

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
ARTES VISUAIS BACHARELADO

SARAH GODINHO PANCIERI

**EM BUSCA DO CAMINHO:
O fantástico como processo artístico**

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): **Sarah Godinho Pancieri**

Título do trabalho: **EM BUSCA DO CAMINHO: O fantástico como processo artístico**

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 **Sarah Godinho Pancieri, Discente**, em 13/12/2024, às 18:41, 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 21:17, 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 **5041235** e o código CRC **842EFE0B**.

SARAH GODINHO PANCIERI

**EM BUSCA DO CAMINHO:
O fantástico como processo artístico**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à banca examinadora do curso de 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.

Godinho Pancieri, Sarah
EM BUSCA DO CAMINHO [manuscrito] : O fantástico como processo artístico / Sarah Godinho Pancieri. - 2024.
Cl, 101 f.: il.

Orientador: Prof. Eliane Maria Chaud.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV), Artes Visuais, Goiânia, 2024.

Bibliografia.

Inclui fotografias, lista de figuras.

1. processo artístico. 2. pintura. 3. fantástico. 4. animal. 5. simbologia. I. Chaud, Eliane Maria, orient. II. Título.

CDU 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Aos 11 dias do mês de dezembro do ano de 2024 iniciou-se, às 10h30 no Auditório da FAV/UFG, a sessão pública de defesa do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) intitulado **EM BUSCA DO CAMINHO: O fantástico como processo artístico**, de autoria de **Sarah Godinho Pancieri**, estudante do curso Artes Visuais - Bacharelado, da Faculdade de Artes Visuais (FAV) da Universidade Federal de Goiás (UFG). Os trabalhos foram instalados pelo/a orientador/a e presidente da banca, Profa. Dra. Eliane Maria Chaud (FAV/UFG), com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Prof. Dr. Odinaldo da Costa Silva (FAV/UFG) e Prof. Dr. Paulo Henrique Duarte Feitoza (FAV/UFG). Após a apresentação, a banca examinadora realizou a arguição do/a estudante. Posteriormente, de forma reservada, a Banca Examinadora atribuiu a nota (N2) à estudante, com base nos critérios presentes na Ficha de Avaliação do TCC, considerando o TCC 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 **Paulo Henrique Duarte Feitoza, Professor do Magistério Superior**, em 13/12/2024, às 18:30, 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 13/12/2024, às 18:35, 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 21:14, 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 **5024350** e o código CRC **C80E94A4**.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que permaneceram ao meu lado durante o desenvolvimento dessa pesquisa; à orientadora Profa. Dra. Eliane Maria Chaud, pelas conversas valiosas, orientações atenciosas e por guiar-me pelos caminhos do conhecimento; aos professores Paulo Henrique Duarte Feitoza, Odinaldo da Costa Silva e Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues por transformarem esse momento em algo tão especial e estarem presentes durante meu crescimento acadêmico; aos colegas que compartilharam comigo as alegrias e trâmites da vida acadêmica; e à minha família, que apoiou e incentivou minha escolha, e que esteve presente durante todas as etapas de minha trajetória. Agradeço também a todos aqueles pesquisadores que, assim como eu, se interessaram pelo vasto mundo da arte, e que tornaram essa pesquisa possível.

RESUMO

A presente pesquisa trata-se de um trabalho prático-teórico que visa investigar o processo artístico e identificar na produção autoral a presença do imaginário e do fantástico através da pintura. O trabalho tem como foco compreender como o fantástico se manifesta dentro das artes visuais, estudando a trajetória seguida no ato de materializá-lo. Para isso, a pesquisa contará com o apoio de áreas como artes visuais, literatura e psicanálise para contemplar a produção autoral como uma manifestação do inconsciente artístico, buscando descobrir a correlação entre arte, imaginário e simbologia. A pesquisa irá dialogar com autores como Cecília Salles, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, Luigi Pareyson, Sandra Rey e Sigmund Freud para estabelecer uma relação entre a produção e a imaginação.

Palavras-chave: processo artístico; pintura; fantástico; animal; simbologia.

ABSTRACT

The present research is a practical and theoretical study aimed at investigating the artistic process and identifying the presence of the imaginary and the fantastic in the original production through painting. The study focuses on understanding how the fantastic manifests itself within the visual arts, looking into the path followed in the act of materializing it. To achieve this, the research will draw support from fields such as visual arts, literature and psychoanalysis to contemplate the original production as a manifestation of the artistic unconscious, seeking to uncover the correlation between art, the imaginary and symbology. The research will engage with authors such as Cecília Salles, Jean Chevalier and Alain Gheerbrant, Luigi Pareyson, Sandra Rey and Sigmund Freud to establish a relationship between production and imagination.

Key-words: artistic process; painting; fantastic; animal; symbology.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Grafite sobre papel, SD. Fonte: acervo pessoal.....	17
Figura 2. Grafite sobre papel, SD. Fonte: acervo pessoal.....	17
Figura 3. Grafite e lápis de cor sobre papel, SD. Fonte: acervo pessoal.	18
Figura 4. Aquarela e lápis de cor sobre papel, SD. Fonte: acervo pessoal.	18
Figura 5. Grafite sobre papel vegetal, 2018. Fonte: acervo pessoal.....	20
Figura 6. Fotografias de estruturas sanguíneas de Histologia e Embriologia, 2018. Fonte: acervo pessoal.	20
Figura 7. Caneta e colagem sobre papel, 2020. Fonte: acervo pessoal.	21
Figura 8. Caneta sobre papel, 2020. Fonte: acervo pessoal.	21
Figura 9. Exposição “Fantasias no jardim das metamorfoses”, 2021, Vinícius Figueiredo. Fonte: Vinícius Figueiredo.	23
Figura 10. Aquarela e caneta nanquim sobre papel, 2021. Fonte: acervo pessoal.....	25
Figura 11. Tinta nanquim sobre papel, 2021. Fonte: acervo pessoal.	26
Figura 12. Gravura sobre papel, 2022. Fonte: acervo pessoal.....	26
Figura 13. Fotografia, 2023. Fonte: acervo pessoal.....	27
Figura 14. Tinta guache e tinta acrílica sobre papel, 2023. Fonte: acervo pessoal.....	27
Figura 15. Grafite sobre papel, 2024. Fonte: acervo pessoal.....	32
Figura 16. Grafite sobre papel, 2024. Fonte: acervo pessoal.....	33
Figura 17. Grafite sobre papel, 2024. Fonte: acervo pessoal.....	34
Figura 18. Grafite sobre papel, 2024. Fonte: acervo pessoal.	35
Figura 19. Tinta acrílica sobre papel, 2024. Fonte: acervo pessoal.....	36
Figura 20. Tinta acrílica sobre papel, 2024. Fonte: acervo pessoal.....	37
Figura 21. Lápis sobre papel, 2024. Fonte: acervo pessoal.	38
Figura 22. Lápis sobre papel, 2024. Fonte: acervo pessoal.....	39
Figura 23. Tinta acrílica sobre papel, 2024. Fonte: acervo pessoal.....	40
Figura 24. O Manuscrito de Saragoça, 2016. Disponível em: < https://www.amazon.com.br/MANUSCRITO-SARAGOCA-Jan-Potocki/dp/8575325655 >.....	44
Figura 25. “Morfeu”, 2024, Sarah Pancieri. Tinta acrílica, papel machê e cerâmica fria sobre tela. Fonte: acervo pessoal.	54
Figura 26. “Sob A Pele”, 2023, Sarah Pancieri. Tinta acrílica, papel machê e cerâmica fria sobre cerâmica. Fonte: acervo pessoal.....	55
Figura 27. “Língua com padrão suntuoso”, 1998, Adriana Varejão. Óleo sobre tela e poliuretano em suporte de madeira e alumínio. Disponível em: < https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4909/lingua-com-padrao-sinuoso >.....	56
Figura 28. “Série: Mau Agouro”, 2024, Sarah Pancieri. Tinta acrílica sobre MDF. Fonte: acervo pessoal.....	58
Figura 29. “Série: Mau Agouro”, 2024, Sarah Pancieri. Tinta acrílica sobre MDF. Fonte: acervo pessoal.....	59
Figura 30. “Série: Mau Agouro”, 2024, Sarah Pancieri. Tinta acrílica sobre MDF. Fonte: acervo pessoal.....	60
Figura 31. Registro da exposição “Entre Percepções”, 2024. Fonte: acervo pessoal. .	61
Figura 32. “Young Hare”, 1502, Albrecht Dürer. Aquarela sobre papel. Disponível em: < https://www.albertina.at/ausstellungen/albrecht-duerer/ >.	67
Figura 33. “Cow with a Parasol”, 1946, Marc Chagall. Óleo sobre tela. Disponível em: < https://www.metmuseum.org/art/collection/search/494303 >.....	68

Figura 34. “Lírio-Tigre”, 2024, Sarah Pancieri. Tinta acrílica sobre papel. Fonte: acervo pessoal.	77
Figura 35. “Mome Raths”, 2024, Sarah Pancieri. Tinta acrílica sobre tela. Fonte: acervo pessoal.	79
Figura 36. “Cobiça”, 2024, Sarah Pancieri. Tinta acrílica sobre tela painel. Fonte: acervo pessoal.	80
Figura 37. “Círculo”, 2024, Sarah Pancieri. Tinta acrílica sobre papel. Fonte: acervo pessoal.	82
Figura 38.Registro da exposição “Entre Percepções”, 2024. Fonte: acervo pessoal. ...	83
Figura 39. “Série: Conselheiros”, 2024, Sarah Pancieri. Tinta acrílica sobre MDF. Fonte: acervo pessoal.	84
Figura 40. “Série: Conselheiros”, 2024, Sarah Pancieri. Tinta acrílica sobre MDF. Fonte: acervo pessoal.	85
Figura 41. “Série: Conselheiros”, 2024, Sarah Pancieri. Tinta acrílica sobre MDF. Fonte: acervo pessoal.	86
Figura 42. “Série: Em Busca do Caminho”, 2024, Sarah Pancieri. Tinta acrílica sobre MDF. Fonte: acervo pessoal.	88
Figura 43. “Série: Em Busca do Caminho”, 2024, Sarah Pancieri. Tinta acrílica sobre MDF. Fonte: acervo pessoal.	89
Figura 44. “Guia”, 2024, Sarah Pancieri. Tinta acrílica sobre papel. Fonte: acervo pessoal.	90
Figura 45. “Psicopompos”, 2024, Sarah Pancieri. Tinta acrílica sobre tela. Fonte: acervo pessoal.	91
Figura 46. “Em Paz”, 2024, Sarah Pancieri. Tinta acrílica sobre tela. Fonte: acervo pessoal.	91

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1. INÍCIO DE UMA JORNADA.....	16
2. PARA ONDE VAMOS	43
2.1. Introdução ao fantástico	43
2.2. O fantástico nas artes visuais.....	47
3. O QUE LEVAMOS	54
4. A CHEGADA	72
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	98

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem como objetivo relatar brevemente minha jornada nas artes visuais, registrando de forma documental parte do processo de criação e trazendo para estudo relatos, esboços e obras. Além disso, o trabalho tem também como objetivo identificar a presença do fantástico e do imaginário em minha trajetória artística, investigando suas características e simbologias, estabelecendo diálogos com autores fundamentais para o entendimento acerca de arte e fantasia.

Logo no primeiro capítulo, compartilho um pouco a respeito de minha trajetória até chegar na Universidade, no curso de Artes Visuais Bacharelado. Nesse relato, trago minhas experiências com arte e ciência, com um foco especial no exercício da imaginação e da curiosidade, qualidades que são necessárias para ambas as áreas.

Descrevo também como foi ingressar no mundo da arte e entrar em contato com artistas já estabelecidos nesse meio, o que me inspirou a mergulhar ainda mais fundo no campo artístico. Acrescento no capítulo alguns documentos de processo e desenhos antigos que permearam meus processos criativos, trazendo para análise as definições de arte estabelecidas pelo filósofo Luigi Pareyson.

No segundo capítulo, apresento ao leitor uma introdução ao mundo do fantástico, explicando as suas características e apresentando como identificá-las no campo das artes visuais. Para isso, tenho como principal alicerce as três condições exigidas para o cumprimento do fantástico na literatura propostas pelo historiador Tzvetan Todorov.

Em seguida, convido para o debate Sandra Rey, John Dewey e Cecília Salles, explorando através de suas falas formas de identificar o imaginário no processo de criação de obras de arte e entender o fazer da obra como parte fundamental para a geração de significado. Investigo também o modo de criar do artista e a arte como linguagem, que estabelece um diálogo com o espectador de forma similar ao diálogo entre livro e leitor.

O terceiro capítulo se inicia com reflexões acerca de algumas das obras produzidas durante os anos de 2023 e 2024 durante o curso de Artes Visuais Bacharelado, que tiveram como principal influência alguns dos trabalhos de

Adriana Varejão. Investigo também a série de obras “Mau Agouro” (2023), que foi o pontapé definitivo para que eu adentrasse o universo do fantástico.

Ao longo do capítulo, contextualizo as obras feitas por meio das narrativas que as inspiraram, identificando nas obras características que as tornam fantásticas. Resgato também a fala da artista Juliana Hickmann, que aborda o fascínio do ser humano pela figura do animal e investiga a relação entre homem e animais. Aqui também é feita a diferenciação entre interpretações alegóricas e interpretações simbólicas de uma determinada obra.

No quarto e último capítulo, esclareço a utilização do Dicionário dos Símbolos, da autoria de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, como guia para compreender aquilo que constitui o imaginário simbólico, que lida com os domínios do inconsciente e será posteriormente decifrado pelo consciente. Nesse contexto, trago para o diálogo o ensaio *O Inconsciente (1915)* de Sigmund Freud, como auxílio para melhor compreender como chegar ao conhecimento do inconsciente e decifrar seus símbolos.

Examino, então, obras que surgiram juntamente à pesquisa e utilizo como referência para a análise as interpretações fornecidas pelo Dicionário de Símbolos. Por fim, dedico a parte final do capítulo para explorar de forma mais profunda e detalhada a simbologia do lobo, do gato e do coelho.

Esclareço, por fim, que inicio cada capítulo desta pesquisa com uma estrofe do poema autoral “Psicopompo”, na página anterior ao capítulo em tamanho 14 na fonte Times New Roman com espaçamento simples, alinhado à esquerda. O poema completo se encontra nas considerações finais deste trabalho.

Aguardo por ti entre dois mundos
Onde a chama fulgurante de uma estrela
E o sussurrar do vento nos revela
O longo caminho adiante.

1. INÍCIO DE UMA JORNADA

Antes mesmo de ingressar na Universidade Federal de Goiás, no curso de Artes Visuais Bacharelado, o meu caminho na estrada das artes já estava sendo trilhado. Meu primeiro contato com a linguagem artística aconteceu logo na infância: fosse desenhando em pequenos cadernos que carregava comigo para onde quer que me deslocasse, fosse pintando telas ou fazendo colagens na escola, a arte e seu caráter imaginativo estiveram sempre presente no meu caminhar. Observar o mundo e, a partir dele, criar novas realidades no papel era uma atividade que configurava parte fundamental da minha infância.

Para Gilka Girardello (2011), professora do Centro de Educação, coordenadora do Núcleo Infância, Comunicação e Arte e da Oficina Permanente de Narração de Histórias da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), a imaginação é, para a criança, um espaço que confere liberdade para partir em direção ao possível, seja sua ideia realizável ou não. A imaginação da criança move-se juntamente ao novo que ela enxerga à sua volta no mundo que habita. Sensível a tudo que é novidade, a imaginação é também a dimensão na qual a criança irá vislumbrar coisas novas, e esboçará futuros possíveis. Para Girardello (2011), a criança tem necessidade da emoção imaginativa que se concretiza por meio da brincadeira, das diversas histórias que a cultura lhe oferece, do contato próximo com a arte e do contato com a natureza.

A imaginação esteve presente durante todo meu processo de formação, por meio de histórias que ouvia e histórias que criava, me apropriando da linguagem artística para exprimir e experimentar, cruzando o limiar do possível e impossível. Ao entrar em contato com a criação de mundos através da arte, pude perceber que aquilo me atraía de uma forma que se destacava em detrimento a outras formas de expressão, e por muito tempo me demorei em ver o mundo através da lente artística.

Foi também na infância que tive meu primeiro contato com a ciência, que, assim como a arte, me fascinou de forma extraordinária. Lembro-me de virar noites lendo enciclopédias e livros didáticos sobre ciência, e de me utilizar desses mesmos livros para desenhar os animais e plantas presentes nas

páginas. Ao observar esses livros, através da cópia, comecei a praticar o desenho e aprender melhor como funcionava a arte como ferramenta de estudo e como ferramenta para criar novas narrativas a partir da realidade, como podemos observar na Figura 1, 2, 3 e 4.

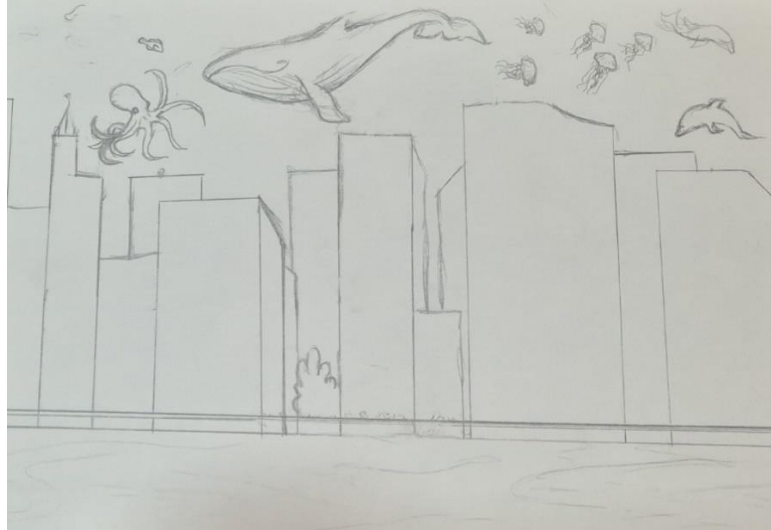


Figura 1. Grafite sobre papel, SD. Fonte: acervo pessoal.

