

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE ARTES VISUAIS

GLEICIELLE DE SOUSA DA FONSECA

Eu mar e o fogo que fere:

Processos de criação e travessias poéticas em pintura e desenho.

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): Gleicielle de Sousa da Fonseca

Título do trabalho: Eu mar e o fogo que fere: Processos de criação e travessias poéticas em pintura e desenho

2. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador) Concorda com a liberação total do documento [X] SIM [] NÃO¹

[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 **Glayson Arcanjo De Sampaio, Professor do Magistério Superior**, em 09/12/2025, às 09:19, 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 **Gleicielle De Sousa Da Fonseca, Discente**, em 09/12/2025, às 10:41, 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, informando o código verificador **5793446** e o código CRC **E403DD20**.

GLEICIELLE DE SOUSA DA FONSECA

Eu mar e o fogo que fere:

Processos de criação e travessias poéticas em pintura e desenho.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Artes Visuais, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Glayson Arcanjo de Sampaio

GOIÂNIA

2025

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

de Sousa da Fonseca, Gleicielle

Eu mar e o fogo que fere: Processos de criação e travessias poéticas em pintura e desenho. [manuscrito] / Gleicielle de Sousa da Fonseca. - 2025.

LXXXVIII, 88 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Glayson Arcanjo de Sampaio.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV), Artes Visuais, Goiânia, 2025.

Bibliografia. Anexos.

Inclui siglas, mapas, fotografias, abreviaturas, lista de figuras.

1. Paisagem. 2. Artes Visuais. 3. Memória. 4. Fogo. 5. Água. I. Arcanjo de Sampaio, Glayson, 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 sete dias do mês de novembro do ano de 2025 iniciou-se a sessão pública de defesa do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) intitulado “Eu mar e o fogo que fere: Processos de criação e travessias poéticas em pintura e desenho”, de autoria de Gleicielle de Sousa da Fonseca, do curso de Artes Visuais - Bacharelado, da Faculdade de Artes Visuais da UFG. Os trabalhos foram instalados pelo prof. Dr. Glayson Arcanjo de Sampaio - orientador (FAV/UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: prof. Dr. Odinaldo da Costa Silva - (FAV/UFG), Prof.ª Bel.ª Lucélia Maciel de Souza - membra externa (Sertão Negro/GO). Após a apresentação, a banca examinadora realizou a arguição da estudante. Posteriormente, de forma reservada, a Banca Examinadora atribuiu a nota final de 10,0 (dez), 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 **Glayson Arcanjo De Sampaio, Professor do Magistério Superior**, em 27/11/2025, às 10:23, 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 **Odinaldo Da Costa Silva, Professor do Magistério Superior**, em 29/11/2025, às 09:55, 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 **Lucélia Maciel De Souza, Usuário Externo**, em 09/12/2025, às 10:50, 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, informando o código verificador **5793473** e o código CRC **4D586CDD**.

RESUMO

O trabalho intitulado “Eu mar e o fogo que fere: processos de criação e travessias poéticas em pintura e desenho” é uma investigação sobre a dualidade entre fogo e água em diálogo com minhas memórias, com o tempo e com o lugar, associando o imaginário da infância à paisagem por meio de produções artísticas contemporâneas. A pesquisa surgiu a partir de experimentações, vivências e da imaginação, e tomou corpo ao longo da graduação em Artes Visuais, bacharelado, na intenção de construir uma poética que conecta pontos da memória, como infância, lugar e pertencimento, ao fazer uso de símbolos recorrentes em minha vida, como farol, barco, escuro, casa e praia. A pintura, o desenho e o objeto são meios de expressão dessa travessia, em um campo contínuo de descobertas visuais e simbólicas que ainda reverberam. Isso ocorre em processos marcados pela criação de uma nova realidade sensível, entre o vivido e o imaginado, na tentativa de revelar um espaço noturno e introspectivo. As inspirações partem de artistas como Manuela Costa e Silva, Fernando Augusto, Lucélia Maciel, Genor Sales, Olga Karlovac, William Turner, Mary Cassatt, além do embasamento teórico pela literatura, através de João Guimarães Rosa e pelo estudo da psicanálise, tendo como referência Gaston Bachelard. Busca-se, desta forma, maior reflexão sobre os significados simbólicos da água, que remete à origem e ao inconsciente; e do fogo, associado à transformação e ao impulso criativo; ambos mediadores de um percurso artístico que atravessa afetos, tempos e lugares.

PALAVRAS-CHAVE: Paisagem. Artes Visuais. Memória. Fogo. Água.

ABSTRACT

The work titled “Eu mar e o fogo que fere: processos de criação e travessias poéticas em pintura e desenho” (I sea and the fire that wounds: creative processes and poetic crossings in painting and drawing) is an investigation into the duality between fire and water in dialogue with my memories, time, and place, associating the imagery of childhood with the landscape through contemporary artistic productions. The research emerged from experimentation, lived experience, and imagination, and developed throughout the Bachelor's degree in Visual Arts, aiming to construct a poetic that connects points of memory such as childhood, place, and belonging, by making use of recurring symbols in my life, like the lighthouse, boat, dark, house, and beach. Painting, drawing, and object-making are the means of expression for this crossing, in a continuous field of visual and symbolic discoveries that still resonate, occurring in processes marked by the creation of a new sensitive reality, between the lived and the imagined, in an attempt to reveal a nocturnal and introspective space. Inspirations are drawn from artists such as Manuela Costa e Silva, Fernando Augusto, Lucélia Maciel, Genor Sales, Olga Karlovac, William Turner, and Mary Cassatt, as well as theoretical foundations from literature, through João Guimarães Rosa, and the study of psychoanalysis, referencing Gaston Bachelard. The study thus seeks greater reflection on the symbolic meanings of water, which refers to origin and the unconscious, and fire, associated with transformation and creative impulse, both acting as mediators of an artistic journey that traverses affects, times, and places.

KEYWORDS: Landscape. Visual Arts. Memory. Fire. Water

A paisagem interior do seu mundo era uma constante interação criativa.

Bell Hooks

AGRADECIMENTOS

Sou grata à minha família, às mulheres da minha vida, à minha mãe Marilene que sempre me acompanhou para que esse sonho fosse realizado, às minhas irmãs Gerlane, Gabrielle e Grazielle por partilharem da vida comigo desde sempre e me apoiarem desde o meu primeiro segundo de vida.

Agradeço também ao meu orientador Prof. Dr. Glayson Arcanjo de Sampaio, por abraçar meus devaneios e as minhas criações com zelo, amizade e por ter partilhado comigo o caminho da pesquisa, incentivo que veio desde o início da minha trajetória acadêmica no bacharelado em Artes Visuais em 2022.

Agradeço também aos meus amigos que me apoiaram a continuar fazendo o que gosto, sendo como faróis a me guiar no imenso mar que é a vida.

Para todos aqueles que de alguma forma abraçaram essa pesquisa ou se conectaram com ela, faz parte de um sonho encontrado no meio de muitas dúvidas criadas sobre o mundo em um período de transição para a vida adulta.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1: Mapa visual feito digitalmente sobre o raciocínio lógico de técnicas + assuntos. pg 17
- Figura 2: *Retrato de Anne With E* (personagem fictícia da série Anne With E)- desenho em grafite sobre papel, 2021; pg. 25
- Figura 3: *Retrato de Willow Smith*- desenho em grafite sobre papel; pg. 25
- Figura 4: *Sem título*- Experimentação em cerâmica de um castiçal para vela em forma de farol. pg. 26
- Figura 5: *Sem título*- Experimentação em cerâmica de pingentes de peixe; pg 26
- Figura 6: *Sem título*- Experimentação em cerâmica de uma caneca com estrutura de concha; pg. 26
- Figura 7: *A arraia*- Desenho em grafite sobre papel de uma arraia no fundo do mar; pg. 26
- Figura 8: *O polvo*- Desenho em nanquim com ponta de pena e pincel de um polvo; pg. 26
- Figura 9: *Retrato Eu escuto*- técnica mista de nanquim e tinta de caroço de abacate sobre papel; pg. 28
- Figura 10: *Retrato Eu peixe*- técnica mista de nanquim e tinta de caroço de abacate sobre papel; pg. 28
- Figura 11: *Retrato Eu mar*- técnica mista de nanquim e tinta de caroço de abacate sobre papel; pg. 28
- Figura 12: *Fotografia*- cerâmica de concha com conchas reais no seu interior; pg. 28
- Figura 13: *Fotografia do conjunto*- cerâmica de concha, conchas reais e flores em uma mesa; pg. 28
- Figura 14: *Obra Floema* de Manuela Costa e Silva- óleo sobre tela; pg. 30
- Figura 15: *Sem título*- xilogravura azul; pg. 31
- Figura 16: *Sem título*- xilogravura preta; pg. 31
- Figura 17: *Obra Tucunaré* de Genor Sales- aquarela sobre papel 100% algodão; pg. 33
- Figura 18: *Obra Jaú* de Genor Sales- aquarela sobre papel 100% algodão; pg. 33
- Figura 19: *Sem título*- gravura em placa de alumínio; pg. 34
- Figura 20; *Chapéu de pelicano* - desenho de nanquim em ponta de pena sobre papel; pg. 35
- Figura 21: *Homens-pelicanos* (Obra inacabada) - pintura em acrílica sobre tela; pg. 36
- Figura 22: *Sem título* - gravura em placa de alumínio; pg. 37
- Figura 23: *Obra Crianças brincando na praia* de Mary Cassatt- pintura a óleo sobre tela; pg. 39
- Figura 24: *Obra Ponte para uma lagoa de lírios d'água* de Claude Monet- pintura a óleo sobre tela; pg. 39
- Figura 25: Primeira página do diário de processos escrito em 2024- escrita em papel escaneado; pg. 44
- Figura 26: Segunda página do diário de processos escrito em 2024- escrita em papel escaneado; pg. 44
- Figura 27: *Obra Pescadores ao mar* de William Turner - pintura a óleo sobre tela; pg. 47
- Figura 28: *Obra Nascer do sol com monstros marinhos* de William Turner - pintura a óleo sobre tela; pg. 47

Figura 29: Obra *Light and colour: Goethe 's story* de William Turner - pintura a óleo sobre tela; pg. 47

Figura 30: *O Farol* - pintura em acrílica sobre tela; pg. 48

Figura 31: *O barco* - pintura em acrílica sobre tela; pg. 49

Figura 32: Processo da obra *O barco* - pintura em acrílica sobre tela; pg. 49

Figura 33: *Sem título 1'* - impressão fotográfica com técnica de recorte manual; pg. 51

Figura 34: *Sem título 2'* - impressão fotográfica com técnica de recorte manual; pg. 51

Figura 35: *Sem título 3'* - impressão fotográfica com técnica de recorte manual; pg. 51

Figura 36: *Sem título 4'* - impressão fotográfica com técnica de recorte manual; pg. 51

Figura 37: *Lancha* - pintura em acrílica sobre tela; pg. 53

Figura 38: *Ida na Praia* - pintura em acrílica sobre tela; pg. 53

Figura 39: *Mochila de urso* - pintura em acrílica sobre tela; pg. 53

Figura 40: *Não era* - pintura em acrílica sobre tela; pg. 53

Figura 41: Conjunto de obras da série *Casa Catedral* de Fernando Augusto - acrílica sobre papel; pg. 55

Figura 42: *Frame 1'* do vídeo *De volta aquela casa* - 1:54; vídeo performance; pg. 56

Figura 43: *Frame 2'* do vídeo *De volta aquela casa* - 1:54; vídeo performance; pg. 56

Figura 44: *Frame 3'* do vídeo *De volta aquela casa* - 1:54; vídeo performance; pg. 56

Figura 45: *Frame 4'* do vídeo *De volta aquela casa* - 1:54; vídeo performance; pg. 56

Figura 46: *Frame 5'* do vídeo *De volta aquela casa* - 1:54; vídeo performance; pg. 56

Figura 47: *Frame 6'* do vídeo *De volta aquela casa* - 1:54; vídeo performance; pg. 56

Figura 48: *O barco de pescador* - pintura em acrílica sobre tela; pg. 58

Figura 49: *A Deriva* - pintura em acrílica sobre tela; pg. 59

Figura 50: *Rascunhos da autora 1', ideias do diário de processos* - caderno e caneta; pg. 60

Figura 51: *Rascunhos da autora 2', ideias do diário de processos* - caderno e caneta; pg. 60

Figura 52: *Rascunhos da autora 3', ideias do diário de processos* - caderno e caneta; pg. 60

Figura 53: Obra *Quando a cor chega no Azul* de Juliana dos Santos - instalação de papel pintada com pigmento botânico; pg. 65

Figura 54: Imagem da exposição/ instalação *Juliana dos Santos: Temporã* - materiais variados; pg. 66

Figura 55: *Conjunto de obras da série Memórias* de Lucélia Maciel - nanquim sobre papel kraft; pg. 68

Figura 56: *Sem título; 1' da série Atmosféricas;* - tecido, nanquim e acrílica; pg. 70

Figura 57: *Sem título; 2' da série Atmosféricas;* - tecido, nanquim e acrílica; pg. 71

Figura 58: *Sem título; 3' da série Atmosféricas;* - tecido, nanquim e acrílica; pg. 72

- Figura 59: Conjunto da série *Atmosféricas* na exposição Hotel 689, na Lud Potrich Art Gallery - aguadas e o objeto concha; pg. 73
- Figura 60: *Univitelinos* - objeto tridimensional; feito em concha, tinta esmalte, durepox e verniz; pg. 73
- Figura 61: *Sem título, 4' da série Atmosféricas* - pintura aguada de nanquim sobre tecido; pg. 75
- Figura 62: *Sem título, 5' da série Atmosféricas* - pintura aguada de nanquim sobre tecido; pg. 75
- Figura 63: *Sem título, 6' da série Atmosféricas* - pintura aguada de nanquim sobre tecido; pg. 75
- Figura 64: *Sem título, 7' da série Atmosféricas* - pintura aguada de nanquim sobre tecido; pg. 75
- Figura 65: *Sem título, 8' da série Atmosféricas* - pintura aguada de nanquim sobre tecido; pg. 75
- Figura 66: *Sem título, 9' da série Atmosféricas* - pintura aguada de nanquim sobre tecido; pg. 75
- Figura 67: *Sem título, 10' da série Atmosféricas* - pintura aguada de nanquim sobre tecido; pg. 77
- Figura 68: *Sem título, 11' da série Atmosféricas* - pintura aguada de nanquim sobre tecido; pg. 77
- Figura 69: *Fotografia 1' parte do livro de fotografias "Elsewhere" de Olga Karlovac* - fotolivro; pg. 77
- Figura 70: *Fotografia 2' parte do livro de fotografias "Elsewhere" de Olga Karlovac* - fotolivro; pg. 77
- Figura 71: *Fotografia 3' parte do livro de fotografias "Elsewhere" de Olga Karlovac* - fotolivro; pg. 77
- Figura 72: *Sem título* - desenho de grafite sobre papel; pg. 79
- Figura 73: *Sem título* - desenho de grafite sobre papel; pg. 80
- Figura 74: *Sem título 1', parte de série Moradas* - pintura acrílica sobre tela; pg. 81
- Figura 75: *Sem título 2', parte de série Moradas* - pintura acrílica sobre tela; pg. 81
- Figura 76: *Sem título 3', parte de série Moradas* - pintura acrílica sobre tela; pg. 81

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1. A ÁGUA	19
1.1 Marés da infância.	22
1.2 O mergulho.	24
1.3 Travessia e Ancoragem.	31
1.3.1 As primeiras âncoras: O peixe, Enigma do pelicano e A casa.	31
1.3.2 Do desenho a tinta.	38
2. O FOGO	41
2.1 O incendiar da paisagem.	46
2.2 A casa acesa	52
2.3 O noturno imaginário.	57
3. ATMOSFÉRICAS	62
3.1 Fez-se um mundo das cinzas.	68
3.2 O fogo engolido: o noturno e o vazio.	74
3.3 Moradas infinitas.	79
CONCLUSÃO	83
REFERENCIAIS BIBLIOGRÁFICOS	85

INTRODUÇÃO

O presente Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), intitulado "Eu, mar e o fogo que fere: processos de criação e travessias poéticas em pintura e desenho", insere-se no campo da pesquisa em arte, explorando a criação autoral como um processo contínuo de escuta e revelação de si. O objeto de estudo central é a poética pessoal da autora, manifestada por meio de um corpus de obras em pintura e desenho, que se fundamenta na dualidade simbólica entre a água (mar) e o fogo (imaginário).

