

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES VISUAIS

THIAGO ANTUNES SILVA

LIVRO-CICATRIZ: Processo, Memória e a Poética do Esforço

UBERLÂNDIA – MG

2026

THIAGO ANTUNES SILVA

LIVRO-CICATRIZ: Processo, Memória e a Poética do Esforço

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Instituto de Artes da Universidade Federal
de Uberlândia como requisito parcial para
obtenção do grau de Bacharelado em Artes
Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Douglas de Paula

UBERLÂNDIA – MG

2026

THIAGO ANTUNES SILVA

LIVRO-CICATRIZ: Processo, Memória e a Poética do Esforço

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharelado em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Douglas de Paula

Uberlândia, 04 de agosto de 2026.

Banca Examinadora:

Profº Dr. Douglas de Paula-
Universidade Federal de Uberlândia / UFU (Orientador)

Profº Me. Paulo Eduardo Santos de Faria
Universidade Federal de Uberlândia/ UFU

Profº Dr. Renato Palumbo Dória
Universidade Federal de Uberlândia

Prof.ª Dra. Priscila Arantes Rampin
Universidade Federal de Uberlândia/ UFU (suplente)

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus amigos e à minha família, que, durante todos esses anos, tiveram a paciência de me ouvir falar tantas vezes sobre desistir e sobre o medo de não conseguir finalizar a faculdade. Foram oito longos anos, com muitos momentos em que achei que não chegaria até aqui. Porém, estamos aqui.

Agradeço também àqueles que fizeram parte dessa caminhada e que hoje, por diferentes motivos, já não estão presentes em minha vida. Cada um deixou algo em mim e, de alguma forma, também faz parte da história que me trouxe até este trabalho.

Às novas amizades que encontrei pelo caminho, obrigado pelo acolhimento, pelas conversas e pelo incentivo nos momentos em que eu mesmo já não acreditava tanto que conseguiria.

Agradeço aos professores da Universidade Federal de Uberlândia que participaram da minha formação e compartilharam comigo seus conhecimentos e experiências. Algumas conversas ultrapassaram a sala de aula e permaneceram comigo quando mais precisei.

Chegar ao fim deste ciclo significa também tirar dos ombros um peso que carreguei por muito tempo. Olhar para trás e perceber todas as idas, vindas, desistências e recomeços faz com que esta conclusão tenha um significado ainda maior.

A todos que fizeram parte dessa jornada, o meu muito obrigado. **Ao fim de doze rounds, os juízes declaram a vitória: não por nocaute, mas por persistência.** Aprendi que nem toda vitória precisa ser grandiosa. Às vezes, vencer é suportar os golpes, levantar-se mais uma vez e permanecer de pé até o último round.

E, finalmente, eu cheguei.

RESUMO

Este memorial descritivo, intitulado "Livro-Cicatriz: Processo, Memória e a Poética do Esforço", investiga a transformação de uma trajetória acadêmica e pessoal marcada por traumas, rupturas e sentimentos de inadequação em matéria-prima essencial para a criação em artes visuais. Movido pela metáfora do "jeito ninja" — a valorização do esforço e do trabalho contínuo em detrimento de um suposto dom inato —, o trabalho estrutura-se metodologicamente sob a ótica da Pesquisa Autobiográfica em Arte (Manoela Rodrigues). O texto apresenta uma narrativa construída a partir de um diálogo tensional e complementar entre a voz sensível e confessional do artista e a fundamentação rigorosa da voz acadêmica. A pesquisa parte da experiência de exclusão do autor, compreendido como um "corpo estranho" no ambiente universitário devido a marcadores de classe e neurodivergência, para ressignificar o fracasso e o trauma escolar como um arquivo de memórias fértil. Amparado pelos conceitos de Crítica Genética e Gesto Inacabado de Cecília Salles, o estudo analisa um acervo de vinte cadernos de desenho compulsivo não como rascunhos preparatórios, mas como "documentos de processo" e a própria materialização física de um corpo-obra focado na repetição. O percurso culmina na análise poética da exposição "Trilogia da Memória" — composta por instalação, vídeo-performance e a reencadernação do "Livro-Cicatriz" —, mobilizando autores como Paulo Silveira para discutir a estética da injúria, da página violada e do livro de artista. Conclui-se que a cicatriz e a rasura não representam a superação da falha, mas a sua incorporação definitiva como potência estética e metodológica, validando a vulnerabilidade como ferramenta decolonial e legítima de produção de conhecimento poético.

Palavras-chave: Pesquisa Autobiográfica em Arte. Livro de Artista. Crítica Genética. Poética do Esforço. Documentos de Processo.

ABSTRACT

This descriptive memorial, entitled "Scar Book: Process, Memory, and the Poetics of Effort", investigates the transformation of an academic and personal trajectory marked by traumas, ruptures, and feelings of inadequacy into essential raw material for creation in visual arts. Driven by the metaphor of the "ninja way"—the valorization of effort and continuous hard work over an alleged innate gift—the work is methodologically structured through the lens of Autobiographical Research in Art (Manoela Rodrigues). The text presents a narrative built upon a tensional and complementary dialogue between the sensitive, confessional voice of the artist and the rigorous foundation of the academic voice. The research stems from the author's experience of exclusion, understood as a "foreign body" within the university environment due to class markers and neurodivergence, in order to resignify failure and school trauma as a fertile archive of memories. Supported by the concepts of Genetic Criticism and the Unfinished Gesture by Cecilia Salles, the study analyzes a collection of twenty compulsive sketchbooks not as preparatory drafts, but as "process documents" and the very physical materialization of a body-work focused on repetition. The journey culminates in the poetic analysis of the exhibition "Trilogy of Memory"—composed of an installation, a video performance, and the rebinding of the "Scar Book"—mobilizing authors such as Paulo Silveira to discuss the aesthetics of injury, the violated page, and the artist's book. It concludes that the scar and the erasure do not represent the overcoming of failure, but its definitive incorporation as an aesthetic and methodological potency, validating vulnerability as a decolonial and legitimate tool for the production of poetic knowledge.

Keywords: Autobiographical Research in Art. Artist's Book. Genetic Criticism. Poetics of Effort. Process Documents.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Autorretrato com orelhas de burro feito na parede	15
Figura 2 – O Pensador (releitura).	18
Figura 3 – Ilustrações na parede do quintal.	19
Figura 4 – Pintura em técnica tradicional.	21
Figura 5 – Caderno Canson A4.	25
Figura 6 – Os 34 Cadernos.	26
Figura 7 – Comparação entre dois Cadernos.	29
Figura 8 – Caderno como diário.	29
Figura 9 – Os 20 cadernos da pesquisa.	31
Figura 10 – Ilustração de Jean Giraud (Moebius).	32
Figura 11 – Desenho com lápis 6B.	33
Figura 12 – Desenho com lápis azul.	34
Figura 13 – Tengu.	36
Figura 14 – O Desenho compartilhado	37
Figura 15 – Pitaya em aguada	38
Figura 16 – Instalação: Arqueologia Inacabada	43
Figura 17 – Grid da instalação <i>Arqueologia Inacabada</i>	45
Figura 18 – Cadernos na instalação <i>Arqueologia Inacabada</i> .	46
Figura 19 – Vídeo-Performance: Rasgo da Memória	48
Figura 20 – Livro de Artista: Livro-Cicatriz.	53
Figura 21 – Exposição Livro-Cicatriz	56

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO: O MEU JEITO NINJA DE FAZER ARTE	9
2. O CORPO ESTRANHO: ORIGEM, TRAUMA E O ARQUIVO DO FRACASSO	12
2.1. A Herança da Terra e o Balcão da Feira: A Infância sem Recompensa	12
2.2. A Fagulha do Ódio e o Menino de Orelhas de Burro (2011–2015)	14
2.3. O Retorno à UFU: Artes Visuais e o Abismo do Burnout (2018–2019)	16
2.4. O Luto, a Pandemia e o Silenciamento Acadêmico (2020–2023)	20
2.5. A Virada pelo Boxe: Aprender a Revidar	23
3. CADERNOS DE ESFORÇO: CONSTRUÇÃO DE UM CORPO-OBRA	24
3.1. O Nascimento do Arquivo: Da Folha Solta à “Bíblia” de Capa Preta	24
3.2. A Cronologia Fragmentada e o Hiperfoco do TDAH	28
3.3. O Laboratório Tátil e a Violência da Matéria	30
3.4. Crítica Genética, Escrita de Si e a Estética do Inacabamento (Diálogo Teórico)	38
4. TRILOGIA DA MEMÓRIA: UMA ANÁLISE POÉTICA E EXISTENCIAL	42
4.1. A Instalação: Arqueologia Inacabada	42
4.2. A Vídeo-Performance: Rasgo da Memória	47
4.3. Livro de Artista: Livro-Cicatriz	51
4.4. A Exposição: O artista existe e a recepção do público	55
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS: A CICATRIZ COMO PONTO DE PARTIDA	58
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	60
7. APÊNDICE	61

1. INTRODUÇÃO: O MEU JEITO NINJA DE FAZER ARTE

"Eu vou mostrar ao mundo que posso ser um excelente ninja, mesmo sem usar *ninjutsu* ou *genjutsu*. Esse é o meu dom, é o meu jeito de ser ninja!".

— *Rock Lee (Naruto, ep. 49)*

Essa frase do Rock Lee, de *Naruto*, nunca foi apenas um elemento de cultura pop para mim, mas a espinha dorsal de como me entendo como pessoa e artista. Durante muito tempo, acreditei que ser artista exigia a criação de algo grandioso, eterno e perfeito no fazer. Como eu não tinha esse chamado "talento natural", enfiei na cabeça que meu único caminho **para** 'ser alguém' seria através do esforço contínuo e da produção exaustiva. Só que, por anos, esse esforço foi sem direção, gerando uma cobrança neurótica, frustrações diárias e um acúmulo de desenhos inacabados que eu enxergava apenas como prova de incapacidade.

O meu "jeito ninja" de fazer arte nasceu no cansaço e no suor da minha realidade. Minha trajetória começou muito antes da universidade, em um contexto familiar marcado pela roça e pela feira. Trabalhei com minha família desde a infância, acordando de madrugada e aprendendo, de forma dura, que o erro era proibido. Quando entrei na Universidade Federal de Uberlândia em 2014, no curso de Design Gráfico, eu tinha 19 anos, me senti completamente deslocado e sem entender aquele universo. Professores arrogantes e notas baixas me geraram uma trava, uma insegurança terrível, um sentimento de que eu era incapaz. Mesmo quando retornei em 2018 para o curso de Artes Visuais, tentando quebrar esse ciclo, os traumas continuavam pesando na minha mochila, como um material obrigatório de levar para a faculdade: estojo, caderno de desenho e trauma. Veio o esgotamento e o *burnout* em 2019, a separação dos meus pais, as crises de ansiedade que me travavam na porta da sala de aula e, mais tarde, o fim doloroso de um relacionamento amoroso de oito anos. Diante de toda essa bagunça, a faculdade frequentemente ficava em segundo plano e eu me retraía, usando o desenho como único refúgio e escudo contra o mundo.

É desse chão rachado e quebrado que brota a questão central deste memorial: como um percurso acadêmico marcado por traumas, interrupções e sentimentos crônicos de insuficiência pode ser transformado em matéria-prima para a arte? Como deixar de apenas suportar os golpes da vida — como meu treinador de boxe me alertou que eu fazia no ringue — e encontrar coragem para revidar através da poética visual?

A resposta para essas perguntas não estava na criação de uma obra inédita, limpinha ou monumental. Ela estava escondida e empoeirada dentro da minha mochila, junto com os traumas e o estojo: 34 cadernos de desenho que acumularam aproximadamente oito anos da minha formação. Páginas rasuradas, projetos abandonados pelo TDAH e anotações cheias de dores e incertezas. Como cantam os Racionais MC's (2002): *“Do que adianta eu ser durão e o coração ser vulnerável? [...] Se o barato é louco e o processo é lento, no momento, deixa eu caminhar contra o vento”*. Foi preciso caminhar contra o vento, revisitar esse "arquivo do fracasso" e mudar o olhar para compreender que aquelas folhas interrompidas materializam a beleza do meu esforço contínuo.

Este Trabalho de Conclusão de Curso, portanto, não busca a validação de uma técnica perfeita para agradar o olhar alheio. Ele é, na real, uma reparação comigo mesmo. É a análise poética de como transformei minhas dores numa Trilogia da Memória, fazendo o novo nascer justamente do velho. Afinal, realizando este trabalho, eu descobri que o **LIVRO-CICATRIZ: Processo, Memória e a Poética do Esforço**, nunca foi sobre os cadernos; foi sobre aprender a olhar para a minha própria trajetória com ternura. É a passagem da vergonha do erro para o orgulho da cicatriz, provando que o “meu jeito ninja de ser” é uma forma real e poderosa de estar no mundo. E é isso que vamos ver a seguir.

Para a construção dessa [VOZ ACADÊMICA], utilizei o ChatGPT como ferramenta de apoio à escrita. O uso da Inteligência Artificial também foi um processo de aprendizagem: conforme escrevia, fui aprendendo a construir os prompts e a explicar melhor aquilo que queria. Muitas vezes, a ferramenta não compreendia ou não organizava o texto exatamente da maneira que eu imaginava, o que me fazia retornar ao prompt, reformular as perguntas e rever o próprio texto. Com o tempo, percebi que a IA funcionava para mim muito mais como uma ferramenta didática de escrita. Eu escrevia meus relatos, reunia as referências e os conceitos que já havia estudado e utilizava a IA para me ajudar a organizar essas ideias e criar relações entre elas. Era também um espaço em que eu podia experimentar a escrita sem o receio imediato do julgamento de outra pessoa. Curiosamente, nesse processo, percebi que muitas vezes era eu quem julgava aquilo que a própria ferramenta me devolvia: aceitava algumas sugestões, recusava outras e reescrevia aquilo que não correspondia ao que eu queria dizer.

Optamos, eu e meu orientador, por essa estrutura visual para que o diálogo entre a experiência sensível e a validação conceitual ficasse explícita, transformando o próprio ato de escrever este memorial em um gesto que espelha o processo da minha prática artística: uma

costura de fragmentos, cicatrizes e ideias. Sendo bem sincero, a escrita acadêmica sempre foi um muro alto demais pra mim. Por causa da minha neurodivergência — TDAH e tardiamente diagnosticado, sem muitos recursos de tempo, nem de dinheiro para tratar adequadamente — focar nas regras duras da academia sempre foi um sufoco paralisante. No que diz respeito a escrever o que penso e sinto, me expressar pela escrita, já tinha aceitado. Desde a escola ouvi isso muitas vezes de professores e familiares, até acreditar, até ninguém precisar dizer para eu ouvir: — Você é burro mesmo, só fica aí desenhando. Quase desisti, a UFU quase desistiu de mim por meio de um “*Processo Administrativo de Perda de Vaga - Jubilamento por Tempo*”. Mas dessa vez vai ser diferente. Tentei escrever isso aqui várias vezes, bati cabeça, travei, apaguei tudo, senti vergonha. Foi aí que a Inteligência Artificial entrou na jogada. A ferramenta que utilizei durante esse processo foi o ChatGPT. Mas não se engane: ela não fez o trabalho por mim.

Todo o trabalho de pesquisa, seleção de referências e construção conceitual foi realizado por mim. Fiz o levantamento bibliográfico, artístico, li as referências uma por uma. Depois disso, produzi meus textos do meu jeito, com áudios que gravei com minha história, minhas reflexões, anotações, esquemas, igual aos filmes de detetive. Então pedi pra IA transformar tudo isso em texto escrito. Depois, cruzei esse texto escrito com a minha voz, a voz do [ARTISTA], com os textos teórico-acadêmicos que amparam este trabalho na linguagem e no método, e que confirmam que este é um jeito de fazer pesquisa em arte. Daí, assim que a IA fazia este cruzamento, ela gerava o diálogo e me devolvia os parágrafos, eu ia lá conferir cada citação e o contexto delas. Assim que eu aceitava, ou deletava, ou corrigia isso virava a voz [ACADÊMICA], que também é minha, pelas minhas escolhas e entendimento. É uma parceria, entende? A máquina só ajudou a organizar o que eu já tinha garimpado e vivido. Deu forma para o meu caos.

