não combina com pressa ou ansiedade. Em geral não é assim que começa, no entanto. E tudo bem; obstáculos físicos e psíquicos são esperados, nomeados e explicados nos *sutras* e em outros textos da tradição; fato que não os elimina de pronto, mas dá alguma tranquilidade e esperança ao iniciante, enquanto a confiança não se estabelece. O estereótipo de praticantes sempre em paz, cheios de serenidade e sabedoria não é uma regra (Carrère, 2023, p. 26), e nem deve ser. A prática de *yoga* pode ser indicada para qualquer pessoa, sobretudo para quem, no seu íntimo, quer ver e lidar com as coisas como elas são, “sem filtro”. Lembro-me de uma das primeiras aulas que fiz, no final de um dia cansativo e produtivo de trabalho, ávida por um momento relaxante. A prática fluiu muito bem, mas cheguei em casa extremamente irritada, sem saber com o quê. Foi quando percebi que era o início de um processo de

autoconhecimento profundo e imprevisível em relação às minhas expectativas. Um processo de “examinar quem se é de verdade, esse magma que chamamos de identidade” (*Op. cit.*, p. 36), abraçando as possíveis contradições entre os diferentes papéis representados cotidianamente em esforço de adequação à vida em sociedade, para tentar ir além. Hermógenes (2018) observa o aspecto agônico da sociedade contemporânea, onde corpos se tornam escravos de uma repetição monótona e padecem do que chama de “*normose*, a doença de ser *normal*, igual a todos.” (Hermógenes, 2018, p. 246).



Figura 35: Exercício de alinhamento e foco em postura psicofísica.
Fonte: Acervo pessoal.

Aprendi e desaprendi com diferentes instrutores e professores, cada um com sua abordagem e metodologia, a depender da linhagem ou da escola seguida. Talvez este “passeio experimental”, cuja trajetória não precisa ser esmiuçada aqui, não seja o comportamento mais esperado quando se observa uma tradição que é propagada com base na relação mestre-discípulo, segundo uma hierarquia arborescente que, seja em tempos remotos, ou ainda hoje em algumas escolas, segue regras muitas vezes bastante rígidas. Em contraponto, entendendo o *yoga* como visão libertadora e pacífica, mas não passiva, seria um contrassenso confundir um caminho de busca de conhecimento que envolve, sim, muita disciplina, dedicação, entrega, confiança,

mas que é também constitutivamente receptivo a dúvidas e questionamentos, com algum tipo de estrutura impositiva e centralizadora de poder.

A lógica arborescente no *yoga*, segundo Kupfer (2025), aparece pontualmente na relação mestre-discípulo (*guru śiṣyaḥ*), não como fim em si, mas como aceno. É um convite para a “desidentificação” em relação a padrões determinados por instituições culturais e sociais, que definem os papéis representados pelo discípulo na vida. É importante esclarecer que o indivíduo não precisa abandonar essas instituições e papéis, mas se relacionar com eles a partir de uma apreciação de si como sendo livre de tais identificações. Nesse sentido, o pensamento proposto no *yoga* está alinhado ao conceito de rizoma de Deleuze e Guattari (1995), pois segue uma lógica da diferença e da não-identidade (Kupfer, 2025). Ou talvez, como sugere Byung-Chul Han (2020) em *O desaparecimento dos rituais: uma topologia do presente*, uma “identidade inclusiva” (p. 31), que não se anula no imperativo do igual sem fronteiras nem se fecha para o que a excede. O rizoma pode contemplar estruturas arborescentes, e a árvore que não existe isolada pode estabelecer relações diversas com semelhantes e diferentes seres.

Os ensinamentos que constam nas escrituras são como as **linhas** de um mapa vivo, que está em constante redesenho pela experiência singular e direta de cada buscador do autoconhecimento. Fixar estas linhas em uma doutrina fundamentalista e excludente, com afirmações prontas para consumo imediato, seria algo como uma tentativa de fossilizar o *yoga*. O mapa é um enquanto pluralidade de caminhos possíveis e de modos de percorrê-los. Uma multiplicidade rizomática, que transgrede a relação dualista sujeito-objeto para potencializar novas alianças; um agenciamento em constante mutação e “conexão com outros agenciamentos” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 11). É esta dinâmica de constante transformação, sem perder de vista seu horizonte, que atualiza o *yoga* como modo de estar e agir no mundo, sem ferir sua essência, que se manifesta no “entre”, nas relações, na perspectiva não dual.

Um dos desafios no estudo das escrituras, suas traduções e seus comentários está justamente neste “entre”. Muitos termos sânscritos não têm equivalência na nossa língua, além de não terem um único significado, estando, portanto, sempre sujeitos a uma interpretação que deve considerar cuidadosamente nuances mais e/ou menos evidentes, o contexto em que cada palavra se encontra e as diferenças entre culturas, conforme alerta Kupfer (2020, p. 18). Daí a importância de se

cultivar o estado de presença, a observância atenta e sensível de como o que é estudado na teoria se manifesta em diferentes camadas de ações e relações cotidianas conduzidas ou experimentadas, e de como os efeitos destas manifestações são sofridos pelo *yogin* no lugar e no momento em que ele se encontra.

Viver em *yoga* talvez seja existir ciente da própria integração e **entrelaçamento** com a Natureza, com o Todo, o Real, o Ilimitado, o Eterno, ou que outro nome aproxime de algum sentido “isto” que escapa à linguagem. É entender que a ideia de isolamento ou de separação é uma ilusão e uma alienação da existência, e procurar lidar com isso de modo criativo e responsável em todas as esferas da vida. Vida que não se contrapõe à morte, mas à não-vida. Uma analogia encontrada no *Yogavasiṣṭha* é a de que identificamos nossas experiências como a água, e a nós mesmos, criaturas viventes, como a onda, que nasce e morre, se forma e desaparece no oceano, mas que é o próprio oceano de onde deriva (*Op. cit.*, p. 44). Diferente do conceito amplamente difundido atualmente de espiritualidade do isolamento, de prática (oferecida exclusivamente em estúdios e retiros privados) pelo bem-estar individual, em busca de unidade, ou reduzida “a ginástica a serviço da ‘egoesclerose’ (a doença do egoísmo)” (Hermógenes, 2018, p. 32), podemos dizer que o *yoga* é uma perspectiva atemporal e pragmática mais associada à ideia de multiplicidade, de inter-ser¹⁷.

Desta noção de inter-ser, de interdependência entre seres que derivam de uma mesma fonte criadora (em amplo sentido, ou seja, partindo do princípio de que tudo o que se transforma é vivo), e da suposição de que nenhum deles deseja viver no sofrimento, vem a recomendação de se evitar atitudes violentas (*ahimsa*). Recomendação que pode ser lida, entendida e praticada de muitas maneiras, mas não ignorada, como temos testemunhado com frequência maior do que gostaríamos em dimensões densas e sutis, pessoais e coletivas da vida. Cabe fazer uma rápida referência ao termo *dharma*, ligado à ideia de força ou lei que sustenta e preserva o equilíbrio cósmico, e de conduta ética, no âmbito das relações entre tudo e todos. É um convite à contemplação daquela velha máxima de procurar agir com os outros como gostaríamos que agissem conosco, independente de nossos gostos, aversões e desejos pessoais e/ou imediatos.

¹⁷ O termo inter-ser foi difundido pelo monge budista vietnamita Thich Nhat Hanh (1926-2022), fundador do movimento conhecido como *Budismo Engajado e da Ordem do Interser*, entre inúmeras outras ações como líder espiritual e ativista pela paz.

A alteridade é um exercício de presença, uma atitude investigativa durante as ações que leva a pessoa a recusar a neutralidade e procurar complexidade nas coisas para entender a resistência e trabalhar com ela, identificando elementos simples a partir do olhar atento. Este tipo de procedimento, que Sennett observa no fazer do artífice, “deriva da capacidade de empatia” e da “disposição de voltar-se para fora” (Sennett, 2009, p. 247). Na leitura de Han (2020), a empatia é uma atitude necessária em uma “sociedade atomizada”, sem a “ressonância” enquanto harmonia da dimensão comunitária (p. 14). A evocação da empatia atualmente se dá como um dispositivo de “gerenciamento emocional” da “psicopolítica neoliberal”, por se mostrar mais eficaz para a exploração de “toda a pessoa” do que o “gerenciamento racional” (*Op. cit.*, p. 15). Alguém que escolhe viver alinhado ao *dharma* assume de modo crítico e consciente o papel de contribuidor (que não é o mesmo que escravo voluntário), mesmo em uma sociedade de consumidores com hábitos narcisistas. Vive ciente de estar implicado em uma trama que o excede enquanto indivíduo e com um propósito alinhado à sustentabilidade de corpos e almas. *Dharma* aponta para o dever em prol do bem comum, valendo lembrar a importância do discernimento em relação ao que muitas vezes o poder vigente nos leva a constituir subjetivamente como bem e como comum, obliterando muitas vezes camadas não representadas da existência (de outros e de si).

A visão de não-separação do *yoga* busca ir além dos condicionamentos que nos aprisionam em uma existência alienada de nossa natureza ilimitada, que deve ser conhecida. Não é fácil discorrer verbalmente sobre algo que se deseja conhecer sem dominar ou alienar. Roland Barthes (1977) afirma que toda língua é uma classificação e, portanto, opressiva, exercendo poder pelo que nos obriga a dizer (Barthes, 1977, p. 12). O deslocamento que ele propõe que façamos sobre a língua é um movimento que transforma o enunciado fechado (alienado portanto) em enunciação aberta; um esforço constante e obstinado mirando a liberdade que só existe fora da linguagem (*Op. cit.*, p. 15). Um deslocamento semelhante ao que os ensinamentos presentes nas escrituras sugerem que façamos da nossa existência limitada e condicionada à forma humana de corpo-mente para o entendimento (além lógica) de que somos manifestações e expressões da consciência criativa infinita, como tudo mais que existe no mundo, tudo aquilo que muda e é relativo ao imutável. A mente é tida como veículo para um tipo de autoconhecimento que está além de suas próprias faculdades e capacidades. Voltando a Barthes, as forças de

liberdade empenhadas na literatura, segundo o autor, se afinam na representação do real, uma ordem pluridimensional que escapa ao discurso por ser incompatível com a ordem unidimensional que é a linguagem (*Op. cit.*, p. 21). Sujeito e objeto talvez possam ser aceitos apenas como convenções ou estados transitórios no *Mahātilā*, o grande jogo cósmico.

Se quiséssemos destacar no estudo do *yoga* um objeto, por uma teimosa e acomodada conveniência cognitiva, este seria *ātma*, o Ilimitado, *Īśvara*. O termo *ātma* é frequentemente traduzido como alma ou espírito, mas tem o sentido de “íntimo”, não numa perspectiva egoísta, mas apontando para a uma presença invariável não manifesta. Reconhecer que já somos isto que procuramos conhecer e compreender; a liberdade que desejamos e ignoramos na existência condicionada, seria o objetivo deste estudo. É o cerne do que é ensinado no *Vedānta*. O sujeito é “o objeto, o objetificado e o objetificador” (Kupfer, 2009, p. 24). Estas afirmações aparentemente simples se desdobram em uma infinidade de questionamentos filosóficos que podem ser elaborados ao longo de toda a encarnação do buscador do conhecimento e de seu mestre. É este o lugar em que nos encontramos. “Habitando este corpo, tranquilamente postado na fronteira entre o que somos e o que não somos (...)” (Carrère, 2023, p. 93). É na vida terrena, que experimentamos com sentidos, emoções e intelecto, que nos relacionamos conosco, com outros seres, com as coisas e com o mundo; todas manifestações do Ser: mais uma palavra apontadora para o Real. Desejamos pensar aquilo que ainda não conhecemos e que nos atrai como a força da gravidade, sem saber se, quando ou como vamos conhecer, e somos movidos por esse desejo sempre incerto, em aberto. Desejo que se acende no corpo de uma “linha-horizonte”, que (...) desvenda o espaço entre as coisas sem ser as próprias coisas, porém sendo todas elas” (Derdyk, 2024, p. 153). Segundo Barthes, teimamos em afirmar o que não se limita à linguagem.

Eu dizia há pouco, a respeito do saber, que a literatura é categoricamente realista, na medida em que ela sempre tem o real por objeto de desejo; e direi agora, sem me contradizer, porque emprego a palavra em sua acepção familiar, que ela é também obstinadamente: irrealista; ela acredita sensato o desejo do impossível. Essa função, talvez perversa, portanto feliz, tem um nome: é a função utópica (Barthes, 1977, p. 22).

As escrituras indicam que o meio para a libertação dos condicionamentos, impostos pela ignorância existencial, é o conhecimento de si mesmo. Um dos

caminhos possíveis é a renúncia à vida em sociedade. O outro, apontado por *Śrī Kṛṣṇa* a *Arjuna* na *Bhagavadgītā*, é *karma yoga*¹⁸, no qual a liberdade pode ser buscada sem se abrir mão das atividades da vida mundana. O *Vedānta* exhibe como grandes temas a ação, a reflexão e o conhecimento. Tendo a ação, *Karma*, especial relevância, por ser considerada a causa da encarnação humana, já que os resultados (das ações), visíveis e agradáveis ou não, responsáveis ou não, alimentam os movimentos da vida. O *kartā*, agente, não tem controle enquanto indivíduo sobre o resultado de suas ações que lhe é dado ao desfrute, mas é dotado do livre arbítrio para escolher como conduzi-las em relação ao *dharma*, consciente disto ou não (Kupfer, 2009, p. 27-29). Estas ações, por mais abundantes e desapegadas que sejam, não removem por si a ignorância, mas podem abrir espaço para o conhecimento, se realizadas com esta **intenção e devoção**. Quanto mais apurado o discernimento e a consciência de nuances de múltiplas presenças, menores as chances de o agente causar ou alimentar sofrimento desnecessário, seu ou alheio.

A maioria das práticas ensinadas no *yoga*, e sobretudo as orientações de como devem ser realizadas, mais especificamente com que atitudes, são ações ritualísticas conscientes, nunca distraídas ou automáticas, prescritas como recursos auxiliares na trajetória de busca do (auto)conhecimento, que paradoxalmente não está, portanto, condicionado a tais rituais. O *Tattvabodhaḥ* faz referência às seis qualificações essenciais que devem ser cultivadas pelo estudante na sua jornada:

preparação mental (*śama*), controle sensorial (*dama*), capacidade de compreender e realizar as próprias responsabilidades (*uparama*), cultivo da paciência (*titikṣa*), confiança no professor e no ensinamento (*śraddhā*) e aptidão para a concentração (*samādhānam*) (Kupfer, 2009, p. 26).

A penúltima delas aponta para a responsabilidade do professor, que deve ser cuidadoso com as palavras e com a forma como expõe e explica as mensagens contidas nas escrituras enquanto meios para o conhecimento, procurando fazê-lo com o máximo de fidelidade e isenção possível (sabendo que a isenção total é impossível na tradução e na interpretação). O mestre assume a posição de veículo,

¹⁸ *Bhagavadgītā* significa “o Canto do Senhor”. Refere-se a um poema de cerca de mil e oitocentos anos, parte do épico *Mahabhārata*, onde Krishna ensina a Arjuna o *yoga* das ações (*Karma*), do conhecimento (*Jñāna*) e da devoção (*Bhakti*) (Kupfer, 2000).

Fonte: <https://www.yoga.pro.br/glossario-sanscrito-525-verbetes-pedro-kupfer/>

não de indivíduo desejoso de reconhecimento pessoal. Esta atitude deve inspirar a confiança do aluno, inclusive para expor suas dúvidas. A palavra *Guru*, traduzida como mestre, em contextos distorcidos de manipulação e adoração cega, é atribuída a charlatões que se passam por líderes espirituais (entendendo que alguém que se diz o único meio possível ou condição para o despertar espiritual de outras pessoas não seja movido por propósitos altruístas...). *Guru* significa também aquela/e ou aquilo que remove a escuridão, o véu da ignorância, e revela a realidade do Ser; que ilumina o caminho que aponta para o Real. A reverência que o discípulo presta ao mestre parte, portanto, de um vínculo de **abertura consciente**, de escuta e diálogo fundados em respeito mútuo e espírito crítico.

As ações e disciplinas incentivadas nos *Vedas* são chamadas de meritórias, alinhadas com o bem comum e tendo os frutos dedicados a *Īśvara*. O aspirante ao conhecimento as realiza de modo dedicado e consistente, por livre e espontânea vontade, não por obrigação ou medo de punição, mas por ver sentido nisso, mesmo sem certezas; como modo de exercitar o autoconhecimento em todas as dimensões da vida cotidiana. Sennett (2009) relaciona esta “narrativa continuada” à ideia de “vocação” ao falar do desenvolvimento de habilidades do artífice; entendendo a dedicação sustentada como uma “dimensão positiva da obsessão”, que move a pessoa a trabalhar em abundância, “nutrindo-se de pequenos esforços disciplinados” ao longo do tempo, adicionando constantemente valor às experiências e sentido à vida, onde cada projeto é um capítulo da história (Sennett, 2009, p. 293-294), ou seja, parte de uma trama maior. De acordo com o verso 17 do *Rāmagītā*¹⁹, os *karmas* rituais devem continuar sendo realizados enquanto a pessoa se identifica com seu corpo (Kupfer, 2009, p. 38), a evidência física da criação, que tem nome e forma, que deriva sua existência da presença ilimitada e é sustentada por ela. O corpo-mente é manifestação do Ser, que não se fragmenta, não se limita a este corpo-mente, nem ao espaço-tempo, que “é”.

A repetição dos rituais é feita de modo que não aprisione o *yogin* em uma rotina engessada. Sua celebração é regida por regras baseadas na aliança, diferente

¹⁹ *Rāmagītā* quer dizer “Canção de *Rāma*”. *Rāma* é um *avatāra* do deus *Viṣṇu*, conhecido pelo propósito de preservar ou restaurar o *dharma*, a ordem e harmonia universal. O texto é um diálogo (forma como são transmitidos os ensinamentos sobre autoconhecimento na tradição espiritual da Índia) entre *Rāma* e seu irmão *Lakṣmaṇa*, que integra o *Adhyātma Rāmāyāṇa*, “A Jornada de *Rāmā*”, um dos épicos mais famosos da literatura do sudeste asiático, que revela uma profunda visão *yogica* e é parte da *Brahmāṇḍa Purāṇa*, que compõe a mitologia desta tradição, com transcrição datada de cerca de 400 anos a. C.

de uma moralidade legal coercitiva. Não é uma repetição despropositada, como a do hábito irrefletido e acomodado. Tampouco uma repetição compulsiva como a determinada pelo vício. É uma repetição realizada com atenção e disciplina, para que ofereça sustentação e confiança na sua trajetória de autoconhecimento, acolhendo os questionamentos e dúvidas bem-vindos, e reduzindo as distrações e equívocos despropositados, mas que também fazem parte do processo. “(...) é preciso se permitir delirar um pouco para aterrar quando chegar a hora” (Carrère, 2023, p.122). A intensidade do gesto não se rende à economia do desejo imediatista; ela dialoga melhor com o fazer artístico. “O (ou a) artista – assim como o artesão – é um itinerante, e seu trabalho comunga com a trajetória de sua vida” (Ingold, 2012, p. 38). Os rituais podem até ser os mesmos, mas a presença cultivada na sua repetição parte da constatação da imprevisibilidade inerente à dimensão da criação. Enquanto vive consciente neste plano em que tudo se move e transforma, o *yogin* busca experimentar a natureza imutável, que ele não concebe racionalmente, mas intui; o estado de *Saccidānanda*: ser, consciência, plenitude; de dissolução da identificação com a existência apartada da totalidade, sem que ela precise ser negada ou abandonada.



Figura 36: Permanência em postura psicofísica durante prática.
Fonte: Acervo pessoal.

A liberação do sofrimento causado pela visão dual, condicionada por *māyā* (poder de ocultação do real), pela ignorância de quem/o que se é, é ensinada em algumas interpretações das escrituras como algo inalcançável em vida. Porém, o *Vedānta*, segundo Kupfer (2009), expõe em palavras os meios para um conhecimento que não se opõe à ação, não separa teoria de prática, existência terrena de Ser, e que, portanto, pode ser encontrado aqui e agora, pela escuta aberta, o questionamento e a reflexão. O *karma yogi* faz o trabalho de conectar as palavras dos ensinamentos que recebe, com seus significados e simbolismos, à realidade cotidiana que ele é capaz de perceber e captar, na qual está implicado e com a qual ele interage, mesmo que esta realidade não seja otimista. Se expõe ao sofrimento para entender seus mecanismos; “(...) torna-se sensível, porque os olhos devem estar abertos, mesmo se o que eles veem é, às vezes, muito desagradável” (Desikachar, 2018, p. 148).

O buscador procura conduzir suas ações diárias com espírito crítico, aspirando ao conhecimento que liberta dos condicionamentos, à compreensão da natureza da mente que possibilita uma visão e atitude equânime, mas não indiferente ao que acontece no entorno, e sim consciente das interconexões entre tudo o que é manifesto. *Śrī Kṛṣṇa* diz, em síntese, a *Arjuna*, no segundo capítulo da *Bhagavadgītā*, que “a equanimidade é chamada *yoga*”. Viver no *dharma* como conduta espiritualmente libertadora está mais ligado ao cultivo da atenção e da responsabilidade, do que a atitudes guiadas pela obediência cega a alguma doutrina. A “perfeição na ação”, outra síntese afirmativa sobre o *yoga* encontrada no terceiro capítulo da *Bhagavadgītā*, tem relação com este senso de responsabilidade nas ações que visam a liberação do automatismo condicionado. Há um empenho constante em exercitar a visão para ser capaz de enxergar as redes de entrelaçamentos entre presenças e saberes que atravessam estruturas hierárquicas de dominação. O *dharma* é inclusivo e aberto por natureza.

O conhecimento (do Ser) que o *yogin* intenta encontrar é auto evidente (Kupfer, 2009, p. 39), ou seja, não tem como ser negado nem evidenciado pelos sentidos ou pela cognição, como um objeto; não se limita aos domínios da inferência. Não é um conhecimento que segue a lógica da produção. Está além dos elementos e da linguagem. Este é o complexo e instigante desafio do buscador; entender que não há o que buscar, mas o que reconhecer-se em. Uma totalidade

“inobjetificável” da qual deriva a criação; o mundo de nomes e formas em constante movimento e mudança. Criação esta que não existe separada e independentemente do Ilimitado, pois é manifestação sua. “O Ser é agente instrumental e causa material da criação, simultaneamente” (*Op. cit.*, p. 41). Sobretudo ao lembrarmos que o termo matéria se refere não somente ao concreto, mas àquilo que produz efeito.



Figura 37: Restos de incensos queimados e pote de argila. Fonte: Acervo pessoal.

Usa-se o termo *mithyā* para designar tudo o que podemos experienciar no mundo material e que, para existir, depende do Ser, do Real. Kupfer (2009) explica que é o que não tem existência independente, que tampouco é não existente ou falso (*Op. cit.*, p. 42). Uma analogia usada aqui é a de um pote de argila; ele (o pote) tem consistência experiencial, carrega água, mas sua existência depende da presença da argila, a substância, que é a natureza do pote e aponta para o Ser auto evidente. Pote é argila, que não se limita a ser pote. Existe uma diferença entre esta explicação e a interpretação equivocada encontrada em algumas traduções que define *mithyā* como ilusão, em suposta oposição ao Real (separação, portanto). O mundo não precisa ser rejeitado como ilusório, mas apreciado em sua real multiplicidade a partir de uma perspectiva epistemológica aberta ao que não necessariamente tem comprovação científica, mas que pode aproximar a existência de algum sentido, ou

“sem-sentido”, como sugere Larrosa (2022), que nos toca pela experiência direta. Experiência incorporada: encenada, vivenciada e assimilada corporalmente (Han, 2020, p. 14). Compreendendo a relevância dessa **dimensão corporal** do tipo de conhecimento buscado pelo *yogin*, podemos olhar mais atentamente, no próximo subcapítulo, para a prática ritualística dos *āsanas*, as posturas psicofísicas.

