

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA

INSTITUTO DE ARTES E DESIGN

BACHARELADO EM ARTES VISUAIS

Gabriel Rodrigues Scarato

**Costurar-se: o livro de artista enquanto ferramenta para a expressão de poéticas
pessoais**

Juiz de Fora

2026

Gabriel Rodrigues Scarato

Costurar-se: o livro de artista enquanto ferramenta para a expressão de poéticas pessoais

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso Bacharelado em Artes Visuais da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Adriana Gomes de Oliveira.

Juiz de Fora

2026

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Daisy e José Luiz, por serem minha base e sempre me apoiarem e me incentivarem no caminho dos estudos. Sem vocês, nada disso seria possível.

À minha irmã Mariana, pela companhia e por ser constantemente meu principal suporte quando as coisas ficam muito difíceis.

À Prof.^a Adriana Gomes de Oliveira, por topar me acompanhar nessa jornada, e por todos os aprendizados e auxílios, que sem dúvida engrandeceram minha pesquisa de maneira significativa.

Às Profs.^a Priscilla Danielle Gonçalves de Paula e Sandra Minae Sato, por fazerem parte da banca examinadora, e serem duas grandes referências de conhecimento e ensino durante minha graduação.

A todos que vieram antes de mim como Leonilson, Rosana e Bispo, por todas as suas criações inspiradoras e por contribuírem tão grandemente para o cenário artístico brasileiro.

A todos que estiveram expressivamente presentes em minha vida, obrigado pela presença e por somarem de forma positiva.

É um agradecimento final à Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), por ter sido tão acolhedora desde o primeiro momento, se tornando palco para vivências que certamente nunca serão esquecidas, me transformando tanto como profissional quanto ser humano.

“Não tem pessoas que cosem para fora? Eu costuro para dentro.”

(Clarice Lispector)

RESUMO

O presente trabalho teórico-prático tem como objetivo apresentar um estudo acerca do livro de artista e as suas possibilidades como método para a subjetivação do sujeito, a partir do seu uso como um mecanismo para a expressão de poéticas pessoais. O livro como arte, é constituído essencialmente através de sua própria forma e a maneira como o mesmo é pensado e construído; sendo assim, o processo criativo é compreendido, nesse contexto, como a parte principal, importando mais que os possíveis conteúdos ou resultados finais. A técnica empregada em sua construção foi o bordado, e a pesquisa, em busca de uma melhor compreensão do uso desse suporte de maneira artística, apresenta alguns artistas brasileiros que também utilizam essa possibilidade como um meio para exprimir suas próprias inquietações, tais como Leonilson, Rosana Paulino e Arthur Bispo do Rosário. Exponho por fim, os detalhes e as trilhas percorridas na criação do meu próprio livro de artista, entendendo o mesmo como um potente catalisador para a exteriorização de interesses expressivos e a criação de signos e sentidos singulares.

Palavras-chave: livro de artista; poéticas pessoais; processo criativo; bordado.

ABSTRACT

This theoretical-practical work aims to present a study on the artist's book and its possibilities as a method for the subject's subjectivation, through its use as a mechanism for expressing personal poetics. The book as art is fundamentally constituted by its own form and the way it is conceived and constructed; thus, the creative process is understood as the main component, overshadowing potential contents or final outcomes. The technique employed in its construction is embroidery, and the research seeks to better understand the use of this medium artistically, presenting several Brazilian artists, such as Leonilson, Rosana Paulino, and Arthur Bispo do Rosário, who also utilize this possibility as a means to express their own inquietudes. Finally, this paper discusses the details and pathways undertaken in the creation of a personal artist's book, conceptualized as a powerful catalyst for the expression of personal interests and the formation of unique signs and meanings.

Keywords: artist's book; personal poetics; creative process; embroidery.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Livro de Carne, Arthur Barrio (1978-1979).....	13
Figura 2 - Livro Censured Book, Barton Lidice Benes (1974).	14
Figura 3 - Livro Como imprimir sombras, Waltercio Caldas (2012).	17
Figura 4 - José Leonilson.	18
Figura 5 - O Mentiroso (1992).	25
Figura 6 - 34 with Scars (1991).	26
Figura 7 - El puerto (1992).	27
Figura 8 - KMS.; Horas e Se você sonha com nuvens (c. 1991).	28
Figura 9 - Rosana Paulino.	29
Figura 10 - Série Bastidores (1997).	34
Figura 11 - Atlântico Vermelho (2016).	35
Figura 12 - História Natural (2016).	36
Figura 13 - Arthur Bispo do Rosário.	37
Figura 14 - A história universal (s.d.).	43
Figura 15 - Dicionário de nomes – letra A, I (s.d.).	44
Figura 16 - Eu preciso destas palavras escrita (s.d.).	45
Figura 17 - Desenhos geométricos (s.d.).	46
Figura 18 – Esboços dos desenhos feitos no tecido.....	50
Figura 19 - Capa, contracapa e lateral do livro de artista.	52
Figura 20 - Imagens do livro de artista aberto e o seu verso.	54
Figura 21 - Livro de artista aberto com seus detalhes à mostra.	55

SUMÁRIO

1. Introdução	9
2. O livro de artista e os seus porquês.....	10
3. O diálogo com outros artistas e os seus bordados.....	18
3.1. – José Leonilson (1957-1993)	18
3.2. – Obras e teceduras.....	23
3.3. – Rosana Paulino (1967)	29
3.4. – Obras e costuras.....	32
3.5. – Arthur Bispo do Rosário (c. 1909/1911 – 1989).....	37
3.6. – Obras e linhas	41
4. O meu processo criativo	48
5. O resultado final	52
5.2. – Bordando cada página	56
6. Considerações finais	60
7. Referências bibliográficas.....	61

1. Introdução

O livro passou a ser pensado, a partir da Arte Contemporânea, como um dispositivo também artístico. Esse tipo de construção, determinada pelo nome livro de artista, abriu caminhos até então inexplorados, e trouxe possibilidades novas de manifestações constituídas a partir do livro enquanto objeto e obra de arte.

Este trabalho, apresenta um estudo acerca do livro de artista e as suas possibilidades enquanto um instrumento significativamente presente no campo da arte. Posteriormente, a pesquisa assume um caráter prático, comportando a concepção e a execução do projeto gráfico do meu próprio livro de artista. Dessa forma, apresentarei em seu decorrer, os meios e os métodos utilizados para a sua criação.

Diante de vastas possibilidades, enxerguei o livro de artista como um possível disparador para temáticas ligadas às poéticas pessoais, tais como sentimentos, vivências e experiências subjetivas. Foi priorizado, nesse caminho, a criação de uma memória e uma autoafirmação enquanto sujeito, em um determinado tempo e espaço. O livro, foi construído inteiramente de maneira manual, se constituindo através de seus aspectos estéticos, caracterizando-se também como parte essencial da minha expressividade. Portanto, em uma pesquisa pertencente à arte contemporânea, destaco os processos como parte essencial, em um reconhecimento da ideia acima do objeto final.

No caminho da criação, optei por trabalhar com o bordado e a costura como as técnicas principais presentes no meu livro de artista. Sendo assim, esse trabalho apresenta detalhadamente, ao seu decorrer, alguns artistas que também transitam (ou transitaram) por essa linguagem, como Leonilson, Rosana Paulino e Arthur Bispo do Rosário, criando algumas relações (não comparativas) entre as suas próprias obras e a minha.

Ao longo dos capítulos seguintes, destrincharei cada tópico citado, apresentando particularmente os desdobramentos do tema, assim como os motivos pessoais para a sua escolha. Construo assim, uma análise cuidadosa acerca do livro de artista e da técnica do bordado por alguns artistas nacionais. Apresento, por fim, os processos reflexivos e relacionados à concepção do meu livro de artista, tal como o passo a passo de sua execução e as imagens de seu resultado final. Convido você, leitor(a) deste trabalho, através de uma perspectiva subjetiva, a pensar sobre o livro de artista e a desenhar as suas próprias considerações no que tange esse tópico tão único e sensível.

2. O livro de artista e os seus porquês

Me lembro que, desde à primeira infância, quando ainda não era alfabetizado, o livro enquanto objeto sempre me chamou atenção. Como ainda não sabia ler, era fisgado principalmente pelas imagens contidas no mesmo, e estabelecia contato através de outros sentidos, como o tato, que possibilitava uma interação baseada nas texturas, formas e nos desdobramentos produzidos individualmente por cada livro. Quando aprendi a ler, o interesse pelo livro cresceu exponencialmente, e minha mãe, percebendo esse gosto, passou a incentivá-lo cada vez mais ativamente.

Na infância, a leitura acontecia principalmente através dos livros infantis. Mas se dava, em grande parte, por meio dos gibis da *Turma da Mônica*, que talvez fossem o primeiro grande exemplo agregador da relação entre imagem e texto. Com o passar do tempo e da idade, o interesse pela leitura apenas aumentou, e o contato com livros maiores supria esse desejo na época. Com o amadurecimento da leitura, é comum que encaremos o distanciamento entre a escrita e a figura de forma natural, quase que como uma evolução, passando a ler livro cada vez maiores e essencialmente textuais, o que considero um grande erro. As imagens, pensadas nesse caso para funcionar como uma espécie de legenda para as narrativas apresentadas às crianças, não deveriam se restringir exclusivamente a esse período da vida e nem a essa função específica. Elas são importantes para a criação de outros sentidos, que apenas a escrita não é capaz de capturar.

As Crônicas de Nárnia de C.S. Lewis guarda minha memória por ser um dos meus primeiros contatos, por volta dos 12 anos, com um livro de tamanho considerável, com sua média de 800 páginas. O livro, possuía algumas pequenas ilustrações, mas em número bem menor se comparado ao texto e a outros livros que estava acostumado a ler até então. Foi a partir desse momento, que a leitura de livros exclusivamente textuais se estabeleceu de vez. Na adolescência, o apreço cresceu ainda mais, e ganhou novas dimensões – passou a ser, sobretudo, um refúgio. Os livros eram um conforto, e uma distração para os momentos difíceis e típicos dessa fase da vida. Passaram então, a ser um dos meus principais hobbies e interesses, constituindo grande parte de quem eu era. Mesmo que naquele momento não apresentassem imagens, eu era perfeitamente capaz de formá-las mentalmente, já que sempre tive uma imaginação bastante fértil e criativa, talvez consequente ao meu próprio processo de iniciação contínuo na leitura.

Foi ainda na faculdade, que o primeiro contato com a ideia de livro de artista surgiu. Não lembro exatamente quando e nem como, só lembro da existência de uma curiosidade instantânea por esse conceito. Fiquei encantado com aquela possibilidade de livro artístico, não convencional, com diferentes formatos e contornos, apresentando construções completamente contrárias às quais eu estava frequentemente acostumado. Um novo mundo se abriu perante à novas possibilidades, e dois grandes afetos, o livro e a arte, se entrelaçaram em um só suporte. Foi principalmente essa conjuntura que motivou a construção desse trabalho e o desejo de pensar o livro enquanto instrumento artístico. Nesse contexto de arte, o livro sofre alterações, e podemos pensá-lo da seguinte maneira:

Se livros são objetos de linguagem, também são matrizes de sensibilidade. O fazer-construir-processar-transformar e criar livros implica em determinar relações com outros códigos e sobretudo apelas para uma leitura cinestésica com o leitor: dessa forma, livros não são mais lidos, mas cheirados, tocados, vistos, jogados e também destruídos. O peso, o tamanho, seu desdobramento espacial-escultural são levados em contato: o livro dialoga com outros códigos (PLAZA, 1982, p. 3).

A passagem acima reafirma a relação especial e temporal com o livro, onde a forma diversa de senti-lo e lê-lo ativa outras ordens, como aquelas geradas pelos sentidos humanos. Para Plaza (1982), essa nova maneira de pensar o livro como obra artística se deu principalmente por duas questões principais. A primeira surgiu com o advento da cultura de massas, que trouxe à tona o desejo da arte de chegar até o grande público, o que gerou como consequência, uma atenção paralela de um numeroso grupo de espectadores. “Na época de sua reprodutibilidade técnica, a quantidade torna-se qualidade, [...] “o crescimento massivo do número de participantes modificou a índole das participações”, ou seja, a massa situa-se como matriz de comportamento frente à obra de arte” (PLAZA, 1982, p. 3). O artista, considerado até então como um produtor artesanal, se viu forçado a incorporar em sua feitura processos manufatureiros, devido a imposição sistemática da indústria que também se fez presente na produção e transmissão de arte. As artes plásticas tradicionais, como a pintura e o desenho, em um cenário de difusão exaustiva de imagens pelos canais de comunicação, perderam força e deixaram de ser consideradas os modelos exemplares e únicos de visualidade. “A obra de arte única,

sem características de reprodutibilidade, difundida apenas pela reprodução quadricômica, não tem condições de competir, sob um ângulo quantitativo, com os meios visuais atuais, produzidos industrialmente” (PLAZA, 1982, p. 4). Os artistas que desejavam se adaptar ao contexto da época, no interesse de atingir um público cada vez maior, utilizavam-se dos recursos que seriam mais facilmente difundidos pela grande massa. O segundo motivo relativo ao pensamento do livro como um componente artístico, refere-se a nova demanda da arte que exigia um olhar atravessado pela semiótica, essa que

[...] diz respeito à percepção de diferentes tipos de linguagem que os diferentes meios veiculam, percepção esta que inclui todas as operações de inter-influências que uma linguagem pode exercer sobre outras, o que se denomina processo de intersemiotização. Trata-se, portanto, da captação das ligações (semelhanças e diferenças) existentes entre os diferentes tipos de linguagem (PLAZA, 1982, p. 4).

Plaza expõe que esse processo de intersemiotização afetou grandemente o campo artístico, que sofreu as consequências desses novos e distintos códigos. Mas a arte, também operou ativamente sobre eles, o que esclarece, sob algumas perspectivas, os motivos pelos quais ela passou por uma contínua modificação a partir do século XIX, em uma busca por se reorganizar e se entender através da conjuntura variante da linguagem.

A multiplicação dos códigos gerou e continua gerando profundas mutações no mundo da linguagem, contínuas trocas de funções entre os sistemas de signos, e a linguagem artística vem se transformando, revolvendo-se nos seus impactos e gerando a cada instante uma nova fase de si mesma. Daí a necessidade de se desenvolver uma percepção que seja capaz de sentir e inteligir as operações inter-influências que uma linguagem pode exercer sobre outra (PLAZA, 1982, p. 4).