[VOZ ACADÊMICA]

A chamada “**poética do esforço**”, corporificada no “jeito ninja” de fazer arte, tensiona e desconstrói o mito romântico do gênio criador e da inspiração espontânea. Longe de se alinhar à herança que reduz o percurso artístico à manifestação de um dom inato, essa postura situa o fazer estético no campo do trabalho contínuo, denso e corporal. Sob a perspectiva da **Pesquisa Autobiográfica em Arte**, o percurso de criação e o próprio fazer artístico convertem-se em eixos epistêmicos centrais, operando como uma prática micropolítica e tátil de desfazimento dos colonialismos internos e da colonialidade do saber (Rodrigues, 2024, p. 139). A repetição e a

insistência material, longe de representarem uma carência técnica, revelam o percurso investigativo do artista em seu canteiro de obras, em que **o trabalho é o grande sintetizador do processo** de maturação da tendência poética (Salles, 1998, p. 52, 160). Ao recusar a sacralização de uma perfeição teleológica ou linear, o processo criativo legitima-se por sua própria natureza de **gesto inacabado** (Salles, 1998, p. 25). Assim, a obra de arte não se encerra na clausura de um produto finalizado para o mercado; ela é o testemunho materializado de um **itinerário recursivo e falível** que encontra na precariedade de suas formas e na poética de sua feitura a sua verdadeira potência ontológica (Salles, 1998, p. 27, 158).

2. O CORPO ESTRANHO: ORIGEM, TRAUMA E O ARQUIVO DO FRACASSO

2.1 A Herança da Terra e o Balcão da Feira: A Infância sem Recompensa

Minha trajetória artística e visual não brotou em um ambiente de calma ou de incentivo para os estudos. Ela foi moldada diretamente no chão da feira e no peso do trabalho bruto. Meus pais vieram da roça para Uberlândia e tiveram seis filhos. Sem qualquer acesso à escolarização formal, eles construíram sua visão de mundo e sua dinâmica de sobrevivência com base na vida do campo e, mais tarde, no comércio da feira livre, vendendo biscoito frito e outras quitandas. Naquela realidade de escassez, a sobrevivência imediata ocupava o centro de tudo; a educação escolar, minha e dos meus irmãos, era empurrada para uma margem distante, vista quase como um luxo ou um desvio de tempo, vagabundagem.

Desde muito cedo, nós, os filhos, fomos ensinados que a única régua que define o valor de uma pessoa é só o trabalho. Meus irmãos mais velhos foram integrados à feira ao lado dos meus pais, o que funcionava como o principal motivo de orgulho da família. Para manter essa engrenagem girando, qualquer oportunidade real de estudo era sistematicamente sacrificada. Vi um dos meus irmãos ser retirado da escola ainda no ensino fundamental para dar conta do serviço. Outro irmão conquistou uma bolsa de estudos integral no colégio Teresa Valse, uma chance de ouro, mas minha mãe não permitiu que ele a aproveitasse. Minha irmã venceu as Olimpíadas de Matemática e ganhou a oportunidade de competir em outro estado, mas foi proibida de ir. Essas interrupções violentas deixavam claro o veredito familiar: o estudo não era um passaporte para a transformação social, mas uma distração que ameaçava o sustento coletivo.

Uma criança que começa a trabalhar cedo nessas condições precárias e com jornadas que parecem intermináveis passa a compreender o mundo sob uma ótica de dominação e frieza.

Eu não era tratado como um filho que ajudava, mas como um funcionário que não tinha o direito de reclamar e que precisava apenas agradecer a oportunidade. O cansaço já havia me dominado aos 13 ou 14 anos. Enquanto meus colegas de escola aproveitavam as férias e os finais de semana, minha rotina era exaustiva. “Durante a semana, trabalhava com meus pais na Quitanda 6 Irmãos, onde produzimos e vendíamos quitandas. Na quitanda eu trabalhava meio período. Fazia de tudo um pouco: caixa, atendimento, limpeza, estoque e cozinha, mas o trabalho mais pesado era justamente aos finais de semana. Na feira livre a gente acordava às 4 ou 5 horas da manhã todos os domingos, trabalhava duro até às 15h, no sol ou na chuva. Muitas vezes atendi na feira colegas de escola que estavam a passeio com suas famílias, como tinha que ser, mas eu não tinha esse luxo e isso me machucava por dentro. E, ao chegar em casa, como “recompensa”, tinha que encarar todas as vasilhas sujas da feira para lavar e organizar tudo de novo para a semana seguinte. Se eu questionasse a ausência de um retorno financeiro ou o peso daquilo, ouvia frases cortantes dos clientes e da família: “Você não precisa receber, tem que ajudar sua mãe, senão vai para a rua” ou “Você é incompetente porque não se esforça mais”.

A escola também não era dos melhores lugares. Eu já carregava um TDAH sem nem saber o que era aquilo, junto com o corpo moído do trabalho pesado na feira e na quitanda. Eu não tinha tempo nem cabeça pra estudar e fazer as tarefas de casa. A conta chegou no final da 5ª série: reprovado. Pra piorar, no começo do ano seguinte, a supervisora, Mirna, fez questão de me expor na frente da sala nova inteira, avisando todo mundo que eu era repetente, mais uma vergonha pra conta. Minha autoestima foi pro chão e isso me gerou um problema sério de dicção; eu passei a “falar pra dentro”, meio travado, virando alvo de bullying dos colegas que zoavam dizendo que eu falava com “batata na boca”. Eu abaixava a cabeça para tudo, não reagia e nem brigava de jeito nenhum, porque sabia que, se arrumasse confusão, apanhava em casa da minha mãe e ela ainda podia usar isso de desculpa pra me tirar da escola de vez. Só que o mais doido é que, por pior que fosse aquele ambiente, a escola ainda era um lugar muito mais seguro para mim do que a minha própria casa. Lá na escola, pelo menos, eu não levava surra — nessa época minha mãe batia demais na gente — e ainda era o meu único momento de descanso do trabalho. Mesmo com o pessoal do bullying, eu tinha meus amigos ali. Eu sempre soube ser um bom amigo pros outros, só não conseguia de jeito nenhum ser um bom amigo pra mim mesmo.

Esse ambiente moldou em mim uma relação profundamente doentia com o erro. Na quitandaria ou na feira, o deslize era extremamente proibido. Um erro de poucos centavos na conferência do caixa era o bastante para que eu fosse humilhado, ouvindo que não prestava atenção, que não servia para nada ou, se eu tentasse argumentar, era calado com um tapa na boca. Aprendi, da pior forma possível, que errar não era uma etapa do aprendizado, mas a

confirmação de que eu era uma falha humana completa. Essa bagagem violenta determinou a maneira como passei a encarar minhas produções, meus estudos e a mim mesmo: um sujeito em constante estado de dívida e insuficiência.

[VOZ ACADÊMICA]

A infância vivida sob a égide da lida na feira livre e da herança da terra é aqui teorizada como um espaço de **autobiogeografia**, em que o território geográfico e o ambiente de escassez operam não como cenários passivos, mas como eixos ativos de autolocalização crítica (Rodrigues, 2021, p. 99). Na perspectiva da pesquisa autobiográfica em arte, a feira e a quitanda constituem a **zona de interações entre lugar, narrativa e identidade** de onde emergem as poéticas de enunciação do sujeito (Rodrigues, 2022, p. 28). Ao contrapor a desvalorização escolar histórica ao aprendizado sensível do trabalho braçal, o relato do artista encontra amparo no conceito de **escrevivência**, legitimando-se pela premissa de que "**a aprendizagem da escrita está na vida**" (Evaristo, 2020, p. 33). Esse labor tátil e bruto no balcão, destituído de recompensas institucionais imediatas, deixa de ser lido como um hiato formativo para se revelar como uma prática estética e existencial nascida de um "**profundo incômodo com o estado das coisas**" (Evaristo, 2020, p. 34). Portanto, a experiência do corpo moído e da sobrevivência material funciona como o solo epistemológico que desestabiliza os discursos hegemônicos de saber, convertendo a memória da exclusão em um ato político de autoinscrição e resistência (Evaristo, 2020, p. 34).

2.2 A Fagulha do Ódio e o Menino de Orelhas de Burro (2011–2015)

Em meio a esse cotidiano sufocante, qualquer brecha de fuga era um salva-vidas. Encontrei na leitura uma forma de me desconectar da realidade real e escapar para mundos onde o esforço heroico fazia sentido, devorando livros como *Portões de Fogo* (Steven Pressfield) e *Crime e Castigo* (Fiódor Dostoiévski). Mas a verdadeira ruptura interna aconteceu em 2011, quando me apaixonei por uma garota da Escola Estadual Messias Pedreiro, uma "nerd" que era campeã das Olimpíadas de Química. Estar perto dela foi a primeira vez que consegui respirar fora da feira. Quando esse relacionamento terminou, a dor do término se misturou ao ódio acumulado de anos de desvalorização. Eu decidi usar aquele rancor como combustível. Disse a mim mesmo que iria entrar na Universidade Federal de Uberlândia (UFU), que iria provar que não era o incompetente que todos diziam e que obrigaria as pessoas a me respeitarem.

Eu queria as Artes Visuais desde o início, movido pelo desejo latente de desenhar e ser artista. Mas a pressão familiar e dos amigos esmagou esse plano: diziam que era "curso de viado", de "vagabundo" e que eu morreria de fome. Cedi ao medo e, em 2014, ingressei no curso de Design Gráfico, acreditando na ilusão de que o mercado me ofereceria um retorno financeiro rápido e que passaria boa parte do curso desenhando. No entanto, nenhuma dessas expectativas se realizou.

A entrada na universidade, porém, foi um choque térmico. Eu era o único dos meus seis irmãos que havia terminado o ensino médio e pisado numa faculdade, vindo de uma criação de roça totalmente fechada. Eu não sabia o que era uma universidade, como me portar ou como organizar uma rotina acadêmica. Para piorar, o curso era integral, minando minha capacidade de trabalhar e gerando cobranças pesadas em casa por eu não estar trazendo grana. Eu me sentia completamente inadequado, cercado por pessoas com realidades sociais e culturais totalmente diferentes da minha. Os professores, em sua maioria arrogantes, não criavam qualquer laço pedagógico ou humano.

Figura 1 – Autorretrato com orelhas de burro feito na parede.

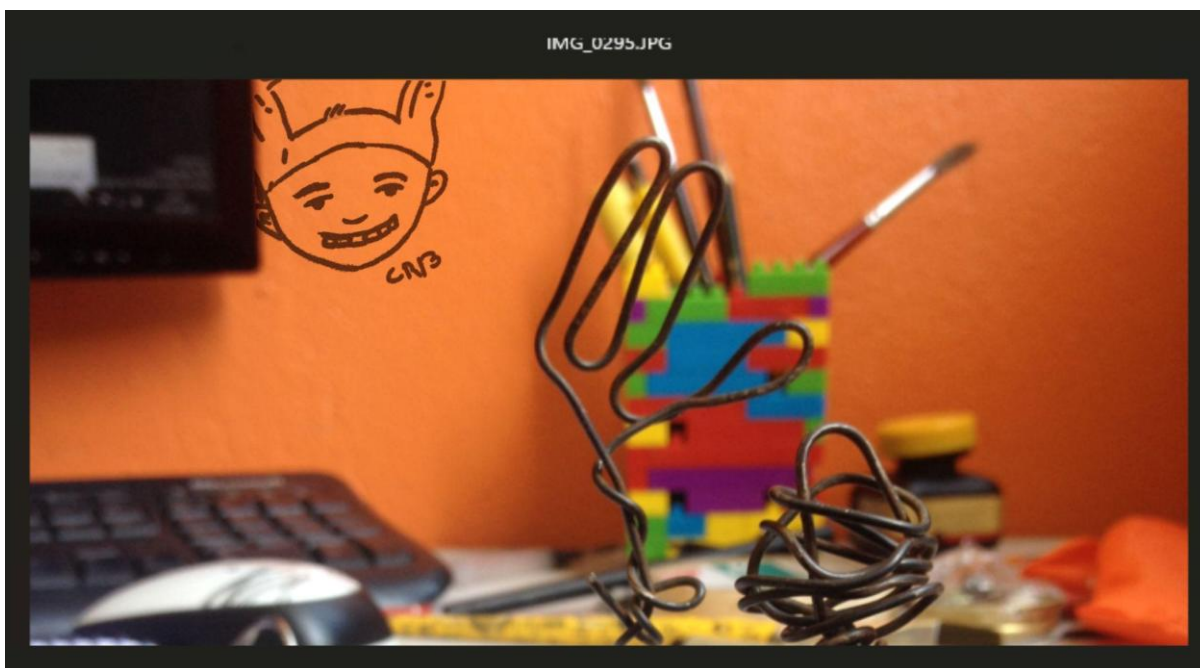


Ilustração digital produzida a partir da memória do autor, reconstruindo o desenho originalmente realizado com tinta acrílica sobre a parede de seu quarto. A obra original não existe mais. Uberlândia (MG).

Fonte: Acervo pessoal. Ilustração digital: Thiago Silva.

O colapso dessa primeira tentativa veio de forma institucional. Diante das minhas dificuldades de adaptação, fui conversar com a coordenação do curso de Design. Em vez de acolher, ouvi da coordenadora que meu Coeficiente de Rendimento Acadêmico (CRA) era terrivelmente baixo e que seria praticamente impossível recuperar meu desempenho dentro

daquela estrutura. Aquelas palavras carimbaram minha pior certeza: eu era burro, incapaz e não pertencia àquele lugar. Tomado pelo sentimento de ser um corpo estranho que violava a pureza acadêmica, desenhei na parede do meu quarto um menino usando orelhas de burro, anotando o número 13 do CRA (fig. 1) — uma representação cruel do meu fracasso. No começo de 2015, desisti e abandonei o curso.

[VOZ ACADÊMICA]

A vivência do trauma escolar e do silenciamento institucionalizado, expressa na figuração do "menino com orelhas de burro", constitui o que se conceitua na investigação em arte como **ferida colonial** e processo de exclusão (Rodrigues, 2021, p. 105). Sob a ótica da **Pesquisa Autobiográfica em Arte**, a narração desse percurso de violência e inadequação não se limita a um mero relato confessional, mas atua como um potente ato de **auto inscrição e resistência** política e afetiva frente aos apagamentos históricos (Santos, 2025, p. 112). Ao converter o estigma escolar e a rejeição acadêmica em matéria-prima visual, o sujeito opera uma desfamiliarização de sua própria dor, utilizando o desenho como um dispositivo de **reflexividade biográfica indispensável para a reconstrução de si** (Rodrigues, 2024, p. 139). Esse gesto criador tensional, impulsionado pela fagulha do ressentimento e da inadequação neurodivergente, revela o solo complexo em que o trabalho germina: uma confluência dolorosa em que a angústia inicial se impõe como o verdadeiro **motor do processo criador** (Salles, 1998, p. 34). Assim, a autoinscrição gráfica do estigma na parede do quarto funciona como uma **escrita de si** que recusa o silenciamento, transformando a fratura em um laboratório de **(re)existência do ser** (Rodrigues, 2021, p. 129).

2.3 O Retorno à UFU: Artes Visuais e o Abismo do Burnout (2018–2019)

Passei alguns anos trabalhando como designer gráfico em agências de Uberlândia. Iniciei como estagiário, fui efetivado por um ano e, posteriormente, retornei ao trabalho como freelancer. Naquele período, encontrava certa validação apenas no valor do salário, embora odiasse a rigidez das fôrmas do design. Mas o fantasma da UFU sempre me assombrava; eu passava em frente ao Campus Santa Mônica e sentia que minha história ali não tinha terminado. Em 2017, fiz o ENEM sem criar expectativas e acabei aprovado em Artes Visuais, ingressando em 2018.

O primeiro dia foi tomado por um frio na barriga e pela insegurança deixada pelo design. Minha ex-companheira foi comigo até a porta, me dando o suporte necessário para que eu não desse meia-volta. Aquele ano de 2018 foi um respiro de luz. Consegui focar de forma obsessiva,

passsei a ignorar os professores que não acrescentavam e me aproximei de figuras humanas como a professora substituta Paola — que dava o seu melhor no desenho mesmo não sendo sua especialidade — e o escultor Fábio Purper, um artista de uma humildade e leveza raras. Sob a tutela de Purper, moldei esculturas em arame de um Pensador (Fig. 2) e de um Boxeador, peças que hoje decoram a casa da minha mãe.