Esses elementos não são tratados aqui apenas em seu sentido literal, mas como vetores simbólicos que intermediam a relação entre o vivido e o imaginado, entre a memória da infância e a busca por um lugar de pertencimento na vida adulta. A pesquisa se aprofunda na materialidade da pintura e do desenho como meios para dar corpo a essa *atmosfera imaginária*, sendo um espaço que acolhe o vazio deixado pelo esvaziamento das memórias da infância.

O ponto de partida desta investigação reside na busca por uma "casa" poética que abrace a existência e a imaginação em movimento. A cidade natal (Salinópolis/PA) e a cidade atual (Goiânia/GO), embora reais, jamais se configuraram como lugares de pertencimento completo. Daí surge a questão central: como o diálogo entre os elementos simbólicos da água e do fogo, mediados pelo processo criativo, constrói uma poética de pertencimento que transcende o lugar geográfico e se materializa em uma atmosfera imaginária na arte?

O desenvolvimento deste Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) é uma resposta prática e reflexiva a essa busca. O caminho percorrido envolve a experimentação manual, pela qual o modo de criação se modificou entre as técnicas de desenho, pintura, gravura e fotografia para acolher símbolos recorrentes, como o farol, o barco, a praia e a concha, que se manifestam de forma turva e inalcançável, na fronteira entre a lembrança e a invenção.

A minha investigação partiu da ideia de analisar o processo criativo autoral, evidenciando como a dualidade simbólica do mar (água) e do fogo atua como fundação para a construção de uma poética de pertencimento que se materializa nas obras em pintura e desenho, a partir do meu ponto de vista como mulher, paraense, vinda de uma família composta apenas por mulheres, dentre elas, fui a única a encorajar-se pelo mundo das artes visuais como profissão.

Deparei-me com os elementos do fogo e da água, que surgiram instintivamente em trabalhos que envolviam a cor, a forma, o escuro, a luz, os seres marinhos e a paisagem. Há uma relação com acontecimentos da minha vida, como as memórias iniciais da infância para a adolescência. Dessa forma, discuto a materialidade da pintura e do desenho como meios que dão corpo e forma à “atmosfera imaginária” resultante do tensionamento entre a água e o fogo, sendo este uma das descobertas mais importantes desta pesquisa.

Além disso, reflito também sobre o fazer artístico como método de autodescoberta e de proposição de uma poética de identidade cultural e de gênero, mediante da prática manual que se modificou na minha inserção na Universidade Federal de Goiás (UFG), abrindo caminhos para explorar o meu gosto pelas manualidades, principalmente o desenho, que já era parte do meu cotidiano desde o ensino médio. A partir disso, a prática do desenho representava uma oportunidade para discutir a minha relação com a arte, que inicialmente era desconhecida.

Partindo de uma análise aprofundada da materialidade da pintura e do desenho como campos de experimentação que, por meio da prática manual, e considerando a base teórica desenvolvida na Iniciação Científica (IC) desenvolvida entre 2024 e 2025, pude analisar a modificação do modo de criação e o acolhimento desses símbolos. Dessa forma, observei os trabalhos criados desde o início da minha graduação em Artes Visuais; o mapa a seguir exemplifica como compreendo que meu trabalho se diferencia entre os temas (água e o fogo):

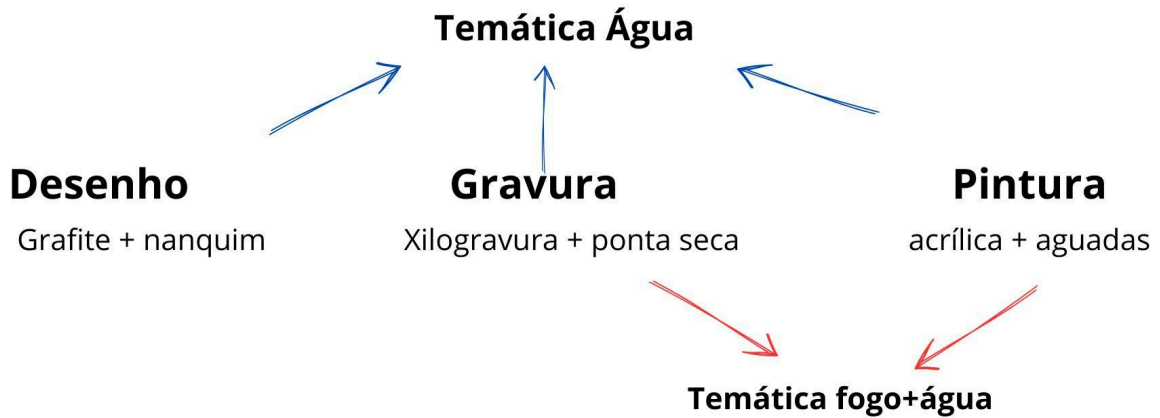


Figura 1: Mapa visual por assuntos e técnicas, escrita digital, 2024. Fonte da autora.

Foram formados três grupos de análise partindo da minha produção: a água, o fogo e a junção dos dois, fogo e água. Dentro desses grupos, há os subgrupos conforme as técnicas: a temática água está presente em todas as produções em desenho, gravura e pintura; O fogo está mais presente na gravura e pintura, porém, a junção dos dois só existe entre a gravura e a pintura.

Diante disso, após a IC compreendeu-se que, nessa pesquisa também é necessário analisar se dessa junção outras técnicas e assuntos surgem, tal como na criação de obras que misturam técnicas e materiais.

A relevância deste trabalho reside, portanto, na reflexão sobre o processo como método de autodescoberta de uma poética que se fundamenta na fluidez da memória e na força dos elementos para dar forma. Este trabalho contribui no campo da pesquisa em arte ao apresentar o *processo* como um método de autoconhecimento rigoroso, capaz de sistematizar a influência das vivências e lembranças no fazer artístico.

Esse trabalho é organizado seguindo o raciocínio de uma hierarquia entre o que vem primeiro como objeto de atenção, o que é originário do assunto e o que dele resulta. Essa estrutura, pensada de uma forma simplificada para compreender o meu fazer artístico, que orienta a formatação dessa ideia em uma monografia de TCC: em cada um dos três capítulos, apresento com fatos das minhas vivências pessoais, seguido do conceito teórico sobre o assunto que será discutido em cada capítulo e por fim apresento o que resultou disso nas minhas práticas e a materialidade nas produções em Artes Visuais.

1. A ÁGUA

Minha primeira memória da água remete à infância, em uma praia onde caminhava entre as poças, coletando e contando conchas. A presença de minha mãe e minhas irmãs é indissociável dessa lembrança. Naquele tempo, o devaneio de viver no mar era constante: morar na praia, alimentar-me de seus peixes e mariscos, sentir-me em casa e contemplar o oceano durante a noite.

Essa fascinação se estendia aos sonhos, em que eu me transformava em peixe, nadando livremente pela imensidão azul. Submersa, buscava algo, mas encontrava apenas a infinidade líquida que me envolvia.

Esta profunda relação com a água está diretamente conectada ao meu contexto geográfico de nascimento. Salinópolis, no Pará, é um município que se estabelece entre o Oceano Atlântico e uma ilha, sendo conhecida como "Cidade de Veraneio" por ter sua economia voltada ao turismo. Enquanto muitos frequentavam o local apenas para lazer e férias, minha mãe trabalhava na manutenção das residências desses veranistas durante o ano; eu e minhas irmãs íamos com ela.

A história de Salinópolis está inserida no contexto das cidades brasileiras colonizadas por portugueses, um período marcado por violências, mas também por uma notável resistência da cultura local. A principal influência cultural na cidade deriva dos primeiros moradores, os indígenas Tupinambás, que criaram lendas e contos místicos que permanecem até hoje no imaginário da população, por exemplo, a *Lenda da Sapa do Caranã* e o *Boi Tatá*. Historicamente, seu primeiro nome foi “*Viriantuba*”, que em Tupinambá significa “abundância de pássaros”. Posteriormente, em alusão ao comércio de sal praticado em sua fundação, recebeu o nome de Salinópolis (por vezes chamado de “Salinas”). Com o advento da modernidade e o acesso por rodovias, o município consolidou-se na atualidade como um polo de pesca e turismo.

Em meu imaginário, surgem símbolos recorrentes da cidade de Salinópolis, que muitas vezes se distanciam da realidade factual. Por exemplo, as praias, em especial a *Praia do Maçarico*¹, que se torna importante para pensar o conceito de *lugar* nessa pesquisa, pois a praia é o lugar que mais se fez presente na minha infância e é para ela que dedico esses devaneios iniciais sobre a água. Em sua imensidão, existe uma poesia e uma verdade em cada onda.

Essa vivência pessoal com o oceano Atlântico ecoa em minha poética, impulsionando a busca por um aprofundamento teórico na simbologia da água, conforme explorado por Gaston Bachelard em *A Poética do Devaneio* (1996), em que o autor descreve a infância como um período de descobertas e vivências únicas, um "eterno verão" que se manifesta nas estações da lembrança e nas cores vibrantes da experiência intensa.

O interesse pela água, portanto, manifesta-se desde a infância, habitando o corpo para além da mente. Mesmo estando hoje distante do oceano, sua presença reside em mim. Contudo, essa relação é marcada por um paradoxo: a descoberta, ainda na infância, da alergia aos frutos do mar, que estabeleceu uma rejeição física a esse elemento. Não pude conviver com a água em paz; o toque nela e em seus seres sempre representou um risco. A mesma água que me atrai e me persegue poeticamente carrega o potencial de me aniquilar. Apesar disso, ou por causa disso, a necessidade de pertencer a ela permanece.

Ao mergulhar no inconsciente, deparo-me com memórias dispersas e fragmentadas, nas quais informações cruciais sobre os acontecimentos da infância estão ausentes. Essa lacuna encontra ressonância na teoria de Sigmund Freud, especialmente em seu artigo "Recordar, Repetir e Elaborar" (1914). Freud descreve o fenômeno pelo qual apagamos ou forçamos memórias, um mecanismo que pode ocorrer de forma involuntária, como uma proteção psíquica contra cenas e estímulos desagradáveis ou traumáticos. Ele afirma que, embora o acesso direto a essas lembranças possa se perder, resquícios dessas cenas permanecem no inconsciente - seguindo a teoria freudiana e podem ser subitamente lembrados.

¹ A praia localizada ao norte da cidade, é rodeada pelo oceano Atlântico e um local relativamente calmo e quieto, exceto no mês de férias que recebe muitos turistas.

Nesse contexto, a análise freudiana sobre o apagamento psicológico é fundamental para pensar a falta de informações com que esta pesquisa se confronta. O que se manifesta como uma ausência de lembranças completas pode ser interpretado como um recalque de memórias, transformando os fatos ocorridos no início de minha vida em um limbo de eventos esquecidos ou fragmentados.

É fundamental, por fim, salientar que esta pesquisa transcende uma mera dedicatória ao meu *eu* da infância, que busca reconstruir o invisível a partir de memórias fragmentadas. Trata-se de uma reflexão sobre a conectividade dos elementos: os símbolos que se repetem se conectam e têm a água como seu ponto de partida. Foi nela que encontrei a clareza das memórias e a porta para o mergulho no inconsciente da infância. A água funciona, assim, como o agente que impulsiona a minha produção artística, unindo arte e vida.

1.1 Marés da infância.

Ao investigar o elemento água, é comum e necessário que a reflexão se ancore em uma especificidade hídrica. A delimitação de qual água está sendo abordada torna-se fundamental para o desenvolvimento da pesquisa. Para consolidar essa especificidade, o questionamento central foi: em que momento o elemento água se manifestou em meu imaginário?

Ao resgatar as minhas vivências, constato que a água com que mais mantenho maior conexão é aquela da infância. Atualmente, ela não faz mais parte da minha rotina, existindo à distância, sendo acessada pela nostalgia. Recordo, por exemplo, da constância do mar, que a cada manhã apresentava um novo ciclo de fluxo e refluxo. Sua paisagem sonora, marcada pelo barulho da água enchendo a bacia, refletia familiaridade e funcionava como um aviso de que "tudo retornava ao seu devido lugar". Essa água, visualmente infinita, abriga um universo em si. O que perdura em mim é um reflexo dessa água real, uma memória que comprova meu pertencimento integral a ela.

Neste contexto, o conto "A Terceira Margem do Rio" (1968), de Guimarães Rosa, incluído no livro *Primeiras Histórias*, oferece um paralelo significativo com a minha infância no Pará. A narrativa me remete à ausência da figura paterna, à presença do mar como um personagem distante e à busca por um sentido diante dos vazios da vida. De forma sutil e aberta à interpretação, o conto narra a história do filho de um pescador que mantém a crença no retorno do pai, ao mesmo tempo que abre espaço para que o leitor reflita sobre a própria condição da espera e a possibilidade de que o retorno não se concretize.

A identificação com a narrativa reside na compreensão de que essa "espera" se assemelha à minha própria busca. A ânsia de relembrar a infância em Salinópolis se torna o ponto de partida para a criação, abrindo novas possibilidades e oportunidades de unir espaços e tempos distintos, sem a necessidade de localização temporal precisa, misturando-os para constituir uma nova imagem.

Essa compreensão reformula a reflexão, permitindo a delimitação de dois aspectos fundamentais da água que norteiam esta pesquisa: A Água Real, o oceano que presenciei na infância, pertencente ao campo da memória e da lembrança fática; e A Água Imaginada, aquela que busca criar novos caminhos de travessia para ressignificar essas lembranças, reimaginando o elemento hídrico de forma indireta, seja por meio da cor, do reflexo ou da poética da ausência.

1.2 O mergulho.

Ao lidar com o esquecimento das minhas próprias memórias, busco algum tipo de pertencimento por meio da água. Ao analisar a minha relação com a água, partindo do meu contexto geográfico, senti a necessidade de falar sobre essa influência na minha vida que se reflete nessa pesquisa.

A água foi o primeiro elemento a ser explorado, manifestando-se com grande frequência em meu imaginário. Em todos os trabalhos propostos nas disciplinas do curso de Artes Visuais Bacharelado, a água era o ponto de partida imediato, seja a partir de animais marinhos, da cor azul ou de objetos do ambiente costeiro, como as conchas.

Ao aprofundar a temática da água, a frase de Bachelard em "*A Água e os Sonhos*" (1988) mostra-se pertinente: "Quanto mais mergulhamos no passado, mais aparece como indissolúvel o misto psicológico memória-imaginação" (p. 114). Esta citação exemplifica como minhas memórias se mesclaram aos simbolismos da infância, tornando incabível a localização temporal a que pertencem. O mergulho nos simbolismos e a reflexão sobre eles conferiram densidade à pesquisa, na medida em que a imersão na temática da água refletiu-se diretamente nas minhas ideias.

Quando comecei a desenhar no ensino médio, minha produção artística estava focada na criação de retratos de figuras públicas, assim como de personagens de séries e filmes. Havia um esforço em ser fiel aos detalhes, buscando o realismo da imagem por meio da exploração dos tons de cinza do grafite sobre o papel.



Figura 2 e 3: Retratos de Anne With E e Willow Smith. Grafite sobre papel, 21 cm x 29,7 cm, 2021.
Fotografia da autora.

Contudo, ao expandir minha investigação para outros aspectos e formatos do desenho, comecei a explorar os elementos que faziam parte do meu imaginário e tinham relação com a água.

