



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

**MERGULHANDO NO GESTO:**  
Percurso visual entre a água, o espelho e a matéria

GIOVANNA CAMPOS DOMINICI  
2025

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE ARTES VISUAIS  
BACHARELADO EM ARTES VISUAIS**

GIOVANNA CAMPOS DOMINICI

**MERGULHANDO NO GESTO:**  
Percurso visuais entre a água, o espelho e a matéria

Goiânia  
2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

## TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE GRADUAÇÃO NO REPOSITÓRIO INSTITUCIONAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio do Repositório Institucional (RI/UFG), regulamentado pela Resolução CEPEC no 1240/2014, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei no 9.610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo dos Trabalhos de Conclusão dos Cursos de Graduação disponibilizado no RI/UFG é de responsabilidade exclusiva dos autores. Ao encaminhar(em) o produto final, o(s) autor(a)(es)(as) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

### 1. Identificação do Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação (TCCG)

Nome(s) completo(s) do(a)(s) autor(a)(es)(as): Giovanna Campos Dominici

Título do trabalho: Mergulhando no gesto: percursos visuais entre a água, o espelho e a matéria.

### 2. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador) Concorda com a liberação total do documento [ X ] SIM [ ] NÃO<sup>1</sup>

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante: a) consulta ao(à)(s) autor(a)(es)(as) e ao(à) orientador(a); b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo do TCCG. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

#### Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro.

**Obs.: Este termo deve ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.**



Documento assinado eletronicamente por **Giovanna Campos Dominici, Discente**, em 05/12/2025, às 11:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ana Lucia Beck, Professora do Magistério Superior**, em 08/12/2025, às 09:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **5838626** e o código CRC **501C26E2**.

---

**Referência:** Processo nº 23070.059554/2025-51

SEI nº 5838626

GIOVANNA CAMPOS DOMINICI

**MERGULHANDO NO GESTO:**

Percursos visuais entre a água, o espelho e a matéria

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso Artes Visuais Bacharelado, da Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Lúcia Beck

Goiânia  
2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do  
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Dominici, Giovanna Campos

Mergulhando no gesto [manuscrito] : percursos visuais entre a  
água, o espelho e a matéria / Giovanna Campos Dominici. - 2025.  
71 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Ana Lúcia Beck.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade  
Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV), Artes Visuais,  
Goiânia, 2025.

Bibliografia.

Inclui lista de figuras.

1. Gesto pictórico . 2. Água. 3. Espelho. 4. Processo Criativo. 5.  
Artes Visuais. I. Beck, Ana Lúcia, orient. II. Título.

CDU 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

## ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Aos vinte e cinco dias do mês de novembro do ano de 2025 iniciou-se a sessão pública de defesa do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) intitulado “Mergulhando no gesto: percursos visuais entre a água, o espelho e a matéria” de autoria de Giovanna Campos Dominici, do curso de Artes Visuais - Bacharelado, da Faculdade de Artes Visuais da UFG. Os trabalhos foram instalados pela prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Lúcia Beck - orientadora (FAV/UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: prof. Dr. Rubens Pilegi da Silva Sá (FAV/UFG) e Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Adriana Aparecida Mendonça (FAV/UFG). Após a apresentação, a banca examinadora realizou a arguição da estudante. Posteriormente, de forma reservada, a Banca Examinadora atribuiu a nota final de 9,5, tendo sido o TCC considerado aprovado.

Proclamados os resultados, os trabalhos foram encerrados e, para constar, lavrou-se a presente ata que segue assinada pelos Membros da Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Ana Lucia Beck, Professora do Magistério Superior**, em 25/11/2025, às 10:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rubens Pilegi Da Silva Sa, Professor do Magistério Superior**, em 27/11/2025, às 15:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Adriana Aparecida Mendonca, Professor do Magistério Superior**, em 28/11/2025, às 10:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **5792277** e o código CRC **9E6369BE**.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço, primeiramente, aos meus pais, Giovanni e Tânia, à minha irmã, Priscilla, às minhas tias Márcia e Cecília, ao meu cachorro Luck e a todos os familiares pelo apoio constante e pela presença em cada momento desta trajetória. Registro também meus agradecimentos à professora Ana Lúcia Beck, pela orientação ao longo deste trabalho e pelas contribuições que ajudaram a direcionar o curso da pesquisa. A todos os amigos que conheci ao longo desse percurso, deixo meu carinho pela amizade, pelas trocas, pelas conversas e pela companhia que tornaram essa trajetória mais acolhedora. Expresso, ainda, minha gratidão a todos os professores que fizeram parte da minha formação e contribuíram para meu processo acadêmico e artístico, em especial aos membros da banca examinadora, Rubens Pileggi e Adriana Mendonça, que gentilmente aceitaram participar deste momento e oferecer suas considerações. Reconheço, ainda, o valor das experiências proporcionadas pela universidade, especialmente nas atividades de monitoria, extensão e estágio, que contribuíram de forma significativa para minha formação.

## RESUMO

Este Trabalho de Conclusão de Curso, desenvolvido no âmbito do Bacharelado em Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás (UFG), propõe uma investigação prático-teórica com foco em pintura a partir de elementos recorrentes em minha produção: o gesto, a água e o espelho. A pesquisa parte da prática artística e do uso do caderno de artista como ferramenta metodológica, abordando a construção da imagem por meio da materialidade presente na cor, nas texturas, nas sobreposições, nas transparências e nas opacidades. O processo evidencia um deslocamento do foco temático para uma investigação mais plástica, centrada no fazer artístico e em suas transformações. A reflexão recai sobre o gesto como pensamento em ação, explorando o acaso, o inacabamento e a experiência sensível como partes constituintes da obra. Para sustentar essa discussão, o referencial teórico apoia-se principalmente nas autoras Fayga Ostrower e Cecília Almeida Salles, cujas abordagens dialogam com o processo criativo e a materialidade da arte. Água e espelho, elementos simbólicos e materiais que atravessam este percurso, revelam-se essenciais para a construção poética e conceitual desta pesquisa.

**Palavras-Chave:** Gesto pictórico; Água; Espelho; Processo Criativo; Artes Visuais.

## ABSTRACT

This undergraduate thesis, developed within the Visual Arts program at the Federal University of Goiás (UFG), proposes a practical and theoretical investigation focused on painting, based on recurring elements in my artistic production: gesture, water, and the mirror. The research begins with artistic practice and the use of the artist's notebook as a methodological tool, addressing the construction of the image through the materiality present in color, textures, overlays, transparencies, and opacities. The process reveals a shift from thematic concerns toward a more plastic investigation, centered on artistic practice and its transformations. The reflection focuses on gesture as thought in action, exploring chance, incompleteness, and sensory experience as constitutive parts of the artwork. To support this discussion, the theoretical framework relies mainly on authors Fayga Ostrower and Cecília Almeida Salles, whose approaches dialogue with the creative process and the materiality of art. Water and mirror, symbolic and material elements that traverse this journey, prove essential for the poetic and conceptual construction of this research.

**Keywords:** Pictorial Gesture; Water; Mirror; Creative Process; Visual Arts.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Yves Saint Laurent. <i>Cena de Les Chants de Maldoror</i> , Balé de Roland Petit, 1962.....	14
Figura 2 – Giovanna Dominici. <i>Sem título</i> , 2023.....	15
Figura 3 – Genor Sales. <i>Ninguém vê sair, ninguém escuta chegar</i> , 2024.....	16
Figura 4 – Giovanna Dominici. Série: <i>Sem título</i> , 2023.....	17
Figuras 5 e 6 – Giovanna Dominici. Registros do caderno de artista, 2024.....	18
Figura 7 – Giovanna Dominici. Registro do caderno de artista, 2024.....	18
Figura 8 – Giovanna Dominici. Registro do caderno de artista, 2024.....	19
Figura 9 – Giovanna Dominici. <i>Sem título</i> , 2023.....	22
Figura 10 – Giovanna Dominici. <i>Sem título</i> , 2023.....	23
Figura 11 – Claude Monet. <i>A ponte japonesa sobre a lagoa das ninféias em Giverny</i> , 1920–1924.....	25
Figura 12 – Giovanna Dominici. <i>Sem título</i> , 2025.....	26
Figura 13 – Giovanna Dominici. <i>Vórtice I</i> , 2025.....	27
Figura 14 – Giovanna Dominici. <i>Vórtice II</i> , 2025.....	28
Figura 15 – Adriana Varejão. <i>Azulejão (Voluta)</i> , 2016.....	29
Figura 16 – Giovanna Dominici. <i>Sem título</i> , 2023.....	31
Figura 17 – Giovanna Dominici. <i>Sem título</i> , 2022.....	33
Figura 18 – Giovanna Dominici. <i>Sem título</i> , 2023.....	34
Figura 19 – Giovanna Dominici. <i>Talvez o mar esteja dentro dela</i> , 2023–2024.....	36
Figura 20 – Giovanna Dominici. <i>Sem título</i> , 2024.....	37

Figura 21 – Giovanna Dominici. <i>Que coisa estranha é o espelho</i> , 2025.....	39
Figuras 22 e 23 – Experimentações em dupla exposição, 2023.....	43
Figura 24 – Giovanna Dominici. <i>Reflexos</i> , 2024.....	44
Figura 25 – Giovanna Dominici. <i>Sem título</i> , 2025.....	46
Figura 26 – Giovanna Dominici. <i>Sem título</i> , 2025.....	47
Figura 27 – Giovanna Dominici. Registro de experimentação com têmpera e tule aplicado, 2025.....	48
Figura 28 – Giovanna Dominici. <i>Sem título</i> , 2025.....	48
Figura 29 – Walter Salles e Daniela Thomas. <i>Terra Estrangeira</i> , 1995.....	49
Figuras 30 e 31 – Giovanna Dominici. <i>Deslembração</i> , 2025.....	50
Figura 32 – Giovanna Dominici. <i>Memórias à deriva</i> , 2024.....	51
Figura 33 – Giovanna Dominici. Registro do caderno de artista, 2024.....	52
Figura 34 – Adriana Varejão. <i>Azulejos</i> , 2000.....	53
Figura 35 – Giovanna Dominici. <i>Sem título</i> , 2025.....	54
Figura 36 – Vincent van Gogh. <i>Banco de pedra no asilo de Saint-Rémy</i> , 1889.....	55
Figura 37 – Luise Weiss. <i>Sem título</i> , 2010.....	56
Figura 38 – Luise Weiss. <i>In Memoriam</i> , 2000.....	57
Figura 39 – Giovanna Dominici. <i>Sem título</i> , 2025.....	60
Figura 40 - <i>Registro da exposição Percursar</i> , 2025.....	63

## SUMÁRIO

<b>NASCENTE: INTRODUÇÃO A UMA PESQUISA SOBRE A ÁGUA.....</b>	<b>10</b>
<b>1. O MERGULHO.....</b>	<b>12</b>
<b>1.1 Talvez O Mar Esteja Dentro Dela.....</b>	<b>13</b>
<b>1.2 Espelho D'água.....</b>	<b>32</b>
<b>2. TRAVESSIAS.....</b>	<b>41</b>
<b>2.1 Entre Transparências e Opacidades.....</b>	<b>42</b>
<b>2.2 A Pintura no Campo Expandido.....</b>	<b>57</b>
<b>FOZ: CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>61</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>64</b>

## **NASCENTE: UMA INTRODUÇÃO A UMA PESQUISA SOBRE ÁGUA**

Esta pesquisa, desenvolvida como parte do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) de Bacharelado em Artes Visuais na Universidade Federal de Goiás (UFG), propõe analisar o meu processo criativo, evidenciando os gestos que se manifestam na produção artística. A investigação estabelece um diálogo com as dimensões materiais e simbólicas da água e do espelho, elementos recorrentes na minha obra, articulando subjetividades, materialidade e experimentação como eixos centrais do trabalho.

Para além da obrigatoriedade do TCC, este estudo surge de uma necessidade de realização pessoal enquanto artista-pesquisadora. Interessada por arte desde a infância, deixo o interior de São Paulo e me mudo para Goiânia (GO) em 2022 com o propósito de cursar Artes Visuais. Assim, o desejo de aprofundar os aspectos técnicos e conceituais da minha prática artística se apresenta como um movimento de construção e solidificação da minha trajetória.

No contexto da arte contemporânea, o interesse pelo gesto, pela materialidade e pelo processo tem se mostrado cada vez mais relevante. Ao explorar essas camadas, propõe-se uma reflexão sobre o fazer artístico como campo de experimentação e conhecimento sensível, aproximando prática e teoria, subjetividade e forma. Paralelamente, busca-se contribuir para o debate sobre a construção de uma poética pessoal no contexto da formação em Artes Visuais, oferecendo possíveis referências para estudantes e artistas que investiguem temáticas semelhantes ou que tenham interesse em compreender melhor meu trabalho, bem como processos criativos em geral.

O presente estudo articula-se entre a produção artística e a reflexão crítica, durante a qual realizei novos trabalhos e analisei produções anteriores, a fim de estabelecer comparações e conexões entre elas. Concomitantemente, mantive um caderno de artista como principal instrumento de registro, reunindo experimentações, anotações de processos, comentários de professores e colegas, mapas mentais que contavam temáticas, técnicas e interesses plásticos. Ademais, elaborei mapas de criação das obras, com suas referências visuais, textuais, musicais e cinematográficas.

Outra etapa metodológica consistiu na realização de um levantamento bibliográfico, voltado para o estudo dos elementos visuais, processuais e simbólicos. Os textos foram obtidos, em sua maioria, na Biblioteca Central Prof. Alpheu da Veiga Jardim, localizada no

Campus Samambaia da UFG, complementados por pesquisas na internet e indicações de professores e colegas.

Estabelece-se também em diálogo com referências artísticas, não apenas com o intuito de fundamentar a reflexão conceitual, mas de orientar as decisões plásticas e poéticas do meu trabalho. Considerando que havia sido reunida uma quantidade considerável de referenciais, mas que o tempo disponível para o desenvolvimento do TCC era limitado, foi realizada uma seleção criteriosa, priorizando aquelas referências que apresentavam maior pertinência temática e formal, de modo que pudessem ser exploradas de forma mais profunda e significativa. Portanto, foram selecionados: Claude Monet (1840-1926), Adriana Varejão (1964- ) e Luise Weiss (1953- ).

Quanto à estrutura, este trabalho se organiza de modo a acompanhar o percurso simbólico das águas, da nascente à foz, como metáfora do conjunto de procedimentos que permeiam o ato criativo. O texto se constrói por uma introdução, dois capítulos de desenvolvimento, subdivididos em duas partes cada, e considerações finais.

O primeiro capítulo, *O Mergulho*, divide-se em *Talvez o Mar Esteja Dentro Dela e Espelho D'água*. A primeira subdivisão propõe uma reflexão acerca das percepções iniciais do meu processo criativo, analisando a construção do meu gesto na pintura e no desenho desde o início do curso até o momento atual. Traça, ainda, uma articulação entre os rastros da investigação artística e os estudos sobre composição e elementos visuais. Já a segunda subseção do texto aborda as relações subjetivas da água e do espelho, em um diálogo com temas como identidade e memória, a partir de referências literárias *O Espelho* de Machado de Assis, *Água e os Sonhos* de Gaston Bachelard, O mito de Narciso, entre outros.

O segundo capítulo, *Travessias*, trata das transformações ocorridas no processo, explorando como os elementos visuais da transparência e da opacidade se manifestam nos trabalhos. Nas subdivisões, *Entre Opacidades e Transparências* e *A Pintura em Campo Expandido*, são discutidas as experimentações materiais e conceituais que ampliam as possibilidades do gesto pictórico, articuladas a referências teóricas e artísticas, do modernismo ao contemporâneo.

Por fim, o texto se deságua em *Foz*, um espaço de síntese e reflexão sobre o percurso desenvolvido. A conclusão retoma as principais questões que orientaram a pesquisa, destacando sua relevância no campo das artes visuais e evidenciando as percepções que se

estabeleceram. A partir dessa reflexão, também se apontam possibilidades de desdobramentos e expansão futura da investigação.

## 1. O MERGULHO

Lacan, em *O Estádio do Espelho como Formador da Função do Eu*, discute sobre o momento em que o ser humano começa a reconhecer a sua própria imagem quando refletida em um espelho, seja este físico ou simbólico, instaurando uma relação do sujeito com a própria identidade (Lacan, 1949). Esse olhar para o “eu” manifesta-se pelo mergulho na minha produção artística, que surge com a presente pesquisa. Ainda que não seja possível determinar com precisão o início de um processo devido a seu caráter contínuo (Salles, 1998, p. 26), é lícito que haja um momento de percepção sobre o que estamos fazendo e quais decisões conscientes podemos tomar a partir do que está sendo realizado.

