

# Universidade Federal do Rio de Janeiro

## Centro de Letras e Artes

Escola de Belas Artes - Curso de Graduação de Pintura

Departamento BAB



---

## PHOBOS

Por Deville

Anna Caroline Saldanha Robles (Deville)

DRE: 119064274

Orientação: prof. Me Licius da Silva

# Universidade Federal do Rio de Janeiro

## Centro de Letras e Artes

Escola de Belas Artes - Curso de Graduação de Pintura

Departamento BAB

# PHOBOS

Anna Caroline Saldanha Robles (Deville)

DRE: 119064274

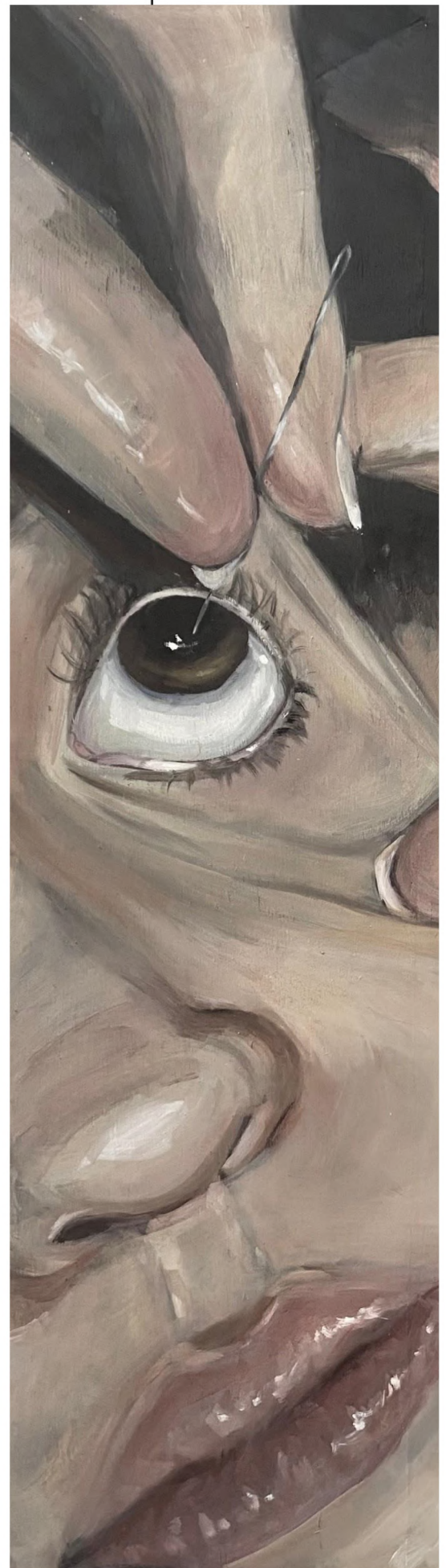
Orientação: prof. Me Licius da Silva

---

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao setor de pintura, Dep. de Artes Base da Escola de Belas Artes da universidade Federal do Rio de Janeiro, Curso de Graduação em Pintura, como requisito para obtenção do título de bacharel em pintura.

Rio de Janeiro

2022





## CIP - Catalogação na Publicação

R666p Robles, Anna Caroline Saldanha  
Phobos / Anna Caroline Saldanha Robles. -- Rio  
de Janeiro, 2022.  
64 f.

Orientador: Lício da Silva.  
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -  
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de  
Belas Artes, Bacharel em Pintura, 2022.

1. Pintura. 2. fotografia. 3. medo. 4. pesadelo  
. 5. angústia. I. da Silva, Lício , orient. II.  
Título.



# Universidade Federal do Rio de Janeiro

## Centro de Letras e Artes

Escola de Belas Artes - Curso de Graduação de Pintura

Trabalho de Conclusão de Curso

**PHOBOS:**

**Anna Caroline Saldanha Robles**

**119064274**

O estudante supracitado está ciente de que o Trabalho de Conclusão de Curso será publicado na Base Minerva/ Sistema Phanteon da UFRJ e poderá ser integralmente publicado no site do Curso de Pintura da EBA - UFRJ. Compromete-se com a possível reformulação de seu material de apresentação conforme orientações da banca no prazo de 30 dias, visando sua posterior publicação online. O cumprimento desses requisitos é necessário para o lançamento da nota do estudante.

**Aprovado em:** \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_  
**Prof. Me. Licius da Silva**

Universidade Federal do Rio de Janeiro

\_\_\_\_\_  
**Profa. Dra Martha Werneck de Vasconcellos**

Universidade Federal do Rio de Janeiro

\_\_\_\_\_  
**Profa. Me. Cláudia Figueira de Almeida**

Mestre em Literatura Brasileira

Doutoranda PPGAV-EBA na Linha de Poéticas Interdisciplinares

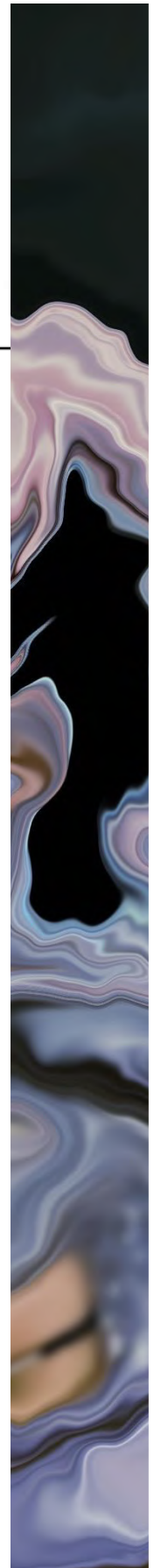


---

# Sumário

---

|                                      |    |
|--------------------------------------|----|
| <b>LISTA DE ILUSTRAÇÕES</b>          | 9  |
| <b>INTRODUÇÃO</b>                    | 16 |
| <b>POÉTICA</b>                       |    |
| Porque pintar? O que pintar?         | 18 |
| O onírico                            | 20 |
| Do sonho ao Pesadelo                 | 22 |
| O ver, O sentir                      | 23 |
| <b>O ANTES</b>                       |    |
| Investigação de Artistas Suporte     | 27 |
| Pesquisa Qualitativa e Brainstorming | 29 |
| Ensaio Fotográfico                   | 31 |
| Questões Plásticas                   | 34 |
| <b>O DURANTE</b>                     |    |
| Preparação do Suporte                | 37 |
| Pintura                              | 38 |





---

# Sumário

---

## **O DEPOIS**

|                      |    |
|----------------------|----|
| Exposição Individual | 56 |
| Depoimentos          | 59 |
| Conclusões Finais    | 62 |

## **BIBLIOGRAFIA**

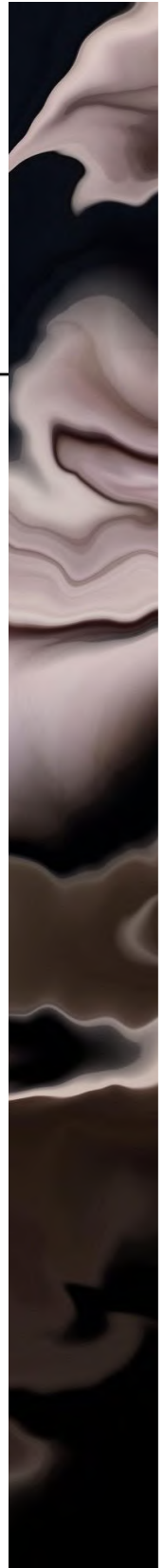
64



---

# Lista de Ilustrações

| Título   | Página |
|--|--------|
| <b>Figura 1:</b> Manga Uzumaki (Volume 2) Junji Ito  | 22     |
| <b>Figura 2:</b> Brincando no Escuro (1929) Salvador Dalí<br>Colagem e Óleo sobre papelão<br>Dimensões desconhecidas | 27     |
| <b>Figura 3:</b> Sem título (1984) Zdzislaw Beksinski<br>Óleo sobre Tela<br>Dimensões Desconhecidas                  | 27     |
| <b>Figura 4:</b> Sacrifício de Isaac (1598) Caravaggio<br>Óleo sobre Tela<br>104x135cm                               | 28     |
| <b>Figura 5:</b> O milagre de São Marcos Libertando o escravo (1548) -<br>Tintoretto<br>Óleo sobre Tela<br>41x544cm  | 28     |
| <b>Figura 6:</b> Autômato (I) (2008) - Michael Borremans<br>70x60cm  | 28     |
| <b>Figura 7:</b> Exemplo de Formulário Virtual   | 29     |
| <b>Figura 8:</b> Brainstorming   | 30     |
| <b>Figura 9:</b> Referência Fotográfica Crua 01  | 32     |
| <b>Figura 10:</b> Referência Fotográfica Crua 02   | 32     |



---

# Lista de Ilustrações

---

| <b>Título</b>   | <b>Página</b> |
|---|---------------|
| <b>Figura 11:</b> Referência Fotográfica Crua 03                        | 32            |
| <b>Figura 12:</b> Referência Fotográfica Crua 04                        | 32            |
| <b>Figura 13:</b> Referência Fotográfica Crua 05                        | 32            |
| <b>Figura 14:</b> Referência Fotográfica Crua 06                        | 32            |
| <b>Figura 15:</b> Referência Fotográfica Crua 07                        | 32            |
| <b>Figura 18:</b> Referência Fotográfica editada 03                     | 33            |
| <b>Figura 19:</b> Referência Fotográfica editada 04                     | 33            |
| <b>Figura 20:</b> Referência Fotográfica editada 05                     | 33            |
| <b>Figura 21:</b> Referência Fotográfica editada 06                     | 33            |
| <b>Figura 22:</b> Referência Fotográfica editada 07                     | 33            |
| <b>Figura 23:</b> Processo e Paleta                                     | 34            |
| <b>Figura 24:</b> Preparação de suporte 01                              | 37            |
| <b>Figura 25:</b> Preparação de suporte 02                              | 37            |
| <b>Figura 26:</b> Pintura   | 38            |
| <b>Figura 27:</b> Exemplo de desenho digital para marcação x Referência | 38            |
| <b>Figura 28:</b> Marcação 01   | 39            |
| <b>Figura 29:</b> Marcação 02   | 39            |

---

# Lista de Ilustrações

| Título   | Página |
|--|--------|
| <b>Figura 30:</b> Paleta   | 39     |
| <b>Figura 31:</b> Processo 01 (pintura 1)  | 40     |
| <b>Figura 32:</b> Processo 02 (pintura 1)  | 40     |
| <b>Figura 33:</b> Processo 03 (pintura 1)  | 40     |
| <b>Figura 34:</b> Processo 04 (pintura 1)  | 40     |
| <b>Figura 35:</b> Pintura 1 (Finalizada)<br>Acrílica e Óleo sobre Madeira<br>80x55cm   | 41     |
| <b>Figura 36:</b> Processo 02 (pintura 2)  | 42     |
| <b>Figura 37:</b> Processo 03 (pintura 2)  | 42     |
| <b>Figura 38:</b> Processo 04 (pintura 2)  | 42     |
| <b>Figura 39:</b> Processo 05 (pintura 2)  | 42     |
| <b>Figura 40:</b> Processo 06 (pintura 2)  | 42     |
| <b>Figura 41:</b> Pintura 2 (Finalizada)<br>Acrílica e Óleo sobre Madeira<br>80x110 cm | 43     |
| <b>Figura 42:</b> Processo 01 (pintura 3)  | 44     |
| <b>Figura 43:</b> Processo 02 (pintura 3)  | 44     |



---

# Lista de Ilustrações

---

| Título  | Página |
|---|--------|
| <b>Figura 44:</b> Processo 03 (pintura 3)   | 44     |
| <b>Figura 45:</b> Processo 04 (pintura 3)   | 44     |
| <b>Figura 46:</b> Processo 05 (pintura 3)   | 44     |
| <b>Figura 47:</b> Pintura 3 (Finalizada)<br>Acrílica e Óleo sobre Madeira<br>110x80cm | 45     |
| <b>Figura 48:</b> Processo 01 (pintura 4)   | 46     |
| <b>Figura 49:</b> Processo 02 (pintura 4)   | 46     |
| <b>Figura 50:</b> Processo 03 (pintura 4)   | 46     |
| <b>Figura 51:</b> Processo 04 (pintura 4)   | 46     |
| <b>Figura 52:</b> Pintura 4 (finalizada)<br>Acrílica e Óleo sobre Madeira<br>55x80 cm | 47     |
| <b>Figura 53:</b> Processo 01 (pintura 5)   | 48     |
| <b>Figura 54:</b> Processo 02 (pintura 5)   | 48     |
| <b>Figura 55:</b> Processo 03 (pintura 5)   | 48     |
| <b>Figura 56:</b> Processo 04 (pintura 5)   | 48     |
| <b>Figura 57:</b> Pintura 5 (Finalizada)<br>Acrílica e Óleo sobre Madeira<br>55x80cm  | 49     |
| <b>Figura 58:</b> Processo 01 (pintura 6)   | 50     |