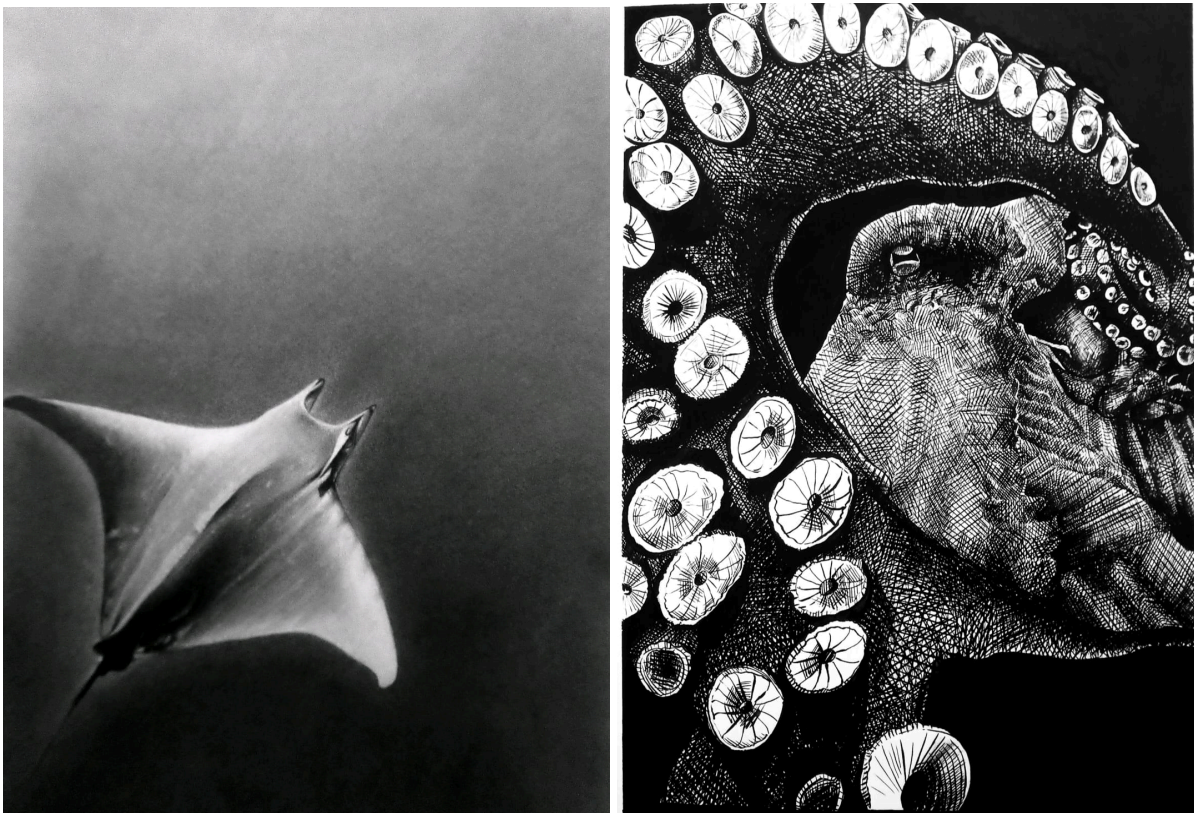
Partindo dessa base simbólica, desenvolvi trabalhos sobre o tema da água em diferentes materialidades, como no desenho, gravura, pintura e objetos. No decorrer do curso, fui instigada a explorar minha própria subjetividade e imaginação. Diversos exercícios produzidos neste período inicial serviram como um indicativo de que o interesse pelo elemento água iria se manifestar antes do que eu imaginava.

Assim, a água atuou como catalisadora em experimentações na cerâmica, pintura, gravura, objetos e fotografia, sendo os desenhos, as gravuras e os objetos os meios que mais se conectaram com o fazer artístico associado a essa temática.



Figuras 4, 5 e 6: Experimentações; cerâmica, 2024. Tamanhos variados. Fotografia da autora.

Minha criação, naquele momento, se deu com liberdade, sem um objetivo claro ou uma meta imediata. É nesse estado de maior fluidez que a criação se manifesta, embora eu estivesse sem saber exatamente o que estava sendo trabalhado. Isso resultou em uma variedade de trabalhos. Os mais marcantes nesse período para mim foram as experimentações em desenho intituladas *A Arraia* e *O Polvo* (Figuras 7 e 8) feitas, respectivamente, com grafite e nanquim sobre papel, explorando o imaginário dos animais marinhos, com cores entre a cor branca e tons de cinza com preto.



Figuras 7 e 8: A Arraia; grafite sobre papel 29,5cm x 42cm, 2022. O Polvo, nanquim sobre papel, 29,5 cm x 42 cm. 2022. Acervo pessoal da autora. Fotografia da autora.

Ao explorar meu imaginário, novos símbolos vinculados à água emergiram, remetendo-me à infância. A concha estabeleceu-se como um desses significantes. Embora a primeira recordação exata de tê-la visto seja indistinta, prevalece a lembrança do prazer de brincar na praia, contando as conchas que conseguia distinguir na areia. A maioria apresentava um tamanho considerável. Sua coloração variava, com algumas exibindo uma tonalidade próxima ao perolado e outras pendendo para o marrom. Recordo-me especificamente de uma coletada por minha irmã: era grande, de cor marrom por fora, mas exibia internamente um perolado brilhante, oscilando entre o branco e o rosado.

Essa concha retorna como um objeto de interesse, fazendo parte do meu imaginário desde então e ligada aos aspectos oníricos. Esse objeto simbólico funciona como uma ponte que me conecta com a água da infância e me aproxima daqueles dias ensolarados na praia e das brincadeiras que vivia.

Os trabalhos que abraçaram de modo mais íntimo a temática da água foram a série *Eu mar*, exposta na exposição coletiva da disciplina *Poéticas do desenho*. Intitulada *Processos em Desenho*, a mostra foi realizada em 2023 na sala EXPOLAB na FAV, sob a organização do professor Glayson Arcanjo de Sampaio. Na exposição, seres aquáticos como os peixes e as conchas se relacionavam com o meu autorretrato. Além desses desenhos, sobre a mesa, havia também objetos em cerâmica, conchas e flores reais (Figuras 12 e 13). Nesse conjunto, experimentei diferentes materiais, como grafite, nanquim e tinta natural feita de caroço de abacate, descoberta em experimentos com pigmentos naturais.



Figuras 9, 10 e 11: *Eu escuto, Eu peixe, Eu mar*. Série *Eu mar*; autorretrato, nanquim e tinta de carvão de abacate sobre papel. 21cm x 29cm (cada), 2023. Fotografia da autora.

A ideia de ter um autorretrato que me represente só se torna válida quando há alguma ligação com a água. Por isso, a presença da concha e do peixe como parte do meu retrato surgiu da ideia de que o meu imaginário e o meu corpo estavam interligados com o elemento da água. Foi ao realizar esses desenhos durante o processo que surgiu o seguinte questionamento: O que a minha arte fala e será que ela fala algo?



Figura 12 e 13: Parte do conjunto *Eu mar*. Cerâmica, conchas e flores. 2023. Fotografias respectivamente da autora e de Érico José. Acervo pessoal da autora.

Movida pelo desejo de encontrar quem era aquela personagem que se fez ouvinte do mar, escrevi um pouco sobre essa relação com a água nesse período, como mostro a seguir:

Não sou daqui. Vim de um lugar rodeado de água, água essa que me assustava por ser tanta. O meu organismo tem uma relação de repulsa aos frutos marítimos, uma vez ingeridos o meu corpo os expulsa. A única a fazer graduação sobre arte, a última de quatro filhas mulheres e que sempre gostou de água, mesmo que a água não goste tanto de mim. As minhas produções artísticas são inspiradas, em grande maioria, nas minhas vivências, sendo nortista de Salinópolis, no Pará. Apesar de ter pouco contato com pessoas da região, busco nas minhas lembranças apagadas um porquê para o que faço. Essa dita dúvida carrego em tudo o que faço, todas as coisas que me trouxeram até o Centro-Oeste fazem parte das minhas produções, das mais simples às mais complexas. Busco em mim e também na minha família, elementos que me ajudaram a ser quem sou, depois tento transpor isso, utilizando o desenho, a pintura, a cerâmica, a gravura e muitas outras práticas (Diário de processos 1 - maio de 2024, s/n).

Uma grande inspiração para esse conjunto de trabalhos apresentados na exposição foi a obra intitulada *Floema*, de 2022, de autoria da artista visual goiana Manuela Costa e Silva, no EXPOLAB da FAV. Nesta obra, há uma paisagem de um mar com uma pessoa curvada, e em suas costas há uma concha translúcida, quase como se fosse um fantasma pousado nas costas de alguém. A paisagem, para mim, era como uma passagem para o fundo da obra, onde uma luz se refletia. Esse trabalho me inspirou de muitas formas, principalmente por me permitir pensar sobre a composição da pintura.

O que também me chamou atenção na obra de Manuela, foi a forma como ela trabalha com a tinta a óleo para formar a tonalidade das cores na paisagem, usando pinceladas sem deixar marcas, abraçando a paleta de cores escuras, partindo do ocre ao azul-escuro e ao marrom quase preto. Também me interessei pelos seres que são inseridos na imagem, como a figura humana e objetos, como a concha. Para mim, essa obra é como adentrar um sonho intenso, conectando o visual e o não visual nas obras. Esse trabalho me fez pensar sobre o lugar da praia como um objeto de composição, o qual é capaz de se transformar em fundo.



Figura 14: Manuela Costa e Silva. Floema; óleo sobre tela; 50 x 40 cm; 2022 Fotografia por Paulo Rezende.

Refletir sobre os elementos que se repetem começou a ser frequente, o que causou curiosidade de onde eles viriam. Nessa procura pela gênese dos seus significados, encontrei no *Dicionário de Símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant², significados diferentes para a água, que mudavam de acordo com o povo e o lugar. O que me chamou atenção foi perceber como a água reduz-se sempre a temas dominantes como fonte de vida, meio de purificação e centro de regeneração.

Portanto, a regeneração é o significado que mais dialoga com essa pesquisa, pois, como é descrito no livro acima: “A imersão nela é regeneradora, opera um renascimento, no sentido já mencionado, por ser ela, ao mesmo tempo, morte e vida” (Chevalier, Gheerbrant, p. 18). Com base nisso, percebo que, no meu mergulho na sua simbologia, quando ela surge nas cenas ressurgem um lugar e um tempo, se conectando com a regeneração da minha memória de infância, a partir de um novo ponto de vista.

² Jean Chevalier (1906–1993) e Alain Gheerbrant (1920–2013) foram dois intelectuais franceses que, em conjunto, produziram o *Dictionnaire des symboles*, uma obra de referência no estudo da simbologia. Publicada originalmente em 1969 e reeditada inúmeras vezes.

1.3 Travessia e Ancoragem.

1.3.1 As primeiras âncoras: O peixe, Enigma do pelicano e A casa.

A conexão com o elemento da água emergiu como um ponto de inflexão na minha produção, catalisando uma série de mudanças no meu fazer artístico em gravura. Essa evolução culminou na necessidade de buscar uma nova linguagem artística, cuja materialidade possa abranger a complexidade dos temas relacionados à água.

Durante a exploração da materialidade da gravura, especialmente na xilogravura e na gravura em metal côncavo, expandi o foco das cenas para incluir a presença essencial do lugar. Tanto na técnica de xilogravura quanto na gravura em metal côncavo, analisei os meios que a água poderia se manifestar visualmente. Dessa investigação, surgiu um novo olhar para a composição da paisagem, especificamente nas variações de tons de azul, remetendo à representação visual da água. Esse elemento torna-se um fator central em minhas produções a partir de então.



Figuras 15 e 16: Sem título, Xilogravura; 21cm x 29,5 cm; 2023 / Sem título, Xilogravura; 21cm x 29,5 cm 2023. Fotografia da autora.

Na técnica da xilogravura, que possibilitou um alto contraste dramático entre o azul da impressão e o branco reservado pela madeira (definido pelos cortes da goiva), concentrei-me na construção de imagens que abordam o imaginário dos peixes. A partir de estudos e representações gráficas da água, elaborei composições dinâmicas nas quais a linha emergiu como elementos-chave. Essa linha não apenas sugere a forma, mas também cria ativamente uma sensação de circularidade e movimento, essencial para evocar a fluidez da água e o nado dos peixes no ambiente oceânico.

Surge, então, o imaginário sobre o peixe, despertado pelos riscos e relevos da materialidade da gravura que dão sustentação para que as imagens se revelem. A presença do peixe na pesquisa é profundamente pessoal, oriunda de uma relação ambivalente com a vida marinha: uma alergia ao toque e ao consumo de frutos do mar, que contrasta com o convívio em um lar marcado pela pesca e a cozinha paraense, onde se utilizam animais marinhos como iguaria.

É difícil pensar sobre peixes e não relacionar esse tema com às obras do artista visual goiano Genor Sales. Destaco a série "Dos peixes", de 2024, conjunto com cerca de cinquenta pinturas em aquarela, que é a materialização visual da sua pesquisa "Peixe fora d'água". Nessa série, o artista conduz a tinta com meticulosidade para deixar espaços brancos que criam vazios dentro da imagem e assim compor a pintura, formando um efeito de pontilhado. Em "Peixe fora d'água", Genor aborda a subjetividade do corpo periférico e negro, que precisa transitar por espaços como a cidade, a universidade, a galeria de arte; espaços onde se sente deslocado de seu lugar de origem.



Figura 17 e 18 : Genor Sales; *Tucunaré*; *Jaú*, da série “Dos peixes”, 2024, aquarela sobre papel 100% algodão, 17 x 23 cm (cada), Fotografia por Paulo Rezende.

Observando os vazios deixados por Genor em suas pinturas em aquarela, vejo que nos meus trabalhos, quando experimento a técnica de gravura em metal, as possibilidades de criar cenas narrativas se expandem. As linhas surgem do atrito da ponta seca sobre a placa de alumínio e é através desses riscos que a tinta entra na matriz para formar as figuras. Para alcançar o branco, nessa técnica, tarefa mais difícil que na xilogravura, deve ser planejado antes de passar a tinta ou obtido pela limpeza da matriz com muito cuidado. Desse modo, na gravura em metal, a cor azul advém dos riscos feitos na matriz para receber a tinta, exigindo controle para alcançar uma gradação de tons. E os elementos iconográficos inéditos passam a integrar as composições na gravura em cômico, destacando-se o pelicano e a casa.

O pelicano se destaca paralelamente à exploração do azul na matriz, embora sua presença nessa pesquisa seja menos frequente do que a da casa, que persiste ao longo de toda a pesquisa, ainda assim, o considero particularmente interessante. O pelicano é um dos símbolos mais complexos e ambíguos no meu universo imaginário. Sua notável ligação com a iconografia espiritual da Igreja Católica, instituição que frequentei até a adolescência, constitui um ponto central dessa simbologia.

É fundamental situar essa simbologia historicamente. Na Idade Média, certos animais eram associados a características particulares, em vez de ater-se aos textos bíblicos. A compreensão medieval de certas criaturas se concentrava nos populares bestiários, que eram coleções que reuniam animais reais e míticos, apresentados como exemplos para ensinar lições morais aos humanos. Esses livros coletavam histórias, exemplos morais e lições que podiam ser transmitidas aos seus leitores, embora não tivessem caráter acadêmico. Desse modo, tais obras associavam características e significados a diferentes animais, muitas vezes sem relação com seu comportamento real na natureza.



Figura 19: Sem título, gravura em metal; 1º/2 tiragens; 21 cm x 29,5 cm; 2024. Acervo pessoal de Fernando Bueno. Fotografia da autora.

Um exemplo disso é o pelicano, que nos bestiários simbolizava o autossacrifício. A crença popular de que o pelicano alimentava os seus filhotes com seu próprio sangue o conectava diretamente à Paixão de Cristo e ao sangue redentor derramado na Cruz, funcionando como um poderoso lembrete da natureza autossacrificial de Deus, como exemplificado na Bíblia na versão de Matos Soares: “*Tornei-me como o pelicano no ermo*” (SALMO 101, 7). Embora essa crença seja factualmente incorreta, já que pelicanos não alimentam seus filhotes com sangue, o simbolismo do *pelicano em piedade* se tornou uma poderosa e duradoura representação na iconografia cristã ocidental, persistindo da arte medieval ao simbolismo moderno.

No desenho, o pelicano também surge, mas sem cor, apenas as linhas feitas em ponta de pena, explorando a forma dos pássaros, da paisagem e do homem, como se pode ver abaixo:



Figura 20: *Chapéu de pelicano*, desenho, nanquim sobre papel, 13, 5 cm x 15 cm, 2024. Parte do acervo pessoal de Bruno Albernaz. Fotografia da autora.

Nesse contexto, adicionei essas figuras em contraponto à paisagem ao fundo, me levando a estabelecer referências da forma como se pensa a composição da técnica da pintura, como uma possibilidade de endereçar os símbolos com maior autonomia e desenvolver obras com mais cores. Com isso, a simbologia do pelicanoo perdura pela incerteza de seu significado no meu universo pessoal da arte. Por vezes, mesclo esse animal com o corpo humano, como na obra em pintura *Homens-pelicanos* (FIGURA 21), na qual os pelicanos são inseridos acima da cabeça dos homens, simbolizando proteção ao corpo.