Sendo assim, hoje, com uma visão mais esclarecida e em termos gerais, podemos dizer que o livro de artista foi reflexo de uma alteração histórica no campo da arte, que por volta das décadas de 50 e 60, se viu voltada para novos interesses, gerando a quebra da paradigmas e resultando em novas maneiras de ser pensada e criada. A chamada arte

contemporânea se desprende dos meios convencionais de comunicação visual, esses ligados às práticas individuais e artesanais, e passou a considerar em seu cerne as conjunturas também sociais. O livro, objeto convencional encontrado com facilidade no dia-a-dia, foi então, incorporado à área e se tornou interesse artístico.

Em consequência, o objeto artístico apresenta-se hoje transformado, tornando difícil a delimitação de sua artisticidade pelas rupturas nas coordenadas usuais de identificação de arte; criando novas molduras e confundindo com seu meio [...]. A perda da tradicional “especificidade” dos meios artísticos ainda é causadora de situações-limite, nas quais um objeto é considerado arte apenas por sua inclusão num contexto de arte. É nesta perspectiva que se insere o livro de artista (PLAZA, 1982, p. 4).

Figura 1 - *Livro de Carne*, Arthur Barrio (1978-1979).



Fonte: <https://barogaleria.com/artworks/9688-artur-barrio-livro-de-carne-1978-1979/>. Acesso em: 28 dez. 2025.

Ulises Carrión foi um dos primeiros artistas mundiais a pensar o livro de artista, e em seu manifesto referente a esse dispositivo lançado originalmente em 1975, defende o livro como uma “sequência de espaços.” Onde “cada um desses espaços é percebido em um momento diferente – um livro também é uma sequência de momentos.” (CARRIÓN, 2011, p. 5). Essa elaboração expõe o caráter inusual do livro de artista, onde sua leitura,

não se dá pela convencional leitura página a página, onde cada uma age linearmente, constituindo um sentido informativo ou factual. Ela proporciona um contato diferenciado, onde o livro enquanto objetivo, pode ser percebido e experienciado de diversas maneiras, a depender da intenção do autor e das diferentes captações de cada expectador. No livro de artista, cada parte de sua extensão é lida em um tempo diferente, não fazendo necessário com que cada parte gere coletivamente e em sequência uma significação para o todo. Ademais, “a linguagem escrita é uma sequência de signos que se expandem no espaço; sua leitura ocorre no tempo. O livro é uma sequência de espaço-tempo” (CARRIÓN, 2011, p. 12). Essa passagem, evidencia o caráter do livro enquanto um objeto espacial, capaz de ser expresso e percebido como tal, com uma leitura causadora de diversos instantes únicos, portanto, provocadora de uma relação entre espaço e tempo.

Figura 2 - Livro *Censored Book*, Barton Lidice Benes (1974).



Fonte: <https://pinacoteca.org.br/blog/pina-explica/a-obra-como-um-livro-reflexoes-sobre-livro-de-artista/>. Acesso: 28 dez. 2025.

Carrión apresenta algumas quebras entre as velhas e as novas livros formas de se fazer um livro, o que nos ajuda a compreender melhor sobre como funciona a construção de um livro de artista. Na criação desse novo tipo de livro, o autor não se responsabiliza apenas pela escrita, mas por todo o processo criativo, se preocupando em como ele será construído, quais formas terá e quais intenções mobilizará. O autor, se configura então não apenas como um autor de textos, mas como o feitor do próprio livro. “Fazer um livro

é perceber sua seqüência ideal de espaço-tempo por meio da criação de uma seqüência paralela de signos, sejam linguísticos ou não” (CARRIÓN, 2011, p. 15).

Escolhi trabalhar de forma maneira poética no meu livro de artista, expressando questões e sentimentos internos; sobre essa movimentação, Carrión expõe que “para transcrever a linguagem poética no papel é necessário traduzir tipograficamente as convenções próprias da linguagem poética” (CARRIÓN, 2011, p. 20). De tal forma, a escrita poética necessita de um corpo único e referente ao seu próprio domínio, utilizando formas e signos que não correspondem a linguagem escrita como ela é estabelecida, como linguagens técnicas ou literárias. Sendo assim, “escrever um poema no papel é um ato diferente de escrever na imaginação” (CARRIÓN, 2011, p. 20). Em uma escrita poética, o espaço (livro), é utilizado de maneira ativa, e a composição das formas é espalhada por ele de maneira aproveitada, convindo aos desejos do que o autor busca expor. A poesia concreta foi o primeiro tipo de escrita poética que manifestou o desejo de trabalhar a poesia de uma maneira visual, onde através da busca por uma realidade espacial e o uso de aspectos gráficos, ela construía poemas-objetos. Nessa “nova arte [a poesia concreta somente como um exemplo] a comunicação continua sendo intersubjetiva, mas se estabelece em um espaço concreto, real, físico – a página” (CARRIÓN, 2011, p. 28). O diálogo entre autor e leitor, se estabelece então não pelo simples transporte de informação, mas por uma criação conjunta pautada numa interação experiencial e sensorial.

O livro que busquei realizar na construção desse trabalho talvez se aproxime mais da categoria de livros de artista que Plaza (1982) nomina como livro-poema, livro-objeto ou livro-obra. Entre essas classes de livros de artista, no livro-poema “há intersecção de vários códigos e ou sistemas de signos: visuais, escritos, desenhos, fotografias, organizados isomorficamente no espaço” (PLAZA, 1982, p. 14). No livro-objeto, por sua vez, pode prevalecer em sua construção o uso de materiais variados que não o esperado papel, trazendo controvérsias espaciais que podem levar o livro a ser considerado também como uma escultura. No livro-poema, destaca-se a importância da materialidade do livro enquanto interligado completamente ao poema, que ganha sentido principalmente através das configurações que realiza no espaço físico.

Esse gênero de livro, em seu raciocínio particular, não precisa ter o seu sentido completamente determinado, mas moldado e transformado à medida que acomoda o poema e recebe o contato de terceiros, que com sua manipulação constroem novos tipos

de conexões e experimentações. Diferente da poesia encontrada em um livro tradicional, que culmina em um sentido simbólico, expirando a relação entre autor e leitor, no livro-poema esse intermédio se dá inicialmente através do objeto, que leva o leitor para novas possibilidades, onde o mesmo apreende componentes inéditos, com características principalmente plásticas, icônicas e sensoriais. Plaza expõe que o livro-poema requer o uso síncrono ou assíncrono de algumas características plásticas, tais como:

transparência – opacidade

perfuração – relêvo

vinco – dobra

brilho – cor

corte – desdobragem especial

elasticidade – flexibilidade

textura – dureza (PLAZA, 1982, p. 15).

As qualidades materiais do livro-poema impedem o seu deslocamento para outros tipos de formatos, já que tal alteração não seria capaz de produzir as mesmas lógicas e sentidos, o tornando intraduzível. Os tipos de sentido que ele oferece estão extremamente ligados aos seus atributos físicos, o “que faz dele, e somente dele, o seu próprio canal” (PLAZA, 1982, p. 15). Há uma interligação entre suas características estéticas e a sua posição enquanto canal, que se separados em outros meios, causam perda de significados.

A linguagem do livro de artista, pode ser entendida como “radicalmente diferente da linguagem cotidiana. Negligencia intenções e utilidade, e se volta para si mesma, investiga-se, buscando formas, séries de formas que possam dar origem e desvelar sequências de espaço-tempo” (CARRIÓN, 2011, p. 41). As palavras estão nele presentes, não para conduzir imagens mentais com objetivos definidos, mas se fazem presentes, em companhia de outros signos, para produzir uma sucessiva relação espaço-tempo que pode originar o objeto comumente reconhecido como livro. Assim, “a manifestação objetiva da linguagem pode ser considerada em um momento e um espaço isolados – a página; ou em uma sequência de espaços e de momentos – o livro” (CARRIÓN, 2011, p. 35).

Para compreender esses tipos diferenciados de livros, é essencial entender sua estrutura, a forma como o mesmo se organiza e quais elementos e características estão presentes em sua composição. Esses elementos podem ser múltiplos, e entre eles, o mais frequente, o texto. Mas, diferente de um livro padronizado, o texto pode não se constituir de forma fundamental, como a parte mais imprescindível presente, tendo os outros elementos espaciais tanta importância quanto ou até mais. “Em um livro da nova arte as palavras não transmitem nenhuma intenção; servem apenas para formar um texto que é um elemento do livro, e é este livro, em sua totalidade, que transmite a intenção do autor” (CARRIÓN, 2011, p. 52). Portanto, é o conjunto completo do livro que forma o seu sentido, e não apenas as palavras ou textos que o mesmo carrega. Desse modo:

na nova arte se escreve “eu te amo” sabendo que não se sabe o que isto quer dizer. se escreve esta frase como parte de um texto em que escrever “eu te odeio” pode ser a mesma coisa. o mais importante é que esta frase, “eu te amo” ou “eu te odeio”, cumpra uma determinada função como um texto dentro da estrutura que é o livro (CARRIÓN, 2011, p. 56).

No clássico modo de se criar um livro, os propósitos do autor não podem ser claramente medidos, uma vez que não se pode capturar com precisão a razão da escolha de suas palavras. Já no livro de artista, a própria leitura determina-se como a evidência do entendimento daquele que tem contato com o seu interior, o leitor.

Nesse sentido, o livro de artista pensa na criação do livro como uma manifestação e expressão criativa, onde o todo, a sua construção enquanto objeto, importa, e não apenas os componentes que carrega, como os textos. A sua leitura se constitui através de sua própria estrutura e de suas qualidades plásticas, e não através de uma compreensão exclusivamente textual

Figura 3 - Livro *Como imprimir sombras*, Waltercio Caldas (2012).



Fonte: <https://pinacoteca.org.br/blog/pina-explica/a-obra-como-um-livro-reflexoes-sobre-livro-de-artista/>. Acesso: 28 dez. 2025.

e distante da apreensão do livro enquanto objeto, que pode ser experienciado e lido como o mesmo. A partir dessa leitura, conseguimos detectar os componentes presentes em sua estrutura, e somos capazes de captar os sentidos que ele está mobilizando e quais os objetivos pelos quais ele foi criado. Esse tipo de leitura é única e referente a realidade exterior, produzindo momentos característicos e referentes a intenção de cada livro específico (em muitos casos, de cada página), e mobiliza as leituras subjetivas de cada indivíduo que tem contato com aquela obra, estando ela, como toda obra de arte, aberta aos novos olhares do espectador, se encontrando “[sujeita] às condições objetivas da percepção, existência, troca, consumo, uso, etc.” (CARRIÓN, 2011, p. 35). Por consequência, “a nova arte apela para a faculdade que todo homem possui de entender e criar signos e sistemas de signos” (CARRIÓN, 2011, p. 68).

3. O diálogo com outros artistas e os seus bordados

3.1. – José Leonilson (1957-1993)

Figura 4 - José Leonilson.



“Vulcão. É o que a gente tem dentro da gente, essa coisa de explodir; essa carga de sentimentos. O vulcão é que nem quando me sinto cheio de coisas, pronto para explodir.” – Leonilson, março de 1991 (LOPÉZ, 2024, p. 55).

No movimento de interesse pelo bordado como uma técnica a ser explorada dentro do meu livro de artista, não pude deixar de me inclinar para uma pesquisa detalhada acerca de alguns artistas que também utilizam (ou utilizavam) o suporte como uma parte importante de seus processos criativos.

Fonte: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/verso/obras-e-memorias-de-leonilson-ocupam-casa-onde-o-artista-passou-a-infancia-em-sao-paulo-1.2063282>. Acesso em: 28 dez. 2025.

Não foi um caminho muito extenso até chegar a Leonilson, artista que conhecia há algum tempo e pelo qual já tinha grande apreço. A admiração advinha tanto de sua prática artística quanto da sua forma de ser enquanto indivíduo; detalhes que, ao meu ver, são praticamente impossíveis de serem tratados separadamente, devido a maneira como se entrelaçam em uma linha quase que invisível. Já entendia o bordado e a costura como partes integrantes e constantes na notável maioria de seus trabalhos, mas um estudo especializado só veio a ser realizado através desse momento, o que considero uma pena. Mas, alguns encontros acontecem exatamente no momento em que precisam acontecer.

Leonilson é um dos grandes nomes da arte contemporânea brasileira, e possui sua arte marcada principalmente por um impulso autobiográfico. É comum em sua criação a presença de características da sua vida pessoal, como relatos de suas vivências, sentimentos e acontecimentos relacionados ao seu entorno, o que incorpora ao seu trabalho uma característica única. Certo detalhe é lembrado por Adriano Pedrosa, amigo pessoal do artista, no catálogo *Leonilson: Agora e as oportunidades*, lançado em acompanhamento à mostra de mesmo nome dedicada ao artista feita pelo Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) em 2024:

Seu trabalho tem um caráter extremamente particular, diarístico, refletindo sobre os temas do seu cotidiano, sejam mais pessoais, sejam mais políticos, numa dimensão queer, ainda que sempre cheios de poesia, lirismo e beleza (PEDROSA, 2024, p. 9).

De tal maneira, sua obra não funcionava apenas como um diário íntimo, mas também como um canal ao qual recorrentemente utilizava para falar da sua própria existência. Era uma arte feita de dentro para fora. Nesse ato de autocuidado, desejava ser visto e lembrado. Essa escolha, certamente funcionava para o artista como um escape para todas as dores que sentia e para os questionamentos que fazia acerca da vida.

“Os trabalhos são complemente diários. São completamente pessoais.

Eu acho que o que a gente pode fazer com arte é dar pequenos toques para a sociedade. A gente não consegue mudar as coisas, mas a gente consegue mostrar algumas coisas.” - Leonilson (PEDROSA, 2024, p. 13).

Esse não era um aspecto tão comum nas obras dos artistas das décadas passadas, que seguiam o curso dos movimentos e estilos artísticos, e estavam inclinados à uma arte mais intelectual e teórica, focada em questionar os seus próprios meios e pensar em suas questões plásticas. Para Pedrosa (2024), por esse motivo, houve um certo obstáculo de onde aloca-lo dentro dos movimentos artísticos brasileiros, já que o seu fazer era muito singular e original, tanto em poética quanto estética. Não se parecia com nada que feito até então por artistas antecessores, e nem com o que estava sendo feito no momento por artistas contemporâneos a ele, contexto que inevitavelmente o colocava de lado.