---

# Lista de Ilustrações

| Título  | Página |
|---|--------|
| <b>Figura 59:</b> Processo 02 (pintura 6)   | 50     |
| <b>Figura 60:</b> Processo 03 (pintura 6)   | 50     |
| <b>Figura 61:</b> Processo 04 (pintura 6)   | 50     |
| <b>Figura 62:</b> Processo 05 (pintura 6)   | 50     |
| <b>Figura 63:</b> Processo 06 (pintura 6)   | 50     |
| <b>Figura 64:</b> Pintura 6 (Finalizada)<br>Acrílica e Óleo sobre Madeira<br>160 x 110 cm | 51     |
| <b>Figura 65:</b> Processo 02 (pintura 7)   | 52     |
| <b>Figura 66:</b> Processo 03 (pintura 7)   | 52     |
| <b>Figura 67:</b> Processo 04 (pintura 7)   | 52     |
| <b>Figura 68:</b> Processo 05 (pintura 7)   | 52     |
| <b>Figura 79:</b> Pintura 7 (Finalizada)<br>Acrílica e Óleo sobre tela<br>160x110         | 53     |
| <b>Figura 70:</b> Cartaz da exposição   | 56     |
| <b>Figura 71:</b> Vista Panorâmica da Galeria Macunaíma                                   | 56     |
| <b>Figura 72:</b> Pintura 7 (detalhe)   | 61     |
| <b>Figura 73:</b> Momento de Descanso   | 61     |
| <b>Figura 74</b> Cadernos de Pesquisa   | 62     |
| <b>Figura 75:</b> Polaroid Vernissage   | 62     |



---

## Agradecimentos

Gostaria de agradecer ao meu pai Jorge e minha tia Rita, que me apoiaram emocional e financeiramente ao longo da graduação, as minhas irmãs, meus amigos e minha terapeuta que me ajudaram a não desistir durante o processo.

Um agradecimento especial aos professores da banca, escolhidos por sua importância durante minha formação. A Dra Martha Werneck por sua prontidão em me assistir no âmbito prático, ao Me. Licius Bossolan pela orientação dedicada e a Me. Claudia Lyrio pela solicitude e excelente didática nas disciplinas de Metodologia da Pesquisa e Análise da Composição

---







---

# Introdução

---

O propósito das pinturas da série Phobos é remeter a pesadelos através de uma abordagem que traga desconforto e medo ao espectador pela angústia que suscitam. Em outras palavras, pretendo remeter ao universo onírico pelo estranhamento, incômodo e, ocasionalmente, o infamiliar <sup>(1)</sup>.

Para isso, as composições foram definidas através de um *brainstorm* com elementos que surgiram durante a pesquisa teórica, simulando o processo onírico. Com a leitura de *História do medo no ocidente* (1923. Ed. 2009) de Jean Delumeau, busquei entender a estrutura e os principais agentes fóbicos na sociedade moderna ocidental. Em seguida procurei combinar tais agentes com palavras originadas de uma pesquisa qualitativa anônima, cujo objetivo foi descobrir o que incita angústia visualmente nos participantes pensando em um universo de imagens.

Por utilizar a associação livre <sup>(2)</sup> para determinar o que pintar, além de ter como assunto secundário o campo dos sonhos e o processo onírico, muito de minha pesquisa teórica aconteceu no campo da psicanálise especialmente através da leitura de Sigmund Freud.

Como resultado, produzi 7 pinturas com ideias oriundas do *brainstorm*, baseadas em referências fotográficas próprias, representando objetivamente o resultado de minha pesquisa teórico-prática e de meu amadurecimento artístico ao longo da graduação.

---

(1) Conceito *Das Unheimliche*, de Sigmund Freud, cujo a tradução mais recente e difundida consiste em "O Infamiliar". O infamiliar remete ao velho conhecido, há muito íntimo. Ele diz respeito ao aterrorizante, ao que suscita angústia e horror, e, em geral, coincide com aquilo que angustia. (FREUD, 1919)

(2) Técnica psicanalítica criada e difundida por Sigmund Freud onde o paciente associa livremente, trazendo de forma livre as ideias que lhe vêm à cabeça. (VIEIRA, 2018)



# POÉTICA

---

# Porque Pintar? O que pintar?

---

Durante a adolescência, meu livro favorito de contos de terror possuía um capítulo chamado "*O fascínio do Medo*", que apesar de não falar exatamente sobre esse interesse, possui o título ideal para descrever o porquê dos assuntos que abordei durante a graduação.

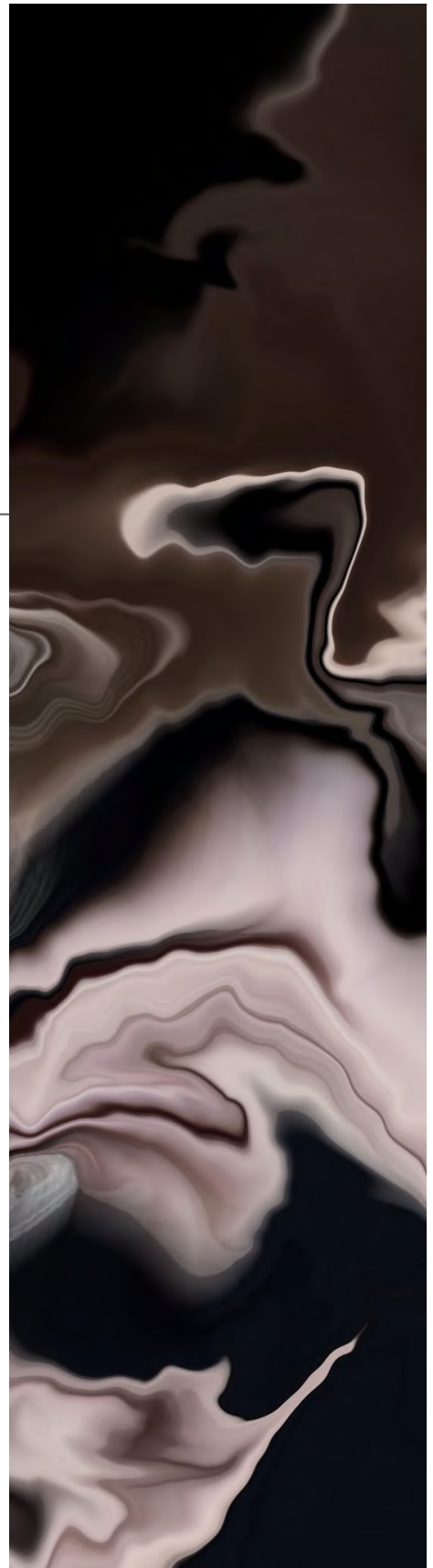
O medo ativa o instinto de fuga ou luta <sup>(3)</sup>, através da adrenalina, como mecanismo de defesa para a proteção do ser físico. A descarga dessa substância causa um efeito narcótico e eufórico sobre o corpo, podendo inclusive causar vício.

Enquanto alguns demonizam a sensação de medo, outros são hipnotizados e atraídos por ela, buscando-a em pequenas doses através de filmes de terror, parques de diversão e situações de risco. Particularmente, faço parte do grupo que gosta das pequenas doses de adrenalina atribuídas ao medo, por isso não foi uma surpresa quando comecei a gravitar em torno de assuntos que outras pessoas temiam como a morte, a violência e o desconhecido.

Durante os quatro anos da graduação, apesar de navegar por diversos temas, duas questões pareciam estar sempre presentes: **o medo e o desconforto**.

Quando pinteí cenas de homicídio durante o ciclo básico do Curso de Pintura, trouxe a violência e a morte como questão, causando *incômodo* ao observador por confrontá-lo com algo normalmente evitado, apesar de usual

---



(3) A resposta de lutar ou fugir , também chamada de resposta ao estresse agudo , é uma reação automática a uma situação estressante e potencialmente perigosa. Nela, o cérebro reage rapidamente para manter o indivíduo seguro, preparando o corpo para a ação. (CANNON, 1915, p.41)



---

no cenário Brasileiro. Depois, quando fiz alusão ao universo do BDSM <sup>(4)</sup>, expus o medo como fonte de submissão e busquei causar *desconforto* ao abordar um assunto Tabu <sup>(5)</sup>

Já no final da graduação, por estar insatisfeita com minha temática, voltei aos pintores que gostava antes do ingresso na instituição e lembrei meu amor pelos surrealistas. O interesse pelo fantástico somado ao fascínio do medo culminou em meu tema atual: **pesadelos**. A essa altura, o objetivo de causar desconforto ao observador já estava bastante claro e passei a pesquisar como essa afetividade poderia ser trazida ao falar de sonhos.

---

(4) "BDSM"- Sigla que descreve diversas práticas ou jogos sexuais: B é para *Bondage*, o par B & D para *bondage* e Disciplina. O par D & S para Dominação e Submissão, e o par S & M para sadismo e masoquismo. O BDSM liga-se ao fetichismo e às condutas sexuais tradicionalmente classificadas como perversões. (DELACORT, 2007, p.54)

(5) O conceito de tabu traz consigo uma ideia de reserva, e com efeito, o tabú manifesta-se essencialmente em proibições e restrições. A nossa expressão 'temor sagrado' apresentaria em muitas ocasiões um sentido coincidente com o de tabu. As restrições aos tabus são algo muito distinto das proibições puramente morais e religiosas. Não emanam de nenhum mandamento divino, mas extraem de si próprias a sua autoridade. (FREUD, 1913, p.32)



---

# O onírico

---

“O que frequentemente recordamos do sonho é absurdo e confuso”

- Sigmund Freud, 1905, p.137

Partindo do princípio que todo pesadelo é tido como sonho <sup>(6)</sup>, minha pesquisa teórica começou de maneira bem simples, utilizando websites voltados para pesquisa acadêmica perguntas como “O que são sonhos?”, “Como os sonhos acontecem?” e “Porque sonhamos?”, fiz isso apenas para ter um direcionamento inicial para entender a mecânica da geração de imagens no campo onírico <sup>(7)</sup>. A maioria esmagadora dos resultados trouxe textos e livros do psicanalista Sigmund Freud, que logo se tornou um teórico frequente em minha pesquisa.

Encontrei minha resposta na leitura de *Os chistes e sua relação com o inconsciente* (1905), através do processo chamado por Freud de elaboração onírica, onde os resíduos dos pensamentos, de vigília<sup>(8)</sup> ou não, se transformam em pensamento onírico<sup>(9)</sup> e sonho manifesto (FREUD, 1905).

Segundo Freud isso ocorre em algumas etapas e, para ilustrá-las, criei um cenário hipotético, elucidando o raciocínio do autor.

Inicialmente um pensamento periférico<sup>(10)</sup> diurno toma um papel central. Por exemplo: uma pessoa caminhando pelo centro da cidade viu um panfleto de Zoológico no chão e nele havia um elefante com algumas rosas ao redor. Durante o sono, essa pessoa pensa nas palavras “elefante” e “rosa”.

Em seguida, de acordo com Freud, o pensamento passa de optativo para o presente do indicativo. Continuando com o exemplo, a frase ‘E se um elefante for cor de rosa’ vira ‘Um elefante é cor de rosa’. A partir daí, uma imagem é criada como representação alucinatória para o pensamento transformado. Logo, a figura do elefante cor de rosa surge.

Entretanto, esse processo não é único ou isolado. Vários pensamentos periféricos estão passando pela mesma transformação simultaneamente e se modificando em razão da associação livre<sup>(11)</sup>. Não existe muito critério para essas modificações, o processo recebe esse nome justamente por ser livre de muitos filtros, o que potencializa outras manifestações do pensamento.

---

(6) Mais adiante definirei melhor o conceito, assim como o que distingue o sonho do pesadelo.

(7) Onírico, proveniente do Grego *oneirikos*, é um adjetivo usado para aquilo que está relacionado com o mundo dos sonhos. (Dicionário Oxford Languages Online, acesso em 11 de outubro de 2022)

(8) Pensamentos em estado de vigília, ou seja, o estado ordinário onde se tem consciência da realidade exterior. (FREUD, 1905, p.227)



---

Posteriormente, um compilado dessas representações alucinatórias formam uma situação plástica chamada de quadro onírico que funciona como uma 'cena' de filme. Ainda no exemplo do elefante cor de rosa, ele anda pelo centro da cidade (outro pensamento diurno remanescente), vai na vendinha da esquina onde a pessoa mora e interage com outras ideias transformadas, criando um cenário absurdo.

Por fim, os elementos sensoriais sofrem uma condensação que torna o sonho crível.