Ironia do destino: ela, que sempre foi contra a faculdade e dizia para eu parar de desenhar, hoje ostenta quatro artes minhas na parede (fig. 3), transformando o quintal dela na minha primeira exposição real.

Ao final de 2018, meu CRA nas Artes Visuais bateu 91. Voltei ao desenho do menino com orelhas de burro na parede do meu quarto e escrevi por cima: “Chupa, uma nota não define se sou burro ou inteligente”. Parecia que eu finalmente havia engatado a marcha certa. Mas o abismo estava logo à frente, no ano de 2019.

Determinado a mudar de vida radicalmente e ganhar em dólar como ilustrador para uma empresa gringa, juntei cada centavo do meu trabalho e paguei um curso particular de desenho focado no mercado internacional. Para dar conta do investimento, diminuí a carga horária na faculdade. Foi o começo do desastre. O professor do curso era elitista, utilizava termos extremamente eruditos em inglês, não criava vínculo e exigia que o aluno já fosse genial para estar ali. Simultaneamente, minha estrutura familiar ruiu: meus pais se separaram, fui morar com a minha mãe, porém ela saiu da relação com meu pai sem nada e tivemos que começar do zero.

Figura 2 – O Pensador (releitura).



Escultura produzida com fios de cobre e arame de ferro, inspirada na obra O Pensador, de Auguste Rodin. Dimensões: 22 × 8,5 × 5 cm. Ao fundo, ilustrações de Mara Lúcia. Uberlândia (MG).
Fonte: Acervo pessoal. Foto: Thiago Silva.

Figura 3 – Ilustrações na parede do quintal.



Conjunto de ilustrações instaladas na parede do quintal, localizada antes da entrada da sala, composto por duas obras em nanquim aguado, uma pintura em aquarela e uma ilustração digital. Uberlândia (MG).

Fonte: Acervo pessoal. Foto: Thiago Silva.

Minha rotina se transformou em uma máquina de moer carne: faculdade e estágio durante a semana, freelas de design nas madrugadas e o final de semana inteiro trabalhando para a minha mãe para dividir as contas. Sem descanso, sem dinheiro e sob pressão psicológica

brutal, meu cérebro travou em agosto de 2019. Tive um *burnout* devastador acompanhado de crises severas de ansiedade. Depois disso, foi muito difícil lidar com a vida. Ao tentar retornar à faculdade no segundo semestre, lembro-me de tentar entrar na aula de cerâmica e ser paralisado por um ataque de pânico, sentindo um distanciamento completo do mundo real. As coisas que programei ruíram. Adoecei mentalmente e, a partir dali, a universidade foi empurrada novamente para o segundo plano. Assim como, na minha infância, a educação era deixada de lado pelos meus pais, mas naquele momento fui eu que abandonei.

[VOZ ACADÊMICA]

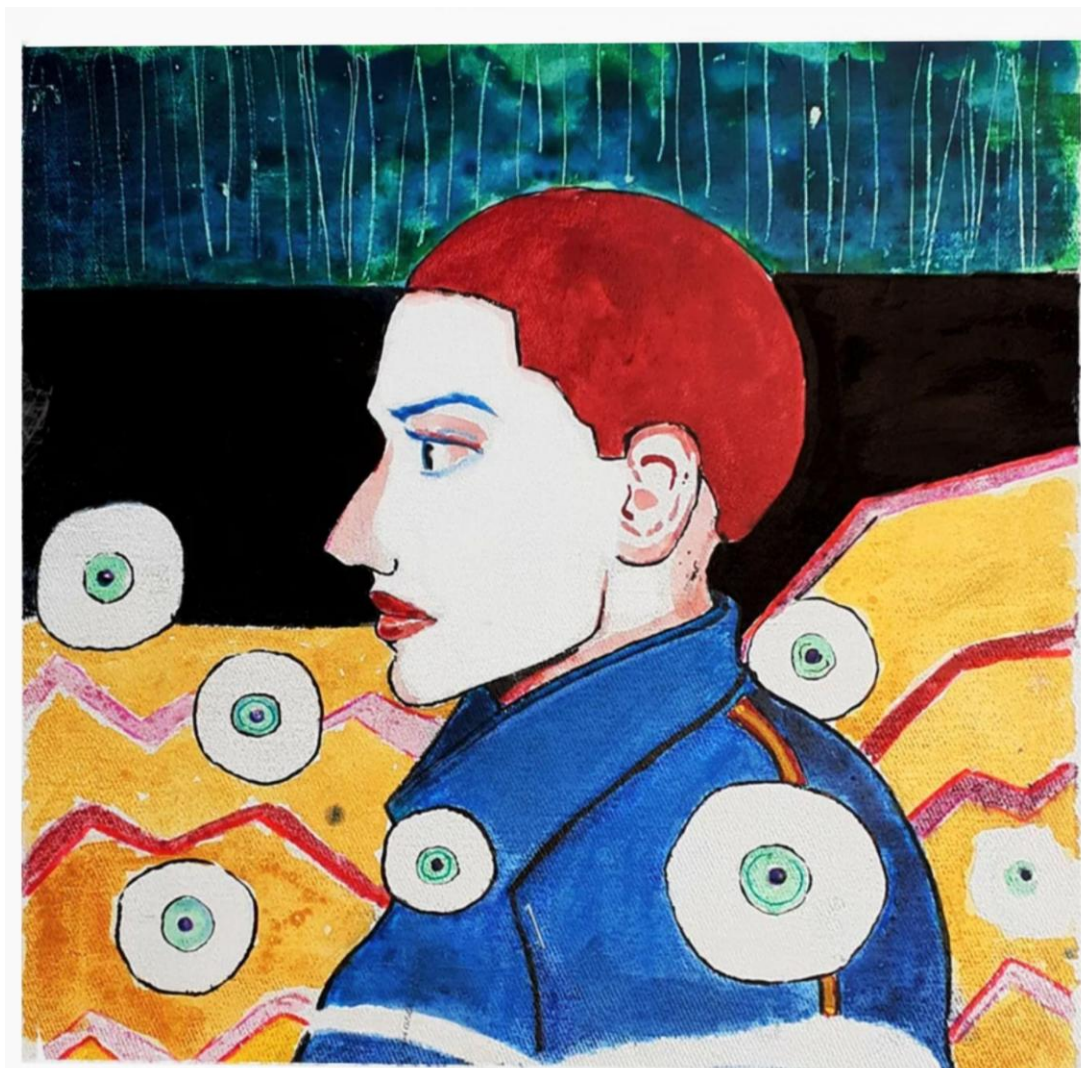
O tensional retorno à universidade e o consequente abismo do *burnout* não se configuram como meras falhas individuais, mas como a materialização do **caminho tensivo** que caracteriza os processos de criação (Salles, 1998, p. 62). Sob a perspectiva da Crítica Genética, o percurso criativo frequentemente germina não de um insight pacificado, mas da **angústia e da insatisfação** com a realidade exterior, que atuam como verdadeiros motores da busca poética (Salles, 1998, p. 34). O colapso físico e mental do artista, ao defrontar-se com as cobranças neuróticas de um sistema acadêmico excludente, revela a violenta fricção entre a subjetividade e as regras rígidas de um meio (Salles, 1998, p. 62). Essa experiência de inadequação expõe de forma crua a condição de um "corpo estranho" que experimenta na pele as marcas da **ferida colonial** e do não-pertencimento institucionalizado (Rodrigues, 2021, p. 105, 125). Assim, o adoecimento e a paralisia temporária diante do ateliê deixam de ser um vácuo improdutivo e passam a ser compreendidos como a própria **instabilidade constitutiva do fazer artístico** (Salles, 1998, p. 21). O recuo do sujeito opera, portanto, como uma suspensão necessária, na qual os limites da matéria e do próprio corpo são dolorosamente renegociados para que o projeto poético possa reorganizar-se como um processo formativo e reflexivo de individuação (Santos, 2025, p. 11, 20).

2.4 O Luto, a Pandemia e o Silenciamento Acadêmico (2020–2023)

Quando o ano de 2020 trouxe a pandemia de COVID-19, ironicamente senti um alívio mórbido: agora que o mundo inteiro estava quebrado da cabeça e o futuro era incerto para todos, minha instabilidade mental parecia normalizada. Quando as aulas retornaram no formato remoto no fim de 2020 e ao longo de 2021, eu estava exaurido, sem ânimo. Puxava poucas

matérias e acabei reprovando por puro esgotamento existencial que se manifestou em forma de abandono.

Figura 4 – Pintura em técnica tradicional.



Pintura realizada com pigmento e gema de ovo, utilizando a técnica da têmpera a ovo, produzida como exercício de aprendizagem da pintura tradicional durante um período marcado pelo término de um relacionamento. Uberlândia (MG).

Fonte: Acervo pessoal. Foto: Thiago Silva.

O retorno presencial à faculdade em 2022 trouxe novos lampejos poéticos, mas também novas quedas. Na disciplina de Pintura, deparei-me com um professor que, apesar de ser um excelente artista técnico, carecia inteiramente de tato pedagógico; ele ignorava os alunos que não sabiam pintar e só dava atenção a quem já dominava a técnica. Como eu já tinha bagagem com aquarela e guache (fig. 4), ele me deixava de lado. Cheguei a assumir o papel de ensinar meus próprios colegas no ateliê, pois eles tinham pavor de perguntar ao professor — um gesto do qual ele claramente não gostou. Naquele mesmo período, enfrentei o término do meu relacionamento de oito anos com a ex-companheira. Ela havia sido meu esteio desde o primeiro

dia de aula, e ver aquela parceria ruir por falta de maturidade mútua me deixou sem chão. Usei a pintura e o desenvolvimento de uma História em Quadrinhos (HQ) com um colega como anestesia para não encarar o luto amoroso.

Foi ali que a fagulha do meu primeiro TCC apareceu, quando o professor Ronaldo sugeriu que eu fizesse um livro ilustrado. Mas o fantasma da escrita acadêmica me paralisou. Por ter tido uma formação escolar precária — tanto pelas questões familiares, quanto pela qualidade de ensino das escolas públicas em que estudei —, eu não dominava as normas cultas e a pontuação. O desenho era minha única forma de escrita e aceitação, a minha urgência de fazer uma "arte foda" para compensar meu silêncio.

A gota d'água foi em 2023. Peguei apenas três matérias. Para completar o cenário caótico, meu antigo parceiro de trabalho, uma pessoa que eu considerava minha amiga, teve um surto e passou a me fazer ameaças e acusações infundadas sobre um projeto que fizemos juntos em 2022. Como eu estudava na mesma sala que a namorada dele, preferi abandonar as disciplinas e sumir para evitar o confronto. Eu estava esgotado, apático de tudo e decidido a abandonar a faculdade de vez.

Porém, uma conversa importante que tive ajudou a mudar a percepção da minha própria história. Em um café com o professor de História da Arte do Brasil, Renato Palumbo, comentei sobre o término do meu relacionamento e sobre o quanto estava cansado de continuar tentando concluir a graduação na UFU. Foi então que ele me disse: "— Talvez você não devesse olhar as coisas como um muro, mas sim como uma escada. A cada degrau, você conquista algo novo. E só de você estar aqui, já está à frente de muitos degraus." Alguns professores não fazem ideia de como a humanização da poder mudar a relação de poder.

[VOZ ACADÊMICA]

O período de isolamento imposto pela pandemia e as subsequentes crises existenciais e acadêmicas encontram, no campo da **Pesquisa Autobiográfica em Arte**, uma ressignificação epistemológica profunda. Longe de constituírem um mero hiato ou um vazio improdutivo, o silenciamento e as dores do luto funcionam como o próprio solo em que a investigação se reconfigura, demonstrando que a pesquisa artística é frequentemente **movida pela perda e moldada pelas fases de elaboração da dor** (Rodrigues, 2024, p. 139). Esse processo de recolhimento tensional é teorizado como um movimento de biografização, no qual o sujeito se empenha em inscrever sua vivência traumática em esquemas temporais orientados que organizam mentalmente seus gestos e comportamentos sob uma lógica de configuração

narrativa (Santos, 2025, p. 52). Diante da paralisia acadêmica e da sensação de inadequação, o livro de artista e a escrita de si emergem como uma **medialidade autobiográfica** singular, capaz de converter subjetividades feridas e fragmentações existenciais em uma escrita visual potente (Santos, 2025, p. 15). Assim, ao friccionar o vivido com a matéria plástica, o artista opera um **ato de autolocalização crítica e resistência**, legitimando a vulnerabilidade e as subjetividades marginalizadas como ferramentas fundamentais para que a produção de conhecimento se realize de forma mais plural, democrática e humana (Santos, 2025, p. 15; Rodrigues, 2024, p. 139).

2.5 A Virada pelo Boxe: Aprender a Revidar

Minha permanência na universidade só não foi totalmente enterrada porque encontrei duas tábuas de salvação entre o final de 2023 e 2024: a professora Priscila, na matéria de Gravura em Metal — que pegou na minha mão, me acolheu no laboratório e me fez entender que estava tudo bem errar e recomeçar —, e o boxe.

Quando entrei no boxe, eu carregava o mesmo padrão de comportamento que usava na feira e nos corredores da UFU: eu assumia a postura de guarda fechada, encolhia o corpo e apenas aceitava apanhar, suportando o castigo físico sem esboçar reação. Eu achava que resistir era apenas aguentar a dor em silêncio. Até que, durante um treino duro, meu professor de boxe me deu um estalo definitivo: “Thiago, para continuar lutando, você precisa parar de apenas tomar golpes. Você tem que começar a revidar”.

Aquela frase quebrou a trava que me prendia há dez anos. Entendi que eu passei a vida inteira na universidade adotando uma postura puramente defensiva, aceitando os rótulos de incapaz, fugindo dos prazos e me escondendo atrás dos meus cadernos por vergonha das minhas falhas. O boxe me ensinou a centralizar a mente, controlar o hiperfoco do TDAH e canalizar a ansiedade. Percebi que eu não precisava aceitar passivamente o massacre do ambiente acadêmico; eu podia usar o meu próprio arquivo de erros e interrupções como a força mecânica para o meu contragolpe poético. O meu Trabalho de Conclusão de Curso mudou de figura nesse exato instante: ele deixou de ser um relatório burocrático de um aluno derrotado e assumiu o papel de um manifesto visual de um corpo que se recusa a cair.

[VOZ ACADÊMICA]

A corporalidade e o aprendizado cinético-tático do boxe operam como um potente catalisador para a superação da paralisia subjetiva, promovendo a transição de uma postura defensiva para a agência ativa do sujeito. Sob a lente da Pesquisa

Autobiográfica em Arte, esse movimento de reação física e poética alinha-se ao imperativo ético de **"assumir-se"** como ser social, histórico e transformador de sua própria realidade, fraturando o silenciamento historicamente imposto (Rodrigues, 2021, p. 126). O confronto no ringue e o ato de "aprender a revidar" convocam a vulnerabilidade não como fraqueza, mas como solo metodológico que desestabiliza a rigidez acadêmica por meio do acolhimento do não-saber. Essa atitude é teorizada como a **"paixão da ignorância"**, um não-saber consciente que se revela imprescindível para retirar o artista da inércia e lançá-lo em um estado profundo de busca, de escuta atenta e de criação genuína (Rodrigues, 2021, p. 99). Desse modo, a experiência física de controle do corpo e da mente funciona como um dispositivo de **reflexividade biográfica** indispensável (Santos, 2025, p. 19). Por meio dela, o sujeito ressignifica os traumas e as perdas acumuladas para projetar novas alternativas de futuro, convertendo a dor paralisante em uma prática micropolítica de autoinscrição e decolonização do ser (Santos, 2025, p. 112).