Entendendo sua vida e obra como espelhos, refletindo constantemente uma à outra, é de suma relevância destacar o contexto em que ambas se encontravam, principalmente a partir da segunda metade dos anos 80. Leonilson era um homem gay, e sua identidade é intrínseca às suas produções, que exprimem as adversidades e os enfrentamentos sofridos na vida política e social por pessoas integrantes de tal grupo minoritário, principalmente se tratando da época em que foram realizadas. No catálogo realizado pelo MASP, citado anteriormente, López (2024) discorre sobre:

Suas obras expressam uma urgência de existir no plano sentimental: deixar um testemunho de afetos e nomear um amor homossexual que, naqueles anos, não era comum ver representado de forma pública no Brasil. Você se distanciava de uma cena artística local por sentir que ela era, em geral, excessivamente cerebral, intelectualizada e moldada pela discussão teórica associada à arte conceitual dos anos 1970. É significativo notar que, embora você rejeitasse a predominância da teoria, também sentia falta de um acompanhamento crítico para sua obra, [...]. E esse acompanhamento deveria ser capaz de prestar atenção ao espírito e ao desejo, e não às ideias, ou seja, uma teoria incorporada do sensual e do erótico (LÓPEZ, 2024, p. 58-59).

Mas não somente entregue às tribulações políticas, a obra de Leonilson se via fortemente marcada de mesmo modo pelas experiências românticas que cercavam a sua vivência enquanto um homem homossexual, apresentando continuamente relatos dos relacionamentos que vivia, e as maneiras como eles o atravessavam. É também por isso, que o seu fazer é fortemente marcado pela angústia e pelo desamparo:

Seu trabalho sempre retornou aos (des)encantamentos amorosos, como se tentasse destacar a complexa experiência de nos entregarmos aos outros. Não só aborda o desafio que é amar e deixar-se amar, mas também explora essa gama de sensações amorosas - dúvida, fascinação, confusão, euforia e alienação - que nossos corpos sentem e o quão difícil pode ser lidar com elas (LÓPEZ, 2024, p. 60).

Em 22 de agosto de 1991, Leonilson descobre através de um exame que era uma pessoa vivendo com HIV¹, e tal diagnóstico impacta semelhantemente tanto sua vida pessoal quanto sua criação enquanto artista. Nesse período, o Brasil ainda enfrentava a epidemia de AIDS²; e o forte apelo midiático e o cenário político mundial, junto à uma sociedade altamente conservadora, catalisaram um cenário conveniente para a disseminação da desinformação e a propagação ainda mais efetiva do estigma e do preconceito contra pessoas LGBTQ+. Frente aos acontecimentos, um ativismo crescente também ganhou força e destaque. É possível perceber, nas obras de Leonilson desse período, características de ambas as conjunturas citadas: um fazer hora pautado nas dores e no enfrentamento da vida de sua doença, hora utilizado de forma crítica para denunciar toda a situação presente. A poética e a política de mãos dadas em constante diálogo. "Para além disso, as práticas têxteis de Leonilson estão ligadas a um fenômeno maior, no qual artistas usavam bordados com um propósito político." (BRYAN-WILSON, 2024, p. 44).

Como há de se imaginar, tal situação fez com que a sua realidade se tornasse ainda mais dificultosa, motivo pelo qual suas obras datadas de 1991 à 1993 adquiriram um tom fortemente marcado pela melancolia, como lembrado por López (2024). Ele também ressalta que, um grande impacto foi causado em seu corpo em decorrência de sua doença: a alergia constante aos componentes tóxicos presentes nos pigmentos das tintas; isso fez com que pintar lhe causasse consequências físicas, então Leonilson passou a se interessar ainda mais pela costura e pelo bordado como técnicas, se dedicando a elas quase que em tempo integral. Riccioppo (2024) elabora esse deslocamento:

¹ Refere-se ao vírus (retrovírus da subfamília dos Lentiviridae) propriamente dito, que ataca o sistema imunológico. Uma pessoa pode estar infectada pelo HIV, mas não necessariamente apresentar sintomas ou desenvolver aids.

² É a condição de saúde causada pela infecção do HIV em estágio avançado, quando o sistema imunológico está gravemente comprometido. Não é o vírus em si, mas sim um conjunto de sinais e sintomas que caracterizam a falência das defesas imunológicas. Disponível em: <https://www.gov.br/saude/pt-br/assuntos/saude-de-a-a-z/a/aids-hiv>. Acesso em: 4 de dez. 2025.

Os bordados que se intensificariam a partir desse momento vieram somar à obra a busca por um enfrentamento dessas experiências de vazio e distância, como se elas tivessem mesmo um corpo; ou, dito de outro modo, marcaram a descoberta de uma dimensão física para uma série de experiências atravessadas por uma profunda negatividade (RICCIOPPO, 2024, p. 37).

Apesar do aumento pela busca do bordado como um método, devido à sua potência sintetizadora de transmitir o que se desejava e à um bem-estar acometido, é necessário se ater brevemente ao começo de tudo. Os primeiros contatos de Leonilson com a técnica surgiram pela constante presença dela em sua órbita desde à infância; esse interesse foi amadurecido ao longo do tempo:

[...] a evocação das colchas Shaker que o artista viu em Nova York em 1986; a Casa da Saudade, armazém ateliê de seu pai; a memória da Escola do Sagrado Coração, onde ele aprendeu a bordar; sua alergia a pigmentos e, acima de tudo, o fato de reconhecer a coincidência entre o começo de seus bordados com a exposição de Bispo [Arthur Bispo do Rosário], o efeito da imagem em movimento na composição de seu trabalho e, acima de todos os outros fatores, "sua mãe costurando em casa todo dia (BRYAN-WILSON, 2024, p. 44).

Houve então, uma mudança significativa na escolha dos suportes utilizados por Leonilson, e o seu criar, ainda que semelhante em poética e sentido, deslocou-se significativamente a partir de algumas modificações. Segundo abordado no documentário (*LEONILSON, SOB O PESO DOS MEUS AMORES, 2012*), suas obras datadas do começo dos anos 90 em diante assumiram traços diretamente contrastantes à aspereza presente nos seus trabalhos realizados na década anterior; surge o desejo pela presença da suavidade enquanto um componente pictórico e narrativo. Tais características funcionaram perfeitamente de forma análoga aos materiais escolhidos por ele para se trabalhar, como o véu e o *voile*³, devido às suas naturezas que evocam leveza e delicadeza.

Nesse período, não foi possível observar alterações apenas na arte de Leonilson; mudanças também ocorreram no próprio, tanto físicas quanto emocionais. Sua doença

³ Tecido fino, leve a transparente, confeccionado com seda ou algodão. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/voile>. Acesso em: 4 dez. 2025.

(AIDS) se agravou de forma contínua, levando ao seu falecimento no dia 28 de maio de 1993. Essa perda foi irreparável para os familiares, amigos e para a esfera artística do último decênio do século XX. Leonilson se foi, mas não antes de deixar um legado potente e permanente para a cena artística mundial, construído através de uma presença e uma arte extremamente sensível, tocante e ímpar. Sobre esse legado, Small (2024) destaca:

No Brasil, [...] sua obra é reverenciada não apenas pela originalidade de sua carga poética em particular, como também pelo modo como alinhava uma constelação estética que inclui Lygia Clark [1920-1988] e Hélio Oiticica [1937-1980]; [...] as construções fantásticas do paciente psiquiátrico asilado Arthur Bispo do Rosário [1909-1989] e tradições populares do Nordeste brasileiro, onde Leonilson cresceu. Sua sensibilidade - cáustica, embora romântica, e delicadamente queer - designava um momento específico de pós-redemocratização no Brasil, quando o entusiasmo com o fim da ditadura militar combinou-se com o cinismo a respeito dos escândalos políticos existentes no país e de sua adesão ao neoliberalismo (SMALL, 2024, p. 71-72).

3.2 – Obras e teceduras

Embora me interesse pela produção de Leonilson como um todo, é aos bordados que busco me aprofundar aqui, certamente pelos diálogos e aproximações que fazem com a minha própria produção. Meu principal objetivo não é traçar comparativos, mas estabelecer algumas correlações, que serão diretamente responsáveis por auxiliar uma compreensão mais detalhada do uso da técnica dentro do meu livro de artista, além de gerar melhores acomodações do mesmo dentro do campo das artes visuais.

Logo de cara, descarto nossas temáticas como equivalentes: nossas vivências não são iguais. Se tratando de trabalhos tão pessoais, não havia outra forma de proceder. Porém, assim como Leonilson, realizei o deslocamento de me trazer para o centro do trabalho como assunto principal. Meu objetivo, foi desenvolver através de bordados o exercício da minha subjetividade. Quis transmitir experiências, sentimentos, pensamentos e sensações. Não irei mentir, foi um pouco difícil mergulhar em meu interior. Ainda é, mesmo nesse momento ao escrever. Fiz o exercício de observar algumas de minhas criações antigas, e pude notar que, mesmo que ainda tivessem muito de mim (entendo

que, mesmo que não autobiográficas, toda criação ainda fala muito sobre seu criador, pois é um retrato direto do seu olhar), tentava quase sempre buscar a impessoalidade, mesmo que de maneira inconsciente. Então, esse trabalho surgiu também como uma busca e um comprometimento em me viabilizar, um ato intimista de cuidado comigo. Agora, mais do que nunca, compreendo Leonilson e os seus deslocamentos.

Mas, não procuro gerar leituras e interpretações únicas nas páginas do livro que construí. Inclusive, considero tal intenção um grande erro. Não busco trazer verdades absolutas. Acredito que, no ato de se externalizar, espaços podem ser abertos para que o outro possa sentir e absorver à sua própria maneira. Sobre possíveis interpretações unilaterais também nas obras de Leonilson, Pedrosa (2024) chama atenção:

Numa obra tão "completamente" pessoal e diarística, a tentação ao biografismo é temerária. Portanto, devemos evitar ler os trabalhos e as palavras de Leonilson buscando interpretações definitivas e unívocas para eles. Em suas entrevistas, ele próprio admite contradições ou muda de opinião, e, mesmo em seus áudios, reconhecemos por vezes um Leonilson fabulado - não por acaso, ele codifica o nome de amigos e amantes em seus trabalhos e em suas fitas (PEDROSA, 2024, p. 14).

Outro ponto propositalmente pensado ao realizar os bordados, e responsável por permitir possíveis aproximações e identificações por parte de terceiros, foi o uso de imagens genéricas contrastantes à poética: figuras que podem ser encontradas facilmente no cotidiano de qualquer pessoa (como uma vela, um aquário, uma bicicleta, etc.), ou que podem ser facilmente compreendidas devido à intencional descomplicação de suas formas. Uma escolha semelhante foi feita por Leonilson em sua produção:

Os anos finais da década de 1980 revelaram que esse desajuste resultaria nas mais contundentes formulações da obra do artista. Ela parecerá tanto mais próxima de um sentido dramático quanto mais apostar em sua capacidade de infundir a pequena personalidade de um gesto na repetição de signs anódinos da cultura de massa; quanto mais parcimoniosa em sua lida com os materiais (seja deixando de lado os grandes gestos na pintura, seja simplificando os traços nos desenhos ou nas gravuras); em seu gesto de isolar formas

simplificadas e de imediata identificação. "Sentido dramático" porque, no fim das contas, a obra parece a todo momento se deparar com a fatalidade: seja qual for a experiência que busque organizar, essa experiência estará sempre ameaçada pela trivialidade. Porque constata-se que o êxito de sua comunicação só se dá em proporção direta com um processo de banalização das próprias experiências que busca comunicar (RICCIOPPO, 2024, p. 28).

Equivalentemente, surgiu por mim o interesse em simplificar a composição de cada página do livro, trazendo todo o foco necessário para o centro da narrativa através de uma construção minimalista simbolizada apenas pelas imagens e os textos presentes. São ambos que devem importar, e para eles que toda a atenção deve ir, então outros tipos de adornos se fizeram dispensáveis. Esse foi outro ponto coincidente à obra de Leonilson:

[...] Leonilson produz um grande número de trabalhos, [...]. A maioria deles é feita com *voile* branco, mas há também obras em feltro, seda rústica, lona, linho. Todos têm um extenso fundo intocado branco, cru ou bege, em que são bordados textos e imagens em preto ou que recebem uma tinta dourada na borda, o que configura o modelo do desenho no campo ampliado, o minimalismo contracorrente do artista, e confere dramaticidade poética às composições e suas narrativas, potencializando pelo vasto silêncio de seu entorno (PEDROSA, 2024, p. 21).

Outro ponto inerente à produção artística de Leonilson é o constante trânsito feito pela mesma entre realidade e ficção. Por mais que reportem à realidade, constantemente relatando acontecimentos e situações pertencentes a vida do autor, também possuem um sentido bastante opositivo. Elas apresentam a construção de uma persona – que não necessariamente é a verdadeira persona Leonilson. Ao se trazer para o centro da narrativa, Leonilson sentia necessidade de por vezes ficcionalizar a mesma, adicionando ou omitindo características que julgava necessárias para alcançar certos efeitos. Essa foi uma escolha à qual também recorri enquanto fazia meus

Figura 5 - *O Mentiroso* (1992).



Fonte: Catálogo Leonilson – Sob o peso dos meus amores. Fundação Iberê Camargo, (2012).

bordados; senti a vontade e a necessidade de ficcionar levemente as minhas poéticas, principalmente devido ao lugar que ocupam enquanto formato livro, e para trazerem um pouco mais de impacto. Ao bordar a palavra Mentiroso em uma bolsa listrada com cores verde e branco, Leonilson elucidou essa questão e deixou claro que essa era também uma das formas de como se via, o que possivelmente o motivou a fazer tal movimento.

[...] em *Mentiroso* [...] e em muitos outros trabalhos produzidos entre 1990 e 1993 – existe uma dissonância entre o que se diz (cujo sentido é significativo, com uma certa gravidade, como se houvesse de fato intencionalidade no que se afirma) e a materialidade dos trabalhos, as formas nas quais se apresentam (menores, lúdicas, e isso não deve ser um incômodo – talvez mereçam até uma segunda olhada, com mais atenção. Como pequenos tesouros pessoais que o artista guarda perto de si (LAFUENTE, 2024, p. 82).

A dualidade esclarecida na citação anterior também se apresenta de forma semelhante em *34 com Scars*⁴ (1991):

Figura 6 - *34 with Scars* (1991).



“Criada após o diagnóstico de HIV de Leonilson, *34 with Scars* [...] evoca o corpo doente do artista, servindo como um substituto simbólico para ele e iluminando qualidades externas e internas, invisíveis. Dois pontos longos costurados, uma borda costurada de forma desigual e o número 34, idade do artista quando fez a obra, adornam a obra de forma mínima. O tecido delicado — produto de um ofício tradicionalmente praticado por mulheres — reflete poeticamente a angústia do artista pela fragilidade de seu corpo enquanto expressa aspectos de sua identidade de gênero. Leonilson explicou: "Eu trabalho com delicadeza, costurando, bordando. Com bordados, revelo minha ambiguidade na minha relação com minha masculinidade" (MUSEUM OF MODERN ART, 2024).

