

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
INSTITUTO DE ARTES**

**VICTOR IGOR AGUIAR ALARCON**

**É TUDO INVENÇÃO: PINTURA E FÁBULA A PARTIR DE RETALHOS DE IMAGENS**

**SÃO PAULO**

**2025**

**VICTOR IGOR AGUIAR ALARCON**

**É TUDO INVENÇÃO: PINTURA E FÁBULA A PARTIR DE RETALHOS DE IMAGENS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado  
apresentado à Universidade Estadual Paulista  
“Julio de Mesquita Filho” como requisito para a  
obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais.  
Orientador: Prof. Dr. José Paiani Spaniol

**SÃO PAULO**  
**2025**

Ficha catalográfica desenvolvida pela Diretoria Técnica de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

---

A321e Alarcon, Victor Igor Aguiar, 1988-

É tudo invenção : pintura e fábula a partir de retalhos de imagens /  
Victor Igor Aguiar Alarcon. – São Paulo, 2025.  
37 f. : il.

Nome artístico do autor: Víctor Alarcon.

Orientador: Prof. Dr. José Paiani Spaniol.

Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Visuais) –  
Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo.

1. Arte. 2. Pintura. 3. Criação (Literária, artística, etc.). 4. Animais na  
arte. I. Spaniol, José Paiani. II. Universidade Estadual Paulista (UNESP),  
Instituto de Artes, São Paulo. III. Título.

CDD 750

---

Bibliotecária responsável: Luciana Corts Mendes - CRB/8 10531

**VICTOR IGOR AGUIAR ALARCON**

**É TUDO INVENÇÃO: PINTURA E FÁBULA A PARTIR DE RETALHOS DE IMAGENS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado  
apresentado à Universidade Estadual Paulista  
“Julio de Mesquita Filho” como requisito para a  
obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais.

Trabalho aprovado em 05 de dezembro de 2025

**BANCA EXAMINADORA:**

Prof. Dr. José Paiani Spaniol  
Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho” - Orientador

Ma. Luciana Martins Tavares de Lima  
Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”

## RESUMO

Este trabalho apresenta uma reflexão sobre meu processo artístico, com foco na pintura, articulando invenção, ficção e fábula. Parto de imagens encontradas, frequentemente de animais em situações específicas, para criar composições que exploram tensão entre estranheza e proximidade, atração e repulsa, humor e ironia. A escrita surge como extensão do processo criativo, completando a obra e orientando o olhar do observador, sem reduzir a liberdade interpretativa. As pinturas propõem mundos paralelos, em que elementos cotidianos são recombinaados, abrindo espaço para questionar noções de civilização, evolução e relações humanas. O trabalho dialoga com a literatura, o teatro e a fábula, e com o papel da invenção na criação artística.

**Palavras-chave:** processo artístico; fábula e ficção; animais na arte.

## **ABSTRACT**

This work presents a reflection on my artistic process, focusing on painting, and articulating invention, fiction, and fable. I start from found images, often of animals in specific situations, to create compositions that explore the tension between strangeness and intimacy, attraction and repulsion, humor and irony. Writing emerges as an extension of the creative process, completing the work and guiding the viewer's gaze without limiting interpretive freedom. The paintings propose parallel worlds, in which everyday elements are recombined, opening space to question notions of civilization, evolution, and human relationships. The work engages in dialogue with literature, theater, and fable, as well as with the role of invention in artistic creation.

**Keywords:** artistic process; fable and fiction; animals in art.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Sem título . . . . .	10
Figura 2 – É tudo inveção . . . . .	12
Figura 3 – Querer é poder . . . . .	14
Figura 4 – Gatos com acesso à rua vivem menos . . . . .	18
Figura 5 – Comer e dormir como um porco . . . . .	20
Figura 6 – Lua de mel . . . . .	22
Figura 7 – Tão lindinho que dá raiva . . . . .	24
Figura 8 – Sem título . . . . .	26
Figura 9 – Sem título . . . . .	28
Figura 10 – 200 mil anos de evolução . . . . .	29
Figura 11 – O homem não vem do macaco . . . . .	31