3. CADERNOS DE ESFORÇO: CONSTRUÇÃO DE UM CORPO-OBRA

3.1 O Nascimento do Arquivo: Da Folha Solta à "Bíblia" de Capa Preta

A criação do meu processo criativo não começou com uma grande pretensão conceitual. Ela nasceu de um conselho mundano. Nos corredores da universidade, lá de 2014, uma colega do curso de Arquitetura olhou para os meus desenhos dispersos e comentou que não fazia sentido continuar produzindo em folhas soltas. Ela me sugeriu comprar um caderno de desenho estruturado (fig. 5), algo que permitisse reunir meus estudos, esboços, anotações e ideias em um único espaço e, com o tempo, me ajudasse a acompanhar minha própria evolução visual. Naquele momento, eu não tinha a menor dimensão de que essa mudança ordinária de suporte — da folha solta para o caderno — ditaria a lógica de toda a minha produção poética subsequente. O caderno abandonou a condição de mero recipiente de rascunhos para se tornar o próprio diário da minha trajetória.

Meus trinta e quatro cadernos (fig. 6) nasceram de uma necessidade de evoluir, de uma obsessão quase doentia em me tornar um artista melhor e provar meu valor. Naquele período inicial, o desenho não era apenas uma prática; era um hiperfoco que engolia os meus pensamentos. Qualquer intervalo de tempo livre — no ônibus, no estágio ou em casa — virava pretexto para riscar. Eu operava sob uma lógica industrial de produtividade: acreditava piamente que a quantidade absoluta de estudos seria a única chave capaz de me salvar da minha

suposta mediocridade técnica e conceitual. Sem perceber, enfiava naquelas páginas não apenas traços de anatomia, volumetria, perspectiva, cor, mas minhas crises de ansiedade, meus medos mais profundos e a esperança desesperada de ser visto.

Figura 5 – Caderno Canson A4.



Caderno da marca Canson, com papel de 100 g/m², formato A4 (21 × 29,7 cm). O caderno apresenta fita adesiva na lombada como forma de reparo decorrente do desgaste causado pelo tempo e pelo uso. Objeto de análise desta pesquisa. Uberlândia (MG).

Fonte: Acervo pessoal. Foto: Thiago Silva.

Figura 6 – Os 34 Cadernos.



Primeira fotografia realizada do conjunto dos 34 Cadernos, registrando a produção desenvolvida ao longo da graduação em Artes Visuais. A imagem marca o momento em que os cadernos passaram a ser reconhecidos como objeto de análise desta pesquisa. Uberlândia (MG).

Fonte: Acervo pessoal. Foto: Thiago Silva.

Com o tempo, o objeto físico passou a funcionar como uma extensão do meu próprio corpo. Eu carregava o caderno para absolutamente todos os lugares, como uma espécie de amuleto ou escudo tátil. Os primeiros modelos eleitos para essa lida foram o *Canson Art Book One* (fig. 5), de formato A4 e A5 ou A6, com gramatura de 100 g/m² e uma capa dura preta, lisa e sem textura. Entre os meus amigos, esses cadernos ganharam o apelido de "bíblias", tanto pela sobriedade da presença da capa dura e preta, quanto pela constância com que eu os manuseava em público.

Havia uma preferência clara por esse suporte devido à sua resistência mecânica: as folhas aguentavam o atrito do grafite pesado e a umidade das aguadas de aquarela e guache, e a capa dura protegia o miolo do tratamento violento que recebiam dentro da mochila, onde eram jogados de qualquer jeito, enfrentando poeira e até episódios de chuva sem perder a integridade física. O caderno resistia ao tempo assim como eu.

[VOZ ACADÊMICA]

A transição do desenho em folhas soltas para os cadernos encadernados marca o nascimento de legítimos "**documentos de processo**", deslocando o desenho de sua função puramente acessória para a condição de testemunho material da criação (Salles, 1998, p. 162). Sob a ótica da Crítica Genética, esses cadernos operam como **retratos temporais de uma gênese**, exercendo papéis cruciais de armazenamento de sensações e de experimentação metalinguística (Salles, 1998, p. 163, 165). Essa passagem ao suporte encadernado de capa preta confere à pesquisa autobiográfica sua necessária **forma e materialidade** (Carvalho, 2012, p. 12). O caderno deixa de ser um mero contendor e passa a agir como um "**corpo físico expressivo**", onde o suporte e a textura do papel de 100 g/m² se tornam linguagem e metalinguagem concretas (Silveira, 2008, p. 120). Nesse laboratório, a página não constitui uma superfície neutra, mas a menor unidade ativa do suporte livro que guarda os sinais de sua pertença a uma totalidade orgânica (Silveira, 2008, p. 381). Assim, a passagem do arquivo privado a um dispositivo especializado válida a poética do esforço, convertendo as materialidades íntimas em uma **prática autobiográfica situada** que reposiciona o sujeito em sua própria história (Rodrigues, 2021, p. 97; Santos, 2025, p. 15).

3.2 A Cronologia Fragmentada e o Hiperfoco do TDAH

Olhar para o conjunto desses trinta e quatro cadernos é encarar uma estrutura temporal que recusa categoricamente a linearidade tradicional da história da arte ou dos cursos de desenho. Não existe um progresso limpo e ordenado do ponto A ao ponto B. A cronologia aqui é elástica, caótica e fragmentada. Muitos volumes reúnem registros de anos completamente distantes; outros foram devorados em poucos meses de produção compulsiva. Havia momentos em que eu abandonava um caderno pela metade e comprava um volume inteiramente novo, não por necessidade de espaço, mas pela urgência psicológica de encontrar um estímulo visual capaz de me arrancar da paralisia criativa.

Essa fragmentação temporal dialoga diretamente com o diagnóstico de TDAH. O ciclo era repetitivo: eu iniciava um caderno tomado por um entusiasmo bruto, mergulhado no hiperfoco do desenho de imaginação ou de estudo técnico. No entanto, a ansiedade crônica e a pressa pelo imediatismo faziam com que as coisas ficassem constantemente pela metade. Diante do primeiro desenho que não correspondia à expectativa monumental que eu havia criado na cabeça, a frustração falava mais alto: eu largava a página inacabada, enrolava, entrava em autossabotagem e pulava para a folha seguinte ou para um novo volume. Eu me cobrava uma excelência impecável o tempo todo e, quando o traço falhava, eu lia aquela interrupção como a prova material do meu fracasso crônico.

Essa dinâmica gerou uma ruptura de percepção nítida em relação aos meus cadernos mais antigos, produzidos entre 2017 e 2018. Aqueles primeiros volumes, gerados sob a tutela de um professor e artista que se tornou um grande amigo¹, possuíam uma função estritamente utilitária e didática: eram arenas de treino exaustivo de perspectiva e anatomia pura (fig. 7). Já no arquivo construído entre 2019 e os dias atuais, essa lógica utilitarista e mecânica se quebra. O caderno deixa de ser uma "fábrica de tentativas" técnicas para assumir o papel de um diário existencial (fig. 8) pulsante, onde os estudos de anatomia coexistem com desabafos escritos, listas de compras e anotações teóricas. Eu estava sempre desenhando sob o fantasma de que estava terrivelmente atrasado em relação aos outros, num ritmo neurótico. O caderno era o lugar onde eu tentava compensar esse atraso imaginário através do excesso de rabiscos.

¹ Alexandre Carvalho: Formado em Artes Visuais pela UFU, trabalha profissionalmente com ilustração desde 2012 e com quadrinhos desde 2013. Participou das antologias *Básidio 1* (2014), *Gibi Quântico* (2015) e *Básilio 2* (2018). Ilustrou a série *Receituário* entre 2018 e 2022. Em 2019 foi um dos vencedores na categoria Bronze no *12º International MANGA Awards* com a HQ *Romaria* (publicada em 2018), escrito por Jun Sugiyama.

Figura 7 – Comparação entre dois Cadernos.



Imagem de dois Cadernos em formato A4. O caderno à esquerda, com encadernação em espiral, reúne estudos de desenho voltados à anatomia. O caderno à direita, com lombada convencional, apresenta uma combinação de textos e desenhos, evidenciando diferentes formas de utilização do Caderno durante o processo de criação. Uberlândia (MG).

Fonte: Acervo pessoal. Foto: Thiago Silva.

Figura 8 – Caderno como diário.

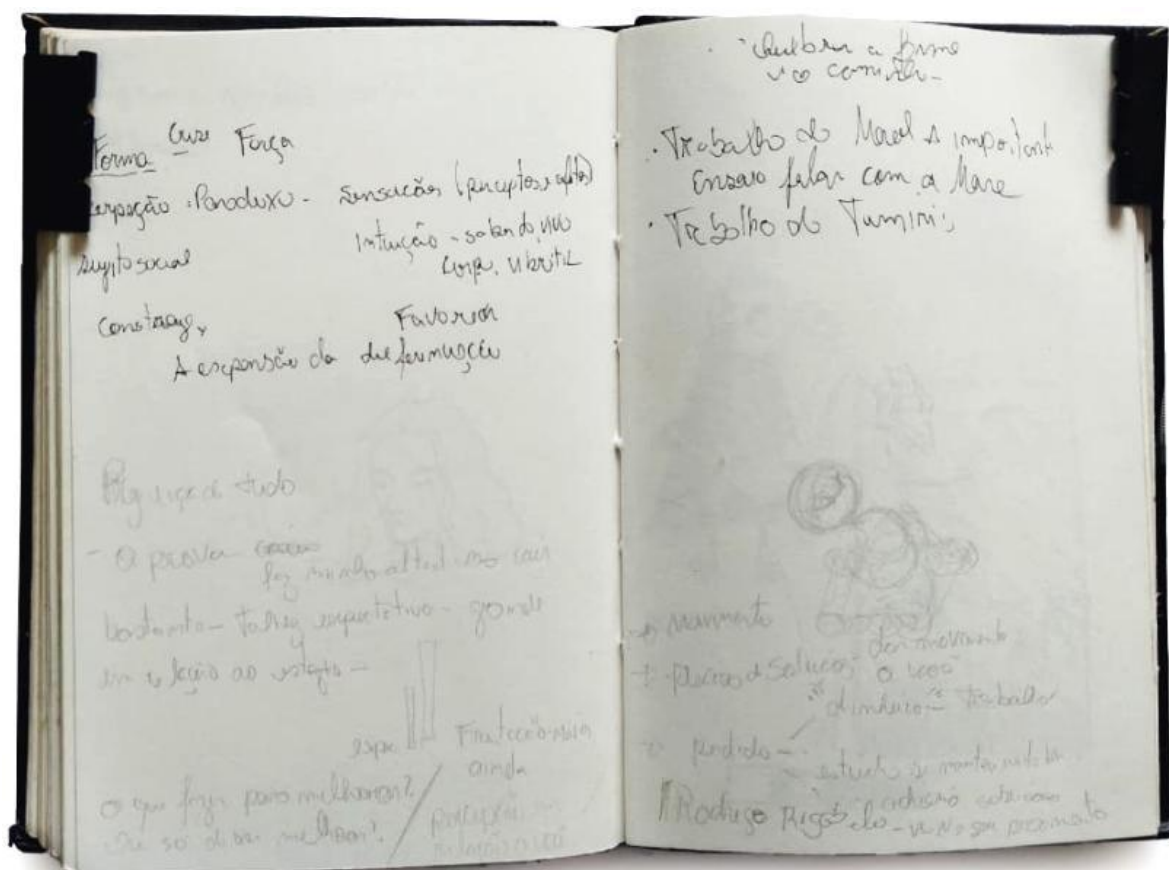


Imagem de um caderno em formato A5. A escrita passa a ocupar o lugar antes destinado ao desenho, transformando o caderno em um espaço de reflexão e registro da experiência, utilizado como um diário na tentativa de compreender a si mesmo e a própria existência. Uberlândia (MG).

Fonte: Acervo pessoal. Foto: Thiago Silva.

[VOZ ACADÊMICA]

A **temporalidade fragmentada e não-linear** que rege os cadernos de esforço, intensificada pelo ritmo febril do hiperfoco do TDAH, desafia a expectativa de progresso retilíneo na criação artística. Sob a ótica da Crítica Genética, o tempo do processo criativo é constitutivamente recursivo, simultâneo e hipertextual, manifestando-se por meio de uma constante "**estabilidade precária de formas**" (Salles, 1998, p. 171). As páginas interrompidas e os desenhos que saltam anos entre si não representam falhas cronológicas, mas a materialização do "**gesto inacabado**" no qual o percurso dinâmico e tensional assume primazia sobre a rigidez de um produto finalizado (Salles, 1998, p. 172). Essa dispersão temporal encontra ancoragem estrutural na própria morfologia do livro de artista. Conforme postula Silveira (2008, p. 72), a **sequencialidade** e a **serialidade** são elementos definidores da estrutura da obra, modulando os ritmos de leitura do suporte códice. Ao folhear o arquivo, o vidente é convocado a operar por meio de "**referências randômicas**" ou "**contingentes**" (Silveira, 2008, p. 74), ativando saltos e suspensões temporais que mimetizam a própria fragmentação cognitiva do artista. Assim, o fluxo descontínuo de feitura e as lacunas do hiperfoco convertem-se em estruturas autônomas de espaço-tempo, transformando a incompletude de um tempo biográfico fragmentado em valor estético e em uma legítima poética do inacabamento.

3.3 O Laboratório Tátil e a Violência da Matéria

Dos trinta e quatro cadernos que foram encontrados desde 2014, escolhi vinte deles para este TCC (fig. 9). Foram os que eu fiz depois que comecei o curso de Artes Visuais em 2018, achei significativo fazer este recorte. Além do mais, estes últimos vinte cadernos são plasticamente mais interessantes para a exposição que desenvolvi como parte deste TCC. Estes vinte cadernos não são iguais; eles variam sutilmente de tamanho, tipos de folhas (gramaturas, cor e textura), tipos de capas (capa dura, capa mole tipo brochura e capa mole tipo espiral), mas de modo geral eles seguem características parecidas. Têm o tamanho entre o A4 (21 x 29,7 cm), A5 (14,8 x 21 cm) e A6 (10,5x14,8 cm), pois precisam ser confortáveis na mão e de fácil transporte. As folhas são claras e neutras (brancas ou levemente creme), para trabalhar com canetas nanquim, grafite e cor sem muita interferência visual e a gramatura fica entre 75 g/m², 100 g/m² (a maioria) e 300 g/m², para desenhar com lápis, caneta e, às vezes, pinturas e aguadas. Estas variações se devem geralmente à minha condição financeira. Quando tinha mais recursos, eu comprava um caderno da Canson (o tamanho dependia do valor), quando a grana apertava

mesmo, eu pegava papel sulfite e encadernava com espiral de plástico. O que eu não podia era ficar sem desenhar.



Figura 9 – Os 20 cadernos da pesquisa.

Imagem dos 20 cadernos empilhados, selecionados como objeto de análise desta pesquisa. O conjunto é composto por sketchbooks em diferentes formatos (A4, A5 e A6), produzidos ao longo da graduação em Artes Visuais. Uberlândia (MG).

Fonte: Acervo pessoal. Foto: Thiago Silva.

No entanto, para o TCC, eu escolhi apenas um destes vinte cadernos para fazer uma análise mais detalhada. Uma amostragem, com **três objetivos**: **Primeiro**, para que o leitor deste

TCC tenha uma ideia de como os cadernos são, como os utilizo. **Segundo**, como exercício de pesquisa sobre a materialidade do suporte e reflexões poéticas a partir disso, as ideias dos trabalhos tiveram muito a ver com a consciência desse folhear analítico. E, em **terceiro** lugar, como autoanálise existencial. Portanto, escolhi este, entre tantos, porque é o que atravessa a maior temporalidade entre idas e vindas (2020 e 2023) e por se tratar justamente do período que me levou ao fundo do poço.

A análise interna das páginas revela uma verdadeira batalha física entre a minha mão e o suporte texturizado do papel. Minha identidade gráfica sempre tendeu à sutileza da linha pura e fina no nanquim, uma filiação estética direta ao traço do mestre francês Moebius (fig. 10), cujos personagens completavam a imensidão do deserto espelhavam minha própria solidão existencial.

Figura 10 – Ilustração de Jean Giraud (Moebius).