Fonte: Catálogo Leonilson – Sob o peso dos meus amores. Fundação Iberê Camargo, (2012).

⁴ 34 com cicatrizes.

Pedrosa (2024) comenta sobre como essa é uma das obras que trazem como uma de suas principais características a simplificação da autorrepresentação, ao incluir no bordado pequenos detalhes como apenas frases, palavras ou símbolos – nesse caso, duas suturas e a sua idade na época, ainda que carregados de profundos significados. “Como se fosse seu próprio corpo nu, a peça nos envolve na memória dessas cicatrizes e na forma como o corpo processa a dor e se regenera” (LÓPEZ, 2024, p. 64).

A obra *El puerto*⁵ ilustra essa mesma vontade disparadora; “Em *El Puerto* (1992), você bordou seu nome (Leo) e abaixo três números, um sobre o outro: 35, 60, e 179. “Os

números se referiam à sua idade, ao seu peso e à sua altura, como se fosse o fragmento de um relatório médico” (LOPÉZ, 2024, p. 66). A peça, conjuntamente a esses detalhes, é responsável por cobrir um espelho laranja. “Contudo, o espelho coberto por um tecido listrado com verde e branco traz consigo apenas a lembrança da recusa a encará-lo, a devolver sua imagem e reflexo - Leonilson não gostava de espelhos” (PEDROSA, 2024, p. 23).

Já suas obras bordadas *KMS.*; *Horas* e *Se você sonha com nuvens* (ambas datadas por volta de 1991) são similares em aspecto e poética. As duas trazem o formato de uma cruz, e trabalham com a questão do espaço existente entre dois lugares (sendo esse físico ou emocional), e com as possíveis formas de medir o mesmo, que é sempre marcada por uma relativização, como lembra Riccioppo (2024).

Figura 7 - *El puerto* (1992).



Fonte:

<https://www.artbasel.com/catalog/artwork/52501/Leonilson-El-Puerto>
Acesso em: 28 dez. 2025.

Naquela lona azul, as inscrições se referem a medidas de espaço (kms) e tempo (horas) enquanto modos objetivos de medição de distância, duração e

⁵ O porto.

velocidade. No *voile*, as duas frases embaralham, na ideia de uma certa “distância entre as cidades”, algo de uma vontade (implicada na ideia de “sonhar com nuvens”) e de uma medição imprecisa, as próprias nuvens sendo o que separaria uma cidade da outra (RICCIOPPO, 2024, p. 36).

Figura 8 - KMS.; Horas e Se você sonha com nuvens (c. 1991).



Fonte: Catálogo Leonilson – Sob o peso dos meus amores. Fundação Iberê Camargo, (2012).

“Se você sonha com nuvens” – frases construídas a partir de uma fala direta ou em primeira pessoa – são recorrentes no trabalho de Leonilson” (RICCIOPPO, 2024, p. 36). Esse detalhe também está exposto em meu trabalho, onde palavras e/ou textos com sentido direto funcionam, além do evocativo direto ao eu, como um chamado também ao espectador, estimulando proximidade com aquele que observa a obra.

Justamente porque se concentram na distância entre dois pontos - e não nos pontos em si – esses dois trabalhos parecem querer constituir-se como *topos*, como realidades referidas a algo que é, por origem, lugar abstrato do pensamento (RICCIOPPO, 2024, p. 37).

Por fim, é possível capturar nessas e em grande parte das obras de Leonilson o seu constante interesse por uma construção poética feita através da palavra, estando essa

sozinha (ou representada por frases e textos), ou acompanhada por algumas figuras e símbolos. Ele aposta em sua força enquanto linguagem capaz de transmitir ideias e sensações, em um leve contraste ao senso comum de que apenas imagens se fazem indispensáveis ao se tratar de construções artísticas visuais.

3.3 – Rosana Paulino (1967)

Figura 9 - Rosana Paulino.



Fonte: <https://arteref.com/arte-contemporanea/rosana-paulino-biografia-e-trajetoria/>. Acesso em: 28 dez. 2025.

“Pensar em minha condição no mundo por intermédio de meu trabalho. Pensar sobre as questões de ser mulher, sobre as questões da minha origem, gravadas na cor da minha pele, na forma dos meus cabelos. Gritar, mesmo que por outras bocas estampadas no tecido ou outros nomes na parede. Este tem sido meu fazer, meu desafio, minha busca.” - Rosana Paulino, 1997.⁶

Outra artista pela qual me debrucei durante minha pesquisa foi Rosana Paulino, paulistana que utiliza variadas técnicas e suportes na construção de seus trabalhos, como instalações, desenhos, gravuras, esculturas, e em especial a costura e o bordado, aos quais me relacionei mais diretamente devido ao interesse particular que me despertam nesse momento. Assim como Leonilson, o contato com a mesma já havia ocorrido em algum momento da minha graduação, mas um estudo aprofundado só veio a acontecer através dessas circunstâncias, o que foi igualmente instigante e renovador.

Rosana tem como um de seus principais estímulos criativos o desejo por uma análise profunda acerca da sociedade brasileira, especialmente focada em compreender qual a posição ocupada pela mulher negra dentro desse contexto; tais características

⁶ Citação presente no blog da artista. Disponível em: <https://rosanapaulino.blogspot.com/2009/07/textos-de-minha-autoria.html>. Acesso em: 12 dez. 2025.

marcam a sua própria compreensão enquanto parte inerente desses dois grupos sociais, e o seu constante interesse por temáticas relacionadas a gênero e raça.

A obra de Rosana Paulino é uma permanente reclamação pelo reconhecimento dos negros na História, mas também pelo reconhecimento contemporâneo dos afrodescendentes [...] A materialização desta reclamação está presente na denúncia da violência sobre o negro [...] Para tanto e no domínio de várias técnicas - pintura, desenho, fotografia, tecelagem - a artista enfrenta os cânones da produção e difusão de conhecimento de origem colonial e desconstrói-os; muito em particular o conhecimento científico e as narrativas religiosas, basilares na justificação do comércio da escravidão e da colonização do espírito (PALMA, 2018, p. 195).

Por se tratarem de questões referentes à realidade e às vivências da artista, é evidente que suas obras possuem um caráter fortemente autobiográfico. Mas, ao exteriorizar indagações pessoais e trazer situações enfrentadas pelos grupos minoritários dos quais faz parte (tanto no passado como seus ecos no presente), Paulino cria fendas para que o seu trabalho parta de uma dimensão individual para uma também extremamente coletiva, já que o que relata em suas produções não afeta apenas a si, como igualmente uma grande parcela da população brasileira e a sociedade como um todo.

No entanto, apesar de recuperar objetos e temas que lhe são pessoais, Paulino não fala apenas de si ou para si. Os rostos e corpos negros que lhe são familiares são compartilhados de forma generosa com o espectador, porque as questões colocadas por ela em sua obra são de ordem coletiva (BEVILACQUA, 2018, p. 151).

Piccoli e Nery (2018) destacam que, ao observar todo o caminho artístico percorrido por Paulino ao longo de mais de duas décadas, três grandes perspectivas essenciais se destacam em suas produções: primeiramente, o seu forte caráter autobiográfico já citado, determinado a partir de sua própria compreensão enquanto uma mulher negra pertencente à sociedade brasileira. Em seguida, a sua notável afinidade por outras áreas de conhecimento, como a biologia, o que se manifesta constantemente em

seu trabalho através de obras que representam a mulher enquanto uma vida e um organismo em frequente metamorfose. E, por último, mas não menos importante, o lançamento de um olhar crítico às pseudociências, que foram utilizadas ao decorrer da história para justificar a escravidão e o racismo, promovendo o subjugamento de raças e a disseminação de crenças que legitimavam uma suposta superioridade racial branca.

Pelo elucidado, é possível observar que sua obra se fortalece e se faz tão potente principalmente pelo apoio regular que busca no campo da memória. Essa, tão subjetiva, ganha ainda mais força quando se abre para novos olhares, em uma comunicação direta que agrega significativamente ao trabalho. Nesse movimento de resgate à memória, ora em relação direta com a experiência da escravidão, ora como consequência dessa experiência (LOPES, 2018, p. 171), acontecimentos históricos, sociais e culturais podem ser repensados e reorganizados de maneiras diferentes. Rosana aborda a sua existência e identidade enquanto mulher negra na contemporaneidade, mas não se esquece de validar a memória de seus ancestrais, que foram despejados de suas individualidades, afastados de suas raízes para virar objeto da ciência (PICCOLI; NERY, 2018, p. 10-11).

O seu interesse pela arte surge ainda na infância, e se manifesta através de brincadeiras como desenhar personagens e fazer modelagens em barro (atividade possível devido à proximidade do terreno em que vivia com um braço de um rio). Essas manualidades, eram comumente apresentadas e incentivadas por sua mãe. O seu interesse pelo bordado e pela costura também está muito pautado nessa relação, já que foi a partir dela que as técnicas foram aprendidas. Sendo assim, Rosana traz o que experienciou na infância e na relação com a mãe para suas produções, o que expõe de maneira perceptível a ativação de sua própria memória, marcando uma aproximação direta entre arte e vida.

Momentos de subjetivação são inerentes ao fazer criativo. Assim, o processo artístico de Rosana Paulino naturalmente inclui o afastamento dos aspectos lógicos e objetivos. Porém, ao mesmo tempo, percebe-se na artista um movimento de pensar e desenvolver seus trabalhos de forma consciente. Suas obras lidam com a sinergia entre arte e vida, buscando discutir sua condição no mundo, como mulher e negra, imersa em uma sociedade esfacelada pelo peso secular do racismo e da violência (PALMA, 2018, p. 183).

Uma analogia direta pode ser feita em relação ao uso da técnica do bordado e da costura por Paulino e Leonilson: ambos a afastam dos sentidos habitualmente associados à feminilidade, ligados a delicadeza e aos afazeres domésticos. Paulino utiliza as técnicas de um modo brutal e intenso em suas obras, ação proposital para destacar as temáticas e as denúncias que deseja fazer. E Leonilson, foge das expectativas de gênero, por ser um homem e utilizar as técnicas como um motor para expor as suas próprias fragilidades. Dessa maneira, ambos fogem das características citadas e agem em caminhos opostos do que se espera de cada um, gerando uma quebra de paradigmas e estereótipos.

Rosana se constitui como um dos grandes nomes da arte contemporânea brasileira, estabelecendo sua relevância ao trazer para o centro de seu trabalho questões tão necessárias e vigentes, sempre de uma maneira sensível. Através da compreensão de si mesma e do seu povo, com críticas diretas ao racismo, suas obras são capazes de nos fazer parar para refletir; e a sua notável competência artística, combinada com uma manifestação feita em diferentes suportes e em diálogo direto com outras áreas do saber, garantem o seu forte vinco dentro das artes visuais e uma visibilidade mundial.

3.4 – Obras e costuras

Neste tópico, busco trazer uma abordagem semelhante à que fiz anteriormente ao pensar sobre as obras de Leonilson. Certamente, o meu trabalho não parte de uma expressão e materialização relacionadas às questões de raça e gênero como no trabalho de Rosana, principalmente porque não fazem parte da minha vivência enquanto um homem branco. Porém, a sua construção enquanto artista e a maneira como opera temáticas tão importantes, através de um fazer tão único e potente, formaram um estudo de campo essencial para a compreensão do meu próprio trabalho dentro das artes visuais, principalmente pelo uso recorrente que exerce sobre o bordado como técnica.

Mesmo se tratando de questões sociais e, portanto, relacionáveis, a obra de Paulino, como visto no capítulo anterior, ainda é muito autobiográfica e pessoal; fala da sua própria vivência, e traz uma forma de expressão única, já que parte intimamente de si mesma, não podendo ser replicada de nenhuma outra maneira. O meu livro de artista segue um caminho semelhante, o que nesse ponto é possivelmente óbvio. Ele é pessoal, íntimo e construído do meu próprio modo, não podendo ser igualado ao processo de nenhum dos artistas citados até aqui, e nem de nenhum outro, já que cada fazer é muito pessoal e

mobiliza desejos ímpares. Ainda assim, como no trabalho de Rosana, o espaço para novas aproximações está propositalmente aberto, permitindo que uma construção pessoal parta para possíveis construções coletivas, através de novos contatos e leituras subjetivas.

Me relaciono muito com Paulino quando ela diz que se preocupa em criar uma arte que seja inteligível, não porque o seu objetivo é descomplicá-la ou torná-la mais transparente, mas sim porque busca fazê-la mais acessível ao público, proporcionando um diálogo aberto que possibilita uma interação direta entre o trabalho e aquele que o observa, compreendendo que esse pode crescer ainda mais se somado à outras perspectivas, em sensações possíveis apenas através dessa operação bidirecional. Ao deixar o próprio trabalho ditar o seu tom, me conectei bastante com o seu fazer, pois foi dessa forma que me senti durante a construção do meu livro. Muitas escolhas de direcionamento foram sendo tomadas à medida em que o mesmo foi sendo produzido, como a escolha dos materiais e o surgimento das imagens e dos textos presentes, além da constituição do seu formato final.

Entre algumas de suas obras que acho interessantes destacar, está sua série *Bastidores* (1997), onde a artista se apropria de fotos de mulheres da própria família, e as aplica a um bastidor, costurando partes de seus corpos como boca, pescoço, olhos e testa. A ideia surgiu a partir de diálogos que teve com a irmã, que trabalha diretamente com mulheres vítimas de agressão. Esse ato, somado a utilização de imagens de pessoas tão próximas a ela, deixa evidente que Rosana trouxe o seu pessoal para o trabalho. Ao costurar linhas pretas ao redor das áreas corporais dessas figuras, ela propositalmente as mutilou, mostrando-as fragilizadas e privadas de sentidos essenciais, como a visão e a fala; uma clara denúncia à violência contra a mulher, especialmente as mulheres negras nesse caso.

A linha aparente e o bordado rude transformam os retratos em exemplares da condição dos afrodescendentes, reverberando sua difícil condição social. Os bordados afastam-se das qualidades e delicadezas que lhes são próprios e se aproximam de operações de estancamento ou de impedimento. As costuras e suturas mal feitas parecem agir sobre cortes profundos. Se os negros eram amarrados, amordaçados e silenciados quando escravos, suas imagens na série *Bastidores* trazem à tona resquícios daquela condição. Emolduradas em bastidores, instrumento típico do trabalho manual que serve para prender o tecido para o bordado, os retratos apresentam-se como identidades alinhavadas, transitórias e precárias. Assim, a costura de Paulino se transforma

em escritura e intervenção críticas porque exhibe formalmente um sentido camuflado no âmbito social (PALMA, 2018, p. 185-186).