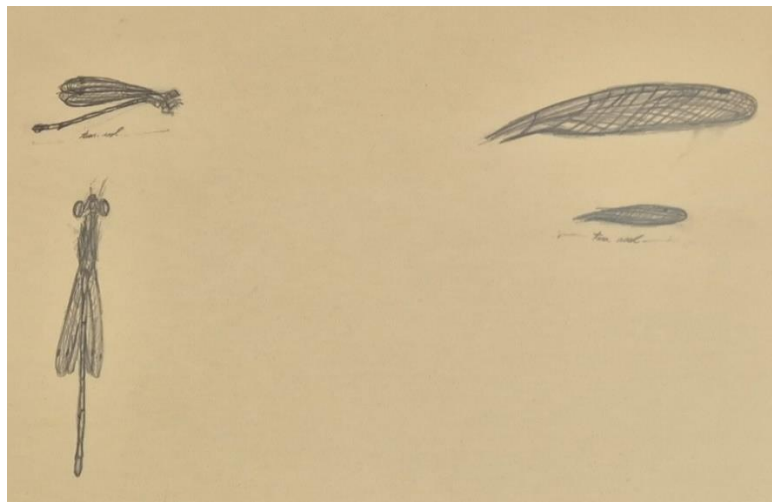


Figura 2. Grafite sobre papel, SD. Fonte: acervo pessoal.



Figura 3. Grafite e lápis de cor sobre papel, SD. Fonte: acervo pessoal.



Figura 4. Aquarela e lápis de cor sobre papel, SD. Fonte: acervo pessoal.

Girardello (2011) chama atenção para o fato de que, se a compreensão de que a imaginação é fundamental para o desenvolvimento está assegurada na produção acadêmica em nosso país, na prática ainda prevalece a associação de imaginação apenas no campo da arte e estética, propagando o

preconceito dualista que em nossa cultura separa razão e emoção, afeto e intelecto, arte e ciência.

Durante todo o período da infância, a arte e a ciência coexistiram na minha rotina: uma não existia sem a outra. O ato de investigar as possibilidades presentes na folha de papel em branco era, para mim, um experimento que apresentava variados resultados todas as vezes. Experimentar com cores e formas e observar o mundo ao meu redor através da lente da imaginação passava a ser também um trabalho investigativo que partia da curiosidade inerente da infância.

Foi apenas na juventude que uma se sobressaiu a outra: a linguagem artística passou para segundo plano em detrimento à ciência, à medida que era reforçada em meu entorno a crença dualista que dividia razão e emoção, arte e conhecimento. Passei a me considerar uma pessoa voltada para a razão, e minha investigação abandonou temporariamente a arte para focar exclusivamente na ciência.

Nesse contexto, ingressei pela primeira vez na Universidade Federal de Goiás para me aprofundar na ciência do corpo, no curso de Nutrição. Ao entrar em contato com a ciência dentro da universidade, pude perceber que o que mais me fascinava nela era seu caráter investigativo: poder entender como algo funciona, dissecar as suas partes para obter um resultado ou criar uma hipótese.

Meu interesse pela curiosidade proporcionada pelo meio científico cresceu ainda mais quando pude aproximar-me das disciplinas práticas como Química Orgânica Experimental, Histologia e Embriologia Geral e Anatomia Humana. Percebi que, sempre que estava nos laboratórios, encontrava-me totalmente imersa no processo de conhecer e me aprofundar no conhecimento que estava sendo apresentado.

Nesse momento, retomei meu contato com a arte: registros feitos em aula de estruturas microscópicas, tecidos e ossos passaram a permear minhas anotações e estudos científicos. Antes que eu pudesse perceber, estava utilizando da arte novamente para melhor compreender o mundo ao meu redor e o desenho passou a funcionar como auxílio para as investigações que fazia (Figura 5). Voltei, então, a recorrer aos atlas e livros (Figura 6) para esboçar aquilo que havia visto nas aulas e nos laboratórios.

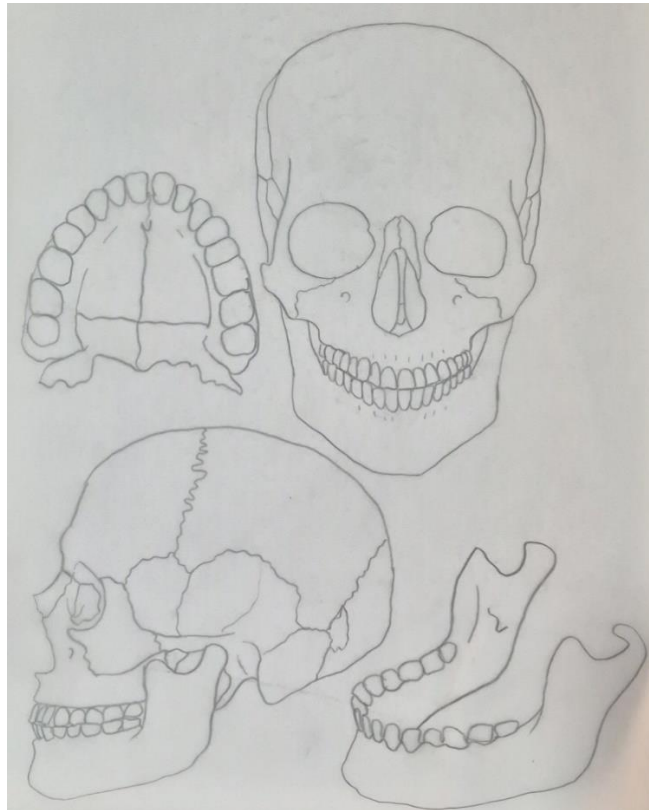


Figura 5. Grafite sobre papel vegetal, 2018. Fonte: acervo pessoal.

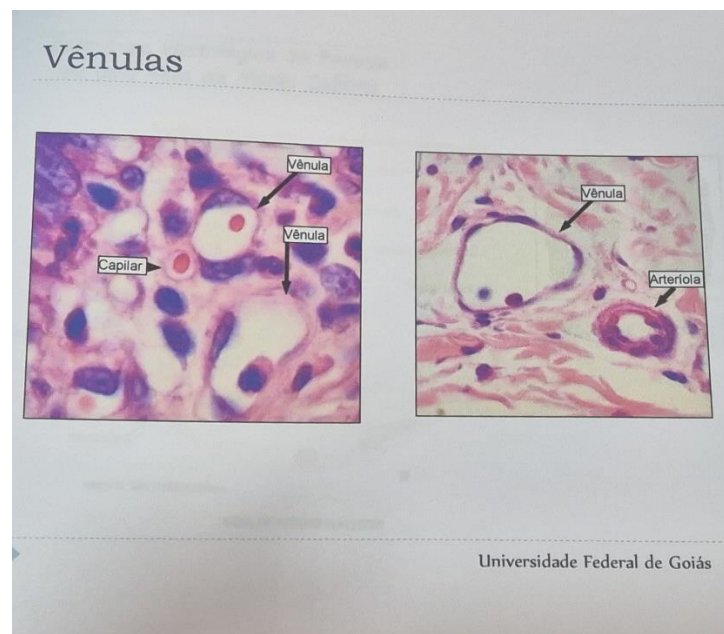


Figura 6. Fotografias de estruturas sanguíneas de Histologia e Embriologia, 2018. Fonte: acervo pessoal.

Foi durante esse período que se iniciou a pandemia de COVID-19, na qual ficamos todos confinados à nossas próprias casas, na companhia de

nossos próprios pensamentos e inquietações. Nesse contexto, passei a consumir mídias e literaturas de ficção e questionar a forma que a arte passava cada vez mais a fazer parte de meu cotidiano.

Ela estava presente nos filmes que via, livros que lia, e esboços que fazia para extravasar a confusão provocada por esse período difícil de nossas vidas (Figura 7 e Figura 8). Aos poucos, fui percebendo que a arte havia se tornado parte essencial da minha vida, e o laço que criei com a linguagem artística se tornou ainda mais intenso. Foi assim que fiz a decisão de ingressar, pela segunda vez, na Universidade Federal de Goiás, dessa vez, no curso de Artes Visuais Bacharelado.

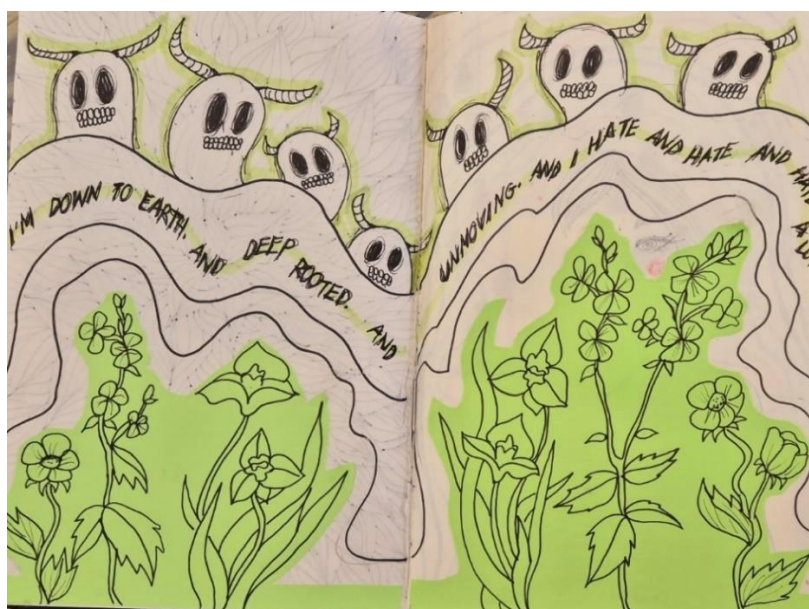


Figura 7. Caneta e colagem sobre papel, 2020. Fonte: acervo pessoal.

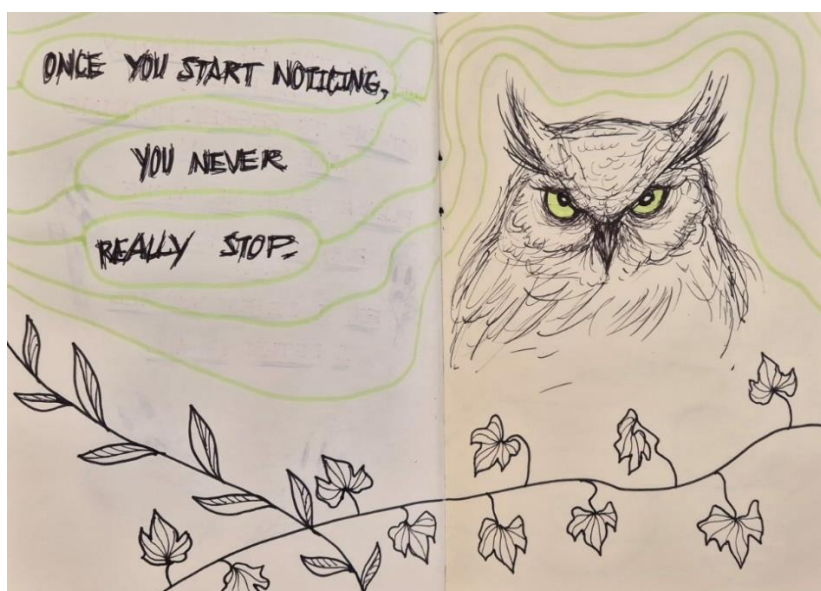


Figura 8. Caneta sobre papel, 2020. Fonte: acervo pessoal.

Na universidade, ainda em um contexto de pandemia, foi possível conhecer mais a respeito das várias faces da linguagem artística, e entender um pouco mais sobre o modo como funcionavam. Estar imersa no cenário artístico me fez enxergar a arte sob um novo olhar: um campo vasto, repleto de possibilidades, com diversos caminhos de curvas sinuosas e árvores abundantes em frutos. Poder experimentar e aprender mais a respeito dos inúmeros caminhos da arte foi uma experiência enriquecedora e fundamental para a minha jornada.

Foi logo na volta das aulas presenciais que tive o primeiro contato com uma exposição de arte: a exposição individual do artista Vinícius Borges Figueiredo, intitulada *Fantasia no jardim das metamorfoses*, no Centro Cultural Octo Marques, que ocorreu no período de 8 de outubro a 12 de novembro de 2021. Observar as obras do artista e entrar em contato com o mundo da arte, mesmo que do ponto de vista de espectadora, foi o suficiente para atrair-me para dentro do vasto universo que a arte nos oferece. A partir daí, passei a observar mais o meu entorno em busca daquilo que me chamava atenção nesse universo artístico.

Durante as disciplinas do curso de Artes Visuais Bacharelado, pude conhecer ainda mais artistas que me chamaram a atenção por sua maneira de fazer arte, tanto pertencentes à história da arte quanto à arte contemporânea. Entre os artistas clássicos, se destacaram para mim as artes de mestres como Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer e Joseph Mallord William Turner. Entre os artistas mais contemporâneos, se destacaram Berna Reale (1965, Belém, Pará), com suas instalações, performances e fotografias; Adriana Varejão (1964, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro), com suas obras viscerais e pinturas; Sylvana Lobo (), com suas pinturas e fotografias que questionam a infância; e Valéria Pena Costa (1964, Monte Carmelo, Minas Gerais), com o uso de diversas linguagens para tratar temas como tempo e memória.



Figura 9. Exposição “Fantasias no jardim das metamorfoses”, 2021, Vinícius Figueiredo. Fonte: Vinícius Figueiredo.

Mas foram as aulas práticas em ateliê, em especial, que me permitiram finalmente me aprofundar naquilo que me fascinava cada vez mais, e assim me reconectar com uma parte de mim que pedia para ser ouvida novamente. As disciplinas de Desenho, Fotografia, Gravura e Pintura, particularmente, possibilitaram que eu explorasse diversas técnicas e formas de dialogar com a arte, e também de praticar a escutá-la. Ao longo dessas aulas, fui me descobrindo cada vez mais dentro do mundo artístico e criando meus próprios universos.

O contato que tive com a pintura, em particular, se destacou durante minha jornada quanto estudante de Artes. Senti, através do contato com as diferentes formas de pintura, que aquela linguagem se comunicava comigo de forma clara e cristalina. Percebi que entre nós se estabelecia uma espécie de diálogo, no qual a pintura se comunicava através de palavras, por vezes gentis e por vezes bruscas, me seduzindo e me convencendo a adentrar cada vez mais fundo em seu domínio.

Nosso diálogo se iniciou com as aguadas, quando eu, ainda iniciante na prática, comecei a entender do que se tratava a prosa da pintura. Diferentemente das pinturas de infância, essas eram mais do que simples

expressões de sentimentos ou repetições de imagens que via em livros: eram estudos, e possuíam como finalidade conhecer as variadas técnicas presentes na pintura.

Os primeiros trabalhos, feitos em sua maioria ainda durante a pandemia de COVID-19, foram os primeiros passos em direção a entender essa nova etapa da minha vida. Neles, há a presença de um traço ainda imaturo, mas que vai se moldando e explorando os caminhos proporcionados pela tinta e suporte. Nas aguadas, experimento o movimento livre e a construção de camadas, bem como diferentes texturas com o uso de sal (Figuras 10 e 11); nas gravuras, experimento as diferentes combinações de cores e relevos (Figura 12); na fotografia, exploro diferentes iluminações e contrastes (Figuras 13); na pintura em guache e acrílica, experimento as possibilidades de estudar figuras (Figura 14).



Figura 10. Aquarela e caneta nanquim sobre papel, 2021. Fonte: acervo pessoal.



Figura 11. Tinta nanquim sobre papel, 2021. Fonte: acervo pessoal.

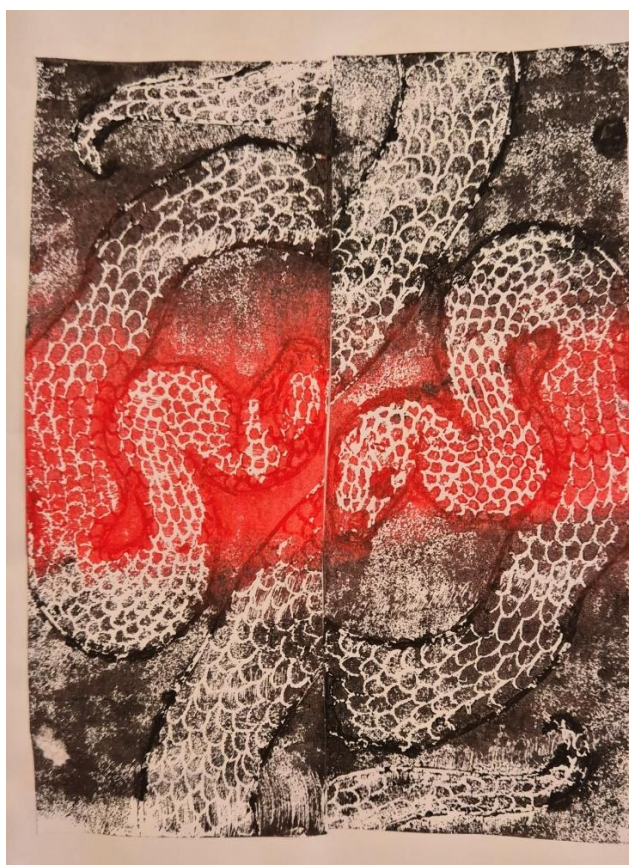


Figura 12. Gravura sobre papel, 2022. Fonte: acervo pessoal.