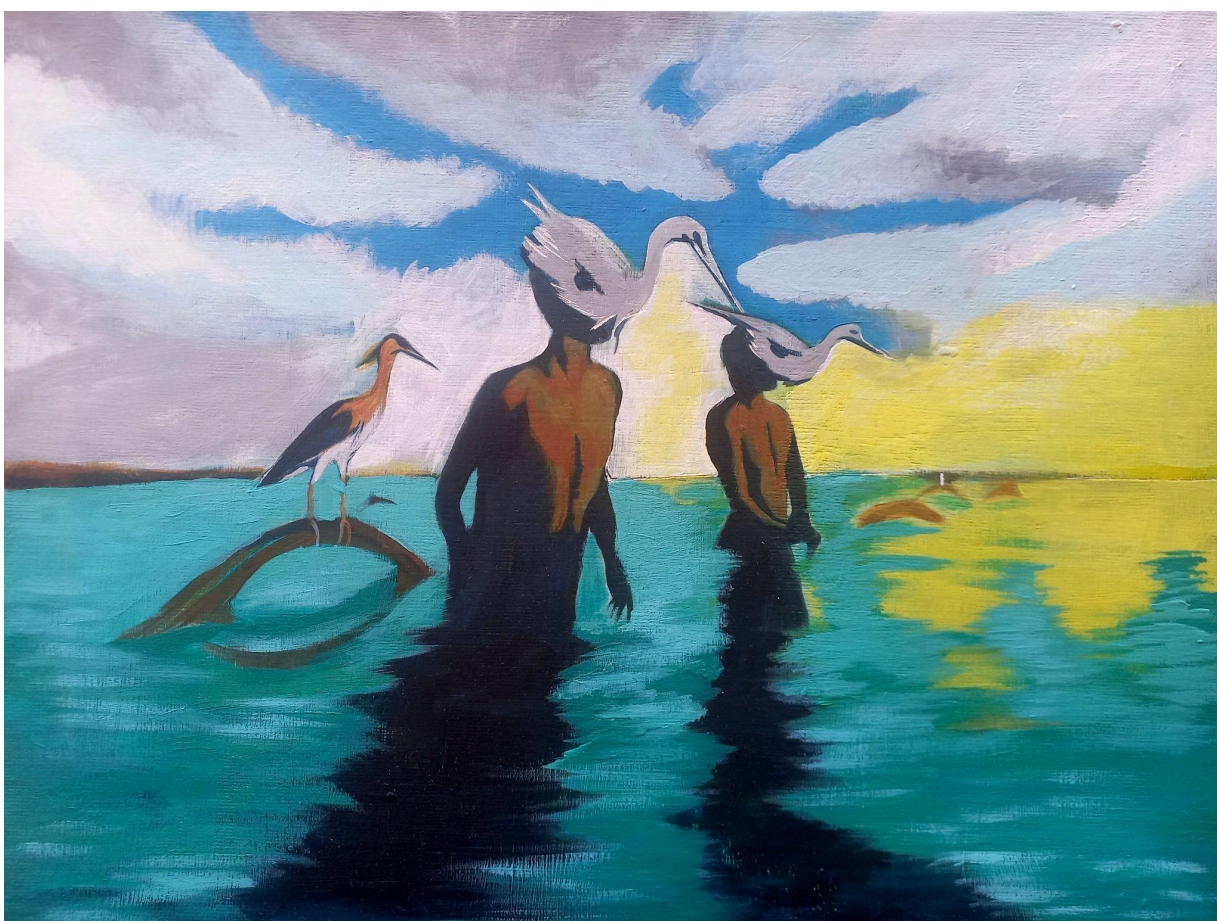


Figura 21 : *Homens-pelicanos* (Obra inacabada), acrílica sobre tela, 27 cm x 35 cm, 2024. Fotografia da autora.

Ainda sobre a gravura em cônico, outro símbolo que se tornou marcante dessa técnica foi a casa. Contudo, ela não surge sozinha como objeto em destaque, aparece acompanhada de formas ao redor, semelhantes a fumaça clara, lembrando uma nuvem. Essas formas foram produzidas durante o ato de limpeza da matriz com tinta, mantendo o branco da forma nebulosa (nuvem/fumaça).



Figura 22: Sem título, gravura em metal, 14,8 cm x 21 cm. 2024. Fotografia da autora.

Esta gravura diferencia-se das anteriores pela sua estrutura composicional, pois é mais próxima do pensamento pictórico, revelando uma sutil ligação com um novo elemento que surge: o fogo, ainda em sua manifestação mais discreta.

1.3.2 Do desenho a tinta.

Compreendo que a minha pintura surgiu como consequência da gravura. Então, através do cuidado para criar uma gradação dos tons de azul sobre a matriz da gravura, fazendo o processo de limpá-la, retirando a tinta, alcancei novos interesses pela materialidade da tinta e pelas possibilidades que ela oferecia para formar imagens.

Tanto nos trabalhos em desenho quanto na gravura, o papel se fazia como um incômodo por não suportar a materialidade da tinta, pois, desde que passei a usar tinta acrílica dissolvida em água, ela acabava se tornando mais absorvente.

A tinta acrílica me arrebatou pela forma em que conseguia controlá-la para formar cenas. De modo pessoal, considero a acrílica um material difícil de lidar, pois alcançar a cor e o tom específicos depende de fatores, como o tipo de pigmento, que pode ser mais translúcido, opaco ou espesso; isso afeta o resultado final da pintura. Outro fator a ser observado é a marca e a quantidade de água diluída na tinta. O tempo de uso da acrílica na superfície da tela é curto e seca rapidamente, algo que me lembra a água da praia quando se mistura à areia e se torna uma lama, mas que logo seca e dissipa.

Ao começar a lidar com a pintura, procurei conhecer artistas como Monet e Mary Cassatt, que lidam com a água de maneiras distintas e fizeram parte do movimento artístico *Impressionismo*. Percebi, assim, relações com o meu fazer artístico na pintura e o trabalho deles.

Surgido na França na segunda metade do século XIX, o movimento impressionista desenvolveu-se a partir de um grupo independente que realizava exposições fora do sistema de salões parisiense estabelecido. Por esse motivo, seus integrantes eram considerados radicais e difíceis de serem apreciados pelos críticos, pois priorizavam o estudo dos efeitos da luz em obras de pequeno formato, predominantemente pintadas *ao ar livre*. Utilizavam cores sem mistura, aplicadas em pinceladas suaves e fragmentadas, retratando, muitas vezes, temas cotidianos.

Apesar dessa renovação estética, as mulheres continuavam a ser sistematicamente impedidas de se aventurar em gêneros artísticos de prestígio, como a pintura histórica, devido à negação do acesso aos conhecimentos necessários sobre a anatomia humana. Essa restrição profissional ecoava o estereótipo de origem popular "ambicioso demais para uma mulher", que era frequentemente utilizado para criticar e desvalorizar aquelas que ousavam demonstrar grande ambição em suas carreiras, confrontando as barreiras culturais e sociais.

Nesse contexto, o foco dos impressionistas em temas cotidianos ajudou a abrir portas para artistas mulheres, incentivando-as a pintar obras menos formais, ilustrando e exaltando a sua vida cotidiana. Apesar disso, muitas artistas que participaram desse movimento foram excluídas das exposições do grupo, pois não eram consideradas boas, ao passo que os homens eram exaltados.

Entretanto, uma artista triunfante que teve destaque nesse período foi Mary Cassatt. Esta artista enfrentou muitas críticas por ser uma boa pintora em um período em que apenas os homens eram considerados bons, recebendo até o sarcasmo de artistas homens como Edgar Degas, que disse "Nenhuma mulher tem o direito de desenhar assim" ao ver a obra "*Jovens Colhendo Frutas*" (1891).

Dentre as produções de Mary Cassatt, destaca-se a pintura "*Crianças Brincando na Praia*" (1884), que estabelece uma relação entre a mulher, a infância, a água e a praia. A cena mostra duas crianças, uma sentada com um balde e uma pá, e outra um pouco mais atrás, com o rosto coberto pelo chapéu de palha, como exposto na figura 23 abaixo:



Figura 23 e 24: *Mary Cassatt*, Crianças brincando na praia; óleo sobre tela. 1884. *Claude Monet*. Ponte para uma lagoa de lírios d'água, óleo sobre tela; 1899.

A pintura acima reflete o cotidiano das mulheres e das crianças, frequentemente esquecidas por outros pintores do movimento impressionista, que muitas vezes se concentravam apenas na paisagem.

Outro exemplo disso é a pintura *“Ponte sobre uma lagoa de lírios d'água”*(1899), de Claude Monet, ilustrada na figura 24 acima, na qual a água aparece como elemento protagonista. As flores surgem como objetos que dialogam com o efeito sublime da água, oferecendo uma visão mais objetiva da presença da água no cotidiano.

Ademais, atualmente sou uma mulher que lida com as questões da pintura. Diferentemente dos artistas impressionistas, que desenvolviam boa parte de suas pinturas em óleo sobre tela, não consegui me conectar com a materialidade da tinta a óleo do mesmo jeito que me conectei com a acrílica. Esta última exige decisões rápidas e diretas sobre a base, diferente do processo em grafite, cujo gesto empregado no desenho é mais devagar e demorado.

Nessa nova configuração de materialidade, entendo que as formas são mais fáceis de serem inseridas e pensadas como uma imagem. A estruturação dos trabalhos em tela organiza as ideias de maneira a seguir padrões de cor, posição e repetição de elementos, formando, assim, trabalhos que se assemelham.

2. O FOGO

Era outubro de 2014, dias depois de eu ter acabado de completar onze anos. Acordei com a minha mãe me dizendo que iríamos viajar, eu e ela. Peguei minha mochila de urso de pelúcia e fui junto com minha mãe até a cidade de Capanema, no Pará. Minha irmã mais velha morava lá, era jovem e fazia faculdade na época. Naquele dia, encontramos meu pai, porém ele não era mais o homem que eu conhecia como pai. Ele não deveria estar naquela cidade, longe de casa. Foi um susto vê-lo, mas minha mãe já esperava encontrá-lo, e eu não entendia.

O mais importante aconteceu quando voltamos para casa — aquela casa que, naquele momento, ainda me pertencia. Enquanto estava dormindo, depois de chegar da viagem, fui novamente acordada com pressa: minha mãe e duas irmãs corriam pela casa atrás de seus pertences, colocando tudo que achavam importante em qualquer bolsa ou mala que vissem. Me mandaram fazer o mesmo, mas não peguei muita coisa, deixando principalmente meus brinquedos.

Depois disso, tudo se tornou estranho na minha memória, sinto como se estivesse dormindo enquanto aquilo acontecia. Me recordo de estar fora de casa, na casa da vizinha. Via o seu gato branco persa enquanto estava abaixada no chão, brincando com ele. Escutei um barulho distante, como de um homem furioso no quintal ao lado. Não reconheci aquela voz de imediato, até entender que era ele. Meu pai.

Acontece que, se não tivéssemos nos retirado a tempo, com o pouco que conseguimos carregar, o fogo teria nos levado — o fogo violento e real. Não me recordo dos detalhes depois desse momento, eu só entenderia mais tarde que aquele seria o meu último dia vivendo naquela casa.

Há muitos contextos da minha infância que irão influenciar no modo como estou a guiar esta pesquisa. Entre eles, está a história contada acima sobre um acontecimento da minha infância, que elucida a escolha do fogo como um dos assuntos principais dessa pesquisa. Esse foi o meu primeiro contato com um fogo que nunca vi, mas que eu senti como o medo em mim e na minha família naquele dia. Esse *quase fogo* é um fogo de ameaça, de dúvida e de clareza. Pois, o que teria acontecido se o tivesse sentido de verdade?

No contexto da história mundial, a evidência do uso do fogo, segundo a arqueologia, é escassa. Embora resquícios de material queimado e a prática de cozinhar sugere antiguidade considerável, as provas mais antigas datam cerca de 1,5 milhão de anos. O controle do fogo teve início há pouco mais de 1,4 milhão de anos, mas as primeiras estruturas destinadas à sua manutenção, como lareiras ou fogões, só aparecem no registro há aproximadamente 790 mil anos. Curiosamente, a capacidade de produzir fogo intencionalmente, utilizando ferramentas de fricção, representa um avanço tecnológico muito posterior, alcançado pelos humanos no período Neolítico, a partir de 7000 a.C.

Mas para mim, a fricção inicia-se na minha pesquisa quando o fogo é introduzido nas minhas produções, agindo como uma ferramenta para alcançar e acender sentidos, percepções e ideias. Ao longo da pesquisa, nota-se a presença dele, sempre se relacionando ou se misturando com outros elementos e, portanto, nunca agindo sozinho.

Desde as primeiras obras sobre o fogo na faculdade, ouvi muitas perguntas de professores e de pessoas que viram alguma obra minha em exposições e, principalmente, de outros colegas, questionando o porquê de escolher o fogo para ser um dos temas de pesquisa. Não tenho uma resposta completa, mas sei de onde surge o ato de observar e pensar sobre o fogo em minha vida.

Segundo Bachelard, no livro *A psicanálise do fogo* (1999), o fascínio pelo fogo corresponde a uma necessidade de mudança e a um desejo de transformar o presente (p. 44). Nesse sentido, localizei o tipo de fogo que me interessa: o *fogo imaginário*, o *quase fogo*, recriado a partir de um novo olhar sobre o real, capaz de

acender as memórias. Nessa pesquisa, o fogo relaciona-se com outros elementos para criar sentido, às vezes em conjunto com objetos para acendê-los e se intensificarem sobre as memórias infantis. Cheguei a essa conclusão ao analisar os contextos das minhas vivências, para refletir sobre os tipos de fogo que são interessantes aprofundar na pesquisa.

Ao procurar sobre o *quase fogo*, encontrei no *Dicionário dos Símbolos* (1988) uma definição que me chamou à atenção, que relatava sobre a existência de um fogo que não queima vinculado a purificação, segundo a crença da religião dos Taoístas:

Os taoístas entram no fogo para liberar-se do condicionamento humano, apoteose a propósito da qual não se pode deixar de evocar a de Elias, em seu carro de fogo. Além do mais, eles entram no fogo sem se queimar; e isso, segundo afirmam, permite lhes chamar a chuva - benção celeste - mas evoca, também, o fogo que não queima do hermetismo ocidental, purificação alquímica simbolizada pela salamandra (Bachelard, p. 440).

Ao começar a refletir sobre os elementos presentes em meus trabalhos para além do visual, aquilo que não está aparente, percebi, durante o processo de escrita desta pesquisa, que meu diário de anotações da graduação continha registros de contextos, ideias, rascunhos e sonhos. A partir disso, avancei o meu entendimento sobre a presença de novos elementos que surgem juntamente com o fogo.

O material presente no diário de processos foi de suma importância para desenvolver e compreender o símbolo do fogo a partir do meu ponto de vista como criadora e artista, partindo do *eu* para o *outro*. Além disso, o diário colaborou para a identificação de pontos críticos que poderiam ser aprofundados, como a compreensão sobre a relação do objeto com a paisagem, os significados atribuídos aos elementos e o que resultou da junção entre eles. Reuni também ideias que poderiam vir a ser desenvolvidas em futuras obras ou utilizadas para construir uma compreensão mais fluida do tema.

Os textos e comentários que inseri no caderno são organizados pelas datas em que foram escritos. Esses registros são como uma conversa comigo mesma, na qual tento explicar os assuntos para conseguir compreender melhor minhas próprias reflexões. No caderno, há também relatos do meu cotidiano e o planejamento de futuros

trabalhos, funcionando como um diário de processos. Na imagem abaixo, apresento uma página do diário de 2024, desenvolvida ao longo de dois períodos de curso:



Figuras 25 e 26: Duas páginas do diário de processos escrito em 2024. Fotografia da autora.

Através dessas notas registradas no caderno, aprofundi minha compreensão sobre o fogo, a água e a paisagem como influências na minha produção. Ao reler essas anotações sempre noto que os elementos e os assuntos se conectam, especialmente a paisagem, antes escondida e hoje conectada às minhas lembranças. Essas passagens se relacionam, sobretudo, com a geografia do lugar da infância, sobre a qual me debruço para reconstruir essas memórias. As imagens, ora simbólicas, ora objetivas, encaminham-se para a mesma temática do fogo em diversos trabalhos, principalmente na pintura. Sobre essa reflexão, demonstrei um trecho que faz parte do acervo do diário a seguir:

Para além da água física, a água espiritual e profunda cobre todo o raciocínio que agrego sobre ela, é como se cada vez, a necessidade antes dita de ter um espaço, surgisse dela. Quantas vezes não sonhei com cenas estranhas, turvas, como se fossem lembranças de uma vida de descanso, de aconchego (Diário de processos 1, 2024, grifos do autor, s/n).