Figura 10 - Série *Bastidores* (1997).



Fonte: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/verso/pinacoteca-do-ceara-reune-anita-malfatti-volpi-e-rosana-paulino-em-parceria-com-o-mam-sao-paulo-1.3656946>. Acesso em: 28 dez. 2025.

Sua obra *Atlântico vermelho* (2016), apresenta uma costura feita entre diferentes partes de tecidos de tamanhos desiguais, e contém imagens que se agrupam e constituem sentido para o que ela buscou representar, como: tumbeiros⁷, uma escravizada que aparece duas vezes, uma mulher e uma criança em uma plantação de cana em Cuba (aqui, Rosana propositalmente faz a escolha de utilizar registros ocorridos em outro país, para mostrar como a escravidão acometeu e trouxe consequências para todas as Américas, além de excluir propositalmente a individualidade dessas pessoas, que eram recorrentemente vistas não como indivíduos, mas seres resumidos às condições que foram forçados a enfrentar), a presença de um homem na parte superior esquerda com a visão encoberta remetendo à essa perda de identidade e aos estudos propagados pelas pseudociências, que também utilizavam ossos humanos como parte desse processo, como o que se encontra no centro da obra, os azulejos portugueses, para se referir ao país onde toda a tragédia se originou e quem a cometeu, e a presença do título da obra em vermelho, com linhas que escorrem dos azulejos na parte inferior da obra, referindo ao processo doloroso e

⁷ Navio negreiro de pequeno porte (assim chamado porque era frequente a morte de grande parte dos escravos transportados, em razão das péssimas condições em que seguiam). Disponível em: <https://infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/tumbeiro>. Acesso em: 16 dez. 2025.

Paulino também se interessou pelo livro de artista enquanto ferramenta artística para manifestar os seus desejos pessoais, como visto na obra *¿História natural?* (2016). Através da criação de um livro, a artista se movimentou para expressar temáticas que se encontram presentes de outras formas em seus projetos bidimensionais. Sua construção, assim como em meu trabalho, também é feita com o tecido. Nesse caso, o material foi pensado para propositalmente revelar e omitir alguns detalhes, fazendo uma analogia direta ao que o próprio livro está buscando denunciar: o que ficou propositalmente escondido e o que está sendo propositalmente manifestado. A obra apresenta diretamente um dos polos de seu trabalho citados anteriormente: a crítica as pseudociências (o que explica os dois pontos de interrogação presentes no título) e a forma como as mesmas, ao serem tidas como verdades universais, foram utilizadas para justificar o racismo e fundamentar a dominação de uma raça sobre outra, através de processos como a craniometria e a classificação dos povos. Seu objetivo é mostrar a nítida parcialidade da ciência, e a sua inclinação a se mobilizar de acordo com os interesses políticos da época. A participação do azulejo português e do elemento sangue voltam a aparecer também, marcando novamente as suas presenças nesses acontecimentos. Em uma das páginas, três frases foram utilizadas por Rosana para resumir de forma crítica como a escravidão foi construída e vista através de três principais objetivos: “o progresso das nações” (invasão tida como um viés de avanço e progresso), “a salvação das almas” (entendimento literal, como um resgate às almas dos negros), e “o amor pela ciência” (demarca como a área foi vista como um ponto essencial, utilizada para validar todos os atos cometidos).

Figura 12 - História Natural (2016).

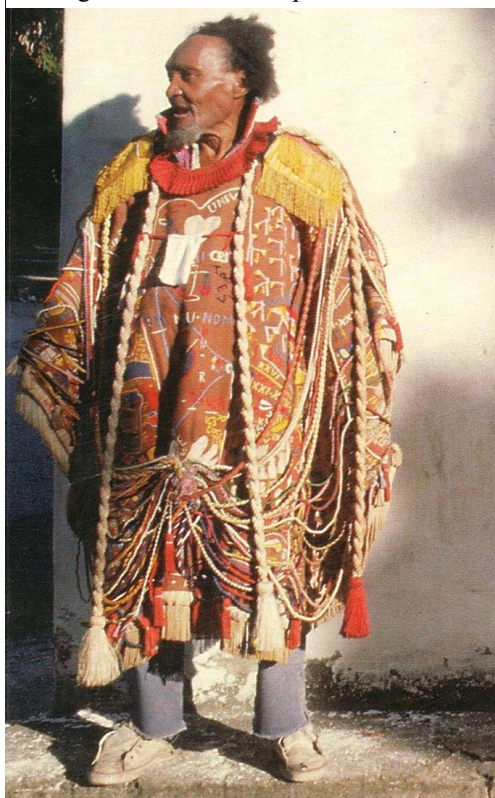


Fonte: <https://museuafrobrasil.org.br/acervo/livro-de-artista-historia-natural/>. Acesso em: 28 dez. 2025.

Assim, a obra „História natural? É bastante ilustrativa, ao simular o que poderia ser um volume da Enciclopédia. Num livro de doze pranchas a autora faz um exercício notável de gravura e colagem em que, sob títulos e taxionomias comuns da botânica, da zoologia, da mineralogia e da ciência europeia novecentista, desconstrói a ciência e o empreendimento colonial (PALMA, 2018, p. 194-195).

3.5 – Arthur Bispo do Rosário (c. 1909/1911 – 1989)

Figura 13 - Arthur Bispo do Rosário.



“Minha missão é essa, conseguir isso que eu tenho, para no dia próximo eu representar a existência da Terra. É o significado da minha vida” (ROSÁRIO apud HIDALGO apud DANTAS, 2009, p. 38).

Arthur Bispo do Rosário é o último artista que trago como parte importante para a construção da minha pesquisa devido a técnica pela qual optei por utilizar. Quando se fala em bordado, é certo que ele provavelmente é um dos primeiros artistas brasileiros a surgirem na mente, já que possui um trabalho fortemente reconhecido e igualmente marcado pela presença da técnica como uma de suas partes fundamentais. Dessa forma, através de seu tipo de feitura inigualável, estudá-lo foi sem dúvida enriquecedor e necessário para entender os meus próprios procedimentos.

Os primeiros anos da vida de Bispo são um pouco nebulosos, trazendo ares místicos que se conectam diretamente com as características também encontradas posteriormente em suas produções. O que temos por certo é que ele nasceu em Japaratuba, município sergipano, e ainda por volta do começo do século XX se mudou para o Rio de Janeiro para seguir carreira na Marinha do Brasil, posição que mais tarde se apresentou de forma evidente em suas obras através de algumas características bastante específicas. Segundo o próprio, começou a atuar em paralelo também como boxeador, disputando

Fonte:

<https://museubispodorosario.com/arthur-bispo-do-rosario/>. Acesso em: 28 dez. 2025.

alguns campeonatos dentro e fora da Marinha, porém não há registros concretos que confirmem tal atividade. Em 1933, foi expulso oficialmente da Marinha devido à insubordinação e mal comportamento. Após esse acontecimento, exerceu outras atividades onde não permaneceu por muito tempo. Terminou por fim, na casa dos Leone, família que o acolheu como empregado devido a sua próxima relação com o advogado e patriarca José Maria Leone. Até esse período, comportamentos diferentes não eram tão percebidos em Bispo; mas certo episódio ocorrido às vésperas do natal de 1938, veio para alterar consequentemente para sempre o curso da sua vida, onde

[...] um grupo de anjos lhe apareceu e lhe comunicou o que não deveria ser mais segredo: ele havia sido eleito pelo Todo-Poderoso, e sua missão na Terra consistia em julgar os vivos e os mortos e em recriar o mundo para o Dia do Juízo Final. Ele fora convocado pelos céus e, a partir de então, se pôs a realizar, com grande afincio, sua missão, pois ser "o escolhido" era mais do que um privilégio, era uma vocação. Na noite de 22 de dezembro, guiado por imagens e vozes, saiu em peregrinação mística pela cidade. Em sua via-crúcis, passou pela Igreja de São José e terminou no Mosteiro de São Bento. Afinal, era preciso comunicar aos sacerdotes sua missão (DANTAS, 2009, p. 30).

Sendo reconhecido pelos monges do local, Bispo foi recolhido e levado até a um hospital psiquiátrico, onde foi identificado com esquizofrenia paranoide⁸. Não muito tempo depois, foi transferido para a Colônia Juliano Marinho, complexo psiquiátrico que marcou um caminho sem volta em sua vida, onde entre idas e vindas, o mesmo acabou se estabelecendo, passando a considerar o local como uma segunda casa. A psiquiatria, operando a partir de uma visão limitada construída pela área da medicina na época, priorizava duas medidas principais: a criação de manicômios, locais onde as pessoas à margem eram colocadas e tratadas como meros objetos; e os tratamentos vigentes daquele tempo, como o eletrochoque e a lobotomia, que tinham como objetivo “interferir física

⁸ Transtorno mental grave caracterizado por sintomas de delírios de perseguição ou grandiosidade, além de alucinações auditivas típicas, como vozes comentando ou ameaçando. [...] Os sintomas incluem ideias paranoides, isolamento social, desorganização do pensamento e alterações no humor. Disponível em: <https://versatilis.com.br/cid10/f00-f99-capitulo-v-transtornos-mentais-e-comportamentais/f20-f29-esquizofrenia-transtornos-esquizotipicos-e-transtornos-delirantes/f20-esquizofrenia/f200-esquizofrenia-paranoide/#:~:text=O%20c%C3%B3digo%20CID%20F20.,sobre%20sinais%20iniciais%20da%20doen%C3%A7a>. Acesso em: 23 dez. de 2025.

ou quimicamente nessa parte do corpo do paciente (o cérebro), para consertar os enguiços mecânicos que desencadeavam as psicoses” (DANTAS, 2009, p. 39).

Por esses e tantos outros motivos, se faz nítido que o local não possuía condições adequadas, gerando um tratamento desumano para os que se encontravam ali presentes. Bispo estava inserido nesse ambiente, e sem dúvida vivenciava e era atravessado pelas situações proporcionadas por ele. Porém, não se encontrava totalmente fora de todo o convívio social e das situações ocorridas externamente, já que em virtude de um bom comportamento e uma relação construída com alguns funcionários, possuía certos privilégios que ninguém mais recebia. Entre esses benefícios, a ocupação de mais de uma cela, e o recebimento constante de jornais e revistas – por onde Bispo se atualizava e ficava sabendo sobre os acontecimentos mais recentes do mundo, detalhes que por vezes também se manifestaram em suas criações.

Instruído por vozes que acreditava serem divinas e o comandavam a realizar a sua missão – reconstruir o mundo para apresentá-lo à Deus, Todo-Poderoso, no dia do Juízo Final –, Bispo passou a produzir incessantemente. Pelo local carente em que habitava, não obtinha os materiais convencionais comumente utilizados para se criar arte; tratou então, de fundar a sua própria economia. Realizava trocas para conseguir os mais diversos “cacarecos”, e em seus constantes passeios em torno da Colônia, coletava e se apropriava de todo objeto inutilizado que enxergava algum potencial construtivo. Para Dantas (2009), essa característica estabelece Bispo como um *bricoleur*:

Bispo [...] estava apto a executar tarefas diferentes sem se subordinar, em cada uma delas, à obtenção de matérias-primas e de ferramentas, concedidas e procuradas na medida de sua intenção. Aliás, não havia um plano pré-concebido. A regra do seu jogo era arranjar-se com os meio-limites, isto é, com um conjunto restrito de utensílios e de materiais heteróclitos, resíduos de obras humanas, uma espécie de subconjunto da cultura. Seus objetos não eram definidos por um projeto, mas por sua instrumentalidade, porque os elementos da composição eram recolhidos e conservados a partir de um princípio: "isto pode servir" para a representação do mundo no dia da "passagem". Seu trabalho como bricoleur - não se limitava a executar coisas ou unicamente a descontextualizá-las: ele não apenas "falava" com as coisas, mas também "falava" por meio delas, contando, através das escolhas que fez, fragmentos de

sua experiência, de sua vida; ele punha algo de si nos seus objetos (DANTAS, 2009, p. 118).

Com essa movimentação, Bispo transformava simbolicamente o caos em cosmo (DANTAS, 2009, p. 98). Utilizava a desordem para construir o seu próprio mundo – que acreditava ser o ideal: harmonioso, igualitário e livre de qualquer escassez. E que deveria ser apresentado ao Criador no Fim dos Tempos. Criador esse, que consistia em seu “duplo especular, ou seja, aquele que [refletia] uma imagem invertida de Bispo. Era o novo Bispo, arquiteto do mundo, paradoxalmente servo e rival de Deus e que atuava de maneira a libertar seu criador de sua pequenez” (DANTAS, 2009, p. 61). Portanto, nesse tempo apocalíptico, Bispo atuava como o próprio criador e ao mesmo tempo criatura.

Suas obras não eram feitas apenas para agradar o Sagrado. Elas também foram a maneira que Bispo encontrou para se colocar no mundo, criando ativamente formas de existir e resistir. Para que isso acontecesse, foi necessário que o antigo Bispo morresse, e um novo renascesse: aquele que se colocava como o grande Criador. Esse renascimento, foi simbolicamente marcado por uma ruptura, aquela ocorrida em dezembro de 1938, que causou uma fragmentação e fez surgir o novo Bispo – que tinha uma irremediável missão: reorganizar e reestruturar o mundo através de suas criações.

Ele foi tomado pelo êxtase, por uma experiência mística espontânea que o levou a uma nova interpretação da realidade: morria o Bispo fiel à família Leone, nascia o Bispo servo de Deus. Sua condição mudou radicalmente: antes do êxtase, um simples empregado doméstico; depois, um representante de Deus, um novo messias. Bispo passou a se empenhar na construção de um sistema simbólico próprio. Para ele, tratava-se de uma medida de equilíbrio, de afirmação da sua existência; para os psiquiatras, era esquizofrenia-paranóide com mania de grandeza (DANTAS, 2009, p. 55).

O bordado é uma parte relevante e muito presente nas obras de Bispo, e, assim como Leonilson e Rosana, ele o retirou de sua associada tradição. A técnica foi incorporada aos objetivos pessoais do artista, que estavam afastados das contenções socialmente impostas como uma atividade tradicionalmente feminina. Não é certo como seu interesse pela técnica surgiu, mas é válido lembrar que, Japaratuba, sua cidade natal,

era fortemente marcado pela feitura das bordadeiras que ali se encontravam; “e pode ter sido com essas mulheres que ele, de alguma forma, descobriu e apreendeu os movimentos da mão a criar novas tramas sobre a trama do tecido” (DANTAS, 2009, p. 132).