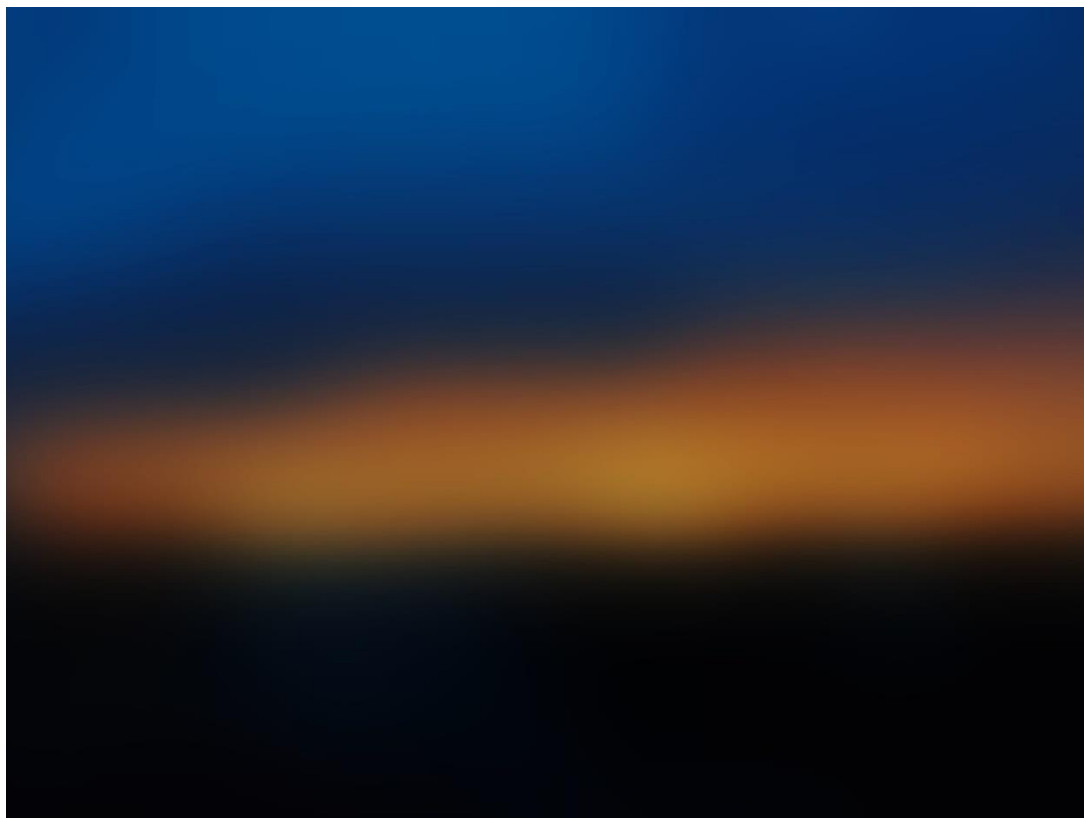


Figura 13. Fotografia, 2023. Fonte: acervo pessoal.



Figura 14. Tinta guache e tinta acrílica sobre papel, 2023. Fonte: acervo pessoal.

Logo de início, existiu uma vontade de conhecer mais do que se tratava a arte, em especial a pintura, de poder explorar a tinta e ver do que ela seria capaz. Comecei então a descobrir as diferentes maneiras que diferentes tintas se comportavam em diferentes suportes, e aquilo me fascinou.

É em Estudos da Cor que retomo de forma decisiva meu contato com a tinta acrílica, que já havia manuseado brevemente durante os anos de escola, e observo seu comportamento. A tinta acrílica é dura e temperamental, suas palavras são bruscas, mas é com ela que o diálogo flui livremente. A ela, posso contar meus segredos, pois sei que ela os guardará por trás da construção de camadas e texturas.

É por meio do meu diálogo com a tinta que defino o meio que irei trabalhar mais a fundo nos períodos seguintes: a pintura em acrílica. Nesse contexto, durante a presente pesquisa, investigaremos a criação de mundos através da pintura, com ênfase nos universos que pertencem ao domínio do fantástico, que será explicado mais a fundo nos próximos capítulos da pesquisa.

Para melhor entendermos as obras que foram construídas durante a atual pesquisa, é preciso investigar mais do que apenas as obras finalizadas: devemos também nos debruçar diante os processos por trás das obras e da construção desses universos do imaginário, para que possamos compreendê-los de forma mais completa. Mais do que isso: é preciso entender a obra como um “fazer”.

Para isso, exploremos primeiro o conceito de definição de arte proposto pelo filósofo Luigi Pareyson em sua obra *Os Problemas da Estética* (2001). Para ele, pode-se reduzir as definições de arte a três: arte como fazer, como conhecer e como exprimir. Durante a Antiguidade, prevaleceu a primeira definição, ou seja, a arte como fazer. A arte era valorizada como fazer no aspecto executivo, fabril, manual. O pensamento antigo pouco se preocupou em diferenciar a arte propriamente dita e o ofício do artesão. Confinava as artes plásticas nas artes manuais e era em última análise contraditória, uma vez que exaltava as artes nas quais era menos evidente a característica que por definição atribuíam-se à arte: o aspecto executivo e manual.

Pareyson (2001) nos conta que, com a chegada do romantismo, prevaleceu a terceira definição, ou seja, a arte como exprimir. Isso fez com que

a beleza da arte passasse a consistir não na adequação a um modelo ou cânone externo de beleza, mas sim na beleza da expressão. Desde então, a arte como expressão passou a se aprimorar e permanece na base de teorias que concebem a arte como uma linguagem.

Pareyson (2001) afirma que, apesar disso, é também recorrente a segunda concepção, a que interpreta a arte como conhecimento, contemplação, na qual o aspecto executivo é secundário. Essa concepção entende a arte ora como forma suprema, ora ínfima do conhecimento, mas em todo caso como visão da realidade: ou da realidade sensível, ou de uma realidade metafísica mais superior e verdadeira, ou de uma realidade espiritual íntima e emblemática.

Essas diversas concepções são caracteres essenciais da arte quando não isoladas entre si nem tratadas como absolutas. Arte é, sim, expressão, mas todas as operações humanas são expressivas por natureza. Para Pareyson:

Toda operação humana contém a espiritualidade e personalidade de quem toma a iniciativa de fazê-la e a ela se dedica com empenho; por isso, toda obra humana é como retrato da pessoa que a realizou. Nesse sentido, também a arte tem um caráter expressivo. Mas, certamente, não é o que caracteriza sua essência. (Pareyson, 2001, p.22)

Para o filósofo, é preciso ter cautela ao se resumir arte a expressão. Dizer que arte é a expressão de sentimentos, por exemplo, pode ser importante no campo da poética, mas é uma asserção perigosa no campo da estética. Para Pareyson (2001), quando se diz que a arte é expressiva enquanto uma linguagem, a palavra linguagem está sendo usada de forma metafórica. A importância da arte está, portanto, em sua forma:

Nesse sentido, a obra de arte é expressiva enquanto é forma, isto é, organismo que vive por conta própria e contém tudo quanto deve conter. Ela exprime, então, a personalidade do seu autor, não tanto no sentido de que a trai, ou a denuncia, ou a declara, mas, antes, no sentido de que a é, e nela até a mínima partícula é mais reveladora acerca da pessoa de seu autor do que qualquer confissão direta, e a espiritualidade que nela se exprime está completamente identificada com o estilo. (Pareyson, 2001, p.23)

Ou seja, a forma é expressiva pois o seu ser passa a ser um dizer, e ela passa então a ser um significado. Para Pareyson (2001), a expressão vem da forma com que a arte é feita.

Assim, resgatemos a primeira concepção de arte proposta por Pareyson (2001). A primeira concepção de arte chama atenção para o fazer, em outras palavras, nos mostra que o aspecto essencial da arte é o aspecto produtivo, executivo, realizativo. É preciso lembrar que todas as atividades humanas também possuem um caráter executivo, não é possível operar sem fazer. Mas, para Pareyson, a arte é a produção no sentido intensivo, eminente, absoluto, a tal ponto que foi chamada de criação, enquanto é não só produção de organismos independentes, mas também alcança a produção de objetos radicalmente novos. A arte não é apenas produzir e executar, a arte é, também, invenção. Para Pareyson, “ela não é execução de qualquer coisa já ideada, realização de um projeto, produção segundo regras dadas ou predispostas. Ela é um tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer.” (Pareyson, 2001, p.26).

Para o filósofo, na arte, concebe-se através da execução, projeta-se no fazer, encontra-se a regra por meio da operação, já que a obra existe só quando é acabada, não é possível projetá-la antes de fazê-la e, apenas por meio do fazer, ela pode ser concebida e inventada. Dessa forma, a arte é um fazer no qual o aspecto inventivo é particularmente intensificado, em união a um aspecto inventivo. Nela, a realização não é somente um “fazer”, mas um “por fazer”, de modo que a arte é uma invenção tão radical que dá origem a uma obra absolutamente original e irrepetível.

Assim, pode-se dizer que a atividade artística consiste no “formar” propriamente dito, em outros termos, a arte está no executar, no produzir e no realizar, que é simultaneamente, inventar, descobrir. Chega-se, de acordo com Pareyson, a uma estética da “formatividade”, que por sua vez concebe as obras de arte como organismos com vida própria e dotados de legalidade interna, e que propõe uma concepção dinâmica da beleza artística.

É nesse contexto de arte como “formar” e “fazer” que podemos introduzir também o conceito de documentos de processo, apresentado por Cecília Salles, Professora de Comunicação e Artes pela Pontifícia Universidade

Católica de São Paulo, em sua obra *O Gesto Inacabado* (2011), que será investigada de forma mais detalhada no próximo capítulo.

Para Salles (2011), os documentos de processos são uma espécie de registro dos processos de criação através do qual o artista dará origem a sua obra. Esses documentos serão analisados pelo crítico genético, que irá trabalhar com tais documentos a fim de compreender o trajeto percorrido pelo artista durante a criação de uma determinada obra de arte. Esses documentos de processo irão lidar com a obra em seu aspecto metamórfico, investigando de forma atenta o trajeto que se assemelha a um rio, surgindo na ideia e confluindo na obra que tomaremos como produto finalizado.

Para melhor compreendermos meu processo de criação de imaginários, podemos estudar alguns dos documentos de processos que surgiram durante as obras realizadas nessa pesquisa, bem como seus estudos (Figura 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22 e 23).

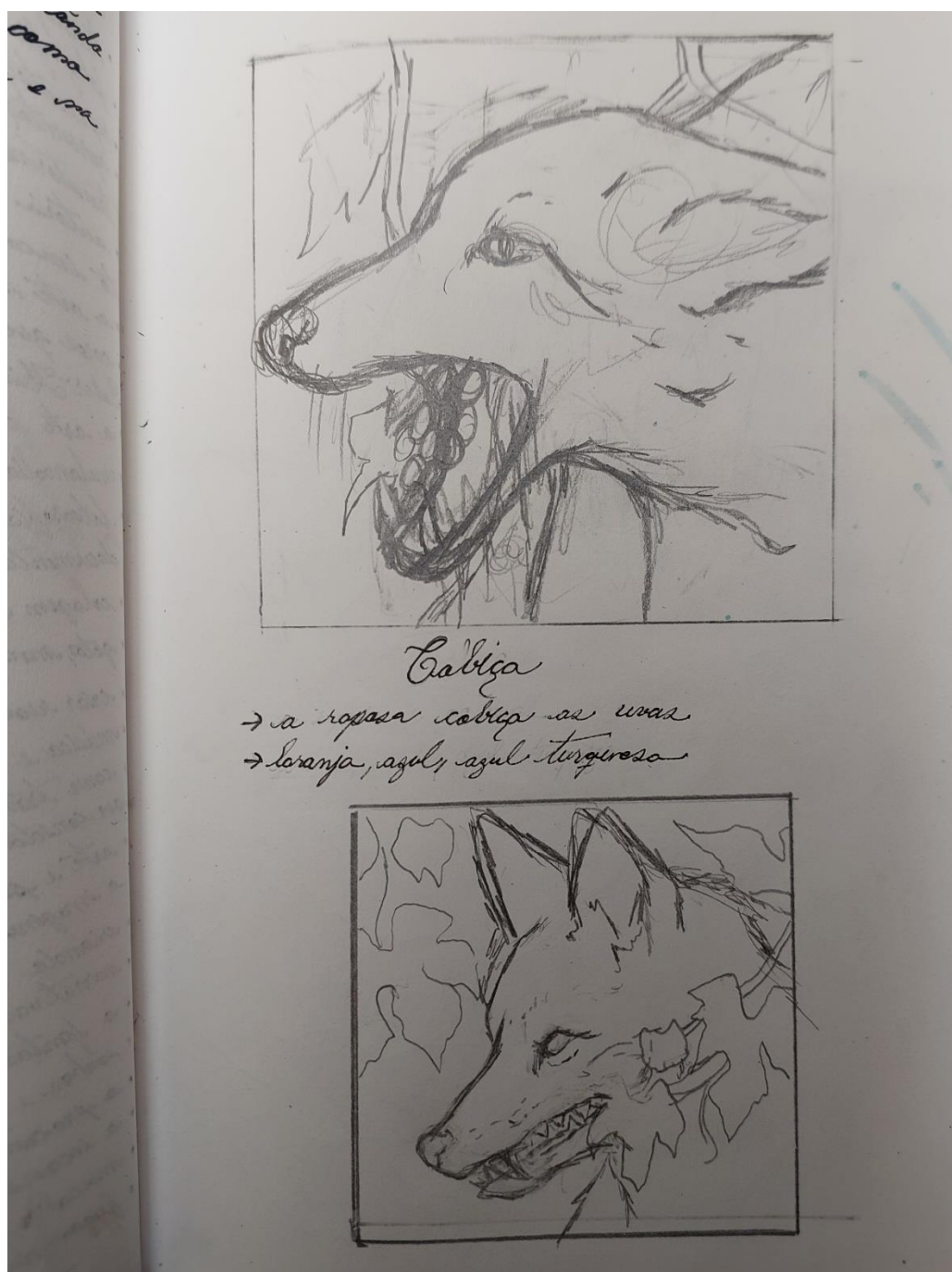


Figura 15. Grafite sobre papel, 2024. Fonte: acervo pessoal.

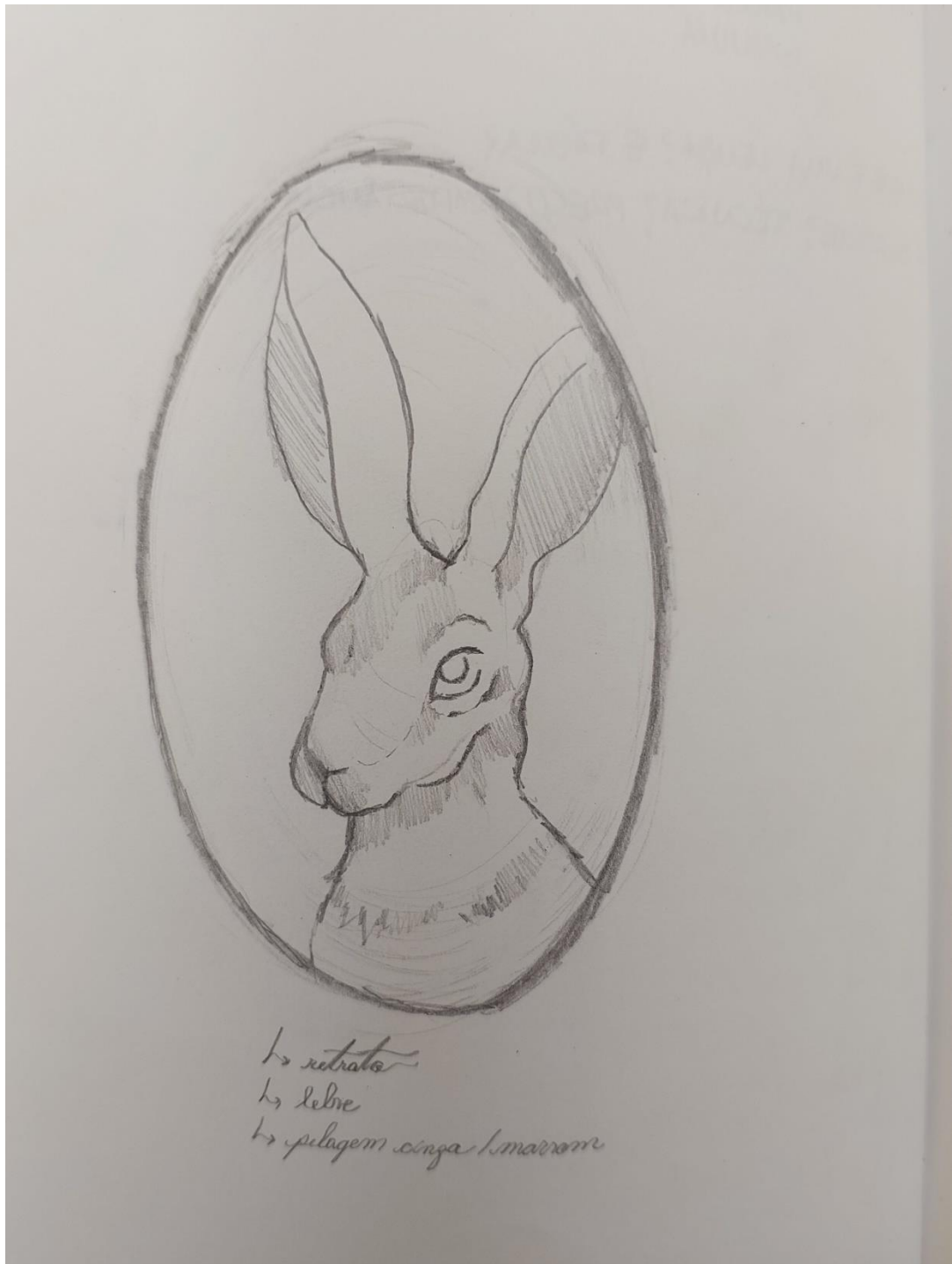


Figura 16. Grafite sobre papel, 2024. Fonte: acervo pessoal.



Figura 17. Grafite sobre papel, 2024. Fonte: acervo pessoal.