A partir disso, é válido lembrar que a pesquisa em arte realiza atravessamentos entre prática e teoria, não para que a teoria ilustre o fazer artístico, mas para que investigue o próprio ato criador. Esse movimento é cíclico e aberto, no qual sempre haverá novos desdobramentos, provocando avanços. Segundo Rey (2002, p. 126) “Os conceitos extraídos dos procedimentos práticos são investigados pelo viés da teoria e novamente testados em experimentações práticas”. Desse modo, a pesquisa se constitui em um ciclo de produzir, observar e refletir sobre o que foi desenvolvido, estabelecendo um diálogo com autores e artistas para, então, retornar ao fazer.

Esta seção do texto, portanto, marca um momento central da investigação, pois nela aprofundo a relação entre gesto e subjetividade, refletindo como o processo criativo se constitui tanto em matéria como em conceito.

Dessa forma, os diálogos que apresento estruturam este capítulo em duas subdivisões: *Talvez o Mar Esteja Dentro Dela*, em que discuto como meu gesto foi se desdobrando e como os processos constituem parte fundamental do trabalho; e *Espelho d'Água*, no qual trato da dimensão subjetiva desses dois elementos, em uma interação com simbolismos que atravessam a fenomenologia, a psicanálise, a literatura e as artes visuais.

Assim, fica perceptível que o objetivo da escrita aqui não é encerrar ou decifrar minha produção, mas acompanhar seu percurso e tornar visíveis as camadas de experiência que o compõem. Costa estabelece uma conexão com esse pensamento ao afirmar:

O trabalho de arte expressa a espessura de uma experiência em gestos sobre materiais – imagens e emoções concretas do corpo no mundo. Por outro lado, a escrita do artista resulta do trabalho realizado, uma reflexão que nem o explica nem o interpreta. Reflete um processo (Costa, 2023, p. 48).

Dessarte, como proposto acima, vejo que ao mergulhar nesta pesquisa, estou em um momento de reflexão das etapas que marcaram seu desenvolvimento até o momento.

### 1.1 Talvez o Mar Esteja Dentro Dela

E Coraline piange  
Coraline ha l'ansia  
Coraline vuole il mare ma ha paura dell'acqua  
E forse il mare è dentro di lei  
*Måneskin*<sup>1</sup>

“E Coraline chora/ Coraline tem ansiedade/ Coraline quer o mar mas tem medo da água/ E talvez o mar esteja dentro dela”. Esse último verso da música *Coraline* da banda de hard rock italiana *Måneskin*, dá título ao presente tópico do capítulo. Tendo me marcado profundamente em um sentido emocional e subjetivo, por motivos de identificação, os quais não serão discutidos aqui, me acompanha desde o início da pesquisa. Foi importante para um começo dessa relação entre a água e o espelho em meu trabalho, ainda que em seu início talvez estivesse conectado muito a uma representação simbólica, enquanto hoje vejo essa conexão em um sentido mais amplo e material. Retirando-o do contexto da canção, penso que esse mar que estaria dentro de mim dialoga perfeitamente com a discussão que trago aqui. Esse mar é tudo aquilo que em mim se cria, que se expande e expandirá, é um processo tão infinito quanto o próprio mar.

Traçando um diálogo com o *Gesto Inacabado* (1998), de Cecília Almeida Salles, podemos pensar nesse processo sem começo específico ou fim como uma arqueologia que investiga os rastros da criação. Esses vestígios podem se manifestar de diversas formas: rascunhos, esboços, anotações sobre técnicas e conceitos, mapas visuais, relatos de artistas, referências, ensaios, trechos de poemas. Eles emergem a partir de múltiplos fatores como experiências de vida, memórias de infância, relatos de artistas, conversas com professores e amigos da área mas também com o público em geral quando expomos nosso trabalho. temas

---

<sup>1</sup> Trecho da música *Coraline* em seu idioma original, o italiano. Tradução no parágrafo inicial.

discutidos em aulas teóricas e práticas, além da bagagem cultural acumulada desde a infância. Anotações, esboços e estudos se entrelaçam, compondo essas águas processuais que permeiam o desenvolvimento dos trabalhos.

O mergulho, ou reconhecimento ao se ver no espelho, ao qual me refiro aqui, inicia-se no terceiro período da graduação, especialmente nas disciplinas de Pintura I e Poéticas do Desenho, ministradas pelos professores Juan Sebastian e Glayson Arcanjo. Assim como a maioria dos estudantes no início do curso de Artes Visuais, meu trabalho estava voltado para a representação figurativa. Nesse momento, debrucei-me sobre meu interesse pela moda, pesquisando fotografias, desenhos e a história de grandes criadores artísticos da área, tanto em livros da biblioteca da universidade quanto em materiais disponíveis na internet. Desenhos de traço expressivo como os de Yves Saint Laurent (figura 1) e fotografias repletas de movimento, impulsionaram minhas primeiras experimentações.



Figura 1- Yves Saint Laurent (1936-2008). *Cena de Les Chants de Maldoror, Balé de Roland Petit*. Guache, caneta hidrográfica e pastel sobre papel. 50.3 x 65 cm. 1962. Fonte: Christie's Online.

Em um desses exercícios, ao tentar representar um vestido (Figura 2), realizei uma série de pinceladas longas e soltas, dispostas muito próximas umas das outras. A partir de

comentários dos professores e de uma conversa com o artista Genor Sales, realizada na Galeria da FAV em 2023, decidi aprofundar a exploração dessa gestualidade e dos elementos recorrentes que começavam a aparecer como a água e o espelho, que permanecem centrais em minha pesquisa. Sales, que trabalha com aquarela, explora a materialidade simbólica da água. Seu gesto, formado por semelhanças e pinceladas, cria uma dualidade entre matéria e vazio. Ele utiliza a técnica tanto na figura quanto no fundo, permitindo que ambos se entrelacem (figura 3).



Figura 2 - Giovanna Dominici. *Sem Título*. Guache sobre papel. 29,7 x 21 cm. 2023. Fonte: Acervo pessoal da autora.



Figura 3- Genor Sales. *Ninguém vê sair; ninguém escuta chegar*. Aquarela sobre papel 100% algodão. 29,8 x 39,8 cm. 2024. Foto: Paulo Rezende. Fonte: Galeria Cerrado.

Essas referências, aliadas às observações dos professores, me instigaram a continuar investigando o gesto pictórico. Essa busca resultou em uma série (figura 4) exposta no Expolab, espaço expositivo da Faculdade de Artes Visuais da UFG, na qual realizei desenhos

marcados pelo uso da cor azul e por um gesto repetitivo de pinceladas soltas, mais longas e fluidas devido ao caráter aguado dos materiais empregados (acrílica, guache e nanquim). Essas pinceladas, feitas com tintas à base de água, dialogam diretamente com o elemento aquático, já presente como temática em meu trabalho.

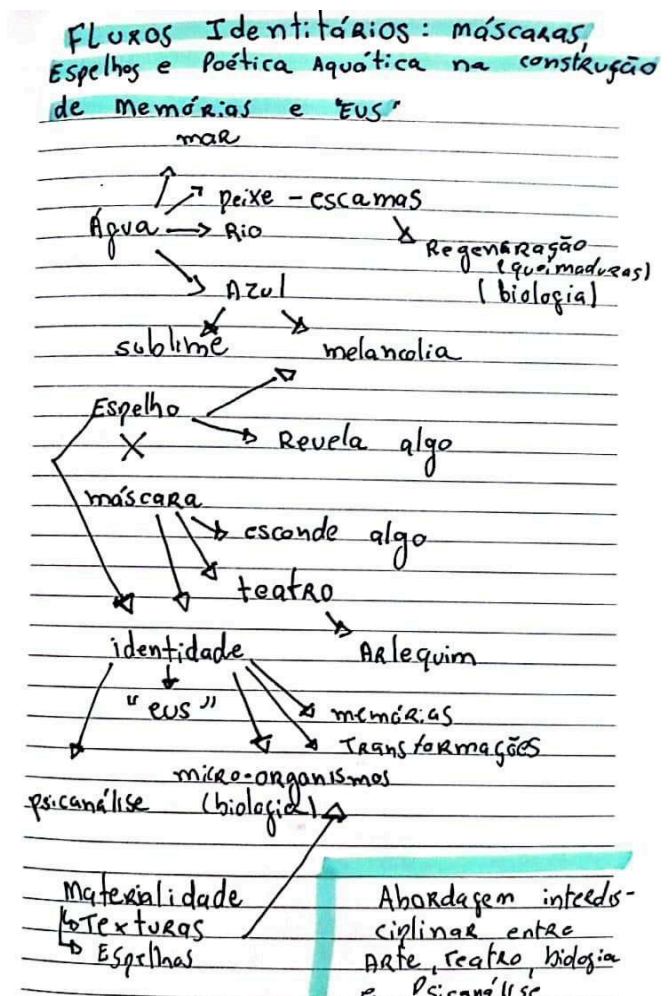
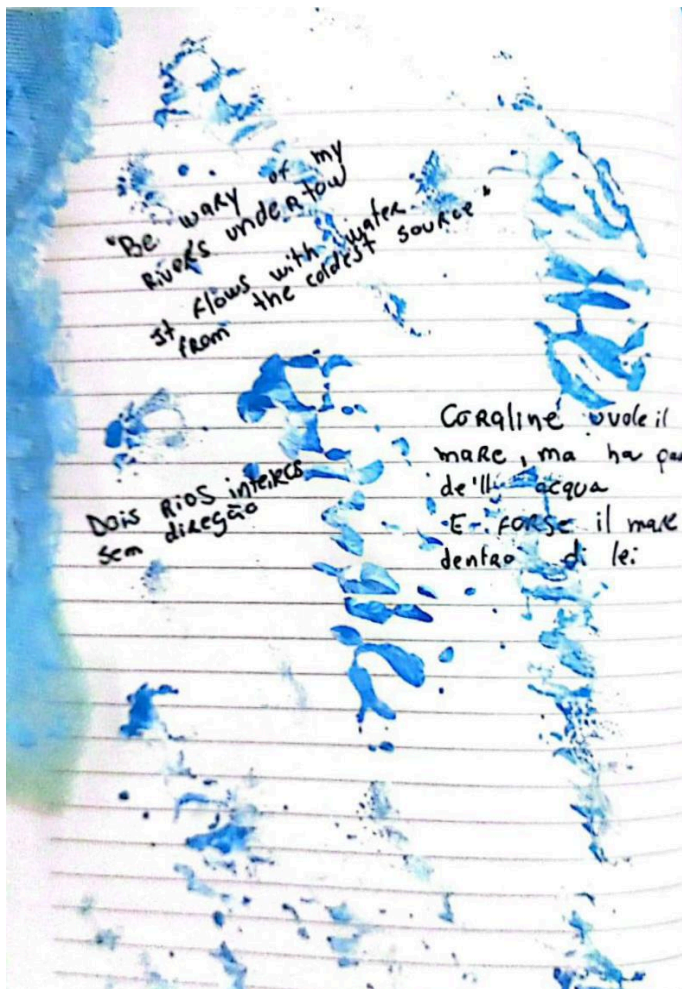
O que surgiu inicialmente como um detalhamento figurativo, expandiu-se em pinceladas mais soltas, enquanto a paleta consolidava-se pelo predomínio do azul. O uso dessa cor ocorre, inicialmente, de modo inconsciente, muito provavelmente devido à sua ligação com a água, mas permanece não apenas por essa associação mas também por um apego e pela grandeza que carrega. Nesse processo, o gesto passou a oscilar entre figura e fundo, tangendo o limite entre o figurativo e o abstrato, como se observa na figura 4.



Figura 4. Giovanna Dominici. Série: *Sem Título*. 2023. Acrílica, guache e nanquim sobre papel. Dimensões variadas. Foto: Érico José.

Uma das etapas mais importantes do processo artístico se dá pelo olhar. Como o próprio nome indica, trata-se de artes visuais, e desenvolver percepções sobre o próprio trabalho é essencial para que a continuidade se estabeleça. Fayga Ostrower, em *A Construção do Olhar* (1988, p. 167), afirma que “no ato de perceber, ele (o artista) tenta interpretar e, nesse interpretar, já começa a criar”. Esse olhar, entretanto, não é imediato: ele se constrói aos poucos pelo próprio ato de olhar, que vai formando uma bagagem cultural capaz de nos conduzir a experiências estéticas cada vez mais complexas. É importante mencionar que essa visão está em constante devir; por isso, torna-se relevante revisitar tanto o que já foi produzido quanto as anotações dos cadernos de artista.

Trago aqui alguns exemplos do meu caderno para demonstrar a importância dos registros do processo e como eles contribuem para a construção da obra. Esses registros não apenas permitem que o trabalho plástico se desenvolva continuamente, mas também favorecem o aprofundamento do entendimento conceitual sobre o que está sendo realizado, promovendo um diálogo constante entre prática e reflexão (figuras 5, 6, 7 e 8).



Figuras 5 e 6 . Giovanna Dominici. *Registros do caderno de artista*. Acrílica, tule, caneta hidrográfica sobre papel. 2024. Fonte: acervo pessoal da autora.

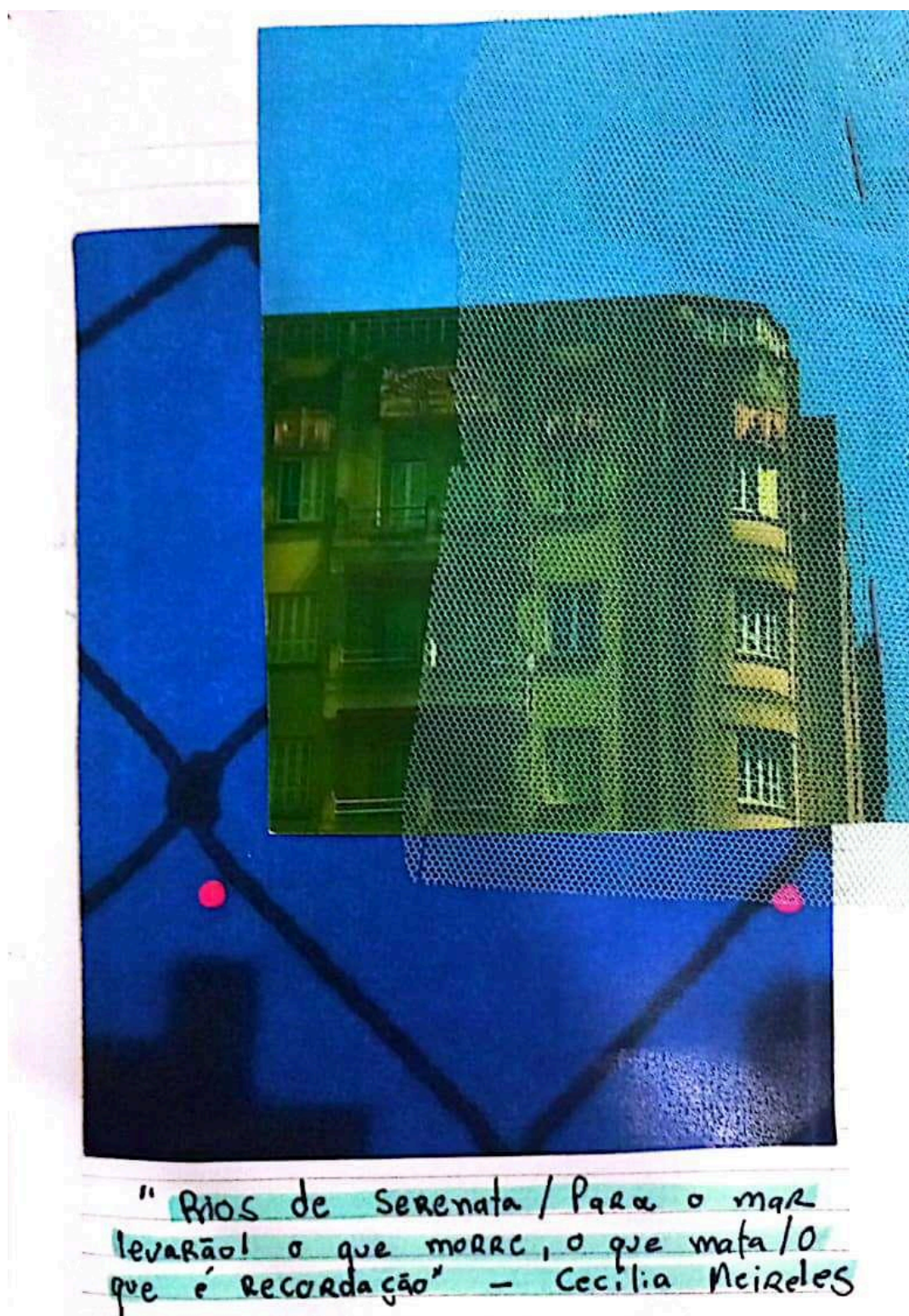


Figura 7. Giovanna Dominici. *Registro do caderno de artista*. Fotografia, tule, caneta hidrográfica sobre papel. 2024. Fonte: acervo pessoal da autora.