3.2 Perfeição na ação

A visão não dual, do indivíduo não separado do Ilimitado (sem início ou fim) não é algo que o *yogin* deseja encontrar depois do juízo final, mas em vida, habitando este corpo-mente finito e num mundo onde tudo muda constantemente. Este entendimento permite que se desfaça um outro equívoco comum. Há quem questione a necessidade de se cuidar da saúde do corpo físico e de outras formas de vida, ou mesmo de bens materiais, se não são o próprio Real. Desapego não é o mesmo que descaso. O mundo sensível e impermanente não precisa ser abandonado ou renunciado como apartado do Ser, mas reconhecido como sua manifestação, para que possa ser apreciado e desfrutado. Cuidar de seus veículos transitórios, compreendendo esta finitude paradoxal, é criar condições para que a jornada da vida seja experienciada o mais plenamente possível.

Ao praticar *āsanas*, o corpo do *yogi* assume formas que se assemelham a diversas criaturas. Deste modo, sua mente aprende a não desprezar nenhuma criatura, pois sabe que o mesmo Espírito Universal sopra em toda a criação, desde o menor inseto até o sábio mais perfeito. Ele sabe que a forma mais elevada é a Sem forma (Iyengar, 2016, p. 46).

A prática de posturas psicofísicas pode trazer inúmeros benefícios para o corpo denso, como regulação de processos fisiológicos, fortalecimento e alongamento muscular, equilíbrio, entre outros. Esses efeitos, obviamente bem-vindos, não devem ser vistos como a meta do praticante, conforme vemos ser amplamente divulgado e comercializado. Uma prática “levada a sério” é um meio de autoconhecimento, é conduzida com atitude investigativa, reflexiva e devocional. Ao transitar de modo comprometido e disciplinado entre o que é fácil ou difícil, agradável ou desagradável para o corpo, o *yogin* vai aos poucos

aprendendo a lidar com as alternâncias de gostos e aversões passageiros sem apego, trabalhando conscientemente sobre condicionamentos a nível físico e sutil, e desenvolvendo a equanimidade, considerada um “estado de *yoga*” que se quer estabelecer continuamente.

O segundo *sutra* de Patañjali define o que é a disciplina do *yoga*: *Yogascittavrttinirodhah*. “Yoga é o controle dos movimentos da mente” (Arieira, 2017, p.42), “a ioga é o cessar das flutuações mentais” (Carrère, 2023, p. 56), a cessação da identificação com o fluxo natural das flutuações da mente, os pensamentos. Não significa ausência de pensamentos, mas a compreensão dos mecanismos de associação contínua e oscilante deste instrumento interno que é a mente, para colocá-la firme e gentilmente na direção desejada; a da dissolução da noção de existência dual, apartada do Real. Costuma-se dizer que a parte do corpo mais difícil de se ajustar em uma prática de posturas é a mente. Por isso ela é o alvo principal. O corpo físico funciona como um território de passagem, um elo de comunicação. Ele capta informações e impressões do exterior através dos sentidos, e manifesta os efeitos de como estão sendo processados internamente pelo sujeito. A capacidade de observância desta rede de afetos a nível sutil é o que o praticante pode levar da experiência da prática para a aplicação em outros contextos.

O dançarino experimental e coreógrafo Steve Paxton (2019) ao falar da construção de condições para a improvisação se aproxima do que entendo no *yoga* como presença. Num plano onde não existe liberdade absoluta, nos treinamos e procuramos nos colocar em um estado além da vigília, de atenção transitiva (da ordem do transe) enquanto performamos o ordinário. É um exercício disciplinado de auto-observação imperceptível (inconsciente) de micro movimentos espectrais acumulados em um processo. Uma atitude atenta e flexível, que pode dar acesso a brechas onde algo pode acontecer e mudar inesperadamente, no sentido de que não é necessário estar constantemente nesta expectativa²⁰. Uma ação ao mesmo tempo planejada e com entrega passional a uma espécie de pulsão por liberdade.

O termo *āsana* quer dizer assento, fazendo referência a ter um corpo físico saudável e estável o suficiente para que a pessoa possa permanecer na postura

²⁰ Baseado em fala de Steve Paxton, dançarino experimental e coreógrafo norte-americano, em conferência na Culturgest, Lisboa, 10 de março de 2019.
Fonte: https://www.youtube.com/live/LFn8JuCkVrM?si=i4M5q_tbwHIC8JNk

sentada, com a coluna alinhada, para práticas de meditação, *mudrās* (gestos simbólicos e energéticos, que podem ser feitos com as mãos e/ou outras partes do corpo) e *prāṇāyāma* (expansão da energia vital por meio de exercícios respiratórios). Isso não significa que a prática de *āsanas* se resume a um ritual de preparação para a meditação (não que isso seja desimportante, tampouco). Nela, são executadas ações dentro do limite das habilidades individuais, mas não determinadas pelos hábitos, desafiando a atenção e deixando a mente um pouco mais clara (Desikachar, 2018, p. 150). A qualidade buscada nas posturas se resume no termo *sthirasukham*, a combinação de firmeza e sustentação da atenção com leveza e conforto. Manter a coluna ereta e relaxar simultaneamente. Direcionar o topo da cabeça para o céu e enraizar os pontos de apoio no chão. **Negociar tensões** físicas e sutis, observando-as. *Abhyāsa* (repetição) e *vairāgya* (desapego) (Arieira, 2017, p. 51) são mais uma combinação negociada de atitudes adotadas durante a prática, indicadas no décimo segundo *sutra* de Patañjali, para se alcançar o controle dos pensamentos, citado anteriormente no segundo *sutra*. O aperfeiçoamento da prática tem efeito “psicotrópico, isto é, algo capaz de mover (trópico) a alma (psiquê)” (Hermógenes, 2018, p. 108). A repetição aqui é realizada sem o impulso de conciliar aparentes contradições, gradativamente enriquecida pela memória do corpo e refinada pelo acúmulo de novas e ínfimas percepções sutis.

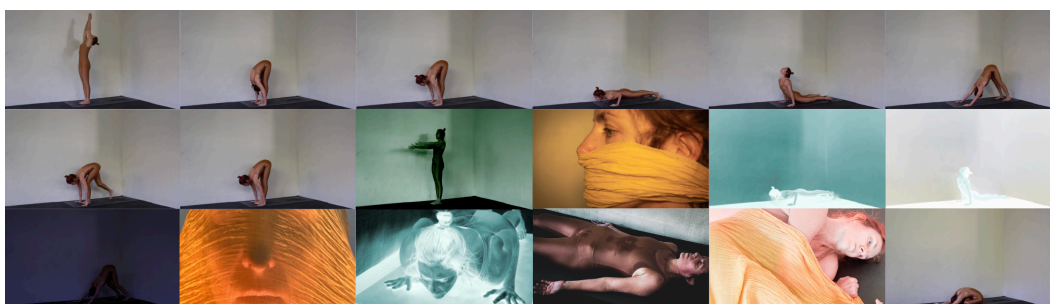


Figura 38: Seleção de quadros de áudio visual realizado pela autora para disciplina da professora Denise Portinari durante a pós-graduação, em junho de 2024, que trata da repetição como ato de resistência e pulsão por liberdade. Fonte: Acervo pessoal. Disponível em: <https://youtu.be/GZQwVYkdBX0>

Durante a prática pode-se recorrer ainda ao arranjo de três instrumentos para a sustentação da presença: a respiração profunda e consciente, o alinhamento correto do corpo em cada postura (adaptado a cada corpo) e o ponto focal; local onde o olhar deve repousar durante a permanência. A respiração é o principal

movimento do corpo durante a prática; o que merece maior atenção. É o movimento que conecta denso e sutil, o que acontece da pele para dentro e da pele para fora. O único movimento do corpo que pode acontecer de modo involuntário e voluntário, como reação a uma determinada situação ou como ação diante dela. É o movimento que nos mantém vivos enquanto se repete; e a prática de *āsanas* é realizada como metáfora da vida. Iyengar (2016) afirma que “A vida do yogi não é medida pela quantidade de dias e sim pelo número de respirações” (Iyengar, 2016, p. 47). A vida é o que se passa entre a primeira inspiração e a última exalação. Inspirar é pegar, conquistar, se apropriar. Expirar é entregar, desapegar, esvaziar, soltar. Meditar sobre a respiração é observar os pontos de contato entre o que somos e o que não somos (Carrère, 2023, p. 52-53).

O corpo em sua manifestação física é o **campo da experiência** que o excede, implicado diretamente no processo de conhecimento do Ser, entendido como meta vislumbrada pelo praticante/estudioso do *yoga*. Os *āsanas* funcionam como sondas do que pode surgir, mudar ou desaparecer durante a prática, do não mundano (e não conceituável ou concebível, portanto) que sustenta os fenômenos do mundo. A prática se desdobra como recurso para o “estudo de si” prescrito no texto de Patañjali: “Aquele que pratica svadhyaya lê seu próprio livro da vida, ao mesmo tempo em que o escreve e revisa” (Iyengar, 2016, p. 42-43). Neste sentido, a ascese buscada pelo *yogin* é afirmativa da vida enquanto manifestação sagrada, dialogando com a ascese nietzscheana, conforme explica Mauro Araújo de Souza no artigo *Nietzsche: Um Tipo asceta* (2006). Uma ascese experimentada na rede de afetos à qual o corpo-mente se entrega, com a firmeza da disciplina e a flexibilidade da exposição ao inesperado, funcionando como um laboratório onde o conhecimento se dá e se transforma a cada instante vivido (Souza, 2006).

Certas posturas são fisicamente impossíveis para alguns corpos, por motivos diversos. Algumas delas podem se tornar viáveis e até fáceis com o tempo e a repetição disciplinada, atenta e devotada. Mas não é a forma idealizada como completude que importa, e sim o que o percurso revela e transforma pouco a pouco na percepção existencial do sujeito. A ênfase está na experiência em si, com seus desafios, dificuldades e alternâncias de intensidade, na sondagem das sutilezas e nos aprendizados e descobertas propiciados por esses procedimentos. A perfeição está no inacabado. O foco é no processo e nas relações que são estimuladas pelo que se aprende por ele com outras dimensões da vida, conforme ressalta Kupfer

(2020): “Esse é justamente o desafio: fazer com que a existência seja um ato criativo, em que o indivíduo conduz o seu próprio destino usando o livre arbítrio e vivendo em harmonia com tudo e com todos” (Kupfer, 2020, p. 20). Conquistar alta performance física por si, levitar, ter visões místicas ou parar o coração pode talvez provocar um sentimento de distinção individual e poder, mas não garantem a iluminação da consciência de uma natureza interrelacional, sem separação. A conquista do *yogin* pressupõe a renúncia aos desejos superficiais e à apatia; é presença enquanto esvaziamento de si mesmo. “Na presença de autoconhecimento, quando a ignorância se vai e os poderes são desprezados, há a liberação final tão desejada pelo *yogin*” (Arieira, 2017, p. 217).

A existência na ignorância do Real, considerada a causa do sofrimento, é pautada pela repetição condicionada, irrefletida, pela constante volta ao mesmo ponto, pela sucumbência a hábitos estagnantes. A palavra *samsāra*, que geralmente faz referência à sucessão de encarnações do indivíduo identificado com o corpo-mente e com o mundo onde tudo muda, carrega a noção de vaguear, dar voltas. As disciplinas que visam o conhecimento envolvem outro tipo de repetição; uma repetição que deve ser mais persistente e teimosa do que a descrita anteriormente, na qual a pessoa está consciente do lugar e do momento em que se encontra, atenta a contradições e a sutilezas que possam permitir desvios, às vezes mínimos, quase imperceptíveis, de padrões limitantes que insistem em agarrar. Uma repetição que não quer se deixar seduzir por transformações imediatas e temporárias que não se sustentam, mas que quer ir além, investir energia nas pequenas mudanças que criam espaços para que o conhecimento se estabeleça de maneira realmente transformadora e sustentável, mesmo que muito lentamente. É manter a atenção aberta aos aprendizados que podem emergir de cada situação e experiência vivida, lançando linhas de fuga da (e ainda na) roda do *samsāra*, outro nome para a vida, segundo Carrère (2023, p. 267).

As práticas de quem deseja e busca a iluminação precisam fazer algum sentido, e para isso exigem um comprometimento com a constância e com a crítica que deve contemplar desafios e dispensar recursos anestésicos. Fogem à dicotomia de gostos e aversões. São investimentos capazes de **persistir** na complexidade para sustentar o processo de aprendizado enquanto o simples não se revela. Ações conduzidas com esforço não violento, com a intensidade da presença e o desapego dos resultados, intentando um tipo de perfeição responsável, que está entrelaçada

na multiplicidade da vida, e não isolada na impecabilidade de alguma lógica discursiva que pretende negar ou dominar o que não compreende. “Rituais e cerimônias são atos genuinamente humanos que tornam a vida festiva e mágica. Seu desaparecimento degrada e profana a vida, reduzindo-a à mera sobrevivência” (Han, 2020, p. 25).

Ações ritualísticas são realizadas como escolha consciente, com a intenção e como meio de purificar o corpo-mente (físico e intelecto juntos, em relação não hierárquica), sujeito ao espaço-tempo dos ruídos e obstáculos (concretos ou abstratos) que impedem o acesso ao Ilimitado, ao Real. O conhecimento libertador que motiva o *yogin* a se colocar em movimento não depende dos rituais, mas também não se opõe a eles, como a teoria não se opõe à prática. Seu privilégio está no discernimento contextualizado e na entrega. Suas ações podem ser realizadas com livre arbítrio e dedicação. Já os resultados destas só podem ser contemplados ou desfrutados, por quem quer que seja, quando acontecem. A liberdade da qual se fala nas escrituras não é produzida ou obtida, prescinde das ações e não está limitada ao contexto histórico e geográfico destes documentos que deram origem à cultura hindu; ela é (ou deveria poder ser) vivida por seres humanos que reconhecem sua natureza. Só tem sentido se for legitimamente coletiva, experienciada por uma humanidade menos apegada à noção antropocênica do que é ser humano, que foi construída ao longo de gerações no imaginário coletivo (Krenak, 2020, p. 58-59).

As afirmações védicas presentes nas escrituras, que fundamentam os ensinamentos transmitidos, apontam para a indistinção entre o indivíduo encarnado e o todo, assim como a onda, feita das águas do oceano, que nasce dele e nele se dissolve, sem se desintegrar. As palavras contidas nas afirmações são ouvidas, articuladas, elaboradas; têm seus significados, expressos ou implícitos, compreendidos e/ou questionados na relação mestre-discípulo. O Real que se deseja acessar e contemplar, no entanto, escapa ao domínio das palavras e da língua; só pode ser conhecido pela experiência direta e alienada da linguagem que se refere ao mundo de nomes e formas como o percebemos por meio da superimposição cognitiva. O mundo sensível é entendido como manifestação de *māyā*, o poder de criação atribuído a *Īśvara*, a consciência não-manifestada. O mais próximo que chegamos desta experiência da natureza do ser, segundo a *Rāmagītā*, é o estado do sono profundo, quando o diálogo interior promovido pela atividade psíquica está em suspensão. “A prova de que o Ser permanece durante o sono é que, ao

acordarmos, sabemos que dormimos, e somos capazes de dizer que tivemos uma noite agitada, ou um sono pesado, ou que dormimos bem” (Kupfer, 2009, p. 65).

A consciência individual (psiquê humana) é entendida como um reflexo do Ser, da consciência testemunha, auto evidente, assim como a luz do sol é refletida na superfície da água; uma percepção indireta, portanto, que pode ser confundida com a experiência direta do Real quando se está na condição chamada de ignorância existencial. A experiência do estado temporário de absorção meditativa, *samadhi*, se aproxima da apreciação que Barthes faz do *satori Zen*, em *O império dos signos*, quando há “(...) uma suspensão pânica da linguagem (...) a quebra dessa recitação interior que constitui nossa pessoa” (Barthes, 2007, p. 98). A distância entre o indivíduo e o Ilimitado em sua multiplicidade, sujeito e objeto do conhecimento, é a noção cognitiva que se pretende desfazer, por ser considerada nos *Vedas* como aparente, e não essencial. Uma vez desfeita essa noção de separação, o Ser se revela em todas as experiências, mesmo as mais corriqueiras (Kupfer, 2009, p. 73), pois sua presença não está limitada às percepções sensoriais ou a conclusões unicamente científicas ou racionais.

Finalizo este capítulo com uma nota de esclarecimento ao leitor a respeito do caráter repetitivo desta escrita. Não posso afirmar com segurança que se dá de modo consciente em todas as ocorrências, mas a repetição está sem dúvidas presente com muita força nesta pesquisa. Ao ponto de eu não saber se figura como tema recorrente, metalinguagem, método, recurso existencial e habitacional, ou uma combinação de todas estas alternativas. É na intensidade da repetição que vislumbro a capacidade de contemplar o que acontece eventualmente entre o objetivo e o subjetivo. Não como causa, plano ou projeto, mas como campo de possibilidades aberto pela acumulação (no tempo) dos gestos e movimentos simultaneamente pacientes e apaixonados, que não se esgotam em si. Movimentos atentos ao detalhe quase imperceptível, de onde emerge inesperadamente a experiência singular, não achatada pela generalização, nem isolada pela particularização. Segundo Kierkegaard (2009), “A repetição é a realidade” e nela reside a beleza da vida (p. 33). Repetição que presentifica e sustenta o viver além da sobrevivência exaurida pelo imperativo da mesmice da novidade volúvel, anestésica e aborrecida. Que nos convida a transitar entre o que permanece e o que vacila. Caminho trilhado no próximo capítulo, que procura elaborar e tangibilizar

as questões, contradições e relações estabelecidas até aqui em experimentos no campo do fazer poético.

Antes de dar sequência, no entanto, tomo a liberdade de sugerir ao leitor, somente a título de curiosidade e caso disponha de um pouco de tempo e paciência, a experimentar repetir o passeio por este mesmo capítulo substituindo a palavra *yoga* pela palavra *arte*.



Figura 39: Trecho de pista de pedestres da Lagoa Rodrigo de Freitas, no Rio de Janeiro.
Fonte: Acervo pessoal.

Repetição, presença, sustentação, dissolução

O capítulo anterior foi finalizado com um convite ao jogo com as palavras *yoga* e *arte*. Seguindo esta trilha, compartilho aqui a transcrição de uma fala recente da atriz (e praticante de *yoga*) Fernanda Torres²¹ em um vídeo, respondendo à pergunta “O que é a arte?”:

Não sei... porque a arte; ela não é ciência. A arte também não é religião. Então eu acho que ela é alguma coisa entre a ciência e a religião. Acho que ela surgiu ali, pra resolver esse problema entre o homem e os deuses; a condição humana, mas com alguma grandeza divina, assim... Eu acho que a ciência é algo... humano. A religião é de Deus. E a arte é o mensageiro entre as duas coisas (Torres, 2025).

Em aceite ao próprio convite, este capítulo se dá como uma errância, um movimento inseguro **entre linguagens** para tentar expressar algo que a língua não parece dar conta de comunicar, mas que, talvez por isso, seduza, desperte a curiosidade e o desejo de experimentar também no gesto da escrita o que vem sendo experimentado em outras camadas da existência, do sensível, do corpo, da subjetividade, e que as palavras parecem ser ao mesmo tempo insuficientes para traduzir e necessárias para elaborar.

Em aula inaugural de semiologia literária no Colégio de França, Roland Barthes (1977) questiona “sob que condições e segundo que operações o discurso pode despojar-se de todo desejo de agarrar” (Barthes, 1977, p. 10), visto que a linguagem, ou sua expressão, a língua, segundo a qual nos afirmamos e definimos como humanos, é o objeto em que o poder se inscreve. A língua classifica, aliena o sujeito de sua experiência singular assim que é proferida. Os signos existem e são

²¹ Transcrição extraída de vídeo *Reels* - “O que é a Arte?”, de 14 de janeiro de 2025, da plataforma *Instagram*. Perfis @oficialfernandatorres e @trigonosproducoes. Disponível em: https://www.instagram.com/reel/DE0YE_dvTdg/. Acesso em: 06/01/2026

reconhecidos na medida em que se repetem, tornando o sujeito ao mesmo tempo mestre e escravo da língua, agente e vítima das palavras.

Diante da impossibilidade da existência humana além da língua, resta, segundo o autor, trapacear, recorrendo às forças de liberdade da literatura enquanto prática heterodoxa e perversa de escrita. Uma destas forças, denominada por Barthes (1977) de *mathesis*, permite que os textos aconteçam como exercícios espaciais que se estendem pelos territórios de diferentes linguagens, em um deslocamento teimoso e inseguro no campo da subjetividade, no rastro de linhas que se encontram e que desviam incessantemente, sem se fixar. Linhas que, segundo Derdyk (2024) nascem no corpo, do corpo disposto e acordado, que encarnam corporeidades antes mesmo de nomear ou representar algo (Derdyk, 2024, p. 25). Linhas que se aventuram num jogo entre artesanias das linguagens e linguagens das artesanias, tecendo uma urdidura aberta, coordenando gestos que empurram o sentido a cada ponto, e expondo um sujeito vulnerável, absorvido e implicado na escritura/feitura.

Este sujeito é o sujeito da experiência, aquilo que, segundo Larrosa (2022), dá sentido à escritura. Escritura é um termo adotado por Barthes (1977) para fazer alusão ao trabalho de deslocamento sobre a língua, e que pode ter também a conotação sagrada, quando usado para se referir a textos oriundos de tradições culturais como a védica. A experiência pertence aos próprios fundamentos da vida, não servindo como fundamento a técnica, prática ou metodologia alguma (Larrosa, 2022, p. 12, 13). Nas palavras do autor: “(...) não é uma realidade, uma coisa, um fato, não é fácil de definir nem de identificar, não pode ser objetivada, não pode ser produzida. E tampouco é um conceito, uma ideia clara e distinta” (*Op. cit.*, p. 10).

O que a escritura deseja e sonha em representar, empregando outra de suas forças de liberdade, indicada por Barthes pelo termo *mimesis*, é o próprio real. (Barthes, 1977, p. 21). O real, *Ātma*, o Ilimitado, o Eterno do qual deriva tudo o que existe, é mencionado como o que se procura acessar ou revelar por quem se aventura no *yoga* enquanto caminho espiritual. A segunda de três estrofes do mantra matinal atribuído a Ādi Śaṅkara (VIII d. C. aprox.), conhecido como um dos formuladores do *Advaita Vedānta* (tradição da “visão não dual”) fala sobre esta incompatibilidade entre a linguagem e o real à qual a escritura, em sua função utópica, não quer se render: “De manhã, medito no Eterno, naquele que não cabe

em palavras, naquele que manifesta todas as palavras através de suas bênçãos, naquele que os Vedas descrevem como ‘nem isto, nem aquilo’ (...)” (Kupfer, 2017).

Esta dimensão que se deseja espelhar escapa ininterruptamente à linguagem, não pode ser decifrada, traduzida ou conhecida como objeto. Pode talvez ser sentida, vislumbrada na fagulha de um acontecimento irrepetível, inexplicável e irreduzível. Fagulha que é provocada pela sustentação da fricção repetida obstinada e ritualisticamente entre as coisas e as palavras, entre real e ficção. Acontecimento vivido como experiência singular e direta de um sujeito apaixonado, movido por amor; sentimento “sem razão de ser, sem por que nem para quê” (Larrosa, 2014, p. 130, 131). Sujeito que tem como disciplina a constante reiteração da esquiva da classificação dominadora e a entrega ao fulgor do real. “(...) sem pretender nada representar, ou analisar realidade alguma” (Barthes, 2007, p. 07).