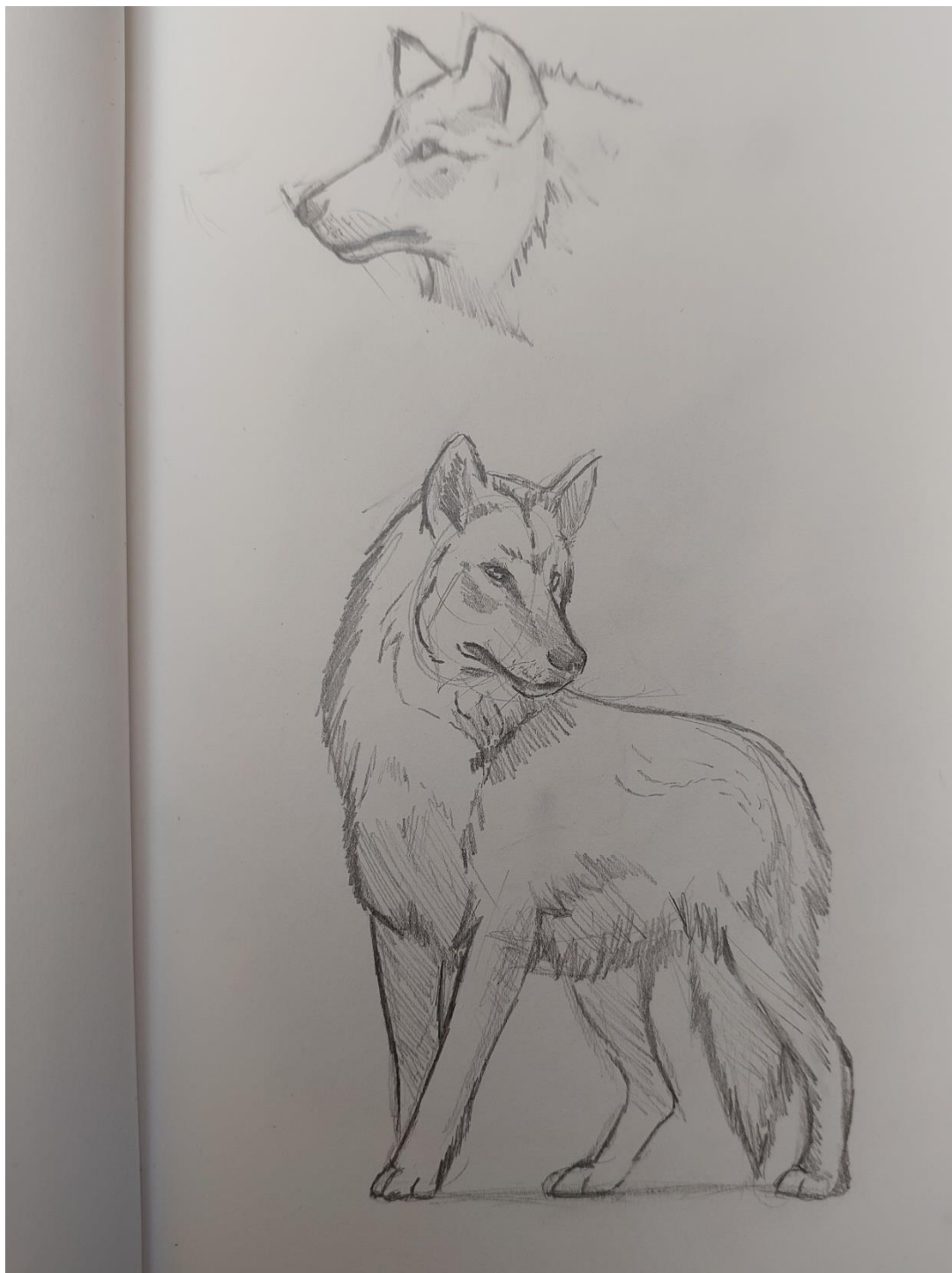


Figura 18. Grafite sobre papel, 2024. Fonte: acervo pessoal.



Figura 19. Tinta acrílica sobre papel, 2024. Fonte: acervo pessoal.



Figura 20. Tinta acrílica sobre papel, 2024. Fonte: acervo pessoal.



Figura 21. Lápis sobre papel, 2024. Fonte: acervo pessoal.

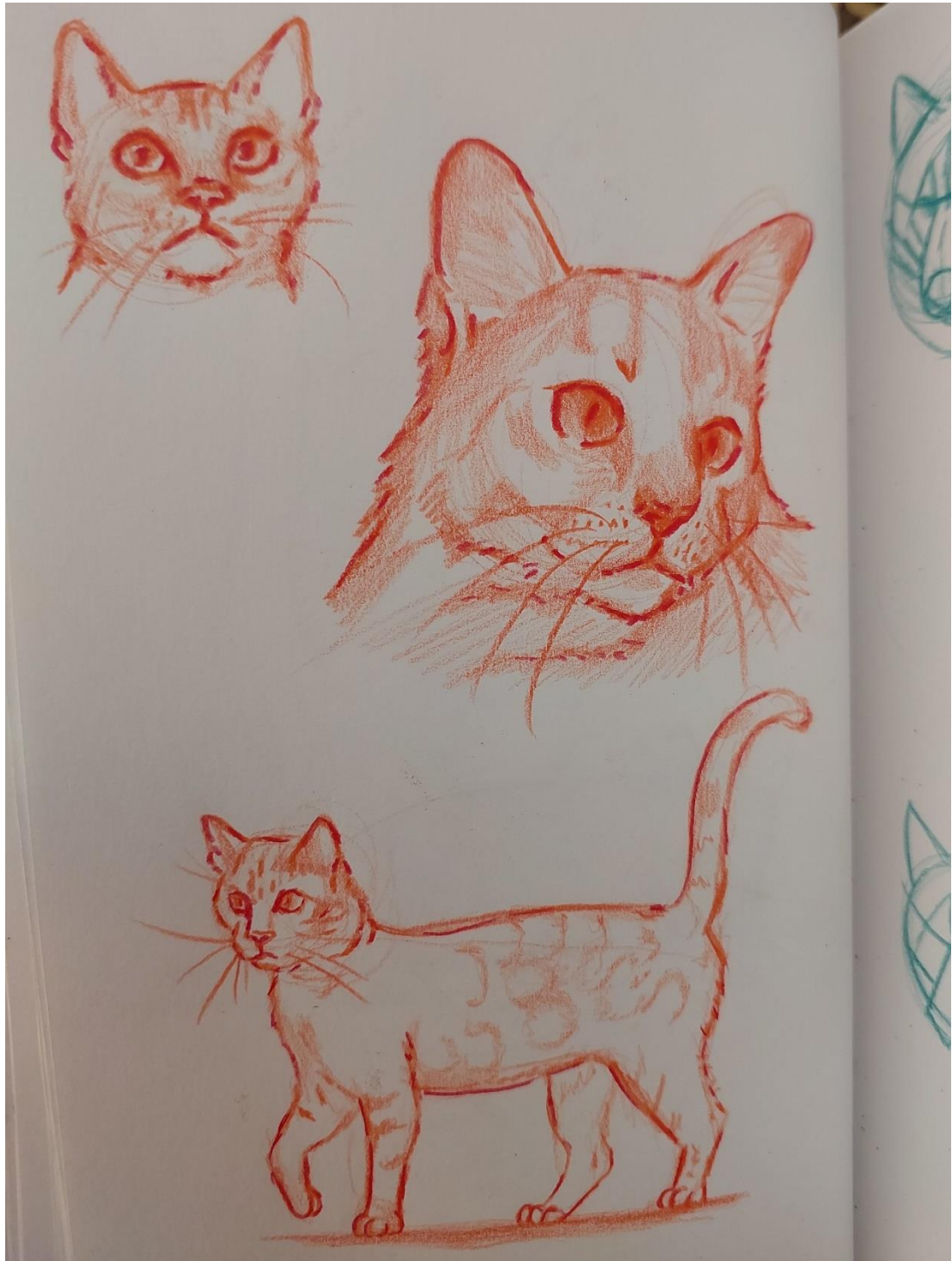


Figura 22. Lápis sobre papel, 2024. Fonte: acervo pessoal.



Figura 23. Tinta acrílica sobre papel, 2024. Fonte: acervo pessoal.

Os documentos que vemos aqui registram momentos do surgimento da ideia inicial de algumas das obras dessa pesquisa, bem como de alguns estudos pertinentes para a construção de outras obras que estudaremos mais detalhadamente nos seguintes capítulos.

Já nesses documentos de processo, é possível perceber a presença de um imaginário fantástico que se instaura, relacionando seres e flora, estudando formas e misturas de tinta, esboçando uma realidade que será explorada ainda mais nas pinturas que se iniciam a partir desses primeiros esboços. É nesses estudos e esboços que o fantástico começa a surgir, e um novo universo começa a nascer por entre os documentos de processo.

Aguardo por ti entre dois mundos
No vacilo entre o ser e o não ser
Nos sussurros do saber e não saber
No repouso breve de um instante.

2. PARA ONDE VAMOS

2.1. Introdução ao fantástico

Quando falamos de imaginário na arte, estamos, conseqüentemente, falando da criação de mundos fictícios, ou seja, de fantasia. Para entendermos mais sobre o universo da fantasia, é necessário, primeiramente, compreender como se estabelece a existência do fantástico, quais suas características, e como ele se encontra no mundo da arte.

Para o filósofo e historiador Tzvetan Todorov (2021), a fantasia reside na ambigüidade entre o real e o imaginário. A partir do momento em que se questiona se algo é realidade ou sonho, verdade ou ilusão, encontra-se no coração do fantástico. Para ele:

Em um mundo que é o nosso, que conhecemos, sem diabos, sífides, nem vampiros se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar. Quem percebe o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos. [...] O fantástico ocupa o tempo desta incerteza. (Todorov, 2021, p. 15).

Para Todorov (2021), o fantástico consiste na vacilação experimentada por um ser que desconhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento que é aparentemente sobrenatural. Assim, o conceito de fantástico se define, pois, com relação ao real e ao imaginário, numa oscilação entre ambos os estados (Todorov, 2021). Aquele que se encontra perante o acontecimento fantástico possui, portanto, duas opções: explicar tal acontecimento de acordo com as leis naturais que conhece, ou assumir que se trata de um acontecimento sobrenatural.

Mas apenas esse conceito não basta para compreender o mundo vasto que é o mundo da fantasia: é necessário também compreender quais regras

regem o mundo do fantástico. Para fazê-lo, Todorov (2021) nos dá uma série de características que podem vir a constituir o gênero fantástico. A fim de nos apresentar com mais clareza essas características, o filósofo nos familiariza brevemente com o enredo da obra literária *O Manuscrito de Saragoça*, da autoria de Jan Potocki.

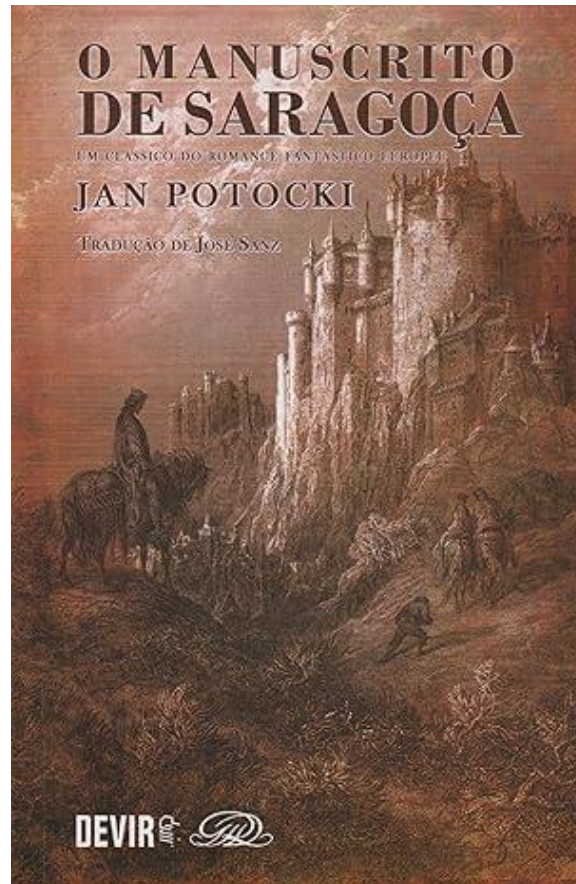


Figura 24. *O Manuscrito de Saragoça*, 2016. Disponível em: <<https://www.amazon.com.br/MANUSCRITO-SARAGOCA-Jan-Potocki/dp/8575325655>>.

A obra relata uma série de acontecimentos que, se tomados individualmente, não contradizem as leis da natureza, sua acumulação, porém, expõe problemas durante a trama. O livro conta a história de Alfonso van Worden, herói e narrador, que cruza as montanhas de Serra Moréia. Enquanto cruza as montanhas, somem, repentinamente, seu empregado e laçao. Os habitantes do lugar asseguram-no que os fantasmas de dois bandidos recentemente enforcados rondam pela região. Alfonso chega a uma estalagem abandonada e se dispõe a dormir, mas com a primeira badalada da meia noite, uma mulher entra em seu quarto e o convida a segui-la. Leva-o a uma sala subterrânea onde é recebido por duas belas e jovens irmãs, que lhe dão

alimentos e bebidas e contam sobre suas vidas. O relato das jovens se interrompe, contudo, com o primeiro canto do galo.

Tudo isso, para o personagem, se trata apenas de acontecimentos estranhos, de coincidências atípicas. No dia seguinte, as duas irmãs novamente o visitam, e o acompanham, mas quando Alfonso acorda, já não se encontra mais na cama, mas sim ao ar livre sob a força dos dois irmãos enforcados, com seus cadáveres deitados junto a ele. Tudo indica que as duas belas moças haviam se transformado em dois horripilantes cadáveres.

No decorrer da trama, Alfonso passa a questionar-se sobre suas experiências na estalagem. A incerteza e a vacilação chegam ao seu ponto culminante, ainda mais acentuadas uma vez que outros personagens ao longo da história oferecem a Alfonso explicações sobrenaturais para suas aventuras. O protagonista, entretanto, deseja dar aos acontecimentos uma explicação realista. Mas o debate não se resolve: vários pequenos acidentes irão conduzir Alfonso em direção às soluções sobrenaturais. Nas palavras de Todorov: “Eis aqui a fórmula que resume o espírito do fantástico. Tanto a incredulidade total como a fé absoluta nos levariam fora do fantástico: o que lhe dá a vida é a vacilação” (Todorov, 2021, p.18).

No caso da história que nos foi apresentada, quem vacila durante o livro é o personagem. É ele que, ao longo da narrativa, precisa optar entre duas interpretações, e escolher entre aquilo que entende como real e aquilo que entende como imaginário. Mas, caso o leitor conhecesse a verdade por trás dos eventos ocorridos, a situação seria bastante diferente. Para Todorov (2021), o fantástico implica uma integração do leitor com o mundo dos personagens, e define-se pela percepção ambígua que o próprio leitor tem frente aos acontecimentos relatados durante a obra. A vacilação do leitor é, portanto, a primeira condição do fantástico (Todorov, 2021).

O fantástico, porém, nos traz alguns questionamentos. Seria necessário que o leitor se identificasse com um personagem em particular? Ou seja, seria necessário que a vacilação estivesse sendo representada de alguma forma dentro da obra? Grande parte das obras que cumprem a primeira condição satisfazem também a segunda, mas há, sem dúvidas, exceções onde nenhum dos personagens compartilha a vacilação entre real e imaginário. Pode-se dizer, então, que a regra de identificação é uma condição facultativa do

fantástico: ele pode existir sem cumpri-la, contudo, a maior parte das obras fantásticas acabam por se submeter a esta regra.

Todorov (2021) nos alerta que, no momento em que o leitor sai do mundo dos personagens e volta para sua prática de leitor, um novo perigo irá ameaçar a existência do fantástico: o nível da interpretação do leitor. O fantástico implica não só a existência de um acontecimento estranho, mas também de uma maneira de interpretar que provoca vacilação no leitor e personagem; a leitura não deve, portanto, ser nem “poética” nem “alegórica”.

Todorov (2021) afirma que, assim, estamos então diante da completa definição do fantástico. Para ele:

Este exige o cumprimento de três condições. Em primeiro lugar, é necessário que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo dos personagens como um mundo de pessoas reais, e a vacilar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. Logo, esta vacilação pode ser também sentida por um personagem de tal modo, o papel do leitor está, por assim dizê-lo, crédulo a um personagem e, ao mesmo tempo a vacilação está representada, converte-se em um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com o personagem. Finalmente, é importante que o leitor adote uma determinada atitude frente ao texto: deverá rechaçar tanto a interpretação alegórica como a interpretação “poética” (Todorov, 2021, p.20).

A primeira condição remete ao aspecto verbal do texto, ou seja, um caso particular de visão ambígua de algum fenômeno. A segunda condição, mais complexa, relaciona-se com a existência de um tipo formal de unidades de apreciação do personagem, que podem receber o nome de “reações” em relação às “ações” que ocorrem na trama da história. E, por fim, a terceira condição trata-se do modo de leitura e interpretação. As três exigências, contudo, não possuem o mesmo valor: a primeira e a terceira constituem realmente o gênero, e a segunda nem sempre será seguida.

2.2. O fantástico nas artes visuais

Quando trazemos a discussão do fantástico para o campo das artes visuais, se torna fundamental analisar como essas três “condições” para a instauração do fantástico se traduziriam. Analisemos, em primeiro lugar, os termos “leitura” e “leitor”. No campo das artes visuais, esses termos serão substituídos pelos termos “interpretação” e “espectador”. Assim, podemos reescrever as condições de existência do fantástico: a primeira condição está na visão ambígua de algum fenômeno que ocorre dentro da obra; a segunda está na vacilação do espectador em relação à obra; e a terceira está na interpretação do espectador a respeito da obra, que não deve ser nem “poética” nem “alegórica”.

Para que essas condições sejam cumpridas, a obra deve se comunicar com o espectador, e estabelecer uma espécie de diálogo. Para isso, tomemos como premissa que a obra possui uma própria linguagem que irá criar um diálogo com o espectador.

Para a artista e pesquisadora Sandra Rey (2002), o conceito de linguagem na arte contemporânea ultrapassa as categorias fundamentadas apenas nas técnicas e se traduz na colocação em cena de uma série de códigos formais ou visuais, sejam eles concretos ou em nível de representação, assim como na articulação de significados através dos quais o artista manifesta sua subjetividade como essência que se comunica na configuração formal e semântica da obra de arte. A linguagem do artista não se apresenta apenas por meio da objetividade de uma proposta ou nas suas intenções conscientemente formuladas. Para Rey:

A linguagem identifica-se com a subjetividade individual e acaba se revelando como uma “verdade” ou essência que se manifesta na obra, evidenciada pela maneira de fazer própria àquele artista, extrapolando, na maioria das vezes, suas próprias intenções (Rey, 2002, p.130).

Dessa forma, a pergunta *o quê*, na arte, deve ser substituída pela pergunta *como*: como certa obra foi feita? Como ela produz sentido? Para Rey (2002), ao utilizar procedimentos técnicos para materializar conceitos, o artista

é capaz de realizar a obra à sua maneira, manifestando através dela sua subjetividade ao operacionalizar sua produção. A obra é, assim, geradora de linguagem através da elaboração de códigos formais e do processamento de significados. A obra instaura, deste modo, um universo próprio.