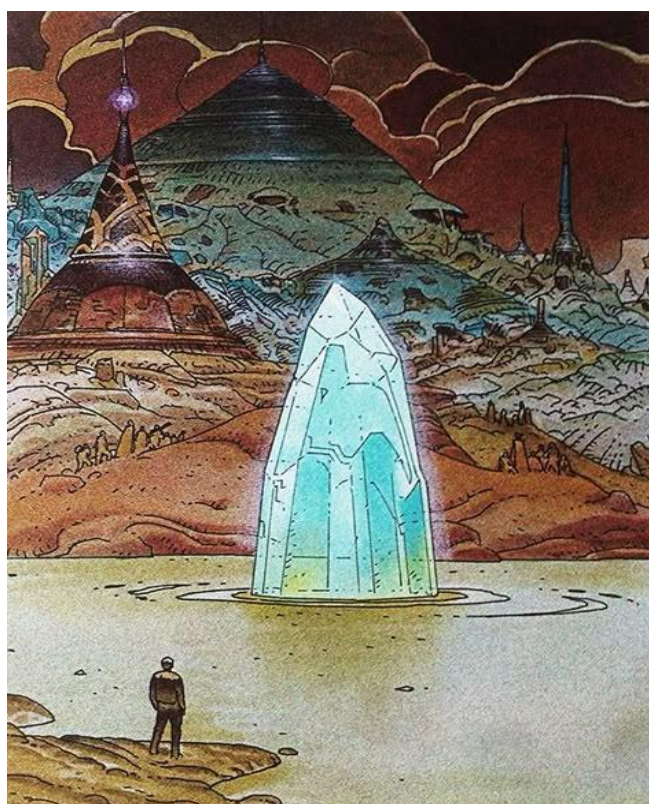


Ilustração da série *Arzach*, de Jean Giraud (Moebius), quadrinista e ilustrador francês. Sua produção constitui uma das principais referências para minha pesquisa e prática artística, especialmente pela construção de universos imaginários, pelo domínio do desenho e pela experimentação visual.

Fonte: Jean Giraud (Moebius). *Arzach*. Disponível em: <https://www.moebius.fr>. Acesso em: 2026.

Eu recusava os grandes blocos de preto e preferia o controle do nanquim fino. Contudo, o caderno registra o momento exato em que a minha rigidez interna operava em segundo plano:

frequentemente, eu aplicava uma força desmedida sobre o papel, cravando o traço com violência por acreditar que, de outro modo, o desenho não ganharia vida.

O suporte, porém, funcionava como um interlocutor silencioso que acolhia tanto o caos quanto o erro. A introdução de outros materiais como o lápis 6B (fig. 11) trouxe a impermanência e a sujeira para dentro do arquivo: o grafite denso espalhava-se ao toque da mão, borrando as margens e impregnando a página oposta como uma mancha.

Figura 11 – Desenho com lápis 6B.



Estudo realizado em caderno, utilizando lápis 6B para experimentação e teste das possibilidades do material. Uberlândia (MG).

Fonte: Acervo pessoal. Foto: Thiago Silva.

Depois do uso de grafite, o uso das lapiseiras de minas coloridas ou do lápis de cor, operava uma escolha conceitual: o lápis preto carregava o peso e a promessa da finalização dura,

enquanto o traço azul (fig. 12) ou de outra cor assumia a estética do fluxo, do rascunho, de algo vivo que ainda estava por se completar.

Figura 12 – Desenho com lápis azul.



Estudo realizado em caderno, utilizando lápis de cor azul para explorar a gestualidade do traço. Por ter uma tonalidade mais suave, o material permite movimentos e permite construir o desenho de forma gradual. Uberlândia (MG).

Fonte: Acervo pessoal. Foto: Thiago Silva.

As páginas em branco também fazem parte dos cadernos. Elas são resultado de esquecimentos, interrupções e mudanças de percurso. Em diferentes momentos, comecei um

novo *sketchbook* antes de finalizar o anterior ou deixei páginas sem retornar a elas. Hoje eu entendo que esses vazios não representam uma falta, mas evidenciam que a criação é feita de avanços, pausas e desvios.

Essa fricção material atinge seu ápice físico nos registros do desafio *Inktober*² focado em *yokais* (criaturas do folclore japonês). Ali, a gestualidade da água combinada ao nanquim e à tinta vermelha do *Tengu*³ violou os limites físicos da folha de papel (fig. 13). A tinta vazou, manchou o verso de forma desordenada e enrugou a fibra do papel Canson, criando rugas e dobras que projetavam sombras tridimensionais contra a luz. Esse vazamento material espelhava perfeitamente o meu transbordamento interno: a impossibilidade de conter minhas crises dentro de fôrmas limpas. E como uma parte da minha história contamina as outras.

A prova mais bruta do caderno como um diário vivo ocorre na página onde, tomado por uma raiva cega e pela dor do luto amoroso, risquei um X no desenho que havia feito em parceria com a minha ex-namorada (fig. 14) e também houve umas folhas que foram rasgadas onde tinham desenho e registro de sonhos compartilhados. A consciência destes gestos como ações emocionais, rastros físicos, mas também como possibilidades artísticas acendeu a chama que iluminou os trabalhos que viriam. O caderno recusa a higienização de um portfólio comercial; ele é o registro cru onde a frustração, o luto e a fúria ganham corpo e cicatrizam diretamente no papel como obra.

[VOZ ACADÊMICA]

A fúria material expressa nos cadernos de processo encontra respaldo teórico quando compreendida como um campo de forças tensionais entre o criador e o suporte. **A "injúria" física — caracterizada por manchas, rasgos e remendos — constitui um agravo deliberado que ataca a permanência material da página** (Silveira, 2008, p. 27, 86). Ao invés de anular o objeto, essa violência contra o suporte atua como um elemento gerador de marcas temporais genuínas, onde o desgaste físico corporifica o tempo no próprio espaço do livro (Silveira, 2008, p. 27, 86). **Esse embate material entre a mão do artista e a rigidez do papel Canson ou a instabilidade do grafite configura um denso processo de negociação que**

² Inktober: É um desafio anual de desenho criado pelo ilustrador Jake Parker em 2009. A iniciativa propõe a produção de um desenho por dia durante o mês de outubro.

³ Tengu: Um Tengu é uma criatura lendária do folclore japonês, conhecida como um espírito (*yōkai*) ou divindade menor que habita florestas e montanhas.

Figura 13 – Tengu.



Estudo realizado em caderno, utilizando aquarela e nanquim, com técnicas de aguada, buscando experimentar a resistência e a durabilidade do papel diante da aplicação de água e diferentes materiais. Uberlândia (MG).
Fonte: Acervo pessoal. Foto: Thiago Silva.

Figura 14 – Desenho compartilhado.



Desenho realizado em conjunto com uma ex-companheira. Algumas páginas anteriores foram arrancadas do caderno e, posteriormente, um “X” vermelho foi traçado sobre o desenho, registrando uma mudança na relação afetiva com aquela memória. Uberlândia (MG). **Fonte:** Acervo pessoal. Foto: Thiago Silva.

assume a forma de "obediência criadora" frente às propriedades da matéria (Salles, 1998, p. 73). A matéria, com suas características físicas, impõe resistências que funcionam ao mesmo tempo como limites e como orientações para o fazer poético (Salles, 1998, p. 69). Nessa troca recíproca de influências, o artista estabelece um diálogo inteligente com os meios físicos escolhidos, no qual a transformação da matéria não anula seu caráter, mas a impregna de novos significados e vivências (Salles, 1998, p. 73).

3.4 Crítica Genética, Escrita de Si e a Estética do Inacabamento (Diálogo Teórico)

Nunca pensei que poderia escrever meu TCC sobre mim, sobre meu processo, sobre meus cadernos. Ainda mais, porque eu nunca os considerei “arte”. Eram estudos, rascunhos, projetos para aquilo que um dia seria arte, mas que nunca foi. Do meu ponto de vista, o que tinha valor pra mim e para o curso de Artes Visuais era o que se produzia nas disciplinas, em especial os trabalhos finais dos ateliês, que mais tarde se transformaram no tema do TCC. Era isso que eu via exposto nas paredes do 1-I⁴ e no Aquário⁵, era isso que eu escutava nas defesas de TCC. Mas foi meio que “por acaso” que eu descobri que podia ser diferente. Eu estava na segunda tentativa do TCC 1, produzindo um livro ilustrado (fig. 15). Decidi que usaria a técnica de aquarela nessas ilustrações. Coincidentemente, foi ofertada a disciplina de Aquarela com o prof. Paulo Faria. Achei que poderia juntar as duas coisas.

O professor de Aquarela pediu como trabalho final uma produção pessoal e temática com a técnica em questão. Perguntei se poderiam ser as imagens do TCC e ele disse que sim. Como de costume, comecei a desenvolver os estudos de personagens, cor, composição, no meu “caderno da vez”, e só depois eu finalizei as pranchas para entregar o trabalho “acabado”. Ainda mais porque o prof. Paulo tinha dito pra turma que havia agendado uma data na Galeria Aquário para uma exposição dos trabalhos finais da disciplina. Mas parte significativa da nota era um portfólio com o processo de criação. Eu não queria mostrar, porque tinha receio justamente que visse os meus erros e falei que tinha perdido as folhas de estudo. Então ele perguntou: “— E aquele caderno que você fica desenhando? Não tem nada lá?” Então eu mostrei. Ele ficou folheando um tempão, olhou os desenhos que não tinham nada a ver com a aula e, falou: “— Porque você estava escondendo o caderninho. Na verdade

⁴ Bloco 1-I é o bloco onde fica alocado o curso de Artes Visuais na UFU.

⁵ A Galeria Aquário é um espaço expositivo no Bloco 1-I, no contexto da UFU, destinado à apresentação de trabalhos artísticos produzidos pelos estudantes ao longo da graduação em Artes Visuais.

Figura 15 – Pitaya em aguada.



Primeira ilustração produzida para a proposta inicial do TCC, que seria desenvolvido como um livro ilustrado. O projeto, no entanto, não teve continuidade. Uberlândia (MG).

Fonte: Acervo pessoal. Foto: Thiago Silva.

eu gosto mais disto (apontando pro caderno), do que disto (apontando pro trabalho “acabado” em cima da mesa). Devia expor o caderninho.” Disse isso e sorriu.

Não fazia sentido pra mim. Nos cadernos eu fazia o que eu não precisava mostrar nas aulas, nos cadernos eu fazia o que ninguém pedia pra eu fazer, nos cadernos eu fazia o que era meu. Cheguei a achar que ele estava debochando e dizendo que o trabalho final não era bom o suficiente, que eu ia passar vergonha, na minha 1ª exposição no curso. Nunca tinha exposto. Entreguei os trabalhos finais, mas nunca visitei a exposição. Ele chegou a me ligar na noite de abertura da exposição se eu não iria. Eu dei uma desculpa. Se eu fosse, todos saberiam que eu era uma fraude. Tempos depois, quando a exposição acabou, ele marcou de devolver os desenhos e eu fiquei por último. Ele me perguntou como estava o TCC, eu disse envergonhado que tinha desistido novamente. Emendei que eu não tinha trabalhos suficientes de arte que davam um TCC, que tinha que fazer um monte de trabalho novo. Daí ele soltou: “— Uai, só aquele caderninho seu, dava uns dois TCCs. Thiago, quem precisa de trabalho novo é quem não trabalha. Você deve ter um monte desses cadernos, você trabalha demais. Sabe como se chama o trabalho de artista? Arte.” E sorriu de novo.

Eu achava que tinha que fazer uma obra de arte, mas eu não me considerava um artista, mas, depois daquela conversa, cheguei em casa e fui juntar meus cadernos. Fazer minha arqueologia. Eu tinha trabalhado muito. Encontrei trinta e quatro cadernos, mais de três mil páginas. Eu era um Ninja e não sabia.

E foi justamente nesse processo que o professor Douglas, meu orientador, se tornou uma figura fundamental. Na primeira vez que tentei fazer o TCC 1, eu nem cheguei a entregar, porque tinha esse costume de sempre desistir das coisas pelo caminho. Achei que ele ia me deixar de lado, pensar que eu não tinha interesse, mas foi o oposto. O Douglas confiou em mim, acolheu super bem as minhas falhas e continuou apoiando este trabalho. Ele sempre validou as minhas escolhas e a minha autonomia, me mostrando que o meu jeito de desenhar — deixando coisas inacabadas e fazendo anotações no rodapé — conversa diretamente com a poética de muitos outros artistas. Ele me sugeriu o livro *O Gesto Inacabado*, da Cecília Almeida Salles, uma leitura que mudou completamente o meu olhar e tirou um peso gigante da minha história como artista. O apoio dele em reconhecer minhas decisões foi decisivo; ele me ajudou a pensar a organização da exposição e, acima de tudo, me permitiu voltar a me divertir com o meu próprio processo.

Para compreender a unidade desses vinte cadernos fora do diagnóstico de fracasso, é indispensável convocar as ferramentas teóricas da Crítica Genética, especialmente através do pensamento de Cecília Almeida Salles. Sob a ótica tradicional, o desenho interrompido é lido

como uma falha, um resíduo sem valor de um artista que não conseguiu atingir a meta do objeto finalizado. Salles subverte essa lógica ao demonstrar que os registros produzidos durante o processo criativo são documentos preciosos capazes de revelar a criação em movimento.

O erro, a rasura e o inacabamento deixam de ocupar um lugar secundário ou vergonhoso e passam a constituir a própria potência da obra. Para quem vive sob o fantasma da incompletude crônica, entender que o produto finalizado não é a única métrica de valor artístico funciona como uma libertação conceitual. O rascunho não é o avesso da obra; é o seu sangue em estado de fluxo.

Paralelamente, essa mudança de olhar encontra eco nas discussões propostas por Paulo Silveira acerca do livro de artista. Silveira nos ensina a compreender o livro não como um mero suporte neutro ou um recipiente passivo de imagens, mas como um objeto autônomo capaz de construir suas próprias narrativas visuais.

Desse modo, os vinte cadernos deixam de ser entendidos como depósitos privados de treinos anatômicos e assumem a condição de um conjunto narrativo complexo que organiza espacialmente oito anos de formação artística e existencial. A existência física do caderno — com suas fitas adesivas na capa protetora, suas manchas de café e nanquim — já emite significado antes mesmo de qualquer intervenção conceitual posterior.

Uma única folha isolada carrega apenas um fragmento mudo; porém, a reunião desses vinte volumes na parede da galeria constrói uma linha do tempo viva e tridimensional da persistência. Como eu afirmava na abertura deste trabalho, inspirado na filosofia de esforço do Rock Lee: mesmo sem o talento natural intocável, o percurso contínuo de continuar batendo na pedra é o que nos funda como sujeitos criadores. Os cadernos materializam exatamente essa teimosia: eles são o arquivo definitivo não dos meus erros, mas das minhas permanências.

[VOZ ACADÊMICA]

A aprovação dos vinte cadernos de processo como o próprio corpo-obra do artista encontra sustentação teórica na Crítica Genética. Sob essa perspectiva, **o objeto tradicionalmente considerado acabado e entregue ao público pertence, na verdade, a um processo constitutivamente inacabado, compreendido como uma cadeia infinita de aproximações e metamorfoses** (Salles, 1998, p. 25, 78). Assim, os bastidores da criação e os registros de percurso deixam de ser meros rascunhos preparatórios e passam a assumir o estatuto de arte viva, na qual o gesto criador contínuo se sobrepõe ao objeto estático. Essa reapropriação dos diários e cadernos recusa uma leitura narcísica e estéril da própria trajetória, uma vez que a

abordagem autobiográfica, ao conectar-se à pesquisa em arte, desperta o senso crítico do artista sobre si e sobre si no mundo, abrindo espaços férteis de fala e escuta (Rodrigues, 2021, p. 109). Esse espelhamento tensional e transformador encontra respaldo na cosmogonia africana da escrevivência: **enquanto o abebé de Oxum permite ao sujeito contemplar sua própria potência, reencontrando um rosto e uma subjetividade historicamente mutilados pelas opressões, o abebé de Iemanjá oferece uma expansão plural que revela a sua força coletiva** (Evaristo, 2020, p. 38). O relato confessional do artista deixa, portanto, de ser um exercício isolado e egóico para se inscrever como um ato político de autoinscrição coletiva (Evaristo, 2020, p. 38; Rodrigues, 2021, p. 109).