Os subcapítulos que se seguem são dedicados a descrições, imagens e reflexões a respeito de alguns experimentos realizados pela autora recorrendo ao que Han (2020) chama de “princípio poético”, que rompe com a economia da produção de sentido (p. 55) e se deixa seduzir pelo delírio. O fazer poético se vale da “acuidade”, uma disposição atenta ao sutil, cujos efeitos provém mais do excesso “do significante do que do significado” (*Op. cit.*, p. 56). São trazidas algumas informações técnicas, como materiais escolhidos e procedimentos adotados, sendo estes predominantemente manuais/corporais, e referências teóricas, visuais e simbólicas consideradas úteis e/ou relevantes para o entendimento, ou aproximação sensível, das peças e do pensamento durante sua concepção. As narrações expõem percepções que emergiram durante cada processo, e seus entrelaçamentos com alguns dos principais assuntos abordados na pesquisa, como artesanato, livro, corpo, presença, repetição e *yoga*.

4.1 Experimento 1: Tricô

O relato compartilhado a seguir é sobre a experiência que foi desencadeada pelo experimento poético realizado pela autora durante a pesquisa como deslocamento entre pontos de uma trama de linguagens-camadas existenciais, na tentativa de traduzir e expressar algo que não cabe no discurso. Tentativa esta

enriquecida e apoiada no diálogo com artistas contemporâneos que se aprofundam em questões acerca das relações entre matéria, ação, duração, presença e fim. Uma narrativa tecida pelo gesto delicado, que se atém firmemente ao miúdo ou quase invisível, que se demora no detalhe que só é notado graças à persistência no movimento tateante e apaixonado pelo desconhecido.

A ideia de realizar um experimento utilizando a técnica manual do tricô partiu da vontade de investigar sobre a repetição atenta e sustentada ao longo do tempo enquanto ato deliberado de **depuração** mental e psíquica e de **convocação** do inesperado. Esta escrita é uma tentativa de traduzir e registrar em palavras os pensamentos a respeito do que foi sentido e percebido durante um fazer. Um fazer planejado e estruturado enquanto procedimento de estudo, mas com a ação negociada entre a austeridade e a entrega em relação ao desejo de controle. Por que o tricô? Pela tecitura, característica da malha, da trama gerada pelos gestos das mãos coordenadas e auxiliadas pelo par de agulhas para o entrelaçamento do fio nele mesmo. Pela tessitura, disposição dos pontos repetidos que se ligam na peça a partir da “conjugação entre corpo, instrumento, superfície e matéria” (Derdyk, 2024, p. 43). E pela textura, formada pelo acúmulo sucessivo de encadeamentos e espaços.

Aprendi a tricotar na passagem da infância para a adolescência, com a mãe de uma colega, num período em que morava no norte da Alemanha. Era uma técnica habitual entre pessoas de diversas idades, usada para produzir agasalhos (geralmente para si ou para presentear alguém) e dar conta dos momentos mais solitários e reclusos durante o inverno. Confesso que foi bem terapêutico para uma garota introvertida entrando na adolescência em um país estranho. Depois de aprender os pontos básicos e algumas variações, não seguia receitas de manuais. Estabelecia uma meta e um plano básico, fazendo de cada peça uma experimentação. Se “desse errado” ou não atendesse às expectativas, não hesitava em desfazer tudo e recomeçar. O prazer e o interesse pelo gesto durante a realização superavam o desejo de se orgulhar pela peça pronta. Não havia pressa. As pequenas descobertas durante o movimento impregnado de sensibilidades, sobre posição das mãos e dedos, tensão do fio, toque, direção do olhar e ritmo importavam mais do que o resultado.

Depois de algum tempo de prática, o acúmulo da repetição leva a um grau de assimilação dos movimentos da técnica pelo corpo que permite que ela seja realizada de forma quase mecânica, sem risco e sem exigir atenção integral. Neste

cenário de previsibilidade, Larrosa (2022) nos convida a explorar o par “experiência/sentido como alternativa ou como suplemento a um pensamento” pautado pelo par “ciência/técnica”, ou “teoria/prática” (Larrosa, 2022, p. 46). Para intensificar o estado de presença e implicar a curiosidade neste experimento, foram introduzidas algumas dificuldades. Uma delas é a diminuição da escala; a proposta de produzir a peça usando um par de agulhas aproximadamente sete vezes menor que o tamanho tido como normal (palitos, nesse caso), reduzindo o seu manuseio praticamente aos dedos responsáveis pela preensão.

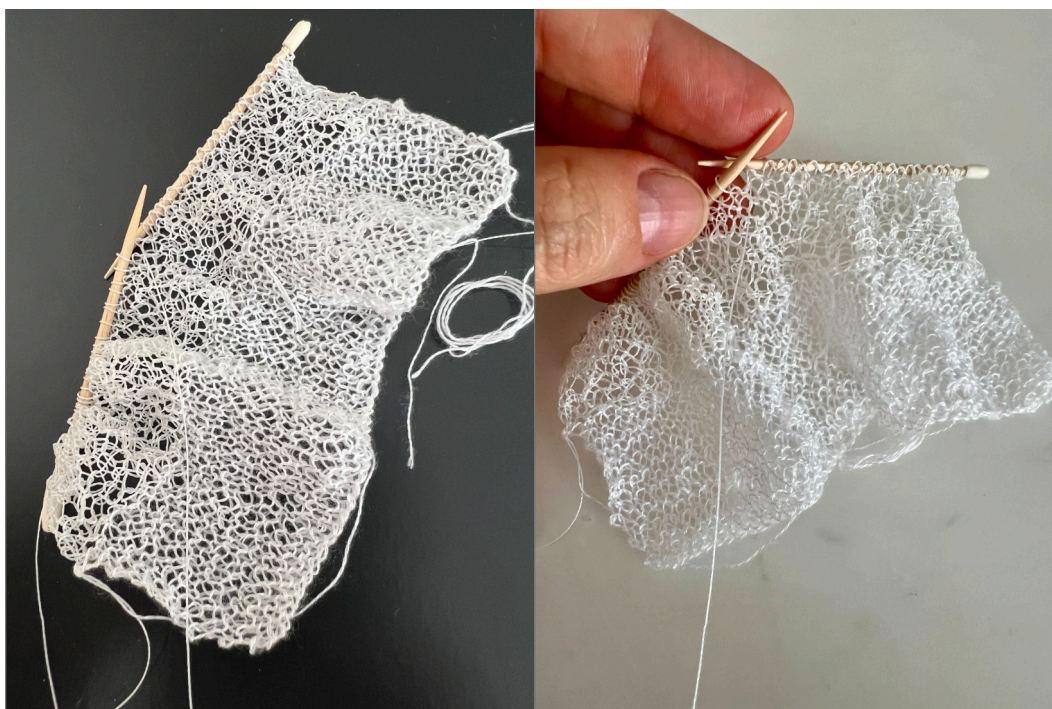


Figura 40: Imagem de experimento Tricô em andamento, 2025.
Fonte: Acervo pessoal.

Os procedimentos manuais que já haviam sido incorporados como conhecimento tácito foram atravessados pelo desafio de dimensão oposta à pequenez das novas agulhas. O gesto em si na escala reduzida requer maior afinamento dos sentidos; destreza manual, apuro visual e um grau de atenção focal que, se não administrado, gera tensões desnecessárias em outras partes e músculos do corpo não implicados diretamente no processo. A inteireza na relação dinâmica com os materiais, assim como a manutenção fluida e firme da postura, se torna imprescindível. Define-se aqui **postura** enquanto alinhamento do corpo físico e da atitude mental; sustentação da coluna vertebral e da presença, com calma, cuidado,

paciência e determinação, procurando não alimentar expectativas sobre o tempo e o esforço dedicados em relação ao resultado a ser alcançado, que escapa aos impulsos de controle.

Os fios são proporcionais às agulhas, portanto mais finos que os usuais, e foram escolhidos seguindo mais alguns critérios físicos e conceituais. A paleta dos tons brancos ao transparente pretende remeter a uma crueza que atraia o olhar para os materiais em si, ou sua quase ausência; a medida do mínimo necessário à percepção. A seleção destes fios foi feita entre os já existentes no ateliê, que sobraram de trabalhos passados e estavam na gaveta aguardando por uma oportunidade de ressignificação. Esses critérios têm uma identificação com a obra da artista carioca Fernanda Gomes (1960), por recorrer aos brancos e crus como o “entre” a ausência e a presença da cor, e a materiais cotidianos e ordinários, que resistem ao desprezo e ganham novos sentidos ao sofrerem uma transformação movida por afeto.

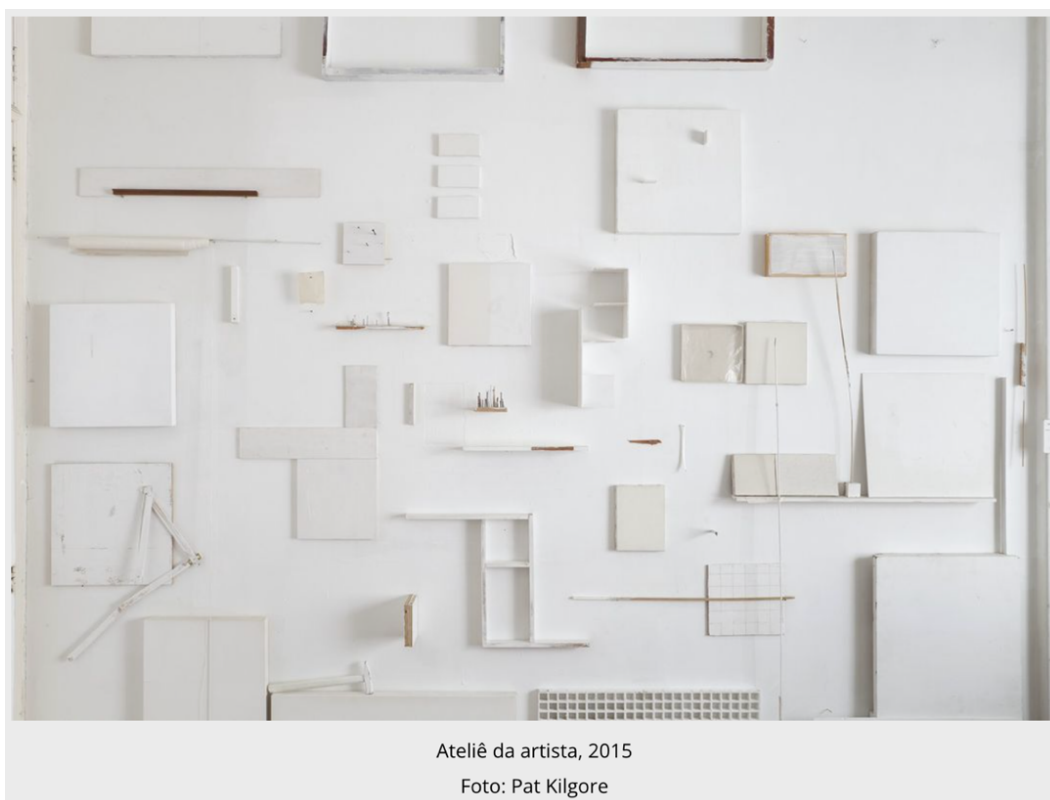


Figura 41: Imagem do ateliê da artista Fernanda Gomes feita por Pat Kilgore, 2015.
Fonte: <https://dasartes.com.br/materias/fernanda-gomes/>

Foram escolhidos quatro fios diferentes para serem tecidos em continuidade orgânica, numa gradação do mais denso ao mais sutil, partindo da relação estabelecida com a leitura dos corpos²², camadas da existência e níveis de consciência segundo o *yoga*. O primeiro e mais visível se refere ao corpo denso, físico, e ao estado de vigília, à dimensão da criação. O segundo está ligado ao corpo sutil, composto por energia vital, pensamento e conhecimento, e correspondente à experiência do sonho, à dimensão cósmica da preservação. O terceiro é inspirado no corpo causal, que tem esse nome por ser entendido como a causa da existência dos dois anteriores. Ele não tem forma definida e coincide com o estado de sono profundo, onde tudo é reabsorvido. E o último fio, transparente e quase invisível, faz alusão a *Ātma*, o “Ser” eterno e invariável, não mais uma camada identificável, mas um índice da “Presença” que se manifesta nos três outros corpos que compõem seus veículos transitórios.

Cada um dos quatro fios foi usado para tecer 27 fileiras horizontais da trama, totalizando 108 linhas tricotadas, mesma quantidade de contas que compõem o *japamālā*, a guirlanda tradicionalmente usada para guiar a repetição de um *mantra*²³ e reflexão sobre seu significado, com o intuito de preparar a mente para o conhecimento (do real). A linha horizontal é composta por 48 pontos, fazendo referência a uma das recomendações mencionadas no *Rāmagītā*²⁴ para se alcançar o estado meditativo que dispensa objeto de contemplação, indicando o cultivo da estabilidade na postura sentada (com as pernas cruzadas em lótus e a coluna vertebral alinhada no eixo vertical) por 48 minutos ininterruptos. E no lugar das agulhas foram usados palitos que restaram de incensos queimados, como vestígios de parte da prática ritualística espiritual que simboliza a busca por transcendência dos desejos movidos por sentimentos individualistas que ocorrem devido à ignorância de *Ātma*.

Os ensinamentos oriundos da tradição védica que constam nas escrituras sagradas apresentam prescrições de ações rituais que devem ser realizadas de forma consciente, nunca distraída ou automática, conforme comentado por Swāmi

²² Informações compiladas a partir de leituras diversas da autora e de aulas presenciais com o professor Pedro Kupfer.

²³ A palavra *mantra* vem do sânscrito e pode ser traduzida como “instrumento da mente”, e se refere a sílabas, palavras ou versos geralmente entoados uma ou repetidas vezes para se alcançar um estado de calma e clareza mental. Nota da autora.

²⁴ *Rāmagītā*, “Canção de Rāmā”, texto inserido no épico *Adhyātma Rāmāyāṇa*, “A Jornada de Rāmā”, que faz parte da *Purāṇas*, obras da tradição indiana com transcrição datada de cerca de 400 anos a. C.

Dayānanda sobre o *Rāmagītā*, na tradução de Kupfer (2016, p. 31). Esses *karmas* (ações) ritualísticos são entendidos como meios de purificação psíquica e recursos complementares no caminho do conhecimento de si enquanto *Ātma*, o Ilimitado, que paradoxalmente não está condicionado aos mesmos (*Op. cit.*, p. 33). *Rāmā* sugere que, uma vez estabelecida e sustentada continuamente a contemplação no Ser Ilimitado, o buscador se liberta dos condicionamentos, podendo assim renunciar aos rituais. (*Op. cit.*, p. 82) Esta relação com a prática ritual se assemelha à interpretação que Barthes faz da embalagem tradicional japonesa em *O império dos signos*, quando diz que

aquilo mesmo que ela contém e significa é, por muito tempo, remetido para mais tarde, como se a função do pacote não fosse a de proteger no espaço, mas a de adiar no tempo; é no invólucro que parece investido o trabalho da confecção (do fazer), mas exatamente por isso o objeto perde algo de sua existência, torna-se miragem: de invólucro a invólucro, o significado foge, e, quando finalmente o temos (...) o pacote não é vazio, mas esvaziado: encontrar o objeto que está no pacote, ou o significado que está no signo, é jogá-lo fora (Barthes, 2007, p. 61, 62).

Enquanto permanece a identificação com o ego e o corpo do indivíduo que realiza as ações e desfruta de seus resultados, as práticas devem seguir sendo feitas, com disciplina e espírito questionador que derivam do desejo de conhecer isto que está além da razão e da experiência sensorial (Kupfer, 2016, p. 24).

O experimento relatado aqui é uma empreitada movida por esse desejo e aberta ao inesperado. Não tem a intenção de produzir algo com finalidade específica. A matéria está no processo como causa, instrumento e criação. É curioso observar as oscilações psíquicas que ocorrem durante esse fazer repetido. O impulso de seguir é interpelado em alguns momentos pelo apego à lógica utilitária, com questionamentos a respeito da relevância do esforço empreendido e do tempo dedicado na ação para resultar em um objeto fisicamente insignificante, sem função e sem sentido apreensível. O artista Belga Francis Alÿs (1959), na sua performance *Paradox of praxis I (Sometimes making something leads to nothing)* (Cidade do México, 1997), empurra durante horas pelas ruas da cidade um grande bloco de gelo até que ele acabe, convidando para a meditação sobre a relação desproporcional entre a sustentação do esforço prolongado da ação e o resultado alcançado por ela.



Figura 42: Imagem de *Paradox of praxis 1* (*Sometimes making something leads to nothing*), de Francis Alÿs (Cidade do México, 1997).

Fonte: <https://dasartes.com.br/materias/francis-alyis/>

Da dúvida que este paradoxo levanta brota, em meio ao transe da feitura, o cansaço e o sentimento de irritação, de raiva, a vontade momentânea de desistir, que passa. Reanima-se o senso de disciplina e a obstinação para continuar com a busca pelo que se quer conhecer, ou reconhecer, sem avidez por certezas. “Movência absoluta” no corpo da “linha-transitiva” (Derdyk, 2024, p. 158). “Todo e qualquer corpo é tricotado pelos efeitos bumerangue da nossa vaga percepção topológica” (...) em um “desenho que entrança linhas no compasso da ubiquidade” (*Op. cit.*, p. 159). A transformação da matéria é a transformação de si durante o processo. Acontece no ato de tramar e na imanência dos espaços revelados pela trama. No deslocamento teimoso entre o desejo de agarrar e escapar simultânea e incessantemente. Uma trapaça leal e salutar consigo. A forma que se enuncia durante o fazer nada mais é do que o rastro de uma prática errante movida por forças de liberdade. O compromisso é com a presença; o fio que liga a prática à reflexão e à auto-observação, ainda alienada, enquanto não acontece a absorção na experiência, a dissolução no “estado de *a-linguagem*” (Barthes, 2007, p. 98).

O artista franco-polonês Roman Opalka (1931-2011) investigou obstinadamente a intrigante relação entre o eterno e a finitude humana na sua obra, de caráter conceitual e performático, conhecida como *1965/1 - ∞*. A partir da data do título o artista começou a pintar, em branco sobre fundo preto, os números de um a infinito, sequencialmente, sem separação por pontuação, em telas, cada uma nomeada *Detail*, com as mesmas dimensões da porta de seu ateliê. A partir de 1968 ele acrescentou outras camadas ao trabalho: a gravação em áudio da sua voz recitando os números enquanto os pintava, e o retrato fotográfico de seu rosto ao final de cada dia na frente da tela sobre a qual trabalhava naquele momento. Na sua empreitada de décadas, empenhado em documentar a passagem do tempo e em representar o infinito o artista produziu 233 telas, chegando ao número 5.607.249²⁵. Em 1972 Opalka passou a “branquear” em 1% o fundo de cada nova tela, dando início a uma lenta gradação na intenção de chegar no que chamou de “branco merecido”; a desaparecimento dos números pintados em branco sobre branco, uma espécie de dissolução do mutável no imutável. Nesta obra, realizada com disciplina ritualística e entrega ao indefinido, a progressão numérica é acompanhada pela decadência física gradual; a vida do artista se confunde com o próprio trabalho, cuja (in)conclusão é determinada pela finitude incontestável do corpo.

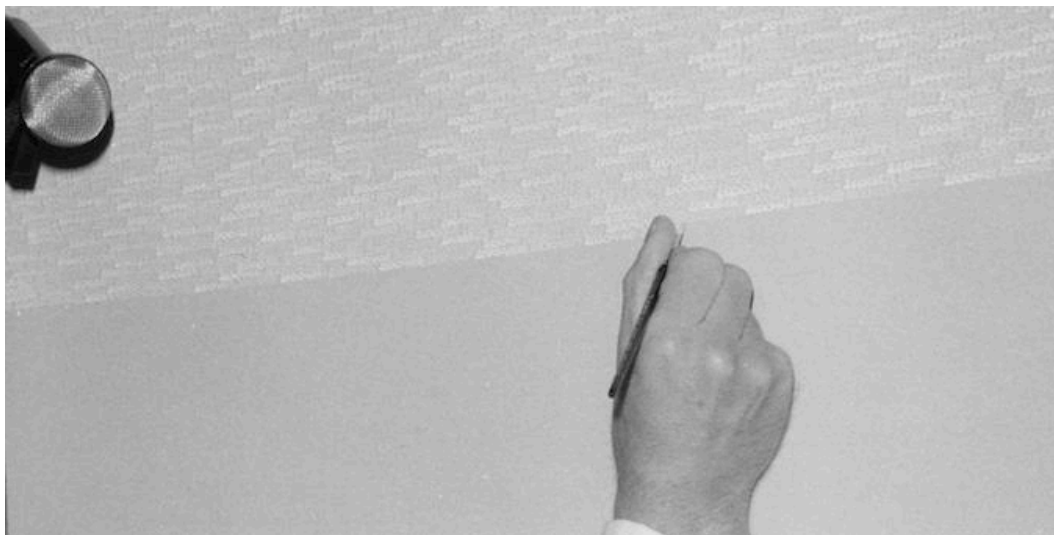


Figura 43: Imagem de Roman Opalka pintando uma das telas *Detail*
Fonte: https://opalka1965.com/fr/galerie_images.php?lang=en

²⁵ Dados do *website* oficial do artista: <https://opalka1965.com/fr>

O percurso da vida é narrado em um movimento cadenciado no qual o conhecimento é integrado; um “enredo” de experiências, conforme explica Ingold;

Contar uma história, então, é relacionar, na narrativa, as ocorrências do passado, retrazendo um caminho pelo mundo que outros, pegando recursivamente os fios das vidas passadas, podem seguir no processo de fiar as suas próprias. Contudo, assim como nas laçadas e no tricô, o fio que está sendo fiado agora e o fio tomado do passado são ambos do mesmo novelo. Não há um ponto no qual a história termina e a vida começa (Ingold, 2022, p. 119).

A determinação em sustentar o estado de presença no experimento do *Tricô* se torna ainda mais necessária na etapa de tecitura do quarto fio, que é praticamente invisível e escapa também aos dedos. O empenho na manutenção da contagem alarga a atentividade, que é constantemente desafiada e atravessada por desvios espontâneos do próprio corpo e dos materiais durante o processo. A coreografia do movimento de tecitura se dá na obscuridade, entregue à performance e à improvisação. A repetição teimosa do gesto desejante daquilo que é, mas ainda não se deu a ver, segue como aventura perceptiva modulada entre o delírio sinestésico e a intuição. A dificuldade criada nesse momento exprime a tentativa de apreender o inapreensível, de materializar o imaterializável, de manifestar o inefável, que fundamenta e sustenta toda e qualquer manifestação. *Turiya*: “o quarto”, além do denso, do sutil e do causal; a base invariável para todos os estados e experiências, como mencionado no sétimo mantra da *Mandukya Upaniṣad*:

Considera-se o quarto como sendo aquele que não é o conhecedor dos [objetos] internos, nem o conhecedor dos [objetos] externos, nem o conhecedor de ambos. Nem [aquele que é] conhecimento indiferenciado, nem [aquele que é] consciente ou inconsciente. [Aquele] que não é visível, de quem não se pode falar [como um objeto], que está mais além [da percepção] dos sentidos e do alcance [dos órgãos de ação], aquele que não pode ser inferido, [que é a] essência do autoconhecimento; aquele em quem o universo se resolve, que é pacífico, benigno e não-dual. Esse, dizem, é o quarto quarto. É esse o Ser, e ele deve ser conhecido (Kupfer, 2016, p. 89, 90).