Figura 8. Giovanna Dominici. *Registro do caderno de artista*. Acrílica sobre carta de jogo e caneta hidrográfica sobre papel. 2024. Fonte: acervo pessoal da autora.

Nesse movimento, percebo como meu interesse por um campo visual totalmente preenchido aparece desde o início, assim como um gesto constituído por semelhanças e movimentos repetitivos, que produzem um ritmo visual contínuo (figura 9). Como afirma Ostrower em *Universos da Arte* (1983, p. 225), por meio de um gesto construído em movimentos repetitivos, formas semelhantes vão surgindo e se organizando em sequências rítmicas. Ademais, percebe-se um ritmo que não se manifesta apenas no resultado final, mas que constitui parte essencial do próprio processo criativo, o qual se estabelece por razões de tempo, ambiente e até mesmo pelo acaso.

Gaston Bachelard (1994, p.24) glorifica a “mão feliz” do artista, valorizando o gesto aparente, a interação do corpo com o trabalho e a forma como o artista emprega sua fisicalidade no ato criativo. Para ele é “mão de trabalhador, sim, de artesão, sim, mas feliz porque cria na liberdade de sua vontade desatada pela imaginação” (1994, p. 25). Nos meus processos, foi importante perceber como meu corpo se movia diante do suporte, não apenas o ritmo da pincelada na tela, mas também o ritmo do próprio processo. Para Bachelard, a imaginação se ancora na memória e na percepção, o que novamente traz uma valorização do olhar em diálogo constante com a mão, como também destaca Pessanha em *Bachelard e Monet: o olho e a mão* (1988).

Após variadas experimentações, surge um desejo por uma materialidade mais aparente. Começo então a produzir trabalhos que continuam nessa linha do gesto semelhante, mas agora com aplicações generosas de tinta acrílica sobre o suporte. Essa força material emerge das texturas produzidas pelas pinceladas e pelos movimentos de espátula (figura 10). À tinta acrílica, adiciono também tinta PVA (acetato de polivinila) e gesso, a fim de conferir maior corporeidade e volume à superfície. A escolha por essa combinação se deve tanto à sua acessibilidade, por serem materiais de baixo custo, que possibilitam o uso em grandes quantidades e favorecem a liberdade do gesto. O material apresenta também uma maior facilidade de manuseio e compatibilidade entre si. Essa mistura permite controlar diferentes densidades e tempos de secagem, o que amplia as possibilidades de experimentação e torna o processo mais fluido e espontâneo.

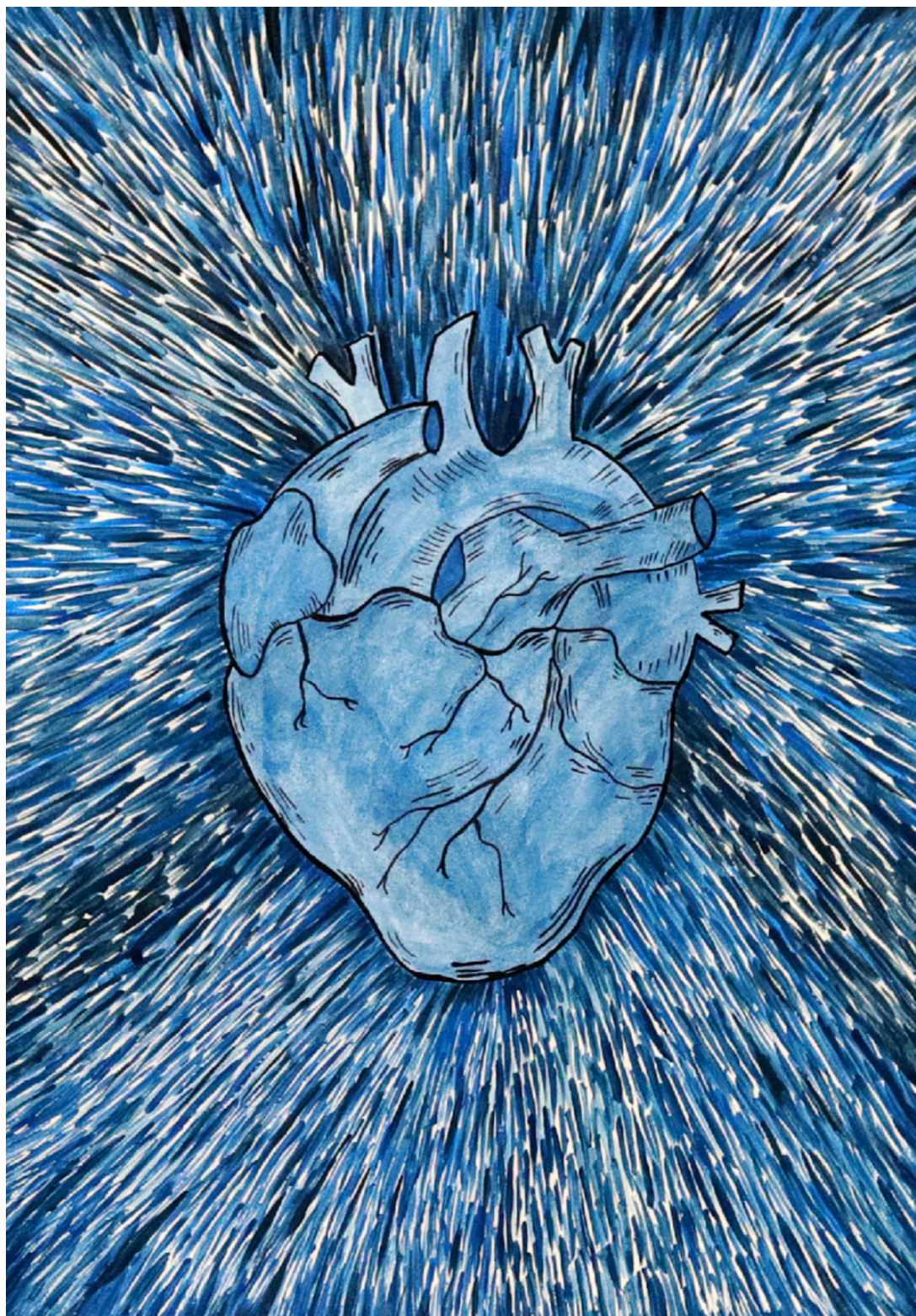


Figura 9. Giovanna Dominici. *Sem Título*. 2023. Guache, nanquim e acrílica sobre papel. 29 x 42 cm.  
Fonte: acervo pessoal da autora.

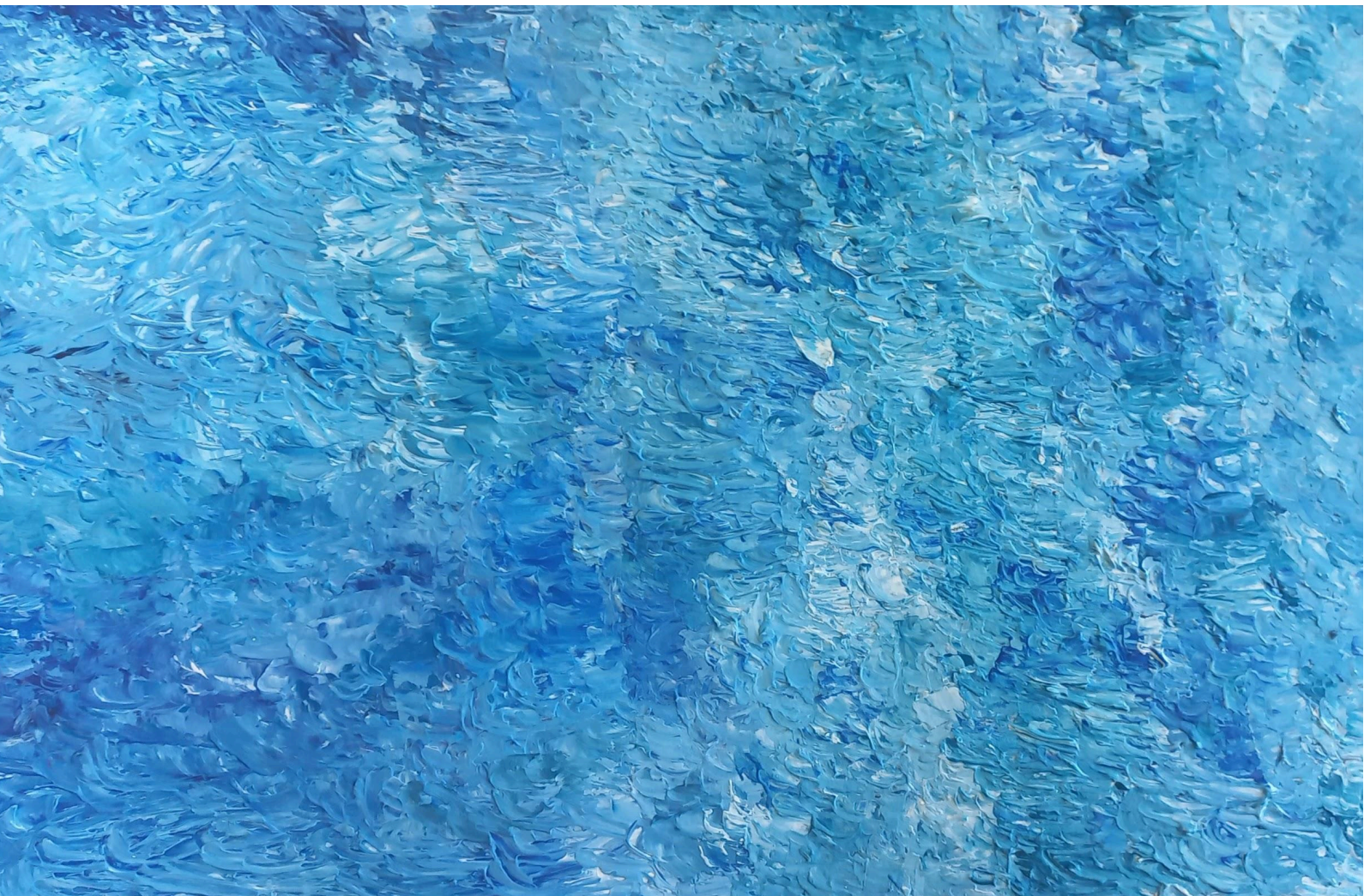


Figura 10. Giovanna Dominici. *Sem Título*. Acrílica sobre papel. 44 x 30 cm. 2023. Fonte: acervo pessoal da autora.

Uma parte essencial do meu processo também foi a observação direta do elemento da água. Seguindo sugestão da orientadora deste TCC, Ana Lúcia Beck, realizei visitas a parques da cidade de Goiânia-GO, como o Vaca Brava, o Areião e o Bosque dos Buritis. Neles, observei cores e movimentos da água, registrei fotografias e até mesmo experimentei pintar ao ar livre, tal qual os impressionistas. Observar o material de estudo foi essencial não apenas para questões de representação, mas para impulsionar os desdobramentos materiais da pintura.

Claude Monet, como descreve Argan em *Arte Moderna* (1992, p.75 e 76), foi um dos destaques do movimento impressionista formado em Paris entre 1860 e 1870 e tinha como prática fundamental o *plein air* (do francês, “ao ar livre”). Por meio dela, estudava as

transparências da água e da atmosfera, trabalhando diretamente diante da instabilidade do motivo. A escolha do tema fluvial trazia essa instabilidade como contraponto à rigidez do ateliê: a água se movimenta, suas tonalidades mudam de acordo com a iluminação e com o que nela se reflete. Além de compartilhar o mesmo objeto de estudo, estabeleço um diálogo com Monet também na maneira como as cores se juntam na tela e nas pinceladas miúdas e densas que produzem ritmo e materialidade. Segundo Argan (1992, p. 99), a pintura não deve representar apenas o que está diante dos olhos, mas aquilo que se fixa na retina do pintor. Ou seja, o trabalho não consiste em mimetizar o elemento estudado, mas em expressar uma percepção pessoal sobre ele, princípio que orienta também minha prática ao traduzir a água e seus reflexos em gestos pictóricos e texturas na superfície da pintura.

Um exemplo desse diálogo pode ser traçado entre *A ponte japonesa sobre a lagoa das ninfas de Giverny* (figura 11) e uma de minhas próprias pinturas (figura 12). Ambas compartilham o campo visual totalmente preenchido, construindo sua espacialidade por meio de uma carga cromática intensa. O gesto rítmico, formado por inúmeras manchas de cor que se fundem na tela (Ostrower, 1991, p. 251), e a materialidade da pintura são pontos-chave que, em conjunto com esse preenchimento total do suporte, criam a sensação de um limiar: olhar para a matéria pictórica ou mergulhar na água representada. A fim de ampliar ainda mais essa sensação, apresento o trabalho sobre um módulo, direcionando o olhar do espectador para baixo, sugerindo um mergulho.



Figura 11. Claude Monet. *A ponte japonesa sobre a lagoa das ninfeias em Giverny*. Óleo sobre tela. 90 x 92,5 cm. 1920-24. Doação Louis La Saigne, 1948. Acervo: Museu de arte de São paulo. Fonte: <https://masp.org.br/acervo/obra/a-ponte-japonesa-sobre-a-lagoa-das-ninfeias-em-giverny>. Acesso em 11 out. 2025.



Figura 12. *Sem Título*. Acrílica, PVA e gesso sobre mdf. 50x50 cm. 2025. Exposição *Experimentando o Experimental*, 2025, ExpoLab, Faculdade de Artes Visuais, UFG. Foto: Bibi Ferreira

Desde o início da produção, a cor azul se fez presente. Com esse ato de observação e um estudo mais aprofundado das cores, o verde também surgiu. Azul e verde são cores análogas, sendo uma primária e a outra secundária, o verde depende do azul para existir, e estabelecem uma relação harmônica entre si (Ostrower, 1991, p. 241). Pensando nas relações complementares, o azul se contrapõe ao vermelho e ao amarelo, assim como ao laranja, cor

secundária formada pela junção dos dois. Quando o objetivo é criar contrastes e tensões visuais, essa combinação cromática se mostra extremamente eficaz. Leonardo da Vinci, figura central do Renascimento, destacou a beleza dessa complementaridade ao afirmar: “Dentre cores iguais, apresentará maior beleza a que se encontre ao lado de sua cor contrária; o azul ao lado do amarelo” (apud Pedrosa, 2009 p. 75). É a partir desse estudo cromático que realizo meus trabalhos.

Em paralelo a esse estudo de cores, é levantada a questão da falta ou quase imperceptível presença dos pontos de tensão em alguns trabalhos. A partir disso, começo a refletir: seria interessante manter um padrão contínuo ou a obra poderia se beneficiar de maiores contrastes? Investigando os aspectos de composição, podemos entender que essa tensão é gerada quando há elementos de contrastes na imagem, seja de forma, cor, tonalidade ou direção dos movimentos (Ostrower, 1991, p. 255-279). Em *Vórtice I* e *Vórtice II* (figuras 13 e 14), produzidos após essa reflexão, procurei explorar esses recursos contrastantes, focando principalmente no movimento e convidando assim o olhar a um mergulho.

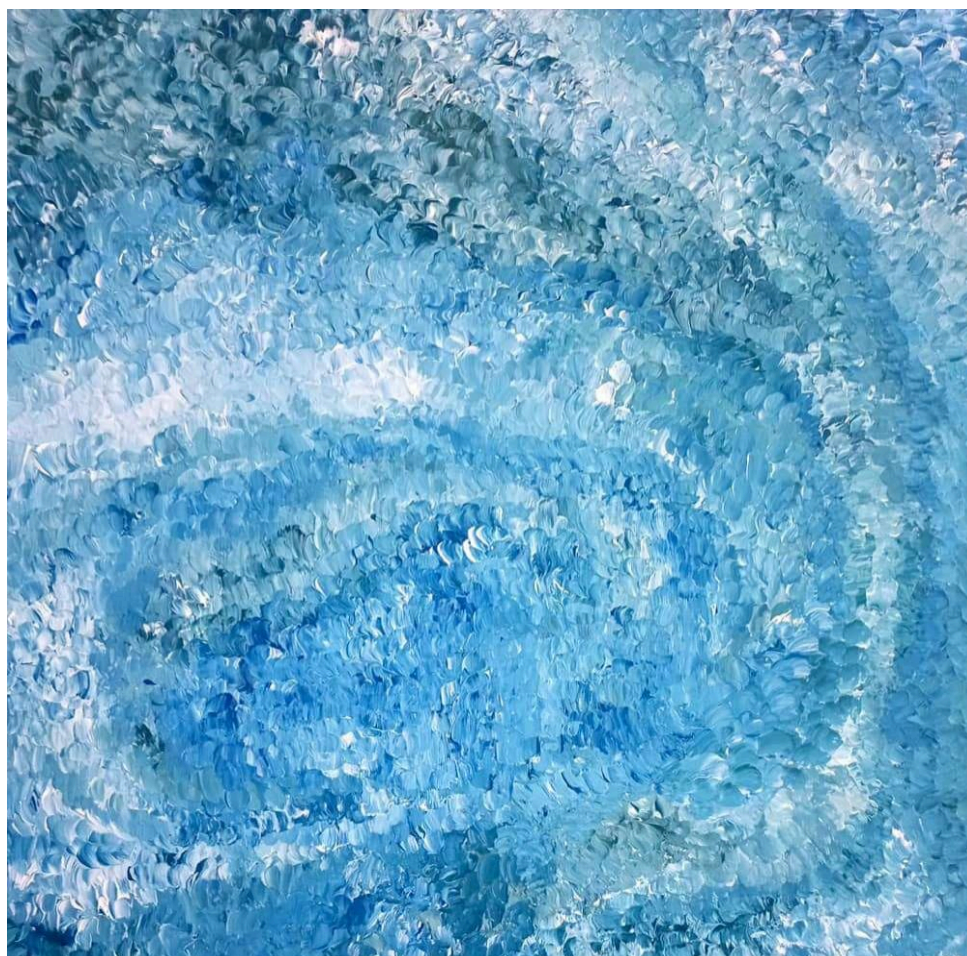


Figura 13. Giovanna Dominici. *Vórtice I*. Acrílica e gesso sobre tela. 50 X 50 cm. 2025. Fonte: acervo pessoal da autora.