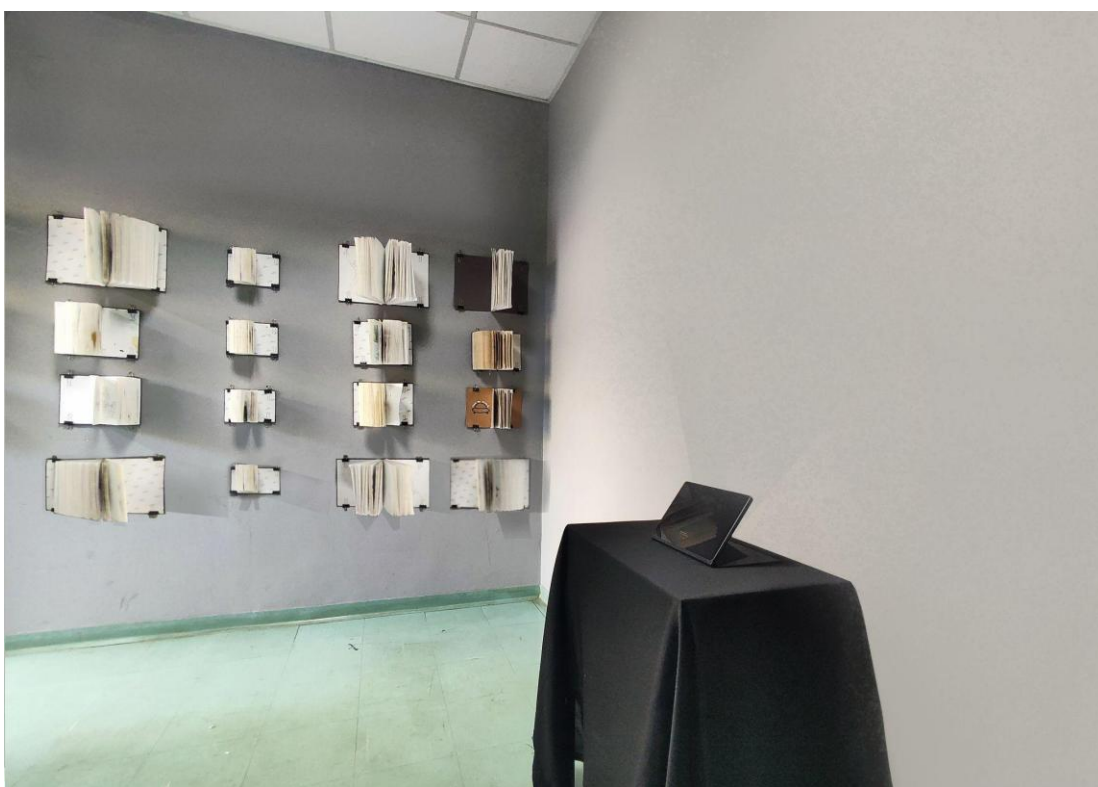
4. TRILOGIA DA MEMÓRIA: UMA ANÁLISE POÉTICA E EXISTENCIAL

4.1 A Instalação: Arqueologia Inacabada

A primeira parte da Trilogia da Memória nasceu da mudança física e conceitual que fiz ao tirar meus vinte cadernos do fundo da mochila e levá-los direto para o espaço expositivo do bloco 5OAB da UFU. Foi essa operação que chamei de Arqueologia Inacabada: arrancar objetos que nasceram para ficar guardados no meu espaço privado, mofando e acumulando poeira nas estantes, e jogá-los para a visualidade pública da galeria. Quando tirei esses cadernos da intimidade e os expus na parede, a natureza deles mudou completamente: deixaram de ser apenas cadernos de exercícios técnicos e rascunhos e passaram a funcionar como uma escultura interativa na parede, uma instalação (fig. 16).

O fundamento de toda essa instalação foi a mudança de eixo físico do objeto. O caderno, por causa da própria anatomia de fábrica, é um artefato feito para funcionar apoiado em um plano horizontal; ele nasce para ficar apoiado numa mesa, guardado em uma prateleira de livraria ou esquecido dentro de uma gaveta, geralmente fechado, com a capa protegendo o miolo, como uma casca. Desse jeito, quando não está sendo usado, fechado, ele parece mais um objeto plano do que de fato volumétrico. Como eu não queria histórias fechadas, nem planas, decidi deslocá-los para a parede e prendê-los abertos pela capa em quatro pontos, usando binders de metal e pequenos pregos de 25 mm, travando os cadernos numa posição totalmente aberta. Desse jeito, as folhas se entreabrem como leques, como um convite ao manuseio, assim como estou abrindo minha história aqui neste texto.

Figura 16 – Instalação: Arqueologia Inacabada



Registro da instalação *Arqueologia Inacabada* no espaço expositivo 50AB, apresentando os cadernos abertos e dispostos na parede, em diálogo com o vídeo exibido no espaço. Uberlândia (MG).

Fonte: Acervo de Douglas de Paula.

Essa sacada expográfica provocou a desfuncionalização habitual do objeto. Quem chegava ali para ver o livro aberto e travado na parede, ao mesmo tempo em que era convidado

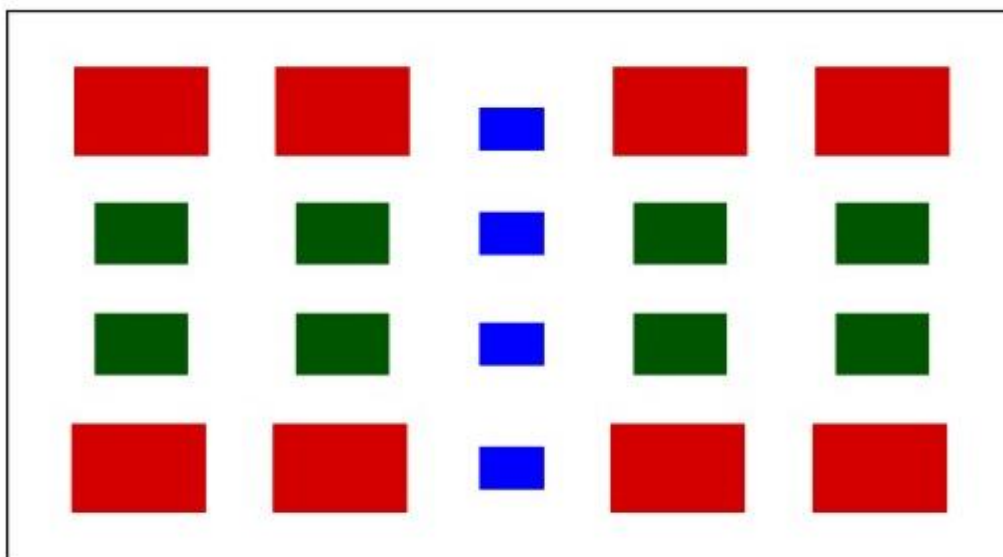
a tocar, perdia o poder de folhear página por página sem ver as demais. As páginas meias abertas, mesmo durante o ato de folhear, se insinuam para quem está mexendo — não são mais passivas. Eu mudei a regra do jogo: misturei a experiência ativa do toque, do passar as páginas do “leitor”, com um convite por meio do olhar. Sem aquela maleabilidade de virar a folha completamente, o caderno assumiu a condição de convite ao público para “ler” a minha trajetória através de uma superfície fixa e inegociável, mantendo quem está interagindo em pé, agachado ou na ponta dos pés.

Para além da imobilidade, a disposição dos vinte cadernos na sala de exposição construiu uma narrativa visual que vai do fragmento ao monumento. Um caderno meu, isolado, funcionava quase como um pedaço mudo, um fragmento perdido num canto do tempo. Mas, quando juntei todo esse arquivo no mesmo espaço, esses pedaços colidiram e viraram a unidade de um todo. É como pensar numa folha de papel: uma página solta parece meio truncada, sem começo nem fim, mas, quando a gente junta e espalha todas elas, uma história inteiramente nova começa a ser contada. A parede da galeria virou, assim, não uma linha do tempo expandida, mas um corpo temporal, um bloco organizado no espaço, mas em linearidade temporal. Um conjunto de mim. Eu queria que o público olhasse, de uma vez só, para os oito anos de teimosia gráfica e de vida que formaram quem eu sou como artista.

Essa monumentalidade toda não aconteceu por acaso; foi planejada usando a minha bagagem de design gráfico. Como o tempo era curto e a sala do bloco 5OAB tinha suas limitações de espaço, montei previamente o layout da exposição num grid detalhado, sem deixar espaço para improvisos na hora de pregar as coisas na parede. Tratei a expografia exatamente como se estivesse diagramando uma página em branco: cada caderno precisava estar no lugar certo, respeitando a composição, o peso visual e o fluxo de leitura de quem cruzava a porta.

O *grid* (fig. 17) foi montado numa grade simétrica de cinco colunas por quatro linhas, distribuindo os cadernos pelo tamanho e formato de cada um. Os cadernos maiores, nos formatos A4 e A5, ficaram nas bordas de cima e de baixo da parede. Já os quatro menores, no formato A6, eu concentrei bem no meio, no miolo da composição. Na prática, essa arrumação no espaço lembrava a própria estrutura de um livro aberto: os cadernos pequenos faziam o papel do texto denso no centro da página, enquanto os maiores vinham emoldurando as beiradas, chamando o olhar de quem entrava na sala de primeira.

Figura 17 – Grid da instalação Arqueologia Inacabada



Esquema desenvolvido em conjunto com o orientador para planejar a organização e a disposição dos cadernos no espaço expositivo. Uberlândia (MG).

Fonte: Acervo de Douglas de Paula.

A reação do público que passou pela exposição confirmou exatamente o que eu pretendia: quando o livro sai do repouso do plano horizontal e vai para o plano vertical da parede, ele é ativado como objeto e conquista uma presença tridimensional de verdade. Fechado ou guardado na mochila, o caderno tende a ficar achatado, bidimensional, escondido, recusado. Era assim que eu me sentia antes desse trabalho. Mas, quando fica exposto ali, aberto para fora, suas páginas ganham dobras, ondulações, sombras projetadas e relevo físico (fig. 18). Ele ganha volume, largura, profundidade e altura, passando a ocupar o espaço real de maneira viva.

Se você olhar de perto cada um desses vinte cadernos, vai notar um detalhe: em quase todos eles há de três a cinco páginas visivelmente arrancadas, deixando aquela marca denteada do papel rasgado bem junto à calha do miolo. Minha história ali está exposta e aberta, mas vem marcada por esse ato de interdição e por uma certa violência contra o meu próprio passado. Só que hoje eu não tenho mais vergonha nenhuma de mostrar essas falhas. A minha trajetória é feita de tudo aquilo que permaneceu e, na mesma medida, do que foi arrancado. A cicatriz ficou ali, exposta na calha, e assumir esse rasgo é entender que o que sobrou e o que se perdeu fazem parte do mesmo corpo e da mesma arte.

Figura 18 – Cadernos na instalação *Arqueologia Inacabada*.



Registro dos cadernos dispostos verticalmente na parede do espaço expositivo, evidenciando como a mudança de posição transforma sua visualidade e sua relação com o público. Uberlândia (MG).

Fonte: Acervo de Douglas de Paula.

O que antes eu via de forma isolada como um conjunto vergonhoso de estudos mal resolvidos e rabiscos fracassados, passou a revelar a força da minha existência criativa quando foi organizado no espaço. A *Arqueologia Inacabada* limpou a poeira daquela mochila, tirou o arquivo da sombra e expôs publicamente o coração do meu processo. Foi o jeito que encontrei de transformar a repetição do erro e os meus tropeços no monumento da minha própria sobrevivência na universidade.

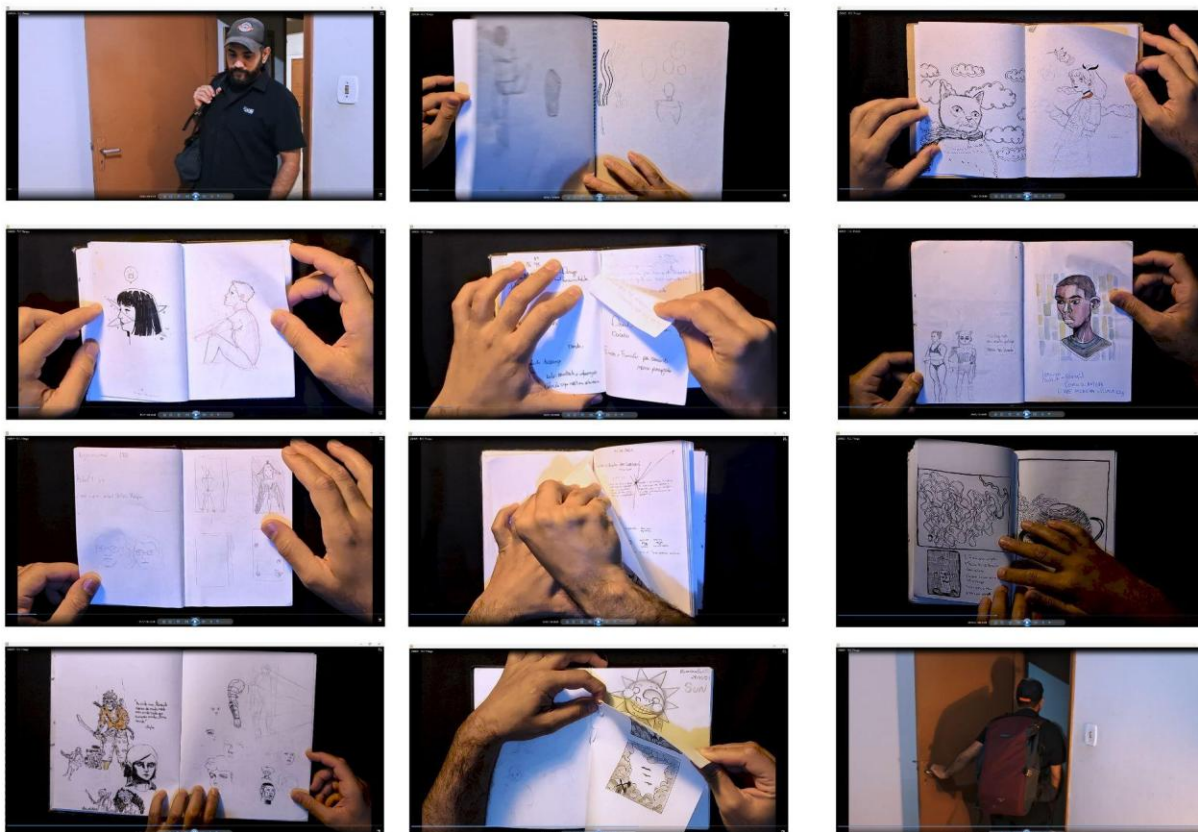
[VOZ ACADÊMICA]

A transposição dos cadernos privados de desenho para o espaço expositivo público constitui uma verdadeira **"arqueologia da criação"**, ato que retira os índices e rastros processuais das gavetas e os recoloca em um **movimento de metamorfose contínua, reativando a vida neles guardada** (Salles, 1998, p. 149). Ao invés de documentar um percurso congelado, esse deslocamento reintegra o suporte provisório na cadeia viva do fazer artístico (Salles, 1998, p. 149, 160). Ao dispor e mobilizar os cadernos abertos na parede da galeria por meio de binders, a **"mimese funcional" da leitura é sequestrada** (Silveira, 2008, p. 166, 184). O ato íntimo e sequencial de folhear é substituído pelo **espetáculo tridimensional da instalação, no qual a espacialidade e a corporalidade física do livro são exacerbadas** no espaço (Silveira, 2008, p. 120, 184). Diante dessa imobilização, as dobras, o peso físico do papel e os vazios denteados das páginas arrancadas deixam de ser meros rascunhos ou imperfeições privadas para se afirmarem como marcas poéticas de um corpo-obra em constante tensão entre o revelar e o ocultar (Silveira, 2008, p. 23, 184).

4.2 A Vídeo-Performance: Rasgo da Memória

A segunda obra da Trilogia da Memória muda o foco do espaço da parede para o tempo e o movimento da imagem. Foi aí que criei a vídeo-performance **Rasgo da Memória**: um registro em vídeo, contínuo e sem cortes, com aproximadamente quatro horas de duração, onde mostro o ato de folhear, rever e rasgar páginas dos meus vinte cadernos (fig. 19). Esse vídeo é literalmente o ponto central deste tríptico, funcionando como o "meio da história" — aquele momento de provação e encarada em que meu presente e meu passado bateram de frente em cima de uma mesa.