Essa não foi a única quebra de paradigma feita por Bispo. Como uma pessoa que não se enquadrava nas leis de toda a normalidade imposta socialmente, encontrou na arte um encantamento, fez dela abrigo e a utilizou como meio para se personificar. Arte essa que, indubitavelmente não se encontrava presente nos meios tradicionais e institucionais. Pode então, ser considerada uma arte marginal – independente, sem buscar seguir regras específicas ou movimentos artísticos. Ainda assim, com significante força e beleza, capaz de se estabelecer dentro do campo da arte e gerar um legado que ressoa até os dias atuais.

Toda a sua obra nasceu da necessidade de fundar e encantar um mundo a partir dos destroços deste de que fazemos parte; nenhum diálogo existe com a tradição artística ocidental, embora possamos atribuir ao seu trabalho um sentido mais sociológico e mesmo crítico. Contudo, justamente por estar distante de tudo isso, ela termina por questionar a história da arte em vez de ser questionada por ela; passa a ser objeto de interesse da sociologia e, não, obra sociológica; ao fazer, de sua vida, obra, é a sociedade que, diante dela (obra), a ela deve explicações (DANTAS, 2009, p. 114).

3.6 – Obras e linhas

Para a construção do seu novo mundo, Bispo não se utilizou dos meios expressivos clássicos como a pintura e o desenho. Sua obra, como exposto, caminha em um sentido bastante contrário. Há um forte interesse na manualidade, e em uma construção realizada através dos materiais que encontrava sem utilidade pelo caminho ou através das negociações feitas no mercado paralelo da Colônia Juliano Maranhão. Uma das técnicas que correspondem aos seus interesses é o bordado, por qual Bispo trabalhou com bastante afinco em conjunto com a costura. Na precariedade de matéria-prima ideal para tais construções, Bispo se apropriou recorrentemente das linhas desfiadas do próprio uniforme que utilizava, e também de outros objetos, como lençóis e colchas. Esses deslocamentos demonstram como tudo ao seu entorno se transformava ao seu olhar para caminhar em conjunto com os seus desejos criativos.

Nesses bordados, assim como nos meus, nota-se um grande interesse de Bispo pela escrita. Suas peças carregam de forma frequente textos e palavras. Marta (2009), reforça a importância da linguagem nas obras do artista, e o seu uso desviado de intenções convencionais, assim como tantas outras características de suas produções. Sendo assim, a linguagem era utilizada por ele de maneira disruptiva; como uma busca pessoal, não correspondente às intenções e funções comumente estabelecidas para esse campo. Ela é, em conjunto com suas construções plásticas, um processo particular, que corresponde às suas vivências, e expressa de forma própria as suas intenções. Estando à margem da sociedade e sendo classificado como incompetente, Bispo foi privado do uso da linguagem como ela é constituída socialmente, e expressa a escrita da maneira como a compreende. Tal questão pode ser resumida da seguinte maneira:

A condição de objeto impõe, àquele que foi rotulado, a impossibilidade de intervenção ativa ou significativa sobre a realidade. Conseqüentemente, as funções da linguagem, o sujeito, o predicado, o tempo verbal, a sintaxe, perdem, deliberadamente, seu valor instrumental. O estatuto de irresponsável libera-o para as alucinações, para todas as associações de formas e idéias. Ao bordar palavras, o que Bispo e tantos outros artistas brutos que fizeram uso do verbo buscavam era demolir esse edifício que é a linguagem, não para construir outro em seu lugar, mas para reunir, bizarramente, seus destroços, suspendendo a significação convencional das palavras, subvertendo as convencionais funções da linguagem, agindo sobre a sintaxe como anarquistas, anulando os sentidos, embaralhando a expressão, desvalorizando a semântica da qual eram vítimas. O resultado é um conjunto de palavras que não estão a serviço da realidade nem de qualquer escuta; giram em torno delas mesmas como que enlouquecidas, afinal seus autores não tinham nada a ganhar ou a perder (DANTAS, 2009, p. 123-124).

Dessa maneira, Marta (2009) expõe que, esse aspecto disruptivo presente em sua escrita não se dá apenas pela utilização de ferramentas não usuais como o tecido, a linha e a agulha. Ela se encontra em grande parte também na forma como a linguagem é utilizada por ele. “Da mesma forma que manipulava os materiais, Bispo manipulou as palavras, ou seja, como substâncias mágicas” (DANTAS, 2009, p. 133). Foi então, além de um *bricoleur* de ideias e de construções artísticas visuais, um *bricoleur* da escrita.

“Nos termos de Thévoz [...], mais do que uma criação *ex nihilo*, é necessário falar de uma bricolagem lingüística” (THÉVOZ, 1978, p. 13 apud DANTAS, 2009, p. 131).

Esses aspectos podem ser observados em sua obra *A história universal* (s.d.), onde Bispo se apropriou de um texto encontrado em uma propaganda de uma coleção de livros, veiculada pela revista *Veja*, datada de 26 de março de 1986. Nesse apoderamento, Bispo pegou o escrito e o transpassou para o tecido com a técnica do bordado, afirmando que o mesmo se referia a sua própria biografia; portanto, se configurava para ele, como a consagrada corroboração de sua origem divina. "Eu passei com letras maiúsculas pra eu e os outros poder ver. É a minha biografia" (BISPO apud HIDALGO, 1996, p.190, apud DANTAS, 2009, p. 130). No aproveitamento do material selecionado de maneira premeditada, e em sua construção voltada para fins diferentes dos quais se encontrava inicialmente, Bispo “raptou palavras e textos subvertendo seu sentido, simulando sua história” (DANTAS, 2009, p. 131).

Figura 14 - *A história universal* (s.d.).



Fonte:

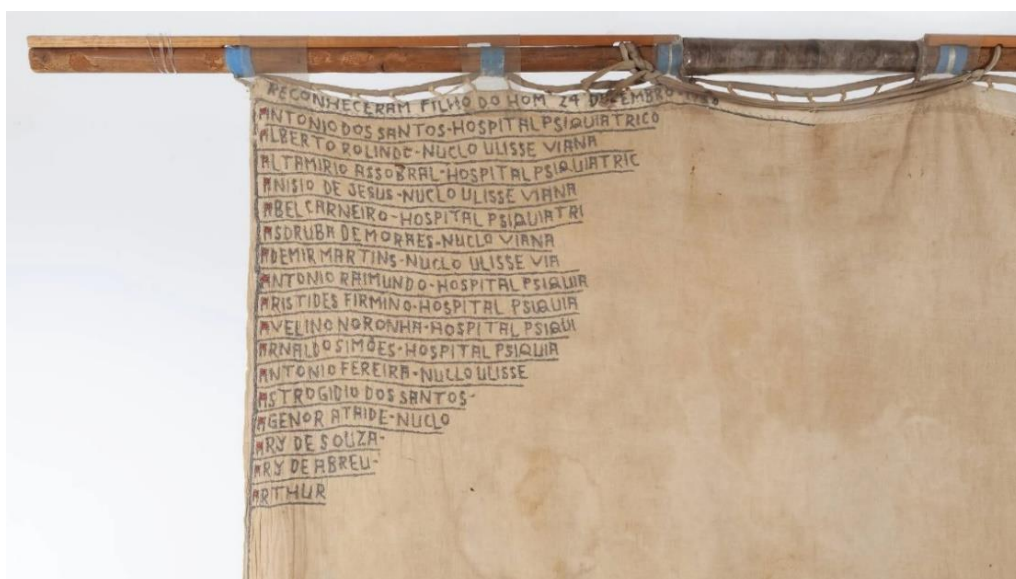
<https://br.pinterest.com/pin/507710557982270837/>. Acesso em: 28 dez. 2025.

Na obra *Dicionário de nomes – letra A, I* (s.d.), Bispo realizou outra apropriação; selecionou e bordou o nome de algumas pessoas que conheceu ou que teve algum contato, seja diretamente ou através de alguns veículos como jornais e revistas. Todos esses nomes, iniciados pela letra A, foram organizados e dispostos na lateral esquerda do tecido, formando imagneticamente um triângulo assimétrico e decrescente. Nessa listagem, o seu próprio nome, Arthur, é encontrado na base da pirâmide. Esse estandarte, assim como todas as produções de Bispo, servia como um inventário do seu próprio mundo, uma representação organizada que tinha como função ser apresentada à Deus no dia do Juízo

Final. É possível notar que, o uso do espaço presente no tecido foi feito de forma calculada, e a parte que se encontra contrária aos nomes bordadas, manifestada em maior área, permanece vazia. Esse gesto, também foi realizado por mim nos bordados presentes nas páginas do meu livro, onde uma escolha intencional dos espaços e de onde encaixar cada elemento foi realizada. Porém, com uma intenção contrária à de Bispo:

O preenchimento obsessivo, com formas ou escritura em todo o espaço da obra, é tido como uma das características da expressão esquizofrênica: o horror do vazio. Para Prinzhorn [...], não é possível elucidar, empiricamente, se esse "horror ao vazio" é uma espécie de angústia diante dos espaços livres ou uma necessidade desenfreada e lúdica de deixar as marcas da experiência vivida. Antes de tomar essa organização como característica estilística do autor ou sintoma mórbido, é preciso lembrar que os trabalhos analisados por Prinzhorn, e que hoje constituem a Coleção de Heidelberg, assim como os de Bispo, [...] e tantos outros, não contavam com o apoio material que hoje existe nos chamados "ateliês de arte-terapia". Esses criadores agiam na clandestinidade e deparavam com a dificuldade de obter os materiais necessários para sua criação, logo, cada espaço em branco deveria ser bem utilizado, explorado ao máximo. A dificuldade material associada ao tempo livre do paciente talvez explique melhor o chamado "horror ao vazio" (DANTAS, 2009, p. 131).

Figura 15 - *Dicionário de nomes – letra A, I (s.d.).*



Fonte: <https://www.timeout.com/pt/rio-de-janeiro/arte/100-anos-da-colonia-juliano-moreira-arquivos-territorios-e-imaginarios>. Acesso em: 28 dez. 2025.

Em *Eu preciso destas palavras escrita* (s.d.), uma outra configuração é evidente. Na frente do tecido, Bispo bordou escritos e os colocou em conjunto com uma figura humana envolta em uma espécie de redoma, o qual nomeou de Cloves. Na parte direita do estandarte, foi apresentado por Bispo um texto do momento de seu arrebatamento inicial, aquele ocorrido em 1938, onde os anjos vieram ao seu encontro e comunicaram o seu compromisso divino na terra. Portanto, “o registro da narração de seu mito é a tentativa de esquecimento de um Bispo que "morreu", afirmação de uma nova identidade que deveria ser inserida no seu arquivo particular como uma memória artificial. Esta é construção do passado através da invenção do presente. Não é a subjetividade de Bispo que está exposta aqui, mas a sua negação” (DANTAS, 2009, p. 135).

Figura 16 - *Eu preciso destas palavras escrita* (s.d.).



Fonte: <https://museubispodorosario.com/portfolio/eu-preciso-destas-palavras-escrita/>. Acesso em: 28 dez. 2025.

No verso do mesmo estandarte, Bispo bordou *Desenhos geométricos* (s.d.), onde abandona o escrito e utiliza apenas figuras e símbolos. O seu principal objetivo, não era simplesmente retratar os tipos de imagens que sugere o próprio título da obra, mas realizar uma construção oposta:

O que encontramos em Desenhos geométricos é resultado da passagem da escrita ao desenho, sem que se constitua uma linguagem oculta ou misteriosa; ela não pede para ser decifrada porque nada quer comunicar; é puro exercício de inventividade. Ao transformar a escrita em desenho [...], Bispo fazia com que a linguagem deixasse de ser uma unidade de informação lingüística, esvaziava-a como elemento destinado à nossa leitura e convocava, em seu lugar, as formas plásticas. Essas formas nos desafiavam a uma complicada visão/leitura; não sabemos mais, ao certo, se devemos ler ou se devemos ver (DANTAS, 2009, p. 136-137).

Figura 17 - *Desenhos geométricos* (s.d.).



Fonte: <https://museubispodorosario.com/portfolio/eu-preciso-destas-palavras-escrita/>. Acesso em: 28 dez. 2025.

Esse tipo de estruturação aparece em outros momentos nas obras de Bispo, e é elaborado por Marta (2009) pelo nome de *escritema*:

Escritema é um neologismo proposto por Pereira para designar o resultado de operações estéticas onde os termos grafema, signos, unidades ou elementos da escrita afiguram-se impróprios; o termo é o resultado das transmutações do

semântico em elementos puramente formais (PEREIRA, 1967, p. 27-9 apud DANTAS, 2009, p. 137).

As figuras que concebem essas estruturas tão singulares tidas como escritemas, são elucidadas por ela através do termo *figuralidade*:

A figuralidade é [...] uma forma que se exhibe à nossa percepção visual: volumes, vazamentos, estímulos cromáticos, espessuras, incisões, ritmos que nos excitam objetivamente, patenteando enfim as suas implícitas energias espaciais (PEREIRA, 1967, p. 30 apud DANTAS, 2009, p. 137).

Desse modo, a figuralidade produz uma linguagem visual baseada não nas regras formais da linguagem escrita, mas na apresentação de formas ou figuras próprias, que manifestam um tipo particular e afetivo de escrita, referente aos propósitos específicos daquele que as cria. A exteriorização dessas figuralidades manifesta-se visualmente no corpo simbólico dos chamados escritemas. Esses escritemas, por sua vez, não representam uma possível rejeição de Bispo à escrita convencional e à sua força enquanto transmissora de ideias, nem podem ser compreendidos apenas por meio da escrita ou da imagem, mas através da aglutinação dos dois tipos de representações em uma linguagem única, capaz de transmitir sentidos pessoais e característicos.

A totalização de escritema/figuralidade é a desconstrução de dois sistemas simultaneamente, o da escrita e o do ícone. Nesse caso, não se trata de uma bricolagem, de reminiscências do estágio originário da escrita fonética, de regressão atávica ou adaptação elementar. Trata-se de uma nova prática, que me parece coerente com a nossa sociedade, onde os meios de comunicação de massa nos bombardeiam com imagens e informações escritas. A desconstrução desses dois sistemas revela um sintoma: aquele de uma relação criativa e nada pacífica que Bispo mantinha com sua época e com a cultura de massa (DANTAS, 2009, p. 137).

