

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS**

FACULDADE DE ARTES VISUAIS

ARTES VISUAIS BACHARELADO

DANIEL FERREIRA MENDES

**PARA ALÉM DO ENTARDECER:**

APONTAMENTOS DE UMA POÉTICA VAMPÍRICA

Goiânia

2024



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): **Daniel Ferreira Mendes**

Título do trabalho: **PARA ALÉM DO ENTARDECER: Apontamentos de uma poética vampírica**

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

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante: a) consulta ao(a)(s) autor(a)(es)(as) e ao(a) 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 **Daniel Ferreira Mendes, Discente**, em 13/12/2024, às 18:38, 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 **Eliane Maria Chaud, Professora do Magistério Superior**, em 13/12/2024, às 21:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site  
[https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0),  
informando o código verificador **5041224** e o código CRC **FB449388**.

Referência: Processo nº 23070.015726/2024-02

SEI nº 5041224

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS**

FACULDADE DE ARTES VISUAIS

ARTES VISUAIS BACHARELADO

DANIEL FERREIRA MENDES

**PARA ALÉM DO ENTARDECER:**

APONTAMENTOS DE UMA POÉTICA VAMPÍRICA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à banca examinadora do curso Artes Visuais Bacharelado, da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais.  
Orientadora: Profa. Dra. Eliane Maria Chaud

Goiânia

2024

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

Ferreira Mendes, Daniel  
PARA ALÉM DO ENTARDECER [manuscrito] : APONTAMENTOS  
DE UMA POÉTICA VAMPÍRICA / Daniel Ferreira Mendes. - 2024.  
LVIII, 58 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Eliane Maria Chaud.  
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade  
Federal de Goiás, , Artes Visuais, Goiânia, 2024.  
Bibliografia.  
Inclui fotografias.

1. Arte Vampírica. 2. Processos de criação. 3. Drácula . 4.  
Manifestos Artísticos. I. Maria Chaud, Eliane, orient. II. Título.

CDU 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

## ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Aos 10 dias do mês de dezembro do ano de 2024 iniciou-se, às 15h15 no Auditório da FAV/UFG, a sessão pública de defesa do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) intitulado **PARA ALÉM DO ENTARDECER: Apontamentos de uma poética vampírica**, de autoria de **Daniel Ferreira Mendes**, estudante do curso Artes Visuais - Bacharelado, da Faculdade de Artes Visuais (FAV) da Universidade Federal de Goiás (UFG). Os trabalhos foram instalados pela orientadora e presidente da banca, Profª. Dra. Eliane Maria Chaud (FAV/UFG), com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Profª. Dra. Ana Lucia Beck (FAV/UFG) e Prof. Dr. Paulo Henrique Duarte Feitoza (FAV/UFG). Após a apresentação, a banca examinadora realizou a arguição do estudante. Posteriormente, de forma reservada, a Banca Examinadora atribuiu a nota (N2) ao estudante, com base nos critérios presentes na Ficha de Avaliação do TCC, considerando o TCC Aprovado com correções mínimas.

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 **Eliane Maria Chaud, Professora do Magistério Superior**, em 12/12/2024, às 14:23, 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 **Paulo Henrique Duarte Feitoza, Professor do Magistério Superior**, em 12/12/2024, às 17:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ana Lucia Beck, Professora do Magistério Superior**, em 13/12/2024, às 14:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **5024262** e o código CRC **0A0408CD**.

## **FOLHA DE APROVAÇÃO**

## RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo apresentar de forma construtiva e temporal, os processos que levaram a formação da aqui cunhada poética vampírica, perpassando por suas primeiras práticas, até a escrita do esboço de seu manifesto. Tendo como principal ferramenta o exercício de análise, o enfoque esteve presente em organizar as diferentes experimentações, aliadas as referências pungentes, para tecer um documento que revele através da pesquisa teórica, como a prática artística se organiza na tentativa de formar preceitos, que, conseqüentemente podem gerar um manifesto artístico. O uso do termo vampírico se pautou, portanto, na comparação entre o alinhamento de diferentes práticas de uma produção pessoal, com a simbologia hematofoga, translocada de seu sentido literal para o espectro afetivo. A imagética dessa poética se transiciona entre a figura do morcego e do homônimo personagem Drácula, criado pelo escritor irlandês Bram Stoker, a medida em que os sentidos da produção se afirmaram dentro do guarda chuva vampírico.

**Palavras-Chave:** Arte vampírica; processos de criação; Drácula; manifestos artísticos.

## ABSTRACT

This present work has as its objective, introducing in a constructive and temporal way, the processes which took in the formation of the named here vampiric poetic, passing through its firsts practical steps, reaching the writing of the sketch of its artistic manifest. Having as its main tool, the exercise of analyses, the focus lied on organizing the different experimentations, allied by the pungent references, to manufacture a document which will reveal through theoretic research, how the artistic practice organize itself on the attempt to form precepts, wich, may consequently generate a artistic manifest. The use of the term vampiric supported itself on the comparison between different practices of a personal craft, in alignment with the symbology of the act of blood-sucking, moving from its literal meaning to the affective spectra. This poetic imagetic transition itself between the image of the bat and the homonymous character Dracula, created by the irish writer Bram Stoker, in the sense that the meanings in the artistic production asserted themselves inside the vampiric umbrella.

**Keywords:** Vampiric Arte; processes of creation; Drácula; artistic manifests.

## AGRADECIMENTOS

Agradecer de certa forma parece ser diminuir o verdadeiro impacto que alguém pode ter na sua vida. A experiência humana se forma nos esbarros que a gente dá pelo caminho, gerando pequenos efeitos dominós que nos carregam com a força do oceano para onde a gente precisa estar. Esse foi um processo longo, maior até mesmo que a duração do curso, por isso agradeço não só o apoio momentâneo, mas por serem a base que me ajudou a ser alguém capaz de ir até o fim deste ciclo.

Agradeço a minha família, meu irmão Guilherme, minha mãe Wivianny, que mesmo nos momentos mais dispersos nunca se negaram a me ajudar no que fosse possível a eles. Agradeço à minha incrível namorada Sayra, que por tantas vezes acreditou mais em mim do que eu consegui, tornando-se a mais importante coautora de todas as minhas conquistas. Agradeço aos amigos antigos, de outras épocas e outros cursos, Gabs, Laís, Daniele, que compartilharam comigo a primeira experiência universitária e me fizeram sentir como se eu pertencesse a um lugar no mundo. Aos novos amigos, que já nem são tão novos assim mais, Lui, Vinicius, Julio, Nick, Elis, Dan e Sarah, que me ajudaram a tornar mais leves os dias de FAV, que nem sempre saíram como esperado. Agradeço

também à minha orientadora Eliane, que mesmo me aceitando fora do prazo, fez com que esse projeto fosse possível, nunca me negando um auxílio que foi extremamente necessário.

Por fim, agradeço a todos que um dia acreditaram em mim, que tiraram um minuto do seu tempo pra elogiar algum trabalho meu, moldando sem perceber, a pessoa que eu sou hoje.

Muito obrigado a todos que compuseram essa jornada até aqui, espero poder continuar compartilhando essa experiência com vocês, seja lá pra onde ela for agora.

## SUMÁRIO

<b>CAIR DA NOITE</b> .....	11
<b>1. VAMPIRISMO LATENTE</b> .....	12
1.1 <b>Autorretrato</b> .....	16
1.2 <b>Simbologia vampírica</b> .....	19
1.3 <b>Relação escrita-plasticidade</b> .....	24
<b>2. DRÁCULA ENGARRAFADO</b> .....	27
2.1 <b>Solidão imortal</b> .....	30
2.2 <b>Armadilha íntima</b> .....	34
2.3 <b>Metamorfose</b> .....;	40
<b>3. UMA MALDIÇÃO PARA A POSTERIDADE</b> .....	47
<b>NASCER DO SOL</b> .....	56
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	57

*“Perturba-me um mar de contradições. Eu duvido; eu temo.  
Penso coisas estranhas que não me atrevo a confessar a mim  
mesmo.”*

*-Jonathan Harker em Drácula por Bram Stoker*

## CAIR DA NOITE.

Das muitas faces conhecidas do que hoje se convém identificar como ramificação do signo vampírico, sem dúvidas, a mais comum, é de uma figura unicamente sombria, obscura e letal, tudo o que na contemporaneidade estética se atribui costumeiramente a uma unicamente estética sombria. É natural que ao ler o título deste trabalho, acredite-se que o objetivo deste exercício acadêmico-poético seja bater outra vez nesta mesma tecla obscura agora mencionada, mas não cabe na linha de raciocínio que emergirá daqui ser tão reducionista.

Acredito, como a pós-doutora em artes visuais brasileira, Sandra Rey, que é “(...) nessa borda, entre procedimentos diversos transpassados por significações em formação e deslocamentos, que se instaura a pesquisa.” (Rey; 2002; p. 126), podendo atribuir ao processo de pesquisa e criação em arte, o papel de modelador de caminhos de novas forças de pesquisa, que podem atribuir até mesmo a signos amplamente conhecidos, como os dos vampiros e de Drácula, novas facetas particulares.

Pensando nisto este trabalho se divide em três tópicos diferentes, Vampirismo Latente, Drácula Engarrafado e Uma

Maldição Para a Posteridade, onde, no primeiro, serão colocadas observações sobre esta poética antes do início da pesquisa e o seu contato inicial com a temática vampírica, tentando criar uma espécie de linha do tempo processual. Em o *Drácula Engarrafado*, falar sobre o vampírico se tornará a prioridade, através do uso de exemplos cruciais para o desenvolvimento da poética: O primeiro deles sendo a icônica figura Drácula. Para isto, usaremos de dois encarnações emblemáticas do personagem, que até hoje são influentes; O livro original, de Bram Stoker, Drácula, de 1897, onde, através da sua construção literária em diários, no permitirá sentir de forma pessoalizada os horrores causados por este vilão secular em suas vidas, e, através do filme Drácula de Bram Stoker, de 1992, dirigido por Francis Ford Coppola, onde, em uma abordagem mais romântica, estes acontecimentos que atravessam os personagens de forma terrível, são motivadas por questões pessoais do vampiro, que, no livro não existiam.

Além disso, a obra do artista italiano Umberto Boccioni, *Desenvolvimento de uma garrafa no espaço* (1913), surge como uma pivô de novas práticas, sendo, desenvolvido, assim, um estudo de relações entre influencia/uso prático e a produção em execução, demonstrando em quais momentos as referências foram de valor

presente para a pesquisa. Por fim, mas não menos importante, em *Uma Maldição Para Posteridade* será debatido de que forma, através das análises dos dois capítulos anteriores, aliado ao contexto de inserção da produção, foi produzido o rascunho do manifesto desta, que está sendo cunhada neste trabalho, como arte vampírica.

Em uma estrutura cíclica simples, de começo, meio e fim, a pretensão desta pesquisa é compreender a relação entre o desenvolvimento de uma prática-poética, em diálogo com as referências teórico/cotidianas/artísticas que perpassam pelo contexto onde essa poética é posta a prática, pensando de que forma estas podem influenciar ao ponto de compor sua etimologia.

## **1. VAMPIRISMO LATENTE.**

Antes de entrarmos em qualquer qualidade particular, é preciso denotar que esta pesquisa pauta-se em um recorte processual e conceitual, buscando o limite do coerente no que se pode encaixar em um entremeio de aspas. A pesquisadora e doutora em linguística aplicada brasileira, Cecília Almeida Salles, comenta em *O Gesto inacabado - processos de criação artística* (Salles; 2004; p. 40) que “As tendências poéticas vão se definindo ao longo do percurso: são leis em estado de construção e transformação”, deixando claro, que

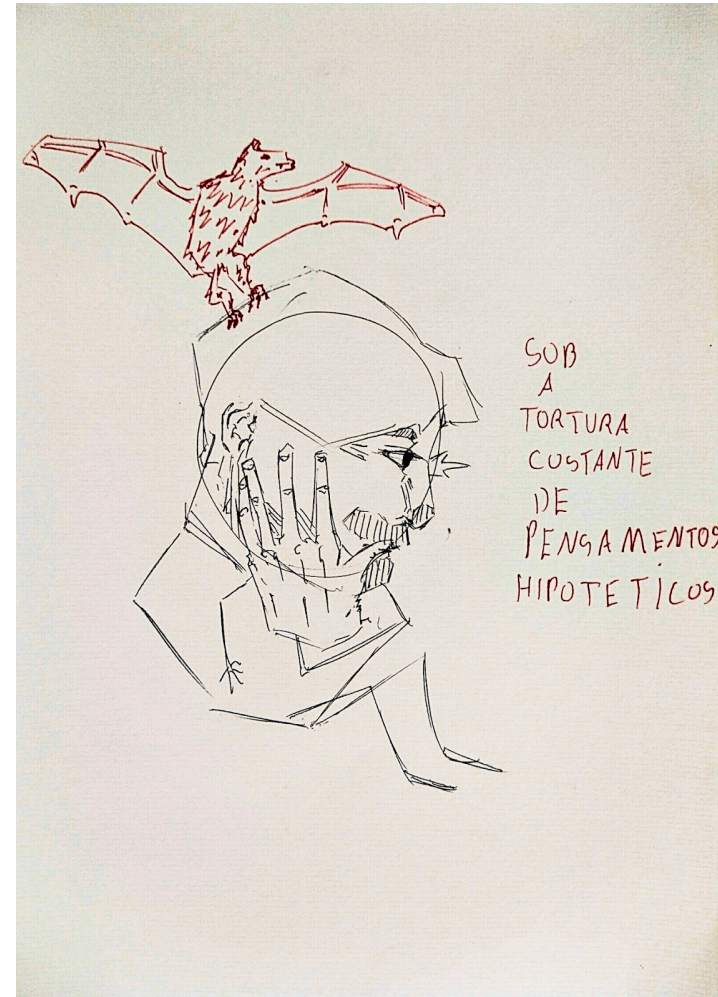
todo ato processual de criação acarreta em uma “consequência” futura no projeto do artista.