Figura 19 – Frames do vídeo-performance.



Cenas do vídeo-performance que registram diferentes momentos da ação: a entrada, o ato de folhear as páginas dos cadernos, o rasgar e, por fim, a saída. Uberlândia (MG).

Fonte: Acervo pessoal, julho de 2026.

Conceitualmente, essa obra cria uma fricção proposital com a velocidade das redes sociais e a pressa dos stories. Ao escolher um formato sem cortes, com um longo plano-sequência de 34 cortes, e câmera fixa, eu forcei quem assiste a encarar a lentidão do tempo real. Não tem edições dinâmicas nem maquiagem visual; o vídeo impõe exatamente o mesmo processo exaustivo de “sentar a bunda na cadeira” que eu tive que viver para revirar meus arquivos e colocar ordem na minha própria bagunça. O enquadramento simula o meu próprio olhar, tentando colocar quem assiste no meu lugar. Os verdadeiros protagonistas ali são o caderno e a minha ação de folhear volume por volume, página por página, e, às vezes, rasgar algumas folhas e tirá-las do caderno e do enquadramento.

A construção sonora da obra intensifica essa crueza ao eliminar qualquer ruído externo ou som ambiente que remetesse à feira livre, à rotina urbana da minha infância ou da minha casa atual. Sem trilha sonora ou interferências, coloco quem assiste diante do silêncio do ambiente, quebrado apenas pelo som seco, tátil e repetitivo das minhas próprias mãos manipulando, virando e rasgando o papel — um gesto que ocorre em intervalos quase regulares durante a vídeo-performance.

A estruturação da vídeo-performance delimitou um posicionamento rigoroso do meu corpo em relação aos cadernos (objeto-arquivo), caracterizado pelas seguintes intencionalidades poéticas:

A Descentralização do Eu: A decisão de retirar meu rosto do enquadramento e focar a câmera exclusivamente nas minhas mãos e na superfície da mesa responde à intenção de desviar o foco da minha figura pessoal. Ao esconder as expressões do meu rosto, recusei a dramatização fácil da dor ou da vergonha; não há feição exposta para que o espectador busque cumplicidade ou piedade. A atenção é inteiramente canalizada para a gestualidade das minhas mãos — a hesitação antes de virar a folha, a força empregada ao destacar a página e o ritmo vagaroso do manuseio ao longo das quase 4h. A descentralização do "eu" faz com que meu corpo atue não como espetáculo visual, mas como um canal mecânico e afetivo através do qual o arquivo é processado e a memória é desconstruída.

O Vídeo como Espaço Seguro: A escolha pelo vídeo e do plano fechado funcionou para mim como a construção de um território de proteção psíquica e poética para a manipulação de um arquivo pessoal profundamente vulnerável. A lente da câmera permitiu o distanciamento necessário entre a minha intimidade e o olhar do espectador; ao delimitar o tampo da mesa como o único espaço visível, estabeleci um ambiente controlado onde o confronto com a memória, o erro e o rasgo puderam acontecer de forma protegida. O vídeo passa a funcionar como uma fronteira de contenção — um escudo mediático que me permitiu expor a crueza da matéria sem me submeter à exposição devassadora do meu próprio rosto.

A Paciência do Detetive: O ato de folhear lentamente cada um dos vinte cadernos assume o caráter de uma investigação minuciosa e quase forense. Como um detetive debruçado sobre as evidências ou um arquivista em busca de pistas rasuradas, minhas mãos perscrutam a própria trajetória, procurando os indícios, os erros e os fragmentos de uma memória sufocada. Essa lentidão deliberada exige uma postura de escuta e observação atenta: não se trata de passar páginas com curiosidade apressada, mas de decifrar as rasuras, borrões ou trechos em branco. A paciência torna-se, assim, o método fundamental para escavar a própria história sem a ansiedade de encontrar respostas fáceis, encarando o arquivo na sua totalidade bruta.

O cerne dessa ação está justamente na tensão entre guardar e destruir o meu próprio arquivo. Ao mesmo tempo em que a câmera registra o cuidado quase afetivo de tocar e rever cada pedaço da minha trajetória visual e escrita, o ato de rasgar vem e quebra essa integridade física do caderno sem volta. Só que arrancar a página não é um jeito de apagar o passado ou tentar esconder meus erros; é a forma que achei de reconfigurar tudo. Essa interdição, essa violência de arrancar a folha, vira um processo de libertação e de dar um novo sentido para a

perda. No fim das contas, a vídeo-performance não quer contar uma história certinha ou pacificada da minha vida, mas sim escancarar o rasgo, o buraco e a cicatriz como as peças centrais da minha emancipação como artista.

Apenas uma câmera, uma mesa e vinte cadernos bastaram para estruturar todo esse campo de prova. Não precisei de grandes aparatos técnicos ou de truques de montagem; a simplicidade dos meios serviu para escancarar o peso da ação. Com o enquadramento travado de cima para baixo, tudo o que acontecia ali no tampo da mesa ganhava uma dimensão quase ritualística. Essa economia de elementos visuais tirou qualquer distração do caminho, obrigando o olhar de quem assiste a ficar preso naquilo que realmente importava: o embate direto entre o meu corpo e a matéria do meu próprio passado.

O movimento reflexivo da vídeo-performance encontra amparo poético nas composições da música popular brasileira e periférica, que sintetizam o peso do percurso existencial:

"Do que adianta eu ser durão e o coração ser vulnerável? [...] Se o barato é louco e o processo é lento, no momento, deixa eu caminhar contra o vento" (Racionais MC's - *Jesus Chorou*).

"Quero lhe contar como eu vivi / E tudo o que aconteceu comigo / Viver é melhor que sonhar / Eu sei que o amor é uma coisa boa / Mas também sei que qualquer canto / É menor do que a vida / De qualquer pessoa / Minha dor é perceber / Que apesar de termos / Feito tudo o que fizemos / Ainda somos os mesmos / E vivemos / Como os nossos pais" (Belchior - *Como Nossos Pais*).

A incorporação da falha e da vulnerabilidade não foi um recurso estético planejado de fora para dentro, mas uma consequência incontornável de encarar esse arquivo. Ao aceitar o rasgo, a lacuna e o silêncio como partes do meu processo, deixei de tratar o erro como uma vergonha a ser escondida no fundo da mochila e passei a assumi-lo como a própria matéria do trabalho. Essa mudança de postura é o que transforma o caderno rasgado de um diário de frustrações em um manifesto de sobrevivência: a ruína não é o fim da história, é o corpo vivo onde a minha arte finalmente encontra sustentação.

Ao expor o erro, deixo de encarar o fracasso como uma falha a ser escondida e passo a assumi-lo como a própria matéria-prima do meu trabalho. A rasura, a folha arrancada e a anotação confusa deixam de ser marcas de vergonha para virarem vestígios reais de uma tentativa de existir dentro e fora da universidade. Colocar o erro no centro da cena é desarmar a ilusão de um percurso acadêmico ou artístico perfeito, mostrando que o meu processo poético

não se constrói na ausência de tropeços, mas na coragem de olhar de frente para cada um deles e transformar a fratura em linguagem.

[VOZ ACADÊMICA]

A vídeo-performance *Rasgo da Memória* corporifica o tempo de forma tátil e mecânica através da ação contínua de manusear os cadernos de processo. **O ato de passar as folhas dita os ritmos, os silêncios e as tensões da imagem, assemelhando-se a uma montagem cinematográfica do tempo real** (Silveira, 2008, p. 83, 86). Longe de ser um mero suporte estático, o livro de artista se revela como uma sequência espaço-tempo na qual o manuseio performático ativo o tempo da consciência e a própria percepção da mudança (Silveira, 2008, p. 83). Por outro lado, o ato doloroso de arrancar e rasgar as páginas insere a pesquisa no campo da Crítica Genética. Sob esse prisma, **a destruição, o corte e a eliminação são os procedimentos indispensáveis pelos quais o artista realiza a seleção de seus recursos e atinge o amadurecimento das opções poéticas** (Salles, 1998, p. 151). Na dinâmica do *Gesto Inacabado*, os gestos construtores são, de forma paradoxal, aliados a gestos destruidores, **em que** construir exige necessariamente destruir (Salles, 1998, p. 151). Ao violar a fenda do livro e expor sua calha, a mutilação do arquivo do esforço converte-se em um movimento ativo de autoinvestigação, ressignificando o descarte e a perda como marcas fundantes do percurso de criação (Salles, 1998, p. 151; Silveira, 2008, p. 86).

4.3 Livro de Artista: Livro-Cicatriz

A terceira e última articulação da Trilogia da Memória é o Livro de Artista, batizado conceitualmente como *Livro-Cicatriz* (fig. 20). Se a instalação *Arqueologia Inacabada* representa o início da jornada (o monumento do arquivo) e a vídeo-performance funciona como o meio (a ação temporal do enfrentamento), o *Livro-Cicatriz* constitui o desfecho e o encerramento desse arco existencial. Trata-se do objeto conclusivo que herda a lição aprendida depois que a guerra interna acaba, mimetizando de forma *pop* a própria jornada de amadurecimento e resignação de Luke Skywalker ao final da Trilogia Clássica de *Star Wars* (Episódios IV, V e VI).

Materialmente, o novo livro nasce de um processo de antropofagia e repaginação do meu próprio passado. Ele é o resultado físico de uma equação metodológica de seis estágios sequenciais:

Folhear → Refletir → Compreender → Aceitar → Rasgar → Reconstruir

Ao contrário dos vinte volumes anteriores, que ostentavam a sobriedade comercial das capas duras industriais, o volume final assume uma violenta **antiestática do inacabamento**. Ele é um objeto deliberadamente "feio", imperfeito, irregular e avesso a qualquer tentativa de emolduramento ou domesticação mercadológica. Suas páginas são o amálgama dos fragmentos que foram salvos e ressignificados durante o ritual da performance; elas não trazem uma narrativa linear ou uma iconologia cronológica limpa, mas sim a convivência crua de texturas, rasgos, suturas e costuras visuais.

Do ponto de vista expográfico, o *Livro-Cicatriz* recebeu um posicionamento cirúrgico no espaço do bloco 5OAB da UFU, sendo fixado na parede oposta à grade dos vinte cadernos iniciais. Essa distribuição espacial força o espectador a realizar um movimento de rotação corporal e conceitual dentro da sala. Ao dar as costas para o arquivo do esforço acumulado, o público é obrigado a confrontar a síntese poética da trajetória: o caderno-rasgo isolado, que responde visualmente a toda a poeira e peso do meu passado.

Essa operação subverte a própria lógica do que um livro ou um arquivo acadêmico deveria ser. Em vez de funcionar como um suporte limpo para guardar ideias perfeitas e bem-acabadas, o objeto passa a ser um corpo acidentado, onde a perda e a falha ganham o status de estrutura. Eu inverteo essa exigência tradicional de esconder o erro ou apagar as marcas do fracasso: no *Livro-Cicatriz*, é justamente a fenda que dá forma e sustentação este se você olhar de perto cada um desses vinte cadernos, vai notar um detalhe: em quase todos eles têm de três a cinco páginas visivelmente arrancadas, deixando aquela marca denteada do papel rasgado bem junto à calha do miolo. Minha história ali está exposta e aberta, mas vem marcada por esse ato de interdição e por uma certa violência contra o meu próprio passado. Só que hoje eu não tenho mais vergonha nenhuma de mostrar essas falhas. A minha trajetória é feita de tudo aquilo que permaneceu e, na mesma medida, do que foi arrancado. A cicatriz ficou ali, exposta na calha, e assumir esse rasgo é entender que o que sobrou e o que se perdeu fazem parte do mesmo corpo e da mesma arte.

Figura 20 – Livro de Artista: Livro-Cicatriz.



Livro de artista produzido a partir dos fragmentos resultantes do ato de rasgar apresentado no vídeo-performance. Os rasgos são reorganizados e costurados, transformando as marcas e rupturas em cicatrizes que passam a constituir um novo livro. Uberlândia (MG).

Fonte: Acervo pessoal, julho de 2026.

trabalho. Ao colocar o retalho e a sutura no centro de tudo, recuso a falsa promessa de uma trajetória linear e pacificada, fazendo do próprio papel mutilado o território onde me reconstruo como artista.

A transformação material operada neste volume, neste novo caderno, deixa claro pra mim que o novo, a arte, não necessita partir do nada absoluto [...]; mas pode surgir ou do mito da página em branco que eu sempre temia; mas pode surgir do estraçalhamento e da reorganização consciente do velho. Rasgar as páginas deixou de ser um gesto de destruição ou descarte envergonhado e passou a ser compreendido como uma sutura terapêutica.

Ao prender no novo códice os vestígios das crises de ansiedade, os desenhos interrompidos pelo TDAH e os desabafos de insuficiência, eu transito definitivamente da vergonha do erro para o orgulho da cicatriz. O livro, em última análise, revela que nunca foi sobre os cadernos em si, mas sim sobre o aprendizado doloroso de olhar para a própria história com ternura e aceitação.

[VOZ ACADÊMICA]

A reencadernação e a costura manual dos retalhos salvos durante a performance materializam o livro de artista como uma **"categoria mestiça", um suporte livre que se apropria do códice consagrado pela tradição para subvertê-lo** (Silveira, 2008, p. 15). Definido por sua mídia e não por sua técnica, o objeto liberta-se para abrigar o não-livro e o contrassenso semantizado, em que furos e rasgos deixam de ser meras falhas e tornam-se marcas estruturais (Silveira, 2008, p. 15, 21). Nessa perspectiva, o Livro-Cicatriz configura-se como uma **sequência espaço-temporal autônoma e independente**, em estreito alinhamento "à dialética de Ulises Carrión (2011, p. 16)". Aqui, cada página costurada e áspera atua de forma diferente, operando como um elemento funcional e estrutural individualizado que atesta o próprio processo de sua feitura (Carrión, 2011, p. 16). Por fim, essa reconstrução "imperfeita" estabelece um tensionamento conceitual com as regras do livro tradicional, validando a obra contemporânea como uma produção plástica e autônoma que dita suas próprias fronteiras e condições de materialidade (Maffei, 2014, p. 194). A manualidade áspera e remendada deixa de ser uma heresia para afirmar-se como uma potência poética soberana de autoinscrição (Maffei, 2014, p. 194; Silveira, 2008, p. 21).