Amadurecendo essas informações ao longo de outras disciplinas, procurei métodos para simular o processo onírico e assim montar as imagens que viria a pintar. Através de um *brainstorm* obtive o maior sucesso por ser o mais próximo da associação livre, dando uma aparente autonomia para o inconsciente, com um certo nível de intencionalidade que o sorteio de palavras (outro método testado e usado por dadaístas) não possuía.

Entretanto, a imagem resultante sempre era muito delirante, se aproximando mais de uma alucinação do que de um sonho. Logo, passei a investigar como tornar essa imagem menos surreal e mais plausível, sem perder a atmosfera do campo onírico.

Segundo Freud, sonho é aquilo que se parece com uma lembrança fragmentada que

nos ocorre depois de despertar. Essa lembrança aparece como uma miscelânea de impressões sensoriais, principalmente visuais, mas também de outros tipos. (FREUD, 1905)

Nem sempre sonhos criam imagens delirantes e surreais. Em sua maioria, a configuração é apenas incomum, estranha ou, em alguns casos, real demais (ao ponto de desencadear sonhos lúcidos). Logo, a fantasia<sup>(12)</sup> não é uma característica fundamental do sonhar.

Com isso, percebi que uma atmosfera fantástica e surrealista não é estritamente necessária, me bastando o estranhamento e a inquietude para fazer o observador questionar a imagem. Estranhamento esse que poderia ser trazido através das configurações possíveis, porém incomuns e não plausíveis.

Com tais questões referentes ao sonhar respondidas, busquei entender o que diferencia sonho de pesadelo antes de iniciar o processo de *brainstorm* para montar as imagens a serem pintadas.

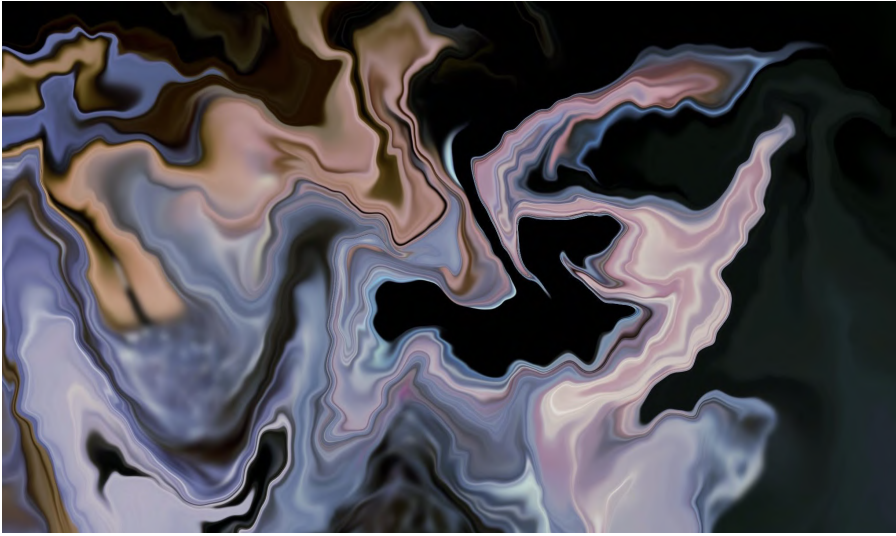
---

(9) O termo pensamento onírico refere-se ao pensar que ocorre no processo de sonhar. É a forma de pensar mais profunda, que atua tanto quando dormimos como quando estamos acordados. Embora seja essencialmente uma atividade mental inconsciente, age em conjunto com os pensamentos conscientes e pré conscientes. (OGDEN; MUSZKAT, 2012, p. 193)

(10) Pensamento não central de vigília. (FREUD, 1905, p. 227)

(11) A "associação livre de ideias" ou "Associação livre" é um instrumento da técnica psicanalítica desenvolvida por Freud e, no artigo "A dinâmica da transferência" (Freud 1912) e se no livre fluxo do pensamento, quando o paciente deve dizer tudo que lhe venha à mente, com ou sem um sentido aparente. É uma tentativa de criar uma condição, dentro da relação transferencial com o analista, sob uma "lógica" similar à do sistema inconsciente. Desta forma, tal qual nos sonhos, o processo primário estaria presente nas associações livres.

(12) As fantasias representam uma forma de leitura subjetiva, organizada a partir dos desejos e dos mecanismos de defesa, da realidade dos fatos. (FREUD, 1900, p. 126).



# Do Sonho ao Pesadelo

O que distingue sonho e pesadelo é o fato de pesadelos causarem *medo* e *angústia*. Todo pesadelo é um sonho, porém nem todo sonho é um pesadelo, o sentimento relacionado àquele momento é o que determina sua nomenclatura.

A partir daí minha nova questão se tornou 'O que causa medo?' para como ativar o medo intencionalmente e transformar meus sonhos em pesadelos?

Comecei dissecando o sentimento através da leitura de *História do medo no ocidente* (1923), onde o medo foi definido como "uma emoção-choque, frequentemente precedida de surpresa, provocada pela tomada de consciência de um perigo presente e urgente ameaça" (DELUMEAU, 1923, p. 23). O autor Jean Delumeau faz questão de sinalizar que não há homem acima do medo, tendo em vista que ele é uma consequência da consciência humana sobre sua própria finitude (DELUMEAU, 1923, p.24).

Segundo Delumeau, medo pode ser desencadeado pela memória do indivíduo, pelo hábito de temer algo (estabelecido culturalmente) e pela **angústia**. (DELUMEAU, 1923, p.31)

A angústia é vizinha do medo, sendo a sensação mais associada a ele. Entretanto, enquanto o medo, o terror, o espanto e o pavor se referem a um objeto ou **situação determinada**, a angústia, a inquietação,

a ansiedade e a melancolia se relacionam com o **desconhecido**, em razão do sentimento de **vulnerabilidade** e **impotência**. (DELUMEAU, 1923, p. 33)

Logo, optei por desencadear a angústia utilizando a técnica do *mangaka* <sup>(13)</sup> Junji Ito, famoso por seus quadrinhos de terror onde o leitor frequentemente se sente angustiado antes de virar a página. Neles, o autor ilustra apenas o momento exato que antecede uma agressão, deixando que o desconhecido e a impotência tragam tensão.



Figura 1: Manga Uzumaki (Volume 2)  
Junji Ito

(13) Quadrinista de revistas em quadrinhos japonesas.

---

# O Ver, O Sentir

---

“Todo material que compõem o conteúdo de um sonho é derivado, de algum modo, da experiência”

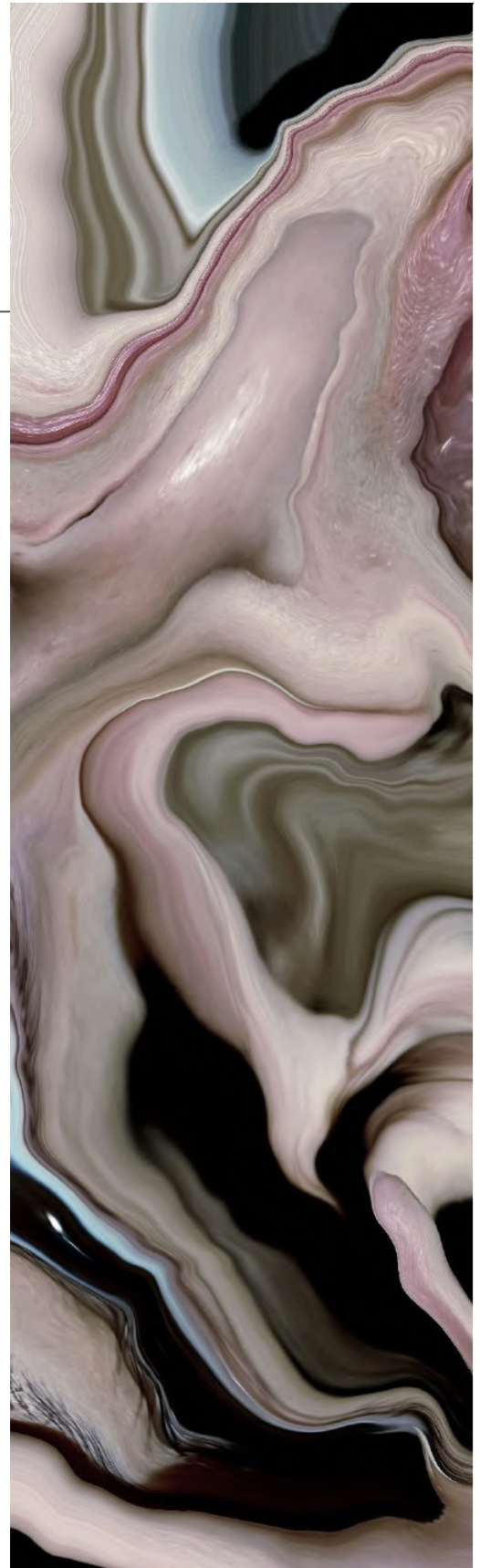
- Sigmund Freud, 1900, p. 49

Em Arte e Percepção Visual, o psicólogo Rudolf Arnheim explica que imagem por si só é um diálogo, por isso elementos fotográficos como *plongée*, contra *plongée*, por exemplo, transmitem sensações como elevação e diminuição da figura principal. Logo, é possível induzir sentimentos no espectador através de mecanismos similares.

O método iconográfico de Erwin Panofsky <sup>(14)</sup> pode nos auxiliar nesse entendimento. No entanto, a escolha de elementos iconográficos precisa ser minuciosa, pois sua simbologia depende do contexto cultural e pode ser alterada em razão das experiências pessoais do observador. Por exemplo, uma pessoa que foi mordida por um cachorro na infância, provavelmente temerá cães no futuro. Entretanto, em razão do medo também ser algo cultural, outra pessoa que sequer esteve na presença de um cachorro antes pode ter tanto medo quanto alguém que já foi mordido, simplesmente por já conhecer os riscos do contato com o animal. Dessa forma, a imagem de um cachorro pode causar angústia em ambos os observadores citados, mesmo com as diferentes cargas de vivência e memória de cada indivíduo.

Segundo Jean Delumeau, medo é um sentimento perfeitamente capaz de ser experienciado coletivamente, apesar de residir na experiência do sujeito. Um exemplo claro dessa manifestação acontece em multidões, cuja característica fundamental de sua psicologia é sua capacidade para ser **influenciável** (DELUMEAU, 1923, p.32). Entretanto, em um contexto mais amplo, medo pode ser sentido por nações inteiras durante períodos de guerra, mesmo nas áreas mais calmas e não-afetadas. Nesse caso, o

---



(14) Método desenvolvido em 1932 pelo historiador de Arte Erwin Panofsky para a análise e catalogação de objetos artísticos. Nele Panofsky apresenta e distingue os termos Iconologia e Iconografia. Iconografia trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição a sua forma, se distinguindo da Iconologia que visa estudar o significado do objeto em seu contexto cultural. (PANOFSKY, 1939)

---

medo se refere ao **hábito de temer algo**, uma gama de emoções que vai do temor à angústia presente em um grupo humano que vê algo como ameaça sem tê-lo experienciado de fato (DELUMEAU, 1923, p 32)

Com isso, posso evocar sentimentos e sensações no observador mesmo que ele não possua vivências ou memórias pessoais associadas àqueles elementos, bastando que minhas imagens funcionem no contexto cultural de meu público alvo. Dentro dessa conexão ver e sentir, especificamente na questão do medo, elaborei meu processo de criação, cujo desdobramento trago a seguir.



# O ANTES









Figura 2: Brincando no Escuro (1929)  
Salvador Dalí

## Investigação de Artistas Suportes

Conforme disse anteriormente, ao escolher falar de sonhos iniciei minha pesquisa por alguns pintores surrealistas que admirava antes do início da graduação, especificamente o espanhol Salvador Dalí (1904-1989) e o belga René Magritte (1898-1967). Através da análise de seus trabalhos consegui entender como elementos de um mesmo contexto (ou que giram em torno de um mesmo assunto) em configurações irreais trazem a atmosfera surreal. Com eles também descobri a associação livre, o que influenciou bastante minha pesquisa teórica.

Apesar de Dalí e Magritte terem sido de grande auxílio na questão do sonho, o mesmo não pode ser dito sobre a poética do pesadelo em si. Logo passei a procurar por outros surrealistas que tivessem pinturas mais voltadas para o medo e o horror, encontrando o pintor polonês Zdzisław Beksinski (1929 - 2005), conhecido como "O pintor de pesadelos".

Em suas composições dramáticas, Beksinski faz uso de uma linguagem poética que remete a esse tipo de sonho pelos ambientes desérticos, acentuado pelas configurações fantásticas e elementos figurativos difusos que se tornam outros. Através da análise formal e alguns estudos de seu trabalho, pude perceber que o fator que difere a atmosfera do sonho ou de alucinação da atmosfera do pesadelo é o horror. Em razão da sua poética atrelada ao seu processo pictórico, Beksinski parecia ser o pintor de referência ideal para trazer ao TCC. Entretanto, ao conhecer o pintor belga Michael Borremans, por sugestão da professora da disciplina de Metodologia, Cláudia Lyrio, percebi que sua estética se adequaria melhor à minha pesquisa.