Então, por que tomar a decisão arbitrária de limitar o escopo, ao invés de considerar todo o processo de criação? Uma vez que toda escolha artística tomada durante a vida tem o poder de carregar supostamente algum significado oculto. Bom, a resposta é simples, porém complexa. Ao limitar sobre o que se fala, aprofunda-se no que se quer dizer, afinal, quando falamos sobre uma pesquisa em artes “(...)podemos concluir que o que está em questão na arte não é a comprovação da verdade como é o caso da ciência, mas, sim, a instauração de uma verdade.” (Rey; 2002; p. 132). Portanto, interessa muito mais explorar o limite de uma reflexão, do que mergulhar em uma trajetória exaustiva pela busca de todos os pequenos sentidos possíveis em memórias esparsas, por mais que essas possam surgir ocasionalmente como significantes de certas escolhas criativas decisivas.

Após esta pequena delonga necessária, entremos de fato no recorte, uma vez que sem ele essa pesquisa nem mesmo seria possível. Todas as obras selecionadas para compor o arcabouço visual, que servirá de referência para o diálogo com a reflexão teórica, foram produzidas no período de dois anos (contando com o prazo final de entrega deste trabalho). Todo esse processo se inicia

tendo como ponto de partida uma obra específica, que norteou uma série de experimentações que fundamentaram a base, do que, hoje, denomino como arte vampírica.

Se considerarmos, o que nos diz o filósofo e pedagogo norte americano, John Dewey, que “(...) a arte é a realização imediata da intenção.” (Dewey; 2010; p. 184), *Ladainha* (Figura 1), nada mais foi que a primeira intenção irrefreada de uma busca pelo o meu eu dentro da produção artística. Um primeiro auto-retrato que marcaria uma revolução intensa em um processo que se encontrava dividido, mas que a partir desta exploração aparentemente desconexa, se uniria em novos sentidos específicos, compondo um projeto exposto constantemente a certas ressignificações.



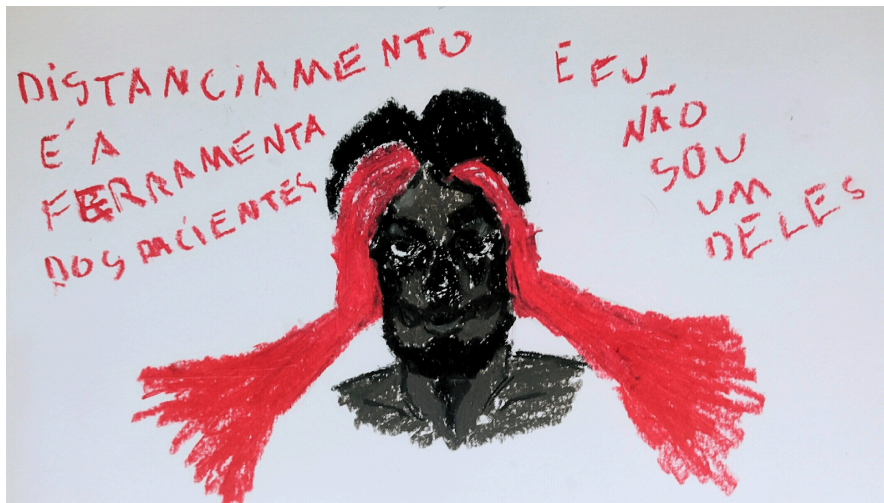
**Figura 1:** Daniel Ferreira; *Ladainha*; 2023  
Nanquim e Caneta Vermelha Sobre Papel  
21 x 29,7cm  
Acervo Pessoal

*Ladainha* (Figura 1) vem de uma linha temporal de obras que se diversificavam muito em meu processo de criação, surgindo como um resultado experimental e poeticamente dúbio, porém intrigante. Alguns de seus elementos como o auto retrato perduraram durante um tempo (Figura 2 e 3), se perdendo e dando espaço a novos sentidos, como uma produção de um íntimo mais ligado ao âmago, e menos ao literal. Mas alguns outros elementos se firmaram na insistência, sendo os exemplos mais marcantes destes, a relação escrita-plasticidade somada à figura do morcego/vampiro.

Mas reiterando como o intuito de ênfase, este foi um processo marcado pelas ressignificações, Dewey define que um incidente dentro de um processo artístico pode adquirir novos sentidos quando somados ao todo, uma afirmação que pode ser tanta aplicada a uma única obra, como a um projeto geral (Dewey; 2010). *Ladainha* (Figura 1) bebe diretamente da fonte desta possibilidade, uma vez que decomposto seus elementos, eles passariam a existir com diferentes propósitos no futuro.

Trago então este exemplo para denotar como a evolução deste processo se deu ao longo do tempo, em um esforço quase inversamente proporcional, que reforça a afirmação de Sandra Rey que determina que “É importante procurar diferenças no que, à primeira vista, pode parecer muito semelhante.” (Rey; 2002; p. 137).

Na intenção de melhor construir um fluxo para o discernimento, foquemos o escopo da pesquisa em destrinchar as diferenças entre as principais características já citadas, autorretrato, simbologia vampírica e relação escrita-plasticidade, enfatizando suas relações entre a ordem cronológica que se sucede no recorte estético.



**Figura 2:** Daniel Ferreira; *Conflitos Transistentes*; 2023  
Giz Pastel Oleoso Sobre Papel  
42 x 29,7 cm  
Acervo Pessoal



**Figura 3:** Daniel Ferreira; *Boas Intenções*; 2023  
Giz Pastel Oleoso Sobre Papel  
29,7 x 42 cm  
Acervo Pessoal

## 1.1 Autorretrato.

Começamos pela mudança mais radical, o autorretrato. O filósofo italiano, Luigi Pareyson, em *Os problemas da estética* (2001), define a complexidade de se pesquisar na área de artes visuais devido ao seu caráter que dispensa certas convenções, na busca da invenção de seu próprio método, “Ela é um tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer” (Pareyson; 2001; p. 26). Se expandirmos essas definições para além da barreira do que se pesquisa em texto, empreendendo ao artista a complexidade de criar o próprio método de produção visual, se torna impossível descreditar que certos conceitos morram na praia da experimentação, uma vez que o seu criador almeje uma melhor eficácia na aplicação das ideias que surgem durante seu processo. O autorretrato foi uma dessas correntes de pensamento que acabou se rompendo.

Foi realizada inicialmente uma série de experimentações, que tinham por impulso direcionador, questões evocadas pela obra *Autorretrato* (Figura 4) do expressionista austríaco Egon Schiele. Percebi naquele movimento único de distorção da anatomia da figura, presente na obra de Schiele, questões relativas ao caráter de uma auto-representação que se transformava em algo novo através

de uma visualidade que considerava a maleabilidade sentimental no cerne da composição do ser. Compreendi, talvez, que seria possível alterar a minha própria imagem também, através deste processo de “fiscalidade” emocional, fortalecendo por consequência o meu senso de auto-representação no universo artístico. Era eu, mas um eu de uma forma conectada diretamente a técnica e a representação material dos desejos. Esse mecanismo se provou eficiente durante um tempo, mas a repetição de sua prática levou a certa exaustividade. Para exemplificar melhor o que se quer dizer, peguemos outra fala emblemática de Pareyson, “Dizer, por exemplo, que a arte é "expressão de sentimentos" pode ter importância no plano da poética, mas é uma perigosa asserção no plano da estética.” (Pareyson; 2001; p. 22). Essa fala levanta questões importantes sobre o caráter da produção artística, uma vez que compreende que a percepção de uma obra pode se derivar em dois caminhos diferentes, o da poética e o da estética. Mas Pareyson se adianta, concluindo logo em seguida, que, para a obra estar de fato completa, deve ser capaz de viver sozinha, carregando ambos os sentidos em sua plenitude (Pareyson; 2001).



**Figura 4:** Egon Schiele; *Autorretrato*; 1911  
Aquarela, guache, grafite sobre papel  
51,4 x 34,9 cm  
Acervo Met  
Disponível em:

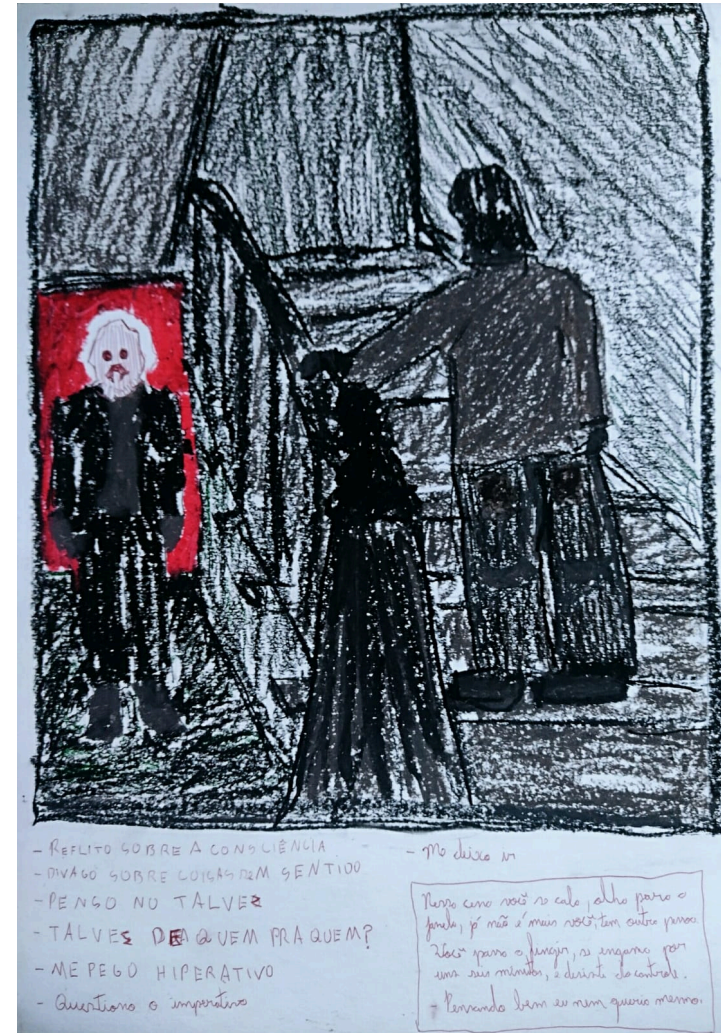
<https://www.metmuseum.org/pt/art/collection/search/483438>

É justamente aí que mora o cerne da questão discutida, por mais que as obras agradassem de uma forma poética, elas progressivamente se tornavam esteticamente cansativas de se produzir, pois forçavam a repetição de uma única imagem ao infinito, a minha semelhança. Sendo assim, não havia, de fato, uma concordância estável, e se Pareyson se encontra correto, essas obras nunca poderiam satisfazer-se sozinhas.

Por isso, aos poucos fui buscando formas de esconder minha figura em plena vista, utilizando artifícios de composição que escondiam a literalidade, mas que armazenavam resquícios intuitivos da forma total (Figura 5 e 6). Mas com o tempo, até mesmo estas soluções se tornaram seguranças provisórias, pois percebia, que ao ocultar diretamente minha imagem reduzia a expressão intencionada nas obras, que por sua vez, debatiam muito mais a potência descritiva de sentimentos abertos, do que a reclusão do ser em si próprio.

A chave que se virou fora justamente, há a pouco descrita por Pareyson, a essência do artista se permeia na produção independente de sua intenção, toda produção intrinsecamente carrega o cerne de suas ideias e valores, tornando trivial a necessidade de representação literal de si, para falar sobre si mesmo no trabalho artístico. Foi esta reflexão que alterou o rumo estético ao qual a minha compreensão

do gênero do autorretrato me confinava, permitindo a busca de novas explorações visuais, que eventualmente influenciam nas questões poéticas do meu trabalho como um todo.