Para identificar o fantástico na obra que se instaura, então, devemos nos voltar para a questão da maneira que a obra é feita. No campo das artes visuais, as três características citadas por Todorov na concretização do fantástico estarão voltadas não apenas para a obra em si, mas para o modo que a obra se apresenta para o mundo. Assim, podemos modificar novamente as três condições em formas de perguntas que serão direcionadas à obra que se pretende entender: como a obra traz uma visão ambígua de algum fenômeno que ocorre dentro dela? Como a obra causa vacilação no espectador? Como a obra foge à interpretação “poética” e “alegórica”?

A pergunta *como* nos faz observar a *forma* com que a obra se apresenta. Devemos, então, observar mais atentamente a linguagem utilizada pela obra analisada a fim de perceber o fantástico presente na sua construção. Para o filósofo John Dewey (2010), por serem expressivos, os objetos de arte constituem várias linguagens, uma vez que cada arte tem seu veículo, seu meio, e para cada meio há um tipo de comunicação. Para ele, cada veículo diz algo que não pode ser enunciado de forma tão completa em nenhuma outra língua. Dewey afirma: “Na verdade, cada arte fala um idioma que transmite o que não pode ser dito em nenhuma outra língua, mas permanece o mesmo” (Dewey, 2010, p.215).

Além disso, Dewey (2010) também nos chama atenção para o fato de que a linguagem só existe quando é ouvida, além de falada. Ou seja, o ouvinte é um parceiro indispensável para a comunicação. Dessa maneira, a obra de arte só é completa na medida em que funciona na experiência de outros que não aquele que a criou (Dewey, 2010). Para Dewey:

Assim, a linguagem funciona dentro do que lógicos chamam de relação triádica: há o falante, o falado e aquele com quem se fala. O objeto artístico é o elo entre o artista e o público. Mesmo quando o artista trabalha na solidão, todos os três termos estão presentes. Ali o trabalho está em andamento, e o artista tem de se transformar vicariamente no público que o receberá. (Dewey, 2010, p.216).

Assim, entendemos que toda linguagem envolve aquilo que é dito e a maneira como é dito, ou seja, a substância e a forma. Para melhor entendermos a forma, devemos entender a obra como objeto de estudo.

Para Sandra Rey: “A pesquisa parte de um pressuposto fundamental, que pode ser enunciado da seguinte maneira: toda obra contém em si mesma sua dimensão teórica (Rey, 2002, p. 127)”. A teoria funciona como os alicerces que dão a obra sua sustentação. De acordo com Rey, é possível visualizar a obra como uma espécie de *iceberg*, composto por uma parte visível na superfície, que constitui a parte formal e material da obra, e uma parte submersa, que constitui o pensamento, as ideias e os conceitos veiculados pela obra. A parte submersa nem sempre irá se evidenciar de forma explícita, mas é sem sombras de dúvida o que diferencia a obra de arte dos demais artefatos fabricados por uma sociedade.

Rey nos lembra que toda obra de arte é uma resposta singular a um estímulo. Nos lembra, também, que é próprio da arte em geral e da arte contemporânea, em particular, propor um ponto de vista diferenciado ou uma visão de mundo particular através da constituição de diferentes linguagens. A linguagem, por sua vez, alimenta-se da subjetividade e da vivência do artista, simultaneamente reafirmando e colocando em discussão questões oriundas da própria arte e cultura. Os conceitos emergem, então, dos procedimentos, da maneira de trabalhar do artista. Dessa forma, a pesquisa em artes visuais parte da maneira que uma obra é feita.

Para melhor entendermos o modo como uma obra é feita, resgatemos a ideia de crítica genética e análise de documentos de processo propostas por Cecília Salles (2011) em *O gesto inacabado*. Para a autora, o campo da crítica genética é a ponte entre arte e ciência, visto que lida com o trabalho artístico em sua constante metamorfose, ou seja, lida com a obra em seu caráter hipotético e provisório.

Quando entramos em contato com o processo de criação de uma obra, é possível conhecê-lo melhor em suas particularidades. O foco de atenção passa a ser o movimento no qual algo que não existia passará a existir, com determinadas características que serão oferecidas pelo seu criador. Não

consiste na interpretação do produto considerado final, mas, sim, em uma interpretação do percurso que gera a obra. Para Salles:

Quando falamos em percurso, referimo-nos aos rastros deixados pelo artista e pelo cientista em seu caminhar em direção a obra entregue ao público. Essa arqueologia da criação tira esses materiais das gavetas e dos arquivos e coloca-os em movimento reativando a vida neles guardada (Salles, 2011, p.23).

Esses elementos, reanimados pela arqueologia da criação, serão então analisados para melhor compreender o ato de criação como uma constante mudança. O crítico genético fará uma cuidadosa análise da obra e de seus rastros, e buscará compreender o processo seguido pelo artista na formação de sua obra. Ou seja, ele investigará os materiais e meios utilizados pelo artista, desmontando a obra e identificando particularidades do modo de criar de cada artista e analisando os caminhos e processos seguidos por ele na materialização de sua criação. Esses caminhos irão se apresentar através dos chamados de documentos de processos.

Os documentos de processos são, para Salles (2011), registros materiais dos processos criados. O crítico genético trabalhará com esses documentos para entender o percurso seguido pelo artista na criação de sua obra. Esses documentos desempenham dois grandes papéis: o de armazenamento da ideia e o de experimentação da ideia.

De acordo com Salles (2011), ao analisar tanto os documentos de processo como armazenamento quanto como experimentação da ideia, o crítico genético irá se deparar com rastros que indicam a direção que o artista está seguindo em seu percurso. Os rastros deixados pelo artista serão, juntamente aos documentos, analisados e configuram parte fundamental para entender a criação como processo metamórfico. O interesse não está em cada forma separadamente, mas sim no momento em que uma forma se transforma em outra. É a partir da investigação dessa constante metamorfose que poderemos, então, entender como a obra irá ser instaurada.

Para Calvino, a obra é uma cadeia infinita de agregação de ideias (Calvino, 1990, apud Salles, 2011, p.33). A obra está, para Salles (2011), sempre em estado de transmutação. O processo criador vem a ser, a partir

disso, um amalgamado de tentativas em que o artista levanta hipóteses e testando-as permanentemente. Salles (2011) afirma que, já que isso ocorre, convivemos com várias possíveis obras, criações em constante processo que podem estar presentes em uma só obra, possibilidades dentro de um universo que é a obra. Assume-se então, para Salles, uma nova perspectiva estética: uma visão que questiona o conceito de obra acabada, ou seja, a obra como algo final e definitivo. Estamos, portanto, diante de uma realidade em constante movimento: a estética do movimento criador.

Salles (2011) afirma que há dificuldade em se determinar com precisão o momento que primeiro desencadeou o processo e o momento de seu ponto final. A obra é, portanto, um conjunto de gestos construtores e gestos destruidores que irão simultaneamente compor a obra, isto é, um processo de progressão e regressão que jamais acaba. Assim, a obra está sempre em estado de provável mutação.

Salles (2011) nos mostra que, o artista trabalhará, a partir disso, para trazer à realidade aquilo que ainda está por existir, por meio de um trabalho que é sensível e intelectual e será executado pelo artesão. Isso configura um processo que nos possibilita conhecer uma nova realidade. Nas palavras da autora: “A arte está sendo abordada sob o ponto de vista do fazer, dentro de um contexto histórico, social e artístico. Um movimento feito de sensações, ações e pensamentos, sofrendo intervenções do consciente e do inconsciente” (Salles, 2011, p.34).

É nesse movimento de criação da obra que a fantasia começa a surgir: ela escapa através dos esboços, se manifesta nos documentos de processo, surge por entre as frestas do fazer. É no fazer que a ambiguidade, proposta por Todorov, começará a se manifestar. O processo de formação da obra sofre inúmeras intervenções conscientes e inconscientes, que mais tarde irão se concretizar na obra já finalizada, registrando uma espécie de duelo por dominância entre o real e o imaginário.

O modo de fazer do artista irá, por sua vez, moldar o modo como seu mundo interno se manifesta no papel ou na tela, ou por meio de qualquer outra linguagem artística. É a forma como o artista lida com a linguagem escolhida que configura o início do fantástico na arte: a obra começa a se transformar em algo ambíguo, que carrega tanto características da realidade quanto

características de fenômenos sobrenaturais. A obra irá então se formar de modo que cause vacilação naquele que a observa, semelhante ao sentimento de vacilação do personagem e leitores quando se deparam com uma obra da literatura fantástica.

Se resgatarmos as condições propostas por Todorov e adaptarmos mais uma vez sua escrita, temos então as três condições principais para identificar a arte fantástica: a obra traz de uma maneira particular a visão ambígua de algum fenômeno que ocorre dentro dela, a obra é feita de modo que causa vacilação no espectador, e a obra é feita de modo que foge à interpretação “poética” e “alegórica”. Nas artes visuais, é a terceira característica que nem sempre irá ser cumprida, uma vez que é difícil prever a interpretação do espectador em relação a obra.

Pode-se, contudo, guiar o espectador e apresentar a ele um universo amplo que também há de conferir outras interpretações que não apenas as alegóricas e poéticas. Tal apresentação será feita, no caso das obras que iremos tratar nessa pesquisa, através dos símbolos; tópico importante que veremos mais adiante.

Aguardo por ti entre dois mundos
Na aurora da consciência cega
No crepúsculo da alma que se entrega
Onde o limiar fino nos conduz.

3. O QUE LEVAMOS

Agora que já estabelecemos as características que estarão presentes na arte fantástica, podemos colocar esse conhecimento em prática para analisar algumas das obras que foram produzidas durante o curso de Artes Visuais Bacharelado. Primeiro, estudemos as obras “Morfeu” (2024) e a série de esculturas “Sob A Pele” (2023).



Figura 25. “Morfeu”, 2024, Sarah Pancieri. Tinta acrílica, papel machê e cerâmica fria sobre tela. Fonte: acervo pessoal.



Figura 26. “Sob A Pele”, 2023, Sarah Pancieri. Tinta acrílica, papel machê e cerâmica fria sobre cerâmica. Fonte: acervo pessoal.

As obras apresentadas trazem como principal referência o trabalho da artista brasileira Adriana Varejão. A trajetória de Varejão tem início nos anos 80, através de pinturas nas quais a artista se apropria da materialidade e plasticidade da tinta a óleo para atingir volumes quase escultóricos. Ela reinventa de maneira criativa e inovadora a pintura de modo que essa se transforma em algo não convencional, trazendo para seu trabalho elementos da teatralidade barroca, bem como feridas, sangue e uma narrativa de violência, com o propósito de convencer o espectador de que aquele “teatro” realmente está ocorrendo (A voz [...], 2022).

A artista explora em suas pinturas a representação da azulejaria e em suas esculturas trabalha com os azulejos em si, revelando através da materialidade da tinta em relevo um interior visceral em suas obras. Varejão aborda temas como a colonização portuguesa e a expansão marítima, chamando atenção para a violência presente ao longo da história do Brasil com o auxílio de representações etnográficas e imagens históricas, como mapas e azulejos portugueses antigos, buscando recuperar a construção de uma história de sofrimento e dominação. Embora a pintura seja o ponto central das obras de Varejão, seu estilo varia conforme a série de trabalhos que desenvolve, podendo englobar tanto a produção de pinturas com relevos quanto esculturas e obras tridimensionais de grande escala (A voz [...], 2022).



Figura 27. “Língua com padrão suntuoso”, 1998, Adriana Varejão. Óleo sobre tela e poliuretano em suporte de madeira e alumínio. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4909/lingua-com-padrao-sinuoso>>.

Apesar de não haver discursos literais, no sentido linguístico, em suas telas, as obras da artista Adriana Varejão criam de forma visual um tipo de historiografia crítica que convida o espectador a refletir acerca de certas temáticas (Varejão et al., 2009). As narrativas pertencentes à produção de Varejão não são estáticas, mas sim sugestivas: quem dá vida à narrativa é o

espectador. A artista explora, constantemente, as histórias implícitas e não contadas, utilizando o corpo humano como veículo para tais narrativas.

De forma similar, exploro a materialidade conferida pelo suporte do azulejo e da tinta, além da cerâmica e da tela, buscando desenvolver narrativas que poderão ser interpretadas de diversas formas. Nas obras que apresento, crio relações com o trabalho de Varejão, uma vez que também se instauram através de uma espécie de teatro, que por meio da técnica utilizada para compô-los causa a dúvida entre o real e o imaginário. Estariam os eventos dessas obras se concretizando na realidade, ou seriam eles parte de uma ficção?

Quando nos vemos diante de órgãos expostos, peles dilaceradas e dentes ensanguentados, tudo isso cria vacilação em nosso âmago e nos questionamos se o que vemos está realmente acontecendo. Nos deparamos, assim, com o fantástico que observamos anteriormente a partir da adaptação de Tzvetan Todorov. Aquela cena que vemos, por se assemelhar a algo real e nos causar dúvida, cumpre o principal ponto do que determina uma obra como fantástica.

Os eventos das obras podem, por conseguinte, serem caracterizados como eventos sobrenaturais, pois se assemelham a realidade em alguns pontos e se diferenciam dela em outros. Os órgãos são muito pequenos para se tratar de órgãos reais, os dentes são muito grandes para se tratar de dentes reais, e o sangue é muito vermelho para se tratar de sangue real. Ainda assim, o espectador vacila, oscilando entre o que é ou não realidade diante da obra que se constrói.

Observemos, em seguida, a série de obras “Mau Agouro”. A série consiste em pinturas feitas com tinta acrílica e possui como ponto de partida as obras literárias de Edgar Allan Poe, acompanhando seu caráter fantástico e horripilante que lida com acontecimentos sobrenaturais. As obras estiveram presentes na exposição artística *Entre Percepções* (Figura 35), dos dias 15 de outubro a 31 de outubro de 2024 no Centro Cultural da Universidade Federal de Goiás (CCUFG).



Figura 28. "Série: Mau Agouro", 2024, Sarah Pancieri. Tinta acrílica sobre MDF. Fonte: acervo pessoal.



Figura 29. “Série: Mau Agouro”, 2024, Sarah Pancieri. Tinta acrílica sobre MDF. Fonte: acervo pessoal.



Figura 30. "Série: Mau Agouro", 2024, Sarah Pancieri. Tinta acrílica sobre MDF. Fonte: acervo pessoal.



Figura 31. Registro da exposição “Entre Percepções”, 2024. Fonte: acervo pessoal.

A construção das obras se dá a partir da pintura sobre MDF, no formato circular, e traz como figuras centrais um corvo, um gato preto e uma caveira de cor vermelha. As três pinturas fazem referência a personagens que aparecem nos contos de Edgar Allan Poe.

Para melhor compreender as obras, peço licença ao leitor para narrar os contos nas quais foram baseadas. O primeiro deles, O Gato Preto, é um conto curto de autoria de Edgar Allan Poe que tem como tema central a história de um homem que no início da narrativa gosta de animais e é admirado pelo seu grande coração. O personagem se casa cedo, e logo introduz sua esposa à alegria de se conviver com animais. Pássaros, peixes, coelhos, cachorros, todos eram animais que recebiam grande estima pelo personagem, mas seu favorito era um enorme gato preto, com o nome de Plutão.

Mesmo com seu grande amor por Plutão, o personagem começa a sofrer de alcoolismo e, no decorrer da narrativa, ele passa a se irritar absurdamente com a presença do gato. O personagem passa a maltratar todos

os animais com os quais convive, e nem mesmo sua esposa escapa de seu maltrato.

Certa noite, o personagem chega bêbado em casa e se irrita demasiadamente com Plutão, pegando uma faca e arrancando-lhe um olho. Mesmo sentindo certa culpa por ferir o gato, o personagem é tomado por uma ira perversa, e na manhã seguinte ele enforca Plutão, pendurando-o no galho de uma árvore.

Nesse mesmo dia, a casa do personagem pega fogo, e ele passa a interpretar aquilo como um mau agouro, como se houvesse algum tipo de conexão entre a morte do gato e o incêndio. Após o acontecimento, que destrói todas as posses do personagem, ele vê a sombra de um gato com uma forca em seu pescoço na única parede de sua casa que se manteve de pé. O personagem, então, tenta explicar para si mesmo o evento de forma racional, mas acaba por ser assombrado pelo gato por algum tempo.

Uma noite, enquanto o personagem estava bêbado, ele acaba por encontrar sobre um barril de álcool um gato que o observa, incrivelmente semelhante à Plutão, mas com uma mancha branca em seu pescoço. Assim como era com seu antigo gato, o narrador leva o gato para casa. E, assim como aconteceu com Plutão, o personagem também passa a maltratar o novo gato.

Um dia, enquanto caminhava em direção ao porão com sua esposa, o personagem tropeça no gato. Enraivecido, ele pega um machado para atacar o gato, mas sua esposa entra na frente. Ainda mais irritado, o personagem mata sua esposa. O narrador vê que o gato sumiu, e enterra o corpo de sua esposa por trás do gesso da parede.

Dias após o assassinato da esposa, o personagem recebe uma visita da polícia em sua casa, enquanto investigam o assassinato. A polícia está quase indo embora quando o personagem, no mesmo local onde enterrou sua esposa, bate na parede e escuta um barulho vindo de dentro dela. A polícia então escava e encontra o corpo da esposa, e sobre sua cabeça, está sentado o gato preto.

O segundo conto de Poe, A Máscara Vermelha da Morte, se passa em um reino fictício que é assolado pela doença da Morte Vermelha. Todos no

reino estão adoecendo e morrendo, mas o Príncipe Próspero continua alegre e a salvo em seu palácio, ignorando a doença que toma seu reino.

Depois de alguns meses, o Príncipe presenteia seus amigos com um grandioso baile de máscaras em seu palácio. Para isso, ele decora cada salão do palácio de uma cor diferente, sendo sete no total.

Na sala que predominava a decoração azul, os vidros da janela eram de um azul profundo. Na sala que predominava a decoração rosa, os vidros eram cor-de-rosa. Assim segue, pelas salas verde, laranja, branca e violeta. Já a sétima sala era rigorosamente coberta por veludo negro. Mas somente nessa sala a cor das janelas não correspondiam à decoração: as janelas da sala eram vermelhas escarlate, uma cor intensa de sangue.

Cada sala era iluminada por um brilhante candelabro do lado de fora que refletia a luz de cada uma das janelas, criando um ambiente fantástico de cores intensas e vivas. Contudo, no salão negro, a luz cor de sangue dos braseiros que era projetada na sala criava um ambiente sinistro, no qual poucos dançarinos se atreviam a entrar.