Partindo da criação de paisagens a partir da memória, a autora Anne Cauquelin, em *A invenção da paisagem* (2000), no capítulo “Grande Obra e Pequenas Formas”, discute sobre como a paisagem pode ser constituída a partir da nossa expectativa e da ideia de beleza. Como não temos consciência de que utilizamos artifícios para desfrutar uma paisagem, precisamos de certos auxílios para reconhecer aquilo que admiramos. Para isso, buscamos auxílio em elementos da nossa infância, que ajudam a explicar os gostos por determinadas paisagens. No caso desta pesquisa, recupero a influência que a água exerce sobre minhas memórias da infância, como as brincadeiras na praia, e também a maneira pela qual o fogo me influencia, devido a um acontecimento ocorrido na infância que denomino de *quase incêndio* provocado por meu pai.

Além dessa ideia, a paisagem geográfica também influencia o processo de imaginar os espaços nas obras. O lugar onde vivo atualmente — Goiânia, em Goiás — e aquele onde vivi na infância — Salinópolis, no Pará — se juntam no momento de planejar as imagens e no processo de criar as obras. Nesse processo, adiciono elementos gráficos e pictóricos que remetem a esses dois lugares. Ao finalizar a pintura ou o desenho, percebo que ambos os lugares se infiltram em meu imaginário, resultando em um lugar distinto, mas constituído pelos dois.

2.1 O incendiar da paisagem.

Enquanto trabalhava com a paisagem criada na pintura, o contraste do horizonte azul-escuro fez com que eu associasse as cores à luz que estrutura as cenas. Afinal, ao pensar na pintura, a imagem se constrói a partir das cores. Ao refletir sobre a composição da paisagem, também é importante lembrar seu auge na história da arte, especialmente no século XIX, no movimento do Romantismo, responsável por elevar a paisagem à condição de tema principal.

Sendo assim, a luz se tornou um fator fundamental ao longo de toda a minha pesquisa. Busquei referências que tratavam da paisagem como elemento capaz de intensificar seu sentido por meio do uso da luz. Nesse contexto, a referência do romancista inglês Joseph Mallord William Turner (1775-1851) foi especialmente marcante, pois suas obras em pintura exploram a imensidão do espaço em diferentes cenários da natureza, como o mar e os campos, e seus trabalhos relacionados à água expressam essa noção de forma completa, carregando em suas pinturas o sublime da paisagem e sua grandiosidade.

O portfólio de *Joseph Mallord William TURNER*, acompanhado de texto do curador de artes, Sir John Rothenstein³, aborda aspectos da vida do pintor, incluindo relatos de suas viagens ao mar, onde almejava captar, por meio da pintura, momentos relacionados à água. O que mais me chamou atenção foi a sua preocupação constante com a luz presente em suas obras. Seus estudos de luz e cor são especialmente fascinantes, como na obra *Pescadores no mar* (1796), em que a luz está presente de modo sublime e destaca a imensidão do oceano, aparecendo como principal fator a ser observado, como podemos ver na figura abaixo:

³ Rothenstein foi Diretor da Tate Gallery (1938-1964), é creditado por exumar as muitas pinturas de Turner do armazenamento e trazê-las de volta ao apelo popular.



Figura 27: *William Turner*, Pescadores ao mar; óleo sobre tela; 1796.

Com um olhar que mistura a cena a uma atmosfera de mergulho na paisagem, Turner trabalha com delicadeza os detalhes de luz e cor, seja na paisagem do amanhecer, como em *Nascer do Sol com Monstros Marinhos* (1845), seja em *Light and colour: Goethe's theory* (1843), em que a forma dos objetos, como o barco, torna-se menos importante diante da luz e das cores, que assumem o protagonismo.

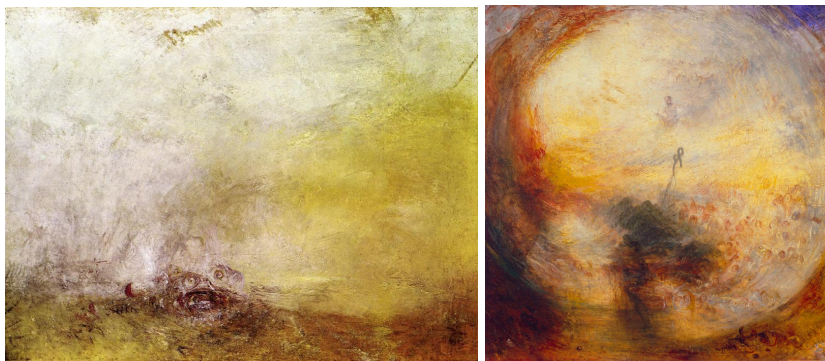


Figura 28 e 29: *William Turner*; Nascer do Sol com Monstros Marinhos; óleo sobre tela; 1845. Light and colour: Goethe 's theory; óleo sobre tela; 1843.

A paisagem que, para Turner é o que protagoniza suas pinturas, nas minhas produções em pintura ela é o que interliga a composição da cena. Ela se impõe no meu fazer artístico como uma presença constante, tornando-se um elo que conecta o fundo aos demais elementos e orienta a estruturação da tela imaginada. Um exemplo disso ocorre quando insiro objetos visuais contrastando com o fundo, como barcos ou faróis, penso em como a cena seria sem a paisagem, os objetos, dispersos, teriam outro peso e outro tipo de leitura. É justamente a presença da paisagem que revela seu papel fundamental.

Já quando falo da paisagem da praia, por exemplo, busco um reencontro comigo mesma, tanto como artista quanto como alguém que retoma as próprias memórias da infância. Contudo, essas imagens permanecem como reflexões sobre o lugar real, e não como o lugar em si, pois “a percepção da paisagem é uma evidência”, uma injunção implícita, e não é preciso dizer que a paisagem é bela. Nada se pode igualar a uma bela paisagem” (Cauquelin, p.104). Mesmo que cada obra fosse refeita milhares de vezes, jamais alcançaria a grandiosidade desses lugares como eram vistos por mim na infância. Assim, as obras são como um reencontrar com algo que vi, embora jamais possam ser o que vi de fato.



Figura 30: *O Farol*; acrílica sobre tela; da série *Fogo que fere na memória*; 30cmx40cm; 2023.

Fotografia da autora.

A primeira lembrança de paisagem geográfica que trabalhei foi a partir do antigo Farol do Alpheu⁴, localizado em Salinópolis, no Pará. Eu via o farol no centro da cidade frequentemente, e dele advém a motivação para as primeiras pinturas da série *O fogo que fere na memória*, apresentada pela primeira vez na exposição coletiva *Eu é um outro*, organizada pelos professores Glayson Arcanjo e Paulo Duarte-Feitosa, em 2023, no EXPOLAB, na FAV-UFG. Foi a partir dessas obras que o elemento fogo se consolidou como o pilar secundário desta pesquisa.

O Farol (Figura 30) foi a primeira pintura da série. Ela surgiu da necessidade de falar sobre o fogo de uma maneira mais simbólica, pois notei que esse elemento se mistura à paisagem, exaltando o contraste das cores com os demais elementos, deixando-os em primeiro plano. Esse procedimento foi o modo mais próximo que encontrei de representar o *quase fogo*, como a seguir:



Figuras 31 e 32: *O barco e processo da obra*; Acrílico sobre tela, 30cm x 30cm, da série *Fogo que fere na memória*, 2023. Acervo pessoal de Odinaldo da Costa. Fotografia da autora.

⁴ *O Farol de Salinas* é um marco histórico localizado na cidade de Salinópolis, no estado do Pará. O farol foi tombado como patrimônio cultural do estado em 1994.

O Farol e *O Barco* são os dois primeiros trabalhos dessa série. Para pintá-las, busquei referências em imagens que remetem às lembranças que tenho da infância, como um dos faróis existentes em minha cidade natal. Nesse processo inicial de elaboração das pinturas, pouco me preocupava com a materialidade, de modo que frequentemente deixava que o gesto da pintura acontecesse sem texturas, o que resultava em telas de aspecto liso. Meu interesse pela beleza, em algo visualmente equilibrado, era constante, e sempre que criava, tornava-a distinta. Assim, ela nascia a partir de uma cena que se afastava da cena real, no sentido de não ser fiel à cena física.

Nesse contexto a textura era lisa e harmônica, principalmente nas pinturas feitas em acrílica. Também não percebia a diferença no brilho da tinta, independentemente de ser fosca, pois eu queria que a cena reproduzisse o que vi. Não considerava uma questão justificar o uso do material que estava usando, apenas encarava-o como algo ligado à beleza do que estava criando.

Nesse processo comecei a reimaginar a cena, misturando a paisagem que havia visto diante de mim, com a que me lembrava. Vejo isso como uma tentativa de abraçar a criação de uma imagem a partir do meu ponto de vista, transformando o relato de como foi em uma nova cena. Minha busca era preencher as minhas noções sobre a paisagem imaginada por mim, repensada a partir de um ponto de interesse, como a praia e os objetos de minha cidade natal, que passam a ser reimaginados por meio do meu gesto de artista e da materialidade das tintas na superfície da tela.

Mas a paisagem também aparece em outros trabalhos meus de uma forma diferente, não sendo reimaginada, mas partindo do real, do lugar onde resido. Um exemplo são as fotografias que produzi na disciplina de Fotografia na Arte, em 2023. Nessas imagens, uma personagem que foi ocultada, cujo procedimento foi retirar manualmente uma parte do papel fotográfico, fazendo recortes na silhueta, deixando visíveis apenas o plano de fundo e os demais objetos da cena — uma boneca de pano e uma mochila de urso, ambos objetos presentes em minha infância.



Figuras 33, 34, 35 e 36: Sem título; 4 impressões fotográficas recortadas; fotografia; 2023.

Esse procedimento de isolar o personagem e os objetos do fundo, por meio do recorte, me permite compreender que a paisagem se dá, para mim, de forma semelhante à criação das primeiras obras (Figura 27 e 28) sobre o fogo na pintura. Ao me deparar com isso, novas questões surgiram, como o interesse por outros objetos da minha infância, como brinquedos da infância. Esses objetos me fizeram perceber como o elemento fogo atua nas fotografias e em outras produções desenvolvidas por mim.

Nesse mesmo período estava buscando entender os elementos que me influenciavam na pintura. A paisagem era marcante nas pinturas iniciais, O Farol e O Barco, assim como na fotografia (Figura 33, 34, 35 e 36). A luz surgia no fundo da paisagem e refletia diante da chama. Com o tempo, percebi que a luz refletia-se no elemento da água na pintura, mas não na chama do fogo simbólico. Os elementos da obra ficavam em harmonia, enquanto as cores se destacavam com o escuro da paisagem.

2.2 A casa acesa

As casas que já vivi fazem parte da minha casa imaginada. Para mim, cada uma delas deixou fragmentos que, juntos, formam uma única casa no meu imaginário. Além disso, cada objeto que um dia já fez parte do meu lar deixou marcas para que eu pudesse, um dia, ter de fato uma casa verdadeiramente minha. Toda casa nasce vazia e é preenchida por nós, pessoas e outros seres vivos, com lembranças, sonhos, gostos e apegos.

A casa vai além do aspecto físico, ela pode ser a junção de coisas. Como exemplo, o artista e professor natural de Belo Horizonte (MG), Glayson Arcanjo de Sampaio, em sua tese de doutorado *Em demolição: Notas sobre desenho, processo, lugar* (2018), compara a construção de uma casa a uma pesquisa:

Um fluxo desorganizado vai ganhando forma na intenção de inaugurar lugares para acolher as tantas falas, imagens e textos que passam a surgir. O pensamento se constrói então tal qual o próprio texto, tal qual uma casa que se edifica: pedaço por pedaço, para nela poder pousar as experiências que se está a construir (Sampaio, 2018, p. 15).

A casa então retornou na pintura. Ela surge das minhas reflexões sobre o resultado da união de dois elementos: a água e o fogo. Para mim, a casa permanece num estágio entre eles, ao mesmo tempo que se conecta à água da infância e ao fogo que acende as lembranças.

Para compreender melhor a ideia do símbolo de casa, precisei primeiro pintar a obra *Não era* (Figura 40), continuação da série *Fogo que fere na memória*. Essa obra apresenta a figura de uma casa em chamas, mas que não parece queimada. Ela faz parte de um conjunto de quatro pinturas em acrílica sobre tela, desenvolvidas a partir do estudo sobre o fogo em pintura. Esse conjunto foi exposto na Feira de Artes de Goiás 2024 (FARGO), no estande dos alunos da FAV, sob orientação dos professores Eliane Chaud, Paulo Duarte-Feitosa e Glayson Arcanjo.



Figuras 37, 38, 39 e 40 : Lancha, Ida na Praia, Mochila de urso e Não era, acrílica sobre tela, série *Fogo que fere na memória*, 30cm x 40cm (cada); 2024. Fotografia da autora.

O objeto simbólico da casa é um mergulho sobre o que é o lugar e a paisagem para mim, pois a casa é o lugar onde se constrói. É uma morada, um refúgio, um abrigo, onde se habita e se pertence. Esses elementos só passaram a ser percebidos a partir do momento em que observo as casas que fizeram parte das minhas vivências, seja no real ou imaginado. Elas surgem primeiramente como objeto do recordar, a casa de infância, a primeira que vivi e que ainda habita em mim. Constantemente aparece nas obras, seja compondo a paisagem juntamente com outros elementos, seja sendo refletida como uma estrutura semelhante a ela.

Com o meu crescente interesse pela casa, passei a me deparar com outros artistas cujo assunto, a casa, é objeto de interesse e de exploração poética. Destaco o artista plástico, pintor, desenhista, fotógrafo e professor baiano Fernando Augusto (1960) como referência visual e teórica desta pesquisa. Ele aborda as relações cromáticas na pintura por meio de estudos das cores negra e azul em pigmentos na tinta acrílica, criando diálogos com o objeto e com a matéria. Desta forma, também discute os contrastes entre luz e escuro em sua pintura.

No catálogo “Fernando Augusto - Casa dentro fora através” da exposição *Fernando Augusto Pintura e desenho* (2015), o curador Waldir Barreto relata um pouco sobre as cenas que Fernando cria em suas pinturas:

Como extraída do interior de um poema, profundamente enraizado sobre uma simbologia pessoal, a tática de Augusto sobrepõe camadas de pintura, que funcionam como uma sedimentação de memórias (vivas ou não) (Barreto, 2015, p. 5).

Fernando Augusto abraça a escrita em sua carreira de artista e professor. Em suas publicações autorais, como livros e catálogos, ele relata cenas do seu dia a dia e as relaciona com a arte e seus processos. Por exemplo, as coisas que vê em suas viagens ou as conversas com amigos tornam-se parte de sua visão de mundo, sempre relacionadas com a arte.

Me interessei principalmente pelas obras da sua exposição individual “*Fernando Augusto: desenho pintura fotografia e outras intoxicações*” (2024), especialmente a série *Casa Catedral* (Figura 38). Essas pinturas são inspiradas pelo romantismo alemão da primeira metade do século XIX, tanto no modo quanto na intensidade sentimental da pintura, preservando o afeto colocado por meio das formas escuras que se assemelham a casas de diferentes tamanhos.



Figura 41: Fernando Augusto. Conjunto de obras da série *Casa Catedral*, acrílica sobre papel; tamanhos variados; 2024.

A casa, enquanto assunto de interesse nessa pesquisa, gerou experimentações de vídeo performance. Um exemplo é o vídeo *De volta aquela casa*, no qual construí miniaturas de casas brancas, no tamanho de 10cm x 10cm x 12 cm, colocando-as sobre o chão e ateando fogo para que fossem incendiadas.

Para realizar o vídeo, deixei as casas sobre uma base de papel, onde a chama se iniciava. Por serem feitas de papel, rapidamente pegaram fogo, deixando suas cinzas no chão. Isso me chamou atenção, pois, até aquele momento, eu não havia tido contato com as cinzas como um elemento presente em meus outros trabalhos. Dessa forma, a partir desse trabalho, as cinzas passaram a integrar esta pesquisa.



Figuras 42, 43, 44, 45, 46 e 47: *Frame do vídeo De volta aquela casa; 1:54; vídeo performance; 2024.*
Disponível em: https://youtu.be/FclG_9n1PBA?si=6llS86U9QmWDgvbs Captura de tela da autora.

2.3 O noturno imaginário.

O contato com as obras de Fernando Augusto e a realização da vídeo performance *De volta aquela casa*, fizeram surgir a cor negra em meu trabalho, a partir da mesclagem de cores, como, o azul com o preto.

À medida que as paisagens noturnas atraíam mais a atenção do que as paisagens diurnas, percebi que o processo de criação revelava uma inclinação crescente pelo ambiente noturno. Tal virada foi catalisada pela emergência da noite na pintura e, conseqüentemente, pela maior presença da cor negra como pigmento usado para resolução das cenas elaboradas.