O esforço de representação do incognoscível, sustentado pelo desejo de provocar o acontecimento, a apresentação, faz com que a ação se dissolva nela mesma; ritual como entrega, renúncia de si, **sacro-ofício**.



Figura 44: Imagem de experimento 1 – *Tricô*, 2025.
Fonte: Acervo pessoal.

4.2 Experimento 2: Lótus

O experimento narrado a seguir traz algumas tentativas de elaboração a respeito de **sobreposições sensíveis** e **ambiguidades perceptivas** que a coisa resultante nos convida a fazer, sem se ater a distinções entre teoria e prática. Sua realização integra materiais e tecnologias oriundas de experiências e conhecimentos no campo da encadernação artesanal, simbolismos e preceitos estudados no universo do *yoga* e da filosofia védica, e questões vivenciais que perpassaram sua feitura ativa/contemplativa.

O lótus é uma planta aquática natural da Ásia tropical e subtropical, referenciada na tradição védica e do *yoga*, entre outras, como a budista, por seus significados atribuídos. Uma parábola sobre ela é usada por mestres de *Vedānta* para explicar o ensinamento que está presente em todos os textos desta escola filosófica, sintetizado na afirmação de que *Brahman*, *Ātman*, o “Ser” é a realidade da qual depende e deriva toda a criação, presente em toda a existência manifesta, livre de dualismos, intrinsecamente pacífica.

Esta é a parábola da folha do lótus e a água: a flor do lótus cresce na água, com suas raízes fincadas na lama. A chuva escorre pelas folhas, mas a flor de lótus permanece intocada, sem se molhar ou afundar na água. As pétalas do lótus têm uma característica única: elas não retêm partículas de poeira. É por isso que esta flor é o símbolo da pureza do Ser. Da mesma forma que as pétalas desta flor, o Ser, embora presente no mundo, permanece como que intocado pelas coisas do mundo. Essa qualidade chama-se *nirañjan*, aquele que é intocado, imaculado. (Kupfer, 2021).



Figura 45: Imagem de flor de lótus em lago artificial. Fonte: Acervo pessoal.

No *yoga* a postura do lótus, *padmāsana*, é uma das mais comuns e indicadas em manuais desde a antiguidade, geralmente para práticas contemplativas, meditativas e respiratórias, tanto pelo simbolismo como pelos efeitos psicofísicos. Consiste em sentar-se com a coluna ereta e as pernas cruzadas, com os pés apoiados sobre as coxas opostas. Esta postura, que chega a ser icônica em representações sobre *yoga* e meditação, pode ser de difícil ou até impossível execução para muitos praticantes dedicados, sobretudo iniciantes ou pessoas com alguma limitação articular de quadril e/ou membros inferiores. Deve ser conquistada gradualmente, de modo dedicado, paciente e compassivo, ou simplesmente adaptada, uma vez acolhida a condição física do corpo ou do momento, e gerida a obsessão pela forma, que não é a meta final, mas um meio.

Certas dores e desconfortos transitórios, físicos e/ou psíquicos, podem fazer parte de um processo consciente de negociação com resistências e de investigação de frestas ainda a serem descobertas. Mas é preciso observar atentamente a fronteira entre a obstinação pela transformação e a violência que renuncia àquilo que se é. Impor ao corpo e sustentar uma pose que causa dores insuportáveis é um ato opressivo que dificilmente vai conduzir alguém à iluminação espiritual. É preciso cultivar a autoaceitação e o bom senso, reconhecer que não é salutar desafiar certos limites por puro orgulho narcisista. O artífice, segundo Sennett (2009), prepara o terreno de possibilidades para o despertar, para uma revelação, com algumas práticas específicas, acompanhadas do “reconhecimento de que um salto não desafia a gravidade” (p. 235), uma metáfora para a correção de uma fantasia centrada no desejo de controle que limita a visão do todo. O corpo físico é uma das manifestações desse todo. Trata-lo como um objeto a ser dominado é um ato de alienação pois, se afirmo que ele me pertence, estou apartando-o daquilo que sou numa aceção integrativa e interrelacional. Os efeitos transformadores da postura não dependem da impecabilidade da forma idealizada, pois são de ordem sutil. Não são produzidos, mas podem ter sua ocorrência facilitada pela prática disciplinada e devotada a algo maior. Tocam o praticante que busca o intocado. Se dão como uma experiência, que não pode ser apropriada por alguma lógica operativa ou funcional (Larrosa, 2022, p. 12).

A raiz sânscrita *jug* do termo *yoga* está ligada ao conceito de manter junto, unido, amarrado; corpo, mente e espírito, o indivíduo e o Ser Ilimitado, a criação e

o Real, a multiplicidade da existência manifesta e a base da qual ela deriva. A definição do estado de *yoga* se refere à capacidade de se manter presente e equânime em pensamento, sentimento e ação, de captar a realidade e interagir com ela, ciente da própria natureza em sentido mais amplo. Significa que não é necessário renunciar ao desfrute da vida mundana, com os prazeres, dores, apelos e desafios que ela nos apresenta, para se liberar espiritualmente. Mas a liberação implica a ruptura de certas amarras. O autoconhecimento combinado às ações é visto como o instrumento capaz de romper os nós da ignorância que limita a visão lúcida, mesmo que parcial, do Real. Nós formados pelos condicionamentos mecânicos, pelo poder subjetivado, e pelas distrações oriundas do apego a objetos de desejo egoísta que capturam a atenção. É preciso discernimento de quais amarrações devem ser feitas e mantidas, e quais precisam ser cortadas para se acessar o estado de plenitude. O que sustentar e o que liberar.

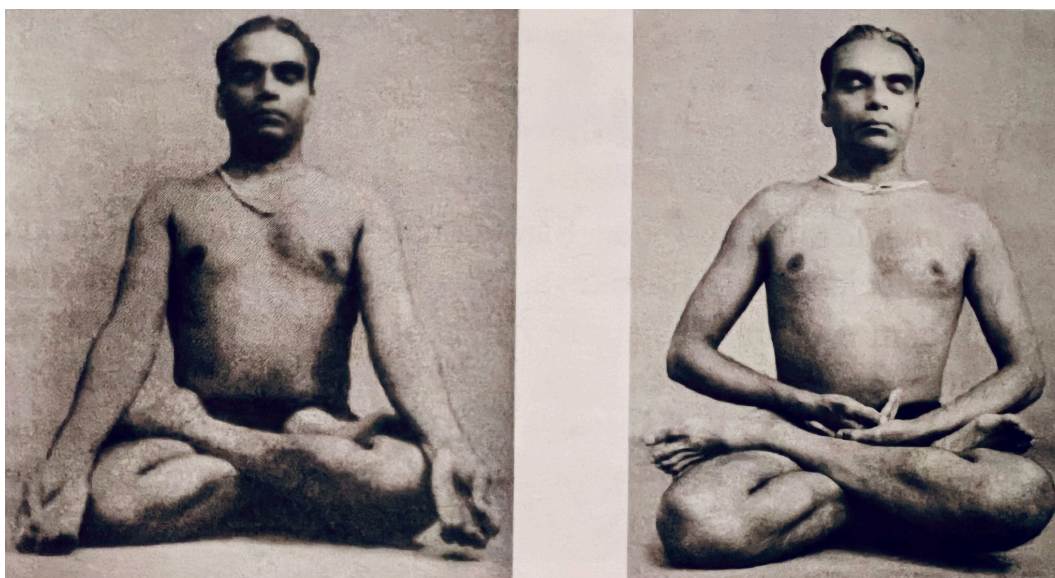


Figura 46: Imagens de B. K. S. Iyengar demonstrando postura do lótus.
Fonte: IYENGAR, B. K. S. *Luz Sobre o Yoga – Yoga Dipika*, 2016.

Para representar a flor foi escolhido um papel branco, remetendo à pureza frequentemente simbolizada na imagem do lótus desta cor. O papel é um artefato feito à base de fibras vegetais, que se presta como suporte para o desenho, a escrita, a impressão, e outras intervenções tampouco representadas aqui. É o material que costuma constituir a página, unidade do suporte livro, que “guarda consigo os sinais de ser parte de um todo” (Silveira, 2001, p. 23). Carrega características próprias que variam de acordo com as propriedades constitutivas de cada exemplar, podendo se

sujeitar a manipulações que oscilam entre a delicadeza e a violência, resistindo a algumas e se rendendo a outras. Este tem a superfície lisa, em diálogo com o atributo da pétala da flor descrito na parábola, e ligeiramente translúcida, característica de algo que está entre a opacidade e a transparência, que vela e desvela, dando um ar de mistério e preciosidade ao que é observado indiretamente. Sua gramatura não é muito alta (110 g/m^2), para transmitir a ideia de leveza e sustentar a forma, simultaneamente.

A conformação foi feita por meio de uma dobradura relativamente simples. A dobra é uma deformação que cria planos articulados uns aos outros a partir de uma superfície. Reconfigura um corpo e/ou um espaço pela prega ou curvatura, afirmando a presença irreduzível e modulada do “entre”. É um ato rebelde, teimoso e repetido de resistência ao nivelamento e à neutralidade. Ondulação ritmada que expressa variações de uma matéria, pulsações de um corpo, respiração, alternâncias de vales e picos, vida-morte-vida; “dissociação que associa” (Derdyk, 2024, p. 131). “Linha-acontecimento”; relevo que se destaca ao interromper e colapsar a “lisura do cotidiano” (*Op. cit.*, p. 126). Flexiona e transforma o que é chato em rugoso e complexo, composto de camadas sobrepostas, sem perder sua integridade. Possibilita a criação de novas formas distintas e interligadas em continuidade, convidando ao movimento o que antes era estático, e à coexistência o que antes era isolado e exclusivo. A dobradura como técnica adotada para a representação de uma flor que é metáfora da pureza do Ser é uma espécie de topologia atópica, que pretende enfatizar as diferenças inerentes à sua constituição e desfazer o mito da criação pura, fabricado para universalizar o conhecimento. A forma que resultou desta operação é a de um objeto de aparência ao mesmo tempo estruturada e frágil.

Em contraste com esta fragilidade, foi acrescentada uma camada de oito “pétalas” de lâminas pontiagudas de bisturi. Estas lâminas são refugos coletados e guardados durante procedimentos de algumas técnicas de encadernação que realizo no ateliê. Mais uma vez foram escolhidos, assim como os fios no experimento do *Tricô* (subcapítulo anterior), objetos do cotidiano do trabalho artesanal, tidos normalmente como desprezíveis e apropriados neste contexto experimental para possíveis novas significações.

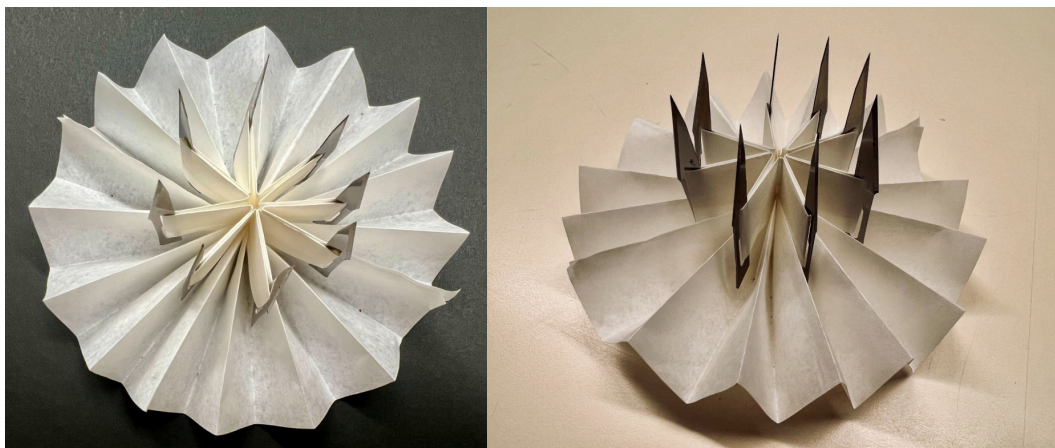
O bisturi é citado por Sennett (2009) como uma “ferramenta estimulante” por ter um manuseio de difícil compreensão técnica no primeiro contato. A simplicidade formal do instrumento, assim como sua leveza, demanda o exercício

da repetição diligente para gradualmente se encontrar a combinação delicada do gesto com a dosagem da “força mínima” que deve ser aplicada em seu uso. (Sennett, 2009, p. 221, 222). O controle preciso do movimento deriva da prática em estado de presença tranquila, sem sinal de tensão ou agressividade. No caso deste experimento a ferramenta foi desfuncionalizada, afastada da utilidade previsível para a qual foi fabricada, convocando uma presença ainda mais tranquila e curiosa, livre da ânsia por resultados ou certezas, receptiva ao inesperado.

Nesse sentido vislumbramos uma relação simbólica entre as pétalas-lâminas de bisturi e a prática de *yoga*, podendo representar os obstáculos que o buscador do conhecimento ilimitado encontra em seu caminho. Alguns impedimentos e desafios são previstos e esperados como parte do processo, de acordo com os ensinamentos tradicionais. Devem ser identificados a partir de reflexões e questionamentos levantados pelas ações atentas, para que sejam (ou não) superados e se tornem aprendizados. Entre a dedicação e o desapego, o *yogin* se esmera em se equilibrar no fio. É o “como” lidar com a lâmina do bisturi, estando ciente de que um corte pode ocorrer de modo intencional ou acidental, e aceitando que o risco e a incerteza podem ser reduzidos, mas não eliminados da dimensão da vida mundana.

O deslocamento da lâmina de seu contexto objetivo e já conhecido pode sugerir outras aberturas sensíveis em diálogo com o simbolismo da flor do lótus, recorrendo a uma linguagem “mais insegura, mais balbuciante” (Larrosa, 2022, p. 66). É possível, por exemplo, pensar as lâminas como palavras, pela sua potência, acreditando que fazemos coisas com elas e que, também, elas fazem coisas conosco (*Op. cit.*, p. 16). O buscador reconhece a si e vinculado ao mundo que habita enquanto manifestação do Ser por um transbordamento não objetificável ao qual ele se entrega apaixonadamente. Larrosa (2022) chama atenção para a necessidade de resistir ao impulso de circunscrever essa experiência singular e defini-la como um conceito, “Porque os conceitos determinam o real e as palavras abrem o real” (*Op. cit.*, p. 43). A experiência que se quer livre da regulação e da falsificação disfarçada de inovação é a que se tenta expressar de modo incerto pela “palavra afiada, precisa, (...) difícil de utilizar (*Op. cit.*, p. 45). A palavra-lâmina da experiência deixa de ser instrumento da linguagem do automatismo, que se introduz no corpo para governá-lo e aliená-lo, para se projetar como não-linguagem do real, cindindo as peles do contorno fechado da norma e lançando o sujeito na vida.

As pétalas-lâminas se abrem a partir do centro da flor expondo o fio e as pontas, aparentemente armadas em posição de defesa. Estão prontas para cortar ou perfurar, abrir fendas para que o que não precisa de uma razão científica para existir possa escapar da imposição de uma ordem que chega para domesticar seu corpo e eliminar suas singularidades. Estão dispostas para defender a maleabilidade de sua natureza multiforme de um nivelamento calcado na cópia emburrecida do real. Estão em formação para emancipar seu desenho da subordinação a um modelo que restringe seu campo de possibilidades expressivas (Derdyk, 2024, p. 137). Estão acordadas para confrontar firmemente (e abjurar, se necessário) as convenções de linguagem nas quais o poder reside e se reconfigura continuamente de forma velada.



Figuras 47 e 48: Imagens do experimento 2 – *Lótus*, 2025. Fonte: Acervo pessoal.

Há uma violência não violenta insinuada no modo como as lâminas se apresentam no experimento. Uma iminência de rebeldia contra a língua sem sujeito, despovoada, que esvazia com agressividade a palavra “experiência” de sua vitalidade (Larrosa, 2022, p. 60). Uma espécie de materialização da vontade de liberdade em relação às inevitáveis amarras da linguagem do conhecido, partindo da noção de que a linguagem da experiência deseja ser ferida de realidade e de vida (*Op. cit.*, p. 111), e da aceitação de que um “espaço heterológico só pode se abrir mediante certa violência” (*Op. cit.*, p. 173).

A beleza da flor torna-se inevitavelmente ambígua; faz um convite à **contemplação** tranquila e um **alerta** contra a aproximação descuidada. A pureza do Ser está ali em sua plenitude e latência. É tudo e não se deixa definir. Está em tudo e não é tangível. Não se subordina à transparência dos sentidos produzidos. É da dimensão do real, do indireto, misterioso, intensivo. Emana uma “força

simbólica que guia a vida para algo superior, criando assim sentido” (Han, 2020, p. 18). É preciso tatear um saber sutil, e se libertar do domínio do conhecimento fundado na ilusão da dualidade ou na alusão classificadora, para tocá-la e se deixar tocar com calma e delicadeza. O *Lótus* demanda um manejo de cunho ritualístico, cuidadoso, respeitoso, lento, livre de qualquer traço de brutalidade. Uma abordagem impulsiva e irrefletida pode causar danos. A ambiguidade não precisa nem deve ser eliminada, mas simplesmente acolhida.

4.3 Experimento 3: Livro-infinito

O ensinamento que fundamenta as práticas e estudos no *yoga* está baseado na visão da não-dualidade, da **não-separação** entre *jīva*, o indivíduo, e *Ātma*, a natureza ilimitada do Ser, o real infinito e dinâmico. É uma perspectiva de inter-ser, distinta da ideia de juntar coisas que têm existências separadas. Quando são mencionadas diferentes camadas corpóreas e estados de consciência, está se falando de dimensões de uma mesma realidade que se busca compreender; de corpos partícipes em tudo; vidas e presenças que se interpenetram no plano da experiência.

Esta multiplicidade-unidade é concebida, na visão do *yoga*, como tudo o que existe em perpétuo movimento e regido por *Īśvara*, a inteligência criativa, conforme explica Kupfer (2018):

Dessa maneira, tudo é manifestação de *Īśvara*: o mundo do infinitamente grande, o mundo do infinitamente pequeno e a dimensão em que se move o ser humano convivem, sutilmente vinculados entre si. As correspondências entre essas três dimensões da criação estão presentes em tudo (Kupfer, 2018, p.19).

O experimento do *Livro-infinito* parte da forma da fita de Möbius²⁶ para tentar dar conta de representar a noção de não-separação mencionada acima. É um objeto topológico criado com uma única e ininterrupta faixa que é torcida uma vez sobre si mesma, produzindo a imagem que simboliza o infinito. O caminho por sua superfície não tem início ou fim. Geralmente “O primeiro grande elemento ordinal

²⁶ O nome fita ou faixa de *Möbius* é atribuído ao matemático alemão August Fernand Möbius, que idealizou sua forma na segunda metade do século XVIII.

no livro é a sua sequencialidade na percepção ou na leitura” (Silveira, 2001, p. 72); qualidade que a configuração escolhida para o experimento pretende subverter. A artista Lygia Clark (1920), na descrição de sua obra propositiva *Caminhando* (1963), inspirada na mesma forma, afirma: “Se eu utilizo uma fita de Moebius para essa experiência é porque ela quebra os nossos hábitos espaciais: direita-esquerda, anverso-reverso etc. Ela nos faz viver a experiência de um tempo sem limite e de um espaço contínuo” (Clark, 1964).



Figuras 49 e 50: Obra *Caminhando*, de Lygia Clark, 1963.
Fonte: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/189/caminhando>

Seu feitiço abandona o eixo reto e rígido de base por uma linearidade sinuosa e torcida que denota movência contínua. A intrigante forma tem a característica de ser não-orientável; não tem distinção entre o que é dentro ou fora. Propõe um paralelo com a ligação entre corpo denso (físico) e corpo sutil (composto por mente, ego e intelecto); sintetizando o próprio corpo do *yogin*, onde são percebidos fenômenos externos e internos, tangíveis e intangíveis, de modo simultâneo e indissociável. É o que diz o décimo quarto *sūtra* do *Śivasūtra*²⁷, texto traduzido e comentado por Kupfer (2020) “Os fenômenos perceptíveis (*dṛśyam*) são o corpo (*śarīram*) [do *yogin*]. || 1:14 ||” (Kupfer, 2020, p. 27).

²⁷ O *Śivasūtra* é um texto que integra uma escola não-dual conhecida como *Trika yoga* e foi composto pelo mestre Vasugupta no século IX d. C.

O material escolhido para a fita neste experimento é o pergaminho, presente na história do livro tanto como suporte para a escrita, quanto como elemento de sustentação estrutural, e ainda de revestimento na encadernação. O pergaminho é uma pele, imenso órgão do corpo, zona de contato, responsável por uma incessante dinâmica de trocas que ocorrem entre o interior e o exterior, entre o que existe e acontece da sua superfície para dentro e o que existe e acontece da sua superfície para fora. Permutas contínuas que fazem com que esse corpo seja “partícipe da ambiência” e exista em “com-posição com outros corpos”. Pele que se expõe a afetos e atravessamentos graças à sua porosidade. Campo denso-sutil receptivo aos acontecimentos. Membrana “que detecta as diversidades do mundo sensível em constante mutação, de modo coextensivo” (Derdyk, 2024, p. 86). Horizonte: “lugar entre”, de encontro, de ubiquidade; “fronteira móvel”, onde o “oculto se dá a ver pelo que se torna visivelmente manifesto na pele das superfícies, explodindo a noção de lugar como uma região delimitada” (*Op. cit.*, p. 33).

Nesta faixa “infinita” de pergaminho, que se assemelha ao algarismo “8”, foram costurados oitenta fólhos/cadernos, cada um composto por oito folhas, usando uma técnica que transpassa a pele de um lado a outro e vice-versa, em um caminho percorrido pela linha que desenha o número oito. As relações numéricas orientaram mentalmente o planejamento da estrutura e da materialização do livro não-orientável. São regras estabelecidas como as de um ritual, baseadas na aliança (neste caso com os materiais e fluxos de pensar/sentir/fazer) e para serem observadas com uma combinação de disciplina e entrega. Não há a necessidade de serem obedecidas (ou infringidas) como acontece com as leis externas ao agente em determinado contexto social, tendo efeito moral e coercivo sobre sua alma geralmente dominada pela economia do desejo (Han, 2020, p. 59). São orientações que guiam a experiência da realização de um livro-movimento que procura representar o infinito enquanto fusão cíclica do imutável. As escolhas e ações baseadas na simples paixão pelas regras esvaziam seu sujeito da psicologia e do anseio narcísico por autenticidade em troca de “uma ética das belas formas”, por puro dom (*Op. cit.*, p. 61).

O papel usado na confecção dos fólhos é artesanal, feito de fibras de bananeira que ficam bastante presentes na composição da folha, transmitindo visualmente e no toque a sensação de resistência e de delicadeza simultaneamente. Este papel foi dobrado e dividido respeitando as dimensões e contagens planejadas, mas sem precisão nos cortes, na intenção de deixar o rastro do gesto manual. A

textura variável das fibras do papel, assim como as irregularidades tonais e superficiais do pergaminho, chama a atenção também para aspectos naturais da procedência dos elementos que compõem este livro, todos na mesma paleta de tons crus, inclusive o fio, também de fibra natural, usado nas costuras. Artifício e natureza são mesclados em uma espécie de fusão perceptiva da diversidade dos materiais escolhidos e dos tratamentos que recebem, fazendo alusão ao vínculo sutil entre tudo o que é manifesto no mundo, conforme mencionado na citação de Kupfer (2018) no início deste subcapítulo. Seguindo no propósito de revelar vestígios de manualidade, foram deixadas visíveis as terminações das linhas. Pontas soltas que, segundo Ingold (2022), indicam a abertura receptiva à possibilidade de outras linhas serem ali amarradas (p. 202), dando continuidade aos movimentos de criação.