Vale citar que a investigação e análise de artistas ocorria simultaneamente à pesquisa teórica que estava desenvolvendo. Logo, muitos dos esclarecimentos que me incitaram a mudar de direção surgiram a partir da influência de ambos os lados. O momento em que conheci



Figura 3: Sem título (1984)  
Zdzislaw Beksinski

o trabalho de Borremans foi o exato momento em que lutava contra minha insatisfação quanto aos aspectos alucinatórios presentes em minhas pinturas. Buscando uma abordagem diferente para ilustrar pesadelos, a atmosfera inquietante e enigmática de sua obra transmite a tensão e o estranhamento que frequentemente é experienciado nesse tipo de sonho. O aspecto 'possível embora não plausível' de suas pinturas foi um divisor de águas para minhas composições, deixando claro o novo caminho a ser seguido.

Todos os artistas citados até o momento me influenciaram na parte poética e compositiva, entretanto é necessário citar a influência dos pintores italianos Caravaggio (1517 - 1610) e Tintoretto (1518 - 1594) em minha pesquisa plástica e prática pictórica.

Ao perceber meu interesse pelo contraste tonal e pelas luzes dramáticas, busquei estudar as obras de Caravaggio e no processo me apaixonei pela pintura em camadas. Entretanto sua fatura pouco aparente foi um obstáculo bastante problemático. Por sugestão da professora Martha Werneck, passei a estudar Tintoretto, um pintor do barroco veneziano que possui as mesmas características que eu tanto apreciava em Caravaggio, porém com fatura mais aparente.



Figura 5: O milagre de São Marcos Libertando o escravo (1548) - Tintoretto



Figura 4: Sacrifício de Isaac (1598)  
Caravaggio

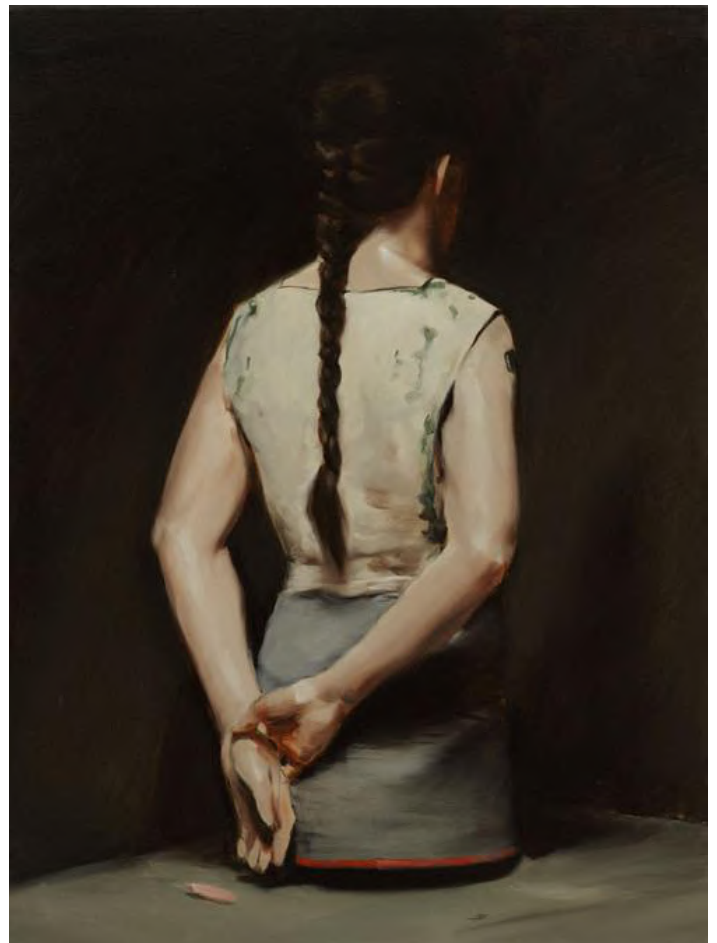


Figura 6: Autômato (I) (2008)  
Michael Borremans



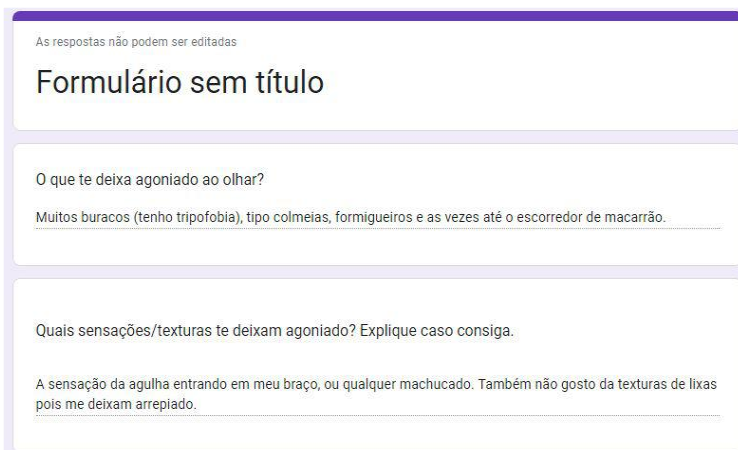
# Pesquisa Qualitativa e *Brainstorm*

Aludindo a como o processo de associação onírica funciona no inconsciente, busquei reproduzi-lo intencionalmente através de um *brainstorm*, partindo de palavras colhidas na pesquisa qualitativa aplicada, cuja metodologia explicarei a seguir.

Como ponto de partida, utilizei as palavras que mais apareceram em uma pesquisa qualitativa realizada da seguinte forma: Enviei um formulário virtual para quinze pessoas de meu convívio com duas perguntas a serem respondidas de maneira discursiva e anônima. A pesquisa foi feita não apenas para buscar palavras, mas também para entender o que desencadeia a agonia em outras pessoas, tendo em vista que sou bastante insensível para esse tipo de incômodo.

Os Participantes responderam às seguintes perguntas:

- O que te deixa agoniado ao olhar?
- Quais sensações/texturas te deixam agoniado? Explique caso consiga.



As respostas não podem ser editadas

Formulário sem título

O que te deixa agoniado ao olhar?

Muitos buracos (tenho tripofobia), tipo colmeias, formigueiros e as vezes até o escorredor de macarrão.

Quais sensações/texturas te deixam agoniado? Explique caso consiga.

A sensação da agulha entrando em meu braço, ou qualquer machucado. Também não gosto da texturas de lixas pois me deixam arrepiado.

Figura 7: Exemplo de Formulário Virtual



Com as respostas em mãos, fiz um *ranking* das palavras que mais apareceram e as utilizei como ponto de partida para o *brainstorm*.

Já o processo do brainstorming constitui-se em partir de uma palavra e ir anotando de forma desorganizada as sucessivas idéias que surgem a partir dela, fazendo o mesmo com as novas palavras e assim por diante até que um quadro imagético seja formado. Durante esse momento, o mais importante é privar-se de filtros e reservas para se aproximar ao máximo da associação livre, sendo sabido que não é possível estar isento completamente de intenção enquanto consciente.

# Ranking de Palavras

10x Agulha e Sangue

8x Machucado ou Machucar, Ferir, Cortar ou Corte

6x Aranha

5x Furar, Furo ou Buracos

4x Locais Fechados e Hospital

3x Escuro, água e fundo

2x Olho, lixa e Lacaia

1x Formiga, rachadura, estourar balão, esfregar balão, sofrimento, unha, lagartixa, monstro, fantasma, baleia e sons agudos

Não pude deixar de notar que elementos com características parecidas apareceram, como no caso das lacraias e aranhas. Ambas são animais pequenos, com características estéticas parecidas, especialmente suas múltiplas patas. Curiosamente, nos formulários em que os animais são citados, os participantes mencionaram o medo delas escalarem seus corpos.

A mesma situação se repete com as lâminas e objetos afiados, relacionados ao medo de se machucar, diretamente ligado ao medo da morte, convergindo com as ideias do historiador Jean Delumeau, em *A História do Medo no ocidente* (1923).

Vale notar também que há um ponto em comum entre todos os participantes: a **vulnerabilidade** e a **impotência** em razão do **risco**. Em todos os formulários, momentos de vulnerabilidade física e a impotência mediante

situações que poderiam causar dano físico apareceram de alguma forma, seja pelo medo de ser picado por um bicho venenoso ou de não conseguir sair de um ambiente fechado e assim sufocar.

Com isso, compreendi que discutir situações do gênero me ajudariam a causar agonia no observador e utilizei os resultados do *brainstorm* para montar imagens com essa simbologia, remetendo ao horror encontrado em 'vivências possíveis' nos sonhos, sem atmosfera surreal.

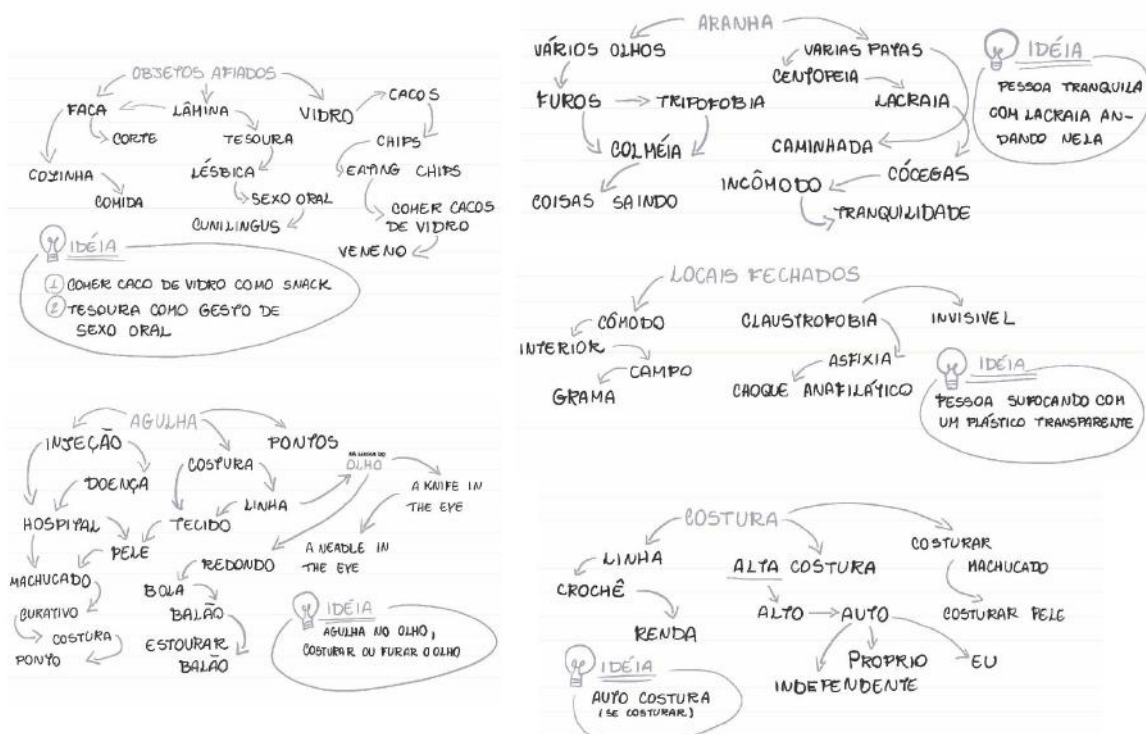


Figura 8: Brainstorms



---

# Ensaio Fotográfico

---

“A fotografia, antes de tudo, é um testemunho. Quando se aponta a câmara para algum objeto ou sujeito, constrói-se um significado, faz-se uma escolha, seleciona-se um tema e conta-se uma história.”

- Ansel Adams

Após o *brainstorm*, busquei procurar referências e optei por tirar minhas próprias fotografias, tendo assim um maior controle da construção teatral e da iluminação necessária. Dessa forma, procurei trazer elementos estéticos de minhas duas grandes influências artísticas: Caravaggio e Tintoretto que utilizavam luzes diretas e dramáticas em seus modelos, buscando alto contraste tonal.

Outra escolha metodológica que adotei foi concluir as referências através de manipulações digitais em razão do tempo para execução do projeto. Dessa forma, poderia resolver toda a composição digitalmente, facilitando o processo de estudos pictóricos adicionais, que no fim sequer foram necessários. Isso me deu mais tempo para focar nas pinturas a serem finalizadas.

Para o ensaio fotográfico utilizei alguns amigos como modelos. Montei o local em uma sala escura e utilizei uma luminária de luz direta e fria como única fonte de iluminação vinda de cima para criar sombras recortadas. Atrás dos modelos, dispus tecidos grossos, preto ou cinza dependendo da fotografia desejada, para assim não ter influência compositiva dos demais objetos do local.