Quando observo as tonalidades utilizadas na pintura, como na obra de minha autoria *A deriva* (Figura 4), percebo que elas se aproximam de cores existentes, presentes no céu noturno, evitando o uso do preto *chapado*. Essa escolha se justifica pelo meu processo criativo, no qual costumo imaginar a água e o céu com similaridades tonais. Essas cores, por vezes, dissolvem a linha do horizonte na paisagem que construo, transformando-a em um fundo único e coeso.

A tonalidade escura é alcançada quando misturo o azul e preto, mas também quando combino o ocre com o preto, como na Figura 49, uma pintura que me remete à paisagem da Praia do Maçarico, lugar central de minhas memórias e já abordado no primeiro capítulo desta pesquisa. O fogo, por sua vez, nasce na tinta quando um tom quente se sobrepõe ao fundo frio da paisagem. Ele surge como um foco ou faísca que emerge de um vazio, brotando da mistura entre preto e azul, combinação que utilizo para conferir profundidade à imagem.

Para mim, o fundo preto é como uma escuridão acolhedora, um convite para a inserção da luz por meio dos tons do fogo. Contudo, apesar de ser visualmente noturna, a paisagem instiga uma reflexão sobre o instante de penumbra entre a noite e o dia, revelando a cor mais intensa do céu e do mar, como se ambos fossem espelhos absorvendo o vazio.

Ao pintar a obra *O barco de pescador*, em 2025, fui tomada por uma estranheza visual que me levou a questionar meu próprio fazer artístico. Aquela paisagem diurna — um barco em chamas sobre a costa de um lago, com a frente em tons de terra vermelha e o fundo azul da água em contraponto com o azul claro do céu — anulou o sentido das imagens que eu vinha imaginando.



Figura 48: *O barco de pescador*, pintura, acrílica sobre tela, 60cm x 50 cm; 2025. Fotografia da autora.

O dia ofusca minha imaginação sobre o fogo. Tenho dificuldade em encarar o barco e o fogo sob uma paisagem diurna, pois a claridade enfraquece a poética da cena. Embora o barco retorne nesta obra, ele não carrega o mesmo significado imersivo presente na primeira pintura realizada dessa série.

Diante dessas questões, ao repensar a imagem do barco, decidi inserir a figura do corpo humano na cena. Desde as obras com as figuras míticas dos homens-pelicanos (Figura 21, Capítulo 1), o corpo não havia retornado de forma figurativa. Aqui, ele surge na figura de uma pessoa deitada em uma lancha, com parte do corpo encoberta, restando visível apenas os braços e as pernas.

A pintura abaixo levanta questões sobre identidade ao inserir meu próprio corpo como objeto desta pesquisa. Ao posicionar o corpo entre a chama e o barco, questionei: Quem estaria ali naquele barco? Seria eu esse corpo que se esconde enquanto lida com um fogo que não o queima? Seria eu também resultado de um atrito gerado por um fogo imaginário?



Figura 49: *À deriva*, acrílica sobre lona. 52,5 cm x 65 cm; 2025. Fotografia da autora.

Observei também que, nesse mesmo período, surgiram em meu diário de processos novas ideias sobre o corpo, ligados a sonhos, mergulhos, à figura da mulher e ao farol. Eram rascunhos feitos em grafite e caneta, acompanhados de anotações sobre possíveis cores para desenvolver essas ideias na pintura, como a seguir:

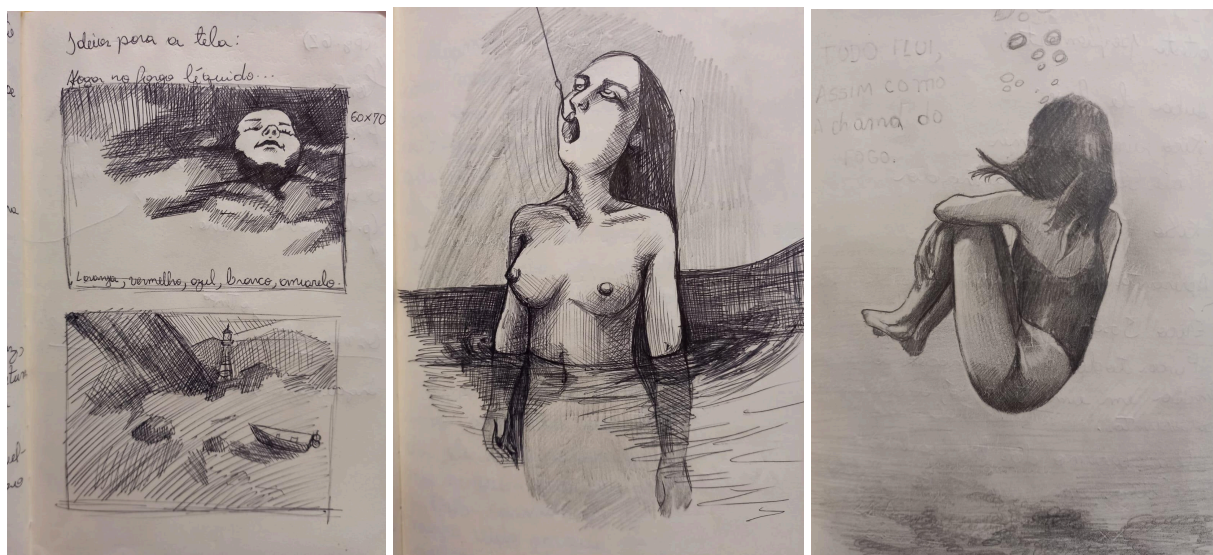


Figura 50, 51 e 52: Rascunhos da autora, ideias do diário de processos; 2025. Fotografia da autora.

A noite, ao engolir o sentido de lugar e de tempo, resulta um vazio acolhedor. Retorno, assim, à minha posição como autora e criadora destas cenas — uma margem entre dois símbolos que me acompanham desde a infância: o fogo e a água. A busca por pertencimento domina meu imaginário, sobrepondo-se ao cansaço com a forma, a cor ou o conceito tradicional de "bela" na arte.

Neste ponto, a reflexão de Bell Hooks, em sua obra *Pertencimento: Uma Cultura do Lugar* (2022), torna-se pertinente. A teórica e ativista aborda a busca pessoal e universal por um espaço de segurança e validação emocional, ligando a ideia de lar ao sentido profundo de pertencimento. Hooks articula essa busca a partir de sua própria experiência: "Por toda a vida, procurei um lugar de pertencimento, um lugar para ser o meu lar" (Hooks, 2022, p. 264).

Assim, meu olhar se volta para o noturno na paisagem como uma morada que abriga a minha imaginação, um lar que engloba o universo que criei. Reflito então o peso de unir essas memórias às simbologias, presentes em meu trabalho, para reimagina-las em um novo lugar de pertencimento pessoal e da paisagem. Ao anexar essas cenas, estava tentando mostrar ao outro o que vi, como quem descreve algo vivido em determinado momento. Essa ideia ganhou força quando comecei a me cansar das cores quentes do fogo e passei a olhar para o que resultava desse elemento quando colocado em diálogo com a água.

3. *ATMOSFÉRICAS*

Era um dia de domingo. Acordei e levantei da cama que dividia com a minha mãe. Fui até a porta de trás, a abri e olhei pela grade do portão que me separava do quintal. Estava tudo coberto por uma neblina cinzenta, as plantas de minha mãe eram pouco visíveis. Os cachorros estavam quietos, dormindo perto da porta. Tudo parecia parado, enquanto aquela densa neblina se movia pelo quintal até desaparecer.

Essa é a primeira atmosfera de que me recordo. A *atmosfera*, para mim, é como um momento em que todo o lugar se transforma em uma ponte para as possibilidades da memória e do tempo, quando tudo o que está mergulhado nela passa a ser parte de algo meu, como aconteceu quando eu ainda era criança, em minha casa no Pará.

Anos depois, já adulta e vivendo em Goiânia, tive a oportunidade de ver a neblina novamente, e isto me trouxe um sentimento semelhante ao que vivi na infância e relatei acima. Foi como ter um *déjà vu*. A neblina cobria a fazenda ao lado de onde moro e se estendia ao redor da rodovia. Os cavalos da fazenda sumiram em meio a ela. E a única coisa que eu conseguia ver eram as luzes dos carros na rodovia, que andavam lentos por não enxergarem nada ao redor.

Nesse contexto, a realidade do lugar e da paisagem vai se adaptando ao ato de olhar a partir de onde resido. Aquelas duas geografias, a primeira, em Salinópolis, que engloba toda uma história sobre família, afeto, o tropical, a água, a casa, a noite, o barco e também o *quase fim*; e a segunda, em Goiânia, que integra o fogo, o quente, o seco, o crescer, a nova casa, a saudade, a mudança e um reinício. Ambas parecem se juntar a mim, fundindo-se em sombras e na paisagem das imagens que crio na arte.

É importante ressaltar que o reinício de uma vida, frequentemente, impele à busca pelo familiar. A familiaridade, nesse sentido, atua como um despertar para o novo. Ao atingir a idade em que compreendi os eventos familiares (em contraste com o período

em que vivia apenas no mundo da imaginação), iniciei a busca por um lugar de pertencimento na vida adulta, análogo ao que sentia na infância.

Em *A Poética do Devaneio*, no terceiro capítulo, intitulado *O Devaneios voltados para a infância* (1996)⁵, Bachelard⁶ afirma que a infância permanece nesse espaço psíquico que não é datado precisamente, pois suas datas são atribuídas posteriormente, vindas de outras pessoas e de um tempo distinto daquele efetivamente vivido, pertencendo ao momento em que são narradas. Com isso, compreendi o que é esse lugar para mim, mesmo que ainda de forma imprecisa. Inicialmente, poderiam ter sido apenas relances, flashes de uma memória de infância, mas que, influenciados pela imaginação, tornam-se fluidos e autônomos.

Contudo, a memória ainda permanece como uma ferramenta para a criação, mas a realidade que se passou já não é mais fundamental para repensar imagens. As imagens partem da sua própria origem, decorrente de uma terceira realidade imaginada. Mas como distinguir o que é realidade e o que é imaginação?

Nesta investigação, a dimensão temporal ganha relevância central. Ao analisar a contemporaneidade, torna-se pertinente o referencial de Katia Canton (2009, p. 20), que descreve a época atual como um elemento instável e turbulento que irrompe a espacialidade. Essa dinâmica substitui a percepção de uma temporalidade linear e clara por uma circularidade volátil. Conseqüentemente, a rapidez e a superficialidade inerentes a este tempo comprometem a densidade das experiências, afetando de maneira inevitável a construção das noções de história, memória e pertencimento. O risco primordial dessa temporalidade superficial reside justamente na carência de profundidade das vivências, o que culmina em uma percepção de atemporalidade. Neste cenário, a sensação é de que predomina unicamente o presente (o agora), anulando a concepção de um processo contínuo de transformação.

Os símbolos foram sendo adicionados como uma tentativa de colocar um caminho para as ideias e, cada vez mais, vem se relacionando com o interior, com as

5

⁶ Gaston Bachelard (1884-1962) foi epistemólogo, crítico, cientista e poeta, fez grandes adições na área da psicanálise.

inconsistências das memórias. Mas do nebuloso dessas cenas, o que permanece é um silêncio de volume gigantesco, tentando explicar o todo por meio das manchas. Todavia, é especial falar sobre as lembranças relacionadas à infância, pois elas surgem desse silêncio, ecoam como faíscas e se tornam cenas lançadas ao nada.

Então o fogo e a água caminham juntos, as lembranças e a imaginação se misturam, transformando-se para além de dois elementos diferentes, que, simbolicamente, gestaram uma diversidade de caminhos para criações artísticas. Seja na pintura ou desenho, no objeto ou fotografia, no vídeo e na performance, os dois elementos me inspiraram a achar os resultados de sua união, tema central explorado ao final da graduação.

Cabe ao fogo, juntamente com a água, um papel de mediador, fundindo-se e criando novos caminhos de exploração da imagem, do espaço, da paisagem e da imaginação. O resultado dessa união é o surgimento de uma geografia nova, marcada pelos tons de cinza e preto das manchas fluidas, e pelo uso do algodão cru como suporte, que condensa essas imagens. Localizadas entre a memória e a imaginação, sem uma localização fixa no tempo, elas simbolizam um espaço entre o que foi e o que será, representando o presente.

Sendo assim, a minha produção explora aspectos da criação de um mundo, que pode se encaixar no conceito de *Cosmografia Pessoal*. Na arte, esse conceito refere-se à maneira individual de perceber e estruturar a minha própria realidade, um universo interior imaginado. Trata-se de uma descrição subjetiva e simbólica das crenças, valores, experiências e complexos que moldaram minha *psique*, expressos através de realidades inventadas. A fusão simbólica de água e fogo é motivada por vivências íntimas e fixadas em composições não-referenciais de nanquim sobre tecido. Isso também pode ser considerado como *geoficção*, conceito utilizado para designar a criação de ambientes fantásticos, como a construção de mapas imaginários, tanto na literatura quanto no cinema, dotados da potência da fabulação humana.

Ao pensar no que compõem uma atmosfera, percebo que são os elementos que, quando unidos, refletem uma dimensão. Uma dimensão que une o que está por perto

e o que dispersa a visão, deixando de ser uma visão clara e direta, tornando-se turva e exigindo uma atenção maior para ser compreendida. Almejo um novo significado, um novo lugar de mergulho que seja pleno, aberto e livre, configurando-se como um espaço atmosférico.

A necessidade de materializar esse "entre-lugar", marcado pelos tons de cinza e pelo vapor da neblina, levou-me à busca por um material capaz de expressar a fluidez e a indefinição dessas paisagens íntimas.

É nesse contexto de experimentação material que surge a artista visual Juliana dos Santos como um valioso ponto de contato. A referência à materialidade na arte contemporânea foi intensificada ao entrar em contato com a pesquisa da artista paulista, que explora cores de origem vegetal, utilizando pigmentos de fontes como catuaba, erva-mate e pau-brasil, para criar suas pinturas fluídas e aquosas. Seu trabalho não apenas valoriza a fluidez, mas questiona o tempo e a permanência da imagem, aspectos que dialogam diretamente com a natureza evanescente das minhas memórias. Esse efeito na pintura é evidenciado na figura 53:



Figura 53: Juliana dos Santos; *Quando a cor chega no Azul*, 2021, instalação, papel e pigmento botânico; tamanhos variados.

No trabalho acima, Juliana dos Santos explora a cor azul da flor *Clitória ternatea*, que lhe proporciona contato com questões anteriormente abordadas em seus outros

trabalhos sobre materialidade e oxidação do pigmento. Trata-se de uma obra que lida com questões do tempo de duração, perspectivas tanto cosmológicas quanto históricas se formalizam numa nova série de aquarelas coloridas, no encontro com a experiência do azul. No texto crítico de Diane Lima sobre a exposição que recebe o mesmo nome, *Quando a cor chega no azul*, ela expressa:

Seja lançando-se em processos de escuta e vivência com famílias que cultivam a Clitória, nos convidando a beber o azul através da poderosa dimensão terapêutica do seu chá, ou coreo-gravando organicamente suas flores ao carimbar e regar suas pétalas sob o papel-algodão, dos Santos abre a questão sobre o esforço que mobiliza para fazer com que o azul aconteça independente da sua consequente efemeridade, já que é a exposição constante à luz quem produz o seu possível apagamento (Lima, 2021, p. s/n).

A efemeridade do azul, que se apaga com a luz, ressoa com o meu interesse em como as memórias e as manchas de nanquim sobre o tecido também são vulneráveis ao tempo e à observação. Assim, a busca de Juliana por pigmentos naturais e o uso do papel-algodão, um suporte sensível, reforçam a ideia de que o próprio material carrega a história e a fragilidade do registro.

Mas recentemente, os seus trabalhos ganharam dimensões maiores, transformando-se em instalações que abrigam um espaço inteiro. Um exemplo é a sua exposição individual recente, de 2025, na Pinacoteca de São Paulo, nomeada como *Juliana dos Santos: Temporã*. Como visto na figura abaixo:



Figura 54: Juliana dos Santos; Imagem da exposição/ instalação *Juliana dos Santos: Temporã*; tamanhos variados; tecido, papel, pigmento da flor *Clitória ternatae*; 2025.

Sendo esse o ápice da sua parceria com a flor *Clitória ternatea*, sua abordagem expandida — que transforma o espaço em uma experiência imersiva e atmosférica — valida a minha exploração de um "espaço atmosférico" na minha produção, onde a mancha não é apenas forma, mas ambiente para a imaginação.