Com o exposto, pode-se dizer que os meus bordados apresentam uma estrutura semelhante. O meu principal objetivo ao trazer a escrita enquanto parte ativa das páginas

do meu livro, não foi colocá-la para cumprir as funções convencionais que são comumente esperadas dela, como a transmissão de informações ou conhecimentos. As imagens, da mesma forma, não foram pensadas para apresentar apenas aquilo à que se referem e que apresentam em suas formas. Ambas, foram pensadas para agirem em conjunto, para comunicarem e expressarem as minhas sensações, externalizando como processo certas questões que me atravessam nesse momento. As páginas bordadas por mim, podem então ser pensadas como exibidoras da figuralidade, pois manifestam em sua estrutura escritos com sentidos rompedores (os escritemas), que constituem formas próprias pensadas propositalmente para alcançar ideias referentes às minhas poéticas.

Em conclusão, a compreensão do uso da técnica do bordado por Bispo, em conjunto com a sua poética tão extraordinária que perpassa diretamente por sua existência em um entrelaço mágico entre arte e vida, foi essencial para o entendimento da minha própria obra e do uso da técnica do bordado dentro da mesma. As poéticas de Bispo, ainda que com sentidos e jeitos divergentes das minhas, foram fundamentais para a percepção dos delineamentos da minha própria expressividade, que em um sentido pessoal, buscam colocar pra fora aquilo que de certa forma me inquieta e me move.

4. O meu processo criativo

O processo criativo ganhou forma quando o projeto assumiu de fato o caráter prático pretendido desde o começo. Pensei de que maneiras o livro de artista poderia se constituir e como ele seria feito. Essa parte foi um pouco complexa e por vezes difícil, pois é a partir dela que toda a materialidade se constituiria. Em um mar de possibilidades, escolhas técnicas precisavam ser feitas. Quais seriam essas escolhas? Quais materiais utilizar? Como esse livro seria? E quais poéticas ele carregaria?

De início, lembrei de um pedaço de algodão cru que havia comprado há muito tempo, mas estava guardado e sem nenhuma utilidade. Pensei que a sua materialidade talvez fosse interessante para a construção de um livro de artista. O algodão é maleável, pode comportar muitas configurações e possui afinidade com diferentes tipos de materiais. Sendo assim, a base principal do livro foi decidida. Consequentemente, não foi muito difícil pensar no bordado como uma possibilidade a se trabalhar. Primeiro, por sua completa e total afinidade com o tecido. Segundo, por ser uma técnica que já despertava

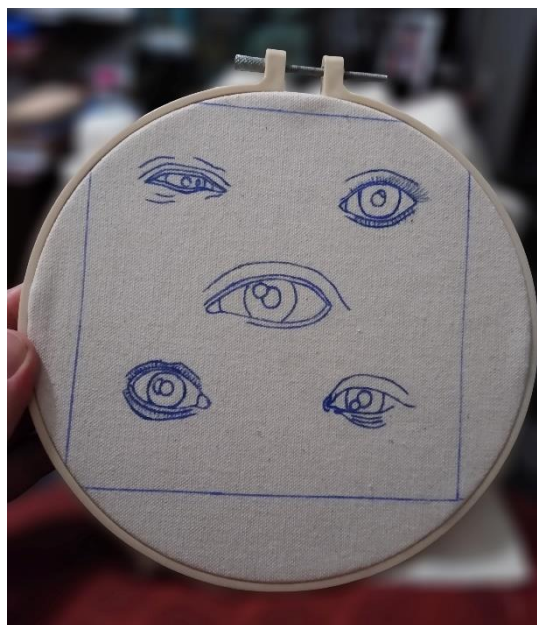
o meu interesse em trabalhar e fazer algumas experimentações, motivo pelo qual havia guardado aquele pedaço de algodão. A oportunidade perfeita acabou então surgindo.

Nunca havia trabalhado com nenhum tipo de bordado. Pesquisei as possíveis alternativas e acabei me interessando pela agulha mágica e pelas construções trazidas pela mesma. Nessa técnica, ao inserir a linha dentro da agulha, que é oca por dentro, pequenos laços são formados no avesso do tecido. Esse tipo de ponto é chamado de *punch needle*, e é mais conhecido popularmente como bordado russo. Comprei o material necessário: um kit específico para esse tipo de bordado, e assisti alguns vídeos pela internet de como utilizá-lo. Não foi muito difícil de aprender a técnica. De certa forma, o processo foi até meio intuitivo. Mas carregou consigo aquele pequeno desconforto que sempre tenho ao aprender algo pela primeira vez. Os anseios e o medo do erro. Mas a partir daí, as coisas fluíram bem e o trabalho entrou em outro patamar de desenvolvimento. Todo o processo do bordado acabou gerando uma ação reflexiva: o ato de costurar, partia de uma ação material e factual, mas também partia de dentro. Ao botar a agulha no tecido e dar vida as minhas ideias, eu estava de certa forma também me costurando ali. Costurando as minhas percepções, minhas poéticas, e dando um sentido material e expressivo a algo que antes só se fazia presente no meu interno, sendo por muitas vezes silenciado. Outro ponto curioso foi a presença do relevo e do volume formados no tecido pela própria técnica do bordado. Eles levaram o meu projeto para outro patamar, pois destacaram ainda mais a materialidade do trabalho. Trouxeram consigo o sentido do tato e a capacidade de sentir também com as mãos e com o toque. Esse tópico é muito importante pra mim, tendo sido o meu alvo principal de pesquisa em outros momentos. Então, foi muito interessante vê-lo sendo aplicado aqui, ainda que inicialmente não de forma intencional.

Quando o trabalho ainda era uma ideia em construção, sempre foi do meu desejo que ele trouxesse textos e imagens como parte da sua composição. Mas não queria que os dois apenas fizessem parte. Queria que funcionassem como linguagens completamente relacionadas, mas não codependentes uma da outra. Que ocupassem o mesmo espaço e trouxessem sentidos semelhantes, cada uma à sua maneira. Para a construção das páginas, primeiro pensava em uma imagem que transmitisse a poética buscada por mim. Seja algum pensamento, sensação, vivência, percepção ou memória de algo latente naquele momento. O trabalho foi então se constituindo como algo intransferivelmente introvertido, pessoal e subjetivo. Essas imagens, eram sempre minimalistas e sem muito excesso, pois o sentido criado para as mesmas deveria ser construído junto do texto que

as acompanhasse. Como próximo passo, eu fazia o esboço do desenho, e o passava para o tecido com a chamada caneta fantasma, que é própria para tecido e apaga seus traços na presença de calor, o que ajudaria a não deixar marcas no algodão após o bordado ser finalizado. Depois, era hora de pensar em um texto que conversasse e criasse um sentido, tanto para a tal imagem, quanto para si mesmo e a construção do conjunto. Apesar do movimento intencional, a intenção não era que os textos funcionassem como uma legenda para as imagens, e nem que tivessem apenas a função de dar sentido para elas. Eles poderiam também funcionar sozinhos, e mesmo que acompanhantes, ainda não possuem a capacidade de desvendar o que cada imagem representa no seu todo. A minha interpretação e manifestação é única, e a principal na construção deste livro de artista. Mas ela não é a única possível. Através dessas escolhas, é possível que um espaço de interpretação para terceiros, aquele que observa de fora, seja criado. Cada um pode conceber o seu próprio sentido através da sua própria observação, tanto para as imagens, quanto para os textos e o conjunto da obra. Sendo assim, o livro parte de questões íntimas e pessoais, mas pode perfeitamente partir para o coletivo, se manifestando de diferentes formas, criando seu sentido através de diferentes observações de diferentes pessoas.

Figura 18 – Esboços dos desenhos feitos no tecido.



Fonte: do autor.

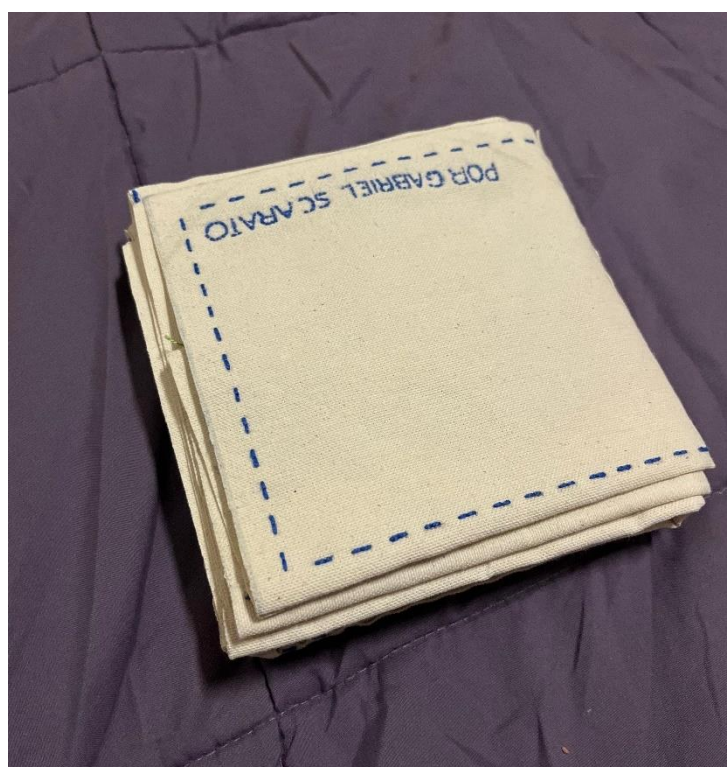
Desde o princípio, pensar a materialidade do livro foi um ponto essencial para mim. Primeiro, porque a constituição de sua forma física também seria uma parte importante da sua produção, e, portanto, materializadora do meu processo criativo e da construção da minha expressividade, capaz de fortalecer as manifestações pretendidas. Como apresentado no segundo capítulo, esse é um dos pontos primordiais ao se pensar o livro de artista, que tem os seus aspectos estéticos colocados em primeiro plano, as vezes até mesmo acima dos conteúdos internos que apresenta. Seu formato é proposital, e está bastante ligado aos sentidos idealizados e construídos pelo autor.

Nesse sentido, o formato final do livro foi pensado com bastante cautela e cuidado; é ele que traria a significação final para o trabalho. De início, separei um espaço de 15x15cm para cada uma das 15 páginas do livro, demarcando a medida em cada um dos tecidos para saber exatamente onde seria feito o corte para a junção entre cada uma delas. Ao finalizar todos os bordados, posicionei as páginas lado e lado e fiz a seleção de qual ficaria em cada lugar, me atentando para a capa e a contracapa como a primeira e a última página, respectivamente. Para a união entre todas, foi pensado em 5 colunas de 3 páginas cada, somando por fim as 15 páginas realizadas. Após essa decisão, comecei a passar termolína leitosa nas linhas de cada página onde o corte seria feito, produto utilizado para selar as bordas e evitar futuros desfiamentos do tecido. Depois, foram realizados os cortes demarcados para que as páginas assumissem o tamanho desejado. Como última medida, cada página foi unida através do ponto conhecido como alinhavo, que são mais espaçados entre si e geralmente utilizados para ajudar a segurar e ajustar o tecido antes de uma “costura final”. Eles foram propositalmente pensados nesse caso, para dar a forma de uma costura não completamente “definitiva”, já que cada pedaço apresenta uma parte de quem eu sou, esse que ainda está em constante construção. Essa técnica de costura foi precisamente ensinada pela minha mãe e minha irmã, duas grandes auxiliadoras nessa parte do processo. Da mesma forma, o tipo de costura foi intencional para que o formato do livro apresentasse algo semelhante à uma colcha de retalhos, com cada página sendo um recorte de mim ou de um pensamento meu, constituindo por fim uma união, um conjunto de fragmentos daquilo que eu sou. Em última instância, foi realizado o desejo de que todas as páginas se apresentassem unificadas em uma só coisa quando o livro fosse aberto por inteiro, como uma tapeçaria, demonstrando que elas fazem parte de um mesmo todo, e não estão separadas ou devem ser lidas individualmente.

5. O resultado final

A seguir, algumas imagens do resultado final do meu livro de artista:

Figura 19 - Capa, contracapa e lateral do livro de artista.





Fonte: do autor.

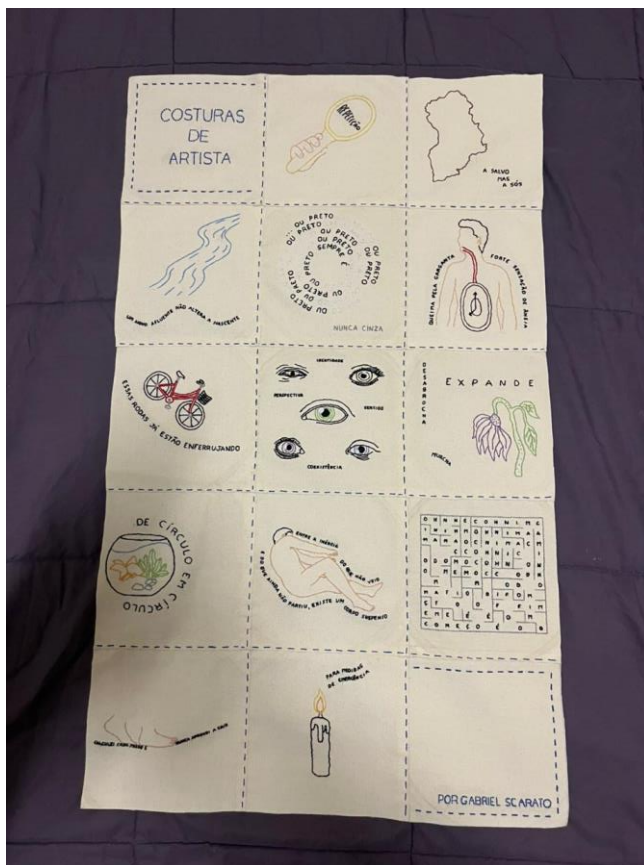


Figura 20 - Imagens do livro de artista aberto e o seu verso.



Fonte: do autor.

Figura 21 - Livro de artista aberto com seus detalhes à mostra.



Fonte: do autor.

5.2 – Bordando cada página

Neste capítulo, irei elucidar um pouco sobre a construção de cada página; não com o objetivo de explicar ou esclarecer o que foi feito, mas para externar um pouco como me senti ao bordá-las, e quais ideias e noções elas impulsionaram. O escrito sobre cada uma seguirá a ordem sequencial de como o livro foi costurado, da primeira linha e da primeira página após a capa para a direita, e assim sucessivamente (ver imagem 21).