Durante todo o ensaio tentei variar a direção da luz e explorei diversos enquadramentos (mesmo sabendo que recortaria algumas fotografias depois) para ter o máximo de opções possíveis na hora da edição, tendo sempre em mente as ideias provenientes do *brainstorm*.

É importante mencionar que durante o desenrolar da sessão fotográfica outras ideias foram surgindo e, dentre elas, uma foi levada à frente.

No momento em que quebrei a garrafa de vidro para recolher cacos, a mesma se quebrou de maneira parecida com um sorvete em casquinha ou uma taça. Aproveitando o acontecido, pedi a uma das modelos que posasse lambendo o vidro. O resultado da imagem me agradou bastante e se encaixou perfeitamente na poética.

Por estar lidando com objetos potencialmente perigosos em alguns momentos, tomei medidas de segurança para que nenhum acidente acontecesse. Tive o cuidado de manusear os cacos de vidro com luvas e não deixei que objetos afiados tivessem contato com a pele das modelos.

Terminada a sessão, filtrei as fotografias, escolhendo as mais adequadas poeticamente e as mais interessantes em termos compositivos e simbólicos. Em seguida, editei as fotografias selecionadas para acentuar o contraste tonal, corrigir algumas cores e recortar no formato desejado. Algumas também precisaram ter elementos modificados ou adicionados para seguir a ideia original.

Quando fiquei satisfeita com as alterações, realizei uma nova seleção entre as fotografias editadas, definindo quais eu iria pintar, finalizando essa etapa.



# SEM EDIÇÃO

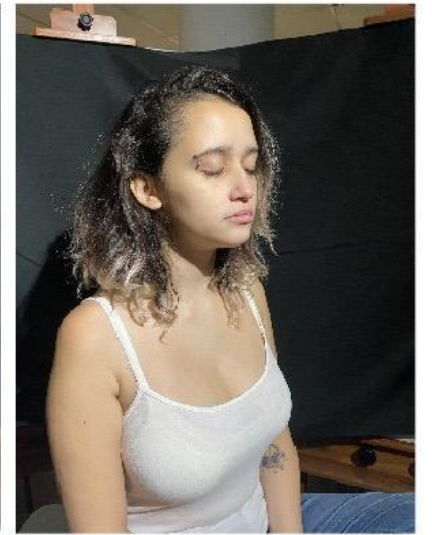


Figura 9: Referência fotográfica editada 01  
Figura 10: Referência fotográfica editada 02  
Figura 11: Referência fotográfica editada 03  
Figura 12: Referência fotográfica editada 04  
Figura 13: Referência fotográfica editada 05  
Figura 15: Referência fotográfica editada 06



# COM EDIÇÃO



Figura 16: Referência fotográfica crua 01  
Figura 17: Referência fotográfica crua 02  
Figura 18: Referência fotográfica crua 03  
Figura 19: Referência fotográfica crua 04  
Figura 20: Referência fotográfica crua 05  
Figura 21: Referência fotográfica crua 06  
Figura 22: Referência fotográfica crua 07

---

# Questões Plásticas

---

A escolha dos métodos pictóricos foi tranquila por já possuir um processo particular bastante conciso e eficaz há alguns semestres, sendo modificado apenas nos momentos pontuais em que a pintura pediu.

Assim, sobre as escolhas prévias para o processo, escolhi trabalhar com bastante contraste tonal para acentuar a dramaticidade da imagem, tal qual os tenebristas faziam em suas pinturas, partindo de um fundo cinza médio quente, deixando-o respirar em algumas áreas para ajudar na integração cromática da composição.

Optei por trabalhar em camadas e em várias sessões, respeitando a lei da ancoragem, para que as interplanações e passagens fossem suavizadas através da vibração cromática da camada anterior. Vale mencionar que a primeira camada após a pré pintura foi realizada com cores de saturação alta e em transparência de alguns matizes encontrados nas referências, visando construir as variações de cor na carnação de maneira delicada.

Desde o início optei por trabalhar majoritariamente com tinta a óleo por facilitar misturas no suporte, utilizando tinta acrílica apenas no *underpainting* e na camada seguinte em função de seu tempo de secagem ser mais rápido, acelerando o processo.

A paleta estabelecida foi, em sua maioria, composta por cores pouco saturadas que pendiam para os frios, contrastando com pequenos pontos de saturação para gerar interesse visual.



Figura 23: Processo e Paleta



# O DURANTE







---

# Preparação do Suporte

---

Escolhi pintar em madeira, em compensado naval de virola com 10 mm de espessura, pois utilizo bastante o esfregação com bastante força, além de gostar da rigidez e da textura da madeira. Também observo que a madeira trabalha mecanicamente menos que o tecido, diminuindo a chance de rachaduras ao longo dos anos.

Na madeira ainda crua apliquei cupinicida e vedei as laterais com massa acrílica, corrigindo alguns danos mais agressivos que o suporte sofreu durante o transporte. Em seguida, lixei a massa para eliminar as saliências mais visíveis. Também lixei a parte onde a pintura seria aplicada, porém com uma lixa menos áspera, pois não queria perder completamente a textura natural da madeira nem algumas das imperfeições, por gostar da estrutura orgânica do material.

Figura 24: Preparação de Suporte 01

Preparei o fundo com tinta acrílica industrial para parede, diluindo com um pouco de água, e adicionei cola PVA para tornar o fundo menos absorvente. Acrescentei pigmento preto e amarelo da marca Xadrez (variações cromáticas de óxido de ferro) para criar um fundo cinza médio levemente aquecido, pois decidi trabalhar com bastante contraste tonal. O fundo médio também ajuda bastante na hora da pré pintura. A escolha do cinza veio a partir da paleta das imagens de referência, que possuíam bastante cores pouco saturadas.

Aguardei 48 horas para garantir a secagem completa dos suportes antes de iniciar a pintura.



Figura 25: Preparação de Suporte 02





Figura 26: Pintura

# Pintura

Nenhuma das pinturas recebeu nome para evitar uma indução do entendimento metafórico do observador ou sugerir uma interpretação, invalidando a experiência individual do espectador. Postura defendida do Zdzislaw Beksinski com qual compactuo, especialmente por trabalhar com a questão do estranhamento e do medo, sentimentos aflorados pelo desconhecido. Entretanto, para fins de catalogação, as pinturas receberam números dentro da série.

Comecei fazendo o desenho da marcação digitalmente, utilizando o *software* de desenho digital *Procreate*. Nele marquei as principais linhas de contorno da figura, assim como algumas sombras importantes e outros elementos que ajudariam na visualização da figura ao longo da pintura.



Figura 27: Exemplo de Desenho digital para Marcação x Referência

Todas as imagens foram divididas e impressas em folhas sulfite de tamanho A1 e receberam uma camada de carvão no verso para criar um tipo de papel carbono, o que possibilita transferir o desenho para o suporte através do decalque.

Todas as pinturas foram iniciadas da mesma forma. Utilizei tinta acrílica preta (PBK7 Acrilex) Branca (PW4+PW6 Acrilex) e ocre (PY42 Acrilex) para um *underpainting* verdaccio, encontrando as variações tonais através da diluição da tinta, seguido por uma camada com verde (PB29+PY35), violeta (PW8+PB15+PV23), amarelo (PY35) e vermelho cádmio (PR108) supersaturadas em áreas específicas onde eu gostaria que essas cores vibrassem na carnação. Novamente houve uma diluição da tinta para respeitar os valores tonais de acordo com a referência. A camada de alta saturação foi feita em aguadas para preservar um pouco do cinza do fundo e respeitar o valor tonal de cada área.



Figura 28: Marcação 01



Figura 29: Marcação 02

Apenas duas pinturas não receberam esse tipo de tratamento em virtude de alterações no cronograma ocasionadas por fatores externos, o que diminui o tempo disponível entre as etapas.

Acabadas as camadas em acrílica, passei para o uso da tinta a óleo e utilizei os seguintes pigmentos:

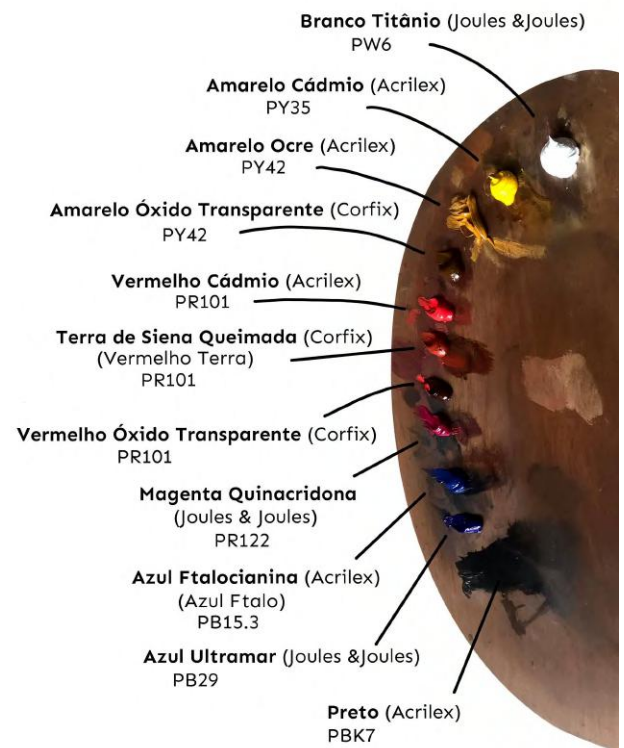


Figura 30: Paleta

Todas as pinturas foram trabalhadas simultaneamente, entretanto, para facilitar o acompanhamento do presente texto pelo leitor, explicarei o processo de cada trabalho individualmente, seguindo sua ordem cronológica.



---

# Pintura 1

---

Após a camada saturada com tinta acrílica, passei a trabalhar com óleo, começando por camadas finas para preservar o fundo. Utilizei um neutro rosado para a carnação, variando conforme a referência, planejando aumentar a saturação com velatura na sessão seguinte. Na área da língua e boca resolvi as texturas, suavizando logo depois com um pincel seco e limpo.

Com auxílio de velaturas acentuei a saturação e o contraste tonal em algumas áreas, dando a pintura como finalizada.



Figura 34: Processo 04 (pintura 1)



Figura 31: Processo 01 (pintura 1)

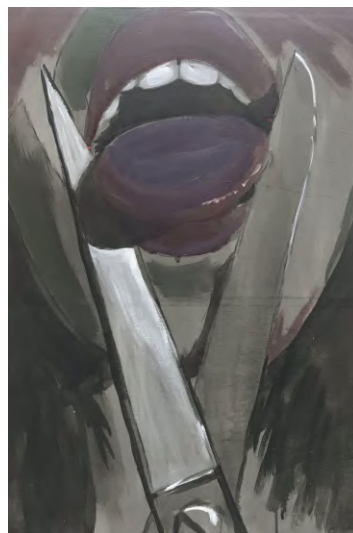


Figura 32: Processo 02 (pintura 1)

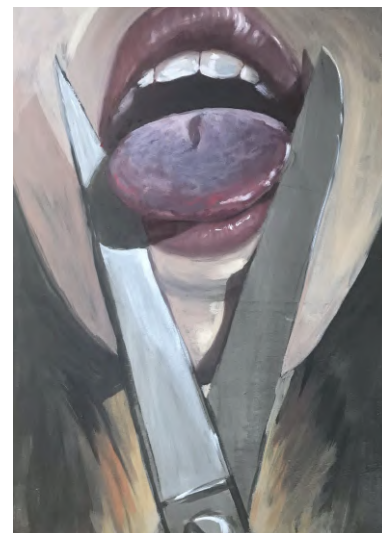


Figura 33: Processo 03 (pintura 1)