**Figura 5:** Daniel Ferreira; *Boas Vindas*; 2023  
Giz Pastel e Caneta Sobre Papel  
29,7 x 42, cm  
Acervo Pessoal



**Figura 6:** Daniel Ferreira; *Dracula*; 2023  
Giz Pastel Oleoso e Nanquim Sobre Papel  
29,7 x 42 cm  
Acervo Pessoal

## 1.2 Simbologia Vampírica.

Quando falando sobre a simbologia vampírica, dentro deste presente recorte, existe um signo que não pode de forma alguma se ausentar da discussão, o morcego. Ele está presente tampouco somente na obra de estopim deste processo, como também ressurgue eventualmente em diversas outras obras desta produção, se tornando uma das figuras mais recorrentes deste processo, seja no caráter poético, seja no estético.

O que se faz mais urgente de se delimitar neste primeiro momento de discussão, é a razão da existência do morcego, cujo sentido, variava do que hoje ele representa. Originalmente, os primeiros passos desta pesquisa, ao qual esta sendo desenvolvida, caminhavam em outra direção totalmente diferente, se interessava discutir originalmente a personalidade vivida pelas dificuldades de ser portador de TDAH (Transtorno de déficit de atenção e hiperatividade) e seus intempéries. O morcego por sua vez, representou originalmente, neste processo, a ideia de uma criatura que movia a si mesmo pelo som da própria voz, característica ao qual se traçava um paralelo com a hiperatividade mental do TDAH, na qual o portador pensa em exagero, tornando sua voz o som mais comum de sua mente.

Mas tal como define Sandra Rey, certos elementos podem possuir características ativas que ultrapassam até mesmo a intenção original do próprio artista (Rey; 2002), ideia que ancorou e ressignificou a figura do morcego no caminho do autorretrato para uma produção mais intimista. Veja, o que antes limitava a essência do vampiro a somente o processo de ecolocalização, agora expandia seu alcance para outras funções de sua existência, sendo o mais importante deles, o envolvimento interpessoal que as subespécies hematofogas de espécie possuem.

Salles comenta que um processo criativo “É a criação como movimento, onde reinam conflitos e apaziguamentos. Um jogo permanente de estabilidade e instabilidade, altamente tensional” (Salles; 2004; p. 28), um fluxo que muda a si mesmo constantemente. Quando a produção de autorretratos se redirecionou, não limitou-se somente ao aspecto visual, o poético também ansiava romper a si mesmo de seu isolamento. Portanto, foi só dar tempo ao tempo que as questões inerentes as vozes internas da mente se tornassem obsoletas, naquele momento, faltava algo que tivesse um contato mais concreto com a realidade tátil compartilhada entre todas as pessoas, que por ocasiões acidentais se isolavam em acontecimentos privados e pessoais, criando assim cenários comuns, mas que por razão de ser só poderiam ser únicos.

Pensando nisso, o aspecto hematofago do morcego acabou entrando em foco, onde, optando por explorar o seu potencial, refleti como as formas desse elemento poderiam ser flexibilizadas tematicamente. Considerando que “(...) o pintor não se aproxima da paisagem com a mente vazia, mas com uma bagagem de experiências acumuladas desde longa data em capacidades e predileções, ou com uma comoção oriunda de experiências mais recentes” (Dewey; 2010; p. 187), ao adquirir essa nova característica como força motivadora de produção, novas perspectivas foram surgindo, mesclando-se a ocasiões cotidianas que antes não exprimiam tanta força conceitual.

Foi com essas questões em mente que a série *Vampirinhos* (Figura 7, 8, 9 e 10) surgiu. Expandindo o autorretrato para além das questões relativas à representação literal, os *Vampirinhos* não existiam no confinamento isolado da mente, eles retratavam pequenas fagulhas súbitas dos conflitos afetivos cotidianos. A série pauta-se graficamente na imagem de animais hematofagos, elemento compartilhado com o morcego, mas que se altera de acordo com a necessidade. O vampiro, nesse contexto, existe em dois sentidos, ele toma o sangue, o sentimento, algo de alguém, mas também representa intimidade, uma vez que para tomar algo tão íntimo como

o sangue, é necessário contato direto com a vítima, que se choca com a violência.

Sendo nessa perspectiva que se pauta a simbologia da poética vampírica, desprendendo-se até mesmo de qualquer literalidade necessária de representação do vampiro, o que importa é o senso de sua presença, que se materializa na intimidade poética do conflito, visando tomar algo para si. Essa figura transita sua lealdade, podendo estar presente em qualquer uma das entendidas que geram a fagulha iniciadora do processo artístico, sendo assim, opera mais na sentimentalidade do que na presença física. É necessário também considerar que “Nem tudo é sempre passível de se reduzir a fórmulas de alquimia, à combinação aritmética de ingredientes que asseguram a receita justa, a posologia eficaz.” (Salles; 2004; p. 12), portanto nem sempre há exatidão no local onde se achará o vampiro na tela, no papel, ou no papelão, o vampiro pode ser a própria obra, criando novos conflitos com seu expectador, ou até mesmo indo além, usando até mesmo seu criador como veículo (Figura 11).

Visando como melhor exemplificar essas relações que se faz necessário debater a relação escrita-plasticidade, uma vez que esta analisa os mecanismos práticos pelo qual a criação deste vampiro metafórico se dá, e de que modo ele faz sua presença notada.



**Figura 7:** Daniel Ferreira; *Série Vampirinhos, Número.1*; 2024  
Giz Pastel Oleoso e Guache Sobre Papelão  
14,5 x 18,5 cm  
Acervo Pessoal



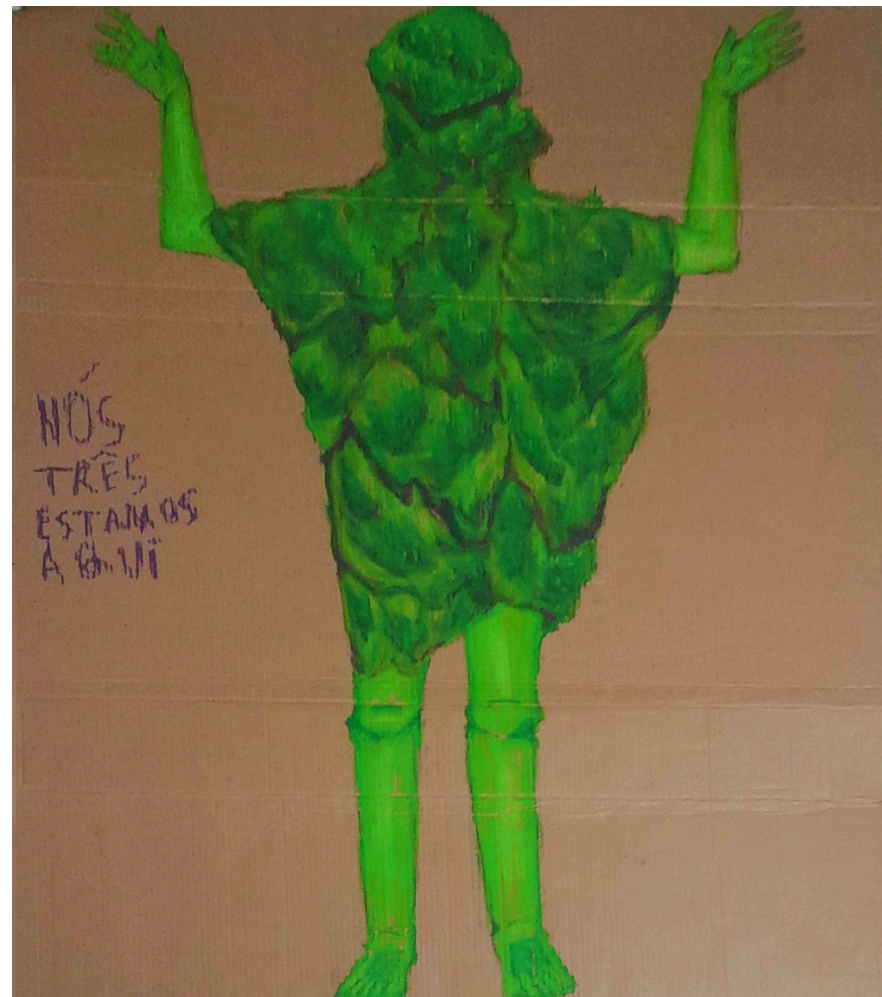
**Figura 8:** Daniel Ferreira; *Série Vampirinhos, Número.2*; 2024  
Giz Pastel Oleoso e Guache Sobre Papelão  
14,5 x 18,5 cm  
Acervo Pessoal



**Figura 9:** Daniel Ferreira; *Série Vampirinhos, Número.3*; 2024  
Giz Pastel Oleoso e Guache Sobre Papelão  
14,5 x 18,5 cm  
Acervo Pessoal



**Figura 10:** Daniel Ferreira; *Série Vampirinhos, Número.4*; 2024  
Giz Pastel Oleoso e Guache Sobre Papelão  
14,5 x 18,5 cm  
Acervo Pessoal



**Figura 11:** Daniel Ferreira; *O Homem Musgo e Seu Terrível Enigma Redundante*; 2024  
Giz Pastel Oleoso Sobre Papelão  
1m x 1m  
Acervo Pessoal

### 1.3 Relação Escrita-Plasticidade

Seria trivial propor a compreensão de um processo somente através de sua intenção preconcebida, uma vez que esta é de certa forma servil a execução, dado que a arte só existe através de sua materialização. A expressividade de um objeto só existirá na medida em que a obra inscrever a visão de seu criador em uma forma perceptível (Dewey; 2010; p 190), neste viés, seria impossível compreender a totalidade de um trabalho artístico, ou de seu processo, sem compreender o seu caminho formador na plano físico.

Posto este fato, este subtópico se dedica diretamente a tratar a relação entre texto e imagem uma vez que estes são indivisíveis no cerne processual das obras deste recorte, assim sendo, é o alinhamento deste dois elementos que compõem a totalidade poética da composição final da obra. Retomando a questão do conflito proeminente na poética vampírica, texto e imagem nestas obras possuem também uma relação dialógica, não necessariamente sempre sendo uma que viola, tal como a sombra metafórica do vampiro, a hierarquia de valores pode se alterar, hora complementado-se, em um fluxo contínuo de significação (Figura 3), hora contrastando-se, buscando novos sentidos precisamente na

diferença entre o que se representa na imagem e o que se invoca no texto (Figura 11).

Dewey ao falar sobre a descrição textual da obra de arte define que “As palavras não conseguem duplicar a expressividade do objeto.” (Dewey; 2010; p. 185), esta citação, mesmo que referencie questões relativas ao externo do objeto artístico, comenta sobre uma possível posição comum que se pode tomar em relação entre a barreira que separa artes visuais e escritas. Trago isto, no intuito, não de reduzir a qualidade das obras apresentadas, mas sim na posição de desvincular a escrita aqui a função de produtor de descrições, inferindo nele somente aquilo que pretende, ser um elemento composicional.

Uma obra responsável por influenciar este caminhar que desembocou na construção dessa relação imagético textual, foi a obra *I Shop Therefore I Am* (Figura 12) de Barbara Kruger, especificamente sua impressão em um saco de compras, presente no acervo do MoMA. Esta obra, assim como a maior parte das obras de Barbara, tece uma crítica ao consumismo, se utilizando de símbolos populares para a construção de sentidos “digestíveis”, mas que trazem consigo reflexões profundamente cotidianas. Neste caso em específico, Barbara se utiliza da icônica frase de Descartes “eu penso logo existo”, subvertendo o teor da frase a uma crítica capitalista,

que enfatiza o valor do ser humano perante o mercado de consumo. O que é interessante deste trabalho para a discussão presente, são os jogos de sentidos utilizados pela artista, transitando entre sentidos coligados que ligam todos os elementos perceptíveis, a frase amplamente conhecida, uma mão que se estende aberta, como se buscasse alguma coisa em uma prateleira, o uso da gravura, técnica que permite a produção massificada de uma mesma obra de forma simples, e, por fim, a impressão no saco de mercado, dando a ênfase final na relação da obra com a crítica ao consumo.

Considero essa reflexão de Pareyson “(...) as obras de arte como organismo vivendo de vida própria e dotados de legalidade interna, e que propõe uma concepção dinâmica de beleza artística” (Pareyson; 2001; p. 27), quando traduzo o impacto de *I Shop Therefore I Am* (Figura 12) nesta presente relação. O que fora intensificado foi justamente o caráter relacional entre todos os elementos da obra da artista, visando buscar a mesma harmonia orgânica que sua obra finalizada apresenta. Acredito que foi esse sentimento orgânico que Pareyson tinha em relação a obra de arte finalizada, misturado à natureza consciente de Barbara, que considerava tudo que cercava a composição, que impulsionou a maior parte das conclusões e integralizações processuais entre fala e escrita do recorte desenvolvido na pesquisa.