Figura 14. Giovanna Dominici. *Vórtice II*. Acrílica e gesso sobre tela. 50 X 50 cm. 2025. Fonte: Acervo pessoal da autora.

Vejo também um diálogo entre meus trabalhos e os de Adriana Varejão, especialmente em relação à exploração da materialidade e à tensão entre abstracionismo e figurativo. Como exemplo, posso citar a série *Azulejão*, obra composta por fragmentos (figura 15). Fascinada pelos azulejos azuis e brancos de origem portuguesa, Varejão busca conferir à pintura uma fisicalidade extrema. Paulo Herkenhoff (1996, p.1), curador e crítico de arte, observa: “Essa é uma pintura de espessuras. Aliás, de muitas dimensões da espessura. Compreender o corpo da pintura é também compreender a possível dor da pintura e não abdicar de sua sensualidade e de seus fantasmas.”



Figura 15. Adriana Varejão. *Azulejão (Voluta)*. Óleo e gesso sobre tela. 180 x 180 cm. 2016. Foto: Vicente de Mello. Fonte: <https://gagosian.com/exhibitions/2016/adriana-varejao-azulejao/>. Acesso em: 11 out. 2025.

Por meio do abstracionismo e do figurativo, a artista revela a “carne” da pintura, criando uma materialidade intensa. Os movimentos do pincel, aliados ao contraste entre branco e azul, geram uma tensão visual. Os vincos surgem à medida que a tinta seca sobre o gesso, estabelecendo uma relação com o tempo e com o acaso. Cada vinco se forma de forma única, dependendo do tempo de secagem da tinta, como é mencionado pela artista em uma entrevista concedida a Louise Neri (2016). A partir disso, criam-se padrões de semelhança que estabelecem uma ponte entre o que se revela e o que se esconde, instigando o olhar do espectador.

Ao adentrar o espaço de *Azulejões*, sou engolida por um oceano semântico espaço temporal. Aos poucos, as interrupções e anomalias nos padrões e nas imagens tornam-se evidentes, impelindo os ritmos de ruptura e descontinuidade contidos no centro do projeto da pintora rumo ao seu destino final (Neri, 2001, p. 7).

Esse movimento constante entre interrupção e fluxo, discutido acima por Neri, dialoga diretamente com a tensão entre vazio e matéria, entre o revelar e o ocultar simultaneamente. O

olhar é conduzido por camadas que se mostram e se retraem, criando um jogo de presença e ausência que conversa com as minhas próprias investigações artísticas.

Além disso, conforme discutido por Salles (1998) a relação entre artista e matéria se faz presente com força. É necessário compreender o comportamento do material para prever os efeitos que surgirão, saber suas possibilidades e limites, quando reduzir certas interferências que possam limitar o trabalho e quando abraçá-las. Esse aspecto remete ao processo de Louise Bourgeois, que, após anos trabalhando com madeira, decidiu trabalhar com mármore. Ela buscava que o material a desafiasse, permitindo um diálogo constante, compreendendo sua rigidez e particularidades. A madeira, para Bourgeois, representava uma zona de conforto, enquanto com a pedra era necessário uma relação de escuta do material (Beck, 2016).

Embora meu processo não seja tão brusco quanto o de Louise com o mármore, busco sempre experimentar materiais e compreender suas trocas. Observo como as tintas reagem, quando provocam craquelamentos e, no caso do acetato, de que forma seus efeitos se expandem no trabalho. Mais adiante discuto essas possibilidades, limites e a necessidade de ajustar o processo para alcançar o resultado desejado.

Na figura 16, observa-se uma relação mais intensa entre pintura e desenho. O desenho não aparece apenas como suporte para a pintura, mas adquire força própria, tornando-se parte fundamental da composição. Uma figura feminina central é disposta horizontalmente sobre o espaço do suporte, em nanquim, construída apenas por linhas, sem preenchimento. Essa figura encontra-se submersa na textura pictórica, que nesse momento ainda não apresentava grande densidade em termos de volume, embora a matéria já se fizesse presente.



Figura 15. Giovanna Dominici. *Sem Título*. Acrílica e nanquim sobre papel. 20 X 28 cm. 2023. Coleção Fernando Bueno.

## 1.2 Espelho D'água

O termo espelho tem origem do latim, *speculum*, cuja raiz *spec*, derivada dos verbos *specere* ou *spectare*, está relacionada ao ato de olhar e observar (Oxford Latin Dictionary, 1982, p. 1826). Acredita-se que essa prática de se ver em uma superfície refletora tenha se iniciado com os reflexos obtidos em cursos de água parada como lagos, lagoas ou até mesmo pequenas poças, inaugurando uma relação milenar entre percepção, reflexão e consciência de si. Não é por acaso que no mito grego, Narciso, um jovem belo e vaidoso, amaldiçoado a apaixonar-se sem poder jamais ser correspondido, encanta-se por sua própria imagem refletida no espelho das águas sem compreender que tratava-se de si mesmo (Vasconcellos, 1998, p. 17-20).

Segundo o *Dicionário de Símbolos*, o espelho está associado à verdade, à sinceridade e ao íntimo (Chevalier; Gheerbrant, 1996, p. 398). No entanto, aparatos óticos como o espelho carregam uma complexa subjetividade: instauram um embate entre real e imaginário, entre eu e outro, entre sujeito e objeto, bem como entre o indivíduo e seus próprios desejos, como proposto em *Metáforas e Metamorfoses no Imaginário Científico: O Exemplo da Ótica* (Milner, 1994, p. 28). Retomando o exemplo da mitologia narcísica, observa-se que Narciso buscava uma versão idealizada de si mesmo. Por não compreender que o reflexo visto era sua própria imagem, deixou-se enganar pela superfície espelhada que, ao invés de revelar, ocultava o real. Esse desejo inatingível levava-o à morte. Desse modo, o olhar para si, que em Lacan constitui uma etapa fundamental do amadurecimento humano, assume, no mito, uma dimensão distorcida, na qual o reconhecimento é substituído pela ilusão, esse olhar para o eu tornaria assim alienante.

Desse modo, o espelho não apenas reflete uma realidade objetiva mas atua também como um mediador entre o mundo externo e o universo interno do artista. Conforme observa Milner (1994, p. 34) esse instrumento é capaz de oferecer simultaneamente uma percepção do real e abrir um campo infinito de subjetividades. Nesse espaço, desejos e sensibilidades do artista se mesclam com a visão científica, transformando o espelho em uma metáfora em constante metamorfose no imaginário que ele constrói.

Em minha produção, o espelho aparece pela primeira vez em um desenho feito em tinta nanquim (figura 17). Percebe-se um recorte de uma figura feminina de cabelos curtos e esta aparenta estar segurando um objeto circular com alguns adornos em volta, o interior desta

figura sugere um reflexo da personagem que não vemos o rosto, mas temos esse reflexo de uma caveira. Dialogando com as teorias citadas anteriormente, vemos como o espelho consegue criar certos imaginários. seria um olhar para um futuro, um ver a si próprio como morta. Temos ainda uma relação estabelecida com um imaginário criado, como discutido por Milner, no qual o espelho deixa de ser mero reflexo e se torna um dispositivo de projeção. Ele cria uma imagem que não apenas representa, mas revela o invisível, um espaço onde o real e o simbólico se confundem, evocando a presença da morte como parte da própria identidade refletida.



Figura 17. Giovanna Dominici. *Sem Título*. Nanquim e acrílica sobre papel. 20 x 28 cm. 2022. Fonte: acervo pessoal da autora.

Começo a pensar em meio a todo o processo que estava se desenvolvendo nessa relação entre o espelho e água, elementos que estavam emergindo de forma inconsciente em meus trabalhos. Afinal, como já dito, as águas foram nossos primeiros espelhos.

Na série apresentada na figura 4, destaco um pequeno desenho com um espelho, contrastando azul e dourado (figura 18). Utilizo pinceladas longas e soltas para criar acúmulo de matéria no espelho, enquanto o fundo em nanquim negro apresenta manchas, sugerindo um vazio. Um trecho da música *Coraline*, de Måneskin, escrito em lápis branco, reforça a ideia do mar de dentro: para mim, o espelho simboliza o eu, enquanto a água representa o que habita esse eu, uma abundância humana subjetiva.



Figura 18. Giovanna Dominici. Sem Título. Guache, nanquim, acrílica e lápis de cor sobre papel. 10 x 15 cm. 2023. Fonte:acervo pessoal da artista.

Ainda pensando na subjetividade do espelho, uma grande referência é o conto *O Espelho*, de Machado de Assis (1994), marco da literatura brasileira. Nele, o personagem Jacobina, já um homem de meia idade, relembra um episódio de sua juventude: aos 25 anos, após ser nomeado alferes, recebeu de sua tia, Dona Marcolina, um grande espelho. Durante um período em que permaneceu sozinho no sítio dela, passou a notar que não se via mais refletido no espelho, sua imagem só surgia quando vestia a farda.

Dessa forma, o protagonista formula a ideia da existência de duas almas reveladas pelo espelho: a alma interior, que representa aquilo que realmente somos quando estamos a sós, e a alma exterior, vinculada à forma como somos vistos pelos outros. O espelho, nesse conto, deixa de ser apenas um objeto e se torna quase um personagem, interagindo com as ações do protagonista e participando de sua experiência subjetiva.

Em paralelo a essa reflexão teórica, produzo trabalhos que buscam se relacionar visualmente com tais questões. Retomo a materialidade que já havia experimentado na pintura, por meio de gestos de pinceladas curtas que misturam cores diretamente na tela. Diferentemente de outras experimentações, nas quais a textura ocupava todo o plano, aqui ela é aprisionada por entornos em amarelo e dourado, remetendo a espelhos antigos e rebuscados. Ao mesmo tempo em que essa textura parece sofrer a imposição de um limite espacial, ela também transborda, sugerindo uma tensão entre contenção e excesso.

O primeiro desses trabalhos (figura 19) revela um momento inicial da minha pesquisa visual, no qual já surgem tentativas de construção de uma perspectiva linear e de articulação entre diferentes texturas, ainda que em processo de amadurecimento. A partir dele, foi possível refletir sobre desdobramentos futuros, identificando elementos que poderiam ser aprofundados e outros que deveriam ser deixados de lado. Quando observado no conjunto da minha produção, esse trabalho adquire um papel fundamental: funciona como ponto de partida para um desenvolvimento mais claro de minhas inquietações formais e poéticas.

Alguns aspectos revelam pontos interessantes, como o contraste de cores: os tons de azul em diálogo com o amarelo, dourado e laranja conferem à obra uma beleza particular. Essa paleta pode ser associada à estética do *sublime*, entendida como parte de uma nova concepção do belo que não se restringe à harmonia e à proporção, mas envolve gênio, gosto e imaginação. O sublime aqui se manifesta como prazer do olhar, contemplação e experiência

subjetiva, muitas vezes ligada à natureza (Eco, 2010, p. 275-282) . Assim, a figura representada em meu trabalho aparece como quem contempla seu “mar interno”, em um movimento que vai de dentro para fora.



Figura 19. Giovanna Dominici. *Talvez o mar esteja dentro dela*. Acrílica sobre tela. 40 x 50 cm. 2023-4. Fonte: acervo pessoal da autora.

Como desdobramento desse processo, dedico-me, em novas produções, a focar exclusivamente no espelho e na materialidade que dele transborda (figura 20). Nesses trabalhos, o vazio negro retorna com força, instaurando novamente uma tensão entre presença e ausência, matéria e vazio, interioridade e reflexo.



Figura 20. Giovanna Dominici. *Sem Título*. Acrílica e nanquim sobre papel. 17 x 30. 2024. Fonte: acervo pessoal da autora.

Em *Que coisa estranha é o espelho* (figura 21), apresento uma pintura realizada por mim: uma figura em armadura se afogando na água. A figura está em posição horizontal, evocando a morte, o que contrasta com a orientação vertical da tela, como um retrato. Assim como nos trabalhos de Monet, entre o abstrato e o figurativo, as formas são construídas por manchas cromáticas.

Nesta obra, já aparecem o azul e o verde, combinados com gesso misturado à tinta. O reflexo se manifesta de três formas: na água, na armadura e no espelho real sobreposto à pintura. Há uma fusão entre a leveza da água e a rigidez da armadura. Podemos pensar também na armadura como uma máscara: originalmente destinada a proteger, aqui ela parece puxar a figura para o fundo, pelo peso, trazendo uma sensação de sufocamento, mesmo enquanto a figura ainda se mantém presa à superfície. A questão do uso do espelho real será aprofundada no próximo capítulo.

Percebe-se que a maioria dos trabalhos se apresenta em sua verticalidade, o que é incomum quando se trata de elementos da natureza, tradicionalmente associados à paisagem e, portanto, à horizontalidade. Em contraste, algumas figuras em minhas obras são representadas de forma horizontal. Ostrower (1998, p. 175) discute como a horizontalidade pode sugerir serenidade, como nos trabalhos de Monet, mas também pode remeter à ideia de morte, a exemplo da figura do cavaleiro em minha pintura ou a figura de *Ofélia*, personagem de William Shakespeare, cuja imagem tão difundida por pintores, escritores, músicos e cineastas. Já a verticalidade, por sua vez, sugere uma elevação física e espiritual: se a horizontalidade supõe estaticidade, a verticalidade propõe movimento e transcendência. Forma-se, assim, em meu trabalho, mais uma duplicidade: entre a horizontalidade e a verticalidade. Essa oposição se aproxima da própria natureza da água: as chuvas caem verticalmente e se deitam nos rios e mares.



Figura 21. Giovanna Dominici. *Que coisa estranha é o espelho*. Acrílica, PVA e gesso sobre tela com espelho aplicado. 50 x 70 cm. 2025. Fonte: acervo pessoal da autora.

Pensando ainda na emblemática figura de Ofélia, observamos como seu corpo desfalecido sobre as águas, envolto por delicadas flores, nos coloca diante de um limiar entre vida e morte, um entrelugar em que a água, ao mesmo tempo vivaz e melancólica, tal como os azuis que reflete, revela sua natureza ambígua. Nessa beleza que se encontra na tristeza dos devaneios do decesso, que se materializam em nosso imaginário por essa mulher, vejo um flerte com o poema de Victor Hugo (1872):

*Ave, Dea, moriturus te salutat*

La mort et la beauté sont deux choses profondes  
 Qui contiennent tant d'ombre et d'azur qu'on dirait  
 Deux sœurs, également terribles et fécondes,  
 Ayant la même énigme et le même secret.

Ô femmes, voix, regards, cheveux noirs, tresses blondes,  
 Vivez, je meurs ! Ayez l'éclat, l'amour, l'attrait,  
 Ô perles que la mer mêle à ses grandes ondes,  
 Ô lumineux oiseaux de la sombre forêt !

Judith, nos destins sont plus près l'un de l'autre  
 Qu'on ne croirait, à voir mon visage et le vôtre :  
 Tout le divin abîme apparaît dans vos yeux.

Et moi, je sens le gouffre étoilé dans mon âme :  
 Nous sommes tous les deux voisins du ciel, Madame,  
 Puisque vous êtes belle et puisque je suis vieux.

A morte e a beleza são duas coisas profundas  
 Que contêm tanto negro e tanto azul que se diria  
 Duas irmãs, igualmente terríveis e fecundas,  
 Com o mesmo enigma e igual mistério.

Ó mulheres, vozes, olhares, cabelos negros, tranças loiras,  
 Vivei, eu morro! Tende o brilho, o amor, o encanto,  
 Ó pérolas que o mar mistura às suas grandes ondas,  
 Ó luminosas aves da sombria floresta!