Na sala negra, há também um gigantesco relógio de ébano que se ergue em uma das paredes, cujo pêndulo balançava com pesadas badaladas que faziam todos na festa se calarem e pararem com suas danças, forçando até mesmo as orquestras a se silenciarem a fim de ouvir aquele estranho som.

Apesar disso, a festa era magnífica. O próprio Príncipe Próspero havia cuidadosamente selecionado a decoração de cada cômodo, e foi seu próprio gosto pessoal que encomendou cada uma das fantasias ali presentes. Havia trajes resplandecentes, ofuscantes, estranhos e fantásticos. Assim, a festa continuava.

Quando soou meia-noite, todos no salão puderam perceber a presença de uma figura estranha mascarada. A notícia se espalhou rapidamente e todos se sentiram incomodados com a tal presença. A figura era um personagem grande e descarnado, coberto por uma mortalha da cabeça aos pés. Sua máscara imitava a feição de um cadáver, e sua fantasia era sem dúvidas a da Morte Vermelha.

Insultado pela presença desse ser mascarado em sua bela festa, o Príncipe Próspero deseja confrontá-lo sobre a ironia de sua fantasia. O

Príncipe então busca pela figura nos salões de seu palácio, finalmente encontrando-a no salão negro.

Ao encontrá-la, o Príncipe manda que arranquem sua máscara e enforcem-na ao nascer do sol. Ao tentar matá-lo, porém, Príncipe Próspero cai morto imediatamente. A multidão tenta atacar o ser mascarado, mas ao arrancar sua máscara percebem que se trata realmente da presença da Morte Vermelha, que havia infiltrado o palácio e agora matava uma a uma das pessoas ali presentes.

Por fim, o terceiro conto de Edgar Allan Poe se trata de um poema. O poema conta a história de um personagem e narrador que está em seus aposentos lendo livros antigos para se distrair da morte de sua amada Lenore quando é interrompido por algo, ou alguém, batendo à sua porta. Imediatamente, o narrador se torna incomodado pelo barulho, mas deduz ser não mais do que uma visita tardia à sua porta.

Ele se levanta e vai até a porta, se desculpando pela demora, mas quando abre a porta não encontrada nada além da noite escura e do vazio. O narrador, então, sussurra o nome de Lenore para a escuridão, mas o eco apenas retorna suas palavras a ele.

A batida agourenta, entretanto, continua vindo da janela após o narrador fechar a porta e retornar para dentro. O narrador assume que se trata apenas do vento, e nada mais, mas ainda assim permanece inquieto. Ele abre as cortinas e um corvo pula para dentro, empoleirando-se em um busto de Pallas acima da sua porta.

A visão diverte momentaneamente o narrador, que pergunta ao pássaro qual seu nome, e o pássaro responde “Nunca mais”. Aquilo deixa o narrador incomodado, mas ele logo se assegura que o pássaro voaria para longe em breve. O pássaro, contudo, responde “Nunca mais”,

Como forma de consolo, o narrador se assegura que o pássaro deveria ter um dono triste, cujos lamentos aprendeu a imitar. Com curiosidade, o narrador se senta na frente do corvo e o observa um pouco mais.

Ao sentar-se na cadeira, se lembra de Lenore, e lamenta novamente sua perda. Diz a si mesmo que jamais esquecerá Lenore, e o corvo responde “Nunca mais”.

Agora, intrigado com o pássaro, o narrador o questiona se é algum profeta ou criatura infernal, e pergunta se verá Lenore novamente nos Céus. O corvo responde “Nunca mais”.

Enraivecido, o narrador diz que aquele seria o sinal de despedida entre ele e o corvo, e o manda regressar ao temporal de onde veio, ordenando que saia de cima de sua porta. O corvo, ainda parado, responde “Nunca mais”.

O corvo então permanece sobre o mármore, com olhos semelhantes aos de um demônio, observando o narrador. Então, a lâmpada projeta a sombra do corvo no chão, e o narrador desiste. Diz que seu luto não acabará, mesmo, nunca mais.

Nos contos apresentados, tanto o corvo quanto o gato preto e a máscara vermelha servem como mensageiros de eventos fantásticos, sobrenaturais, envolvendo a morte e forças misteriosas. Ao ler os contos, me fascinou a relação que os personagens tinham entre si, e no meu mundo imaginário as imagens da morte vermelha, do gato Plutão e do corvo passaram a representar figuras proféticas, que incorporam o mau presságio e trazem consigo o aviso de que o fim se aproxima. As três figuras representam, acima de tudo, um alerta de que toda ação possui uma reação, e que queiramos ou não a morte aguarda todos nós.

As obras comunicam, por meio da pintura, o mistério e a fantasia presentes em eventos sobrenaturais. Mais do que uma simples referência às obras literárias de Poe, busco trazer essas figuras para o protagonismo, possibilitando que o espectador possa também criar suas próprias narrativas, associando as figuras a diversos significados.

Nas obras, a forma como as figuras se apresentam também cria um paralelo entre real e imaginário. Em particular, os seres que compõem as obras são próximos da realidade. Os detalhes presentes na penugem do corvo, na pelagem do gato e nas curvas da caveira, bem como suas transparências, nos aproximam daquilo que é real, mas criam também a dúvida que desafia essa realidade. As texturas obtidas a partir das misturas de tintas e a criação de diversas superfícies nos convida a adentrar o mundo da narrativa, onde um vermelho vibrante e um formato atípico e circular, como um olho mágico, quebram a realidade apresentada ao espectador e nos aproxima ainda mais do vacilo semeado pelo fantástico.

A série “Mau Agouro” foi, assim, o pontapé decisivo para investigar mais a fundo o interesse pelo fantástico nas artes visuais, uma vez que traz as figuras misteriosas como protagonistas e instiga a buscar as narrativas que são construídas através dessas figuras. O surgimento de novas obras se dá com base na exploração das figuras e de suas narrativas, em especial a figura do animal e suas simbologias.

Quando se observa a presença do animal no campo das artes visuais, torna-se de extrema importância levar em consideração sua relação com ser humano. Para Juliana Hickmann, graduada em Bacharelado em Desenho e Plástica pela Universidade Federal de Santa Maria e Mestre em Art and Design – Contemporary Craft Practice pela Nottingham Trent University:

Jung (1964) afirmava que a temática animal costuma operar como um símbolo da natureza primitiva e instintiva do homem [...]. Da mesma forma DeMello (2012) afirma que os animais eram vistos por culturas antigas como seres bastante próximos ao homem, de forma que fazia sentido eles serem incorporados como mostras da idiosincrasia humana. (Hickmann, 2013, p. 132).

Independentemente da natureza de suas observações, o fascínio do ser humano pela figura do animal fez com que ele fosse tema de diversas pinturas ao longo da história. Sugere-se que as figuras de animais foram a primeira temática para a pintura, enquanto seu sangue foi muito provavelmente a primeira tinta (Berger, 1980, apud Hickmann, 2013), o que, conseqüentemente, demonstra o início de uma relação de exploração que está presente até os dias de hoje, seja ela no uso dos animais como alimentos, para fins de pesquisa ou mesmo para a extração de matéria-prima.

Hickmann explica que a presença dos animais também obteve destaque em representações gráficas durante o período da Idade Média com conotações simbólicas em objetos utilitários, em pinturas e também nas páginas dos chamados bestiários, livros repletos de imagens de animais acompanhados de suas particularidades, significados e algumas lições de moral. “É muito provável que a exploração animal estivesse ligada à admiração e diligência que o homem tinha e tem por outras espécies, e o apelo visual proporcionado pela sua figura” (Baker, 2001 apud Hickmann, 2013).

A precisão de seus retratos continuou e ficou ainda mais fortalecida durante o período do Renascimento, quando a representação do animal passa a ser mais naturalista e deixa de ser apenas simbólica (Hickmann, 2013). É possível ver exemplos dessas representações nas diferentes espécies que foram fielmente retratadas por artistas como Albrecht Dürer e Leonardo da Vinci.



Figura 32. “Young Hare”, 1502, Albrecht Dürer. Aquarela sobre papel. Disponível em: <<https://www.albertina.at/ausstellungen/albrecht-duerer/>>.

Hickmann chama atenção para o fato de que quanto mais afeto o ser humano deu ao animal, mais vezes o animal foi visto em retratos. Em particular, os animais de estimação passaram a estar cada vez mais presentes em retratos da classe média francesa durante o século XIX, como, por exemplo, cães e gatos, sugerindo o grande apreço que lhes era dirigido.

Berger (Berger, 1984 apud Hickmann, 2013) explica que a transformação dos campos em cidades juntamente com a escassez de animais causadas pela Revolução Industrial levou cada vez mais pessoas a terem animais como companhia no lugar de apenas provedores de trabalho e alimento e, assim, a prática de ter animais de estimação se encontra na escala que podemos ver hoje.

Para Hickmann, essa prática confirma o incessante interesse humano no animal, que agora passa a ser visto como um ser de valor pautado no que ele é, e não no que ele pode fazer e oferecer. O animal se torna, assim, um ser que passa a coexistir com o homem e partilhar do mesmo espaço. Desse modo, o animal se torna um reflexo da atitude do homem, criando assim um vínculo que perpassa o paralelismo de suas vidas independentes.

Hickmann nos mostra que a relação de identificação do homem e o animal é, por vezes, abordada em obras de arte, podendo até chegar a utilizar o animal de verdade no lugar de uma representação. Podemos citar como exemplo de obras de arte que utilizam o animal real a performance *I Like America, America Likes Me* (1974) de Joseph Beuys, na qual o artista coabita o espaço com um coite real, e podemos citar como exemplos de representações envolvendo animais algumas das pinturas de Marc Chagall, com seus animais antropomórficos.



Figura 33. “Cow with a Parasol”, 1946, Marc Chagall. Óleo sobre tela. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/494303>>.

Podemos perceber que os diferentes modos em que o imaginário animal tem aparecido no cotidiano confirma o interesse e identificação que o homem possui em relação aos animais. Há, também, casos em que certas espécies de animais são equivalentes a certos indivíduos ou grupo de pessoas, como uma forma de “representar” tais grupos (Hickmann, 2013).

Grande parte dos animais famosos na contemporaneidade são caricaturas fictícias, como é o caso de personagens animados e personagens da literatura, que são moldados conforme as narrativas e fantasias do público. Para Hickmann, isso acaba por tornar o animal paralelamente igual e diferente do ser humano, conferindo simultaneamente a identificação e uma distância que nos distingue desses seres. “Essas máscaras de animais servem como um dispositivo gráfico agradável e útil para tornar mais amena uma narrativa densa que é, essencialmente, sobre os seres humanos e identidades” (Baker, 2001 apud Hickmann, 2013, p.136).

O apelo visual conferido pela figura do animal acaba por tornar a narrativa mais envolvente. O apelo que a figura animal possui não surge apenas do contato direto com o animal, mas é, também, um apelo que pode ser encontrado em animais de brinquedo, em artigos contendo sua imagem e narrativas contendo animais, como por exemplo, as fábulas. Para Hickmann, “atraente como é, sua imagem é uma ferramenta suplementar para narrativas essencialmente humanas” (Hickmann, 2013, p.137).

É necessário, contudo, examinar como a figura do animal poderá se encaixar no contexto oferecido pela arte fantástica. Sabemos, ao analisar as características necessárias para a instauração do fantástico, que a terceira delas indica que obra deve ser construída de modo que irá fugir à interpretação “poética” e “alegórica”, interpretação essa que está presente nas fábulas e outros meios que utilizam da imagem do animal para representar certos grupos ou ideias. No capítulo anterior, mencionei que a terceira característica nem sempre poderia ser cumprida no âmbito das artes visuais, uma vez que não se pode prever nem controlar a interpretação do espectador em relação a obra que será apresentada. Afirmo que seria possível, entretanto, guiar o espectador e apresentar a ele um universo amplo que também há de conferir outras interpretações que não apenas as alegóricas e poéticas. Essa apresentação será, enfim, feita através da simbologia.

Aqui, é preciso fazer a diferença entre alegoria e símbolo. A alegoria se trata de uma figuração que toma com maior frequência a forma humana, por vezes a de um animal ou um vegetal, ou ainda de um feito heroico, a de determinada situação, a de uma virtude ou a de um ser abstrato (Chevalier et al., 2001). Para fazer essa diferenciação, utilizaremos as “definições” (e, trago

essa palavra entre aspas, pois mais adiante veremos que não se tratam de meras definições) que foram reunidas no Dicionário de Símbolos por Jean Chevalier e Alain Gheerbrant. Para os autores:

Henri Corbin exprime com precisão esta diferença fundamental: a alegoria “é uma operação racional que não implica passagem a um novo plano do ser nem a uma nova profundidade de consciência; é a figuração, em um mesmo nível de consciência, daquilo que já pode ser bem conhecido de outra maneira. O símbolo anuncia outro plano de consciência, que não o da evidência racional; é a chave de um mistério, o único meio de se dizer aquilo que não pode ser apreendido de outra forma; ele jamais é explicado de modo definitivo e deve sempre ser decifrado de novo. (CORI, 13 apud Chevalier et al., 2001, p.16).

Pode-se concluir que, uma vez que a obra lida com a construção de imaginários através do viés da simbologia, ela foge das limitações impostas pelas interpretações “alegóricas” e “poéticas”, cumprindo assim a terceira característica que lhe confere o caráter fantástico. É, então, trabalhando com o vasto mundo dos símbolos que se pode compreender ainda mais as obras aqui apresentadas e desvendar seus significados.

Aguardo por ti entre dois mundos
Nas sombras infinitas da pureza
E só quando render-te à incerteza
Irei, enfim, mostrar-te a luz.

4. A CHEGADA

Após entendermos que os trabalhos realizados durante os anos de 2023 e 2024 se utilizam dos mecanismos da simbologia para estabelecer seus significados, devemos analisar a forma como esses significados se apresentarão na presente investigação. Alicerçando-nos na obra *Dicionário dos Símbolos*, da autoria de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, podemos explorar mais a fundo o que as obras desenvolvidas durante a pesquisa podem nos dizer.

Em primeiro lugar, é preciso entender que inúmeros especialistas contribuíram para a escrita da obra que será consultada, permitindo que sua escrita englobe testemunhos de todas as áreas culturais do mundo. A partir de uma erudição e de pesquisas amplas, os especialistas que escreveram o *Dicionário dos Símbolos* se empenharam para resgatar os sentidos múltiplos dos signos. Para Chevalier e Gheerbrant:

Este *Dicionário de Símbolos* constitui, em primeiro lugar, um inventário, sempre inacabado, do imaginário simbólico, essa encruzilhada de todo o psiquismo humano, onde se reúnem o afetivo e o desejo, o conhecido e o sonhado, o consciente e o inconsciente. (Chevalier et al., 2001, p.9)

A obra desempenha, além disso, o papel de um estimulante para a percepção que é geralmente negligenciada. Tudo é signo e todo signo é portador de sentido. No entanto, na maior parte do tempo, nós percebemos apenas a superfície desse sentido. O signo, contudo, possui volume, uma vez que é portador de diversos significados. Pelo corpo de informação reunidas no livro, esboça-se uma hermenêutica integral, que pode vir a revelar as possíveis direções de uma pesquisa (Chevalier et al., 2001). Chevalier e Gheerbrant afirmam que “o valor simbólico atualiza-se diferentemente para cada um de nós, sempre que uma relação de tipo tensional e intencional une o signo que estimula e o sujeito que percebe” (Chevalier, 2001, p.10).

Para Chevalier e Gheerbrant, atualmente, os símbolos têm uma nova aceitação, e a imaginação não mais é vista como sinônimo de loucura, mas sim considerada gêmea da razão, inspiradora do progresso. Essa aceitação se

deve, em sua maior parte, às antecipações da ficção que acabam por serem comprovadas pela ciência, à interpretação moderna de mitos antigos, à criação de novas mitologias e às ricas explorações da psicanálise. Assim, “os símbolos estão no centro, constituem o cerne dessa vida imaginativa. Revelam os segredos do inconsciente, conduzem às mais recônditas molas da ação, abrem o espírito para o desconhecido e o infinito” (Chevalier, 2001, p.11).

Em nossos gestos, em nossa linguagem e até mesmo em nossos sonhos, utilizamos os símbolos. São eles que dão forma ao desejo, modelam comportamentos, nos movem em direção a vitórias ou derrotas. Todas as ciências e todas as artes do homem deparam-se com símbolos em seu caminho. “Seria dizer pouco que vivemos num mundo de símbolos – um mundo de símbolos vive em nós” (Chevalier et al., 2001, p.12).

Nesse contexto, podemos investigar os símbolos não só como correspondências e significados, mas também como parte intrínseca do imaginário humano, que reúne o conhecido e o desconhecido, o consciente e o inconsciente. Resgatemos, agora, as noções de consciente e inconsciente, investigadas por Sigmund Freud.

Para Freud (Freud et al., 2010), com a psicanálise, aprendemos que a essência do processo de repressão não consiste em anular nem eliminar a ideia que representa o instinto, mas sim em impedir que ela se torne consciente. Dizemos, então, que ela se encontra em estado inconsciente. E, mesmo estando no inconsciente, pode produzir efeitos. Tudo que é reprimido permanece inconsciente, mas o que é reprimido não cobre tudo que há no inconsciente. O inconsciente possui o âmbito maior, o reprimido é apenas uma fração do inconsciente.

Surge então a pergunta: de que forma podemos chegar ao conhecimento do inconsciente? Geralmente o conhecemos apenas em sua versão alterada e transformada em algo consciente, mas o trabalho psicanalítico nos traz a experiência de que é possível chegar a tal conhecimento. Isso requer que analisando supere determinadas resistências, as mesmas que transformaram um dado material em algo reprimido.

Para entender mais a respeito do processo entre o reprimido e o não reprimido, ou seja, aquilo que reside no consciente e no inconsciente, torna-se necessário entender primeiramente a justificativa do inconsciente. Freud nos

apresenta essa justificativa no ensaio *O Inconsciente (1915)*. Aqui, consultaremos a versão traduzida por Paulo César de Souza, no ano de 2010.