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> . . . . .	<b>8</b>
1.1	A METODOLOGIA DA COMPOSIÇÃO . . . . .	8
<b>1.1.1</b>	<b>Coleção de referências</b> . . . . .	<b>8</b>
<b>1.1.2</b>	<b>A metodologia da composição</b> . . . . .	<b>9</b>
1.2	O PAPEL DOS ANIMAIS NAS PINTURAS . . . . .	13
1.3	MATÉRIAS E SUAS HISTÓRIAS . . . . .	15
<b>2</b>	<b>GATOS COM ACESSO À RUA VIVEM MENOS</b> . . . . .	<b>18</b>
<b>3</b>	<b>COMER E DORMIR COMO UM PORCO</b> . . . . .	<b>20</b>
<b>4</b>	<b>LUA DE MEL</b> . . . . .	<b>22</b>
<b>5</b>	<b>TÃO BONITINHO QUE DÁ RAIVA</b> . . . . .	<b>24</b>
<b>6</b>	<b>SAPO</b> . . . . .	<b>28</b>
<b>7</b>	<b>200 MIL ANOS DE EVOLUÇÃO</b> . . . . .	<b>29</b>
<b>8</b>	<b>O HOMEM NÃO VEM DO MACACO</b> . . . . .	<b>31</b>
<b>9</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> . . . . .	<b>33</b>
9.1	DESCOBERTAS . . . . .	33
9.2	RELAÇÃO ENTRE PINTURA, INVENÇÃO E FICÇÃO . . . . .	34
9.3	O LUGAR DA FÁBULA . . . . .	34
9.4	O QUE FICA EM ABERTO . . . . .	35
	<b>REFERÊNCIAS</b> . . . . .	<b>37</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Eu entrei na graduação movido pelo desejo de experimentar materiais e técnicas diferentes. Desde o início, o que me atraía eram os ateliês e a possibilidade de conhecer diversos materiais — especialmente as possibilidades da marcenaria. Eu queria um espaço onde pudesse testar e descobrir o que me interessava de fato. Ao longo do curso, acabei me envolvendo principalmente com três meios expressivos: xilogravura, cerâmica e pintura.

No final da graduação, quando precisei começar a escrever esse texto, percebi que as linhas poéticas do meu trabalho se dividiam em várias direções que pareciam não dialogar entre si. Essa falta de unidade foi um desafio grande na hora de começar a escrever este trabalho. Decidi falar sobre as pinturas, porque é nelas que o meu modo de pensar e construir as imagens e lidar com a matéria me parece mais claro, mais amadurecido e mais completo. Dentro do tema da pintura vou refletir sobre duas dimensões da pintura, a da construção da imagem e da materialidade da pintura. Vou começar descrevendo o processo de composição das imagens e refletindo sobre como imagens que coleteo em diversos lugares passa por um processo de justaposição em vários níveis. Depois vou refletir sobre minhas escolhas de material e os significados e potências que esses materiais carregam em si.

Nem todos os trabalhos reunidos aqui são pinturas, mas todos partem da imagem e compartilham um mesmo modo de fazer, uma reflexão sobre a matéria e um objetivo final de ser bidimensional, fragmentado e aberto.

### 1.1 A METODOLOGIA DA COMPOSIÇÃO

#### 1.1.1 Coleção de referências

As minhas pinturas nascem, geralmente, de um processo de coleção de imagens. A maior das minhas fontes de imagens é a internet. Hoje, qualquer pessoa com um celular fotografa o que considera bonito — ainda que esse “bonito” não tenha um critério definido. Há um impulso em registrar e compartilhar. Assim, acabo tendo acesso a um vasto conjunto de imagens produzidas por uma rede de olhares espalhados por muitos lugares, cada um movido por sua própria ideia de interesse ou beleza. É como ter acesso à um imenso estoque de retalhos, que poderão ou não ser úteis para um trabalho futuro. Na verdade é raro uma imagem que veio das redes sociais ter potencial para virar pintura, mas ter acesso à esse material prefiltrado é muito interessante no sentido de que encontro retalhos de muitas origens diferentes em um mesmo lugar. A internet não é um tema em si, é apenas um lugar onde vejo muitas imagens. Posso também encontrar imagens que julgo interessantes e que tenham potencial de virar referência para pinturas em revistas, em museus, em passeios, em qualquer situação. Vou coletando elas em forma de fotografias, criando um arquivo de imagens que me atraem. Essa coleção funciona quase como um arquivo pessoal de memórias e pensamentos visuais. Com o tempo algumas delas vão se transformando em pintura. Fico sempre imaginando como uma imagem vai se comportar no espaço da pintura,