3.1 Fez-se um mundo das cinzas.

O nanquim foi o primeiro material que utilizei para explorar as cinzas na paisagem inventada. A tinta nanquim, como a conhecemos hoje, começou a ser comercializada na Europa no final do século XVII. Porém, bem antes disso, na China a cerca de 2 mil anos, ela surgia a partir de um processo muito específico, descrito no livro *Manual prático do artista: equipamento, materiais, procedimentos, técnicas* (2012), de Ray Smith.

De acordo com Smith (2012), a tinta de nanquim, que apresenta coloração favorita em tons de azul ou violeta-negro, é tradicionalmente fabricada a partir do Negro de Fumo (fuligem resultante da combustão incompleta de madeira de pinho ou óleo). No processo de fazer a tinta em barra, este material é moído, peneirado e misturado com goma quente (geralmente feita de cola de peixe e goma de pergaminho). O composto é moldado em barras, aquecido, perfumado com almíscar, cânfora e água de rosas, e deixado para secar, resultando em um pigmento finalizado (Smith, 2012, p. 104).

O processo de produção da tinta nanquim, e mais especificamente sobre a combustão e a fuligem, dialoga com as obras da artista visual baiana Lucélia Maciel, em especial com os trabalhos da série *Memórias* (2019), um conjunto de 35 desenhos feitos em nanquim sobre papel kraft. Conforme a figura 55:



Figura 55: Lucélia Maciel; *Série Memórias*, nanquim sobre papel kraft, 224 cm x 200 cm; 2019. Fotografia de Paulo Rezende.

Nesses desenhos, Lucélia explora memórias de infância e utiliza as representações da lamparina como metáfora para abordar questões de desigualdades étnicas, raciais, sociais e de gênero. Cada elemento presente nesse conjunto de desenhos tem uma justificativa, como a escolha do papel kraft, que remete à cor das paredes da *casa de farinha de ioiô*; e a escolha do nanquim, que remete à cor negra do carvão gerado pela queima da lenha usada para aquecer os fornos.

O nanquim modifica a sua tonalidade conforme a adição de água na sua mistura, partindo do preto denso ao cinza claro. Dessa forma, com esse material é um desafio criar algo que remeta ao dia e à luz do céu, pois não há variações de cores. Essa limitação me interessou particularmente, pois o controle desse material sobre diferentes superfícies também é restrito. No papel ele absorve de um modo que alcança diferentes tons, ainda que simplificados para controlar e criar imagens. Porém, no tecido, essa tinta se torna ainda mais incontrolável, gerando, em sua maioria, apenas manchas.

A pintura e o desenho se misturam. Não consigo distinguir se estou pintando ou desenhando, entendo isso como algo que se funde e incorpora ambas as linguagens. As manchas vêm da linguagem do desenho, enquanto o tecido se aproxima mais da pintura. Segundo Edith Derdyk, no livro *Formas de pensar o desenho* (1998), diferentes formas do desenho são expressas da seguinte forma:

Geralmente entendemos o desenho como 'coisa de lápis e papel', como esboço ou croqui subordinado a explicação de alguma ideia, a representação de algum objeto. Para ampliar nossa concepção de desenho é necessário reviver a memória individual e coletiva, a fim de fazer uma revisão dos caminhos do desenho na história do homem. Com isso estaremos revitalizando conceitos, investigando as várias formas de atividades em que o desenho se manifesta. Através de uma compreensão global de sua história, perceberemos uma carga de significação mais ampla do que um simples manejo de lápis sobre um papel em branco (Derdyk, 1998, p. 10).

Ao mudar da cor viva e da tinta densa para experimentar a cor fluida dos cinzas do nanquim diluído em água, em contraste com a cor leve e sensível do tecido de algodão cru creme, criou-se uma nova base de tons incontroláveis. A água, nesse processo, age de forma a levar o pigmento pelo tecido, surgindo formas e sombras únicas a cada trabalho.

Quando peguei um pedaço de tecido que havia sobrado de uma tela anterior e experimentei o nanquim, descobri esse novo universo de possibilidades a partir das manchas. Cada vez que aplico a tinta do nanquim, seja com adição de água ou não, é imprevisível prever qual tom de cinza resultará no tecido. Um exemplo é a imagem a seguir:



Figura 56: Sem título; 1' da série *Atmosféricas*; tecido, nanquim e acrílica; 13,5 cm x 15 cm. 2025.

Fotografia da autora.

Ao usar o tecido sem preparação, os tons de cinza não se destacam da mesma forma. Isso foi notado quando fiz a primeira obra dessa série (Figura 56) apenas com o algodão cru, água e nanquim, sem nenhuma preparação no tecido. A absorção da tinta agiu de maneira diferente, sua secagem foi mais rápida e o pigmento vazou para o verso do tecido. Nesse experimento explorei as manchas e a liberdade do material, sem a necessidade de lidar com algum assunto específico. Mas o ato de tratar o tecido, cortá-lo, tirar as bordas, movendo-o com a água, deixou uma imagem única. E ela acabou se transformando em algo que me interessa.

Percebi que, a cada novo teste no tecido, as imagens se formavam como cenas nebulosas, entre o real e o imaginado, criando um laço forte entre a paisagem e o íntimo da imaginação. Tal como nas obras sem título abaixo (Figura 57 e 58), que foram criadas sem a intenção de parecer algo ou algum lugar real, mas sim imagens que permanecem nesse campo desconhecido da imaginação, como janelas entreabertas, que permitem ver, por vezes com nitidez, por vezes em névoa, aquilo que foi vivido e aquilo que só existiu no território das ideias.





Figura 57 e 58: Sem título, 2' e 3' da série *Atmosféricas*; tecido, nanquim e acrílica; 20 cm x 26 cm. 2025. Fotografia da autora.

Essas duas obras fazem parte do início da série intitulada *Atmosféricas*, reunidas em uma exposição coletiva local, intitulada *Hotel 689*, realizada na Lud Potrich Art Gallery em maio de 2025, a convite do curador Fernando Matos. Nessa exposição, expus seis obras desse conjunto (Figura 59), juntamente com um objeto chamado *Univitelinos* (Figura 60), exposto a seguir:



Figura 59 e 60: Conjunto da série *Atmosféricas* na exposição Hotel 689, na Lud Potrich Art Gallery, 2025 / Univitelinos; concha, tinta esmalte, durepox, verniz. 4cm x 6 cm x 14 cm. 2025. Fotografia da autora.

A obra acima trata-se de uma concha modificada representando dois seres: um humanóide e um peixe, ambos conectados por um cordão. A concha utilizada neste trabalho foi coletada pela minha irmã na Praia do Maçarico-PA, anos antes de termos deixado a cidade.

Contudo, a *atmosfera* começou a se formar e permaneceu. Inconscientemente, eu já lidava com ela há um tempo, desde as obras em acrílica. A cada vez que pintava e desenhava, percebia que havia algo na paisagem que me instigava a olhar para ela, como se já estivesse tomado conta do meu imaginário, embora eu não tivesse notado isso antes.

3.2 O fogo engolido: o noturno e o vazio.

Esse território criado trouxe a paisagem, que se torna um elo capaz de conectar os elementos e indicar o caminho para formar a cena. Quando menciono, por exemplo, a paisagem da praia, refiro-me a uma tentativa de reencontro com o meu *eu* interior e anterior, um vínculo com o passado que dialoga com a imagem e a lembrança. Agora, porém, esse diálogo acontece sem a necessidade de lidar com imagens detalhadas. Esses elementos vividos me inspiram e criam uma atmosfera que convida à imersão da paisagem.

O belo, o figurativo, já não são suficientes. As manchas e as luzes se procuram nas minhas produções e no meu imaginário, tentam revelar outra realidade, como uma faísca acesa no meio do nada. Aproximar o outro torna-se um caminho para que também mergulhe nessas cenas, como algo que se apresenta de forma individual.

A paisagem ficou imersa nas manchas, assim, o que se fazia presente era o noturno, ou algo próximo a ele. O aspecto noturno passou a ser observado para além da imagem, remetendo-me aos dilemas iniciais dessa pesquisa sobre o apagamento de memórias e como algumas se perderam. Todavia, o mergulho nesse noturno fragmentado das cenas da memória me revela o desejo de romper com a estrutura tradicional da pintura, especialmente com o suporte em tela.

Dessa forma, explorei novos materiais e a preparação do tecido na continuação da série *Atmosféricas*. Ao receber o nanquim aguado ou puro, é necessário que o tecido esteja com as fibras mais fechadas, reduzindo a permeabilidade entre as linhas. Por isso, foi necessário retomar as técnicas de preparação de tela tradicional, aplicando produtos que ajudem na fixação da tinta e durabilidade do tecido em tela. O resultado disso pode ser visto nas figuras abaixo:



Figuras 61, 62, 63, 64, 65 e 66: 4', 5', 6', 7', 8' e 9' da série *Atmosféricas*; tecido, nanquim e acrílica; 20 cm x 26 cm (cada). 2025. Fotografia da autora.

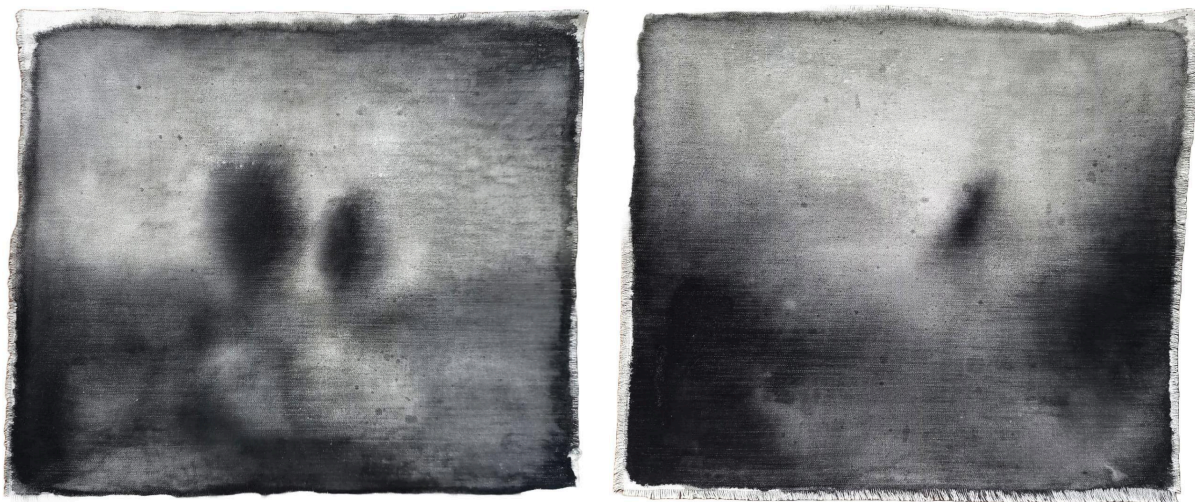
Como utilizo o tecido solto, sem a fixação em um chassi, experimentei fazer o processo de imprimação para deixá-lo mais firme, o qual consiste em proteger o tecido de algodão e prepará-lo para receber a tinta. Para isso, é necessário a utilização de uma encolagem: uma camada isolante para selar os poros, proteger as fibras da tinta e evitar que a superfície absorva os óleos ou o gesso (no meu caso o nanquim aguado ou puro).

Isso é feito a partir de uma mistura de gelatina incolor com antifúngico, que depois recebe uma camada de tinta acrílica branca ou incolor. Quando fiz esse processo, percebi que a cor do tecido desaparecia por conta da tinta acrílica. Por isso, pensei em experimentar o verso do tecido, preservando a cor creme do tecido para a pintura com o nanquim.

Esse processo de preparação do tecido gera uma impermeabilização que permite que a pintura com nanquim aguado seja feita com menor preocupação em relação à secagem do líquido. Diferentemente da tinta acrílica, que exige rapidez, essa é uma pintura lenta, de camadas e espera.

Cada variação na preparação do tecido resulta em uma obra diferente. Algumas marcas surgem desse preparo para além da tinta, às vezes me agradam, outras vezes não. Isso demonstra o quanto incontrollável pode ser esse processo, guiado pelo acaso e pela autonomia dos materiais.

A imagem, portanto, está entrelaçada à imaginação como um recurso para tocar aquilo que não se pode ver. Conforme experimentei a materialidade do nanquim sobre o tecido, observei que os trabalhos relacionam as manchas à formação de imagens que considero inerentes, como uma formulação subjetiva do que pode ser considerado uma paisagem sem limite à vista. Tal como ilustrado a seguir:

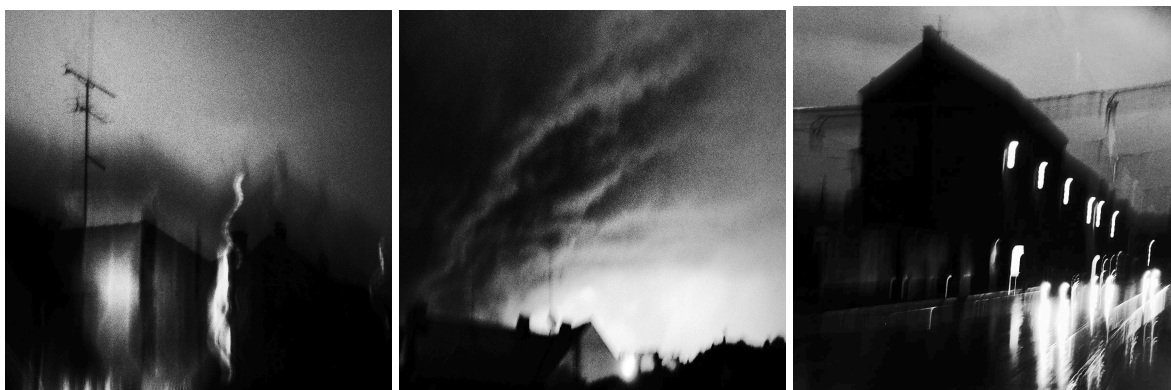


Figuras 67 e 68: 10' e 11' da série *Atmosféricas*; tecido, nanquim e acrílica; 20 cm x 26 cm. 2025.

Fotografia da autora.

Em paralelo a essa discussão, retomo a fotografia na minha identificação com os processos de criação da artista croata Olga Karlovac, cujas obras se dedicam à captura de instantes e emoções efêmeras.

Trabalhando com uma estética monocromática e produzindo majoritariamente em condições noturnas e de chuva, suas imagens alcançam um nível de abstração que intencionalmente confunde os limites entre a representação figurativa e a poesia visual, como nas três figuras abaixo:



Figuras 69, 70 e 71: Olga Karlovac; fotografias; parte do livro de fotografias "*Elsewhere*" publicado pelo próprio autor. Tamanhos variados. Disponível em:

<https://youtu.be/25G7TqpPVGE?si=SS2vUok3gkH6zi-A>

Tais cenas, de caráter onírico, conduzem o observador por ambientes urbanos sinuosos e o convidam a uma imersão temporal, permitindo o reconhecimento do familiar mesmo naquilo que se apresenta como quase inexistente.

O fotógrafo Don Springer, no prefácio do fotolivro "*Antes do Inverno*", de Karlovac, comenta sobre as imagens criadas por ela:

As fotos de Olga evocam sonhos. Cada uma é um sonho ou parte de um sonho ou parte do mundo dos sonhos com o qual Olga se sintoniza. Não recebemos a muleta da realidade tridimensional. Nos é apresentada uma nova visão de um mundo que nos convida a entrar. Ela coloca diante de nós imagens que vêm dos olhos, do coração e da mente de Olga. Ela coloca essas imagens em nosso caminho e nós temos 'Olga nos oferece o catalisador para descobirmos o que temos em comum e também o que nos é único' (Springer, s/d, s/n).

A partir dessa referência, compreendo que as experimentações em tecido com técnica aguada que faço, são meio para que símbolos retornam, como a casa e a praia, emergem como um mergulho no sentido do lugar e da paisagem na imagem que se forma a partir do escuro da paisagem, tanto no desenho quanto na pintura, atravessam o meu imaginário e criam uma nova formulação para o criar.

3.3 Moradas infinitas.

Conforme continuei criando, meu mundo interior mergulhou nos tons escuros e nas renovações que surgiram no ato de criar. Alguns símbolos permaneceram no meu imaginário, ainda que diferentes do que eram antes. Assim, as moradas retornaram como interesse por meio da pintura e desenho.