**Figura 12:** Barbara Kruger; *I Shop Therefore I Am*; 1990  
Fotogravura em Saco de Compras  
31.5 x 25 cm/ 43.9 x 27.3 x 10.7 cm (saco)  
Acervo MoMA  
Disponível em:  
<https://www.moma.org/collection/works/64897>

Outro fato importante de se dar nota são as questões relativas ao título das obras. Todo título é um elemento textual inerente a um trabalho artístico, mesmo quando o seu produtor opta por não utilizá-lo ativamente na produção de sentido diretamente, como são os casos dos trabalhos nomeados “sem título”, a exemplo.

Barbara Kruger, nesta obra referenciada, não se utiliza necessariamente deste recurso diretamente, meramente repete o elemento textual presente no saco de papel. Mesmo me pautando muito nesta referência, quis ir um passo além nesse quesito específico, pois deve se considerar, que o “(...) ato criador como uma trajetória de experimentações” ( Salles; 2004; p. 44), com isso em mente, acreditei que transpassar a referência poderia me possibilitar novos caminhos. O que resultou na consciência orgânica, debatida a pouco, avançou também para considerar o título da obra como elemento prático, à serviço da experiência, ao contrário de sua proposição costumeira do limite do nomear.

Assim como os outros elementos em língua escrita posicionados diretamente em cena, o título das obras pode caminhar em diversas direções poéticas e composicionais, podendo ser utilizado como o elo que falta entre o diálogo dos elementos postos, gráficos/escritos (Figura 11), ou até mesmo se tornando tão importante que acaba por substituir a necessidade de se inserir a

escrita diretamente na tela (Figura 12), criando desta forma, um ciclo completo entre tudo que está sendo apresentado dentro de um trabalho específico.



**Figura 13:** Daniel Ferreira; *Ontem Eu Sonhei Que Chovia*; 2024  
Giz Pastel Oleoso e Acrílica Sobre Papelão  
46,5 x 28,5 cm  
Acervo Pessoal

## 2. DRÁCULA ENGARRAFADO.

Até o presente momento, diversas facetas acerca do surgimento da denominada poética vampírica foram trazidas a tona, mas sempre apoiando-se em linhas gerais processuais, mas, para compreendermos de fato o assentamento de suas ideias, aliado a coerência de suas afirmações, se faz necessário que nos atentemos a dois elementos cruciais para seu desenvolvimento poético: A figura vampiresca de Drácula, presente no livro de Bram Stoker (2018) e suas adaptações, e a complexa obra do artista italiano Umberto Boccioni, *Desenvolvimento De Uma Garrafa No Espaço* (Figura 18)

A influência de Drácula é a mais evidente, propositalmente fora deixado de fora do último capítulo o momento em que se convencionou abandonar a figura do morcego hematafago como representação máxima, para que se nomeasse a construção dessa poética como arte vampírica. De fato, infere-se as subespécies de morcego que possuem em sua dieta o sangue a alcunha de vampiros, mas como o intuito nunca fora de fato escorar-se plenamente no animalesco como potência, faria mais sentido que fosse redirecionado o foco a outra figura mais complexa, o ser mitológico do vampiro. Drácula surge nesse contexto, portanto, como a referência maior, afinal, é indiscutivelmente a figura mais icônica de

qualquer mitologia que se derive do vampírico. É necessário esclarecer desde o princípio, entretanto, que nunca foi a intenção desta pesquisa, ou do processo de criação plástica, usar-se de Drácula em sua literalidade, acomodando-se no entremeio de tudo que é esteticamente gótico na modernidade.

Sempre que ao se posicionar frente a um objeto que deseja representar, o artista tem de considerar que:

“Por mais ardentemente que o deseje, ele não pode desfazer-se, em suas novas percepções, dos significados acumulados em suas interações passadas com o meio, nem pode livrar-se da influência que estes exercem na essência e na maneira de sua visão atual.”  
(Dewey; 2010; pág 190)

O que torna a interpretação, até mesmo de figuras tão conhecidas como a em questão, únicas. Quando a ideia de expandir ao vampiro emergiu, diversos processos já estavam em moção, fazendo com que a absorção deste símbolo fosse diluída em outros objetivos pretendidos, o que ocasionou, ao invés de um processo de mudança, em um processo de assimilação. Um que, aproveitava-se de tudo aquilo que poderia ser vital ao processo de busca pela coerência poética, deixando de lado o que por sua natureza era blaze na figura analisada, e que possivelmente conferiria ao trabalho o caráter de uma mera reprodução. Era necessário tomar de Drácula o sangue

viscoso da inspiração, deixando para trás o que não interessava, tal como um ato de sórdido de um vampiro.

Para que isso acontecesse, era essencial que se visitasse a figura proposta, visando compreender de que forma os elementos constituintes, compunham de forma individual, o seu senso de todo, para então, em um processo de engenharia reversa, separar elementos marcantes e reintegrá-los a um novo todo, que por sua vez, criaria novas significações para este elementos. Portanto é necessário que aqui se tome nota do que será referenciado diretamente. Como mencionado anteriormente, para esta pesquisa fora utilizado como base o livro de Stoker, mas uma adaptação nos interessa incluir, o filme: *Drácula de Bram Stoker*, de Francis Ford Coppola (1992), devido a certos mecanismos narrativos inseridos na obra que se diferem do original.

Há essencialmente algumas diferenças cruciais, entre essas duas figuras, que pretendem ser a mesma. Em Stoker, essa figura originalmente é composta apenas por maldade, há nele características admiráveis em um vilão, maleabilidade, insistência, forças além de compreensão humana, o que torna seus meios de ação distorcidos quase poéticos. Sua presença se marca pela execução, seus métodos de tem ser, de certa forma, o suprassumo do que representa ser assustador, assim sendo, o Drácula de Stoker se

apresenta com certo refino, trabalhando meticulosamente para se atingir um objetivo claro com finesse, como ocorre na maior parte do livro.

Enquanto isso, no *Drácula* de Coppola, a existência de novas características visam dar mais nuance as intenções da figura vampira, buscando estabelecer uma maior faceta humanizadora para o ser eterno. Yuri Garcia, mestre em comunicação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, em sua tese *Drácula: O vampiro camaleônico*, defende que, o *Drácula* de Coppola é “(...)conhecido como um tirano por uns e como um herói por outros é na realidade um homem apaixonado.” (Kurylo; 2014; p. 123), tornando clara a sua diferença com o material base de Stoker, cujo objetivo motivador era a pura maldade na maior parte da narrativa.

Aqui conseguiríamos retomar Sandra Rey, em sua fala que já fora mencionada nesse texto, sobre as diferenças entre os similares (Rey; 2002), mas isso levaria a um engano, pois, é justamente as semelhanças entre os dois que age como uma ponte conceitual, possibilitando a conexão entre essas duas produções clássicas, e o trabalho que discutimos neste presente momento.

Que seria esta semelhança portanto? A ação. Veja bem, o que diferencia estas duas interpretações da mesma criatura são as suas intenções para com o mundo e quem o habita, mas o que não muda,

entretanto, é o método utilizado. Ambos fazem as mesmas vítimas, habitam os mesmos espaços distorcidos e agem de forma discreta, seus objetivos com estas ações se desviam, mas a forma cada evento se dá permanece de forma similar, até mesmo o seu derradeiro fim é igual, a morte. É observando com cautela, a realização deste comparativo, que o mais essencial vem a luz, tanto para o sentido geral do que é ser um vampiro como *Drácula*, como para cada nuance específica de suas variações, o que nos permite extrair com clareza os sentidos individuais e coletivos, visando seus usos coloquiais.

Cecilia Almeida Salles define que “O objeto artístico é construído desse anseio por uma forma de organização.” (Salles; 2004; p. 33), portanto, a partir deste ponto, debateremos de que forma as regras previamente estabelecidas no capítulo anterior, se relacionam com as características retiradas de *Drácula* na busca por uma construção poética, e, de que forma a garrafa de Boccioni (Figura 18) tem importância em relação a todo o contexto da formação da arte vampírica e seu manifesto.

Começamos então a destrinchar a forma como essa organização se dará, a começar pela estrutura. Assim como no capítulo anterior, vampirismo latente, optei por categorizar as características retiradas de *Drácula*, em relação a produção, em

tópicos, visando dar o tempo devido para cada explicação. Nomeando-os, cheguei a três alcunhas, que visam representar os sentidos gerais de determinados comportamentos da figura, tanto no livro, quanto no filme, em relação às obras presentes no recorte artístico analisado. Essas alcunhas são: Solidão Imortal, Armadilha Íntima e Metamorfose. Cada um desses tópicos condensam uma série de fenômenos em sentidos poéticos específicos, que servem de condutores para a produção de obras dentro do espectro da arte vampírica.

Um último adendo antes começarmos os debates específicos sobre cada uma destas características, é notar que este é um processo de conceitualização poético/material. Estes preceitos estabelecidos fogem de elucubrações e das conjecturas idealizada no plano das ideias, sua função é fixar um conjunto de regras específicas para fundamentar um processo possível de ser percebido como reprodutível, mas com abertura o suficiente para renovação, buscando sempre os limites do que pode ser a produção desta arte vampírica. É a partir desta constatação textual que sua existência passa a ser definida, possibilitando assim, a existência de seu manifesto, pauta para o próximo capítulo. Mas sem mais desvios, vamos aos pontos principais.

## **2.1 Solidão Imortal.**

A solidão imortal consiste na experiência de aproveitar-se das limitações eternas de uma vida, é um movimento de utilização do que é mais individual como combustível para a produção, se relacionando intrinsecamente ao fazer auto-biográfico, ponderando sempre sobre o impacto do individual sobre o coletivo. Isto se baseia em duas características principais retiradas do livro e do filme. Em Stoker, é colocado em jogo a questão temporal em foco, Drácula é um ser imortal, eterno o suficiente para que sua presença seja conhecida e temida pelos habitantes das terras que circundam seu castelo, como uma presença sombria sempre à espreita. Seu ser, coberto em treva e misticismo, ameaça sem precisar necessariamente sempre agir diretamente no que rege a coletividade, em tato. Neste viés, é individual, seus planos, seus sentidos, são exclusivos a si, mas a sua capacidade é potencialmente perigosa, portanto conhecida, por todos que o cercam.

Outra faceta interessa em Coppola (1992), uma vez que, para o Drácula do filme, a solidão não é sentida com leveza, já que este sofre do peso da saudade eterna de sua amada. Aqui a eternidade é sentida com um anseio, sua maldade, seus atos criminosos,

escondem nada mais que um homem que sofre, aplacado por um sentimentalismo inescapável.

São estas características que, irão, de certa forma, nortear o processo de uma criação autobiográfica enviesada e que busque sentidos específicos. Dewey define que “A expressão como ato pessoal e a expressão como resultado objetivo estão organicamente ligadas.” (Dewey; 2010; p. 180), o que poderia fazer crer que ponderar sobre estas questões é redundante, já que este processo costumeiramente ocorre sem esforço, mas neste cenário o que se visa não é constatar, mas direcionar um fluxo de consciência. A solidão imortal não é um processo de ensino, é uma aceção, uma tomada de consciência, ao qual um processo artístico auto-biográfico assume o controle do que diz, e do que pretende dizer.

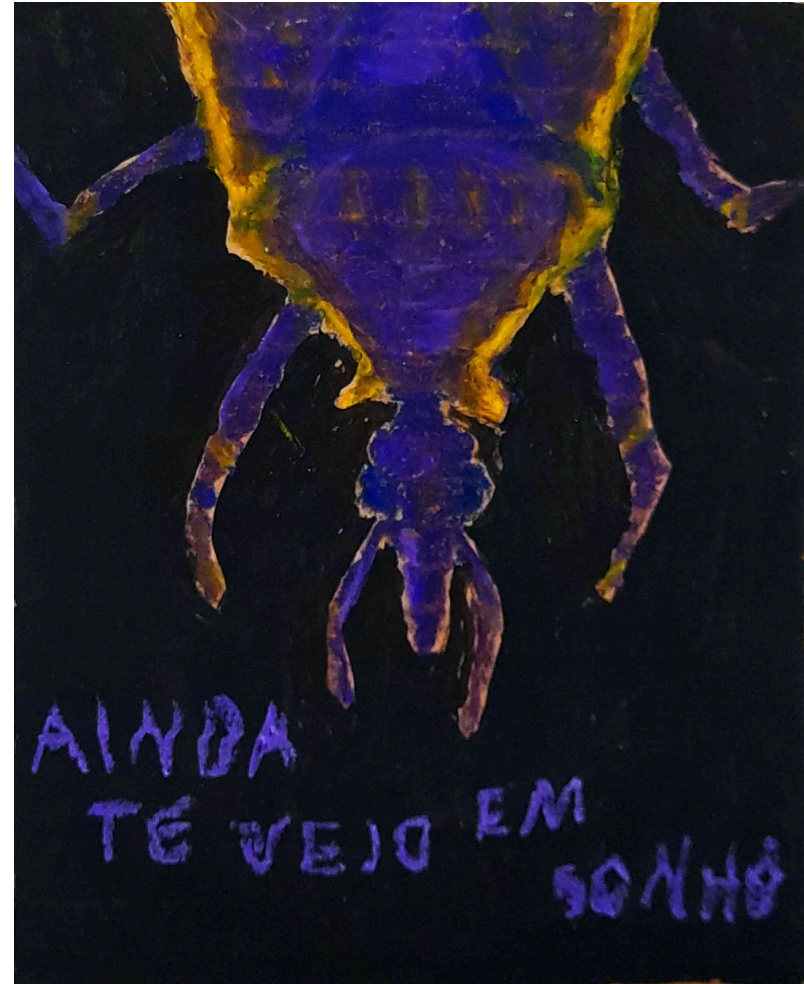
Trata-se de compreender qual sentimento atormenta a continuidade poética que nunca se finda, e de que forma, a presença de um trabalho, extenso em existência no tempo (às vezes até mais que o seu autor), pode atingir o coletivo, confinado a sua própria individualidade.