Judith, nossos destinos estão mais próximos um do outro  
Do que se poderia crer, ao ver meu rosto e o vosso:  
Todo o divino abismo aparece em vossos olhos.

E eu sinto o abismo estrelado em minha alma:  
Somos nós dois vizinhos do céu, Madame,  
Pois sois bela e eu sou velho.

*Victor Hugo*<sup>2</sup>

Bachelard em *A água e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria* (1997) discute ainda como a memória se relaciona com a água, considerando-a uma fonte poderosa para o devaneio. Ele relata que, por ter crescido em uma região de rios, sempre preferiu a água doce ao mar, que só veio a conhecer aos 30 anos. Embora eu não tenha crescido em uma região de rios ou mares, a água sempre esteve presente em minha vida em rios, lagos, represas ou piscinas em chácaras e ranchos de familiares. Acredito que, assim como afirma Bachelard, esse contato frequente possa ter contribuído para o enraizamento da água em minha produção artística, reforçando a presença do “mar interno” que permeia meus processos criativos.

Para ele, “quando simpatizamos com os espetáculos da água estamos sempre a gozar de sua função narcísica” (Bachelard, 1997, p. 30), o que corresponde à imaginação material da água. Nesse sentido, o elemento aquático não se limita a um objeto contemplado, mas funciona como espelho íntimo do sujeito: reflete, amplia e intensifica sensações, memórias e devaneios. A água, em sua dimensão simbólica e afetiva, abre caminho para o sublime justamente por fundir o real e o imaginário, convidando ao mergulho tanto estético quanto existencial.

## 2. TRAVESSIAS

*Ninguém entra em um mesmo rio uma segunda vez, pois quando isso acontece já não se é o mesmo, assim como as águas que já serão outras.*

*Heráclito de Éfeso*<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Soneto *Ave dea moriturus te salutat* (1872) de autoria de Victor Marie Hugo (1802-1885). Localizado em *The Sonnet in French Literature and the Development of the French Sonnet Form* (OLMSTED, 1897, p. 192). Texto apresentado no original em francês, acompanhado de tradução livre para o português.

<sup>3</sup> Heráclito de Éfeso (540-470 a.C.). Fragmento citado em: PLATÃO. Crátilo. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora da UFPA, 1973. 402a. Devido à impossibilidade de acesso aos textos originais de Heráclito, o trecho citado sofre variações de escrita.

A travessia é movimento, transformação e fluxo. Assim como as águas de um rio nunca permanecem as mesmas, também nós, ao adentrarmos o processo criativo, somos constantemente modificados. Cada gesto, cada tentativa, cada material experimentado nos conduz a um outro deslocamento. A pintura ganha novos atravessamentos, sustentando um processo em constante transformação. Realiza travessias incessantes, tanto no campo material quanto no conceitual, deslocando-se entre gestos, camadas e sentidos que se renovam a cada experiência.

## **2.1 Entre Transparências e Opacidades**

As percepções acerca da minha produção revelam um contraste recorrente entre a opacidade e a transparência nas composições. Sendo qualidades opostas, a primeira permite a visibilidade do objeto referência, enquanto a segunda a bloqueia. Pensando em um sentido material amplo, consideramos uma chapa de vidro como transparente enquanto uma tábua de madeira seria opaca.

Quando observamos, por exemplo, uma fotografia realizada em dupla exposição, isto é, com imagens que são geradas a partir do registro de ambos os lados de um filme fotográfico, percebemos como as camadas visuais criadas se mesclam, ocasionando um encontro entre aquilo que se esconde e o que é evidenciado.

Trago a linguagem da fotografia como exemplo, pois ela se fez essencial no desenvolvimento desse contraste matérico. Durante a disciplina Fotografia na Arte, ministrada pelo professor Odinaldo da Costa Silva, realizamos uma atividade coletiva, na qual, cada grupo recebeu uma câmera analógica e, revezando entre si, os integrantes produziram imagens em um mesmo filme. Em outro ambiente e dia, as câmeras foram trocadas com outros grupos, o que gerou uma sobreposição de olhares em um mesmo projeto (figuras 22 e 23). Foi, portanto, uma prática marcada pelo acaso, não apenas pelas diferentes perspectivas, mas também pelo fator de imprevisibilidade quanto ao saber o que foi fotografado anteriormente. Ademais, a falta de controle sobre como as imagens iriam se fundir entre si, o que iria desaparecer e o que se sobressairia em conjunto com um estranhamento do aparelho pela maioria, habituada as fotografias digitais em especial por meio dos celulares, tornou a experiência bastante singela. Com um olhar atual sobre essa experiência, percebi ainda, que pode ter influenciado questões que se tornaram recorrentes em minha produção.



Figuras 22 e 23. Experimentações em dupla exposição. Fotografia analógica. 2023. Fonte: pasta disponibilizada por Odinaldo da Costa Silva,

Pensando nos elementos abordados, o espelho surge como material opaco em seu sentido literal, pois não permite a passagem da luz, embora seja capaz de refletí-la. Em contraste, a água apresenta transparência, embora esta não seja absoluta: do ponto de vista científico, sua transparência só se verifica na luz visível, enquanto em espectros como o ultravioleta ou infravermelho ela absorve cores com facilidade (Cañada, 2023). Para os propósitos deste texto, no entanto, consideraremos a água como transparente, observando sua função ótica e simbólica.

No contexto plástico de meus trabalhos, utilizo impressões fotográficas em acetato, material reconhecido nas gráficas como “transparência”, que são sobrepostas a camadas de pintura, que carregam uma qualidade opaca. Essa combinação cria um jogo de contrastes entre o que se mostra e o que se oculta, entre transparência e densidade, aproveitando a capacidade reflexiva tanto da água quanto do espelho para expandir a percepção visual e conceitual das imagens.

Meu primeiro trabalho com a técnica de sobreposição de acetato e pintura foi realizado durante a disciplina de Arte e Tecnologia, ministrada pelo professor Edgar Silveira. Embora minha produção não tenha relação direta com o digital, explorei o conceito de fractais: imagens geradas por meio de aplicativos ou extensões digitais, criadas a partir de padrões

matemáticos complexos e infinitos, em que a mesma forma se repete em escalas cada vez menores. Nessa beleza das profundezas microscópicas da natureza se insere o que Umberto Eco chama de “estética dos fractais” (Eco, 2010, p. 409). Além de não me relacionar muito com trabalhos digitais, outro problema foi o fato de eu não tinha muito controle sobre a forma final dessas imagens, utilizando modelos prontos em que apenas cores e tamanhos eram ajustáveis. A imagem do fractal foi duplicada e o conjunto recebeu o título de *Reflexos* (figura 24). Impressas em transparência, essas imagens foram sobrepostas à pintura, algumas integralmente sobre o plano, enquanto outras sofreram recortes, criando composições que me instigaram.

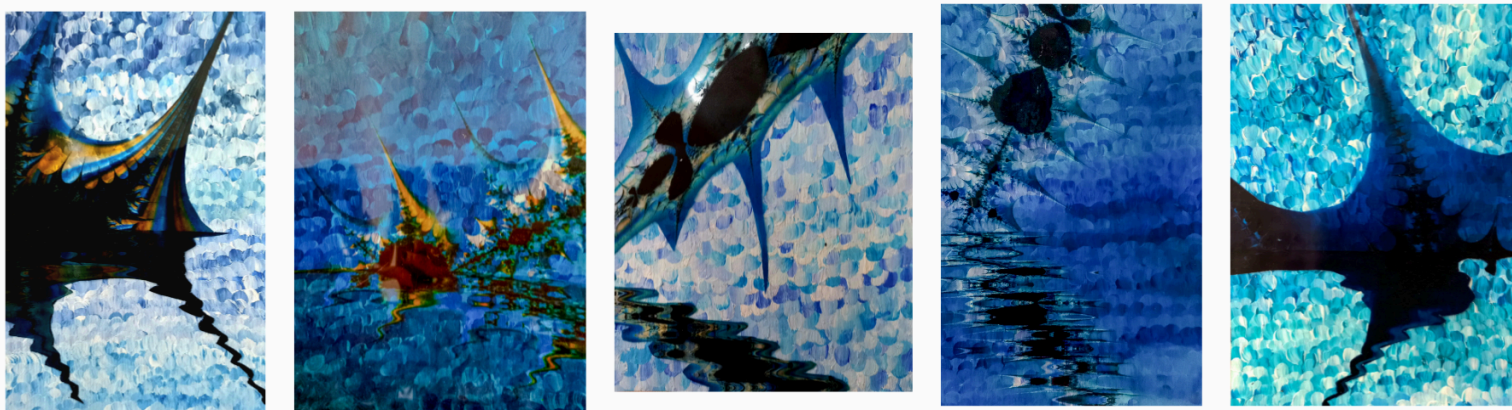


Figura 24. Giovanna Dominici. *Reflexos*. Sobreposição de fractais em acrílica sobre papel. 2024. Fonte: acervo pessoal da artista.

Após um período de cerca de um ano sem utilizar a técnica de sobreposição de acetato e pintura, retomei a prática com novos olhares. Embora tivesse considerado a experiência inicial interessante, durante esse tempo explorei outras formas de trabalho, percebendo que uma ideia muitas vezes vem e volta, como se o processo criativo não tivesse fim, mas se configurasse como uma constelação de experimentações interligadas. Ao ser novamente confrontada com o contraste entre transparência e opacidade, decidi aprofundar-me nessa investigação, buscando compreender melhor como essas qualidades dialogam na materialidade e na percepção visual. Nesse sentido, a leitura de *Universos da Arte*, (Ostrower, 1991) foi essencial: a autora discute como cores frias, como o azul, podem sugerir transparência e imaterialidade, enquanto cores quentes, como vermelho e amarelo, tendem a conferir densidade e opacidade. Ainda que essa relação não seja absoluta em minha prática, uma vez que busco também imprimir materialidade ao azul, por meio da textura e do

pigmento, a reflexão teórica instigou novas experiências e o aprofundamento da exploração do contraste cromático e matérico.

Além desse processo de sobreposição de imagens e materiais, algo do acaso surgiu. Após terminar a pintura, coloquei o acrílico sobre ela para tentar realizar a colagem com a própria tinta ainda molhada. Como não havia feito registros da pintura, resolvi remover o acrílico e me deparei com vestígios de tinta que formaram padrões que me interessaram fortemente. Decidi, então, transferir essa matéria para o papel, realizando um processo de monotipia da pintura. Vale comentar seu caráter único: “mono” (um) e “tipia” (marca, imagem), pois cada impressão traz um resultado diferente. A partir disso, produzi uma série de 20 unidades (figura 25), metade composta por acetato sobre pintura e a outra metade por monotipias dessas pinturas. Nesse conjunto, estabeleceu-se mais um contraste: a primeira série é marcada pelo acúmulo de matéria, enquanto a segunda se caracteriza pelo vazio.

Foi justamente ao mostrar essas monotipias ao meu amigo artista Walter Pimentel que fui introduzida ao conceito de *ma japonês*. Sem a intenção de me apropriar de um elemento cultural, considero significativo compreender este termo no contexto do meu trabalho, especialmente ao lidar com a noção de vazio. O *ma* pode ser entendido como o espaço entre uma coisa e outra, ou seja, um intervalo carregado de potencialidade. O branco do papel sobre o qual não se desenhou, pintou ou escreveu, aquilo que permanece como sobra, é justamente o que ecoa o silêncio e, ainda assim, abre possibilidades. Esse vazio não precisa ser necessariamente o branco: pode ser também um negro ou qualquer outra ausência de marca, mas sempre uma parte que, mesmo não contendo nada, dá vida ao trabalho (Okano, 2014).

Nos trabalhos de sobreposição, utilizei uma fotografia realizada da superfície de uma piscina durante a chuva. As gotas d'água, ao tocarem a superfície, formam ondas concêntricas, espirais que se propagam pelo ponto de contato, que no caso é de água sobre água. É válido, ainda, mencionar que experimentei sobre os projetos trazer a pintura também para a camada de plástico de modo a formar então um eco das duplicidades exploradas.

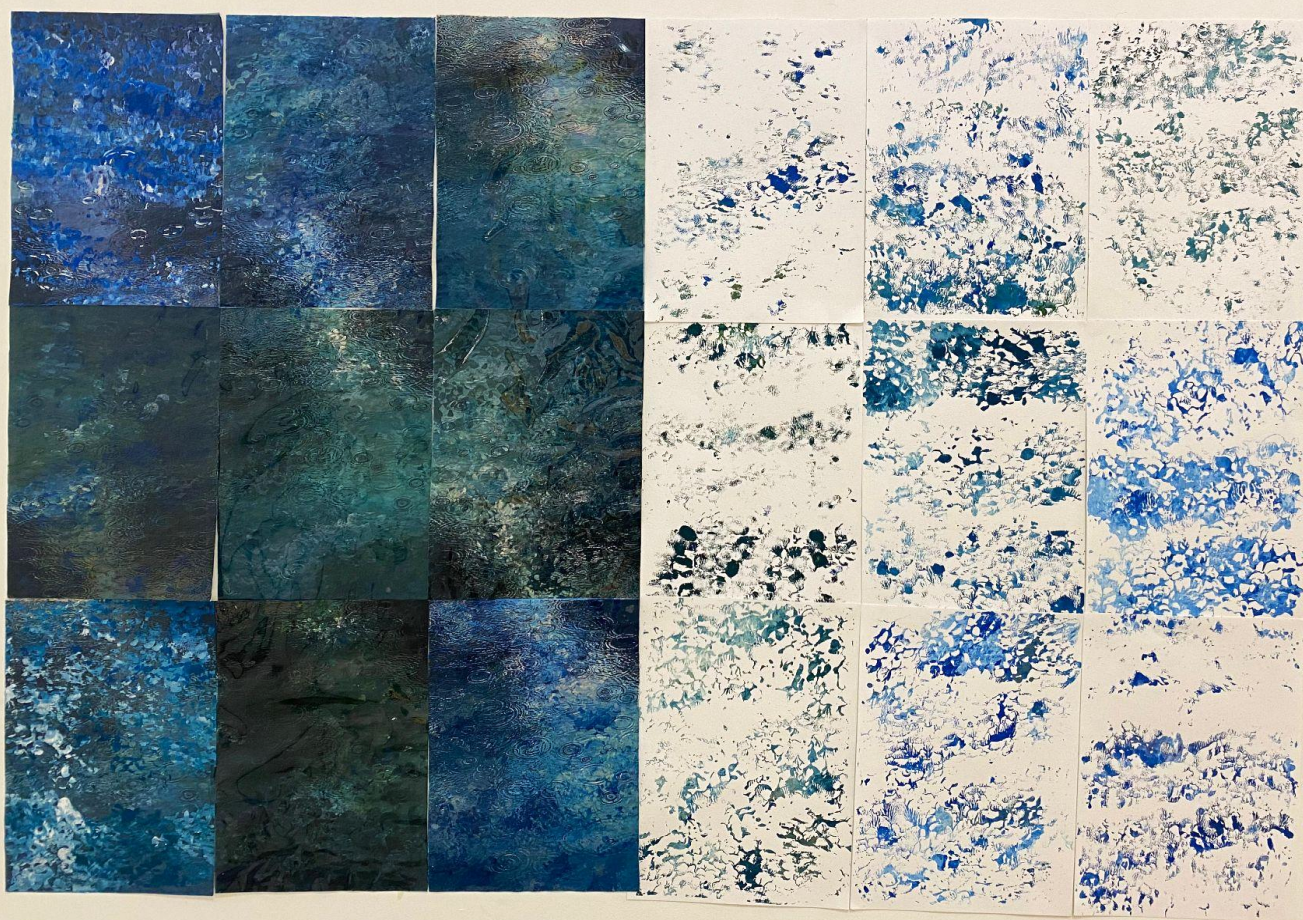


Figura 25. Giovanna Dominici. *Sem título*. Sobreposição de fotografia impressa em acetato em acrílica sobre papel/ monotipia em acrílica sobre papel. 125 x 90 cm. 2025. Exposição *Experimentando o experimental*, 2025, ExpoLab, Faculdade de Artes Visuais, UFG. Fonte: acervo pessoal da autora.

Quanto ao processo, houve uma vasta experimentação material no quesito colagem. O primeiro teste foi realizado com cola branca, que durou apenas alguns dias e se mostrou frágil. Em seguida, utilizei cola cianoacrilato, comercialmente conhecida como Super Bonder, sem sucesso. Depois, tentei colar com a própria tinta ainda molhada; a princípio, parecia que havia funcionado melhor, mas alguns dias depois o acetato descolou, revelando que parte da impressão havia permanecido na pintura. O que inicialmente parecia um “erro” se mostrou intrigante: o acaso, mais uma vez, pode ser incorporado ao trabalho, tornando-se parte do processo criativo. Como afirma Ostrower em *Acasos e Criação Artística* (1999, p. 2) quando imprevistos são percebidos e conscientemente reproduzidos se tornam acertos do acaso.