Página 2:

No espelho em primeira pessoa, tudo que se vê é repetição. Repetição porque tudo que vivo e a maneira como me porto é um reflexo, primeiramente, de uma autoimagem. A primeira relação é aquela que temos conosco, portanto, o que o espelho reflete é diretamente minha forma de lidar com o mundo, de agir e de enxergar as coisas. É a partir de dentro do espelho que eu exprimo tudo que está para fora dele. É uma relação individual que determina posteriormente as coletivas. É por isso que essa página abre o livro, pois tudo o que vem depois dela é inevitavelmente reflexo de uma primeira imagem.

Página 3:

A ilha é uma porção de terra isolada e cercada por água. Em um naufrágio, ela é talvez um sinal de esperança; é sobrevivência em meio às águas turbulentas. Mas estar nela, é também estar completamente isolado do mundo, destituído de todo o contato com o externo ao que se conhece. Esse bordado, portanto, é sobre se fazer ilha: estar seguro, mas também sozinho. Se colocar em uma possível posição de isolamento por instinto de sobrevivência, e depois viver as consequências de tal situação.

Página 4:

O famoso senso comum diz que um rio nunca é o mesmo (*"Nós não podemos nunca entrar no mesmo rio, pois, como as águas, nós mesmos já somos outros"* – Heráclito de Efeso). Não discordo dessa afirmativa. Mas aqui, quis pensar em um contraponto para ela. O rio de fato nunca mais é o mesmo após a renovação de suas águas. Ainda assim, a sua natureza se mantém intacta. Mesmo com novos afluentes (cursos d'água menores que

desaguam e dão um corpo maior ao rio), a nascente, onde a água emerge e ponto principal de sua origem, permanece imutável. Dessa maneira, traço uma metáfora entre mim e o rio. Com a vinda de mudanças, novas experiências e vivências, eu sou mudado. Novas perspectivas alteram quem sou, e a minha forma de enxergar e experienciar as coisas, mas nunca a minha essência, a minha base. Essa permanece a mesma, e acredito que sempre permanecerá, pois é inerente a mim e faz parte da minha construção enquanto indivíduo.

Página 5:

A ansiedade limita as perspectivas e distorce a noção da realidade. A ideia surgiu ao pensar na dualidade constante causada pela mesma. No seu controle, o mundo se torna automaticamente dicotômico. Utilizei as cores preto e branco para brincar com a ideia do monocromático, a falta de espaço para outras cores (ou visões) se manifestarem. A mistura das duas, o cinza, nunca é uma possibilidade viável, então me encontro preso as suas delimitações e aos seus antagonismos. É isso ou aquilo. Bem ou mal. Bom ou ruim. Preto ou branco. Surge assim uma espiral de pensamento e de repetição, elementos que propositalmente estão presentes na composição da figura, estando inteiramente ligados ao que eu buscava transmitir.

Página 6:

“Sistema digestivo é um grupo de órgãos que trabalham juntos para digerir e absorver nutrientes dos alimentos que você consome”⁹. Trouxe aqui, o tempo como sistema digestório. Ele é o responsável por digerir ou absorver as situações que ocorrem e as maneiras pelas quais elas me perpassam. Mas, minha relação com o tempo é muitas vezes não tão boa, tenho minhas próprias questões com ele. Sendo assim, foi pensado em uma má digestão, representada no texto pela queima da garganta, aquilo que desce ardendo devido à um processo refluxivo, e gera também a sensação de ânsia. Mas a ânsia, é trazida por dois pontos de vistas diferentes. É uma possível causa de mal estar, mas também a sensação de um desejo excessivo, ou seja, a materialização da vontade de mais doses de tempo e de ter mais tempo. Uma relação contraditória, querer mais algo que faz mal.

⁹ Disponível: <https://my.clevelandclinic.org/health/body/7041-digestive-system>. Acesso em: 26 dez. 2025.

Página 7:

A bicicleta vermelha remete à primeira bicicleta que tive em minha vida durante a infância. Foi por ela que aprendi a andar de bicicleta. Essa, é uma das memórias mais vivas que tenho da infância, uma de grande felicidade, onde aprendi a realizar uma das atividades preferidas daquela época. A frase, se refere ao enferrujado do objeto, que já está antigo e deteriorado a esse ponto. Mas é também, o enferrujado simbólico da lembrança em relação a esse objeto e a esse momento, já que estou envelhecendo e ela se encontra cada vez mais distante. Eu, a bicicleta e a memória, todos estamos enferrujando em um processo natural da qual não tem como se escapar.

Página 8:

Cada olho de uma cor e com uma expressão diferente traz à tona as diferentes visões e as formas plurais de compreender e enxergar o mundo. É estabelecido assim, uma relação identidade-perspectiva-sentido-coexistência. A identidade, denota o conjunto de características subjetivas que dão sentido a cada sujeito. A perspectiva é a representação dessas características, que demonstram as formas individuais de significar a vida e de experienciar as situações. O sentido, é pensado como consequência da perspectiva, e é dado por cada sujeito a cada acontecimento a partir do seu próprio ponto de vista. E por fim, a coexistência, que é o que une tudo, demonstra a capacidade de uma existência simultânea de uma pluralidade de olhares em um mesmo tempo e espaço.

Página 9:

Me parece inevitável nesse momento, que o ciclo natural de todas as coisas seja desabrochar, expandir e murchar. Trago uma flor murcha, que é um dos principais seres ao qual facilmente associamos esse processo. Em termos banais, elas crescem, se desenvolvem e morrem. Mas, não me restrinjo a elas, pois não acho que esse processo se trata apenas de seres. Enxergo que tudo na vida tem essa relação estabelecida. É o ciclo natural de todas as coisas; nada dura para sempre, pelo menos não da forma que nasce.

Página 10:

O aquário é um ambiente fechado do qual o peixe não possui saída. É obrigado a viver a sua curta vida em um espaço limitador, e quanto menor o espaço, mais limitante é a sua condição. Essa página é sobre se manter preso a determinadas restrições claustrofóbicas (causadas propositalmente ou não), como as que são proporcionadas pelas situações mentais, que muitas vezes impedem o surgimento de novas realidades e possibilidades. É sobre nadar de círculo em círculo, sem saída, e não chegar a lugar nenhum.

Página 11:

“Inércia é a propriedade da matéria que indica resistência à mudança, motivo pelo qual é também chamada de força de inatividade”¹⁰. Aqui, a inércia é sobre estar imobilizado diante de tudo o que acontece. É não conseguir reagir devido a uma estagnação mental, que causa também uma estagnação física. Entre aquilo que vem e que passa, há um corpo (o meu), sem reação, que se mantém privado de tomar algumas decisões, hesitante, esperando o momento em que possa reagir e retomar o controle do seu movimento.

Página 12:

Nesse labirinto-caça-palavras é possível formar diversas frases, tais como “o fim do caminho é o começo”, “o começo é o fim do caminho”, “o caminho do começo é o fim”, “o fim é o começo do caminho”, entre outras. Ele demonstra essa relação conjunta e não linear entre o começo e fim. Ambos podem ser organizados de diversas maneiras, em uma percepção não linear. Não existe o começo e o fim. Só o que há é o que existe entre eles.

Página 13:

Pensar cautelosamente em cada próxima movimentação na vida me fez ter uma falsa sensação de controle sobre os meus próprios passos e as consequências deles. Me colocou regularmente em uma corda bamba, onde cada próximo passo se torna mais escorregadio e exige cautelas maiores. Me coloquei pouco em situações de risco, portanto não aprendi a lidar com as quedas. Mas, aprendi a andar perfeitamente na corda bamba, ainda que

¹⁰ Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/inercia/>. Acesso em: 26 dez. 2025.

com certo medo do que vem pela frente. A precaução exaustiva não permite passos que saiam dessa corda bamba, ela é a situação limite e também o destino final.

Página 14:

Na minha casa, sempre foi comum o apelo do uso da vela em momentos de falta de luz. Quando a luz acaba, é normal que todo mundo corra e procure a vela mais próxima para não ter que lidar com o escuro. A vela, nesse caso, se configura como um objeto para combater alguma situação difícil, seja ela qual for. Ela é uma medida de emergência. É por isso que a trago de forma finalizadora no meu livro; que ela seja um lembrete que há luz mesmo em momentos difíceis, e que com ela, eu possa encontrar soluções e maneiras de passar através do escuro ou daquilo que me aflige.

6. Considerações finais

É bem difícil olhar para o próprio trabalho e definir se suas expectativas foram atendidas ou não, principalmente quando o contato ainda está quente e o mesmo possui uma relação tão intrínseca com o seu autor. É por essa construção tão subjetiva, que não busco neste tópico analisar resultados ou definir tecnicamente o que deu certo e o que não deu. Me volto assim, a amarrar os propósitos definidos inicialmente para a pesquisa, compreendendo se, de maneira definitiva, eles cumpriram o seu destino inicial.

Me sinto tentado, mais uma vez, a voltar para os processos, que já haviam sido definidos, mas agora sei, mais do que nunca, que se constituem definitivamente como a parte mais importante do todo. Meu objetivo, era pensar o livro enquanto uma construção artística, e olhando em retrospecto, considero que cumpri essa intenção. Realizei o que pretendia, e deixei a própria criação do livro ir me guiando em direção à sua construção, estabelecendo um limiar onde não é mais possível separar criador e criatura. Eu transformei o trabalho, e ele, definitivamente também me transformou.

Pensar o livro de artista definitivamente não foi uma tarefa tão simples. Inicialmente, não havia definido de quais maneiras ele seria feito. Toda a sua construção, desde o uso da técnica, quais imagens e textos ele apresentaria, até a sua forma final, foram sendo pensados ao decorrer do projeto. A sua produção trouxe problemáticas que foram sendo ajustadas ao longo do tempo; como páginas que deram errado e tiveram que ser refeitas,

o uso de uma técnica que exigiu bastante cuidado e paciência, a lida do meu perfeccionismo, que por vezes ultrapassa o limite do saudável, além do próprio tempo definido para a realização da prática e escrita como um obstáculo a ser superado. Mas, todo o livro foi feito com bastante dedicação, e tendo em vista sua feitura como parte primordial do seu desenvolvimento, incorporar ajustes e melhoras seria mesmo inevitável. Sendo assim, acredito que tenha chegado bem perto dos meus desejos iniciais.

Nesse desenvolvimento, pude aprender uma nova técnica da qual já tinha vontade, coisa que não fazia há algum tempo. Aprendi também que falar sobre inquietações e reflexões pessoais pode mobilizar construções plásticas bem interessantes, com noções pessoais com considerável competência para partir também para o coletivo. Esse não é, afinal, um dos grandes potenciais da arte como um reflexo cultural e social? Posso observar que, minha obra, também funciona como uma redoma de espaço-tempo, guardando uma parte importante de quem eu sou agora, nesse momento. É possível que as questões apresentadas mudem posteriormente, ou permaneçam as mesmas, mas de maneiras diferentes, possibilitando novas revisitas no futuro.

Esse trabalho, possui intenções principalmente conclusivas, porém não acredito que ele apenas encerre percursos, mas também que inicie outros. Ele abre portas para que eu possa conceber novas formas de pensar e construir arte, o que consequentemente motiva novas formas de também me constituir. Ele me ajuda a compreender as possibilidades do campo das artes visuais, e quais construções ele pode gerar e é capaz de suportar. Enxergo esse Trabalho de Conclusão de Curso como um grande aglutinador de tudo que aprendi até aqui; considero então, que ele tenha se encerrado de maneira satisfatória, e cumprido a sua razão enquanto finalizador da minha formação artística. Com sorte, espero que ele também possa atingir outras pessoas, que de maneiras individuais, serão capazes de construir os seus próprios sentidos. Esse livro de artista possui intimamente muito de mim e de quem eu sou (ou já fui), mas a partir de agora, ele não é mais só meu.

7. Referências bibliográficas

A Costura da Memória – Rosana Paulino. Direção e Produção: Pinacoteca de São Paulo, 2015. Vídeo de Exposição. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uNEIJArBdKw&list=LL&index=4>. Acesso em: 11 dez. 2025.

A Paixão de JL. Direção: Carlos Nader. Produção: Itaú Cultural. Bossa Nova Filmes. Brasil, 2015. Documentário. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sNUsY1un51w&list=LL&index=7>. Acesso em: 25 de nov. 2025.

CARRIÓN, Ulises. **A nova arte de fazer livros**. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2011.

CASTLEMAN, Riva. **A Century of Artists Books**. Nova Iorque: Museum of Modern Art, 1994.

CENTRO CULTURAL DE SÃO PAULO. **Tendências do Livro de Artista no Brasil: 30 Anos depois**. São Paulo: CCSP, 2015.

DANTAS, Marta. **Arthur Bispo do Rosário: A poética do delírio**. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO. **Leonilson – Sob o peso dos meus amores**. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

LEONILSON, José. **34 with Scars. 1991**. Acrílica, linha de bordado e tachinhas em *voile*. Coleção do Museum of Modern Art (MoMA), Nova York. Objeto nº 1144.2001. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/81974>. Acesso em: 5 de dez. 2025.

LEONILSON, sob o peso dos meus amores. Direção: Carlos Nader. Produção: Itaú Cultural, 2012. Documentário. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8TKHN2LcChA&list=LL&index=9>. Acesso em: 25 de nov. 2025.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. **Leonilson: agora e a oportunidades**. São Paulo: MASP, 2024.

O prisioneiro de passagem: Arthur Bispo do Rosário. Direção e produção: Hugo Denizart, 2016. Documentário. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8MzFTaOvsCQ&list=LL&index=2>. Acesso em: 22 de dez. 2025.

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Rosana Paulino: a costura da memória**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

PLAZA, Júlio. **O livro como forma de arte (I)**. Arte em São Paulo, São Paulo, n. 6, p. 1-18, 1982.

PLAZA, Júlio. **O livro como forma de arte (II)**. Arte em São Paulo, São Paulo, n. 7, p. 1-11, 1982.

Quem foi Arthur Bispo do Rosário. Direção e produção: Itaú Cultural, 2022. Minidocumentário. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uclwYFET7ck&list=LL&index=1>. Acesso em: 22 dez. 2025.

Rosana Paulino. Direção e produção: SescTV, 2021. Entrevista. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=l7u-mrfq9fs&list=LL&index=3>. Acesso em: 11 dez. 2025.

Rosana Paulino – Diálogos Ausentes. Direção e produção: Itaú Cultural, 2016. Depoimento. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7awdUzh9UVg&list=LL&index=5>. Acesso em: 11 de dez. 2025.

XIMENES, Clarissa. **A obra como um livro: reflexões sobre livro de artista.** Pinacoteca, São Paulo, 2024. Disponível em: <https://pinacoteca.org.br/blog/pina-explica/a-obra-como-um-livro-reflexoes-sobre-livro-de-artista/>. Acesso em: 27 de nov. 2025.