Pode-se ponderar, posto isto, que este é um fator externo à obra, uma vez que circula somente as questões motivadoras e qualitativas da produção, mas isso traria um fim insatisfatório a este processo na maioria dos casos. Como define Sandra Rey “Não

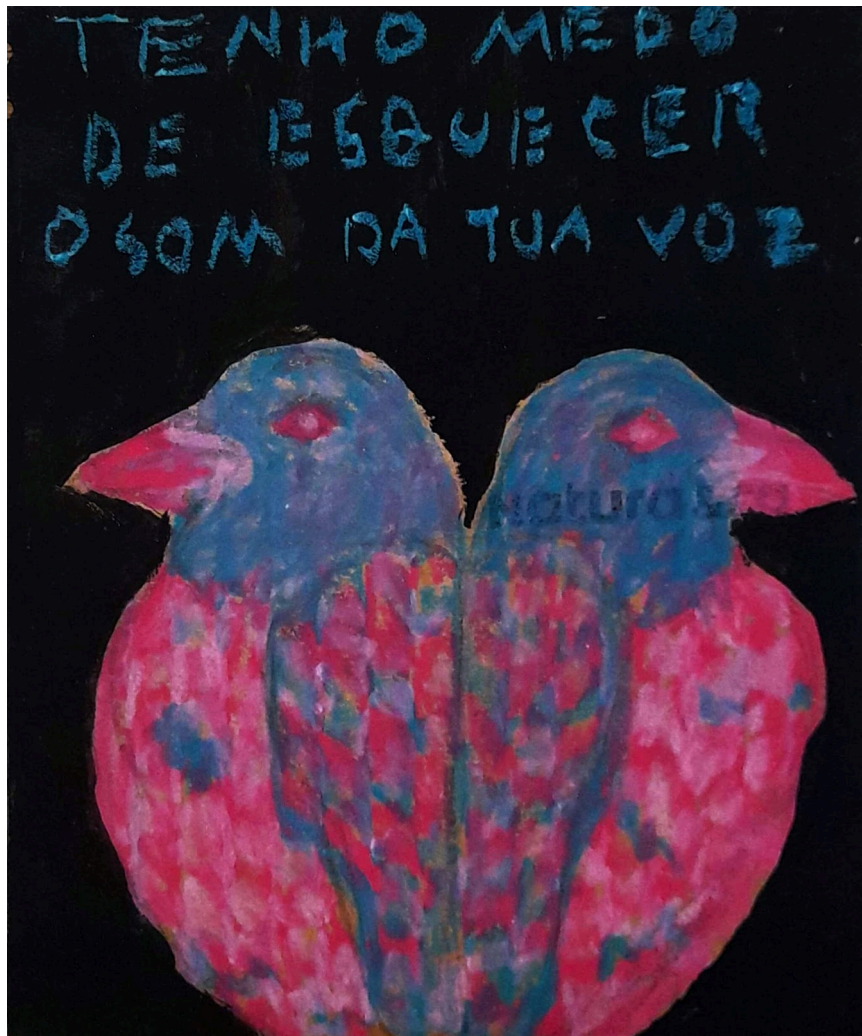
podemos prever com exatidão os caminhos pelos quais a obra se concretizará” (Rey; 2002; p. 134), o que poderia significar que tentar definir previamente o que se pretende comunicar em um trabalho é um esforço em vão, já que a obra definirá seu curso em meio a execução. De fato, não há como dizer com exatidão que esta afirmação está totalmente errada, mas existem outras formas de encarar este processo, formas que encarem os limites como possibilidade de novos sentidos, para o que pode parecer impossível em primeira instância, tornar-se uma questão de processo.

Quando compondo uma obra para a eternidade, o sentidos não se interrompem, mesmo Drácula, em sua plena existência infinda, ainda sente a necessidade de expressar-se quando age, a experiência sem dúvida tem seu valor indiscutível, mas se a casualidade não possuísse significância, o exercício tornaria-se monótono e insignificante. Portanto é preciso compreender que Drácula não deixa de ser Drácula quando seu plano não acontece como previsto, muito menos desiste de suas vítimas, ele se adapta a necessidade, compondo um novo método que se liga à sua intenção original. A solidão imortal, por consequência, exige do artista uma alta carga de lealdade poética, uma que não o impossibilite de se entregar à experimentação, mas que também saiba navegar pelo desconhecido sem perder sua essência.

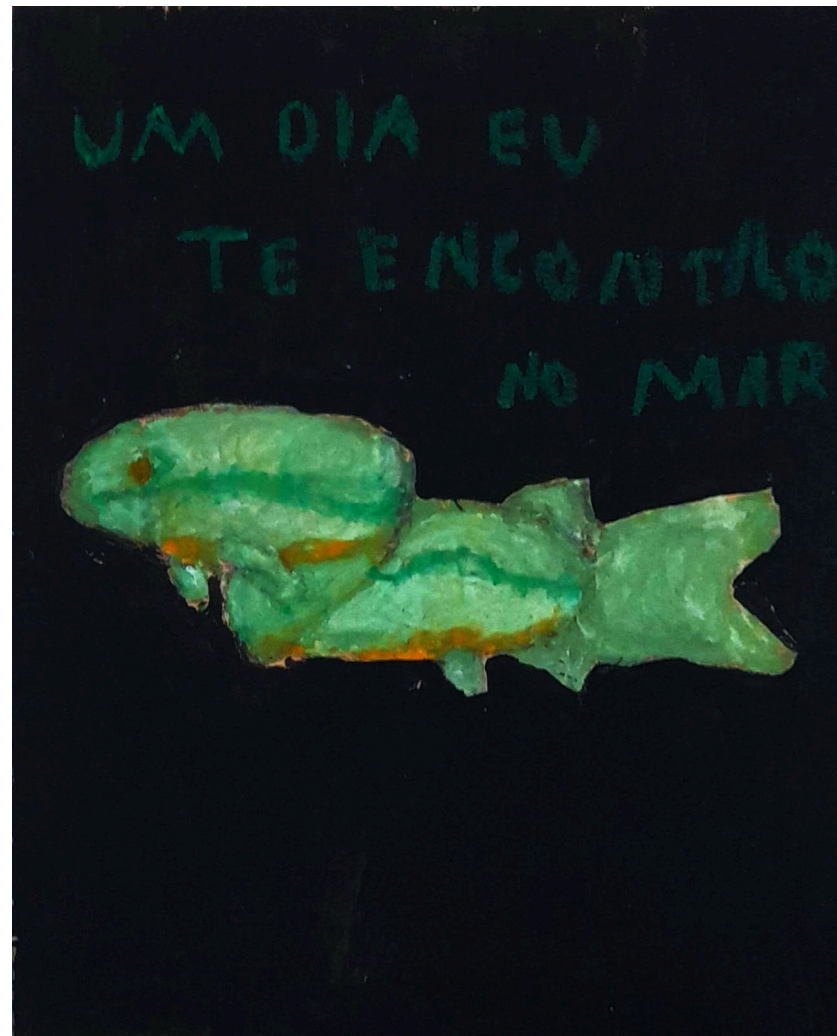
Um exemplo do recorte conceitual, feito para este trabalho, que resume bem estes sentidos, é a série 2 dos *Vampirinhos* (Figuras 14, 15, 16 e 17). Não que outros trabalhos também não se relacionem de forma direta ou indireta com este preceitos que acabaram de ser postos, mas esta segunda série de *Vampirinhos* se dedica exclusivamente a tratar sobre o sentimento de saudade presente no luto, um sentimento que não nunca se esvai apesar do esforço. A presença de um afeto saudoso, que às vezes se lamuria em expectativas sem futuro, compondo de forma poética situações tão íntimas, mas que pelo esforço do processo artístico acaba se tornando coletivo e acessível, é exatamente o que a solidão imortal apresenta mais profundamente. Tocados por outros sentimentos vividos, esses animais hematofagos também falam do afeto, mas sobre outra ótica, outro paralaxe. Atormentados pela sombra do vampiro poético que busca tirar do amor a melancolia e o saudosismo, nestas obras há o reflexo eterno do sentimento que existe solitário dentro da alma do artista, buscando através de sua própria força individual, atingir de alguma forma particular quem as vê.



**Figura 14:** Daniel Ferreira; *Série Vampirinhos, Número.5*; 2024  
Giz Pastel Oleoso e Guache Sobre Papelão  
14,5 x 18,5 cm  
Acervo Pessoal



**Figura 15:** Daniel Ferreira; *Série Vampirinhos, Número.6;* 2024  
Giz Pastel Oleoso e Guache Sobre Papelão  
14,5 x 18,5 cm  
Acervo Pessoal



**Figura 16:** Daniel Ferreira; *Série Vampirinhos, Número.7;* 2024  
Giz Pastel Oleoso e Guache Sobre Papelão  
14,5 x 18,5 cm  
Acervo Pessoal



**Figura 17:** Daniel Ferreira; *Série Vampirinhos, Número.8;* 2024  
Giz Pastel Oleoso e Guache Sobre Papelão  
14,5 x 18,5 cm  
Acervo Pessoal

## 2.2 Armadilha Íntima

Partindo para o plano da ação, a armadilha íntima contempla as diretrizes do que se relaciona diretamente com o método de produção. As referências utilizadas das figuras dráculianas tem como função orquestrar metáforas para a aplicação específica de um método de construção compositora. Construção esta, que visa surpreender o observador através de um elemento inesperado que só pode ser percebido quando o observador se torna íntimo a produção artística, seja através dos temas, ou de certas sinalizações de sentido intencionais, presentes ou sugeridos no interior da obra.

Começemos por definir qual é a relação entre tudo que acaba de ser descrito com a figura do primeiro vampiro. Drácula é um ser sombrio, fato sem contestação, mas outra coisa que não lhe foge o caráter é a descrição. Não é bestial o tempo todo, sua figura distorcida só se revela no momento derradeiro, o que exige dele fazer-se íntimo da sua vítima na maior parte dos casos. Em alguns exemplos, como em sua relação com a personagem Mina Harker, no filme de Coppola (1992), ele é sedutor, controlando seus impulsos para o momento certo, visando ser assertivo em seu plano de torná-la sua noiva imortal. Em outros casos, ele saciará sua fome de forma

incógnita em meio ao barulho da cidade, atacando ao silêncio, onde a percepção de sua intenção ocorre tarde demais para a vítima.

Transpassando a intenção, indo a ação e chegando até a fuga despercebida, o processo de violência não é bradado, muito menos anunciado de forma sutil, ele ocorre no espaço interior, no silêncio sombrio da morte. Desta forma, esta armadilha íntima, assim como o bote de Drácula, não que ser alarmante, a ação produtiva busca acima de tudo a eficiência, para que o que se deseja seja alcançado.

Dewey (2010) define que:“... Deve haver canais indiretos e colaterais de resposta preparados de antemão no caso de quem realmente vê o quadro ou escuta a música.” (Dewey; 2010; p. 202/203). Neste viés, a eficiência agora mencionada, gira em torno diretamente na manipulação deste canais de percepção, visando colocar um invasor neste processo, que tentará surpreender aquele que o percebe quando já houver uma base comum de assimilação do que está sendo visto, assim como ocorre com as vítimas de Drácula, que só percebem da sua figura o permitido, para que o resto seja revelado quando for oportuno.

Para compreendermos de que modo esse invasor é inserido, e, por consequência como age, existe uma referência imprescindível para sua compreensão, a escultura *Desenvolvimento de Uma Garrafa no Espaço* de Boccioni (Figura 18).