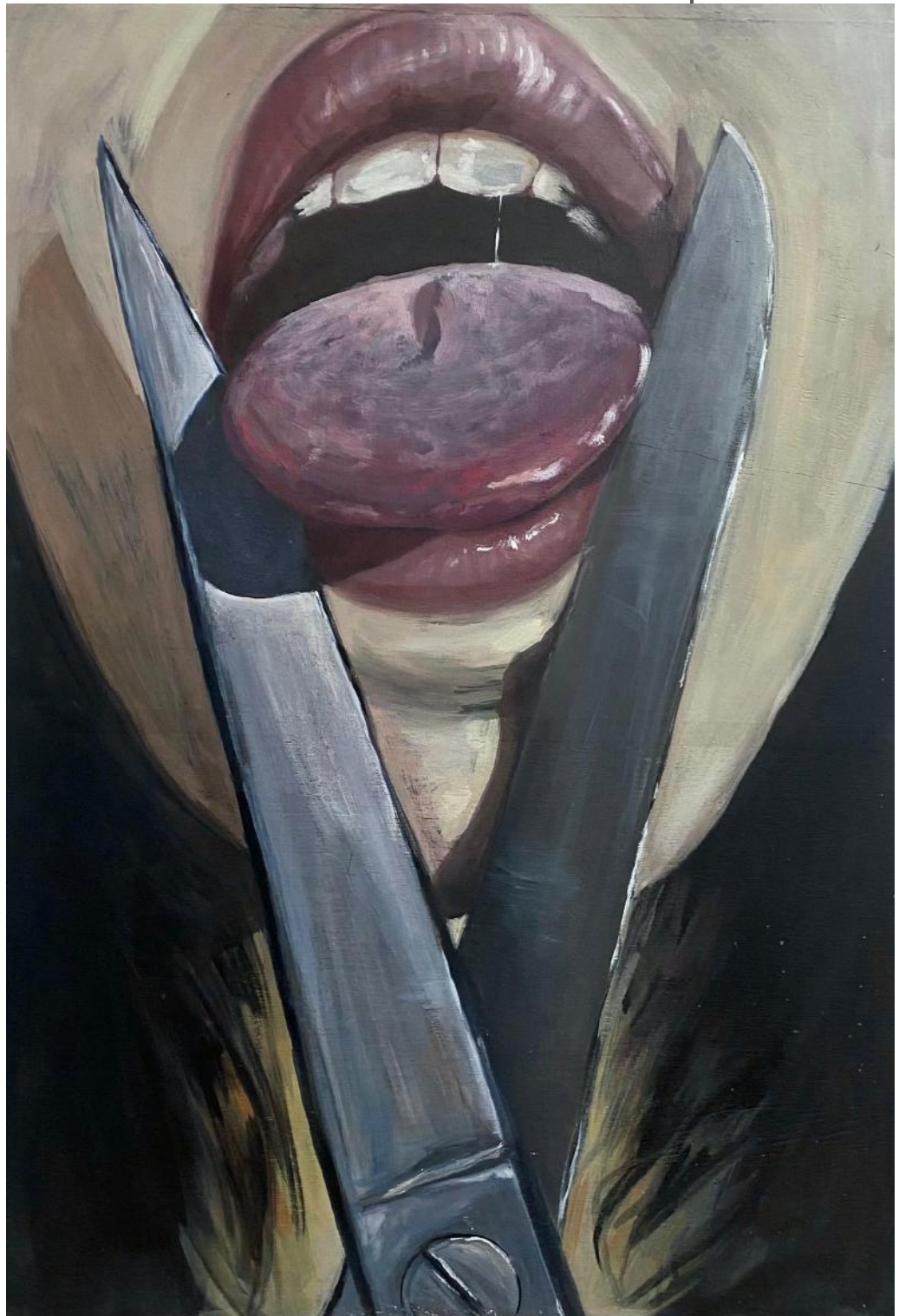


Figura 35:  
Pintura 1 (Finalizada)

---

# Sem Título

Acrílica e óleo sobre madeira  
80 x 55 cm



---

# Pintura 2

---



Figura 36: Processo 01 (Pintura 02)

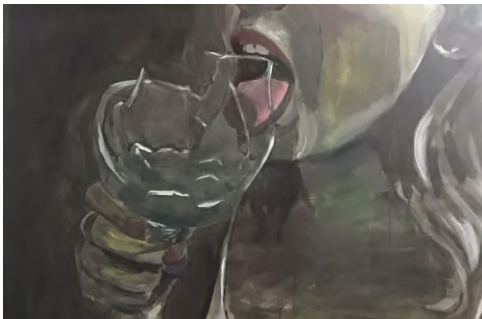


Figura 37: Processo 02 (Pintura 02)



Figura 38: Processo 03 (Pintura 02)



Figura 39: Processo 03 (Pintura 02)



Figura 40: Processo 04 (Pintura 02)

A primeira camada com tinta a óleo foi um pouco diluída para que as cores da camada anterior vibrassem, com cuidado para deixar o fundo respirar bastante nas sombras em razão da presença de cinzas na referência. Utilizei uma mistura de vermelho terra, azul ultramar, Branco e amarelo ocre na carnação, porém sem a adição de branco na área do tórax da figura para manter o valor tonal da sombra.

Em seguida aprofundi as áreas mais escuras com preto puro e resaltei as mais claras com branco. Na mesma sessão, apliquei velaturas para aumentar a saturação em alguns locais e uma camada fina de Azul Ftalo na representação do vidro para acentuar o efeito de transparência.



Figura 41:  
Pintura 2 (Finalizada)

---

# Sem Título

Acrílica e óleo sobre madeira  
80x110cm



# Pintura 3



Figura 42: Processo 01 (Pintura 03)



Figura 43: Processo 02 (Pintura 03)

Durante a execução da primeira camada com tinta a óleo, utilizei a mesma mistura obtida para a carnação da pintura anterior com adição de amarelo cádmio, o que acabou por amarelar demais a pintura, passando despercebido até o final da sessão em razão da iluminação local.

Comecei a sessão seguinte com velaturas para corrigir a predominância amarela da carnação, adicionando um filtro vermelho em áreas que deveriam ser alaranjadas, azuis nas áreas esverdeadas e violeta em alguns locais para neutralizar a intensidade dos amarelos. Aguardei a secagem das velaturas antes de prosseguir.

Com pincelada mais carregada, acentuei os contrastes tonais e comecei a trabalhar nos detalhes da pintura. Na área da boca utilizei uma mistura de Vermelho terra, Magenta, Branco e Azul Ultramar, variando a saturação com adição de Vermelho cádmio.

Por fim, adicionei a agulha, uma vez que todas as camadas anteriores estavam secas, para ter o máximo de precisão possível.



Figura 46: Processo 05 (Pintura 03)



Figura 44: Processo 03 (Pintura 03)



Figura 45: Processo 04 (Pintura 03)

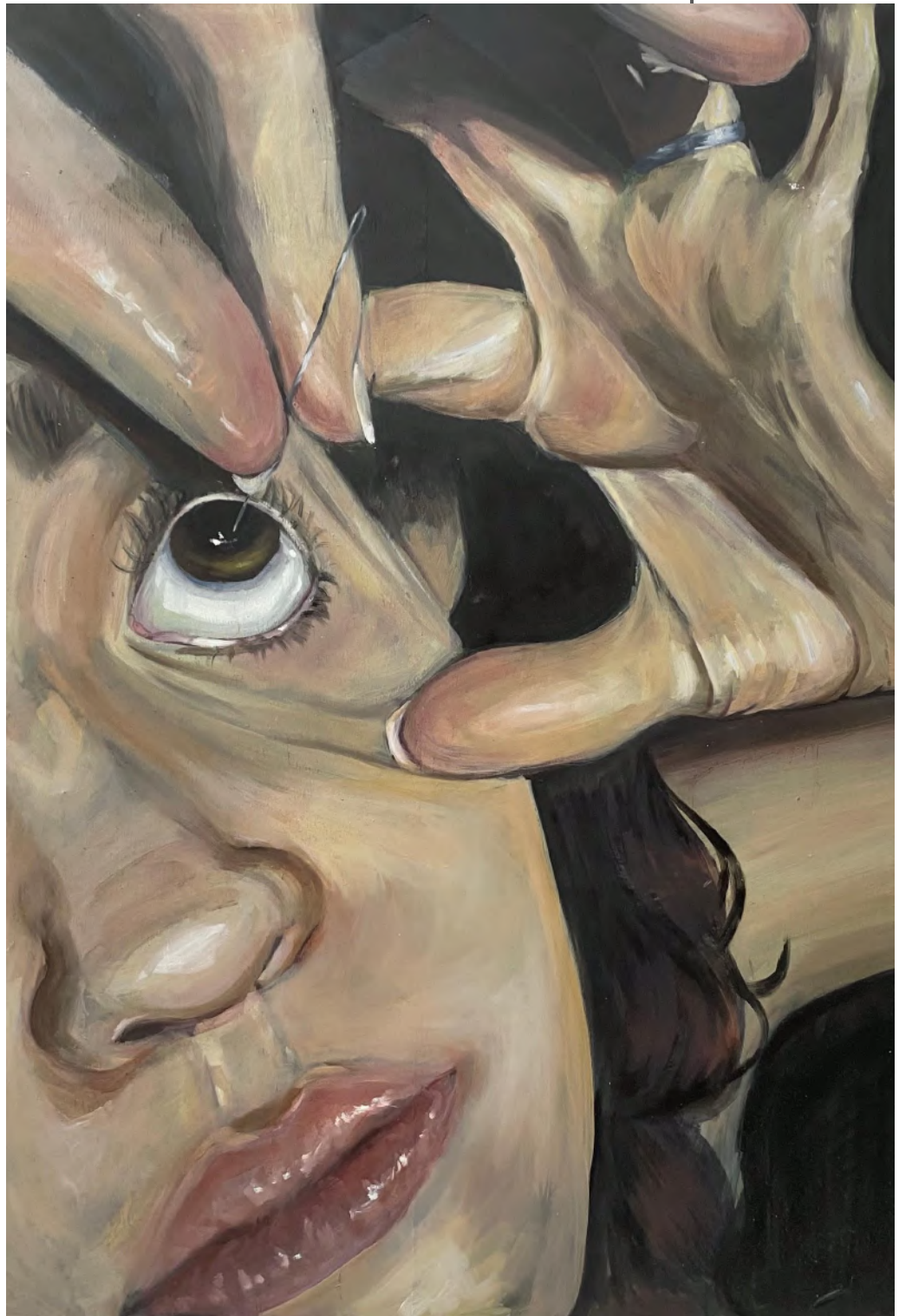


Figura 47:  
Pintura 3 (Finalizada)

---

# Sem Título

Acrílica e óleo sobre madeira  
110x 80 cm





Figura 48: Processo 01  
(Pintura 4)

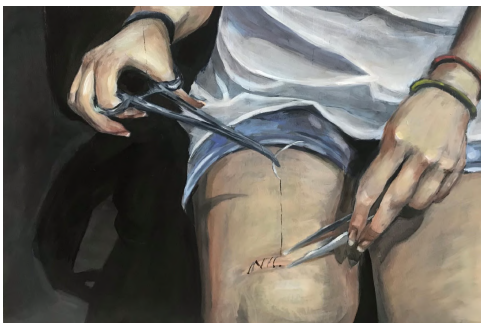


Figura 49: Processo 02 (Pintura 04)

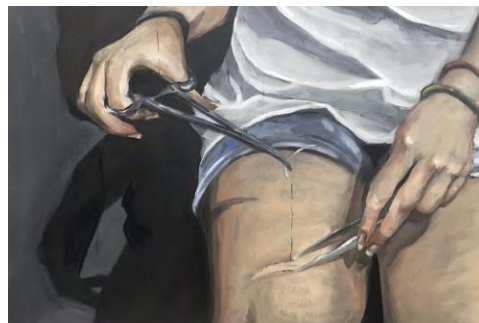


Figura 50: Processo 03  
(Pintura 04)



Figura 51: Processo 04 (Pintura 04)

## Pintura 4

Como essa pintura não havia recebido a segunda camada em acrílica com as cores super saturadas, fui um pouco mais vigilante na questão das cores que vibravam por trás da carneação e por isso a mistura de cores teve que ser um pouco mais meticulosa.

Comecei com uma combinação de Branco, Vermelho Cádmio, Vermelho Terra, Amarelo Ocre e Azul Ultramar na carneação, variando os azuis, amarelos e vermelhos de acordo com a referência e respeitando os valores tonais determinados pela pré pintura. No último plano e tecidos utilizei Branco, preto e Azul ultramar, resolvendo as texturas e dobraduras têxteis com passagens duras e pinceladas mais aparentes para serem suavizadas futuramente.

Após a camada anterior secar, esquentei um pouco as áreas mais frias do tecido e dos metais com uma velatura de Laranja (Vermelho Cádmio e Amarelo Cádmio), com um pouco de violeta (Magenta e Azul ultramar) e suavizei as dobras do tecido com esbatimento de Branco e Amarelo Ocre.

Em seguida corrigi a área da sutura na perna e, com pincel mais carregado de tinta, acentuei alguns contrastes tonais e saturações, finalizando a pintura.



Figura 52:  
Pintura 4 (Finalizada)

---

# Sem Título

Acrílica e óleo sobre madeira  
55x80cm



# Pintura 5

Novamente, em virtude da ausência da segunda camada acrílica em determinadas partes da carnação, busquei uma aplicação de cor em áreas para ter maior controle das variações.

Na primeira camada de tinta a óleo, variei bastante a diluição da tinta com a intenção de preservar um pouco do fundo acinzentado em alguns locais e apliquei a mistura de Branco, Vermelho Cádmio, Vermelho Terra, Amarelo Ocre e Azul ultramar (para neutralizar) na carnação, controlando as variações rosadas, azuladas e amareladas com magenta, Amarelo Cádmio e Azul Ftalo respectivamente. Tanto o cabelo, quanto a superfície da mesa e o tecido da camisa foram desdobrados com Preto, Branco e Azul ultramar pois buscava uma paleta predominantemente fria.