O inconsciente é, por vezes, contestado, mas a sua suposição é necessária e legítima, uma vez que possuímos várias provas da existência do inconsciente. Essa suposição é necessária porque os dados da consciência possuem muitas lacunas. Para Sigmund Freud:

Tanto em pessoas sadias como em doentes verificam-se com frequência atos psíquicos que pressupõem, para sua explicação, outros atos, de que a consciência não dá testemunho. Esses atos não são apenas as ações falhas e os sonhos dos indivíduos sadios, e tudo o que é chamado de sintomas e fenômenos obsessivos na psique dos doentes – nossa experiência cotidiana mais pessoal nos familiariza com pensamentos espontâneos cuja origem não conhecemos, e com resultados intelectuais cuja elaboração permanece oculta para nós (Freud et al., 2010, p.101).

Ou seja, todos os atos conscientes permanecem desconexos e incompreensíveis caso optemos por insistir na pretensão de que através da consciência experimentamos tudo o que nos sucede em matéria de atos psíquicos, mas se apresentam em coerência demonstrável quando inserimos neles a presença de atos inconscientes.

O fato de haver um ganho de sentido e de coerência é motivo suficiente para que se investigue além da experiência imediata. Se, além disso, for possível edificar, sobre a hipótese do inconsciente, uma prática que seja bem-sucedida, teremos nesse sucesso uma prova indiscutível da existência do inconsciente. Assim, é preciso adotar um ponto de vista de que seria uma pretensão insustentável exigir que tudo que ocorre na psique humana teria que se tornar também conhecido no plano da consciência (Freud et al., 2010).

Para Freud (Freud et al., 2010), pode-se alegar, em defesa do estado psíquico inconsciente, que a cada momento a consciência abrange apenas um conteúdo mínimo, de forma que a maior parte do que chamamos de conhecimento consciente deve estar em estado de latência por grandes períodos de tempo, em outras palavras, em estado de inconsciência psíquica. Dessa forma, contestar a existência do inconsciente seria algo inteiramente inconcebível.

Freud, em seu ensaio, nos conta a história de um paciente que possuía o hábito de colocar e retirar as meias diversas vezes. Ao calçá-las, incomodava-o o fato de afastar os buracos da malha, ou seja, revelar os buracos, que para ele eram correspondentes à insegurança e vulnerabilidade. Para Freud, tal medo era sinônimo de um processo de castração, envolvendo o prazer e o desprazer de forma simultânea, bem como utilizando dessa ação como símbolo de outra.

Nos explica, assim, que há uma diferença entre as simbologias do consciente e as do inconsciente: a primeira se ancora nas coisas somadas ao nome dado às coisas, enquanto a segunda se ancora na ideia da própria coisa. Assim, ele afirma:

Acreditamos saber agora como uma representação consciente se distingue de uma inconsciente. As duas não são, como achávamos, diferentes registros do mesmo conteúdo em diferentes locais psíquicos, e tampouco diferentes condições funcionais de investimento no mesmo local – a representação consciente abrange a representação da coisa mais a da palavra correspondente, e a inconsciente é apenas a representação da coisa (Freud et al., 2010, p.146).

Os símbolos, por sua vez, acabam por se ancorar não ao nome dado às coisas, mas sim na representação das coisas em si, ocupando, portanto, o espaço entre consciente e inconsciente, reprimido e não reprimido, escapando e se transformando em algo quase palpável. É, em vista disso, um tipo de representação que pode ser caracterizada como pertencente ao domínio do inconsciente, podendo ser posteriormente investigada pelo domínio do consciente, como faremos aqui nessa pesquisa.

Para que possamos investigar o significado de certos signos de nosso inconsciente, é preciso entender, primeiramente, que a investigação não nos oferecerá um significado definitivo, mas sim um rumo pelo qual podemos seguir para decifrar aquilo que nossa mente deseja nos comunicar.

O Dicionário dos Símbolos não pode ser considerado, pois, um simples conjunto de definições. Isso acontece, para Chevalier e Gheerbrant:

Pois um símbolo escapa a toda e qualquer definição. É próprio de sua natureza romper os limites estabelecidos e reunir os extremos numa só visão. Assemelha-se à flecha que voa e que

não voa, imóvel e fugitiva, evidente e inatingível. As palavras serão indispensáveis para sugerir o sentido ou os sentidos de um símbolo; mas, lembremo-nos sempre de que elas são incapazes de expressar-lhe todo o valor (Chevalier, 2001, p.9).

Os autores do dicionário escolhem, então, fornecer interpretações que são, simultaneamente, as mais seguras, mais fundamentais, e mais sugestivas, que permitiriam que o leitor pudesse, ao ler esse conteúdo, descobrir por si mesmo novos significados.

Com essa informação em mente, resgatemos mais algumas obras realizadas durante o curso de Artes Visuais Bacharelado no ano 2024. Agora, mergulharemos no universo que surge nas séries de obras produzidas durante a presente pesquisa. As obras são, respectivamente, “Lírio-Tigre”, “Mome Raths”, “Cobiça”, “Círculo”, “Conselheiros”, “Em Busca do Caminho”, “Guia”, “Psicopompos” e “Em Paz”.

Começemos com “Lírio-Tigre” (2024) e “Mome Raths” (2024). A simbologia contida na obra “Lírio-Tigre” (2024) pode ser compreendida, através do Dicionário dos Símbolos, como símbolo de pureza, uma vez que o lírio é relacionado à árvore plantada no Paraíso, restituindo a vida pura e prometendo a imortalidade. É, também, símbolo de inocência e pureza. A obra “Lírio-tigre” (2024), contudo, contradiz o significado atribuído pelo dicionário: a obra tem como referência o conto de Alice no País das Maravilhas e Alice Através do Espelho, onde as flores são personagens antropomorfos que sufocam Alice com seus comentários maldosos e julgamentos acerca de sua aparência e índole. Ao longo de seu caminho pelo jardim, Alice é vítima da percepção das flores ao seu respeito, e precisa estar se provando o tempo todo para ser levada a sério pelas flores.

Em meu universo pessoal, o lírio se apresenta como um símbolo de delicadeza e beleza, usado em arranjos florais e frequentemente dados como presente. O lírio-tigre, porém, incorpora a maldade do julgamento, e em minha experiência pessoal sua figura se assemelha àqueles indivíduos que de início parecem gentis, mas com o passar do tempo se revelam críticos e preconceituosos, assim como a flor de Alice. A obra traz a flor como elemento do cotidiano, mas que também remete à fantasia e à narrativa de um imaginário onde flores se tornam capaz da fala e do julgamento da vida alheia.

A técnica utilizada em “Lírio-tigre” (2024) é acrílica sobre papel, e a obra conta com um fundo preto que traz total atenção para o lírio, personagem central da obra. O crânio de tigre é um elemento que transforma a flor em uma criatura inédita com traços da anatomia animal, remetendo à natureza das flores presentes no conto. O uso das cores vivas torna a obra incomum, o que cria uma analogia entre a flor que pode ser encontrada no mundo físico e a flor que só pode ser encontrada no mundo do imaginário.



Figura 34. “Lírio-Tigre”, 2024, Sarah Pancieri. Tinta acrílica sobre papel. Fonte: acervo pessoal.

A obra “Mome Raths” (2024) também possui seu significado bastante ancorado na obra de Alice no País das Maravilhas. “Mome raths” são criaturas misteriosas, que ninguém sabe a forma ao certo, presentes no texto Jabberwocky, poema *nonsense* da autoria de Lewis Carroll. No poema de

Carroll, os “mome raths” comemoram a destruição de “Jabberwock”, criatura perigosa e amedrontadora de dentes e garras afiadas.

“Mome Raths” (2024) brinca com o mistério que permeia a verdadeira identidade dos “mome raths”, deixando que o próprio espectador imagine o que seriam essas criaturas, com apenas seus brilhantes olhos à mostra em meio a uma floresta escura. Deixo, durante o processo, que a imaginação me permita criar uma imagem do que percebo como “mome raths”, seres furtivos e mágicos que estão sempre à espreita. A técnica escolhida para compor a obra é pintura em acrílica, e é durante o processo de construção da obra que os olhos brilhantes e misteriosos dos “mome raths” vão se revelando através da pintura.



Figura 35. “Mome Raths”, 2024, Sarah Pancieri. Tinta acrílica sobre tela. Fonte: acervo pessoal.

“Cobiça” (2024) traz uma raposa como personagem central. Para Chevalier e Gheerbrant, a raposa é capaz de simbolizar tanto herói-civilizador quanto cúmplice de fraudes, como o faz em inumeráveis mitos. Na obra que se apresenta, a raposa representa um aspecto do ser humano que busca pela realização de seu desejo.

A obra possui como foco a ideia do desejo impossível, de cobiçar algo inalcançável – e, ao obter o objeto de desejo, aquilo acaba nos ferindo de alguma forma. Mais do que uma simples referência à narrativa presente na

fábula “a raposa e as uvas”, onde a raposa desdenha de algo que não possui, a obra é um relato pessoal que conta através da imagem animalasca a história presente no paralelo entre a vontade de possuir e as consequências negativas da posse. A obra traz consigo um tipo de alerta para nossos profundos desejos: objeto que a raposa tanto almeja acaba sendo o mesmo que a destrói, e ela é a única que deve lidar com as consequências daquilo que tanto desejou.

A técnica utilizada para a construção da obra é acrílica sobre tela, sendo mantido o alto contraste, iluminação baixa e fundo escuro para dar ênfase à cena. A composição conta com a presença da raposa, protagonista da narrativa, que sofre as consequências de suas escolhas e se fere ao consumir as uvas. As folhas de parreira estão presentes e recebem destaque, mas as uvas permanecem ausentes, no imaginário, algo que já não está mais na narrativa, restando apenas a dor e o sangue provenientes de finalmente conseguir aquilo que cobiçava.



Figura 36. “Cobiça”, 2024, Sarah Pancieri. Tinta acrílica sobre tela painel. Fonte: acervo pessoal.

A obra “Círculo” (2024) se ancora na fantasia proporcionada por contos de fada e nos apresenta um fragmento de algo que pode ser entendido como uma “floresta encantada”. Por meio do uso da tinta acrílica, crio texturas que se assemelham a fungos da espécie *Marasmius oreades*, que por vezes se proliferam de forma circular. A atmosfera obtida por meio do uso da tinta para construir camadas confere um brilho para a cena, que está presente por todo o círculo.

O cogumelo, para Chevalier e Gheerbrant, é, principalmente na cultura chinesa, um símbolo da longevidade. A razão disso se deve, talvez, ao fato de que, após a secagem, o cogumelo se conserva durante um longo período de tempo. Em certos textos antigos, o cogumelo é considerado também um “filtro de amor”, e para a cosmologia sino-tibetana faz do cogumelo, devido ao formato abobadado de seu chapéu, uma imagem do Céu primordial (Chevalier et al., 2001). A simbologia do cogumelo carrega consigo, portanto, um certo misticismo.

Durante o processo de criação da obra, me encontrei completamente imersa na magia da cena que pintava, e cada pincelada me aproximava ainda mais da magia que a imagem do cogumelo representa no universo que construo. A simbologia do cogumelo é, em nível pessoal, um sinal da presença do sobrenatural e do fantástico, anunciando que uma realidade mística se aproxima.



Figura 37. “Círculo”, 2024, Sarah Pancieri. Tinta acrílica sobre papel. Fonte: acervo pessoal.

A série “Conselheiros” (2024) explora novamente um pouco das representações presentes na obra Alice no País das Maravilhas, trazendo um pouco da presença dos personagens da lebre, do coelho e do gato. Mais do que simplesmente personagens, o coelho, a lebre e o gato possuem seus próprios simbolismos, e o fato de serem considerados “conselheiros” está totalmente ligado a esse simbolismo. Aqui, ainda havia uma certa hesitação quanto a diferenciação de lebre e coelho (que veremos mais a fundo no final deste capítulo), mas por enquanto tomemos o coelho como sinônimo de fuga

da realidade e lebre como sinônimo de euforia, até mesmo de um certo exagero, e o gato como um ser que transita entre mundos.

A denominação “conselheiros” surge da experiência pessoal de entregar-se à loucura, ou seja, entregar-se à parte de nós que pertence ao “mundo de Alice”. Pintados como forma de retratos com bordas ornadas, quase como uma forma de idolatrar suas imagens, os conselheiros funcionam como lembrete para abraçarmos as características que vemos como negativas. O coelho, sempre fugindo apressadamente, a lebre, impulsiva, e o gato evasivo e astuto nos convidam a aceitar estas características imperfeitas que temos dentro de nós.



Figura 38.Registro da exposição “Entre Percepções”, 2024. Fonte: acervo pessoal.



Figura 39. "Série: Conselheiros", 2024, Sarah Pancieri. Tinta acrílica sobre MDF. Fonte: acervo pessoal.

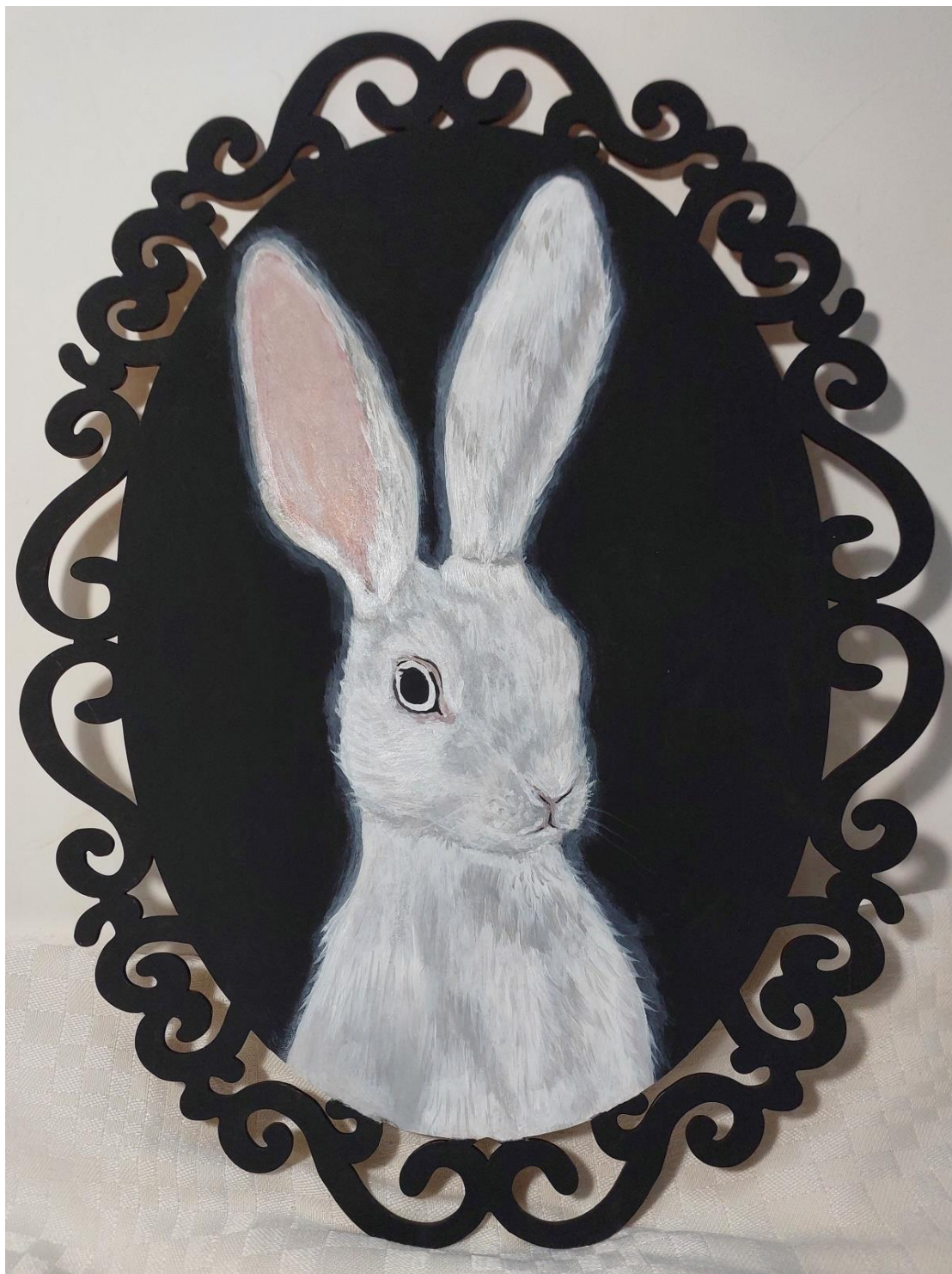


Figura 40. "Série: Conselheiros", 2024, Sarah Pancieri. Tinta acrílica sobre MDF. Fonte: acervo pessoal.



Figura 41. "Série: Conselheiros", 2024, Sarah Pancieri. Tinta acrílica sobre MDF. Fonte: acervo pessoal.

A dupla "Em Busca do Caminho" (2024) possui novamente o protagonismo do coelho em uma das obras, e o protagonismo de uma lagarta na outra. Ambos os seres estão em um cenário noturno, escuro, com a presença de uma única estrela que ilumina o céu, e uma vegetação luminosa constituída por cogumelos e plantas.

Podemos explorar aqui, mais a fundo, a simbologia da lagarta. A lagarta se manifesta no universo pessoal como um símbolo de crescimento e amadurecimento, a representante de uma metamorfose do eu que busca seu próprio caminho. A escritura Hindu *Bhradarahyaka Upanishad* faz desse animal símbolo da transmigração, em função da forma pela qual ele passa de uma folha a outra, e do estado de larva aos de crisálida e borboleta, assim como a vida passa de uma manifestação corporal a outra (Chevalier et al., 2001). O cogumelo, novamente, aparece com sua simbologia de misticismo e longevidade. No céu de ambas as obras, podemos notar a presença de uma estrela guia.

Com apontamento do Dicionário de Símbolos, no que concerne a estrela, é costumeiro reter sobretudo sua capacidade de iluminar, de ser fonte de luz. O caráter celeste da estrela faz com que ela seja também símbolo do espírito e, particularmente, do conflito entre forças espirituais e forças materiais, ou seja, o conflito entre luz e trevas (Chevalier et al., 2001). “As estrelas trespassam a obscuridade; são faróis projetados na noite do inconsciente” (Chevalier et al., 2001, p. 465).