4.4 A Exposição: O artista existe e a recepção do público

A materialização física da Trilogia da Memória no espaço expositivo ocorreu sob condições de severa restrição espacial e pragmatismo técnico. A montagem da mostra teve início às oito horas da manhã e estendeu-se até o meio-dia, utilizando pregos e fita dupla face para a fixação das obras nas superfícies texturizadas da sala do bloco 5OAB da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

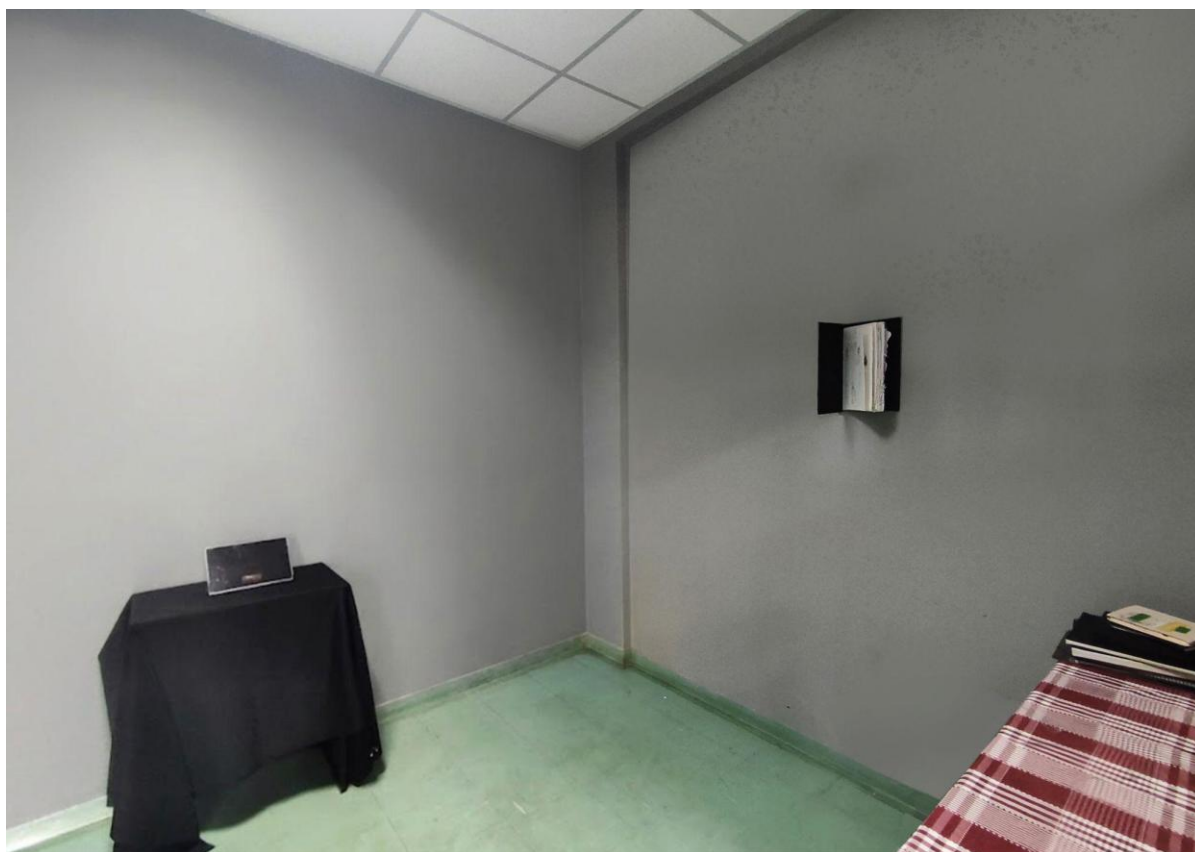
A expografia foi estruturada de modo a tensionar os três tempos da pesquisa em uma dinâmica de triangulação espacial e conceitual: na parede esquerda, logo na entrada do público, organizou-se a grade de cinco por quatro contendo os vinte cadernos de processo (*Arqueologia Inacabada*); na parede de fundo, centralizado, localizou-se o dispositivo de exibição do vídeo (*Rasgo da Memória*); e na parede oposta posicionou-se o volume final, o caderno-rasgo (*Livro-Cicatriz*). Devido às dimensões reduzidas do ambiente, a mesa de recepção com alimentos e bebidas foi integrada diretamente ao circuito expositivo, fundindo a ritualística acadêmica à convivência comunitária. Para operacionalizar essa logística, contei com a colaboração direta do meu irmão e de um amigo.

Ao dispor os cadernos abertos na parede, a recepção do público subverteu o sentimento crônico de vergonha que me acompanhou durante a graduação. O foco analítico e afetivo dos espectadores direcionou-se precisamente para o acúmulo de riscos, gestos e trabalhos inacabados — os exatos elementos que eu passei anos tentando esconder sob o fantasma da insuficiência técnica. A reunião desses fragmentos revelou ao público não uma iconologia cronológica linear ou organizada pelo espaço-tempo tradicional da história da arte, mas sim a espessura de uma trajetória consolidada pelo esforço (fig. 21).

Ver meus amigos e espectadores debruçados sobre os rascunhos evidenciou que a minha validação como artista não reside na entrega de uma peça "bonitinha" para o elogio fácil, mas na crueza do percurso compartilhado. A exposição demonstrou pra mim que a potência criativa não está subordinada à aquisição de materiais caros, mas pode ser articulada por meio de qualquer matéria rudimentar, como o barro, o carvão, o prego ou o risco na madeira. A criatividade, como aprendi na feira com as gambiarras do meu pai, nasce justamente da falta.

Contudo, o fechamento definitivo desse ciclo acadêmico-existencial deu-se através de um acontecimento imprevisto: a presença dos meus pais. Mesmo sem terem sido formalmente convidados, eles compareceram para prestigiar o encerramento da minha graduação. Não chamei eles, porque um pedaço de mim nunca acreditou que eles iriam. Esse encontro marcou

Figura 21 – Exposição Livro-Cicatriz



Fotografias da exposição *Livro-Cicatriz*, apresentando o público interagindo e observando as obras no espaço expositivo. Uberlândia (MG).
Fonte: Acervo de Douglas de Paula.

a reconciliação entre o universo da academia e a minha origem social. Compreendi que a minha produção artística não rompe com a história dos meus pais; ela é, em última análise, a continuação do esforço e do trabalho pesado que eles desempenharam na terra e no asfalto. O acolhimento deles selou o encerramento de uma busca neurótica por validação externa: o ciclo se fecha quando entendemos que o apoio mais importante é aquele que damos a nós mesmos.

A exposição teve começo, meio e fim, no mesmo dia. Mas ainda permanece em mim. No encerramento da mostra, inseri um caderninho novo e solicitei que os amigos e o público escrevessem nele. Quando desmontei a exposição e retornei para casa, mesmo cansado pelo dia cheio, voltei a desenhar. Entendo que o mesmo vai acontecer com este TCC. O ciclo não vai encerrar no diploma; ele reinicia como um desdobramento do meu "jeito ninja" de ser, uma metodologia de sobrevivência e insistência que aceita os erros e os converte em potência indestrutível. “Como no meu anime favorito, *Fullmetal Alchemist: Brotherhood*, depois da jornada dos protagonistas, o anime se encerra com esta fala:

"Não se pode aprender nada de uma lição que não seja acompanhada por dor, já que não se pode conseguir nada sem um sacrifício. Mas quando você aguenta essa dor e a supera, as pessoas conseguem um coração forte que não perde para nada. Sim, um coração de aço."

— Edward Elric (*Fullmetal Alchemist: Brotherhood*, ep. 64)

[VOZ ACADÊMICA]

A efemeridade do dia de exposição — condensada no ciclo de montagem, partilha e desmontagem — encontra na recepção estética o fechamento necessário do ato criador, que se realiza plenamente como um fenômeno comunicativo e social (Salles, 1998, p. 41). Ao deslocar os cadernos do âmbito privado para a partilha pública, a exposição das marcas do inacabado e do erro abala os esquemas tradicionais de recepção do espectador (Salles, 1998, p. 26). Esse estranhamento inicial converte-se em cumplicidade, reativando a vida guardada nos vestígios do esforço por meio da interação e da partilha com o outro (Salles, 1998, p. 26, 41). Nessa troca intersubjetiva, o livro de artista, ao se expor em sua crueza e vulnerabilidade material, atua como um poderoso antídoto tátil e visual ao apagamento das vivências (Santos, 2025, p. 110). **Essa exposição do íntimo e do fraturado funciona como uma autêntica medialidade autobiográfica, permitindo que o sujeito se autoinscreva e seja validado pelo olhar alheio em sua ipseidade e diferença** (Santos, 2025, p. 110, 112). Longe de representar um mero exercício egóico, o acolhimento dessas cicatrizes

pelo olhar sensível do público — incluindo amigos, professores e pais — ressignifica a falha pessoal, convertendo o relato confessional em um espaço de humanização, escuta empática e mútua legitimação social (Santos, 2025, p. 110, 112).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS: A CICATRIZ COMO PONTO DE PARTIDA

A conclusão deste memorial não representa o fechamento definitivo de uma pesquisa, mas a consolidação de uma metodologia de sobrevivência que se converteu em poética visual. Ao longo deste percurso, a investigação autobiográfica permitiu operar uma radical transformação de sentido sobre o meu próprio arquivo de vida: o que por quase uma década foi carregado nas costas e sob o verniz da vergonha como o registro material do fracasso, revelou-se, no espaço expositivo, como o monumento definitivo da minha permanência. A ferida acadêmica e existencial não foi apagada pela universidade; ela foi elaborada e assumida através do risco. Assim como uma cicatriz física não esconde o corte original, mas registra a vitória do corpo sobre o trauma, os vinte cadernos e o livro-rasgo preservam os vestígios das fraturas e dos recomeços que me fundam como artista independente.

Esta pesquisa demonstrou que o "meio do caminho" — o processo bruto, o erro técnico, o rascunho interrompido pelo TDAH e a página violentada pela raiva ou pela ansiedade — possui autonomia ontológica e densidade estética. A validação da minha produção artística desvinculou-se da busca neurótica por uma obra "foda" ou plasticamente domesticada para agradar ao olhar elitizado da academia ou do mercado. A grande lição estética e conceitual deste trabalho é que o livro nunca foi sobre os objetos em si; foi sobre aprender a olhar para a própria trajetória com paciência, crueza e, fundamentalmente, com ternura. O novo não demandou o mito da página em branco burguesa; ele nasceu da devoração, do estraçalhamento e da repaginação do velho.

Diante disso, o meu "jeito ninja" de fazer livros e de estar no mundo valida-se como uma metodologia acadêmica e artística plenamente legítima. Ele é a transposição direta da ética do esforço invisível que herdei dos meus pais, que vieram da roça e enfrentaram o asfalto da feira debaixo de chuva, sol e frio para garantir a subsistência de seis filhos. Entendi que a minha arte, mesmo caótica, rabiscada e incompleta, é a continuação direta do trabalho pesado deles. Eu não mudei a dinâmica do corre; eu apenas mudei o suporte. Essa consciência foi profundamente libertadora, pois os princípios freirianos me fizeram compreender que eu nunca fui burro ou inferior: a universidade tradicional utiliza a norma culta e o preciosismo técnico como ferramentas de exclusão e silenciamento da população periférica. O meu contragolpe foi

esteticamente violento: forcei a academia a debruçar-se sobre o rascunho e a reconhecer o valor da gambiarra e da insistência.

Ao chegar ao final deste trabalho, também passei a olhar de outra maneira para o uso da Inteligência Artificial na construção da escrita. O ChatGPT entrou inicialmente como uma ferramenta de apoio, ajudando a organizar meus relatos e a relacioná-los com conceitos e referências que eu já havia estudado. Durante esse processo, porém, percebi também seus limites. Em alguns momentos, a [VOZ ACADÊMICA] construída pela IA aproximava meus relatos dos conceitos de determinados autores de uma maneira que poderia dar a entender que eram os próprios autores que estavam interpretando diretamente minha obra. Mas eles não viram meus cadernos, não assistiram ao vídeo e não leram esta pesquisa. O que pertence a esses autores são os conceitos utilizados; a aproximação desses conceitos com a minha trajetória foi construída durante este processo de escrita. Perceber isso me fez olhar de maneira mais crítica para aquilo que a ferramenta me devolvia.

No fim, a IA foi para mim muito mais uma ferramenta didática de escrita do que uma resposta pronta. Era um espaço em que eu podia escrever, errar, refazer o prompt e tentar novamente sem o medo imediato de ser julgado. Curiosamente, percebi que era eu quem precisava julgar a IA: decidir o que fazia sentido, o que deveria ser recusado e o que precisava ser reescrito.

A jornada deste TCC, da criação dos trabalhos e da escrita deste texto foi longa. A montagem, visitação e encerramento da exposição, na antessala do auditório do bloco 5OAB da UFU, durou apenas um dia, mas foi o fruto dessa construção e provou que o ciclo permanece aberto e em constante expansão. A presença dos meus pais no espaço da galeria e o diálogo sincero com os espectadores que se reconheceram nas minhas dores e superação fecharam a ferida da desvalia familiar e social. Ao final da mostra, o gesto de adquirir um caderno novo e coletar as escritas dos meus amigos sinaliza que o fluxo criativo se recusa a estancar. Ao chegar em casa, mesmo exaurido pelo peso físico da montagem, voltei a desenhar. Esta pesquisa não oferece louros e glórias idealizadas; ela entrega uma história simples e real sobre a teimosia de continuar caminhando contra o vento. Eu não preciso mais pedir bênção ou licença para existir no mundo da arte. Com os meus erros, defeitos e rasgos, a minha trajetória é potência pura. O desenho não me salvou de forma divina, mas me deu o punho firme necessário para revidar os golpes da vida com um coração de aço.

[VOZ ACADÊMICA]

A união entre a herança do trabalho braçal de seus pais e a poética do esforço visual consubstancia-se como uma ação de micropolítica decolonial, em que o fazer artístico atua diretamente no desfazimento dos colonialismos internos que historicamente rotulam as existências periféricas e neurodivergentes como incapazes (Rodrigues, 2024, p. 139). Nesse sentido, a investigação do próprio percurso do artista desvela um dinâmico "saber-se para saber", convertendo-se em um ato emancipatório de "vir-a-ser no mundo" (Rodrigues, 2024, p. 139). Longe de configurar um ponto final ou um encerramento definitivo, o memorial do TCC e a exposição operam como eixos dinâmicos de uma medialidade autobiográfica ininterrupta, na qual o sujeito continua a reelaborar suas memórias para projetar novos futuros por meio de uma biografização permanente (Santos, 2025, p. 112). A reabertura do ciclo criativo, materializada no retorno ao desenho em um suporte inédito, valida-se, assim, pela própria poética do inacabamento (Salles, 1998, p. 122). Sob essa perspectiva, compreende-se que a incompletude e a precariedade de formas provisórias constituem a verdadeira força da metamorfose artística e humana, revelando o ato criador como um processo de experimentação e de maturação constantes no tempo (Salles, 1998, p. 122, 157).

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARRIÓN, Ulises. **A nova arte de fazer livros**. Tradução de Amir Brito Cadôr. Coordenação editorial: Fernando Pedro da Silva, Marília Andrés Ribeiro. Belo Horizonte: C / Arte, 2011. 72 p.

CARVALHO, Zinia Maria Cavaleiro de. **Livro de artista: forma e materialidade**. Orientadora: Marta Bogéa. 2012. 54 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Arte: Crítica e Curadoria) – Coordenadoria Geral de Especialização, Aperfeiçoamento e Extensão, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

EVARISTO, Conceição. A Escrivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (org.) **Escrivência – a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020, p. 26-46.

FULLMETAL ALCHEMIST: BROTHERHOOD. Episódio 64: *Journey's End*. Japão: Bones, 2010. Série de animação.

MAFFEI, Giorgio (comis.). **¿Qué es un libro de artista?** Santander: Ediciones La Bahía: Archivo Lafuente, 2014. 194 p. Catálogo de exposição.

NARUTO. Episódio 49: *Lee's Hidden Strength: Forbidden Secret Jutsu!*. Direção: Hayato Date. Japão: Studio Pierrot, 2003. Série de animação.

RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso. A virada artística nos estudos auto/biográficos: poéticas, linguagens, fazeres e processos de criação. In: Souza, Elizeu Clementino de; Mignot, Ana Chrystina; Vicentini, Paula Perin (org.) **Narrativas e corpos em trânsito**: resistências e insubordinações. Curitiba: CRV, 2024, p. 139-157.

RACIONAIS MC'S. **Jesus Chorou**. In: RACIONAIS MC'S. **Nada como um Dia após o Outro Dia**. São Paulo: Cosa Nostra, 2002. Disco 2, faixa 4.

RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso. Pesquisa autobiográfica em arte: apontamentos iniciais. **Revista Nós**: cultura, estética e linguagens, Goiânia, v. 6, n. 1, p. 95-130, 2021. Dossiê Imagens Auto/Biográficas na História e na Prática Artística. ISSN 2448-1793. Disponível em: <http://books.openedition.org/pupo/3611>. Acesso em: 4 jul. 2026.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP/Annablume, 1998.

SANTOS, Jeanne de Oliveira. **Páginas de si**: uma investigação teórico-prática sobre o livro de artista como medialidade autobiográfica. Orientador: Amir Cadôr. 2025. 119 p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2025.

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

SILVEIRA, Paulo Antônio de Menezes Pereira da. **As existências da narrativa no livro de artista**. Orientador: Hélio Ferverza. 2008. 321 p. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

7. APÊNDICE

Apêndice A – Vídeo-performance

Registro audiovisual da performance realizada durante o processo de criação da obra *Livro-Cicatriz*, apresentando o ato de folhear os cadernos, o rasgo das páginas e a construção de uma nova relação com esses fragmentos.

Performance e concepção: Thiago Antunes Silva.

Registro audiovisual: Igor Fernandes.

Uberlândia, 2026.

Disponível em:

<https://1drv.ms/v/c/7a99d17346c5ff9e/IQDljgMYy3ITSb472BESUWxXAeBONrNGJU-sI4QxBda8G-8?e=ITm6cp>

Acesso em: 26 jul. 2026.