Outra experiência envolveu materiais orgânicos. Após receber de minha amiga Bibi Ferreira escamas de peixe (figura 26), realizei uma sobreposição sobre uma de minhas pinturas. Com uma certa transparência apresentada, as escamas se integraram à unidade visual da obra, remetendo a pinceladas curtas e gestos semelhantes aos da pintura. A relevância do material está também em sua conexão com a água, elemento central em minha produção e nas particularidades visuais que carrega. A figura do peixe, que já havia aparecido em outras obras, aparece agora por meio de seus vestígios naturais. Ademais, a colagem das escamas exigiu atenção e adaptação às características do material, reforçando a necessidade de escuta da materialidade e do gesto.

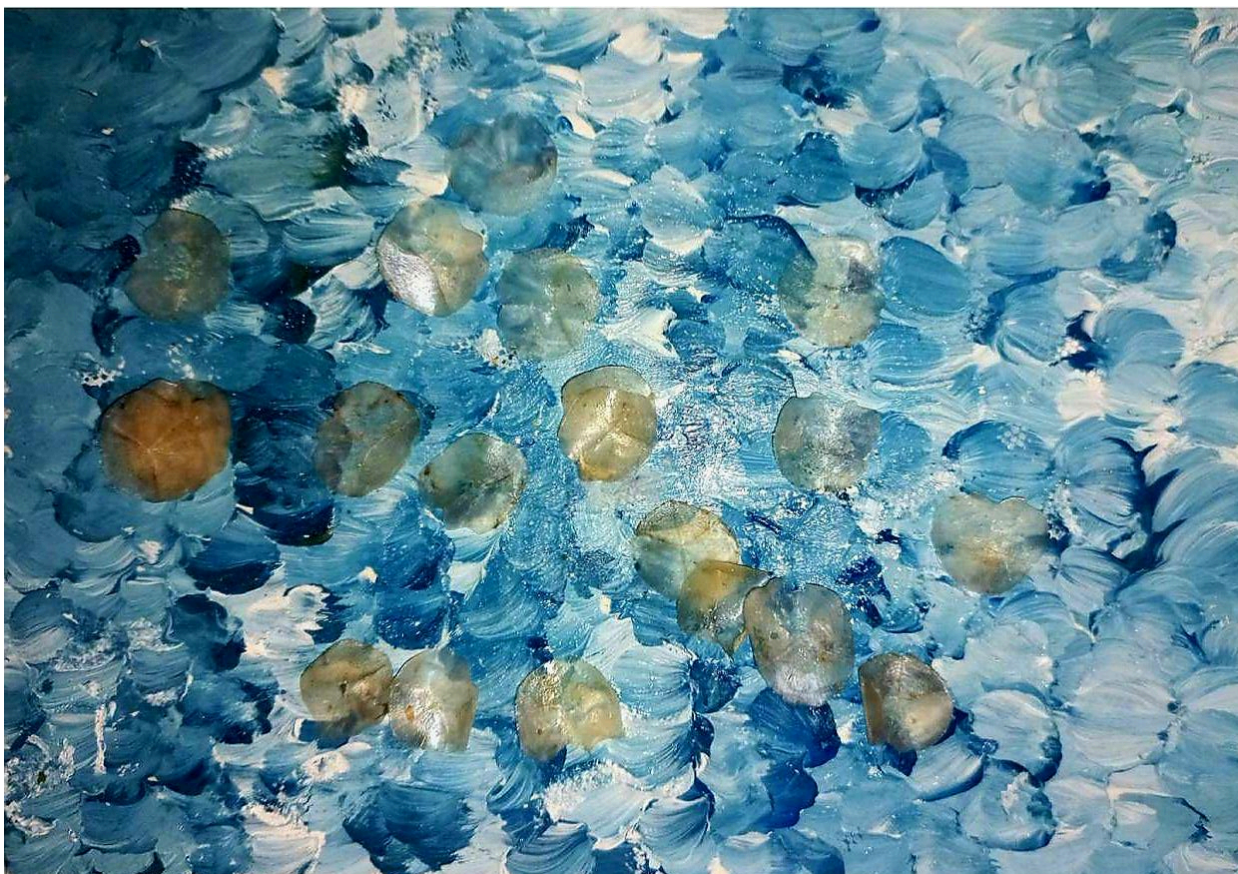


Figura 26. Giovanna Dominici. Sem título. 15 x 10 cm. Acrílica e escama de peixe sobre papel. 2025.  
Fonte: acervo pessoal da artista.

A tinta têmpera, feita com gema de ovo e guache, também foi explorada por sua translucidez e vivacidade cromática (figura 27). Embora o material tenha apresentado efeitos inesperados, como bolhas de ar, o resultado ampliou a percepção de transparência e textura. De forma semelhante, o tule foi incorporado em experimentações (figura 28), explorando a

visibilidade parcial proporcionada pelos pequenos furos do tecido, funcionando como um véu que, mais do que esconder, chama atenção para determinados elementos da composição.

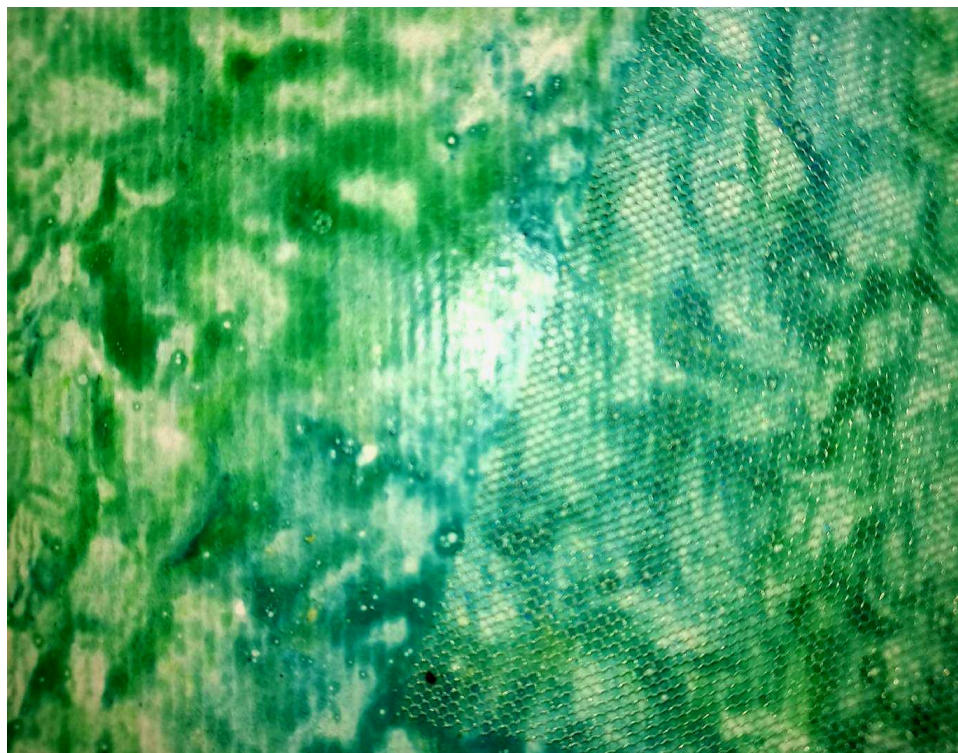


Figura 27. Giovanna Dominici. Registro de experimentação com têmpera e tule aplicado. 2025. Fonte: acervo pessoal da autora.

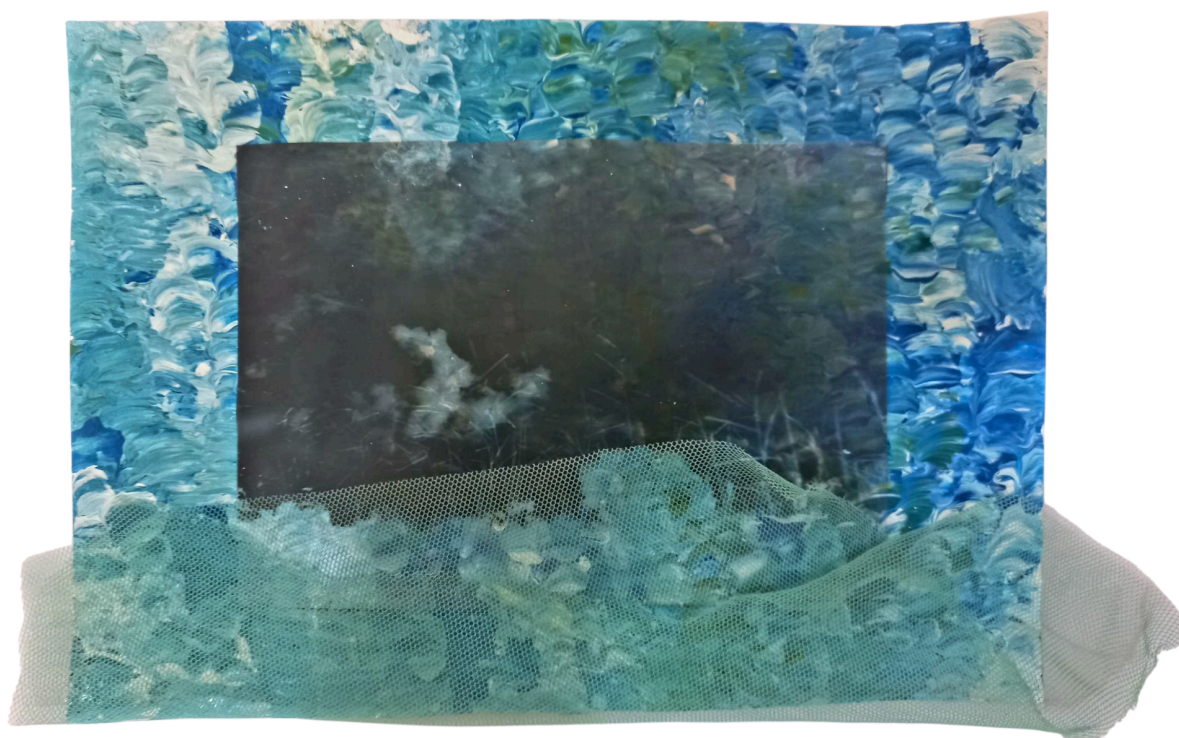


Figura 28. *Sem Título*. Fotografia em acetato, tule, acrílica e PVA sobre papel. 21 x 14 cm. 2025. Fonte: acervo pessoal da autora.

Ademais, a matéria se metaforiza, e com isso, o acetato torna-se espelho d'água, uma superfície que reflete e que em conjunto com a pintura, transita entre o abstrato e o figurativo. Esse reflexo do material, acaba chamando o espectador para um mergulho no trabalho, uma vez que o acetato, ao refletir sua imagem, transforma-se quase em um espelho. Pensando nisso, as relações entre dentro e fora, entre observador e imagem, entre sujeito e matéria se mesclam. Água e espelho pela matéria fazem o olhar se voltar não apenas para o eu, tal como Narciso, mas também para o outro.

Essa relação entre o reflexo e o submerso me faz lembrar de um trecho de *Terra Estrangeira*, um filme de Walter Salles e Daniela Thomas. Nele, em uma cena de luto após a morte da mãe do protagonista, fotografias de registros familiares são mergulhadas em água, em um momento de transitoriedade na vida do personagem (figura 29). Assim como o acetato na pintura, essa sobreposição líquida cria uma instabilidade entre o visível e o dissolvido, entre presença e desaparecimentos simbólicos e concretos.



Figura 29. Walter Salles e Daniela Thomas. *Terra Estrangeira*. 1995. Frame: 24 min 40s.

No díptico intitulado *Deslembanças* (figuras 30 e 31), apresento duas imagens impressas em acetato. As fotografias foram realizadas no mesmo local, mas com cerca de duas décadas de deslocamento no tempo: uma delas é uma foto autoral, enquanto a outra é um registro de infância. Apesar de considerar que as imagens podem falar por si só e não necessitam de interferência direta nos sentidos criados a partir de sua observação, cabe

mencionar que se trata de um espaço afetivo para mim, no qual criei muitas memórias, mas que foi vendido recentemente. Na composição, uma das imagens é sobreposta à pintura, enquanto a outra é disposta sobre a monotipia, estabelecendo um contraste entre matéria e vazio, ainda que ambas transbordem na ausência.



Figuras 30 e 31. Giovanna Dominici. *Deslembração*. Sobreposição de fotografia impressa em acetato em acrílica sobre papel. 29 x 20 cm e 26 x 20 cm. 2025. Fonte: Acervo pessoal.

Ao pensar na composição das cadeiras de praia vazias, crio um diálogo com uma pintura realizada há quase dois anos, *Memórias à Deriva* (figura 32). Embora eu aprecie a forma como os elementos são colocados no plano, reconheço que peca em questões técnicas, de uma maneira que não se mostrou enriquecedora. Fica evidente, portanto, que era necessário um estudo mais aprofundado sobre as águas. Apesar disso, vejo uma potencialidade da composição das cadeiras vazias em meio a água, não apenas nessa pintura, mas também em uma experimentação no caderno de artista (figura 33).

Sinto a necessidade de expandir esse trabalho, em especial a imagem à direita. A partir disso, retomo a forma como apresento a série inicial da pesquisa (figura 4): trabalhos em dimensões variadas que, juntos, formam um conjunto. Essa lógica se aproxima da fragmentação presente em obras de Varejão, como em *Azulejões* (figura 34). Dividi a imagem em várias partes, com tamanhos diferentes e um pequeno respiro entre elas. Com isso, além de promover uma expansão de dimensões, busco instigar um olhar que se desloca, que vai e volta (figura 35).



Figura 32. Giovanna Dominici. *Memórias à deriva*. Acrílica sobre papel. 30 x 25 cm. 2024. Fonte: acervo pessoal da autora.

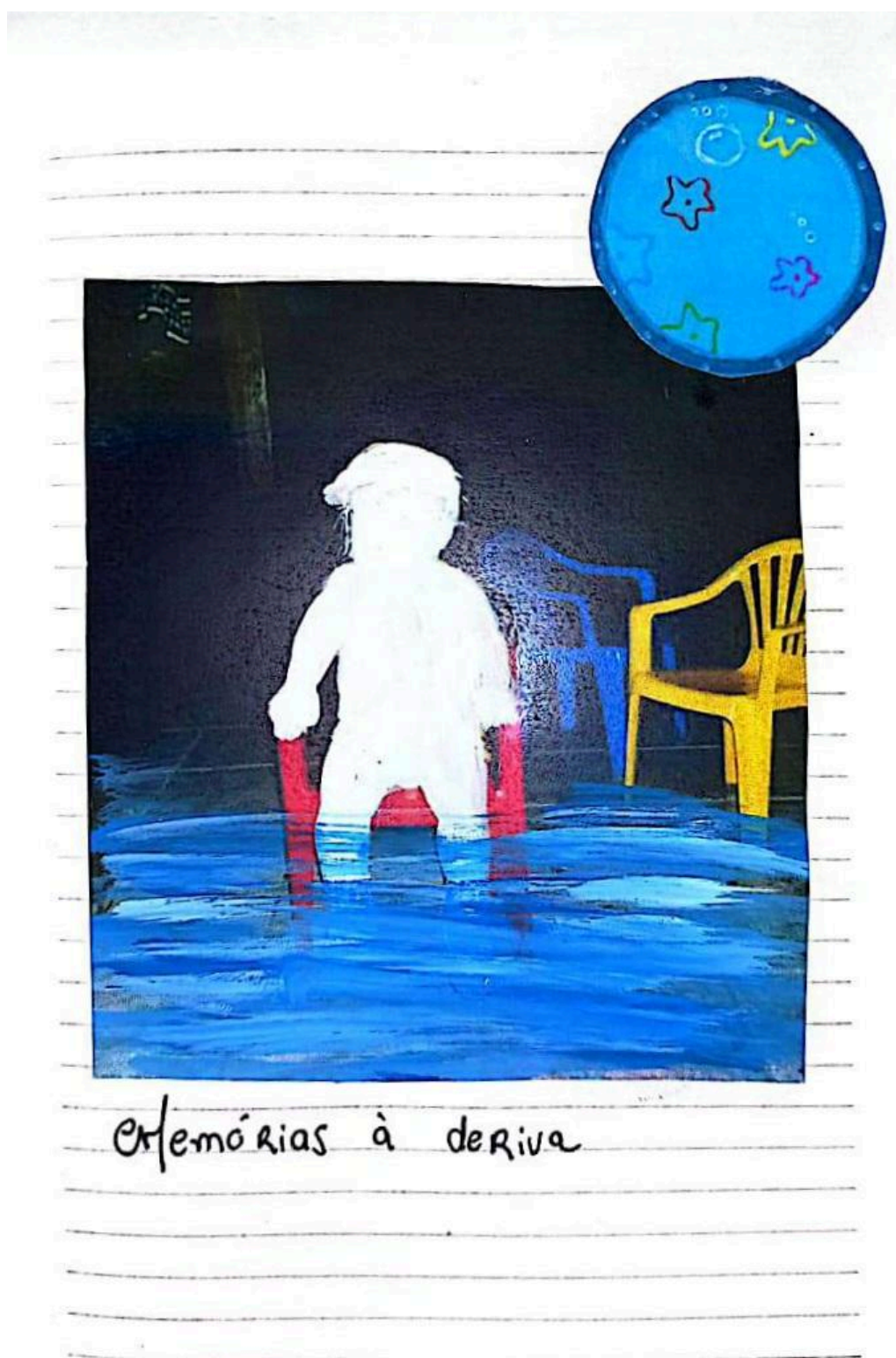


Figura 33, Giovanna Dominici. *Registro do caderno de artista*. Acrílica sobre fotografia e adesivo sobre papel. 2025. Fonte: acervo pessoal da autora.