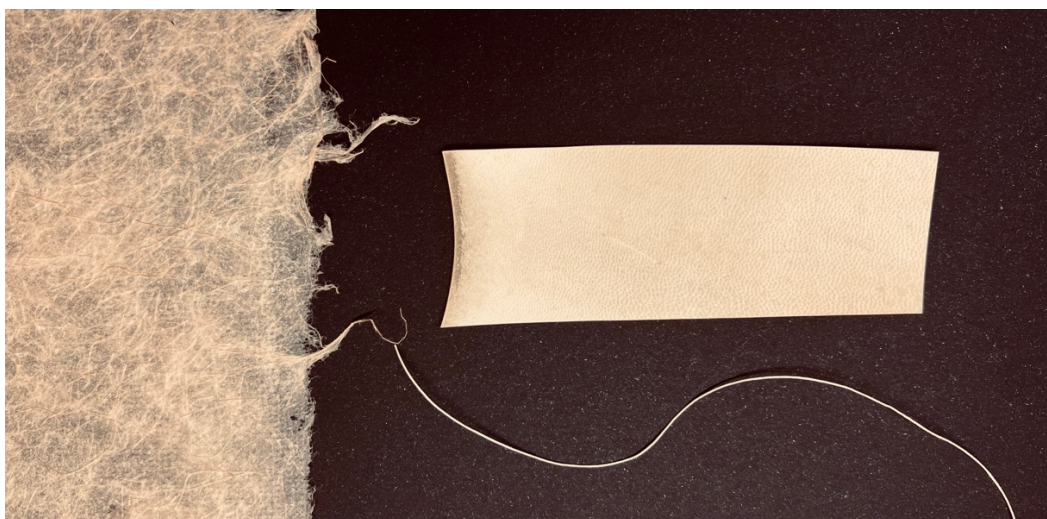


Figura 51: Imagem de amostras de papel, pergaminho e fio usados no experimento do *Livro-infinito*, 2025. Fonte: Acervo pessoal.

A costura de cada caderno na faixa de pergaminho acontece na dobra das folhas, configurando um tipo de estrutura de encadernação que tem a característica de permitir a sua abertura total, sem limitações, guiando um passeio sensorial por cada superfície suscitada e/ou velada no ritmo da virada das páginas. Estes fólios representam as singularidades, as diferenças, as manifestações individuais que se relacionam na multiplicidade da existência. Além de ligá-los à base, a costura possibilita seu movimento. Eles são animados ao sabor da manipulação do livro, tendendo à expansão ou a contração – como acontece na respiração. Respirar é uma condição do que tem vida, do que está constantemente em transformação, do que flui, aflui, reflui, conflui, em um tipo de movimento que precisa da participação da

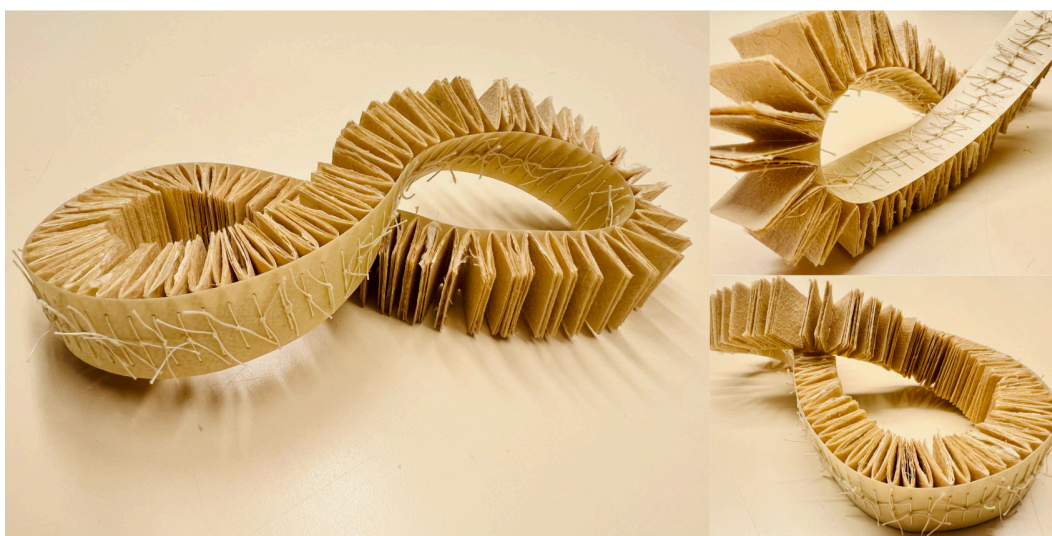
pausa para acontecer. O termo *māyā*, do sânscrito, pode ser interpretado neste contexto como “aquilo que muda”, que é “relativo” a uma essência imutável, que tem uma forma manifesta e depende da presença do Ser para existir (Kupfer, 2020, p. 49). Esta presença invariável da qual emana a existência enquanto sua expressão criativa está insinuada neste livro pela própria fita. “(...) o ‘suporte’ é a temporalidade que se atualiza a cada instante em que o livro é lido, visto, tocado, manuseado” (Derdyk, 2013, p.12).



Figuras 52 e 53: Imagens de detalhes de fólhos e costuras do *Livro-infinito*, 2025.
Fonte: Acervo pessoal.

Este livro-coisa foi feito com inspiração numa fonte de conhecimento do Ilimitado cujas origens remontam à tradição da oralidade – o *yoga*, e num suporte multiforme entrelaçado à história da tradição escrita – o livro, objeto que manifesta um desejo de eternidade. Não é apreensível, no entanto, pelo discurso ou pelo texto. É perceptível por *rūpa*; sua forma, sua cor, suas qualidades sensíveis manifestas, de onde se imagina que o real pode ser eventualmente soerguido, sem ser diretamente apreendido (Barthes, 1977, p. 37). “Ele mesmo é o seu fato, que ocorre no seu tempo próprio” (Silveira, 2001, p. 111). Se quer experimentado no ato e no ritmo da caminhada extensiva e onírica por seu corpo, mais do que por seus contornos. Sua narrativa, ou não-narrativa, se pretende exposta em um livro do tipo rizoma, ligado pelo “e...e...”, que “não começa nem conclui, (...) se encontra sempre no meio,

entre as coisas, inter-ser, intermezzo”. (Deleuze; Guattari, 1995, p. 36). Livro-*yoga*, que não se divide, que mantém diversos saberes amarrados em uma multiplicidade que espelha o real. Livro feito de intensidades, onde se cruzam saberes e vivências fazendo brotar em seu corpo novos modos de existir sintonizados “com a efemeridade do eterno presente” (Derdyk, 2024, p. 120).



Figuras 54, 55 e 56: Imagens de experimento – *Livro-infinito*, 2025.
Fonte: Acervo pessoal.

O livro-infinito²⁸ sonha em se comparar à literatura/escritura, na acepção de Barthes (1977), que “encena a linguagem” e “engrena o saber no rolamento da reflexividade infinita (...) segundo um discurso que não é mais epistemológico, mas dramático” (p. 19). Sua completude é poeticamente imperfeita pois, no mundo onde tudo muda o tempo todo, a noção de completude só se sustenta ao acolher a imperfeição, assim como a perfeição só tem sentido assumindo a incompletude. A forma resultante se repete incessantemente nela mesma, num **eterno movimento** de conhecer sustentado pela infinitude do conhecimento.

²⁸ Link de acesso a vídeo de manipulação do *Livro-infinito*: <https://youtu.be/jvzHXUCwUYo>

4.4 Experimento 4: Incenso

Este experimento foi pensado a partir da curiosidade a respeito da **austeridade** de certas ações ritualísticas; sobre como elas viabilizam uma ancoragem psíquica na vida cotidiana, preservando simultaneamente elementos sagrados e de mistério que a excedem e sustentam. A inspiração para este empreendimento está na relação entre simplicidade e complexidade, conhecido e desconhecido, que pode dar sentido a **rituais**. A energia investida aqui é num gesto de desvio da vivência fragmentada, e dedicado à força do ordinário enquanto solo fértil para a “experiência” singular que, para ser reconhecida, requer a coragem de desacelerar, prestar atenção, de deixar tocar e sentir (Larrosa, 2022).

O incenso é um artefato existente há milhares de anos e usado em diferentes culturas, mais tradicionalmente em ritos de caráter religioso, mas não restrito a eles. Na Índia, por exemplo, é amplamente usado em templos, *ashrams*²⁹ e residências comuns. É produzido à base de matérias primas aromáticas de origem vegetal (folhas, flores, cascas, resinas, óleos) e sua forma mais comum de apresentação é o bastão. A cada aroma específico, puro ou composto, é atribuído um efeito sutil sobre o espaço onde é usado e sobre quem nele está ou transita. O significado da palavra de origem latina remete àquilo que queima. Ao ser acendido por fogo, inicia a combustão gradual e desprende uma fumaça perfumada que ambienta e acompanha determinados rituais. Perfume, palavra também de origem latina, quer dizer pela fumaça, remetendo ao aroma liberado na queima. Em sentido religioso a fumaça é uma espécie de oração, que se eleva em direção ao divino. Além desta função simbólica, seu uso costuma ser associado à purificação da mente em preparação para a meditação, como um catalisador denso-sutil, abrindo assim o caminho de busca da iluminação espiritual.

O fogo também tem seus simbolismos na espiritualidade védica. O calor que produz é metáfora para o ardor interno do corpo físico-sutil, que deve ser sustentado pelas práticas diárias disciplinadas, sendo responsável pela digestão de alimentos e emoções. Pode ser também uma expressão do ardor do espírito do *yogin* em busca do conhecimento ilimitado, entendido como combustível para a constância e

²⁹ *Ashram* é um termo que não tem uma tradução literal para o português. Se refere a um local de imersão voluntária em uma rotina de estudos de *yoga* e filosofia védica.

devoção em práticas rituais e estudos. A queima em si alude ao processo de transmutação de matéria densa/sutil. E a luz que emite se refere à iluminação da consciência, permitindo que o aspirante desenvolva o discernimento e se torne capaz de ver as coisas como elas são, com equanimidade e serenidade.

Entre algumas práticas rituais (quase) diárias que mantenho há alguns anos está a de acender um incenso, apoiado em um pequeno altar improvisado sobre um aparador, com objetos de origens e valores simbólicos distintos. Faço isso logo ao acordar (e certamente antes de desbloquear a tela do *smartphone*), cedo, dedicando o gesto ao benefício de mais um dia, ao que ele possa apresentar, e assumindo o compromisso de procurar desfrutar dele com presença e honestidade. Trata-se de uma celebração muito singela e incondicional, que não garante nada e tampouco aprisiona. É um hábito simples, silencioso, não verbal, voluntário e consciente que aquieta o espírito e renova o ânimo. Pode parecer paradoxal hoje em dia pensar que “(...) a tranquilidade pertence à essência da festa, ao contrário da inquietação ansiosa do cotidiano” (Han, 2020, p. 36).

Já foi comentado em outros momentos desta escrita a propriedade que atos, muitas vezes simples, repetidos conscientemente e com constância, podem ter de promover e de sustentar um estado de presença além da mera vigília. Partindo da persistência desta percepção foi preparado caseiramente este experimento, registrado no formato audiovisual. O espaço físico necessário é pequeno e o mais protegido possível de ruídos sonoros. Nele foi colocado um porta incenso de madeira entalhada sobre um fundo neutro e preto, cor escolhida para fazer contraste com a fumaça do incenso. A posição em relação à luz também foi escolhida para favorecer este destaque. Em frente a esse pequeno e sóbrio cenário foi posicionada a câmera e o microfone, e reservado um lugar para eu me sentar com a coluna alinhada verticalmente, como de costume para uma prática contemplativa na imobilidade. O momento do dia escolhido foi o que precede o nascer do sol pois, além de ser mais preservado de ruídos urbanos, é considerado energeticamente auspicioso para práticas de *yoga* e meditação. O incenso é de sândalo, árvore natural da Índia cuja madeira também é utilizada em esculturas, portas de templos, guirlandas de meditação, produtos medicinais e de perfumaria. Seu aroma é tradicionalmente associado à comunhão com o divino.



Figura 57: Estatueta, *japamala* e bastões de incenso feitos de sândalo, 2026.
Fonte: Acervo pessoal

A queima integral do incenso foi gravada em sequência única, sem cortes ou alteração de andamento, e acompanhada pela prática da respiração *ujjayi* (traduzida como vitoriosa), também chamada de respiração sussurrante ou sonora. A técnica de base é a respiração *yogika*, que contempla as características elencadas a seguir. É profunda e completa, procurando-se aproveitar conscientemente toda a capacidade pulmonar, ligando gradativamente os espaços da região abdominal, intercostal e clavicular. Deve ser canalizada pelas narinas, consideradas um filtro natural do organismo. É realizada de modo lento, uniforme, equilibrado, suave, com a menor projeção possível do ar, em ritmo equilibrado e confortável, que permite seu prolongamento no tempo. A atitude mental pretendida é de tranquilidade, concentração e abertura de si. Costuma ser uma respiração silenciosa, sendo este aspecto um diferencial entre as duas técnicas. Ambas podem ser feitas com o corpo imóvel (aparentemente, por óbvio) ou em movimento.

As instruções para a respiração *ujjayi* podem variar um pouco em algumas escrituras, não afetando significativamente o propósito deste experimento. A principal orientação é a de se fazer, mantendo a boca fechada, uma ligeira constricção da glote. A leve redução do espaço para a passagem do ar provocada por esta ação produz, tanto na inspiração quanto na exalação, uma ressonância

suave e contínua que se assemelha a um sussurro. A entrada e saída do ar se dá de forma mais controlada e contínua, preservando os intervalos (que podem ser espontâneos ou voluntariamente alongados, a depender da variação adotada) que acontecem entre um movimento e outro. A vibração interna gerada por esta regulação do fluxo do ar, além de efeitos benéficos para o corpo físico³⁰, como melhora de funções dos sistemas endócrino e cardiovascular, alívio de tensões e equilíbrio do sistema nervoso, ajuda a aquietar os pensamentos e estabilizar a mente, levando o praticante a um estado de maior concentração, introspecção e calma. A regularidade do som que é produzido e assimilado concomitantemente sustenta a atenção ao ritmo equilibrado da respiração e a sinais sutis que podem se manifestar no corpo. O sussurro pode ocorrer espontaneamente durante uma meditação profunda, ou deliberadamente como ferramenta auxiliar, sobretudo em procedimentos como *ajapajapa*, a meditação sem repetição mental de *mantra*.

No *Tricô*, primeiro experimento relatado neste capítulo, foram “produzidas” algumas dificuldades na intenção de incrementar o engajamento combinado de corpo e atenção ao longo da realização dos gestos repetitivos envolvidos no procedimento. Aqui neste experimento existe um desafio diferente, apesar de também ligado à atetividade durante a repetição de caráter ritualístico de um movimento. Há uma ênfase no aspecto narrativo – não aditivo – do ritual enquanto processo que não admite aceleração (Han, 2020, p. 15). “O que importa não é quão rápido se vai (...), mas que esse movimento esteja de acordo ou afinado com os movimentos de outros fenômenos do mundo habitado” (Ingold, 2022, p. 130). A sustentação da postura do corpo, do andamento da respiração e da concentração nesse caso depende da capacidade de manter-se presente num plano onde aparentemente quase nada muda, de suportar e atravessar o tédio, sem negá-lo.

Passados os primeiros instantes movidos pela curiosidade, noto que o corpo manifesta discretos sinais de inquietude (provocada pela agitação mental) que ameaçam quebrar a constância idealizada, diante da ausência de controle sobre a percepção do tempo de duração da queima do incenso, mesmo com a certeza de que ela acabará e sendo capaz de estimar mentalmente uma medida cronológica, assimilada no uso cotidiano do artefato. Neste cenário a respiração sonora e

³⁰ Apesar dos benefícios elencados, a respiração *ujjayi* é uma técnica que deve ser adotada criteriosamente, respeitando certas contraindicações, como: gravidez, hipertensão arterial, algumas cardiopatias e glaucoma.

cadenciada se revela um valioso antídoto à dispersão e recurso de recondução gentil da mente para o foco no exercício em questão, reconciliando **corpo e fluxo**. “(...) respiração, mente e emoções interagem mutuamente (...) existe uma relação muito estreita entre o ritmo da respiração e os estados de consciência”³¹ (Kupfer, 2022).

A partir de então o processo começa a acontecer em um estado meditativo, como um diálogo vibracional entre o corpo e o incenso, numa linguagem trêmula, que não é mais de enunciados fabricados, mas de um halo de enunciações e efeitos (Barthes, 1977, p. 20) onde a fala de um é a respiração e a escrita do outro, a fumaça. Uma sintonia sinestésica de comunicação entre matérias; a fumaça liberando o aroma do sândalo e revelando seus desenhos sinuosos ao refletir a luz, e o ar deslocado pelos movimentos de inspiração e exalação ressonando o fluxo ritmado do alento vital. Os elementos concretos permanecem presentes, mas dando lugar a uma conversa tramada entre linhas sutis que podem ser captadas, mas não agarradas, cujos movimentos são recorrentes, mas não previsíveis. “Na verdade, está na própria natureza das linhas que elas sempre parecem se desvencilhar de qualquer classificação que se busque impor sobre elas (...)” (Ingold, 2022, p. 77).

A respiração, por mais controlada que pareça, apresenta microvariações de ritmo e intensidade. E a fumaça contínua da queima não se espelha de modo automático aos suaves deslocamentos de ar, apesar da proximidade entre meu rosto e o incenso, convidando o olhar a acompanhar uma dança do acaso cuja coreografia é repleta de improvisos. Fluxo de “linha-deriva” que “dilata o estado de atenção, desacelera a velocidade e suspende o tempo (...), desautomatiza o comando do olhar (...), vive a duração do instante” (Derdyk, 2024, p. 108). Pode-se observar movimentações distintas que se entrelaçam num ritmo “entre” fluências repetidas que insinuam a possibilidade da surpresa a cada instante. “(...) a energia vital que compõe nosso corpo é a mesma que configura e movimenta o Universo, revelando-nos uma dimensão ao mesmo tempo nova e familiar do nosso lugar na ordem das coisas”³² (Kupfer, 2022). A atenção em curso nesse momento é da ordem do transe, negativa e ativa, de incorporação da presença além corpo-mente, inapreensível, “carregando a bagagem do mundo e dela se desfazendo” (Derdyk, 2024, p. 161). A preocupação com a postura ou com a duração do experimento se dissipou. O corpo

³¹ Disponível no artigo: Prāṇāyāma, Vitalidade, Respiração e Consciência - Yoga.pro.br

³² Ibidem

físico está estável e a mente relaxada. A atitude observada é de entrega à absorção pela experiência de dissolução de identificações.

Enquanto a brasa do incenso está queimando, a fumaça permanece como matéria flutuante impermanente, traçando no ar um caminho “de linhas que ocupam um pedaço de espaço no tempo” (*Op. cit.*, p. 24), que conjugam **aparição e diluição** reiteradamente, de novo e de novo. Sua essência é movimento, mudança, transmutação do igual, transcendência. Avança acompanhada pela linha pulsante da respiração, que segue repetindo a dinâmica de transformação contínua de substâncias, responsável pela sustentação da vida. O ritmo de ambos os fluxos contempla a pausa, o intervalo, mesmo que muito breve, nos silêncios, nos vazios, pequeninas mortes que concedem recomeços do espiralar cíclico, espaços de presença que preenchem a cena.

É sabido que a queima do bastão tem início e fim, mas o meio prescinde de controle. E é um consenso, na perspectiva do *yoga*, que a vida de uma pessoa ocorre no tempo-espaço entre a primeira inspiração e a última exalação, habitando neste meio a trama invisível a auto-reconfigurável de possibilidades de encontrarmos sentidos no que fazemos, pensamos e sentimos nas relações com o que nos acontece, atravessa e afeta. O som da respiração perdurou enquanto a linha reta do bastão se entregava à linha serpenteante da fumaça em sacrifício. “Na realidade, a única coisa a que resistimos é ao nosso próprio desaparecimento, e isso tampouco é muito importante” (Larrosa, 2022, p. 129). As cinzas foram deixadas como rastro da efemeridade de um corpo que se entregou aos mistérios da experiência (ou às experiências do mistério), resíduo do que não é mais, vestígio dos desejos que se realizaram ao serem queimados, do rito cumprido.



Figura 58: seleção de quadros do audiovisual *Incenso*, disponível na íntegra em: <https://youtu.be/6kGd1z-BfaA>, 2026. Fonte: Acervo pessoal.

4.5 Experimento 5: Caminho

Introduzimos este capítulo fazendo uma referência a Barthes (1977) para tentar explicar a relação ao mesmo tempo ativa e passiva que temos com a língua, e como a reiteração pode estar implicada neste jogo. E seguimos no exame de caminhos que podem ser trilhados inspirados pelas questões acerca da repetição, da presença e do desvio, buscando novas formas de respondê-las, ou de simplesmente render-se a elas. E enquanto as palavras brincam de se oferecer e se esquivar, insistimos na investigação de linguagens outras que nos permitam transitar no território desconhecido que se insinua entre o ordinário e o mistério, o mundano e o sagrado. Linguagens que nascem do **gesto**, que pressupõe duração e espaço, do corpo, que pressupõe materialidade, e da repetição enquanto exercício de presença e de abertura sensível e cognitiva, pois “(...) aquilo que se repete foi, caso contrário não podia repetir-se, mas precisamente o facto de ter sido faz com que a repetição seja algo de novo” (Kierkegaard, 2009, p. 51).

O experimento *Caminho* coloca o **corpo** no centro da narrativa; como instrumento de desenho, de escrita não verbal, de pesquisa, de meditação, e sobretudo como campo de experiência, “território de passagem”, receptivo ao que

produz efeitos, toca, marca, transforma (Larrosa, 2022, p. 25). Corpo que é inteiramente lançado no jogo por uma ação apaixonada, autorizada na incerteza (*Op. cit.*, p. 67), desejanse da singularidade não particular, cuja atuação não abandona o exercício intelectual, mas se entrelaça a ele convocando a mente a estar desperta em todas as células indissoluvelmente. “Na prática, não há como a mente ascender da superfície do mundo enquanto deixa o corpo fazer a sua rota através dele” (Ingold, 2022, p. 131).

O subcapítulo **3.2 - Perfeição na ação** trata de modo mais aprofundado a relação denso-sutil e indivíduo-todo que pode ser experimentada na prática regular de posturas psicofísicas de *yoga*, os *āsanas*, que combinados à respiração e ao direcionamento do olhar para pontos focais específicos (nariz, dedos dos pés, polegares, ponto entre sobrancelhas...), integram conscientemente movimentos de corpo, mente, bioenergia e sentidos. Estes últimos, responsáveis por captar informações externas à superfície do corpo, quando regulados, não impedem o contato sensorial com o mundo físico, mas permitem que se faça a ponte que liga a vivência concreta ao campo subjetivo, abrindo espaço para a introspecção não isolada e o autoconhecimento além dos papéis assumidos cotidianamente.