**Figura 18:** Umberto Boccioni; *Desenvolvimento de Uma Garrafa no Espaço*;  
1913

Escultura em Bronze  
39.4 × 60.3 × 31.8 cm

Acervo MET

Disponível em:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/485529>

Escolhida a dedo, ou por ocasião do destino, esta obra específica de Umberto Boccioni porta em si a ousadia dos artistas futuristas, que desejavam através de seus trabalhos representar o multifacetado de uma forma singular, onde tudo deveria ser compreendido de uma vez. Talvez seja pela ousadia de Boccioni em buscar esta característica instável no tridimensional, ou pelo resultados deste suposto “desenvolvimento”, mas existe uma coisa fascinante em como o artista italiano trabalha a percepção do sentido nos observadores, delineando caminhos, criando um todo único através de diversos elementos convergentes perceptíveis.

A crítica de arte e professora norte americana, Rosalind Krauss em seu livro *Os caminhos da escultura moderna* (2001) comenta que

*Desenvolvimento de uma garrafa no espaço é, portanto, uma obra que equaciona as preocupações da escultura com as preocupações acerca de como as coisas são conhecidas. Procura ultrapassar as informações parciais que uma visão isolada de um objeto pode facultar no observador. (Krauss; 2001; Pág 55/56.)*

Conferindo certa universalidade à obra de Boccioni, uma vez que seus sentidos transpassam o campo específico da escultura, trazendo reflexões pertinentes ao senso geral da produção artística. São justamente estas questões que nos interessam discutir aqui, de

que forma este fluxo de percepção construído através desta garrafa, pode impactar, até mesmo a produção em meios bi-dimensionais, como às presentes na produção aqui posta. O meio tridimensional exacerba ao extremo o local de percepção do observador ao dá-lo o poder contornar seus limites, efeito que se limita no bidimensional. No entanto, assim como se pode imitar uma sombra, o volume de uma garrafa, ou profundidade de um poço, usando somente um lápis em um papel plano, é possível recriar este efeito de trânsito pelo trabalho artístico a sua forma única.

Para isso, observemos quando Dewey nos diz que o desenho da placa de trânsito, se difere da arte, pois não contém a experiência, mas direciona a ela, diferente da obra de arte, que carrega expressividade intrínseca em suas formas (Dewey; 2010). Através dessa dicotomia entre signos práticos e expressivos, que coexistem dentro do mesmo aspecto da percepção visual, mas que se diferem em intenção, podemos considerar a possibilidade de que é possível que exista, dentro de um trabalho artístico, este outro signo de função direcionadora, mesmo que não haja de forma totalmente similar. Chegaremos, assim, à conclusão de que podem existir características menos expressivas dentro da hierarquia de uma obra, que existem com a função de criar uma rota ao que se deseja ser

percebido no trabalho como ponto focal, evocando o trânsito bidimensional que há pouco mencionamos.

Naturalmente, todo trabalho possui uma hierarquia de informações, e quando um artista compõe uma peça, ele tem em mente o que deseja que seja mais relevante, mesmo que subconscientemente. Digo isso, pois a intenção do que está sendo dito não é diminuir a qualidade estética das lâminas circulares que constroem a garrafa, por exemplo, mas sim, perceber que elas agem também como um instrumento de um sentido maior, que necessita do movimento delas para existir.

Para que a armadilha íntima possa existir dentro de uma produção visual, é necessário compreender que cada elemento posto tem sua importância na cadeia de expressividade/informações, e que, estes podem e devem ser manipulados à vontade do artista. Através de um certo nível de controle do que é assimilado inicialmente pelo observador, se torna possível criar uma rota efetiva que o levará diretamente ao inesperado dentro da obra. Com este pensamento, a obra passa a ser percebida como um plano de ação por seu autor, disseminar o sentimento que originou o processo torna-se o objetivo de sua armadilha, fazendo com que as construções visuais sejam pensadas com a intenção de fazer que, quem a veja, chegue até aquele ponto pretendido. O invasor posicionado na produção tem de

ser inerentemente sedutor no caminho que cria, como um Drácula dentro de uma garrafa, que precisa que você entre, para deixá-lo entrar.

A forma como isto é realizado de forma prática, nas obras destinadas a análise deste trabalho, é através da relação escrita-plasticidade, citada anteriormente. Em Pareyson temos a seguinte afirmação, “O fato é que a arte não é somente executar, produzir, realizar, e o simples "fazer" não basta para definir sua essência. A arte é também invenção.” (Pareyson; 2001; p. 25), o que nos diz que produzir arte não pode ser um exercício mecânico em seu cerne, mas que deve se reinventar sempre que possível. Quando a relação escrita-plasticidade surgiu, a armadilha íntima ainda não havia sido idealizada completamente, a sua presença, talvez em um revisionamento, pode ser notada como ecos subconscientes, mas a sua presença ativa aconteceu progressivamente, conforme se pavimentava os ideais da denominada arte vampírica.

Neste contexto, a relação entre a imagem e o texto, que surgiu na causalidade da experimentação, tomou outras proporções assim que suas nuances foram percebidas e assumidas pela produção, reinventando a forma como a composição se acomodava dentro de uma obra. O texto deixou de ser mero ato poético inconsciente, assumindo o papel produtor de expressividade ativa,

podendo ser aplicado, portanto, dentro da hierarquia de informações. O que permitiu que ele trabalhasse em pé de igualdade com a plasticidade dentro de um trabalho. Isso acarretou nas dicotomias citadas no tópico de escrita-plasticidade, onde a composição de cada peça visa criar contraste ou fluxo entre a imagem e o texto, o que, somado ao ato consciente de posicionar o invasor, permitiu a criação de diversas composições únicas, onde o sentido flutua entre palavra escrita e imagem criada.

Partindo deste fato, as obras produzidas posteriormente a idealização da armadilha íntima, possuem uma maior clareza de intenção do que pretende exprimir, se assim podemos dizer. A rota pela qual a expressividade se torna perceptível foi ficando cada vez mais pensada aos detalhes, abrindo espaço para novas possibilidades de experimentação dentro do próprio escopo do projeto poético. O exemplo mais claro que podemos extrair disso é a flutuação do posicionamento dos elementos escritos, umas vez que estes podem estar em evidência (Figura 19), deslocados a cantos remotos (Figura 20), ou até mesmo evidenciados no título da obra (Figura 21), podendo por sua vez, esconder o invasor em seus sentidos, ou revelar sua presença no elemento plástico.



**Figura 19:** Daniel Ferreira; *Fogo Fátuo*; 2024  
Giz Pastel Oleoso e Acrílica Sobre Papelão  
21,5 x 24 cm  
Acervo Pessoal



**Figura 20:** Daniel Ferreira; *Intrusão*; 2024  
Giz Pastel Oleoso e Guache Sobre Papelão  
30,5 x 36 cm  
Acervo Pessoal



**Figura 21:** Daniel Ferreira; *Não Existe Bestialidade Que Resista a Escala 6x1*;  
2024  
Giz Pastel Oleoso Sobre Tela  
30 x 40 cm  
Acervo Pessoal

É importante denotar que não equaciono a prática da armadilha íntima neste método específico de produção, acredito fortemente que existam outras possibilidades de aplicação de seus efeitos, tão efetivas como as que acabo de mencionar. Outras possibilidades além do meu próprio alcance poético podem surgir no seu aspecto, dado o alcance do manifesto que a sugere, manifesto este que mais a frente será exposto e discutido. O que foi trazido em termos materiais, foi uma exemplificação de sua aplicação, que convém de ser a construção por onde esse método surgiu originalmente, mas este adendo está sendo aberto justamente para que essa prática não seja resumida a uma única aplicação específica, dado escopo que pode alcançar através de experimentações em sua órbita.

### **2.3 Metamorfose**

O último aspecto removido de drácula que discutiremos é a sua capacidade metamórfica. Dentre outras características perceptíveis que diferenciam Drácula de outras representações vampíricas notáveis, a metamorfose se destaca devido ao seu potencial de aproveitamento dentro do universo da produção artística, uma vez que a adaptabilidade permite a transformação sem a perda da essência/poética.

Mas antes que se colocam os carros antes dos bois, falemos primeiro de como essas transformações ocorrem dentro da mitologia draculiana. Para isso, destacamos dois exemplos essenciais que suplantam não só a força deste elemento como fator de mobilidade narrativa, mas que também auxiliam na reafirmação da coerência de Drácula em suas duas encarnações midiáticas.

O primeiro exemplo que discutiremos é a licantropia, utilizada na cena/trecho em que Drácula se relaciona sexualmente com a personagem Lucy Westenra. Em ambas as existências de Drácula citadas aqui, ele possui uma capacidade única de transformar-se em um lobo, fato muito pouco comum a representações de vampiros no imaginário. E, mesmo assim sendo, é indispensável para a narrativa como construída que isso aconteça,

dado o contexto carregado de soturnidade onde esta transformação ocorre. Entretanto, nos interessa mais discutir a sua aparição na literatura, uma vez que esta se utiliza de ferramentas narrativas a qual sua contrapartida cinematográfica coloca em desuso. Para entendermos isso é preciso que fique claro que

(...)modificações podem ser devido à necessidade de criar uma imagem que funcione de forma mais assustadora no cinema (a imagem que nossa criatividade constrói como assustadora baseada na descrição de um livro pode ser muito menos assustadora em uma apresentação visual,...) (Kurylo; 2014; p. 122)

o que infere na prática da transformação, contextos diferentes de existência que variam de acordo como certo efeito deseja ser aplicado. Para que no filme fosse aplicado a sensação de um terror misterioso, bastava que, os efeitos práticos e especiais, fossem grotescos o suficiente para amedrontar o telespectador com seu realismo fantástico, que entrava em contraste com a sobriedade do corpo despido de Lucy. Mas para as páginas do livro isso era uma tarefa mais complexa, já que sem o apoio da visualidade, recursos narrativos tinham de inferir uma sensação de ameaça posterior à figura do lobo. O que de fato ocorre, em uma cena inicial, não adaptada ao cinema, Jonathan, o protagonista, viaja de charrete até castelo do Conde Drácula, onde, no caminho, se depara diversas

vezes com lobos selvagens à espreita de seu transporte, criando de forma natural, cenas de angústia protagonizadas pela ferocidade do animais lupinos.

Este fato é justamente o que nos interessa. No livro, existe uma construção de um símbolo, que visa impor a sensação do horror desde sua primeira aparição, o que faz com que a transformação de Drácula neste símbolo seja ainda mais impactante, uma vez que quem acompanha a história já o conhece e o teme. Diferente do filme, que tem maior apoio na visualidade, por mais que essa não deixe de ser impactante, no livro, a construção deste momento pauta-se muito mais na capacidade de Drácula de representar um perigo bem estabelecido, cumprindo o papel de vilão secular que este sustenta.

Em contramão a este exemplo, usemos outra situação que funciona melhor no filme de Coppola (1992) do que no livro de Stoker, o rejuvenescimento. Para que tiremos de pauta, não existe nenhum problema na forma como o rejuvenescimento exerce sua função no livro. Este, posto como auxílio na sedução de Mina Harker, funciona como deveria propriamente, Drácula tenta impor-se como figura substitutiva na ausência, causada por ele, de Jonathan, o marido, que por sua vez consegue retornar a tempo de frustrar seus planos. O que difere, no filme, do livro, é a importância que as

figuras exercem neste oculto jogo de persuasão. Yuri Garcia define que

Mina vai de vítima do livro de Stoker, à personagem central no filme de Coppola. Ela é a reencarnação da mulher que motivou Vlad a se voltar para as trevas, assim como o motivo de sua viagem, de seu ataque furioso aos ingleses, da vampirização de Lucy e no final, é quem mata o vampiro e faz com que ele morra como um príncipe e não um monstro. (Kurylo; 2014; p. 124)

dando a dinâmica entre os três personagens uma profundidade poética maior, já que o Drácula do livro não possui este passado dramático implementado no filme. Fato que reforça a imagem da figura de Drácula como ser romântico que sofre eternamente, presente somente na interpretação de Coppola, que se contrasta com a sua contraparte de Stoker, que por focar mais nos atos malignos, interessa mais o lobo, já este representa melhor sua faceta de pura maldade.

É posto estes dois exemplos, que podemos discorrer com clareza que o que interessa a esta pesquisa não é meramente o ato de transformar-se, habilidade que a figura vampiresca possui, mas o que a motiva a fazê-lo. Se compreendermos que através da força narrativa/poética que essa habilidade de transfigurar-se pode carregar, como elemento construtivo em uma obra, auxiliado a fala

de Rey que nos diz que “Formulamos uma hipótese supondo que vamos encontrar as respostas, mas também não é certo que não tenhamos de mudar o rumo.” (202; Pág 138), percebemos que o processo de metamorfose deve ocorrer com consciência, pois, como as mudanças ocorrem inevitavelmente, apropriar-se desse movimento conscientemente é potencializar seus resultados. Deve-se pensar como Drácula, como lobo ou homem apaixonado, ele se presta sempre ser o ápice de si, mesmo que fosse uma coisa completamente diferente a alguns minutos atrás.