Figura 34. Adriana Varejão. *Azulejões*. Óleo e gesso sobre tela. 27 telas. Exposição Suturas Fissuras Ruínas de Adriana Varejão na Pina Luz para a Pinacoteca de São Paulo. Foto: Levi Fanan.  
Fonte: <https://pinacoteca.org.br/conteudos-digitais/tour-virtual/tour-virtual-adriana-varejao-suturas-fissuras-ruinas/>. Acesso em 11. out. 2025.

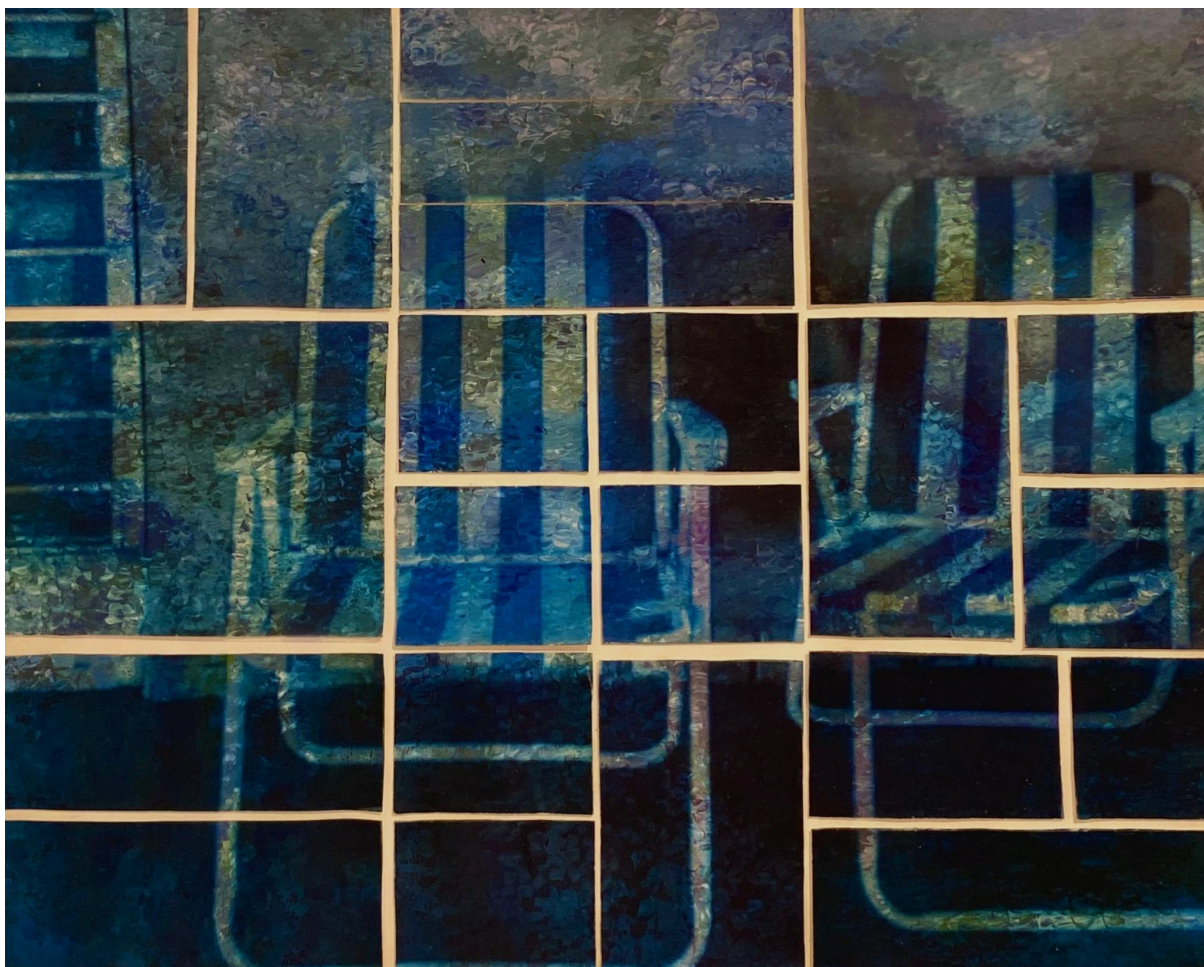


Figura 35. Giovanna Dominici. Sem Título. Sobreposição de fotografia impressa em acetato em acrílica sobre papel. 81 x 63 cm. 2025. Foto: Bibi Ferreira.

O trabalho sugere uma participação que não é necessariamente física, como acontece quando utilizo os espelhos, mas também emocional. Nessa perspectiva, ele deixa de ser apenas individual e passa a estabelecer uma conversa com o outro. As cadeiras vazias parecem convidar o público a partilhar uma melancolia, a dividir uma memória. Tal como o *Banco de pedra no asilo de Saint-Rémy* (figura 36), de Van Gogh, pintado durante seu período de internação, essa configuração visual desperta uma identificação com conflitos internos, permitindo que o espectador projete na cena suas próprias inquietações.

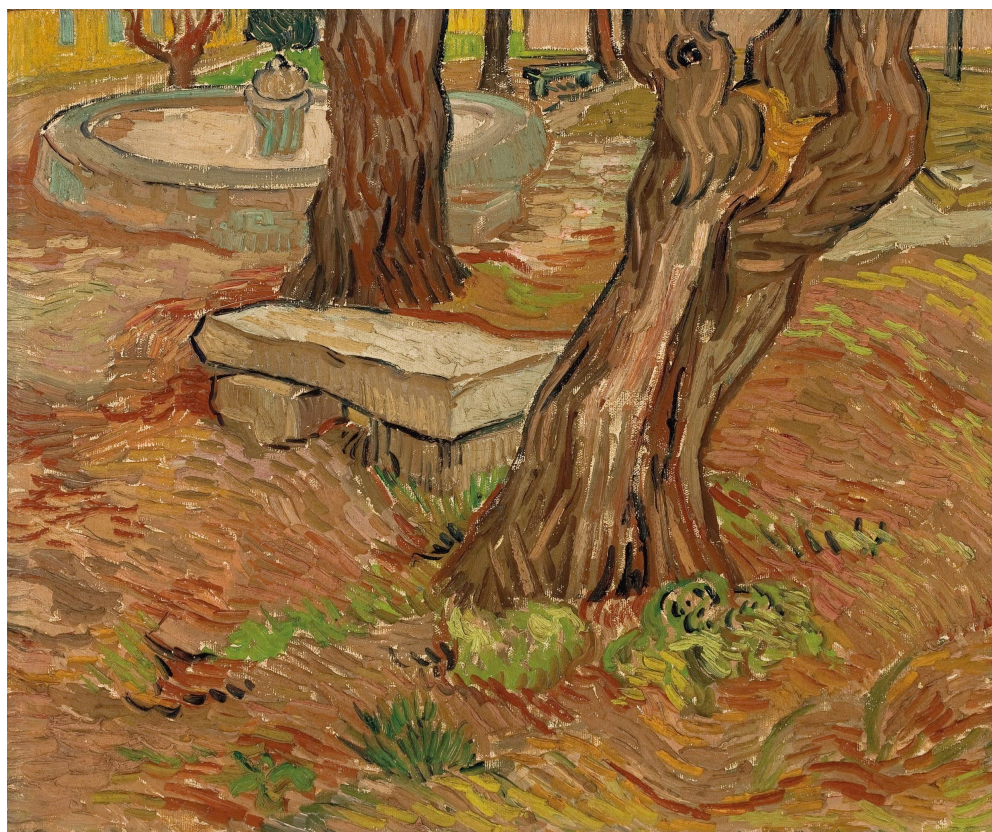


Figura 36. Vincent Van Gogh. *Banco de pedra no asilo de Saint-Rémy*. Óleo sobre tela. 40,5 x 48,5 cm. 1889. Acervo: Museu de arte de São Paulo (MASP). Foto: João Musa. Fonte: <https://masp.org.br/acervo/obra/banco-de-pedra-no-asilo-de-saint-remy>. Acesso em 27 nov. 2025.

Estabeleço, ainda, uma conexão com a produção da artista contemporânea brasileira Luise Weiss. Como ponto de aproximação, trago dois de seus trabalhos. O primeiro trata-se de uma xilogravura sobre papel (figura 37), em que se torna interessante observar como as imagens se mesclam em um jogo de sobreposições. A figura humana, colocada ao centro, encontra-se submersa em uma textura transparente que remete tanto à água quanto aos veios da madeira, matéria própria da xilogravura.

A artista trabalha questões ligadas à passagem do tempo e, conseqüentemente, à memória. Por meio da subtração de matéria na gravura, a luz parece emergir de dentro, atravessando as camadas sobrepostas. Cores se insinuam entre os brancos e os pretos, instaurando tensões visuais. Como descreve Duprat em *Conversas com o acervo do MAV: Luise Weiss* (2016), a artista “cava e grava a memória; na pintura, vela e revela” (p. 3). Ao sobrepor camadas de tinta, Weiss sobrepõe também estados da alma e da vida, enquanto sua fotografia expõe as fantasmagorias da imagem. Na série *In Memoriam* (figura 38), Luise Weiss utiliza fotografias de parentes e imagens doadas, colocando-as dentro de copos com

água. Nesse gesto, a artista ativa metáforas da água, a memória submersa que pode emergir à superfície, os reflexos, o congelamento, como uma forma de pensar a fotografia enquanto presença e ausência. Weiss explora também a tensão entre o provisório e o permanente, entre o que se mostra e o que permanece oculto, num jogo de sobreposições, transparências e velamentos. São memórias mergulhadas que evidenciam a lembrança, mas também evocam esquecimentos (Weiss, 1998, apud Paço Das Artes).



Figura 37. Luise Weiss. Sem Título. Xilogravura sobre papel. 47,5 x 66 cm. Tiragem 1/3. 2010. Fonte: Acervo Museu Universitário de Arte (MUNA), Minas Gerais, Brasil. <https://acervomuna.com.br/obras/sem-titulo-157/>. Acesso em: 11 out. 2025.



Figura 38. Luise Weiss. *In Memoriam*. 2000. Copo de água com imagem. Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/122488-in-memoriam>. Acesso em: 11 out. 2025.

## 2.2 A Pintura no Campo Expandido

Durante a pré-banca deste Trabalho de Conclusão de Curso, realizada no dia 12 de junho de 2025, os professores Ana Lúcia Beck e Rubens Pileggi da Silva Sá levantaram a questão do campo expandido em relação à minha produção. Essa observação se deve à incorporação de procedimentos como a fotografia e a gravura no conjunto das minhas pinturas, assim como ao uso de objetos tal como o espelho e a sobreposição de tecidos ao pictórico. Trata-se de uma abertura que ultrapassa a concepção tradicional de pintura entendida, até o século XIX, sobretudo como pigmento sobre suporte.

Com o surgimento das vanguardas artísticas europeias: expressionismo, fauvismo, cubismo, dadaísmo, futurismo e surrealismo, no início do século XX, ocorreu um rompimento com a tradição da arte acadêmica, que se limitava principalmente à pintura e à escultura. Por meio desses movimentos, foram introduzidos novos ideais sobre o que poderia ser considerado arte, abrindo espaço para a experimentação e para diferentes linguagens

artísticas. A partir desses desdobramentos, consolidou-se a arte moderna, cuja influência se estende até as décadas de 1980 e 1990, quando se instala o pós-modernismo, denominado arte contemporânea. Tomemos como exemplo dessa ruptura os *ready-mades* de Marcel Duchamp, como a obra *Fonte*, um mictório de porcelana branca, objeto pronto, comprado pelo artista e trazido para o ambiente do sistema artístico (Gompertz, 2013, p. 17). Com ele, Duchamp propõe que a arte reside na ideia, e não no objeto. Assim, o campo das artes se amplia: a obra artística não se limita mais ao mármore e ao óleo sobre tela; poderia ser isso também, mas surgem infinitas possibilidades a serem exploradas pelo artista.

Em meio a essa abertura da arte, Clement Greenberg, importante crítico do período, publicou o ensaio *Pintura Modernista* (1960). Nele, defende a planaridade e a pureza da pintura, destacando que cada linguagem artística deveria assumir suas próprias particularidades, sem interferir nas demais. Assim, a pintura deveria trabalhar apenas com cor e superfície, sem recorrer à tridimensionalidade ilusória ou a narrativas externas. Contudo, ainda que sua teoria tenha sido fundamental para pensar o trabalho artístico como matéria e não como mero mimetismo ou ilustração de ideias, ela se mostra limitante diante das novas possibilidades que surgiam no cenário artístico, sobretudo por privilegiar a forma em detrimento do conteúdo. Forma e conteúdo, porém, caminham paralelamente, algo que se torna evidente no crescente interesse por práticas híbridas, conceituais e processuais. Surgem, então, outros discursos que ampliam essa compreensão e exploram novas formas de pensar a pintura.

Michael Archer em *Arte Contemporânea: Uma História Concisa* (2001) traz um panorama das artes a partir da década de 60, evidenciando como o espaço em que o trabalho se encontra, como as questões expográficas e a reação do público se fazem, necessárias para essa abertura de fronteiras. Arte Conceitual, performance, Arte Povera, Land Art e Body Art exemplificam essa ampliação das práticas. É importante mencionar também como o desenvolvimento e a acessibilidade às novas tecnologias, em especial a comunicação e registro foram essenciais, performances poderiam ser registradas em vídeo e fotografia, um trabalho de land art poderia ser registrado e exposto em uma galeria. Os vestígios do processo: fotografias, colagens, objetos, mapas e textos passaram a ser compreendidos como obras de arte e não apenas um material de estudo que ficaria guardado no ateliê. Assim, não era somente o resultado final que importava, mas também o processo criativo em si, dotado de potência estética e conceitual.

Assim como Archer, Rosalind E. Krauss também aborda a ampliação do campo artístico, mas com foco na escultura, no ensaio intitulado *A Escultura no Campo Ampliado* (2008). Se, na pintura, rompe-se com a tradição da planaridade e do mimetismo, na escultura ocorre a quebra de paradigmas clássicos como o pedestal monumental e a ideia do objeto tridimensional autônomo. A prática escultórica passa, então, a ocupar um espaço “entre”, situado em relação à arquitetura e à paisagem. Nesse limbo, de não ser isso nem aquilo, Krauss propõe a noção de campo ampliado, em que a obra se desprende de classificações rígidas e passa a habitar zonas de liberdade criativa.

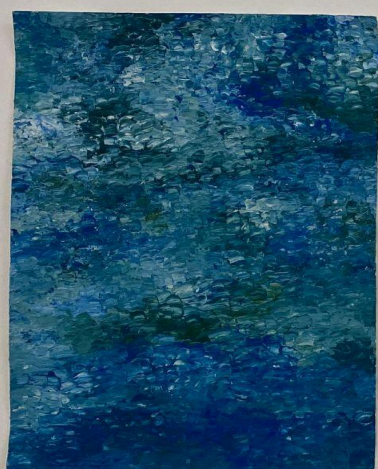
Nessas travessias de fronteiras, insiro em minha produção o uso do espelho real colado à superfície da pintura (figura 21). Esse trabalho, já discutido no capítulo anterior, estabelece uma relação direta com o espectador, que pode literalmente se ver refletido na obra, intensificando o diálogo entre o olhar do “eu” e o do “outro”. A obra foi apresentada na Feira de Arte de Goiás (FARGO) em 2025, constituindo uma experiência única, pois pela primeira vez pude acompanhar a recepção do meu trabalho diante de um público tão numeroso e variado. Um fato curioso foi a recorrência com que os visitantes, ao se aproximarem do espelho, fotografavam a si mesmos junto ao trabalho, em um gesto que pode ser interpretado, por vezes, como um ato até narcisista. Essa experiência trouxe também a dimensão da mídia: muitos provavelmente registraram a obra refletida em seus corpos para compartilhá-la nas redes sociais, o que me levou a refletir se essa prática amplia a potência da obra ou, de algum modo, poderia reduzi-la ao que é visto como “instagramável”.