A prática disciplinada e constante do *yogin* é como uma caminhada sem previsibilidade ou controle em relação ao destino, que paradoxalmente é sua casa; o Ser no qual ele deseja se reconhecer. É uma “jornada que não tem um início nem um fim óbvios”, onde o corpo que se desloca “ao longo” do seu caminho se torna movimento, uma “linha ativa” e dinâmica que faz parte da paisagem por ele habitada, “percebida como uma malha de linhas entrelaçadas, em vez de uma superfície contínua” (Ingold, 2022, p. 100-102). A vida do *yogin* se assemelha à do andarilho, que “está continuamente em movimento”, que “é o seu movimento” de “autorrenovação” enquanto a vida durar. Ingold (2022) propõe o “andarilhar” como modo de ser, onde “caminhar é uma questão de deixar uma trilha conforme se passa”, diferente do “transportar”, que valoriza origem e destino em detrimento do percurso em si (*Op. cit.* p. 103). O andarilho/*yogin* “observa, ouve e sente conforme prossegue, com todo o seu ser atento às incontáveis pistas que, a cada momento, incitam os ajustes mais finos no seu rumo” (*Op. cit.* p. 106). Esta atitude se assemelha com a que Santiago García Navarro (2011) nota na prática da deriva:

Com a deriva ficamos habilitados a nos encontrar com tudo, com qualquer coisa. É preciso exercitá-la, já que não se trata de uma atividade pontual, e sim a base de um caminho. De uma trajetória em direção ao infinito. Se houvesse um objetivo, consistiria em chegar a sentir esse pano de fundo das coisas onde se abre tudo realmente. (...) quando se caminha por caminhar, cada vez mais nos concentramos no caminhar e não em chegar a algum lugar (Navarro, 2011, n.p.).

Caminho é realizado como um andarilhar, ou como uma deriva no ser; um exercício de se lançar no incerto com os olhos bem abertos, com disposição para identificar e soltar aquilo que não se é e, quem sabe, mesmo que brevemente, deixar se revelar a presença que está em tudo. “(...) presença inequívoca do corpo que arrisca a linha como extensão de si em um mundo mais dissonante” (Derdyk, 2024, p. 119). É um movimento que pressupõe a repetição enquanto ato reiterado de recordar para frente, que presentifica a duração e a intensidade de seu gesto de entrelaçar passado e futuro a cada novo instante em que ocorre, recomeçando quantas vezes for preciso, na dimensão do ordinário, entregue ao extraordinário que nele habita. O corpo movente neste processo é linha de crescimento ainda não decodificada, que se tece no ambiente e borra a distinção entre paisagem interior e exterior. Corpo-linha que “... participa internamente do próprio processo pelo qual o mundo vem à existência continuamente e que, ao deixar uma trilha de vida, contribui para a sua tecelagem e textura” (Ingold, 2022, p. 109).



Figuras 59 e 60: parte de tecido utilizado no experimento e pés na postura inicial da prática. Fonte: Acervo pessoal.

O experimento se inspira no caminho do *yoga* como paralelo para a vida e recorre a uma linguagem corpórea para tangibilizar um registro sensível de aspectos sutis deste percurso não dedicado a fins utilitários, comerciais ou produtivos. Consiste na realização, pela autora, de práticas diárias consecutivas de uma mesma sequência de *āsanas*, sobre um tecido de extensão contínua. A sequência em si é a mesma que vem sendo repetida há anos. A proposta deste método é ampliar a capacidade de observar e captar ao longo do percurso sinais, variações e diferenças, de ordem corpórea, psíquica ou energética, por vezes mais explícitas e por outras quase imperceptíveis, que ocorrem tanto entre momentos de uma prática quanto entre uma prática e outra, favorecendo assim gradualmente o discernimento entre o dado e o desconhecido, o impermanente e o imutável.

A repetição ritualística e disciplinada da sequência engaja o corpo, em ritmo guiado pela respiração sonora, promovendo e dando sustentação a um estado mental de concentração que abre acessos a outras camadas de consciência. É como uma meditação em movimento, contemplando dúvidas, retornos, desafios e obstáculos (sobretudo internos) que fazem parte da trajetória de autoconhecimento. “(...) não modela, apenas modula o atravessamento” (Derdyk, 2024, p. 113). A intensidade do comprometimento é igualmente proporcional à devoção e à entrega de si ao fluxo da jornada. “Determinação e deriva não são ideias antagônicas. Pelo contrário, mais potente torna-se a deriva quanto mais nos aliamos ao ambiente que nos rodeia e deixamos que nos guie” (Navarro, 2011, n.p.). Vale observar que, no caso de uma deriva no ser, o termo ambiente pode funcionar como metáfora para espaços internos que circundam a subjetividade e não se moldam à assertividade.

Este tipo de prática costuma ser feito sobre um tapete individual medindo aproximadamente 65 x 180 x 0,5 cm, espaço previsto para a coreografia³³ tradicional executada pelo corpo, incluindo movimentos transitivos entre posturas e momentos de permanência temporária (durante as quais seguem movimentos internos e não aparentes), sempre contados e conduzidos com base na respiração. A delimitação da área de base oferece parâmetros para posicionamento e alinhamento do corpo; é um recurso orientador em relação ao espaço físico. Esta superfície é concebida como uma região a ser habitada e conhecida “pelo trabalhoso

³³ Coreografia: concepção de sequência de movimentos para o corpo na relação espaço-tempo-intensidade (nota da autora).

processo de se mover por ela” (Ingold, 2022, p. 41), visto que é no campo sutil que a jornada deve acontecer; na experiência singular de contato com o não evidente que desfaz a noção dicotômica de existência. A mesma coisa acontece com o tempo de duração de cada prática, com início e fim definidos pela sequência previamente adotada de posturas, estando sujeito a contração ou extensão em função de variações do andamento respiratório. A prática ritual é intercalada no tempo para que seja incorporada de modo sustentável, mas o caminho de autoconhecimento em que o *yogin* se entrança é ilimitado, sendo a repetição o fio que possibilita a continuidade do percurso que se constitui na ação voluntária.

O tecido escolhido para ser usado sobre o tapete é uma gaze de algodão cru com 70 cm de largura (apenas 5 cm mais larga que o tapete). O fato de ser um tecido fino e de fibra natural confere ao material uma aparência delicada e austera, qualidades que dialogam com o pensamento do experimento acerca da relação sutil-denso. A trama é ligeiramente aberta, deixando os fios que a compõem bem visíveis, sem velar completamente o que está do outro lado; um corpo poroso, intermediário, interseccional, que se faz presente sem apartar os elementos do ambiente em que se encontra. A gaze de algodão também é um material muito usado na encadernação, artifício pleno de ações que contemplam a repetição combinada à presença, como comentado no segundo capítulo. Ela é normalmente colada no dorso de um livro já costurado, para oferecer sustentação sem limitação de movimento, semelhante a um dos efeitos da prática de *āsanas*, o de promover uma combinação equilibrada de força e flexibilidade (não somente física, mas também perceptiva). A trama aberta permite que a cola se entremeie aos espaços, e a fibra natural garante uma boa absorção de substâncias fluidas. Sua tecitura porosa sustenta, retém e absorve com a mesma facilidade que drena e libera excessos desnecessários.



Figuras 61 e 62: gaze de algodão esticada sobre tapete e deformada sobre palma da mão. Fonte: Acervo pessoal.

O local é simples, limpo e reservado. Não há nada a ser exibido durante a realização da prática. O *yoga* não é uma identidade a ser consumida ou uma imagem a ser construída; é um caminho trilhado em contato com aquilo que não se vê, motivado pelo desejo de enxergar as coisas como elas são. Contato que é encarnado no instante do presente, onde o corpo encontra a base, os sentidos repousam e a respiração se estabelece. Contato no qual as linhas³⁴ dos ensinamentos passados da tradição são recuperados, trançados e atualizados na experiência singular do buscador dedicado, nas circunstâncias em que se encontra e vive. Outro aspecto relevante é o empenho em manter as rotinas de sono e alimentação regradas durante o experimento; disciplina percebida como condição necessária para sustentar a disposição do corpo-mente ao longo do empreendimento.

O corpo está nu, ampliando o potencial de contato com o ambiente e intensificando as atitudes de austeridade, honestidade, desapego, entrega e de exposição à experiência. A pele é completamente coberta com óleo de linhaça, cujo tom amarelado tende a se intensificar nas superfícies onde fica impregnado por períodos prolongados. No *Ayurveda*, volume dos *vedas* dedicado à saúde físico-energética, constam diferentes recomendações de uso de alguns óleos vegetais; entre eles o de linhaça, indicado para reequilibrar o organismo que sofre com distúrbios relacionados ao elemento ar, como ressecamento da pele e agitação mental excessiva (tendo este segundo conquistado destaque entre os sintomas dos principais transtornos psíquicos diagnosticados na atualidade). O óleo de linhaça, coincidentemente, também tem um uso específico no universo da encadernação artesanal. É aplicado sobre uma pedra litográfica polida para agir como um selante da superfície, que passa a servir de base para o trabalho manual e delicado de desbastar, com uma ferramenta específica, as bordas de couros para acabamentos finos. A pedra que antes se prestava para a reprodução de imagens é desviada desta função, estabelecendo curiosamente outra relação com o experimento atual. Não há mais o que exibir, mas sim o que sentir.

³⁴ A tradição de transmissão dos ensinamentos védicos feita por meio da relação mestre-discípulo recebe o nome de “linhagem”. Diferente da noção de hierarquia, quando o fio do conhecimento é passado, ambos (mestre e discípulo) estão no mesmo plano. Cada indivíduo é uma linha que compõe a tecelagem do conhecimento ilimitado (nota da autora, inspirada em falas de mestres).



Figuras 63 e 64: disposição de tecido sobre tapete no espaço de prática e mão com óleo de linhaça. Fonte: Acervo pessoal.

A gaze começa a ser desenrolada e é esticada ao comprido sobre o tapete, sendo fixada apenas nas extremidades com a ajuda de pequenos grampos de encadernação removíveis. Ao final de cada prática são retirados os grampos da extremidade frontal do tapete e mantidos, apenas na gaze, os grampos da outra extremidade, que marcam a passagem para o trecho seguinte do caminho, retomado e continuado no próximo dia, desta vez na extremidade frontal, abrindo outro tanto do rolo do tecido para trás. Ao longo da prática o corpo oleado vai deixando as marcas de seus movimentos, pousos e apoios, a cada postura e transição – algumas realizadas uma única vez naquele dia, outras repetidas alternadamente – como os rastros de uma caminhada de linearidade orgânica que se entranham na trama retilínea da gaze, passando a ser parte do seu corpo. As máculas são perceptíveis, mas sutis. Os primeiros contatos deixam marcas que permitem o reconhecimento de partes do corpo mais bem delineadas, como palmas das mãos, solas dos pés e dedos. Com o avançar da prática e aumento da transpiração os gestos acumulados vão deixando manchas e linhas mais borradas de outras partes do corpo que tocam o tecido, como se esta escrita cursiva corpórea (de qualidade expressiva não verbal) fosse gradualmente se liberando do contorno definido, se dissolvendo e assumindo uma existência fluida, em sintonia com a desidentificação do corpo-mente com a forma, que vai acontecendo aos poucos, conforme a prática avança para um estágio meditativo, além vigília, para dar lugar a outro tipo de integralidade.



Figuras 65 e 66: vista lateral da gaze enrolada e vista superior da gaze pós prática.
Fonte: Acervo pessoal.

Os elementos que foram somados a um método do universo do *yoga* como instrumentos investigativos deste experimento: o tecido, a nudez e o óleo, geraram a demanda por novas adaptações e negociações durante a realização (não sendo as primeiras, nem as únicas). Em algumas posições a pele que desliza mais dificulta certos encaixes e estabilizações, enquanto a retomada sucessiva do apoio do peso e da fricção do corpo sobre a textura da gaze vão revelando limites da resistência da pele ao contato e ao atrito. O exercício da atenção e do cuidado são renovados em intensidade. A disciplina em si de autoestudo por meio dos *āsanas* propõe desafios que deslocam o corpo-mente do automatismo imposto pela (auto)coerção. A devoção ocorre como escolha consciente de se livrar de um estado de anestesia física e torpor psíquico para cultivar a presença e a vitalidade. A paz que se quer conquistar vem da revolução. “A deriva última é a quietude sem fim” (Navarro, 2011, n.p.). O engajamento na constância da prática não elimina sensações de prazer, dor ou incômodo, às vezes inclusive as evidencia, para que possam ser elaboradas, para mudar a qualidade da relação com elas, passando paulatinamente da identificação fundada na ignorância para a equanimidade fundada na escuta do corpo e na busca de sentido e de liberdade. Busca na qual o “corpo que já se dedica a ser trabalhado” se deixa “constituir sempre outra vez”, desapegando do eu atomizado imaginário para entrar em “comunhão com o devir” (*Op. cit.*).

O rastro que vai sendo deixado na gaze conforme o caminho é percorrido é de uma ritualística do **compromisso** sem interrupção (*abhyāsa*), mas com pausas entre respirações, transições, dias, sendo estas inerentes aos movimentos que o criam. O desenho cursivo deste trajeto afirma uma linha contínua e dinâmica que combina traços visíveis criados pelos contatos físicos e traços invisíveis dos

momentos sem contato (Ingold, 2022, p. 122). O resultado do experimento talvez pareça um sudário profano, um registro de uma sucessão metafórica de vida-morte-vida.... O desejo da escrita sem língua no tecido talvez tenha nascido da semente do medo de quebrar uma narrativa individual, de ser invisibilizada, de desaparecer do mundo sem deixar pistas. O processo de aprender a reconhecer e aceitar as limitações do corpo-mente é libertador. “(...) o que se descobre é a própria fragilidade, a própria vulnerabilidade, a própria ignorância, a própria impotência, o que repetidamente escapa ao nosso saber, ao nosso poder a à nossa vontade” (Larrosa, 2022, p. 25). É no **abandono** da necessidade de se orgulhar pelos próprios feitos (*vairāgya*) que a tecelagem da vida acontece.

As marcas visíveis na superfície da trama são vestígios do ato sacrificial incorporados ao material durante a tentativa de tangibilizar o desejo da absorção meditativa no Ilimitado, aquela que prescinde do próprio desejo que motivou a ação. A aparente regularidade não exhibe as mudanças que se processam na paisagem subjetiva. O óleo diluído no suor entranhou a diferença na fibra de padrão retilíneo e regular do tecido, tornando-o matéria do **encontro**, do **desvio** “do desvio que mantém preso (...) às rotinas narcóticas” (Navarro, 2011, n.p.). Conforme se segue caminhando, o rastro já impregnado se intensifica como “ressonância da acumulação de derivas anteriores (...) suas marcas seguem atuando, seus efeitos retornam ou amadurecem em um momento futuro, inclusive depois de concluída a deambulação” (*Op. cit.*). O corpo que se apresenta para a leitura como resultado do experimento é feito de linhas que denotam movimento e temporalidade, não tem arremates nas extremidades, é aberto em continuidade simbólica, habitado por multiplicidades (de fios, traços, gestos), linhagem viva.



Figura 67: Seleção de imagens de prática realizada para o experimento 5 – *Caminho*, cujo registro visual está disponível em: <https://youtu.be/aoTb89vQ4WA>, 2026. Fonte: Acervo pessoal.

5

Pausa

Este capítulo, que celebra o rito de conclusão de uma dissertação, costuma receber o título “Considerações finais” na maioria dos casos. Proponho que esta ocasião seja pensada a partir de uma perspectiva que excede a pesquisa em si, como uma pausa em algum lugar de um trajeto mais longo. Algo como a pausa do andarilho descrito por Ingold (2022), para descansar um pouco até poder retomar o movimento, que importa mais que o destino. Ou para exercitar a receptividade da escuta silenciosa que faz parte de certas liturgias, como comenta Han (2020), como uma oportunidade de quietude contemplativa. Um momento de suspender temporariamente as aspirações provocadas em uma empreitada como esta, para deixar que as coisas encontrem seu lugar em alguma ordem maior, aceitando que o que assumimos como resultado é apenas um ponto de um extenso percurso em que paramos para observar o que acontece. Um gesto de **desaceleração**, para elaborar com alguma calma a experiência vivida.

Esta pesquisa qualitativa foi motivada inicialmente pela curiosidade a respeito de princípios comuns às práticas de encadernação artesanal e de *yoga*, cruzamentos talvez não muito explícitos para um observador externo. Digo isso após as reações iniciais de estranhamento de algumas pessoas ao escutarem minha resposta para a indagação sobre o que estava pesquisando na área de artes e design. A relação entre saberes distintos *a priori* se deu a partir da experiência direta, elaborada durante anos de vivências em ambos os universos paralelamente, de início, até que essas linhas – antes paralelas – comesçassem a se entrançar indefinidamente. A encadernação tem como fundamento básico a união harmoniosa dos elementos que constituem um todo, no caso, o livro, coisa espaço-temporal carregada de simbolismos, que pode ser pensada e feita de infinitas maneiras, e que se renova a cada interação sensível. Enquanto processo artesanal, se dá na relação direta do corpo-mente com os materiais e instrumentos, e no tempo e ritmo ditados por esta dialógica. E o *yoga* (da raiz sânscrita *yug*: unir, juntar) é um caminho de autoconhecimento que também engaja corpo e mente na experiência do praticante,

em ritmo ditado pela respiração, na relação constante com os ensinamentos da tradição e com o mundo, partindo da noção de que tudo está interligado e que não há existência apartada do real.

As duas tradições se presentificam no **pensar-sentir-fazer**. Mente e corpo são convocados a atuarem sempre juntos, transitando entre o familiar e o desconhecido. Os procedimentos envolvidos nas suas práticas são repetidos de modo disciplinado e nada automático, demandando um alto nível de atenção e cuidado que contempla os mínimos detalhes, densos ou sutis, e suas interrelações em um âmbito mais amplo. A capacidade de sustentação deste engajamento ao longo do tempo leva a pessoa a um estado de presença além vigília, um tipo de ânimo que suspende os julgamentos e vontades pautados por identificações com emoções superficiais e passageiras que se manifestam como distrações, como o tédio, o medo, a ansiedade, a raiva, a euforia, entre outras. Este estado possibilita a abertura de espaços para uma percepção ampliada da realidade, receptiva à intuição enquanto o que não é e pode vir a ser, exposta ao inesperado, ao que excede a norma, ao que nos surpreende e nos torna mais conscientes de nosso lugar (ou não lugar) na trama da vida que não cessa de ser tecida por uma infinidade de fios.

A investigação seguiu movida pelo potencial destas dinâmicas de repetição de caráter ritualístico, que carregam corpo e mente indissolúvelmente, de modo aberto e devotado ao que ainda não se revelou. Artifício e ascetismo são disciplinas agenciadas como perspectivas epistemológicas que possam deslocar as trajetórias de busca de conhecimento da trilha da racionalidade monológica dominante, pautada por uma ética de sobrevivência que não aceita a pausa, que rejeita a morte e a vida, alienando o sujeito da possibilidade de aprender pela experiência. As práticas que combinam a reflexão e a atenção a movimentos físicos voluntários e dedicados de forma reiterada e indissociável acontecem inevitavelmente no ritmo do corpo, da matéria, da respiração, convidando o agente a reconhecer e respeitar limites, para que possa ser tocado ou acessar outras camadas da experiência sensível que não se manifestam em meio à aceleração maquinal. A repetição deliberada não limitada à finalidade produtiva levou a autora a levantar questões a respeito de seu potencial enquanto recurso criativo, cognitivo, filosófico e de ascensão espiritual. Potencial vislumbrado em alguma interconexão espaço-temporal-intensiva dos **movimentos entre** os saberes das amarrações, elaborado ao longo da pesquisa.

No segundo capítulo, a trajetória da autora no universo da encadernação artesanal foi resumidamente narrada em uma costura encadeando seus aprendizados práticos e reflexões, negociados entre tradição e ruptura, vividos nas trocas com mestres, colegas, artistas, alunos e pesquisadores do meio. A cada encontro, tendo como pretexto a concepção e a conformação corpórea do livro enquanto objeto de potencial expressivo, novas técnicas, materiais, metodologias, perguntas, descobertas, linguagens, modos de pensar e operar, no ateliê e em outras situações cotidianas, iam se somando e se entrecruzando nas experiências de aprender pelo artesanato. As meditações sobre este percurso foram fiadas em diálogo com a perspectiva não dual do *yoga* e com autores, em especial Sennett (2009). Ele traz uma análise sobre como as habilidades gradualmente adquiridas pelo artífice no decorrer de procedimentos técnicos, que demandam atenção e cuidado nas interações com instrumentos e materiais, podem se revelar recursos para o autoconhecimento e para a formação de indivíduos socialmente éticos e responsáveis. Ao lidar concreta e intelectualmente com desafios, resistências e possibilidades que muitos materiais apresentam, desenvolve-se um senso interrelacional, de fusão sujeito-objeto, que estimula a reflexão filosófica que se espraia para outras dimensões da vida. O ritmo do fazer manual (do corpo, portanto) e a repetição aberta ao inesperado promovem um tipo de engajamento no qual a ação disciplinada e constante prescinde da impecabilidade como obrigação, dando sentido vocacional à perfeição enquanto percurso de conhecer em exposição a encontros e afetos. Se há energia obsessiva nos procedimentos, ela não é direcionada para a distinção que rejeita aquilo que escapa a um padrão rígido, mas para a busca de qualidade nas relações e pelo que se pode aprender por elas. Entre as habilidades básicas do artífice foram ressaltadas as de localizar, questionar e abrir, que dialogam com os movimentos desta pesquisa teórico-prática.

O terceiro capítulo, dedicado ao *yoga*, aponta também para a maneira como um indivíduo conduz suas ações com dedicação e sem expectativas de controle sobre os resultados, estando ciente de que tudo o que existe está entrelaçado. É uma espiritualidade do presente, não relegada ao juízo final, mas aplicada em vida, contemplando as responsabilidades implicadas nesta escolha. As práticas regulares, que sustentam o alinhamento de corpo e mente, são um dos aspectos desta grande trama, onde o buscador tem a oportunidade de incorporar e atualizar pela experiência direta e singular (Larrosa, 2022) os ensinamentos da tradição, se

percebendo como um dos fios da linhagem. Este estudo se baseia sobretudo em traduções comentadas, feitas por mestres e estudiosos do meio, de escrituras do *Vedānta*, que expõe como temas fundamentais a ação, a reflexão e o conhecimento. Diferente de muitas apropriações com finalidades distantes da ascese espiritual, o *yoga* é uma perspectiva e modo de vida interrelacional, que contempla a diferença e a multiplicidade da existência, e está apoiado na ideia de não separação entre indivíduo mundano e Ilimitado. Esta noção é exercitada regular e ritualisticamente nas práticas respiratórias, meditativas e de posturas psicofísicas, entre outras, onde a constante e reiterada negociação entre força e flexibilidade, austeridade e entrega, tensão e relaxamento, prazer e dor, entre outras dualidades, conduzem o praticante a um estado de presença equânime, porém jamais neutra. O sentido de perfeição aqui é livre da forma ou da utilidade; está diretamente ligado a como, com que atitudes as ações são conduzidas ao longo da jornada, prezando pela atentividade, a disciplina não violenta e a devoção. Ao final deste capítulo foi feita a sugestão de sua releitura substituindo a palavra *yoga*, onde ela ocorre no texto, pela palavra arte, como convite à contemplação do que transita entre o humano e o divino (Fernanda Torres, 2025), que nos concede a oportunidade de pensar a experiência de viver.

Os entrelaçamentos observados pela autora nos modos de pensar-fazer-sentir do artifício da encadernação e do ascetismo do *yoga* são elaborados no quarto capítulo em busca de modos possíveis de habitar (sem pretensão de entender) o mundo. Os experimentos, cada um narrado em um subcapítulo, foram planejados e desenvolvidos recorrendo a conhecimentos técnicos e a materiais do contexto artesanal, combinados a ensinamentos e métodos do universo do *yoga*. São exercícios no campo poético, prescindindo, portanto, de utilidade. Revelam tentativas de tangibilizar percepções sensíveis que excedem a pura cognição lógica. São movidos também pelo reconhecimento da insuficiência das palavras para descrever certas experiências, ou talvez da incapacidade da autora de recorrer às forças da literatura (Barthes, 1977) para fazê-lo. Enquanto os signos linguísticos são reconhecidos e conferem poder ao discurso à medida em que se repetem, busca-se aqui alguma liberdade pelo preço do impossível: o “fora da linguagem” (*Op. cit.*), ou pelo menos alguma linguagem não verbal que possibilite a aproximação de leituras outras dos atravessamentos e afetos experienciados em territórios entre o mundano e o intocado, o Real.