como quem quer transformar os retalhos que tem em peça de roupa e precisa escolher qual peça vai criar com qual retalho. Quando digo que acho uma imagem bonita, que acredito que ela pode render uma boa pintura, isso tem a ver com a cor, a composição, e também com o que a imagem me faz sentir. É um critério subjetivo, difícil de definir — mas em geral são bichos em alguma situação específica, situações que me provocam alguma sensação ou pensamento. Uma foto pode ser tecnicamente bonita e não funcionar como pintura, e o contrário também é verdadeiro. O que me interessa são as relações de cor, textura e estrutura e narrativa que a imagem oferece. Me interessam inclusive quando as imagens entram em conflito, criando ruído, dissonância e até certos absurdos. Em geral, o que mais me chama atenção são imagens ambíguas — aquelas que permitem mais de uma leitura, que abrem espaço para mais de uma história. Essa ambiguidade pode aparecer em diferentes níveis: às vezes na própria figura, como em "Comer e dormir como um porco", onde um animal ocupa uma posição tipicamente humana; outras vezes de modo mais formal, como na pintura sem título do capítulo "O cachorro e a parede", em que o diálogo acontece entre a figura do cachorro e a pintura que representa a parede, mas que pode também ser lida como uma pintura não figurativa.

### **1.1.2 A metodologia da composição**

A partir da escolha das imagens que vão fazer parte da pintura passo para o que chamo de montagem da pintura. Costumo montar a pintura pelas figuras principais, aquelas que escolho para ocupar o centro da cena. A partir delas, preencho o espaço com outros elementos. Quando escolho muitos elementos a montagem pode ser feita em forma de um rascunho digital e é pensada em um momento específico, mas nunca de forma isolada. A definição final da composição acontece durante o processo de pintar a imagem na tela. Às vezes a imagem de referência é um fragmento de uma imagem da minha coleção. Esse processo de isolamento aparece nos relevos em cerâmica e em algumas pinturas como um autorretrato que é apenas uma boca, (ver Figura 1) uma escultura que é um nariz.

Quanto mais planejada a estrutura da imagem, mais figurativo o resultado da pintura; quanto menos, mais abstrato. A abstração, no entanto, não surge do nada — ela também tem suas referências e suas regras, como os contrastes cromáticos de Itten e a lógica por trás do triângulo de Goethe.

Sinto que sigo uma espécie de “regra interna” durante o processo de criação da obra, embora ela seja mais intuitiva do que racional. Por um lado é como jogar paciência: há uma tentativa de organizar os elementos de uma forma lógica. Por outro lado não há regras absolutas. Se eu tentar repetir o processo, o resultado pode ser outro. Acredito que não exista uma única forma certa, mas existem várias formas erradas. Mais de uma forma de encaixe das imagens pode funcionar, mas existem aquelas que simplesmente não funcionam. A composição cria algo que funciona como uma narrativa pictórica, e essa narrativa é o que torna a pintura interessante. Não se trata de uma história linear, como a de um romance, mas de uma colagem feita de formas, cores e relações no espaço.

Figura 1 – Sem título



Fonte: elaborado pelo autor, 2024

Legenda: Têmpera ovo sobre madeira compensada. 10 cm × 14,5 cm.

Nota: Foto realizada por Jenis Barcelar a pedido do autor, 2025

Essa forma de compor a imagem cria uma relação entre figura e fundo que pode se transformar numa relação entre personagem e cenário, ainda que esse cenário, por vezes, prenda o personagem dentro de uma construção abstrata, de uma cena que é uma pintura.

Essa relação me interessa não só visualmente, mas também como ideia. Nas artes cênicas existe um pacto tácito entre quem faz a peça e quem a assiste: tudo o que aparece em cena pode ser aceito como verdade dentro daquele contexto. Um cabide e uma frigideira podem ser um arco e um violino e ninguém deixa de entender a peça por isso. O cenário delimita esse espaço de suspensão, onde as coisas não precisam ser o que são, basta que funcionem como tal. Na pintura, essa lógica também existe e me interessa. A pintura é até mais flexível do que o palco no sentido da distorção da representação da realidade. No palco, dá pra usar uma frigideira como violino. Na pintura eu posso usar um borrão azul como violino.

Os elementos que uso para construir o cenário se dividem em dois tipos. De um lado, objetos representados com fidelidade, um sofá, uma colcha. Do outro, áreas menos definidas. Essas áreas às vezes são figuras pintadas de forma mais solta, mas outras vezes são os quadriculados coloridos que reaparece em várias obras. A composição se organiza então do mais figurativo para o menos figurativo. Reúne diferentes modos de pintar. Lembra que a pintura representa, mas também inventa. É ilusão, engano, artifício. Essa lógica de composição é uma oportunidade de relacionar figuração e abstração em uma mesma obra.