Nesse ponto, podemos pensar no “coeficiente artístico” proposto por Duchamp em *O Ato Criador* (1965), segundo o qual a obra se constitui tanto pelo que o artista tinha a intenção de expressar quanto por aquilo que, independentemente de sua intenção, é percebido pelo público. Desse modo, a obra não se encerra no ateliê nem na exposição, mas continua a se deslocar, seja nos olhares, nas conversas estabelecidas, ou mesmo na circulação nas redes sociais.

Nos trabalhos de sobreposição, a planaridade da pintura aparece, mas de forma expandida e incorporada a outras linguagens. Entre o que se oculta e o que se revela na imagem, surgem camadas de tinta em diálogo com fotografias, tanto de autoria própria quanto registros de infância. A pintura, ainda em sua bidimensionalidade, passa a acolher a memória fotográfica e a materialidade das impressões, criando um espaço de transição que se estende

além da superfície. A partir dessas experiências, também foram produzidas monotípias das pinturas, algumas das quais receberam sobreposições de imagens impressas em acetato, gerando efeitos de transparência e opacidade. Assim, trata-se de uma pintura que incorpora fotografia e gravura, ou, mais precisamente, de um trabalho que não é apenas um nem outro, mas que se afirma como arte em si mesma. Como afirma Reinhardt, “a arte é arte enquanto arte” (Reinhardt apud Archer, 2001, p.81), independente das categorias ou classificações tradicionais.

Experimentei, ainda, realizar a monotípia diretamente sobre o espelho (figura 39). Esse gesto permitiu que o processo se prolongasse na obra, de modo que o vazio do suporte não fosse mais o branco da folha, mas o reflexo do espaço expositivo e do próprio espectador. Assim, a planaridade, longe de se limitar à bidimensionalidade modernista de Greenberg, torna-se incorporada e expandida.



Giovanna Dominici  
Sem título  
Monotípia em acrílica sobre  
espelho  
25 x 40 cm  
2025

Figura 39. Giovanna Dominici. *Sem Título*. À esquerda acrílica sobre papel (29,7 x 42 cm) / À direita Monotípia em acrílica sobre espelho (25 x 40 cm). 2025. Exposição *Experimentando o Experimental*, ExpoLab, Faculdade de Artes Visuais, UFG. Fonte: acervo pessoal da autora.

Nesse contexto, podemos pensar com Hugo Houayek a pintura como um ato de fronteira. Para ele, a frontalidade representa um “embate duplo: contra o outro e contra si mesmo, refletido nos olhos do outro” (Houayek, 2010, p. 29). O campo pictórico se comporta como um corpo, que se movimenta entre a bidimensionalidade da superfície e sua projeção no espaço, mantendo contínuas negociações com o mundo para definir-se. O artista atua, assim, como mediador dessas relações, atravessando limites e ampliando o território da pintura. Enfocamos a pintura para além da simples ocupação do campo pictórico, de modo que este próprio campo avance sobre o mundo, invadindo-o e atuando nele. A obra não permanece restrita à superfície ou ao suporte; ela se projeta, atravessa espaços e estabelece relações, tornando-se um agente ativo que negocia sua presença no mundo e com o espectador.

Dessa forma, as experiências com sobreposição de tintas, fotografias, acetatos e espelhos exemplificam na prática a noção de campo expandido: a obra se constitui não apenas pelo que é pintado, mas pelo que emerge nas interações entre materiais, memória, espaço e presença do espectador, incorporando frontalidade, movimento e atravessamentos que rompem com os limites tradicionais da pintura.

Essas travessias do pensamento na historicidade da arte e em minha prática refletem, de maneira significativa, aquilo que o presente capítulo propõe. Trata-se de um movimento que, ao articular rupturas e conexões, abre-se também ao devir, àquilo que está em constante transformação e que projeta novos caminhos para a prática artística.

## **FOZ: CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Foz é o ponto de desaguamento de um curso de água em outro, por exemplo, no encontro entre o rio e o mar. Por isso, não vejo a finalização deste texto como uma conclusão definitiva, mas como uma abertura para novos desdobramentos, reafirmando que o processo é contínuo. Essas futuras extensões do trabalho se dão não apenas no campo da prática artística, mas também no âmbito da pesquisa acadêmica, na qual pretendo aprofundar esse estudo em um mestrado na área de artes.

Ao longo do percurso, foi identificadas questões que merecem aprofundamento em estudos futuros. Uma delas é a tensão entre a materialidade da pintura (espessura, gesto, superfície) e a diluição própria da água, capaz de desfazer contornos, dissolver figuras e

reconfigurar a imagem. Outra questão que permanece como possibilidade de desdobramento é a da reflexão, pensando tanto de modo visual quanto subjetivo.

Percebo que, por meio da pesquisa, minha produção atingiu um certo nível de amadurecimento, uma vez que deixou de ser totalmente individual e se abriu para o outro, convocando sua presença e participação, algo que amplia significativamente o sentido da obra de um artista. Seguindo esse raciocínio, ainda que eu aborde neste texto o campo expandido da pintura e reconheça que minha produção já se insere nesse território, percebo que há possibilidades de ampliação, tanto nas dimensões dos trabalhos quanto nas materialidades utilizadas, que nem sempre se apresentam totalmente resolvidas.

A partir disso, reconheço que minha produção transita do campo da pintura para a inserção no mundo como artista. A pesquisa desenvolvida para este TCC foi de grande importância para compreender mais profundamente minha prática e perceber como todo esse conjunto se articulou ao longo do processo.

O estudo das referências teóricas foi fundamental não apenas para a execução da prática artística, mas também para compreender aspectos que me interessavam profundamente, estabelecendo uma conexão pessoal com os temas da água e do espelho. A partir dessas leituras, percebi as múltiplas camadas dos elementos de estudo, tanto em sentido material, quanto simbólico, aprofundando minha percepção sobre transparência, opacidade, reflexão e fluxo no processo criativo. As leituras auxiliaram, ainda, na tomada de decisões plásticas, orientando escolhas de gesto, cor e composição, e revelando conceitos que se entrelaçam com minha prática experimental.

Como discuti ao longo do texto, as percepções que emergem durante o ato criativo são essenciais para o desenvolvimento de uma trajetória artística. Meu trabalho tende mais ao experimental do que à produção de obras completamente finalizadas. Por isso, mesmo que compartilhem características e temáticas em comum, os trabalhos assumem soluções bastante distintas entre si. Essa multiplicidade reforça a ideia de infinitude do processo e que o aprendizado se dá mais pelo gesto e pela experiência do que pela obtenção de um resultado final fechado.

Uma característica marcante que reconheço durante o desenvolvimento das obras, das leituras e da escrita deste texto é a presença da duplicidade e da dualidade. A água e o espelho são dois elementos que se duplicam e se fundem, fisicamente e simbolicamente. Ambos

trazem em si transparência e opacidade; revelam, mas também escondem. A água, que simboliza a vida, carrega igualmente a presença da morte. O espelho, por sua vez, reflete o exterior e o interior, o visível e o oculto, o eu e o outro. Esses elementos permitem refletir sobre memória, identidade e subjetividade, reforçando a dimensão sensível do fazer artístico.

Por fim, ao aproximar dois trabalhos, na exposição *Percursar*, realizada na Galeria da FAV/UFG como finalização da apresentação dos TCCs da turma, emergiu mais uma tensão: a literalidade da imagem e a literalidade da matéria (figura 40). Essa relação evidenciou um aspecto central da minha pesquisa, pois compreendo que a pintura se concretiza quando imagem e matéria convivem em diálogo e fricção.



Figura 40. Registro da exposição *Percursar*, Galeria da FAV/UFG, 2025. Foto: Bibi Ferreira.

## REFERÊNCIAS

- ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: Uma História Concisa**. Tradução de Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARGAN, Giulio Carlo. A realidade e a consciência. In: ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 75-98.
- ASSIS, Machado de. **O espelho**. Obra Completa. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1994. v. II.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar**. 4. ed. Tradução de José Américo Motta Pessanha, Jacqueline Raas, Maria Lúcia de Carvalho Monteiro e Maria Isabel Raposo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.
- BECK, Ana Lúcia. **Entre eu e o Outro: realidade e desejo no processo de criação de José Leonilson e Louise Bourgeois**. 2016. Tese (Doutorado em Estudos Literários – Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016. Disponível em: [https://www.academia.edu/32279813/Entre\\_eu\\_e\\_o\\_Outro\\_realidade\\_e\\_desejo\\_no\\_processo\\_de\\_cria%C3%A7%C3%A3o\\_de\\_Jos%C3%A9\\_Leonilson\\_e\\_Louise\\_Bourgeois](https://www.academia.edu/32279813/Entre_eu_e_o_Outro_realidade_e_desejo_no_processo_de_cria%C3%A7%C3%A3o_de_Jos%C3%A9_Leonilson_e_Louise_Bourgeois). Acesso em: 11 out. 2025.
- CAÑADA, Gonzalo. **Como a cor da água determina o tom de tudo o que vemos**. BBC News Mundo, 24 mar. 2023. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/crgq8d22ry1o>. Acesso em: 11 out. 2025.
- CHEVALIER, Jeane GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos: (mitos,sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. Tradução Vera da Costa e Silva- 27a ed. - Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- CHRISTIE'S. **Yves Saint Laurent: sketches and collages**. Christie's, s.d. Disponível em: <https://www.christies.com/en/stories/yves-saint-laurent-sketches-and-collages-67db36c0d53a4420a8906c481bcce715>. Acesso em: 15 out. 2025.
- DA COSTA, Luiz Cláudio. **A pesquisa em artes: a experiência, a experimentação e a escrita**. Revista Concinnitas, [S. l.], v. 24, n. 47, 2023. DOI: 10.12957/concinnitas.2023.83603. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/83603>. Acesso em: 11 out. 2025.
- DUCHAMP, Marcel. **O ato criador**. 1965. In: BATTCKOCK, Gregory (org.). *A nova arte*. Coleção “Debates”. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986. p. 72-74.
- DUPRAT, Caru. **Conversas com o Acervo do MAV: Luise Weiss**. Campinas: UNICAMP, 2016. Disponível em:

<https://www.mav.unicamp.br/assets/docs/mav/Conversas%20com%20o%20Acervo%20-%20Luise%20Weiss.pdf>. Acesso em: 11 out. 2025.

ECO, Umberto. **História da Beleza**. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2004

GOGH, Vincent van. Banco de pedra no asilo de Saint-Remy. 1889. Óleo sobre tela, 40,5 × 48,5 cm., aquisição por compra 1954. São Paulo: **Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP)**. Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/banco-de-pedra-no-asilo-de-saint-remy>. Acesso em 27 de nov. 2025.

GOMPERTZ, Will. **Isso é arte?**. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

GREENBERG, Clement. **A pintura modernista**. 1960. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

HERKENHOFF, Paulo. **Pintura/Satura**. In: Adriana Varejão. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1996; reeditado em *Imagens de Troca*, Lisboa: Instituto de Arte Contemporânea, 1998. Disponível em: [http://www.adrianavarejao.net/media/textos/herkenhof\\_pintura\\_sutura.pdf](http://www.adrianavarejao.net/media/textos/herkenhof_pintura_sutura.pdf). Acesso em 11 out. 2025.

HOUAYEK, Hugo. **Pintura como ato de fronteira**: o confronto entre a pintura e o mundo. 2010. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

IN Memoriam. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/122488-in-memoriam>. Acesso em: 11 out. 2025.

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**. Tradução de Elizabeth Carbone Baez. Reedição em: *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, v. 17, n. 17, 2008. Disponível em: [https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss\\_Rosalind\\_1979\\_2008\\_A\\_escultura\\_no\\_campo\\_ampliado.pdf](https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf). Acesso em: 11 out. 2025.

LACAN, Jacques. **O estádio do Espelho como formador da função do eu**. XVI Congresso Internacional de Psicanálise. Zurique, 1949.

MANESKIN. **Coraline**. Italia: Sony Music Entertainmnet, 2021. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/track/7HMz8o0m7ASQ3ImFPfhWTY#:~:text=%E2%84%97%20A%20RCA%20release%20\(P\)%202021%20Sony%20Music%20Entertainmnet%20Italy%20S.p.a](https://open.spotify.com/intl-pt/track/7HMz8o0m7ASQ3ImFPfhWTY#:~:text=%E2%84%97%20A%20RCA%20release%20(P)%202021%20Sony%20Music%20Entertainmnet%20Italy%20S.p.a). Acesso em 11 out de 2025.

MILNER, Max. **Metáforas e metamorfoses no imaginário científico**: o exemplo da ótica. In: *A ciência e o imaginário*. Tradução de Ivo Martinazzo. Brasília: Editora UnB, 1994. p. 27-50.

MONET, Claude. A ponte japonesa sobre a lagoa das ninféias em Giverny. 1920-24. Óleo sobre tela, 90 × 92,5 cm. Doação Louis La Saigne, 1948. São Paulo: **Museu de Arte de**

**São Paulo Assis Chateaubriand (MASP)**, 1920-24. Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/a-ponte-japonesa-sobre-a-lagoa-das-ninfeias-em-giverny>. Acesso em: 11 out. 2025.

NERI, Louise. **Admirável mundo novo: os territórios barrocos de Adriana Varejão**, 2001. In: Adriana Varejão. Takano Editora Gráfica, São Paulo, 2001. Disponível em: [http://www.adrianavarejao.net/media/textos/neri\\_admiravel\\_mundo\\_novo.pdf](http://www.adrianavarejao.net/media/textos/neri_admiravel_mundo_novo.pdf). Acesso em 11 out. 2025.

OKANO, Michiko. **Ma** – a estética do “entre”. Revista USP, São Paulo, n. 100, p. 150-164, dez./jan./fev. 2013-2014. Disponível em: <https://revistas.usp.br/revusp/article/download/76178/79922/103972>. Acesso em: 11 out. 2025.

OLMSTED, Everett Ward. **The Sonnet in French Literature and the Development of the French Sonnet Form**. Ithaca, NY: Cornell University (Ph.D. thesis), 1897. Disponível em: <https://archive.org/details/sonnetinfrenchli00olmsrich>. Acesso em: 11 out. 2025.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. 2. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 1999, 9ª reimpressão 312. : il.

OSTROWER, Fayga. A construção do olhar. In: NOVAES, Aduino et al. (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 167-182.

OSTROWER, Fayga. **Universos da Arte**. 7. ed. - Rio de Janeiro : Campus, 1991.

**OXFORD LATIN DICTIONARY**. Verbetes speculum, p. 1826. Oxford: Oxford University Press, 1982. Disponível em: <https://archive.org/details/aa.-vv.-oxford-latin-dictionary-1968>. Acesso em: 11 out. 2025.

Paço das Artes. Copos d’água. Exposição de Luise Weiss. São Paulo, SP: **Paço das Artes**, 24 nov. 1998-21 dez. 1998. Disponível em: <https://pacodasartes.org.br/exposicao/copos-d-rsquo-agua/>. Acesso em: 11 out. 2025.

PEDROSA, Israel. **O Universo da Cor**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2009. 160 p.II.

PESSANHA, José Américo Motta. **Bachelard e Monet: o olho e a mão**. In: NOVAES, Aduino et al. (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 149-163.

**PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO**. *Tour virtual*: Adriana Varejão: Suturas, físuras, ruínas [recurso eletrônico]. São Paulo: Pinacoteca, 2022. Disponível em: <https://pinacoteca.org.br/conteudos-digitais/tour-virtual/tour-virtual-adriana-varejao-suturas-fi-suras-ruinas/>. Acesso em: 11 out. 2025.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002. p. 125-139.

SALES, Genor. Ninguém vê sair, ninguém escuta chegar, 2024. **Cerrado Galeria**. Disponível em: <https://cerradogaleria.art/artistas/genor-sales/>. Acesso em: 15 out. 2025.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 2. ed. São Paulo: FAPESP; Annablume, 1998.

**TERRA ESTRANGEIRA**. Direção de Walter Salles e Daniela Thomas. Brasil: Video Filmes, 1995. 100 min. Filme.

VAREJÃO, Adriana. Azulejão. Entrevista por Louise Neri. In: **Gagosian Quarterly**, 27 set. 2016. Disponível em: <https://gagosian.com/quarterly/2016/09/27/adriana-varejao-azulejao/>. Acesso em: 11 out. 2025.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio. Narciso. In: **Mitos gregos**. São Paulo: Objetivo, 1998. p. 17-20.

WEISS, Luise. Sem título [obra de arte], 2010. Acervo MUnA. **Museu Universitário de Arte (MUnA)** – Universidade Federal de Uberlândia. Disponível em: <https://acervomuna.com.br/obras/sem-titulo-157/>. Acesso em: 11 out. 2025.