Ao final da sessão percebi que a carnação ficou muito fria, pouco saturada e com pouco contraste tonal, algo que corrigi na sessão seguinte com a utilização de velaturas. Nesse retorno também trabalhei na área dos vidros com branco, preto e um pouco de azul ftalo.

Por sugestão de meu orientador, para quebrar um pouco da paleta constante que vinha mantendo até esse momento e gerar mais interesse visual para a pintura, utilizei uma velatura pesada de vermelho (Vermelho Cádmio e Magenta) sobre o tecido da mesa e azul ultramar nas grandes áreas pretas para resfriá-lo um pouco. Em seguida fiz algumas correções tonais e dei a pintura como finalizada.

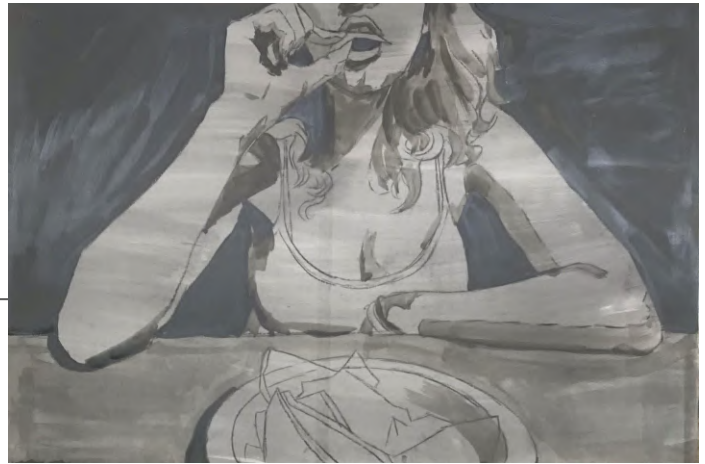


Figura 53: Processo 04 (Pintura 03)



Figura 54: Processo 01 (Pintura 05)



Figura 55: Processo 02 (Pintura 05)



Figura 56: Processo 03 (Pintura 06)



Figura 57:  
Pintura 5(Finalizada)

---

# Sem Título

Acrílica e óleo sobre madeira  
55 x 80cm





Figura 58: Processo 01  
(Pintura 06)

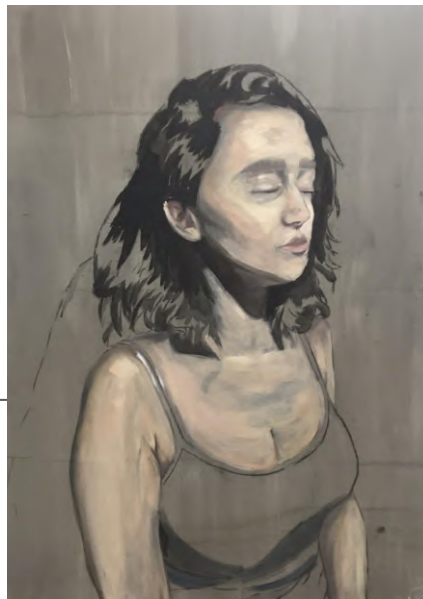


Figura 60: Processo 03 (Pintura 06)

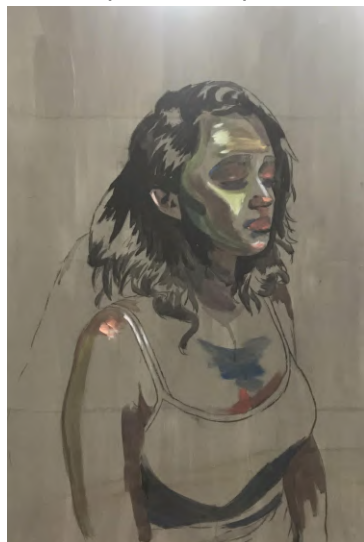


Figura 59: Processo 02  
(Pintura 06)

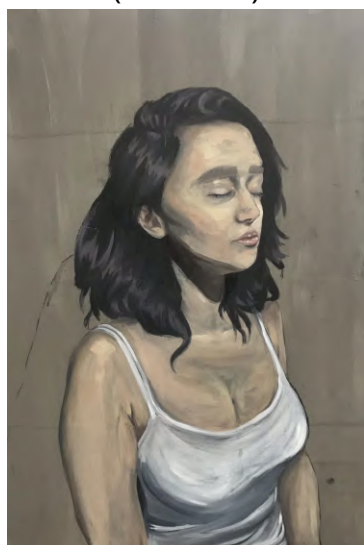


Figura 61: Processo 04  
(Pintura 06)

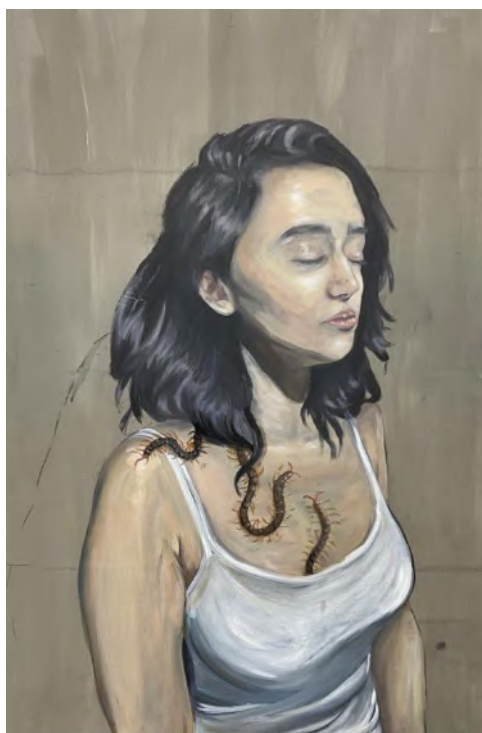


Figura 62: Processo 05 (Pintura 06)

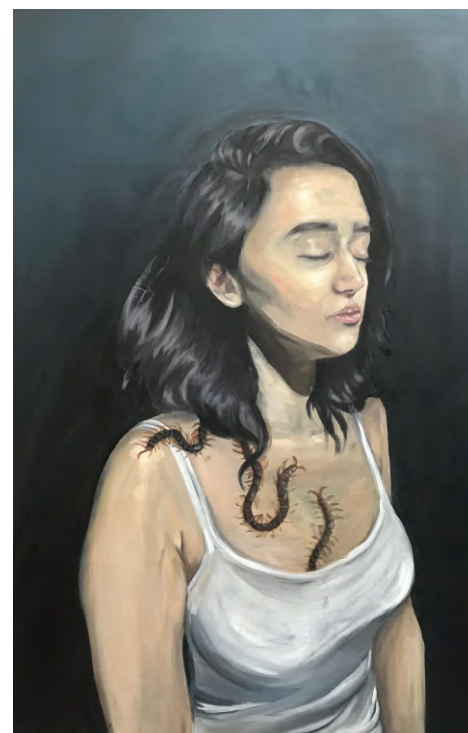


Figura 63: Processo 06 (Pintura 06)

## Pintura 6

Comecei a trabalhar a carnção com uma mistura de Branco, Vermelho Cádmio, Vermelho Terra, Amarelo Ocre e Azul ultramar, aumentando o Branco e adicionando Amarelo cádmio para as áreas mais iluminadas. Para o cabelo, tra-

balhei com uma mistura de Ocre, Vermelho terra e preto, às vezes sendo esfriado com um pouco de azul ultramar

Na sessão seguinte, trabalhei o tecido da camisa com Branco, Azul Ftalo e preto, acentuando o contraste tonal da carnção e do cabelo. Após isso, adicionei as lacraias.

Fiz velaturas violetas nas lacraias para resfriá-las e, com pinceladas mais empastadas, adicionei brilhos na carnção com branco puro. Por fim cobri o fundo com Azul Ftalo, Preto e Branco, fazendo um degradê para passar a sensação de profundidade ao esfriar essa área.



Figura 64:  
Pintura 6 (Finalizada)

---

# Sem Título

Acrílica e óleo sobre madeira  
160x110cm



# Pintura 7



Figura 65: Processo 01  
(Pintura 07)



Figura 66: Processo 02  
(Pintura 07)



Figura 67: Processo 03 (Pintura 07)

Comecei a aplicar as camadas a óleo um pouco mais opacas na área das mãos. Trabalhei a carnação com uma mistura de Branco, Vermelho Cádmio, Vermelho Terra, Amarelo Ocre e Azul ultramar, aumentando o Branco e adicionando Amarelo cádmio para as áreas mais iluminadas. Para o tecido da blusa utilizei magenta, Azul ultramar e Branco, regulando a saturação com amarelo cádmio e o valor tonal com Preto.

Trabalhei a carnação por baixo do plástico com manchas bem soltas, em razão do aspecto nublado da área na referência.

Após a secagem completa da camada anterior, apliquei um esbatimento Branco bastante carregado em todas as áreas cobertas com plástico, trabalhando a ilusão do movimento e das dobras do material na sessão seguinte.

Por fim, todas as pinturas receberam uma camada de verniz *retoucher* para proteção e aprofundamento dos pretos



Figura 68: Processo 04  
(Pintura 07)



Figura 69: Processo 05  
(Pintura 07)

## NOTA:

No momento do *underpainting* com tinta acrílica, a tinta preta que utilizava acabou antes que eu conseguisse cobrir toda a superfície do fundo. Optei por cobrir tudo com tinta a óleo no final.



Figura 70:  
Pintura 7 (Finalizada)

---

# Sem Título

Acrílica e óleo sobre madeira  
160x110cm





# O DEPOIS



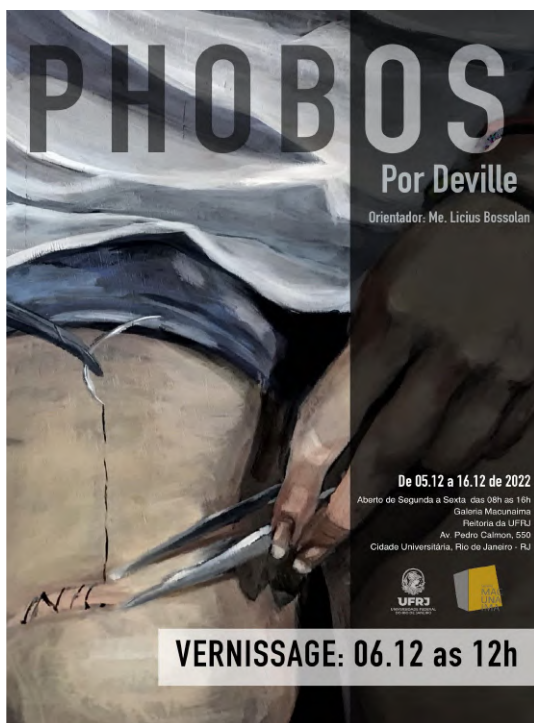


Figura 71: Cartaz da Exposição

## Exposição Individual

A exposição ocorreu de 05 de Dezembro a 16 de dezembro de 2022 na Galeria Macunaíma e contou com a curadoria de Alice Moliv, estudante de graduação no Curso de Pintura e amiga pessoal.

A Montagem foi feita no dia 02 de dezembro com a ajuda de alguns amigos e as obras foram dispostas com uma distância mínima de 60 cm entre si, para que o observador pudesse experienciar as pinturas sem muita interferência visual das demais dispostas no ambiente ao manter até 1 metro de distância do quadro, entretanto ainda permitindo que as obras fossem observadas em conjunto caso o espectador se afastasse um pouco mais.



Figura 72: Vista Panorâmica da Galeria Macunaíma

Ao entrar na galeria, o visitante encara a parede à direita, encontrando a pintura 2 cujo peso visual leva o observador para a esquerda, forçando o olhar para o restante da exposição. A parede do meio localiza as duas maiores pinturas que se encaram, atraindo o observador para o centro. Já a última parede carrega as últimas 3 pinturas menores e de mesmo tamanho (55 x 80 cm), com a única vertical no centro, criando uma simetria.

Por fim, o observador se depara com o texto de curadoria, permitindo que a experiência não seja contaminada pelo discurso contido no texto, deixando que a imagem seja a primeira a falar.

---

Texto de Curadoria:

# PHOBOS

Por Deville

---

Incorporando-se ao campo onírico, Phobos discute pesadelos ao despertar angústia e estranhamento no espectador através de composições determinadas a partir da associação livre. Seguindo as teorias de Sigmund Freud, a artista desbrava a afetividade da vulnerabilidade, da impotência e do medo, tão cotidianas, porém sempre rejeitadas pelo indivíduo.

Em pinturas que brincam com o “possível enquanto não plausível”, a artista busca provocar incômodo com o horror atrelado à verossimilhança de suas pinturas de abordagem naturalista. Em uma experiência única que reafirma o medo como um sentimento tão válido quanto o deslumbre, Deville nos pergunta: “Se a arte desperta sentimentos, porque não provocar aqueles dos quais fugimos?”