A repetição é adotada nos experimentos como ato de desvio da norma hegemônica, de desaceleração dos motores da máquina de sobrevivência isolada, de ruptura das amarras que impedem os movimentos da vida em sua potência relacional, e pela emergência das linhas que os sustentam. Todos os procedimentos repetidos, cada um ao seu modo, engajam o corpo em gestos e movimentos atentos, que convocam a mente a estar junto, presente, partícipe, no mesmo lugar, no mesmo tempo e na mesma intensidade. O corpo já está em jogo aqui e agora. As práticas artesanais expressivas e as práticas ascéticas cuja tecitura é trazida para este estudo somente procuram nos despertar para essa realidade. O esforço constante é para abrir brechas e lançar linhas de fuga para uma **coexistência radical** de múltiplas presenças e saberes. Esforço que requer uma dose de utopia e a instituição do “sonho como disciplina” prática cotidiana (krenak, 2020), entendendo que rigor e liberdade não são excludentes entre si. Um trabalho diário de deslocamento da ficção normativa para sonhar a vida real.

O fato de que gestos manuais e corporais repetidos conscientemente e deliberadamente, sobretudo a longo prazo, têm efeitos benéficos para o cérebro, para o sistema nervoso e para a saúde como um todo, pode ser atestado em estudos científicos (não contemplados nesta dissertação). Já não é novidade que a cabeça não pensa sozinha, independente do corpo, o fio condutor de elementos densos e sutis ao longo de toda a existência. A questão é: por que a concepção de repetição fica majoritariamente relegada à noção de automatismo e de estagnação, se ela é um movimento que permite a constante renovação? Por que se insiste politicamente na difusão desta interpretação, enquanto o culto à novidade volúvel mantém a sociedade em estado de inércia e torpor? Em uma cultura que enfatiza o individualismo em dinâmicas de produção e consumo parece haver uma rejeição ao rito por si, à encarnação do gesto simbólico de comunhão (seja consigo, com o mundo ou com o divino), à possibilidade de demorar-se em algo feito com cuidado, respeito, delicadeza. O conhecimento que é acessado ou emerge de ações conduzidas em caráter ritualístico é da dimensão do inter-ser, ocorre no abandono da identificação com a existência atomizada pelo encontro com o extraordinário que habita no ordinário, pelo entrançamento com o mistério que nutre a vida que persiste em resistir à implausibilidade dos fatos dados (ou impostos). “Antes de querer modificar um estado de coisas (...), importa o exercício de expandir a própria capacidade de vínculo com o mundo” (Navarro, 2011, n.p.).

Nas etapas iniciais desta pesquisa a imagem mental que surgiu foi a de um quebra-cabeças com as peças soltas e embaralhadas; um jogo bem estimulante à primeira vista, pois convida ao movimento de resposta a um desafio. Acontece que no quebra-cabeças os encaixes das peças seguem a uma ordem premeditada, e a figura final já está dada de antemão. Com o avançar no percurso esta imagem foi perdendo o sentido e dando lugar a um emaranhado vivo, de fios diversos, que vai mudando de forma e desenho a cada passo. Nele cabem nós, lacunas, tranças, tramas, torções, extensões, cortes, voltas, partidas e chegadas, e pontas soltas. Terminações que ressignificam a **perfeição como inacabamento** e denotam a exposição a outras possíveis ligações a serem feitas.

Neste momento de parar para olhar o caminho percorrido é possível reparar uma linha sempre presente guiando e sustentando o curso deste emaranhado. Na verdade, duas linhas, que andam juntas e se complementam, destacadas logo na epígrafe: *abhyāsa* e *vairāgya*, a **repetição** e o **desapego**. A primeira se refere ao compromisso com a prática sem interrupção (que é diferente de sem pausa); a escolha reiterada de perseverar e recomeçar quantas vezes for preciso, e fazer isso com inteireza, com a mente e o corpo atentos aos sinais tangíveis e intangíveis. E a segunda diz respeito a um desinteresse sincero em relação aos resultados desta prática disciplinada, num sentido de reconhecimento do não controle, por mais empenho que haja, o que inspira a disposição de deixar-se guiar pelo fluxo do processo, com entrega e dedicação a algo maior que o próprio desejo.

Diante desta observação é possível constatar que a escrita desta dissertação aconteceu de modo semelhante a uma prática de *yoga*; um caminho percorrido sem velocidade, mas com constância. O que em alguns momentos pareceu estagnação, talvez seja um tipo de ritmo; uma fluidez mais característica da consistência de um óleo do que da água, cuja impregnação, absorção e dissolução é lenta e gradual. Cada novo capítulo ou subcapítulo configura um recomeço, uma retomada, um momento de respirar fundo e decidir se declarar pronta para encarar o branco da tela do documento (antigamente do papel), sabendo o que deve ser feito, mas sem saber como vai ser. A condição de **não saber** não é conflitante, mas necessária para o lançar-se em um empreendimento como esse (Simas; Rufino, 2018). O mesmo sentimento de apreensão e dúvida emerge todos os dias antes do pisar no tapete para iniciar uma prática de *āsanas*. A sequência de posturas e a contagem da respiração se repetem, mas o corpo-mente nunca é o mesmo e, portanto, a experiência

tampouco. O ritual, seja sagrado ou profano, é repetido como ato de reafirmação da exposição às variações imprevisíveis que só são percebidas quando acontecem e se a atenção está treinada, escapando logo em seguida em gesto de chamada para que o caminho continue a ser trilhado. Se existe confiança, é no movimento, no se colocar em movimento tendo o propósito como pretexto para intensificar o contato com o ambiente e se deixar afetar por ele, para depois elaborar algum sentido (ou abraçar o sem sentido).

O *yoga* costuma ser recomendado para pessoas que procuram paz. É importante, no entanto, lembrar, que não se trata aqui de opressões e silêncios pactuados em função da norma dominante, apenas fantasiados de paz. O silêncio que se busca é o que se manifesta como **presença ampliada**, diferente de ausência ou omissão. É um estado muitas vezes conquistado em um processo revolucionário, mesmo que por uma “revolução gentil”. Surge pelo desenvolvimento gradativo do discernimento, da capacidade de ver as coisas como elas são, sem distorções, para então escolher como agir em relação a elas. E é preciso coragem para manter os olhos bem abertos sem saber o que pode se apresentar. Não é, portanto, uma questão de facilidade, mas de fluidez, que vem pela disciplina cotidiana, como já dito. Disciplina que precisa passar pelo corpo, pela carne, pelos poros, para alcançar camadas mais sutis, e de lá retornar com o que pode tornar-se sentido, ser sentido, ser incorporado, ser encorpado.

Certas experiências (arrisco dizer que todas) só puderam ser elaboradas – em linguagem verbal ou não verbal – no decorrer desta pesquisa, porque passaram invariavelmente pelo corpo, no ritmo do corpo, na cadência e amplitude da respiração. O próprio processo de realização deste texto foi conduzido à moda artesanal; devagar, revisitando passos e detalhes quantas vezes necessário para poder avançar (e não digo isso assumindo que foi atingido algum nível desejado de qualidade, mas que realmente era imperativo em alguns momentos parar, voltar, rever e repetir, para ter condições mínimas de seguir). A escrita em si, para encontrar um curso, precisou passar pela etapa cursiva, no alinhamento cabeça-mão-caneta-caderno, em movimento rítmico reencenando gestualmente o traçado do mapa indeterminado do percurso (Ingold, 2022). Obras de autores e artistas precisaram ser marcadas, sobrescritas, posicionadas, entretecidas, deslocadas, mimetizadas, amadas, interpretadas, digeridas, e algumas abandonadas sem piedade no meio do caminho de idas e vindas reiteradas. Assim como nas práticas presentes

neste estudo, pôde-se observar toda uma liturgia cotidiana; gestos ritualísticos “pré-disciplina”, como organizar o ambiente e os materiais – separar cadernos, livros, papéis, documentos digitais –, e preparar o corpo-mente – com água, higiene, alongamento, respiração, concentração... de novo e de novo; sempre diferente.

Na esperança de que ainda esteja em tempo, gostaria de me desculpar com o leitor pela persistência nas repetições, frequentemente mal disfarçadas em sinonímias, quando não deliberadamente assumidas. Repito conscientemente (quase sempre), por necessidade, como antídoto à esterilidade da novidade sem corpo, como ato de rendição ao que me toca e atravessa, como movimento que estabiliza para transformar, que sustenta para fazer emergir ou desaparecer algo, como prontidão para o imprevisível. Por vezes me pergunto se insisto na repetição de uma história sonhada ou inventada, na tentativa de me convencer de que é verdadeira. Ou, ao contrário, para me livrar das identificações com o que não é, que não passa de forma mental, *neti-neti*: não isto, não aquilo (Kupfer, 2000). Acredito que sigo reiteradamente tateando em busca do Real, ou simplesmente procurando desviar das aparências que suprimem as oportunidades da experiência rara e sincopada de aproximação dele. A eternidade é a “verdadeira repetição (...), onde a cada instante se perde a vida e se volta a ganhá-la” (Kierkegaard, 2009, p. 132). Movimento de respiração, de pêndulo entre mundano e misterioso, conhecido e desconhecido, entre apanhar e soltar: inspiração, pausa, exalação, pausa, e assim sucessivamente. Deixo agora o leitor na pausa, entre o que passou e o que virá, o que permanece e o que escapa, no silêncio entre movimentos onde o corpo é presença, no intervalo de escuta e contemplação.

Referências bibliográficas

ABBOTT, K. kathyabbot.biz, 2013. Website sobre encadernação e conservação. Disponível em: <http://kathyabbott.biz/>. Acesso em: 26 nov. 2024.

ARIEIRA, G. **O yoga que conduz à plenitude** - os Yoga Sutras de Patañjali. Tradução e comentários de Gloria Arieira. Rio de Janeiro: Sextante, 2017.

ARREGUI, C. outofbinding.com, mais de dez anos. Website sobre encadernação. Disponível em: <http://www.outofbinding.com/index.htm>. Acesso em: 26 nov. 2024.

BÂ, H. A. et al. **História geral da África. I** - Metodologia e pré-história da África. Editado por Joseph Ki-Zerbo. 2ª Edição. Brasília: UNESCO, 2010.

BARTHES, R. **Aula**. Tradução de Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977.

_____. **O império dos signos**. Tradução de Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BONSIEPE, G. **Design, cultura e sociedade**. São Paulo: Editora Blucher, 2013.

CARRÈRE, E. **loga**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2023.

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

CLARK, L. portal.lygiacklark.org.br, 2020. Website sobre Lygia Clark. Disponível em: <https://portal.lygiacklark.org.br/acervo/189/caminhando>. Acesso em: 22 abr. 2025.

DELBEM, G. A. B. O uso excessivo de telas desenvolve deficiências mentais e intelectuais em crianças. **Jornal da USP**. São Paulo, 2024. Disponível em: <https://jornal.usp.br/campus-ribeirao-preto/o-uso-excessivo-de-telas-desenvolve-deficiencias-mentais-e-intelectuais-em-criancas/>. Acesso em: 24 fev. 2025.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DERDYK, E. **Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas**. Edith Derdyk (org.). São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013.

_____. **O corpo da linha: notações sobre desenho**. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2024.

DESIKACHAR, T.K.V. **O coração do yoga**. Tradução de Greice Costa. São Paulo: Mantra, 2018.

EAGLETON, T. **A ideologia da estética**. Tradução de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1993.

GOY, A. **Reliure Crisscross: "the secret Belgian binding"**. Noville-sur-Mehaigne: Éditions Esperluète, 2013.

HAN, B. C. **Do desaparecimento dos rituais: uma topologia do presente**. Lisboa: Relógio D'Água, 2020.

HERMÓGENES. **Autoperfeição com Hatha Yoga: um clássico sobre saúde e qualidade de vida**. 61ª edição. Rio de Janeiro: Best Seller, 2018.

INGOLD, T. **Linhas: uma breve história**. Petrópolis: Vozes, 2022.

_____. Trazendo as coisas de volta à vida; emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 18, n.37, p. 25-44, jan./jun. 2012.

IYENGAR, B. K. S. **Luz sobre o yoga - Yoga Dipika: o guia clássico de yoga escrito pelo embaixador do yoga no Ocidente**. São Paulo: Pensamento, 2016.

JOLIS, H. cordelchic, 2005. Website sobre encadernação e cordel. Disponível em: <https://sites.google.com/view/cordelchic>. Acesso em: 26 abr. 2025.

KIERKEGAARD, S. **A repetição**. Tradução, introdução e notas de José Miranda Justo. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2009.

KRENAK, A. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KUPFER, P. (Ed.). **Ramagita: tradução compilada e comentada por Pedro Kupfer, baseada nos ensinamentos de Swami Dayananda**. 2ª edição. Yogabindu, 2016. Disponível em: https://www.yoga.pro.br/wp-content/uploads/2019/11/R%C4%81mag%C4%ABt%C4%81_Sw%C4%81mi_Day%C4%81nanda.pdf. Acesso em: 2 mai. 2025.

_____. **Sivasutra de Sri Vasugupta: tradução e comentário**. Yogabindu, 2020. Disponível em: <https://www.yoga.pro.br/wp->

content/uploads/2019/11/Vis%C3%B5es-do-Yoga-2020.pdf. Acesso em: 2 mai. 2025.

_____. **Visões do yoga**: antologia dos Sastras. Yogabindu, 2018. Disponível em: <https://www.yoga.pro.br/wp-content/uploads/2019/11/Vis%C3%B5es-do-Yoga-2020.pdf>. Acesso em: 2 mai. 2025.

_____. yoga.pro.br, 1999. Website sobre yoga. Disponível em: <https://www.yoga.pro.br/>. Acesso em: 5 fev. 2026.

LAKATOS, E.M.; MARCONI, M. A. **Fundamentos de metodologia científica**. São Paulo: Atlas, 2003.

LARROSA, J. **Tremores**: escritos sobre experiência. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

MATURANA, H. R.; VERDEN ZÖLLER, G. **Amar e brincar**: fundamentos esquecidos do humano do patriarcado à democracia. São Paulo: Editora Palas Athena, 2004.

mentalidadesmatematicas.org.br. Fita de Möbius: o que é e para que serve o objeto enigmático. Curiosidades matemáticas. São Paulo, fev. 2022. Disponível em: <https://mentalidadesmatematicas.org.br/fita-de-mobius/>. Acesso em: 22 abr. 2025.

NAVARRO, S. G. **73 notas sobre a deriva** (fragmentos). Tradução de José Carlos Hernández Prieto e Leonardo Sales. 2011.

OPALKA, R. Website oficial, 2009. Disponível em: https://opalka1965.com/fr/index_fr.php?lang=en. Acesso em: 26 jul. 2025.

PAXTON, S. Conferência Culturgest 2019. Lisboa. Disponível em: https://www.youtube.com/live/LFn8JuCkVrM?si=i4M5q_tbwHIC8JNk. Acesso em: 22 jun. 2025.

PORTINARI, D. Queerizar o design. **Arcos Design**. Rio de Janeiro, Edição especial Seminário Design.com, outubro 2017, pp. 1-19, ISSN: 1984-5596

REBORA, S. Perfil sobre design de encadernação. Disponível em: <https://www.instagram.com/solrebora>. Acesso em: 24 abr. 2025.

RIBEIRO, J. A. Fernanda Gomes. **Dasartes**, Rio de Janeiro, Destaque, n. 93, mar. 2020. Disponível em: <https://dasartes.com.br/materias/fernanda-gomes/>. Acesso em: 22 abr. 2025.

SCHWEIZER, N. Francis Alÿs. **Dasartes**, Rio de Janeiro, Pelo Mundo, n. 112, ago. 2022. Disponível em: <https://dasartes.com.br/materias/francis-aly/>. Acesso em: 22 abr. 2025.

SENNETT, R. **O artífice**. 10ª Edição. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SMITH, Keith A. **Non Adhesive Binding**: books without paste or glue. Vol. I. New York: Keith Smith Books, 1999.

SIMAS, L. A.; RUFINO, L. **Fogo no mato**: a ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SILVA, G. F. **A história de um encadernador**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Cordel e Palmarium, 2004.

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

SOUSA, M. A. Nietzsche: Um Tipo Asceta. **Revista de Estudos da Religião**. São Paulo, Nº 2 / 2006 / pp. 24-42, ISSN: 1677-1222

SOUSA, M. M.; OLIVEIRA, G. S. Cartografia: perspectivas metodológicas na pesquisa em educação. **Cadernos da Fucamp**, v.21, n.50, p.17-33/2022

Thich Nhat Hanh Foundation, 2025. Website sobre budismo. Disponível em: <https://thichnhathanhfoundation.org/thich-nhat-hanh>. Acesso em: 23 abr. 2025.

TORRES, F. O que é a Arte? 14 jan 2025. Disponível em: https://www.instagram.com/reel/DE0YE_dvTdg/. Acesso em: 06/01/2026

7 Anexos

1. Sobre *Tomorrow's Past*; traduções feitas pela autora dos textos de apresentação que constam na página http://www.outofbinding.com/tp_introduction.htm

Encadernações contemporâneas em livros antigos

por Jen Lindsay

Tomorrow's Past - O Passado do Amanhã é o nome dado a uma exposição de trabalhos de um pequeno grupo internacional de encadernadores que realizam encadernações de conservação contemporâneas para livros antigos. Desde 2003 eles vêm expondo seus trabalhos na feira anual da Antiquarian Booksellers Association em Londres. O título da exposição vem da afirmação feita pelo decano da encadernação moderna britânica do século XX Edgar Mansfield (1907-1996): "Certamente é melhor criar o passado do amanhã do que repetir o de hoje." *Tomorrow's Past* acredita que devemos falar a "língua" do nosso próprio tempo: não podemos expressar a sensibilidade contemporânea por meio de estilos e convenções de outra época. Devemos parar de fazer fac símiles de "estilos" históricos inapropriados, e adotar materiais, métodos e protocolos modernos de conservação, baseados em princípios e de modo cuidadoso, para responder às necessidades específicas de um livro. Somente dessa forma a integridade do livro e a do encadernador pode ser respeitada e mantida. É esse o ethos que *Tomorrow's Past* busca promover, e que seus participantes compartilham. As estruturas expostas foram concebidas para cada livro em particular, exibindo com frequência a espantosa simplicidade da verdadeira engenhosidade - do conhecimento tácito, combinado à imaginação, inteligência e habilidade.

A ideia para a exposição *Tomorrow's Past*

por Tracey Rowledge

A ideia para a exposição *Tomorrow's Past* veio de um artigo que Sün Evrard escreveu para o volume 19 da *The New Bookbinder* em 1999. Neste artigo, Sün falou sobre uma exposição que ela tentou organizar na Livraria Histórica em Paris. Ela escreveu que a ideia para a exposição surgiu a partir da sua insatisfação com o número crescente de encadernações que ela vinha observando, onde encadernadores imprimiam seus "estilos" tradicionais em tudo e qualquer coisa, ao invés de considerar cuidadosamente qual estrutura poderia ser mais apropriada às necessidades físicas do livro em questão. Ela também escreveu sobre a separação que via entre encadernadores que investiam em trabalhos criativos e aqueles comprometidos com trabalhos de restauração, e como isso não contribuía em nada para o desenvolvimento de novas maneiras de se encadernar livros antigos. Uma conversa oportuna em 2002 com Marianne Harwood (então Secretária, atualmente organizadora de eventos, da Antiquarian Booksellers Association) reacendeu o interesse na ideia da realização de uma exposição de encadernações de conservação contemporâneas para livros antigos. Isso por sua vez levou a ABA a oferecer em 2003 um espaço para a exposição fazer parte da sua feira internacional de livros de antiquário em Londres. Sün optou por não participar da exposição, mas deu sua bênção para que o projeto seguisse adiante e ajudou gentilmente na seleção de trabalhos para a primeira mostra. Os encadernadores da lista eram majoritariamente aqueles que haviam realizado trabalhos para a não-exposição de Sün, com a adição de Kathy Abbott, Peter Jones e eu. Assim vimos em 2003 acontecer a primeira exposição *Tomorrow's Past* que, para nossa alegria, se tornou evento anual na feira de livros antigos da ABA em Londres até 2011. Apesar de o grupo de encadernadores que expuseram seus trabalhos não ter permanecido sempre o mesmo, se viu como constante a integridade na realização dos trabalhos. A cada ano, encadernadores dessa linha de pensamento mostram seus trabalhos, revelando em suas encadernações conhecimento e experiência na observação e manejo de vários tipos diferentes de estruturas de encadernação. Esses livros colocam as necessidades físicas de seu corpo em prioridade. O fazer é tanto sobre pensamento quanto sobre ação. Acreditamos que é essencial usar intelecto, pensamento criativo, sensibilidade, assim como sensibilidade, para

tomar as melhores decisões em relação aos livros sob nossos cuidados. Empregamos tudo o que sabemos para tomar cada decisão; somos responsáveis pela encadernação de cada livro em questão. É nossa responsabilidade, para com o cliente e para com o livro, debater várias opções e dar uma opinião honesta sobre o melhor caminho de ação para cada livro em particular.

Tomorrow's Past em Paris

por Sün Evrard

O mundo dos livros antigos sempre foi um lugar belo, porém também imensamente desconhecido para mim. Designers encadernadores na França geralmente trabalham sobre livros recém-publicados. Apesar de encadernações de todos os tipos de livros feitas de acordo com técnicas e gostos de um determinado período terem sempre sido a forma como o ofício veio evoluindo, por algum motivo desconhecido, a partir do século XX, a moda passou a ser encadernar livros antigos fazendo cópias de encadernações históricas. Isso é a principal característica do serviço do restaurador, ou do encadernador especializado em "pastiche". A restauração de livros na França é uma atividade completamente independente. Por isso eu, enquanto designer encadernadora, tenho trabalhado quase que exclusivamente em livros do século XX.

Então, durante um período em que meu interesse pessoal me levou para experimentos com "encadernações de conservação em papel", aconteceu de André Jammes ter uma dessas em mãos e gostar. Sua filha, Isabelle, ficou interessada em uma encadernação com placas de madeira que eu fiz para um livro de registros do século XVI, da igreja do meu povoado. Assim começou uma relação de amizade e colaboração de mais de quinze anos: Encadernei um número significativo de belíssimos livros para aquela antiga livraria, a Librairie Paul Jammes (fundada em 1925). Meus primeiros passos hesitantes foram gentilmente guiados por palestras privadas e improvisadas oferecidas por André sobre livros, tipografia, publicações e também sobre encadernações, visto que ele colecionava alguns exemplares extraordinários há muitos anos; encadernações não somente magníficas, mas também dos tipos mais variados e fora do usual. Isabelle and André Jammes estavam totalmente convencidos de que, uma vez que um livro tivesse perdido sua

encadernação original, ou nunca tivesse tido uma, deveria receber uma encadernação moderna, que o respeitasse, com boa abertura e com um design ao mesmo tempo original e não muito invasivo. Há alguns anos, quando contei a eles que, além de mim e das minhas amigas Eva Szily e Carmencho Arregui, já conhecidas por eles e cujo trabalho já apreciavam, eu tinha ainda um grupo significativo de amigos de diferentes países que trabalhavam mais ou menos na mesma direção, a Librairie Jammes muito gentil e generosamente ofereceu uma vitrine inteira para o projeto *Tomorrow's Past* em seu stand na prestigiada feira anual, Salon International du Livre Ancien, realizada no grande salão do Grand Palais em Paris. Foram dias tão agradáveis e em boas companhias, que repetimos a experiência e esperamos continuar a fazê-lo pelos próximos anos. *Tomorrow's Past* saúda e agradece à Librairie Jammes.