Façamos agora uma breve análise de alguns exemplos do recorte que demonstram na prática o viés do que está sendo proposto. Para isso usaremos duas séries previamente produzidas, *O Amor é Um Delírio em Execução* (Figura 22, 23, 24) e *Criaturas Desagradáveis* (Figura 25, 26, 27).



**Figura 22:** Daniel Ferreira; *Série O Amor é Um Delírio em Execução*; 2024  
Giz Pastel Oleoso e Guache Sobre Papelão  
11 x 14 cm  
Acervo Pessoal



**Figura 23:** Daniel Ferreira; *Série O Amor é Um Delírio em Execução*; 2024  
Giz Pastel Oleoso e Guache Sobre Papelão  
11 x 14 cm  
Acervo Pessoal



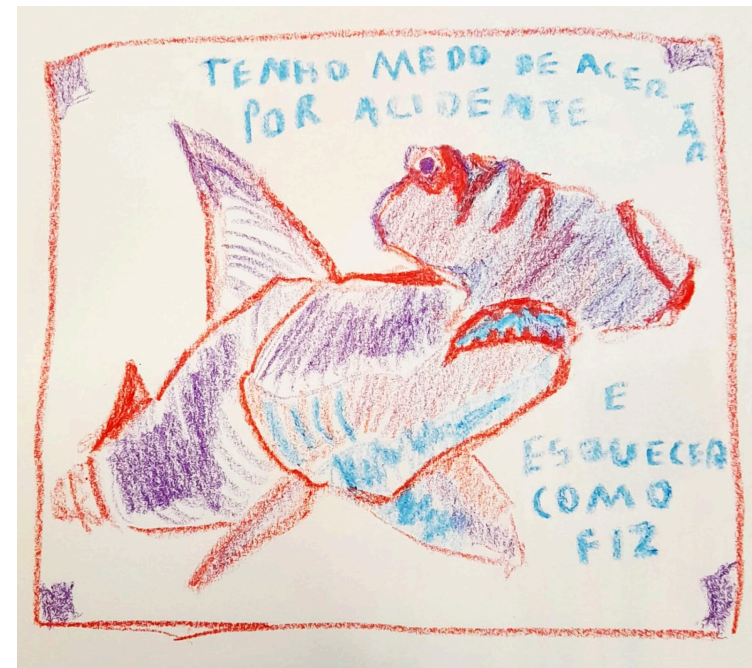
**Figura 24:** Daniel Ferreira; *Série O Amor é Um Delírio em Execução*; 2024  
Giz Pastel Oleoso e Guache Sobre Papelão  
11 x 14 cm  
Acervo Pessoal



**Figura 25:** Daniel Ferreira; *Série Criaturas Desagradáveis*; 2024  
Giz de Ceras Sobre Papel  
18 x 18,5 cm  
Acervo Pessoal



**Figura 26:** Daniel Ferreira; *Série Criaturas Desagradáveis*; 2024  
Giz de Ceras Sobre Papel  
18 x 18,5 cm  
Acervo Pessoal



**Figura 27:** Daniel Ferreira; *Série Criaturas Desagradáveis*; 2024  
Giz de Ceras Sobre Papel  
18 x 18,5 cm  
Acervo Pessoal

Existem algumas diferenças essenciais entre estas duas séries, mesmo que certos aspectos da visualidade, como a relação escrita-plasticidade, estejam presente ambas, características como materialidade, poética, e suporte, se transformam de acordo com a necessidade pretendida pela obra.

Em *O Amor é Um Delírio em Execução* (Figuras 22, 23, 24) existe uma busca pela delicadeza no campo pictórico, através da representação de signos frágeis, como a concha, o coração e a romã, existe um contraste com a materialidade densa do pastel oleoso. Material este que devido ao caminhar desta poética recorre insistentemente, já que acabo sempre por preferir temas de cunho mais denso dentro do espectro do afeto.

Esta construção existe justamente baseada no que se almejava representar na obra em questão, a dualidade dos sentimentos românticos. A dicotomia entre denso e frágil existente, portanto, está presente não só na poética, como transpassa pela materialidade, unindo em sua totalidade ao que é plástico. Sendo assim, independente de qual tivesse sido o processo de produção anterior a ela, esta tem por si só características únicas o suficiente para se enquadrar em um senso próprio de si.

Da mesma forma, *Criaturas Desagradáveis* (Figuras 25, 26, 27), mesmo apoiado de forma considerável em meu projeto, possui

de sua forma, seu próprio conjunto de especificidades que a separam de outras obras, como *O Amor é Um Delírio em Execução* (Figuras 22, 23, 24). Já que esta por sua vez, inverte o processo ao se utilizar de uma material mais sutil, como o giz de cera, para representar animais carnívoros, visando representar através da dicotomia peso/sutileza, a visualidade de um pensamento distorcido que perde sua agressão no âmago, devido a relativização das complicações de se viver em sociedade.

Trago esta relação entre os exemplos draculianos e os presentes no recorte na intenção justamente de demonstrar a forma como estes compõem um senso positivo de transformação, um que se adapta de forma única ao que visa alcançar, mas que independente da sua vontade de romper com o status contínuo, carrega marcas do seu todo. É preciso “(...)deixar a possibilidade de relações em aberto” (Salles; 2004; p. 23), sempre que considerarmos a expansão do projeto poético, porque assumir o controle da mudança não é recusar o que já foi, mas ser capaz de reconhecer o que se é indispensável, mesmo quando tudo parece se modificar.

Drácula não deixa de ser Drácula quando torna-se lobo, ou um homem muito mais jovem que si, ele apenas executa com precisão o alcance de todo o seu potencial inerente de ser coeso a mudança.

### **3. UMA MALDIÇÃO PARA A POSTERIDADE.**

Ponderando sobre a análise prática presente no recorte, somada à análise comparativa culminada da relação entre os elementos poéticos e a figura de Drácula, foi possível perceber que diversos processos emergiram de suas fases experimentais de uma forma mais complexa e seguras de si. Esta afirmação não se coloca como um atestado de que o que veio depois possui qualidade superior, os testes formaram uma etapa importante do processo, carregando em si suas próprias características únicas. Mas a lapidação do projeto, em uma busca por uma coerência mais consolidada, caminhou o projeto poético para certas questões palpáveis, que, não só o projetavam para o futuro, o novo, mas ressignificavam certos elementos constitutivos presentes nas obras já finalizadas.

Percepção esta, que possibilitou uma observação mais clara do que o projeto de fato comunicava, ajudando a guiar a partir dali, os limites do que representaria uma produção artística criada por mim. Entretanto, com o tempo, somadas as primeiras análises desta pesquisa, foi possível perceber que se podia expandir esta síntese para além da esfera do pessoal. Ponderando sobre o que havia sido

colocado como essencial na produção da chamada arte vampírica, era perceptível que determinados elementos possuíam função mais universal do que outros (elementos elencados em tópicos no segundo capítulo), uma vez que estes sempre estavam presentes, ou assumiam papéis de maior relevância na hierarquia da composição. Foi uma questão, então, de reduzir o projeto a estes elementos, para perceber que não só havia uma clareza estrutural quase legislativa no processo de criação, como também este conjunto de diretrizes poderia ser replicado por outro artista que não fosse eu.

Para isso, foi necessário um intenso processo de auto-reflexão, que separava tudo o que era maneirismo e vício estético, do que poderia ser compartilhado em níveis técnico/poéticos de produção entre outros artistas. Esse processo permitiu cercear com distinção o que definia a criação de uma obra de arte dentro do universo da arte vampírica, e o que era a minha própria interpretação do modelo. Foi justamente percebendo de que forma singular eu produzia arte vampírica, que ponderei sobre sobre as possibilidades que outros artistas poderiam tomar, seguindo os preceitos aqui estabelecidos (Solidão imortal etc.), explorando coisas que eu não me interessam a priori. Deste contraste hipotético fui capaz de fazer um atravessamento comparativo, que deixava mais

claro ainda o que era essencial para a significação da poética de toda a poética vampírica.

Assim surgiu o esboço do *Manifesto da Arte Vampírica*, uma poética-método, que delimitava uma forma de produzir arte dentro desse nicho específico. Não é desconsiderado aqui, no entanto, que “(...)a obra de arte é expressiva enquanto é forma, isto é, organismo que vive por conta própria e contém tudo quanto deve conter.” (Pareyson; 2001; p. 23), ou seja, não considero que a aplicabilidade do método gere homogeneidade nos trabalhos dentro da diretriz, muito menos espero isso ao propo-lo. O que nos leva a questão principal, por que escrever então este esboço?

Após realizar algumas pesquisas na área de manifestos, encontrando ao longo do caminho certa dificuldade em localizar autores que falassem desse processo, fui direto a fonte, lendo alguns manifestos amplamente conhecidos, como o manifesto futurista de Marinetti, mas entrando em contato com outros nem tão bem divulgados, como o manifesto do poema processo do poeta e artista visual carioca Waldemar Dias-Pino, buscando certa luz na questão proposta. Ao retornar desta expedição teórica duas conclusões foram alcançadas, a primeira, era de que o contexto tinha papel chave nesse processo, uma vez que a criação destes escritos muitas vezes se materializava em um momento de estagnação, seja artística ou da

vida, e de que a vontade do propositor norteava o sentido poético do movimento proposto, uma vez que este poderia renegar o que o precedia, ou adaptar determinadas características já estabelecidas de outros movimentos, claro, até determinado limite, buscando sempre diferenciar-se de alguma forma do que veio anteriormente.

Corroborando esta percepção, o poeta, crítico literário e professor brasileiro, Gilberto Mendonça Teles em sua coletânea *Vanguardas europeias e modernismo brasileiro* (1987) define que “De um modo geral, todos esses movimentos estavam sob o signo da desorganização do universo artístico de sua época. A diferença é que uns, como o futurismo e o dadaísmo, queriam a destruição do passado e a negação total dos valores estéticos presentes;” (Teles; 1987; p. 29), traço também presente no manifesto do poema processo, presente nesta mesma coletânea, onde Waldemar Dias-Pino diz que “O poema/processo é uma posição radical dentro da poesia de vanguarda. É preciso espantar pela radicalidade.” (Pino; 1987; 425)

Não só esses trechos ilustram de forma direta o que acabara de ser descrito, como também revelam um caráter de revolta marcada nestes processos, detonando que as mudanças buscadas eram buscadas devido, em sua maior parte, a uma indignação, que

marcava o ponto de ruptura com que estava estabelecido no momento, e o que deveria ser a nova norma.

Projetando essas questões para a poética vampírica e para o meu próprio impacto como produtor de cultura dentro dos espaços onde hábito, comecei a traçar linhas que cercavam o escopo do projeto, visando entender de qual contexto falava, e, conseqüentemente, com que público me comunicava. Com isso percebi que muitas questões que surgiram no meu processo, especialmente certas mudanças de temática, ocorriam devido a frustrações causadas pelo ambiente acadêmico, que em sua amplitude universitária, confundiram minha mente despreparada. Questões que foram essenciais para a formação da solidão imortal, por exemplo, onde o ato de produzir só a partir do que vem dentro se origina de aprender a isolar certas informações ruidosas que não agregam tão diretamente à carreira artística, dentro da academia. Ou como ao ser introduzido a autores como Rosalind Krauss na matéria de escultura, ou Dewey na matéria de Laboratório de produção, fui refletindo sobre o papel conceitual da obra de arte, que culminaram na *Armadilha Íntima*.

Após compreender este fato, percebi que a ideia de produzir este esboço de manifesto se originava de uma tentativa de me comunicar com artistas, que assim como ocorreu comigo, são pegos

cotidianamente pelo turbilhão universitário, devido a diversas fontes de informação que são difíceis de serem filtradas logo no começo de suas carreiras. Mesmo que de forma falha, auto-centrada, e até mesmo egolotra em alguns pontos, gostaria de transmitir a estes novos artistas que em breve compartilharam comigo esta nova geração de arte goiana, que, como nas palavras de Pareyson, “(...)pode dizer-se que a atividade artística consiste propriamente no "formar", isto é, exatamente num executar, produzir e realizar, que é, ao mesmo tempo, inventar, figurar, descobrir.” (Pareyson; 2001; p. 26).

Que a arte possa transformar de fora pra dentro, ou até mesmo de dentro pra fora, sendo vampírica ou não, mas sempre buscando ser genuína. Mas, sem mais reflexões redundantes, fica aqui registrado o esboço do manifesto, tendo seu primeiro respiro em um ambiente exposto publicamente a quem desejar conhecê-lo.

## ***O MANIFESTO DA ARTE VAMPÍRICA***

### **Prefácio:**

Apresento este manifesto como forma derrotada de espalhar a palavra insegura de um

intimismo egoísta e consumista, que busca da arte somente o ganho, nada mais. Através do vilipêndio do signo já muito gasto da figura vampiresca, exausto toda forma de completude de suas características, fazendo-se beneficiar somente aquilo que é desejado, tornando este manifesto metalinguisticamente vampírico.