Por fim, o título da exibição advém do deus mitológico Fobos (ou *Phobos*), divindade homérica do medo e pavor que deu origem à palavra Fobia. Os antigos guerreiros viam no medo de seus oponentes um aliado e no próprio um combustível nas batalhas por vir, normalizando a convivência com suas angústias.

Phobos é, acima de tudo, uma busca pela validação de um sentimento constante e comum a todos, porém renegado e inadmissível para a sociedade contemporânea.

ALICE MOLIV

---

---

# Depoimentos

---

Após a exibição, solicitei a alguns dos participantes da pesquisa qualitativa e visitantes da exposição que fizessem um depoimento sobre sua experiência ao observar as pinturas, visando conferir se o objetivo de despertar incômodo no observador havia sido alcançado.

“Ao observar os quadros da série Phobos, fui tomada por uma grande angústia, principalmente ao encarar os que envolvem agulha, minha fobia pessoal. A sensação de ansiedade ao notar o objeto afiado tão próximo de um lugar sensível e frágil como os olhos é desconcertante. Apesar do desejo em observar os detalhes e escolhas artísticas nas obras, constantemente evito olhar para a imagem, gerando uma espécie de paradoxo.”

— **Clara Nascimento**  
(Participante da Pesquisa Qualitativa e Modelo fotografada)

“Todos os quadros da série são lindos e inquietantes, eles trazem à tona um sentimento de angústia, ansiedade e aflição. O estilo realista das obras que representam momentos e comportamentos de automutilação faz com que esse sentimento de estranhamento seja potencializado. O observador é capaz de se pôr no lugar da pessoa representada na cena, imaginar como seria a sensação de aflição que as ações despertam. Logo, contemplar e observar a série desperta em mim uma mistura de sensações e sentimentos complexo e contrastante, como: aflição e admiração, encanto e repulsa”

— **Laura Rodrigues Marques**  
(Visitante da Exposição)

“Nunca me cortei intencionalmente, mas conheço muitas pessoas que já se automutilaram e a pintura da Autocostura me fez lembrar dos que decidiram que auto-mutilação era uma boa alternativa, em razão do quão ruim suas vidas e saúde mental estavam. Consequentemente, me fez lembrar de sensações bem ruins que eu tive nos meus piores momento e eu me assustei com o tanto de coisa que passou pela minha cabeça só de olhar para esse quadro”

— **Thiago Weber**  
(Participante da Pesquisa Qualitativa)



---

“Em uma execução fantástica, cada obra me trouxe uma sensação de desconforto diferente. Ao observar a pintura da tesoura contra a língua e a da agulha ameaçando tocar os olhos, por exemplo, meu coração disparou em razão da sensação de que a qualquer instante, por um descuido, a tesoura fecharia ou a ponta afiada realmente atravessaria o globo ocular. Durante minha caminhada na exposição 'Phobos' fui constantemente tomada pela ansiedade da iminente tragédia.

Os quadros que possuem a figura lambendo e comendo o vidro trouxeram um desconforto inexplicável na boca, parecia que a minha própria língua replicava tais ações, ao ponto de conseguir sentir o gosto de sangue das feridas. Importante citar que o quadro da auto-costura foi o que mais me angustiou, devido ao meu pavor de agulhas e suturas, apenas vendo aquela cena senti uma coceira na minha perna. Sequer pude observar com mais atenção a pintura, pois já me perturbava ao limite. Quanto a da lacraia, quase pulei quando senti meu cabelo no mesmo local em que o invertibrado se encontra na pintura - passei a ter uma paranóia quanto ao roçar daquele pedaço de pele.

Por fim, na pintura em que a figura asfixia, me remeteu a vez que peguei COVID, da sensação de nunca ter ar o suficiente, como se um plástico envolvesse a minha cabeça.

Perturbador é o adjetivo ideal para tal exposição que brinca com seu inconsciente e seus medos.”

— Alice Moliv  
(Participante da Pesquisa Qualitativa,  
Modelo fotografada e Curadora da Exposição)

“Ao observar as pinturas tive de imediato uma sensação de angústia e dor. Em um segundo olhar trouxe a ideia de auto mutilação e fiquei tentando entender e imaginando o sofrimento íntimo para que levasse a alguém a causar tamanha dor em si mesmo.”

— Ariene Ricci  
(Visitante da Exposição)

“Os quadros são simplesmente maravilhosos! O da agulha entrando no olho é o que dá mais incômodo (talvez em razão de ter sido a modelo), pois me encolho toda ao vê-lo, passando um calafrio no meu corpo. A questão sequer é algo encostando no olho (pois uso lente de contato, logo toco meu olho diariamente), mas a ideia de uma agulha furando me dá muita aflição.

Meu outro preferido é o que a modelo está costurando sua coxa, embora não me cause tanta angústia, vejo como poderia incomodar muita gente e acho incrível, além de estar lindo e muito bem feito.”

— Karina Varella  
(Participante da Pesquisa Qualitativa e Modelo fotografada)

---

“Os dois quadros que mais me causaram incômodo, foram o da tesoura na língua e a agulha quase furando o olho. O da tesoura na língua principalmente, pois as luzes e sombras nele, me fazem imaginar que, com um pouquinho mais de força, a língua será cortada e isso me causou uma aflição enorme.

A da agulha me afeta de maneira parecida, porém sou facilmente incomodado com coisas dentro dos olhos, então a agulha praticamente tocando a íris, me deixou arrepiado. A expressão da modelo também, como se nada fosse, neutra diante da situação, foi bastante inquietante.

O quadro da pessoa costurando a própria perna, mais do que desconforto, me passou a sensação de dor. Costurar a própria pele deveria ser dolorido, mas a modelo parece não estar muito incomodada com isso. As pinturas com os vidros, foram as que menos me impactaram, apesar de ser extremamente perigoso e angustiante, eu não tive essa sensação tão intensa como nas primeiras imagens.”

— **Christopher Molamphy**  
**(Participante da Pesquisa Qualitativa)**

---

# Considerações finais

---

A maior motivação de minha pesquisa foi meu próprio medo. Em 2017 recebi alguns diagnósticos psiquiátricos, entre eles Transtorno de Ansiedade Generalizada (TAG), Síndrome do Pânico e Transtorno de Estresse Pós-Traumático (TEPT). Todos diagnósticos que tem o medo excessivo como sintoma crucial que pode ser manejado, mas nunca curado. Logo, minha vida tornou-se uma intensa busca pela maneira de conviver com meus medos, já que 'superá-los' não era uma opção possível em razão dos diagnósticos. Descobri, ao longo de muito terapia, que a maneira mais eficaz de coexistência seria normalizar a existência do medo em minha vida cotidiana, algo que a maioria das pessoas é ensinada desde criança a não fazer. Com isso, além de meu fascínio pela adrenalina proveniente do medo, me surgiu a indignação com a rejeição de um sentimento cotidiano tão válido quanto felicidade, tristeza ou raiva.



Figura 73: Pintura 7 (Detalhe)

Freud diz que o sonho é uma projeção dos desejos e ansiedades do indivíduo (FREUD,1919, p.12), logo pesadelos são, muitas das vezes, os medos sufocados no interior, as pequenas ansiedades cotidianas oprimidas em prol da praticidade, que voltam à tona em um momento de descanso.

Através dessa pesquisa, busquei trazer à tona esses sentimentos rejeitados, simulando o processo de associação onírica, para criar imagens de pesadelos.

A pesquisa qualitativa forçou os participantes a pensar com mais cuidado sobre seus próprios medos e quando confrontados com as imagens nos quadros, muitos cederam ao ímpeto de sair da frente das pinturas por não saberem lidar com a angústia causada por elas.

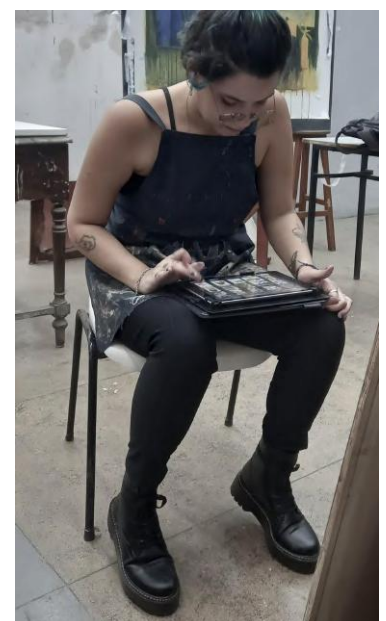


Figura 74: Momento de Descanso



Figura 75: Cadernos de Pesquisa

Ironicamente precisei encarar e normalizar minha própria angústia ligada à imprevisibilidade durante toda produção da série Phobos em virtude da quantidade de empecilhos surgidos durante o processo. Por ser uma pessoa extremamente organizada, respeitar as etapas e datas do cronograma estabelecido no início do semestre era uma prioridade. Porém, em virtude da internação de meu pai e do fechamento do prédio da Escola de Belas Artes durante o período, muitos atrasos ocorreram. Com isso, a conclusão, especialmente da parte prática, foi igualmente fatigante e recompensadora.

Como pesquisadora da área artística, a parte mais prazerosa do desenvolvimento foram os caminhos até as descobertas e os inúmeros cadernos preenchidos com anotações teóricas e estudos práticos.

Desde o início da graduação sempre deixei claro meu interesse pela pesquisa acadêmica através dos programas de mestrado e doutorado, tendo a docência como objetivo pessoal. Entretanto, durante a execução das pinturas e a montagem da exposição sinto que resgatei meu local de artista e criadora, negligenciado durante a pandemia, o que desen-

cadeou o desejo de passar pelo processo de pintar e expor novamente.

Admito que Phobos é atualmente minha menina dos olhos, não só por ser meu último e atual trabalho, mas por ser meu maior reflexo, até o momento, como artista e pesquisadora. Um resultado de todo o meu aprendizado da Escola de Belas Artes, dos pintores que conheci e das imagens que vi e hoje me constroem.. Com essa série lembrei quem sou e tracei novos objetivos para quem quero ser, superando meus limites e coexistindo com meus medos e ansiedades, tidos para outros como um problema, mas que para mim sempre ocuparão o lugar de combustível e fonte de inspiração.



Figura 73: Polaroid da Vernissage



---

# Bibliografia

CANNON, W. B. Bodily changes in pain, hunger, fear and rage : an account of recent researches into the function of emotional excitement. Miami: Hardpress, [201, 1915].

VIEIRA, P. Método da Associação Livre na Psicanálise. Disponível em: <<https://www.psicanaliseclinica.com/metodo-da-associação-livre-em-psicanálise/>>. Acesso em: 22 nov. 26DC.

ARNHEIM, R.; TEREZINHA, I.; VICENTE DI GRADO. Arte e percepção visual : uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.

MANGUEL, A. et al. Lendo imagens : uma história de amor e ódio. São Paulo: Companhia Das Letras, 2008.

FREUD, S. Freud (1900) - Obras completas volume 4. [s.l.] Editora Companhia das Letras, 2019.

DELUMEAU, J. História do medo no Ocidente 1300-1800 : uma cidade sitiada. São Paulo (Sp): Companhia De Bolso, 2009.

FREUD, S. O Chiste e sua Relação com o Inconsciente. [s.l.] LeBooks Editora, 2019.

FREUD, S. Totem e tabu. [s.l.] L&Pm Pocket, 2013.

HELLER, E. A psicologia das cores : como as cores afetam a emoção e a razão. [s.l.] Barcelona Editorial Gustavo Gili, Sl, 2018.

PAULUK, L. R.; BALLÃO, C. M. Considerações sobre o medo na História e na Psicanálise. Fractal: Revista de Psicologia, v. 31, n. 2, p. 60, 30 jul. 2019.

FREUD, S.; HOFFMANN, E. T. A.; CHAVES, E. O infamiliar = Das Unheimliche : edição comemorativa bilíngue (1919-2019). [s.l.] Belo Horizonte Autêntica, 2020.

ROUDINESCO, E. et al. Dicionário de psicanálise. Rio De Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

DALLACORT, B. A perversão domesticada: estudo do discurso de legitimação do BDSM na internet e seu diálogo em a psiquiatria. Dissertação—Universidade do Estado do Rio de Janeiro: [s.n.].

---

# Bibliografia

MULVEY, L. Prazer Visual e cinema narrativo. Screen, [s.d.].

FABER BIRREN. ITTEN : the elements of color. New York: John Wiley & Sons, Inc, 1970.

OGDEN, T. H.; MUSZKAT, S. Sobre três formas de pensar: o pensamento mágico, o pensamento onírico e o pensamento transformativo. Revista Brasileira de Psicanálise, v. 46, n. 2, p. 193–214, 1 jun. 2012.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: uma Introdução ao Estudo do Renascimento. Significado nas Artes Visuais. São Paulo: Perspectiva, 1991.