2. Sobre *Tomorrow's Past*; tradução de Marisa Garcia de Souza para texto de apresentação de curso realizado pela professora Kathy Abbott no Brasil em 2018.

Curso: O conceito Tomorrow's Past – O passado de amanhã

Professora: Kathy Abbott

Rio de Janeiro, março de 2018

INTRODUÇÃO

TOMORROW'S PAST é um pequeno grupo de encadernadores que fazem encadernações de restauração modernas e contemporâneas, sobre livros raros e/ou antigos. De 2003 a 2008 eles expuseram seus trabalhos no encontro anual do International Booksellers Association Fair, no Olympia, em Londres. Houve também outras exposições no Salon du Livre Ancien, no Grand Palais, em Paris (2007 – 2011); no encontro bienal da The Society of Bookbinders Conferences, na Warwick University, em 2009 e 2011; na The Antiquarian Booksellers Association Fair, no Chelsea town Hall, em Londres, 2012; na Aram Gallery, em Londres, 2014,

e na CODEX, em Richmond, USA, 2017. O trabalho do Tomorrow's Past também já figurou em artigos escritos para diversas publicações.

O número de encadernadores envolvidos no T'sP tem se mantido relativamente constante – aproximadamente dez a doze, entre pessoas do Reino Unido, Itália, França, Países Baixos, além dos convidados eventuais. Todos trabalham profissionalmente como encadernadores, alguns professores, que lidam com trabalhos de diferentes tipos e períodos no seu cotidiano. Essa fusão de experiência profissional, de consciência histórica, junto com o conhecimento técnico de materiais, técnicas e habilidade tem produzido trabalhos que são radicais na sua simplicidade, engenhosidade e respeito aos materiais das obras tratadas.

O núcleo do T'sP tem como membros: Kathy Abbott (UK); Carmencho Arregui (Italy); Cristina Balbiano d'Aramengo (Italy); Sün Evrard (France); Charles Gledhill (UK); Peter Jones (UK); Katinka Keus (Netherlands); Jen Lindsay (UK); Tracey Rowledge (UK) tendo recentemente como convidadas eventuais Sol Rebora (Argentina) and Suzanne Schmollgruber (Switzerland). Uma boa seleção de trabalhos com fotos e explicações pode ser visto no http://www.outofbinding.com/tp_binders.html

"Surely it is better to create tomorrow's past than to repeat today's".

"Certamente é melhor criar o passado de amanhã do que ficar repetindo o de hoje".

Edgar Mansfield (1907-1996)

3. Depoimentos de ex-alunas sobre disciplina de encadernação

Solicitação de depoimento:

Olá,

Quero fazer um convite a você, ex-aluna/o da disciplina de encadernação ministrada no curso de graduação em design da PUC-Rio.

Estou trabalhando em uma pesquisa de mestrado no programa de pós-graduação em design da mesma instituição, onde um dos capítulos é sobre encadernação, sendo o segundo subcapítulo dedicado à experiência de ensino.

Gostaria de pedir um depoimento seu sobre a sua experiência particular nesta e/ou a partir desta disciplina. Quero que se sinta totalmente à vontade para atender ou recusar este pedido. Sua contribuição será de grande valor, desde que faça sentido e seja possível para você.

A princípio pretendo usar este material em citações anônimas. Se mudar de ideia, entrarei em contato posteriormente para formalizar sua autorização.

Quanto ao depoimento, gostaria que fosse o mais espontâneo possível, sem direcionamentos para respostas a perguntas muito específicas.

As sugestões a seguir são, portanto, apenas para servir de auxílio, caso não saiba por onde começar. Não precisam ser obedecidas.

Fico à disposição para trocar e agradecer desde já.

Cristina

Aprende algo do universo das técnicas de encadernação que pôde ser aplicado em outros fazeres ou relacionado a outros aspectos da sua vida? Alguma habilidade, atitude, modo de ver, agir, pensar, sentir?

As dinâmicas das aulas (o modo de tratar os conteúdos e de colocá-los em prática) afetaram, marcaram e/ou transformaram você de algum modo?

Lembra de algum desafio, dificuldade, descoberta, curiosidade ou questionamento que tenha surgido durante ou a partir dessa experiência?

Algum desdobramento no seu percurso?

Qualquer outro relato sobre o assunto que escape a estas sugestões também é totalmente bem-vindo!

Depoimento de ex-aluna A

A disciplina de Encadernação mudou toda a minha trajetória profissional. Em 2009, durante a minha graduação em Design Gráfico eu tive o meu primeiro contato com a encadernação quando cursei a disciplina com a professora Cristina Viana. Um mundo totalmente novo se abriu pra mim, eu fiquei apaixonada e muito empolgada com o número de possibilidades, técnicas, materiais...

O curso começou com uma encadernação “mais fácil” e durante as aulas o nível de dificuldade ia evoluindo para técnicas mais elaboradas. O método de ensino utilizado pela Cristina foi muito interessante e eficaz porque primeiro ela explicava a técnica, dava as características, os pontos fracos e fortes, o que era possível alcançar com aquele tipo de encadernação, falava dos melhores materiais e mostrava um caderno pronto, o que já me deixava empolgada pra aprender. Em seguida ela demonstrava fazendo cada etapa de uma vez, dando dicas e explicando o porquê de cada passo, os alunos primeiro assistiam ela fazendo e só depois a gente fazia o nosso até finalizar o projeto. Durante esse processo percebi que a escuta é muito importante, enquanto ela demonstrava eu anotava absolutamente tudo que era falado e visto, movimento das mãos, posicionamento das ferramentas, tempo de espera de cada etapa, como eram feitos os cálculos... com tudo anotado eu seguia pra parte prática e uma coisa que eu aprendi foi a importância dessa prática, da repetição. Parecia tão simples quando a Cris fazia e chegava na nossa hora de fazer apareciam várias dificuldades, e ela sempre dizia pra gente fazer 1, 2, 3.... quantas vezes fosse preciso pra ir aprimorando, aprendendo com os nossos erros, vendo o que funcionava e o que não funcionava. A Cris nos ensinava a pensar cada encadernação, não era simplesmente passar as medidas e fazer, ela explicava como aquele cálculo tinha sido feito e assim a gente conseguia desenvolver o nosso projeto de acordo com os nossos objetivos. Funcionava assim também para a escolha dos materiais e ferramentas, ela dava opções e alternativas para que o projeto fosse feito com o que a gente tinha disponível.

Essa disciplina me deu um norte dentro do Design Gráfico, a partir desse novo conhecimento eu quis entrar cada vez mais nesse mundo da encadernação, as anotações feitas durante as aulas se transformaram no meu projeto final da graduação, um livro com o passo a passo explicado e ilustrado das técnicas de encadernação dadas em sala de aula. Comecei a estagiar no ateliê da Cristina o que me proporcionou ainda mais conhecimento e prática e sigo até hoje trabalhando com encadernação e sempre carregando os ensinamentos que tive lá no início dessa jornada. Diante de tantas possibilidades dentro do mundo da encadernação, uma dificuldade que eu tenho é colocar em prática toda a criatividade. A quantidade de material, cores, texturas, costuras, técnicas, dobras, às vezes me deixa um pouco perdida. Por isso a importância de você pensar no seu projeto final como um processo, organizar o seu propósito, seu objetivo, funcionalidade, pesquisar os materiais para um melhor acabamento, fazer testes, programar as etapas... e aprender a lidar com os imprevistos, com os erros que sempre irão acontecer.

Depoimento de ex-aluna B

Apesar de ter tido aulas de produção gráfica, onde aprendemos a lidar com papéis e a montar bonecas para visualizar melhor os projetos gráficos propostos, foi na aula de encadernação que minha relação com o papel se aprofundou. A forma de sentir a fibra e decidir o projeto, o carinho pelo acabamento e pela história por trás de cada técnica, a forma de passar a cola perfeitamente diluída no local certo e de cuidar para que o pincel não secasse – todas essas técnicas aprendidas com muita verdade e dedicação por parte da Cristina me marcaram profundamente. Nesses vinte anos, produzi presentes, portfolios profissionais, cadernos para uso próprio, caixas encapadas e diversos outros itens, utilizando o aprendizado das aulas.

Cursei a matéria de encadernação com Cristina há exatos vinte anos, em 2005, e ainda assim me lembro vividamente da sala, da disposição das cadeiras, do armário com suprimentos e da dinâmica das aulas. O momento da aula de encadernação era um pequeno santuário, onde o tempo desacelerava, o foco era constante e a alegria de criar um objeto com as próprias mãos era enorme. Mantive

sempre o hábito de anotar e ilustrar todas as técnicas aprendidas, o que me exigia concentração e preparo totais. Eu precisava chegar na aula com todo o material solicitado já cortado e pronto, para ter tempo de anotar a matéria da forma que eu queria. Disciplina é uma boa palavra para descrever tudo isso. Tenho até hoje meu caderno e meu estojo com os materiais utilizados, e mesmo quando faço um projeto editorial de qualquer tipo e com impressão em grande tiragem, tenho um conhecimento do papel, do acabamento, das dobras, da costura e da montagem que não teria sem essas aulas.

De forma geral, toda a matéria foi cheia de descobertas e me causou um grande senso de liberdade, a partir do momento em que me senti capaz de produzir sozinha qualquer tipo de impresso que eu quisesse, como fiz diversas vezes. Eu não tinha nenhum conhecimento prévio de encadernação, mas tinha uma grande paixão por papelaria e por livros. Assim, todas as aulas eram um grande bálsamo para mim.

Porém, algo bem diferente foi a visita que fizemos ao centro de restauração de livros antigos na Casa de Ruy Barbosa, em Botafogo. Ver livros raros sendo descosturados, as folhas separadas e restauradas com a remoção de fungos ou mesmo com o uso de uma grande máquina que com água e sucção preenchia as lacunas das folhas comidas por traças com uma “papa” de papel batido nas cores da folha restaurada foi uma experiência marcante.

A visita ao ateliê da Cristina também foi muito estimulante. Eu tinha 23 anos e o mundo era muito diferente naquela época. Não havia acesso a vídeos e informações como temos hoje, e ao entrar na Palmarium eu vi grandes máquinas de corte de papel, pesos profissionais, um ambiente claro, agradável e estimulante. Lembro até hoje até do nome do cachorrinho, Gaspar, e de como até tê-lo por ali me causou conforto e leveza. Me senti muito afortunada pela possibilidade de estar em um lugar tão inspirador, cercada por belos papéis artesanais, marmorizados, ou mesmo os industrializados especiais. Vi chapas de gravação em baixo relevo, prensas e capricho por todos os lados. Essa sensação de beleza, limpeza e cuidado foram marcantes também.

Nunca trabalhei profissionalmente com encadernação, mas utilizei a encadernação profissionalmente diversas vezes, e uso até hoje. Como artista

plástica, uso os conhecimentos de diluição da cola, manejo do papel e pensamento organizacional constantemente. Nunca desenvolvi uma encadernação artística ou desenvolvi um método autoral, mas ainda assim considero que a presença desse conhecimento é um grande acréscimo na minha estrada como designer e artista plástica.

Acho que algo importante para concluir é que além de ter aprendido a utilizar muitas técnicas eu aprendi também a ver. Consigo notar um bom acabamento em cadernos a venda, em livros industrializados, e todas as vezes que estive perto de livros raros e antigos eu sempre observei a encadernação. Aprendi a ver e perceber, e isso eu considero sem preço. Tenho grande interesse pelos livros que vieram antes de Gutemberg, pela força que carregam em todos os seus detalhes. A artesanania e a ancestralidade presentes nas técnicas manuais de encadernação, e de escrita, criam, para mim, uma aura inexplicável nesses objetos.

Depoimento de ex-aluna C

Cursei a disciplina de encadernação no segundo semestre de 2006. Ano que eu estava me formando na habilitação Comunicação Visual do currículo em vigor naquele momento. As aulas ocupavam 4 horas durante a manhã de sexta-feira, outras turmas funcionavam também terça e quintas, na época. Eu já tinha tentado me inscrever antes, era uma disciplina bem concorrida, a turma estava cheia com alunos assíduos. Meu trabalho para G1, eu me lembro bem, era um estudo de caderno sanfona em formato circular utilizando como emenda tecidos e cola branca. Essa pesquisa de materiais e formas tinha tudo a ver com meu projeto de conclusão que começava a ficar pronto. Os estudos serviram de experimentos e depois guiaram a forma do meu objeto final. Foi uma disciplina super importante para mim por vários motivos. O primeiro referente a essa possibilidade de pensar o caderno e com isso a leitura, tema fundamental para o meu projeto conclusão e depois para os projetos que vim desenvolvendo ao longo do meu percurso profissional (depois de formada passei a trabalhar em uma biblioteca infanto-juvenil, saber recuperar acervo foi muito importante, pratiquei muito as técnicas das aulas).

Outro ponto importante era que nessa disciplina eu tinha uma manhã de meditação. Bastava chegar na aula, na hora com os materiais (que foram listados com muita antecedência, lembro bem que comprei tudo logo na primeira semana) e tudo fluía como em uma “aula de corpo”. Eram as dobras que importavam e o fazer com as mãos em minúcias de “pelímetros” em respiração cadenciada. As indicações do que fazer a cada nova etapa eram dadas de uma forma tão bem exemplificada, em um gesto sincrônico da professora com os materiais, que reproduzir era como fazer junto.

Fazer reto, não é o meu dom, sou mais habituada às coisas tortas, talvez por vocação, mas também por gostar de coisas não simétricas. Não tinha essa qualidade de percepção quando era aluna e muitas vezes julguei meus resultados: “Ah! Fiz tudo e ainda assim ficou um pelímetro torto!” A encadernação é muito precisa. Um caderno é um objeto de uso tão corriqueiro que não damos conta de quanto complexa é a sua feitura. Nós dobramos uma a uma das cem páginas de um caderno. É muito trabalho! É precioso e preciso!

Depois de cursar a disciplina, nunca mais comprei cadernos. Fiz todos os meus próprios cadernos desde então. E aos poucos, cada vez mais fui “aceitando” que meus cadernos seriam, moles, tortos... Tenho muito prazer em costurar e nunca gostei muito de trabalhar com cola, então comecei a fazê-los na máquina de costura forrando a capa de papel paraná com tecido sem cola. E durante muitos anos só usei esse formato. Encadernar se tornou algo importante para minha vida pessoal e profissional. Algo que nesses quase vinte anos de formada sempre esteve presente. Assim como o afeto estabelecido com a minha querida professora, e depois aluna, e logo colega em projetos artísticos e amiga.

Com afeto,

Depoimento de ex-aluna D (transcrição parcial de áudio)

Foi maravilhoso. Foi uma coisa que me interessou pelo nome. Não sabia como seria, porque eu achava uma coisa um pouco inacessível. Minha ideia de encadernação era muito vaga.

Conhecia o que tem de mais tradicional e não sabia de fato o que poderia aprender. Um mundo que se abriu de um modo bastante acessível, pelo uso de materiais banais..., mas aprendi técnicas e coisas muito básicas que, até pro meu entendimento como designer. Foram ganhos que eu não teria se não tivesse passado por ali (por exemplo: sentido da fibra do papel).

Foi muito legal aprender isso, fazer esses objetos, experimentar essas técnicas ou modelos, bastante despretensiosos, mas podendo, a partir de tudo o que era apresentado; o que existe, o que é possível, ver como é possível pegar técnicas e aplicar de outras formas, uma ou outra coisa, de uma forma mais complexa, ... ver que aquilo ali cabia em outros tipos de projeto, não só do mundo da encadernação e restauração. Como dá pra trazer elementos daquilo para objetos totalmente contemporâneos e mesmo fora de um mundo da encadernação especificamente.

Sobre experiência com a Cris;

Conhecer o ateliê... Imaginar e ver que é possível viver disso hoje.

Conhecer Marisa e outras pessoas, professores, profissionais contemporâneos, TP - a ideia de reinterpretar e dar novos sentidos e novos contextos ao fazer.

Um mundo fantástico e mágico que se abriu pra mim. Foi muito bom ter conhecido.

Uma das razões da minha convicção pela escolha de fazer design na PUC, pelo fato de ter um currículo mais aberto.

Dessa escolha veio a oportunidade de conhecer esse mundo e essas pessoas.

Foi muito importante.

Depoimento de ex-aluna E

O início da escrita de um texto é sempre a parte mais desafiadora para mim. Olhar a folha em branco e me relacionar é pensar nos muitos mundos que podemos criar naquela superfície. Penso que a materialidade do papel em branco nos oferece o encontro com o tempo e com a materialidade. Nela vemos o futuro daquilo que faremos com ela, seja através de sobras, desenhos, colagens ou de palavras escritas.

Vemos também uma possibilidade de gravar algo que permanecerá para além do que nos lembramos. A abertura de um caderno nos permite revisitar experiências que vivemos vendo, lendo, revivendo imagens que passam a materializar nossas memórias. A ideia de um objeto que se transforma em um corpo para aquilo que passou e para aquilo que está por vir sempre me fascinou.

Amante dos livros, da literatura e especialmente da poesia, recém-chegada na graduação em design logo me atraí pela possibilidade de fazer o curso de Encadernação oferecido como optativa em nossa grade. O ano era 2008 e o currículo do Design era dividido nas habilitações de Projeto de Produto, Comunicação Visual, Moda e Mídias digitais. O organograma do curso propunha que as quatro habilitações convivessem entre si principalmente na disciplina de Projeto, na qual éramos estimulados a explorar soluções que não se limitassem ao que normalmente se imaginava ser próprio de cada habilitação. Isto é, alguém que cursasse Mídias digitais, por exemplo, não necessariamente deveria projetar algo como um site, animação ou aplicativo por exemplo. Deveríamos entender a metodologia de Projeto para atender às necessidades de algum grupo. Algumas ferramentas de trabalho nos eram apresentadas e foi nesse contexto que tive minha primeira aula de encadernação. Os professores titulares da turma nos informaram que teríamos essa aula com a Professora Cristina e nos pediram vinte folhas brancas e 1 colorida A4, um retângulo de courinho com aproximadamente 21,5x50cm, um pedaço de elástico roliço, garras de encadernação, régua metálica e uma base de corte. Corri atrás de cada item e comecei a pesquisar o que costumava ser utilizado como ferramenta para encadernar. Na época ainda não tínhamos os inúmeros conteúdos em redes sociais como temos hoje em dia, então a busca aconteceu em inúmeras idas a lojas de tecidos e papelarias como a extinta Casa Cruz onde comprei meus primeiros materiais.

Finalmente chegou o dia da tão aguardada aula. Cristina chegou e estávamos sentados como o de costume atrás das grandes mesas enfileiradas na última sala do Subsolo do prédio Kenedy, bem ao lado do Prelo. A primeira surpresa aconteceu ali. Ela nos pediu que colocássemos as mesas juntas no fundo da sala e nos sentássemos todos no chão em roda com nossos materiais. Assim fizemos. Tivemos que nos acomodar e aprender a acomodar as folhas em uma única dobra em um movimento de mãos ao qual não estávamos acostumados a fazer. Tivemos que nos perceber individualmente e em grupo. Alguns riam, outros suavam nas mãos e

enrugavam o papel, outros se irritavam. Arrisco dizer que nenhum dos cadernos apresentou o alinhamento ideal, mas alguns eram mais alinhados que os outros. Partimos para os três furos nas lombadas. Apesar do gabarito, foram mais desalinhos. Chegamos então ao momento da costura. Lembro-me que desenhei o movimento que o elástico deveria fazer, mas tive muita dificuldade para que ele passasse mais de uma vez pelo mesmo furo devido à sua espessura. Consegui. Saí de lá com meu caderno e cheguei em casa e aproveitei todo o pedaço de courino que sobrou para fazer outros!

Me apaixonei tanto que logo me tornei a “amiga que fazia cadernos”. Nas aulas seguintes começamos a confeccionar experimentos e alguns materiais que Cristina nos apresentou foram aproveitados para isso. Então aconteceu o episódio que me mostrou o quanto nosso corpo está conectado à produção manual. Uma amiga apoiou o Papelão Paraná em Ângulo reto em relação à própria perna e tentou cortá-lo com o estilete. A lâmina deslizou mais do que ela imaginava e cortou não só o papelão, mas também sua perna. O sangue derramado me ofereceu a sensação de vertigem. Precisei respirar. Fomos a enfermaria. Voltamos e ela continuou o trabalho com minha ajuda. Passei a me preocupar em ajudar mostrando como meu corpo se posicionava em relação ao material. No semestre seguinte me inscrevi na disciplina de encadernação. Essa amiga também se inscreveu. Por isso, eu fiz o curso não só aprendendo as técnicas e os materiais, mas também aprendendo a ajudá-la a aprender.

Cristina nos ensinou as técnicas de costura simples em dobra canoa, caderno em estrutura sanfona, costura japonesa e a costura mais tradicional estilo brochura em capa dura. Ao final do curso fomos provocados a escolher um artista visual e produzir um livro de artista que se alimentasse das técnicas aprendidas. Escolhi Andy Warhol e fiz uma banana que era lida ou devorada em uma pequena sanfona com pedacinhos de obras do artista. O objeto tinha muitos problemas de acabamento, mas foi meu primeiro livro de artista.

No semestre seguinte comecei a estagiar na *Palmarium*, ateliê da Professora Cristina. Foi um período maravilhoso no qual eu pude participar de perto de sua rotina de trabalho que ao mesmo tempo era rigoroso e afetivo. Sempre trabalhávamos ouvindo rádio e em um ambiente que conseguia aliar concentração máxima e nossa interação uma com a outra e também com Gaspar (um docinho em forma de cachorro). Era um ateliê de mulheres que amavam seu trabalho. Que

transformavam a precisão matemática necessária para uma boa execução em algo ainda mais preciso. Nossa unidade de medida era o “pelímetro”, unidade de medida inventada por Cristina. Ela era muito apropriada uma vez que os padrões estavam ali para serem quebrados. Era no pelo que medíamos a precisão, mas também a especialidade dos trabalhos que muitas vezes me arrepiavam os pelos de emoção antes mesmo de ficarem prontos.

Na *Palmarium* participei de projetos que envolviam a Encadernação e a confecção de materiais corporativos, comerciais, mas também de livros de artista (os que mais me fascinavam, é claro). Lá entendi que a encadernação era também uma possibilidade de escrita, de linguagem, de subversão, uma vez que possibilitava novas formas, novos corpos ao livro. Essas novas possibilidades desprendiam o objeto de uma imposição ditada pela reprodutibilidade técnica e costuravam artista e leitor através do objeto. Mais uma vez me apaixonei. O amor pelo Livro de artista me levou a mais um curso com Cristina Viana, ministrado em parceria com Amador Perez, a disciplina de Livro em Experimentação. Ela mais uma vez me ofereceu o contato com a Encadernação enquanto possibilidade criadora de mundos. Me aproximei da poesia ali. Fui provocada a olhar através do livro e através do corpo. Mais uma vez, o tempo enquanto elemento de trabalho também se fez presente nesse exercício. Nasceu então o projeto “Desenhonoônibus”, no qual o transitar era registrado em um diário de viagens urbanas que captavam através da escrita palavras lidas que eram afetadas pela cor das canetas utilizadas, pela vibração do ônibus, pela possibilidade de estar sentada para desenhar. O projeto se desdobrou até o ano seguinte em parceria com o artista visual Pedro L., que passou a fazer o mesmo exercício de captação com desenhos.