A retomada dos simbolismos da casa e da praia ocorre por meio das manchas e dos riscos. Nas pequenas imagens que fiz em grafite sobre papel (Figuras 72 e 73), exploro as sombras conduzidas com cautela, retomando ao início das minhas produções em 2022, de retratos, nos quais trabalhava de maneira semelhante. Porém, dessa vez, o cuidado está em manter a textura do grafite, valorizar o bege do papel ao fundo e construir o contraste por meio do lápis, degradando-os até alcançar o tom mais escuro do grafite. Assim, permaneço na exploração das manchas e das sombras, mantendo a atmosfera como objetivo. Como exposto nas figuras 72 e 73:



Figuras 72: Sem título, grafite sobre papel, 8cm x 18 cm. 2025. Fotografia da autora.

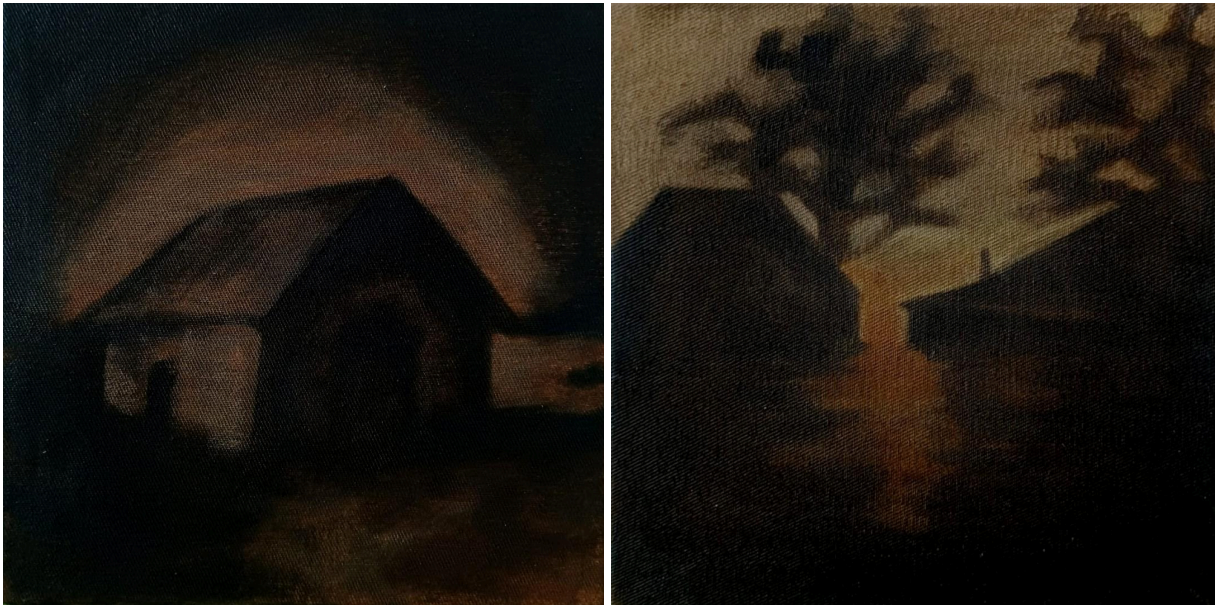


Figura 73: Sem título, grafite sobre papel, 8cm x 18 cm. 2025. Fotografia da autora.

Na pintura, o retorno foi marcado por um elemento central: a casa. Utilizei cores mais terrosas em tinta acrílica, misturando-as ao preto. O ocre se transformou em um tom próximo do marrom profundo, criando uma nova atmosfera que remete ao seco da cidade em que resido e abrindo meu imaginário para possibilidades que esses novos tons, antes desconhecidos, podem trazer à minha cosmografia pessoal subjetiva.

Ao pensar na composição de um conjunto de casas, na técnica da pintura, desenvolvi a série intitulada *Moradas*. Nesses trabalhos, a casa se apresenta em suas diferentes formas, presenças e atmosferas. As três obras sem título (Figuras 74, 75 e 76), feitas em telas pequenas de 20 cm x 20 cm, constituem um conjunto de diferentes casas, lares, abrigos e moradas colocados lado a lado. Com ângulos diferentes, que permanecem desconhecidos e no vazio, as duas primeiras (Figuras 74 e 75), apresentam casas que não estão isoladas, mas integradas à cena e tornando-se a própria paisagem.

Trata-se de uma paisagem escura, na qual fundo e a frente se fundem sem limites claros, criados apenas para ser: ser casa. Veja as três imagens a seguir:



Figuras 74 e 75 : Sem título 1' e 2', pintura acrílica sobre tela. 20 cm x 20 cm (cada); 2025. Fotografia da autora.

Na terceira (Figura 76) percebo o fogo de maneira sutil — não é vívido. Ele é engolido pelo ambiente, pela camada sombria criada que se formou, como um clarão distante ao fundo da morada. Mesmo quando a luz tenta se manifestar, ela precisa disputar espaço com a densidade dessa sombra, com o noturno.

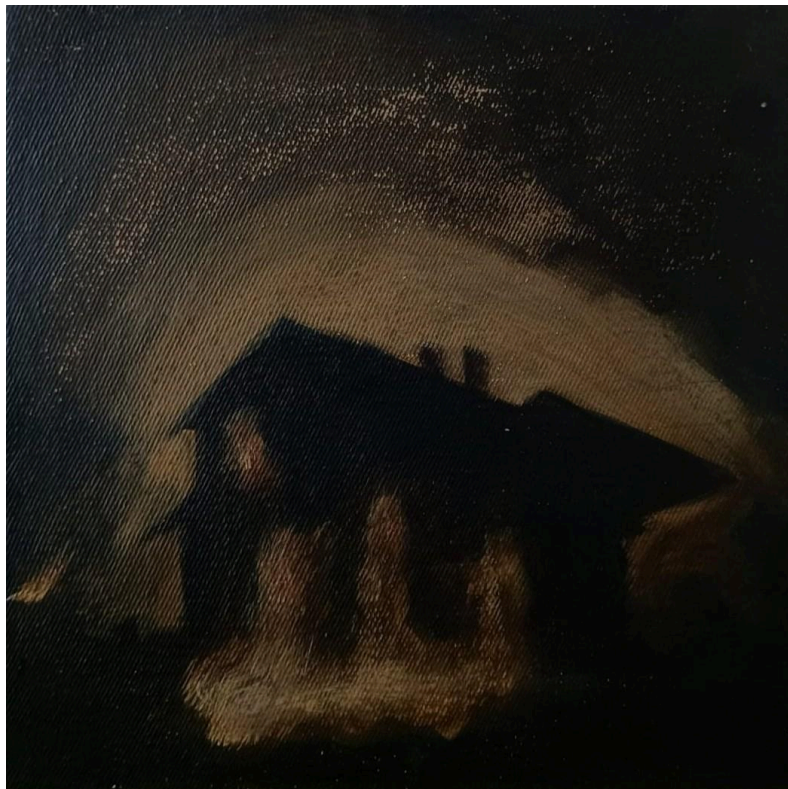


Figura 76: Sem título 3', pintura acrílica sobre tela. 20 cm x 20 cm; 2025. Fotografia da autora.

Ao observar cada uma dessas casas nas telas, percebo que minhas noções de espaço, lugar e cor se transformaram. A cor, ao afastar-se da luz, caminhou em direção ao escuro e à sombra. Afinal, a minha paisagem imaginada quer fugir da claridade, ela anseia pelo desconhecido noturno para formar suas cenas. É nesse espaço que reside a minha atmosfera, aquela que tanto me interessa e que faz essas moradas se destacarem.

Dessa forma, a atmosfera que venho construindo abraçou ainda mais a ideia de um tempo e de espaços infinitos, descoberta que se intensificou durante a Iniciação Científica (IC), período que enfrentava a paisagem colorida na pintura, com o reflexo do fogo na água. Agora, sigo o caminho inverso: da luz às sombras.

Concluo, portanto, que as séries *Atmosféricas* e *Moradas* representam a minha maior e mais profunda exploração do noturno, do vazio, do turvo e da atmosfera desde o início desta pesquisa. É nesse campo que continuo a me debruçar, a sonhar, a criar e a construir minha edificação imaginária – livre, infinita, e acima de tudo, atmosférica.

CONCLUSÃO

Em virtude do que foi analisado, o presente Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) em Artes Visuais Bacharelado, constituiu-se como um mergulho na minha própria poética autoral. Investiguei como ela se materializa em pinturas, desenhos e nas experimentações em gravura, cerâmica, fotografia e videoarte. A jornada começou como uma busca existencial, uma necessidade de encontrar meu lugar de pertencimento, a minha "morada interior". Com o tempo, ela se tornou uma abertura para novas travessias, acendendo novos interesses no meu processo criativo e fazendo-me refletir sobre a dualidade entre fogo e água, em diálogo direto com minhas memórias, o tempo e o lugar.

Ficou claro que o próprio percurso criativo é a resposta que eu buscava. A autoanálise do meu *corpus* de obras – construído pela experimentação manual ao longo da graduação – confirmou que a tensão entre a dualidade da água (o mar, a fluidez da memória) e o fogo (a criação, o imaginário que "fere") é o motor essencial da minha poética artística.

Percebi que essa poética reside na minha atmosfera imaginária, um campo de forças que não nega as memórias reais, mas se sustenta pela força da invenção. A discussão que propus, demonstrou que a recorrência de símbolos como o farol, o barco, a praia e a concha funcionam como âncoras poéticas, ligando o que vivi ao que invento. Embora se manifestem de forma turva e inalcançável nas telas e papéis, a materialidade da pintura e do desenho foi o que me permitiu dar corpo e concretude a essa travessia. Esses meios me retiraram do vazio e da dúvida das "casas de origem" para me estabelecer, finalmente, em uma "casa poética" que é singular, móvel e própria.

O mapeamento do meu corpus de obras, apoiado nos processos desenvolvidos durante a Iniciação Científica (IC), ajudou-me a sistematizar a temática — especialmente a junção simbólica entre fogo e água, predominante no desenho e na pintura. A investigação dos elementos iconográficos mostrou que eles não atuam apenas como representações, mas como veículos que transcendem a forma literal para se tornarem vetores do meu pertencimento. A reflexão sobre a materialidade da arte reafirmou a minha prática manual como método de autodescoberta fundamental para mim, mulher, paraense e artista, que utiliza a própria vivência cultural e de gênero como base do fazer artístico.

A principal contribuição deste trabalho reside na proposição de que o meu processo criativo, quando encarado como um método rigoroso de autoinvestigação, é capaz de sintetizar minha identidade cultural e minha subjetividade em uma forma visual coerente. A poética que desenvolvi é, no fundo, uma afirmação da minha identidade, que se estabelece no mundo não pela geografia, mas pela intensidade e pela força simbólica dos elementos que me constituem e me circundam desde a infância.

A pesquisa iniciada em 2022 não se encerra aqui. Espero que prossiga na análise das simbologias resultantes do fogo e da água – a casa, a atmosfera, as cinzas e os seres, por meio da experimentação e da produção criativa contínua. Explorar o que resulta desses elementos deixa-me um questionamento para um futuro: Quais outras travessias ainda estão por vir?

REFERENCIAIS BIBLIOGRÁFICOS

BACHELARD, Gaston. A água e os sonhos. Editora Martins Fontes. São Paulo, 1998.

BACHELARD, Gaston. A Poética do devaneio. Editora Martins Fontes. São Paulo, 1996.

BACHELARD, Gaston. A Psicanálise do Fogo. Editora Martins Fontes. São Paulo, 1994.

CANTON, Kátia. Tempo e memória. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de Símbolos. RJ: José Olympio, 1996.

COLI, Jorge. O que é Arte? 15ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

Companhia Paraense de Turismo - PARATUR. Inventário de Oferta turística Salinópolis. Pará, 2011.

DERDYK, Edith. Formas de pensar o desenho-Desenvolvimento do grafismo infantil.

DIÁRIOS DE PROCESSOS 1. Gleicielle Sousa. Contexto: maio de 2024. Diário Pessoal. Manuscrito não publicado.

FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar (1914). In: _____. Obras completas, v. 10: Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia ("O caso Schreber"): artigos sobre técnica e outros textos (1911-1913). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 123-136.

HOOKS, Bell. Pertencimento: uma cultura do lugar. Tradução de Renata Balbino. São Paulo: Elefante, 2022. 284 p.

LIMA, Diana. Texto crítico sobre a exposição “Quando a cor chega no azul” de Juliana dos Santos. 2021. Disponível em:

https://www.premiopipa.com/wp-content/uploads/2022/04/texto-cr%C3%ADtico-Juliana-dos-Santos_CCSP_Diane-Lima-Juliana-dos-Santos.pdf Acesso em: 5 novembro 2025.

MACIEL, Lucélia. Memórias de uma lamparina: Poéticas de libertação. Resumo dos anais do 29º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), DISPERSÕES 2020. Disponível em:

https://anpap.org.br/anais/2020/pdf/Lucelia_Maciel_de_Souza_ANPAP_2020_ResumoFinal_255.pdf Acesso em: 4 novembro 2025.

MELLO, V. M.; SUAREZ, P. A. Z. As Formulações de Tintas Expressivas Através da História. Rev. Virtual Quim., 2012, 4 (1), 2-12. Data de publicação na Web: 5 de março de 2012. Disponível em: <https://rvq-sub.sbq.org.br/index.php/rvq/article/view/248/218> Acesso em: 2 novembro 2025.

OLIVEIRA, Cláudio Henrique Eurípedes de. ARTICULAÇÃO DE METÁFORAS, SYMBIOGENESIS, TRANSCONTEXTUALIDADE E PROGRAMA BIOLÓGICO [recurso eletrônico]: Exploração Filosófica na Cibernética, Ficção Científica e Ecologia. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Doutorado em Filosofia. Modo de acesso: Internet. Disponível em:

<http://doi.org/10.14393/ufu.te.2024.64>, 2024. Acesso em: 25 outubro 2025.

PARREIRA, Selma Rodrigues. Memórias azuis de um rio vermelho. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Goiás, 2010. Disponível em:

https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/459/o/2010_Selma_Rodrigues_Parreira.pdf Acesso em: 20 outubro 2025.

PINACOTECA DE SÃO PAULO. Juliana dos Santos [Exposição]. São Paulo, [s.d.]. Disponível em: <https://pinacoteca.org.br/programacao/exposicoes/juliana-dos-santos/> Acesso em: 20 de outubro de 2025.

ITELEPORT. Pinacontemporânea: Juliana dos Santos – Tempora [Tour Virtual]. [S.l.: s.n., s.d.]. Disponível em:
<https://portal.iteleport.com.br/tour/pinacontemporanea-juliana-dos-santos-tempora/fullscreen>. Acesso em: 25 de out. 2025.

PRÊMIO PIPA. Genor Sales. [S.l.: s.n., s.d.]. Disponível em:
<https://www.premiopipa.com/genor-sales/>. Acesso em: 3 nov. 2025.

PRÊMIO PIPA. Lucélia Maciel. [S.l.: s.n., s.d.]. Disponível em:
<https://www.premiopipa.com/lucelia-maciel/>. Acesso em: 29 de out. 2025.

ROSA, Guimarães. *Primeiras estórias. Conto: A terceira margem do Rio*. 4. ed. Nova Fronteira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

ROTHENSTEIN, Sir John. Portfólio Joseph Mallord William TURNER. org. Harry N. Abrams, text in Portfolio edition. New York, (s.d).

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

SAMPAIO, Glayson Arcanjo de. *Em demolição: notas sobre desenho, processo, lugar*. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas; SP. 2018.

SANTOS NETO, Fernando Augusto. Catálogo da exposição Casa dentro fora através, pinturas e desenhos. Vitória, ES. Galeria Via Thorey. 2015. Disponível em:
<https://intoxicacoesfernandoaugusto.blogspot.com/> Acesso em: 10 setembro 2025.

SANTOS NETO, Fernando Augusto. Catálogo da exposição retrospectiva, Pintura Desenho e outras Intoxicações, CCUFMG, Belo Horizonte, 2024. Disponível em:
https://c3ca8d9e-4072-4e1e-82cd-409e390223c0.filesusr.com/ugd/27aa33_b174be00403744ca8f67d5c0b5a12274.pdf. Acesso em: 30 de maio de 2025.

SANTOS NETO, Fernando Augusto. Pintura sobre pintura. GSA (1 janeiro 2013).

SILVA, Manuela Costa. Página pessoal. [S. l.], [s. n.], [202?]. Disponível em:
<https://manuelacostasilva.com/>. Acesso em: 27 maio 2025.

SMITH, Ray. Manual prático do artista: equipamento, materiais, procedimentos, técnicas. Tradução de Luiz Carvalho. 2º Edição. São Paulo: Ambientes & Costumes, 2013.