A obra “Guia” (2024) conta novamente com o protagonismo do gato, que segura em sua boca uma lanterna, como que para guiar o espectador a algo. Na obra, apresento através da pintura a simbologia mística do gato, repleto de mistério e qualidades mágicas. Já na obra “Psicopompos” (2024), exploro o protagonismo simultâneo das figuras do lobo em conjunto com o gato e o coelho, envoltos por uma espécie de chama ou aura luminosa, deixando apenas suas silhuetas em destaque. É, por fim, na obra “Em Paz” (2024) que trago o coelho e o lobo aninhados, em posturas de descanso, insinuando uma atmosfera pacífica entre presa e predador, entre bem e mal, entre o terreno e o fantástico. Aqui, cabe explicar de forma mais detalhada a simbologia desses três animais.



Figura 42. "Série: Em Busca do Caminho", 2024, Sarah Pancieri. Tinta acrílica sobre MDF.
Fonte: acervo pessoal.



Figura 43. "Série: Em Busca do Caminho", 2024, Sarah Pancieri. Tinta acrílica sobre MDF.
Fonte: acervo pessoal.



Figura 44. "Guia", 2024, Sarah Pancieri. Tinta acrílica sobre papel. Fonte: acervo pessoal.



Figura 45. "Psicopompos", 2024, Sarah Pancieri. Tinta acrílica sobre tela. Fonte: acervo pessoal.



Figura 46. "Em Paz", 2024, Sarah Pancieri. Tinta acrílica sobre tela. Fonte: acervo pessoal.

4.1. O lobo

Chevalier e Gheerbrant trazem, no Dicionário de Símbolos, um apanhado de simbologias correspondentes ao signo do lobo. Nesse apanhado, o lobo é sinônimo de selvageria, mas a linguagem dos símbolos nos mostra bastante complexa, com definições que valorizam tanto seu aspecto positivo quanto seu aspecto negativo.

Como simbolismo positivo, observa-se que o lobo enxerga durante a noite. Torna-se, portanto, símbolo de luz, solar, guerreiro, ancestral mítico. É essa a significação do lobo entre os nórdicos e gregos, onde ele é atribuído a Belen ou a Apolo.

Para as dinastias chinesa e mongol, seu criador é o lobo azul celeste. A China também tem o conhecimento de um lobo celeste, a estrela Sirius, guardião do Palácio celeste, a Ursa Maior. Esse caráter polar é encontrado no fato de que se atribui o lobo ao Norte.

A sua força e seu ardor no combate fazem do lobo um símbolo que os povos turcos irão perpetuar até na história contemporânea, uma vez que Mustapha Kemal, que nomeia a si próprio Atatürk, ou seja, Pai dos Turcos, recebera de seus partidários o sobrenome de lobo cinzento.

Os povos da pradaria norte-americana aparentam ter interpretado a significação simbólica do lobo de forma similar, visto que um de seus cantos de guerra dos indígenas das pradarias diz: *Eu sou o lobo solitário, eu vago em diversos países.*

É possível observar, no entanto, que o papel de guardião atribuído ao lobo engloba o aspecto feroz do animal. Dessa forma, em determinadas regiões do Japão, invocam o lobo como protetor contra outros animais selvagens. A natureza do lobo, assim, evoca uma noção de força mal contida, que é consumida pela braveza, mas carece em discernimento.

Há ainda o mito de Rômulo e Remo, no qual a loba possui, por sua vez, simbologia nem solar nem celeste, mas sim terrestre, sendo associada à ideia de fecundidade e maternidade.

O aspecto crônico ou infernal do lobo constitui uma outra parte importante de sua simbologia. No folclore europeu, essa face aparenta ter ficado dominante, como atesta, por exemplo, o conto de Chapeuzinho Vermelho, com o lobo ocupando um papel negativo. Sua aparição pode ser constatada na mitologia greco-latina: é com a loba de Mormoliceu, ama de leite de Aqueronte, que se amedrontam as crianças, assim como nos dias atuais se evoca a imagem do “lobo mau”.

Na Espanha, o lobo é a montaria do feiticeiro. Há, também, a crença dos licantropos, ou lobisomens, que é atestada desde a Antiguidade na Europa. A mitologia escandinava apresenta o lobo como o “devorador de astros”, narrativa na qual a garganta do lobo pode ser associada à noite, à caverna e aos infernos, e a libertação de dentro da garganta do lobo é associada à aurora, à luz mítica que se segue à descida aos infernos.

Na mitologia egípcia, Anubis, o grande psicopompo, é venerado em Cinópolis como o deus dos infernos, e possui formato de chacal, também visto como aquele que possui a forma de um cão selvagem. Há, em diversas mitologias, uma certa convergência entre a mordida dos canídeos e o medo do tempo destruidor. O símbolo do lobo possui, ainda, um sentido iniciático, que dá tanto ao lobo como ao cachorro um papel de psicopompo.

As várias simbologias do lobo nos permitem visualizar o animal de diversas formas, com variadas qualidades positivas e negativas. Nas obras que se instauram, o lobo também se estabelece em meio tanto às características que lhe associam à luz e ao celeste, quanto ao terreno e ao infernal.

O lobo, detentor da força desmedida e do instinto destruidor, guia dos caminhos da floresta, conhecedor da escuridão, se apresenta diante do espectador. Com ele, traz a imponência de sua presença amedrontadora, e também o misticismo de sua sabedoria ancestral. No universo pessoal, o lobo é sinônimo do instinto e da dureza necessária para sobreviver no mundo, e age como manifestação da bestialidade a qual devemos recorrer em determinadas situações. No universo místico que se instaura nas obras desenvolvidas, o lobo nos mostra não apenas o carnal, o instinto, a vontade terrena, o caos, mas também a luz e a ordem.

4.2. O gato

No Dicionário de Símbolos, o simbolismo do gato se apresenta de forma bastante heterogênea, visto que oscila entre tendências maléficas e benéficas. Isso pode ser explicado pela natureza do felino, que é simultaneamente afetuosa e arredia.

No Japão, o gato pode ser visto com uma animal de mau agouro, capaz de matar mulheres e transformar-se nelas, segundo lendas. No mundo búdico, o gato é censurado por ser um dos dois únicos animais que não se comoveram com a morte de Buda, o que, por outro lado, pode ser visto como um sinal de sabedoria superior.

Na Índia, são encontradas estátuas de gatos ascetas para representar a “beatitude do mundo animal”, mas o gato também é a montaria e aparência exterior assumida por iogini Vidali. Na china, o gato era considerado um animal auspicioso, e sua postura era imitada em danças agrárias.

O Egito antigo venerava a figura do gato divino, associado a deusa Bastet, benfeitora e protetora do homem. Diversas obras de arte representam o gato com uma faca em uma das patas decepando a cabeça da serpente Apófis, o dragão das trevas que representa os inimigos do Sol e que tenta derrubar a barca sagrada durante sua travessia pelo mundo subterrâneo. Nesse contexto, o gato é símbolo de força e a agilidade felina, que está sob serviço do divino para proteger o homem de seus inimigos.

Para a tradição mulçumana, o gato é considerado um animal favorável, exceto se for preto. Há a lenda que diz que, já que os ratos incomodavam os passageiros da Arca, Noé passou a mão na testa do leão, que espirrou e lançou para fora um casal de gatos. O gato é dotado de baraka, ou seja, bençãos.

Já um gato completamente preto possui qualidades mágicas. Ao comer sua carne, fica-se livre de qualquer magia. Se utilizado seu sangue, pode-se escrever poderosas palavras de encantamento. Em diversas tradições, o gato também possui sete vidas, e o gato preto pode vir a simbolizar a obscuridade e a morte.

Os Djin, nome dado pelos árabes para seres místicos benéficos ou maléficos, inferiores aos anjos e superiores ao homem, frequentemente aparecem sob a forma de gatos. Na Pérsia, quando se maltrata um gato preto, corre-se o risco de estar maltratando seu próprio hemzad, ou seja, o espírito nascido ao mesmo tempo que o homem para lhe fazer companhia, e estar, portanto, prejudicando a si mesmo.

O gato também pode ser concebido como um servidor dos Infernos: para os nias, os mortos, a fim de subirem aos céus, passam por uma ponte acima do abismo do inferno. Um guardião permanece vigiando a entrada para os céus, com um escudo e uma lança e um gato que o ajuda a atirar as almas pecadoras nas águas do inferno.

Para os povos pawnees da América do Norte, o gato é símbolo de sagacidade, reflexão e engenhosidade. O gato é observador e ponderado, alcançando sempre seus objetivos. Portanto, era um animal sagrado, que podia ser morto apenas com finalidade religiosa por meio de rituais. Além disso, povos da África central confeccionam bolsas de remédio com peles de gatos selvagens, pois acreditam que o gato possui o dom da clarividência.

No universo pessoal, o simbolismo mágico do gato é o que mais se destaca. A qualidade de desaparecer e reaparecer, de se camuflar e se esconder com facilidade torna do gato um ser que pertence ao limiar entre o terreno e o celestial, que transita entre dois mundos assim como o gato de Alice que se encontra na encruzilhada entre dois caminhos, indo e vindo como bem entende.

4.3. O coelho

A simbologia do coelho, para Chevalier e Gheerbrant, também apresenta certa dualidade, repleta de significados místicos de pureza, e também de excesso. Para os autores:

É preciso pensar na extrema importância do bestiário lunar nesta tapeçaria subjacente da fantasia profunda, onde estão inscritos os arquétipos do mundo simbólico, para compreender a significação das inúmeras lebres e coelhos, misteriosos, familiares e companheiros muitas vezes inconvenientes dos Luas do imaginário (Chevalier et al., 2001, p. 608).

Até mesmo nas contradições entre as simbologias de lebres e coelhos, se parecem, sendo assim também semelhantes às imagens da Lua. Junto à imagem da Lua, lebres e coelhos estão ligados à velha divindade Terra-Mãe, ao simbolismo de águas fecundantes e regeneradoras, ao simbolismo da vegetação, ao da renovação perpétua da vida sob todas as suas formas, a um mundo de grande mistério onde a vida se refaz através da morte.

Coelhos e lebres são lunares, em virtude de dormirem durante o dia e saírem aos pulos durante a noite, e porque sabem, seguindo o exemplo da Lua, aparecer com o silêncio e a eficácia das sombras. Em algumas crenças, a Lua chega a transformar-se numa lebre, e a lebre é por vezes considerada uma de suas manifestações.

Para os astecas, as manchas presentes na superfície do astro eram provenientes de um coelho que um deus lhe havia jogado na face. Na Europa, na África e na Ásia, as manchas são lebres ou coelhos, ou então mesmo um Grande Coelho. Quando não é a própria lua, o coelho é seu cúmplice ou seu parente próximo.

Para os Maia-Quiché, a deusa Lua, vendo-se em perigo, foi socorrida por um herói Coelho. Ao salvar a Lua, o Coelho salva o princípio da renovação cíclica da vida, que rege sobre a Terra a continuidade do ciclo da vida das espécies vegetais, animais e humanas. O Coelho torna-se, dessa forma, um grande Herói-Civilizador, um Demiurgo ou um ancestral mítico.

Chevalier e Gheerbrant nos mostram ainda que, por participar do que não pode ser conhecido, do inacessível, sem deixar de ser, contudo, um vizinho do ser humano, o coelho ou a lebre míticos são intercessores, um tipo de intermediário entre este mundo e as realidades transcendentais de outro (Chevalier et al., 2001).

Na mitologia egípcia, o grande iniciado Osiris assume a forma de lebre, sendo despedaçado e jogado nas águas do Nilo para assegurar a regeneração periódica. Mesmo nos tempos atuais, os camponeses xiitas da Anatólia

possuem uma limitação alimentar em relação à lebre, explicando-a dizendo que o animal é a reencarnação de Ali, ou seja, o verdadeiro intercessor entre Alá e os Crentes.

A lebre que, assim como a Lua, morre para renascer, torna por essa razão a preparadora da imortalidade, no taoísmo. Ela é representada trabalhando à sombra de uma figueira, moendo ervas medicinais em um almofariz. Na China, ferreiros utilizavam seu fel para fundir lâminas de espadas, pois era tida como capaz de transmitir força e eternidade ao aço. Há ainda uma crença chinesa de que, caso uma mulher grávida recebesse raios lunares, sua criança nasceria com um focinho de lebre.

A ambivalência simbólica do coelho encontra-se na significação dos anos-coelho do calendário, podendo ser tanto bons como maus, já que o coelho salta de um lado para o outro. Tudo aquilo que está ligado às ideias de abundância e exuberância, de multiplicação de seres e de bens, traz também em si o lado negativo, a ideia de incontinência, de desperdício, de luxúria. Assim, no Levítico e no Deuteronômio, a lebre é um tabu, estigmatizada e proibida por ser impura.

O povo celta da Irlanda e da Bretanha, de forma semelhante, criavam a lebre por prazer, sem jamais consumir sua carne. No bestiário selênico, por sua vez, macacos e raposas são vizinhos próximos de lebres e coelhos, sendo todos os companheiros da deusa Hécate, que alimenta a juventude, assombra as encruzilhadas e inventa a feitiçaria.

E por fim, na simbologia pessoal, o coelho é o detentor do sonho, símbolo do fantástico, representante do mundo quase inalcançável da fantasia. Ele é o imaginário que escapa por entre nossos dedos, e que nos guia em direção ao caminho para um novo mundo assim como guiou Alice.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É possível perceber que, com a perspectiva fornecida pela simbologia, é viável tecer um elo entre consciente e inconsciente, real e imaginário, alcançando assim a ambiguidade necessária para a existência do fantástico que foi explorado logo no início desta pesquisa. Ainda, podemos identificar traços do fantástico no processo de produção das obras, no momento em que observamos os documentos de processo e identificamos o surgimento da ideia.

Nesse momento final, contudo, gostaria de reavaliar o título do quarto e último capítulo “A Chegada”, uma vez que toda boa aventura não termina com um abrupto fim, mas deixa espaço para a imaginação. Mais do que finalizar a pesquisa com respostas rígidas que sanem todos os questionamentos oriundos de sua leitura, pretendo convidar o leitor a criar também suas próprias respostas.

Ao resgatar fragmentos da minha jornada enquanto estudante de Artes Visuais, pude perceber que o aspecto imaginativo da arte esteve sempre presente no meu caminhar, e a fantasia sempre permeou meu modo de observar o mundo. Logo nos primeiros esboços, é possível perceber lampejos de algo fantástico, que foi florescendo e expandindo com o tempo.

Quanto às características atribuídas à arte fantástica, não busco impor normas indiscutíveis e nem limitar o amplo campo daquilo que pode ou não ser fantástico, busco apenas conduzir artistas que assim como eu se fascinam pelo mundo do imaginário e desejam conhecer mais a seu respeito. Venho, por meio dessa pesquisa, guiar o leitor em direção à fantasia, e compartilhar com ele o percurso que segui para alcançá-la. A pesquisa chegou ao fim, mas a busca pelo caminho do fantástico continua.

Assim como o mundo da simbologia abriga inúmeros significados para um só símbolo, também a fantasia se molda de inúmeras formas para quem a observa: ora macabra, ora amena, mas sempre oscilando entre real e imaginário, ocupando o espaço fino entre consciência e inconsciente.

Quanto àqueles que produzem a fantasia, em nosso caso os artistas, eles irão encontrá-la na forma de processo de criação, no fazer e no criar. É nesse momento que a fantasia escapa à imaginação e adentra o mundo

palpável. Afinal, há algo mais fantástico do que algo que não existe e passa a existir num piscar de olhos?

Esta pesquisa possui como resultado, portanto, um convite. Não estamos diante a chegada definitiva a um destino único, estamos diante a possibilidade de um novo caminho, que há de ser expandido e ainda mais explorado.

Como convite para aqueles que também desejam trilhar o caminho do fantástico, trago aqui, agora completo, o poema que permeou a escrita deste trabalho:

Aguardo por ti entre dois mundos
Onde a chama fulgurante de uma estrela
E o sussurrar do vento nos revela
O longo caminho adiante.

Aguardo por ti entre dois mundos
No vacilo entre o ser e o não ser
Nos sussurros do saber e não saber
No repouso breve de um instante.

Aguardo por ti entre dois mundos
Na aurora da consciência cega
No crepúsculo da alma que se entrega
Onde o limiar fino nos conduz.

Aguardo por ti entre dois mundos
Nas sombras infinitas da pureza
E só quando render-te à incerteza
Irei, enfim, mostrar-te a luz.

REFERÊNCIAS

- A VOZ da artista - Adriana Varejão. [S. l.: s. n.], 2022. 1 vídeo (20 min). Publicado pelo canal Pinacoteca de São Paulo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dhY2FxuzNTc>>. Acesso em: 27 ago. 2024.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: José Olympio, 2020. 1096p.
- DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2019. 648p.
- FREUD, Sigmund. **Obras completas volume 12: Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. 312p.
- GIRARDELLO, Gilka. Imaginação: arte e ciência na infância. **Pro-Posições**, Campinas, SP, v. 22, n. 2, p. 75–92, 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8643263>. Acesso em: 28 ago. 2024.
- HICKMANN, Juliana C. Animais em arte e representação: dos retratos às instalações. **Revista Valise**, Porto Alegre, v.3, n.6, 131-142p., dezembro de 2013. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/article/view/41797>>. Acesso em: 3 set. 2024.
- PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 246p.
- POE, Edgar Allan. **Histórias extraordinárias**. São Paulo: Escala Educacional, 2005. 121p.
- REY, Sandra. **Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais**. PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais, [S. l.], v. 7, n. 13, 2012. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27713>>. Acesso em: 27 ago. 2024.
- REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em Artes Visuais. In: BRITES, Bianca; TESSLER, Elida (org.) **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: UFRGS, 2002. 123-140p.
- SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Intermeios, 2012. 186p.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2021. 192p.
- VAREJÃO, Adriana; DIEGUES, Isabel. **Adriana Varejão: entre carnes e mares**. São Paulo: Perspectiva, 2009. 368p.

IMAGENS

Imagem 24 - “O Manuscrito de Saragoça”, 2016. Disponível em: <<https://www.amazon.com.br/MANUSCRITO-SARAGOCA-Jan-Potocki/dp/8575325655>>.

Imagem 27 - “Língua com padrão suntuoso”, 1998, Adriana Varejão. Óleo sobre tela e poliuretano em suporte de madeira e alumínio. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4909/lingua-com-padrao-sinuoso>>.

Imagem 32 - “Young Hare”, 1502, Albrecht Dürer. Aquarela sobre papel. Disponível em: < <https://www.albertina.at/ausstellungen/albrecht-duerer/>>.

Imagem 33 - “Cow with a Parasol”, 1946, Albrecht Dürer. Óleo sobre tela. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/494303>>.