Diferente do que se pode esperar, não há uma busca por um conjunto exato de regras aqui, as quais devem ser seguidas a fio, mas pistas esparsas, construídas poeticamente com uma única intenção: armar aquele desejo de liberdade artística, ao custo da completa assunção da falta de caráter.

Se há em você que lê isso, sede de mudança, uma vontade de impureza, um grito artístico interrompido pelo medo da rejeição, fica através deste, o convite para tornar sua arte desinibida, covarde, gananciosa, maldita, vampírica.

### **Sobre o Seres.**

Antes de entrar em qualquer outra desavença, é de extrema necessidade revelar que o caráter do ser vampírico é inerentemente egoísta, ele não é alheio à realidade, mas de forma condescendente ele se externa a ela. Suas lutas não perpassam por grandes pautas, ele pode até mesmo crer nelas, apoiá-las a seu modo, mas por natureza, evita tomar para si questões que podem ser melhores representadas por outrem em sua arte. O foco aqui é a produção sem amarras, o ser é social, naturalmente, então não pode se ausentar de sua própria natureza política, e, por consequência, isso refletirá em seu trabalho, mas aqui o foco se exclui da causalidade, a busca pessoal é o norte, o impacto social a consequência.

Seu desejo inato deve ser a saciedade, como pode ser o de todos os outros artistas, mas suas razões são mais mesquinhas. Ao evitar

tornar-se representante de qualquer que seja o simbolismo, a razão pela qual o artista vampiro produz, está intrinsecamente ligado à própria vivência pessoal, e somente a ela, de forma que, o próprio âmago se torna o objeto focal de sua pesquisa artística. Desse modo, deve ser priorizar o trabalho da memória, do sonho, da auto reflexão e até mesmo da autocrítica, o artista vampiro deve saber transformar tudo com potência em arte, tornando-se mesquinho até a si mesmo, afinal, um ser das trevas não deve temer a escuridão.

Essas características se derivam fortemente da figura da solidão imortal do vampiro, que tem potencial de carregar dentro de si múltiplas vidas em uma só. Podendo, dessa forma, impactar diferentes pessoas ou gerações, sem nunca deixar de ser essencialmente o mesmo ser, ele é dotado de infinito, mas movido pela necessidade de vida, sempre agirá através do instinto natural de si. O vampiro, então, é um ser individualista,

tudo em sua volta muda de forma coletiva, mas ele atravessa o plural de forma individual, conseqüentemente deixando marcas de sua presença, uma vez que sua figura possui força sobrenatural no espaço que habita. Assim também deve ser o artista vampiro, através da síntese do íntimo, ele deve impactar o coletivo através da experiência pessoal, sempre tentando ter mais influência no contexto em que vive, do que o contrário. Portanto, a qualidade do trabalho torna-se ponto chave, tal como o vampiro, que mesmo solitário, é sedutor, o artista vampiro deve-se valer sempre da perspectiva que seu trabalho tem de ser atrativo, para justificar a necessidade do isolamento social.

Ainda além, é de bom tom que o artista vampiro se porte de forma amena, o trabalho por sua vez tem de ser o grande revelador do seu potencial, já que é de caráter da produção vampírica envolver a dualidade solidão-reflexiva/atração, e como será

explicado mais à frente, o engano do seu expectador é a chave disso. É considerando, portanto, qualquer forma de subversão de expectativas como uma característica bem vinda.

Como conclusão deste segmento, denoto o fato de que o artista vampiro por muitas vezes pode por vezes ponderar se o que faz é certo, e não de fato julgo quem abandona a diretriz para buscar a coletividade poética. Mas a quem interessar continuar nesse caminho, tenha em mente que o silêncio interior é a mais emblemática das telas brancas, uma tela pronta para ser preenchida por um artista mal intencionado.

### **Sobre a Fome.**

Se há uma busca por saciedade, há fome. Como já estabelecido, o artista vampiro se move baseado no desejo de ganho, mas quais serão esses ganhos, vai variar radicalmente na

esfera do pessoal. Pensando que o processo de coletivização fora excluído da equação, não haveria sentido algum em tentar estabelecer uma pauta comum em todos os artistas da diretriz, o foco é a canalização do pessoal como fonte inspiradora, por conseguinte, cada poética é única em si mesma.

Mas para efeitos de coerência, marcos comuns devem existir como ponto de encontro daqueles que escolhem persistir nesse caminho, a fim de justificar, de forma geral, a existência do manifesto em primeiro plano.

Aqui entra, então, a segunda característica do vampiro, o bote. O vampiro é movido por sua sede de sangue, mas de forma alguma ele é um ser urgente, visceral. Sua ações se desdobram de forma sutil, ele mantém sua aparência incógnita, atacando somente quando sabe que já é tarde demais para sua vítima demonstrar qualquer tipo de resistência. Sua fatalidade reside na intimidade, a qual ele conquista

processualmente quando avalia qual é o tipo de vítima com a qual está lidando. Esse é o comportamento ideal que deve buscar o artista vampiro, ser sutil numa busca por intimidade, para só através de seu êxito revelar sua armadilha.

Isso pode ser feito das mais diversas formas, composições que direcionam o olhar do observador para uma elemento não tão óbvio, mas que carrega uma surpresa, textos difíceis de ler, mas que unificam em sentido o trabalho, elementos tão pequenos que exijam que o observador se aproxime inocentemente do trabalho, sem saber o que será visto, a artigo de exemplo. O fator compositório estará ligado diretamente à fome específica de seu produtor, podendo assim modificar coisas estruturais, como a própria técnica empregada na realização da obra.

Por conseguinte, o projeto poético da arte vampírica está intrinsecamente ligado ao que seu artista deseja extrair do meio, seja

no momento presente ou futuro. É um investimento, calculado, que visa um público específico, e que deseja extrair deste público algo recompensador. Em um primeiro momento pode soar contraditório a produção ser retirada do puro íntimo pessoal desinibido, mas a todo momento considerar a recepção de quem a for observar, por isso reforço outra vez, o trabalho deve sair do individual, para afetar o coletivo. A busca pelo controle do que se obtém irá se derivar outra vez do egoísmo, deve-se abandonar a arte pela arte, em troca da autocompreensão do que é desejado ao se realizar um trabalho artístico.

### **Sobre a Metamorfose.**

A última, mas não menos importante, característica que um artista vampiro deve ostentar é sua capacidade metamórfica. Como já estabelecido, o vampiro é um ser intimista, não faz parte de sua mística colocar-se no

papel de criatura impulsiva, inconsequente, portanto, uma de suas tendências primárias é ocultar-se a espera do momento certo, tornando assim contraditório o movimento de um permanecer fisicamente e socialmente inerte, o vampiro busca se adaptar sempre que necessário, assim como o artista vampiro deverá também.

O artista deve buscar no autoconhecimento uma potência que se expande além da sorte, ou das inspirações iluminadoras momentâneas, ele deve saber ir além, sem se perder do que lhe é importante. Deve, assim como vampiro, adaptar-se à necessidade de sua pesquisa artística, considerando sempre qual resultado deseja obter com aquele processo específico, visando assim, através da maleabilidade, sustentar a eficiência de sua técnica sem perder o que é essencial a identificação do que representa sua poética.

Mas não se engane, saber ser fiel não se iguala a se fechar no conforto da mesmice,

muito pelo contrário, saber adaptar-se é uma habilidade que requer perícia, é saber entregar a diferença, com a qualidade do que é contínuo. Trata-se de compreender as distâncias entre os limites, explorando livremente de forma plural, o que é de mais pessoal a um artista, seu cerne poético.

Em suma, compreendendo tudo o que já fora discutido até esse ponto, a capacidade de transformação do artista vampiro deverá considerar, o que ele busca alcançar, quem é o público que será afetado por esse alcance, e, de que forma se pode realizar esse feito sem perder-se de si mesmo, para só assim, poder de forma consciente continuar sendo efetivo.

### **Pósfacio:**

Perpassando tudo que até agora fora considerado inerente ao ser vampírico, o artista que deseja trilhar esse caminho complexo deve abraçar de forma

contraditoriamente natural, esses processos de percepção e produção da prática artística. Compreendendo que a ligação com suas obras e seu observador deve ser a mais íntima possível, buscando à sua própria forma maligna a coalizão entre simbolismo e satisfação pessoal.

A quem considerar as palavras aqui postas e propostas, boa caçada.

## **NASCER DO SOL.**

Gostaria de finalizar esta, que pode ser apenas uma das etapas desta pesquisa, com um senso de um saldo positivo. Creio, que, como toda obra artística produzida por mim compõe a tapeçaria do meu projeto poético, este TCC também é somente uma etapa de um projeto maior.

A arte vampírica tem seu primeiro respiro aqui, o respaldo acadêmico, aliado a expectativa pessoal de necessidade de cunhar o termo e escrever seu manifesto, impulsionaram uma ideia que vinha sendo considerada a um tempo bem dilatado a um novo plano conceitual. O ato de pesquisa, não só validou uma vontade de expandir a ideia do campo pessoal para o campo público, como também sofreu de trocas bibliográficas ricas, que abriram novas possibilidades de produção e pesquisa.

Houveram alguns contratempos, especialmente no que diz respeito à área dos manifestos artísticos, onde, além das referências serem poucas, eram de difícil acesso. Entretanto, com o tempo certo e as recomendações corretas, foi possível triangular conteúdo o suficiente para conseguir dar o rigor necessário para justificar trazer o assunto à tona no trabalho.

Considero que o exercício de reflexão acadêmica foi essencial para o desdobramento do manifesto e vice-versa, o ato de escrever sobre vieses diferentes gerou um processo interligado, que ao se encaminhar de forma fluida, confirmou a tese proposta como um dos principais objetivos do trabalho, ponderar se uma poética poderia dar, de fato, vida a um manifesto artístico.

Por fim, minhas expectativas para o futuro desta pesquisa se estendem para além da graduação, expandindo seus valores e visualidades para o campo do circuito e da arte de forma geral, ao mesmo tempo que busco no meio acadêmico a validação necessária para firmar com propriedade termos como arte vampírica e outros que possam surgir no futuro, sem nunca me fechar para a possibilidade de transformação causada por novas referências.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Oswald de. **O Manifesto Antropófago**. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje. 10a ed. Rio de Janeiro. Distribuidora Record de Serviços de Imprensa S.A. 1987.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. **A arte de vanguarda no Brasil e seus manifestos**. 2011. 17 páginas. Estudos brasileiros. Instituto IEB. São Paulo. 2010.

DEWEY, John. **A arte como experiência**. São Paulo. Martins Fontes. 2010.

DRÁCULA de Bram Stoker. Direção: Francis Ford Coppola. Produção: Francis Ford Coppola e Fred Fuchs. Roteiro: James V. Hart. Estados Unidos da América. Columbia Pictures. 1992. Disponível na plataforma de streaming Amazon Prime (128 min), cor.

KURYLO, Yuri Garcia Piedade. **O Vampiro Camaleônico**: uma análise de Drácula em suas múltiplas encarnações na Literatura e Cinema. 2014. 222 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. Martins Fontes. São Paulo. 2001.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. 3a edição 2a tiragem. São Paulo. Martins Fontes. 2001.

PINO, Waldemar Dias. **Processo: linguagem e comunicação**. In TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro**: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje. 10a ed. Rio de Janeiro. Distribuidora Record de Serviços de Imprensa S.A. 1987.

REY, Sandra. **Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais**. In BRITES, Blanca Luz, TESSLER, Elida. **O meio como ponto zero**: metodologia de pesquisa em artes visuais. Rio Grande do Sul. Editora da Universidade do Rio Grande do Sul. 2002.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado**: processo de criação artística. 2a edição. São Paulo. 2004.

STOKER, Bram. **Drácula**. Rio de Janeiro. Darkside. 2018.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje. 10a ed. Rio de Janeiro. Distribuidora Record de Serviços de Imprensa S.A. 1987.

## REFERÊNCIAS IMAGÉTICAS

Figuras 1,2,3,5,6,7,8,9, 10,11,13, 14,15,16,17,19 até 26: **Acervo pessoal.**

Figura 4: **METROPOLITAN MUSEUM OF ART**; The Met; Imagem da obra de arte *Autorretrato* de Egon Schiele localizada no acervo do MET. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/pt/art/collection/search/483438>; Acesso em 27/08/2024 às 21:12.

Figura 12: **THE MUSEUM OF MODERN ART**; MoMa; Imagem da obra de arte *I Shop Therefore I Am* de Barbara Kruger localizada no acervo do MoMA. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/64897>; Acesso em 30/08/2024 às 10:01.

Figura 17: **METROPOLITAN MUSEUM OF ART**; The Met; Imagem da obra de arte *Desenvolvimento de uma garrafa no espaço* localizada no acervo do MET. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/485529> ; Acesso em 16/09/2024 às 15:19.