Claude Lévi-Strauss, em Olhar, escutar, ler, analisa obras produzidas por meio de pro-

cessos semelhantes de colagem e montagem. Ao comentar *Em busca do tempo perdido*, ele observa que Proust “ajusta e cola fragmentos uns aos outros ‘para recriar a realidade, costurando, no movimento de ombros de um, o movimento da nuca feito por outro’, e construir uma única sonata, uma única igreja, uma única jovem, com impressões recebidas de várias” (Lévi-Strauss, 1997). Essa técnica, diz ele, faz da obra o resultado de uma “dupla articulação”: um trabalho em que fragmentos reconhecíveis — de tempos, imagens e fontes diversas — permanecem individualizados dentro do todo.

Mais adiante, Lévi-Strauss (1997) cita Delacroix para apontar que, em Poussin, “as figuras são plantadas umas ao lado das outras como estátuas”, e que isso talvez venha “do hábito que tinha de fazer pequenas maquetes iluminadas pela luz do dia do ateliê”

O espaço nas minhas pinturas é inventado, muitas vezes é só cor ou um padrão quadriculado colorido. Mas isso não significa que as relações espaciais não possam ser convincentes. Uso luz, sombra e perspectiva para criar volume, mesmo quando esse volume está em um espaço que não corresponde a uma realidade observável. Gosto de colocar lado a lado o que é mais naturalista e o que é mais tosco, borrado, ou simplesmente pintado de maneira mais livre. Os padrões quadriculados funcionam como quebras dentro desse espaço inventado. Eles lembram o espectador de que aquilo é uma pintura, uma ficção onde elementos de origens distintas podem estar justapostos. Em algumas obras, o quadriculado atua como um piso real; em outras, como um simples fundo colorido, quase sempre estão como um retalho colado na tela, que desafia a lógica do espaço figurativo.

A cor e o desenho surgem juntos. Quando escolho as imagens que vão se transformar em pintura, a cor já está nelas, faz parte do que me levou a incluir tal imagem na minha coleção. Durante o processo, as cores iniciais e os contrastes descritos por Itten em *The Elements of Color* vão guiar as decisões sobre as outras cores. Vou escolhendo os contrastes que a pintura vai pedindo. Consulto também com frequência o triângulo de Goethe para pensar como cada cor pode se relacionar com as que já estão na pintura.

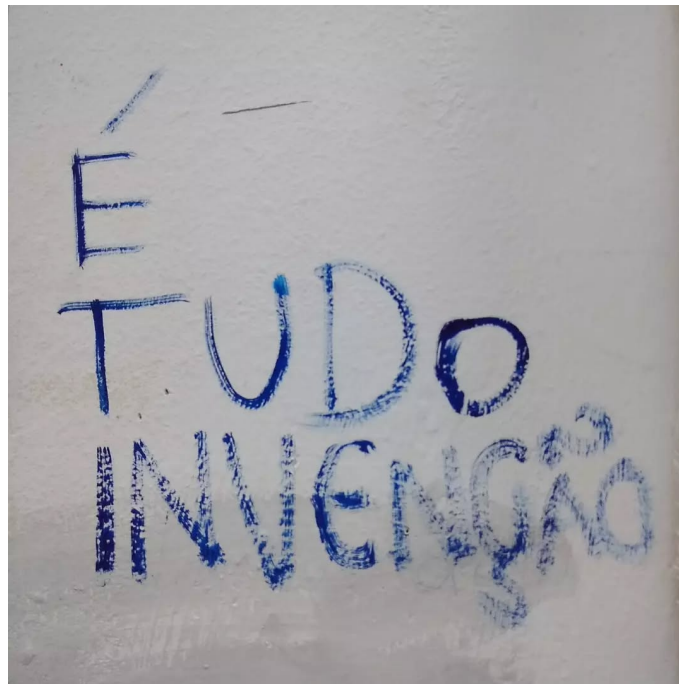
Gosto de pinturas onde o olhar possa passear. Portanto lido com os espaços vazios como um espaço que precisa se tornar interessante para o olhar. Constantemente uso texturas, cores, padrões, transparências, entre outras possibilidades pra tornar todas as áreas da pintura interessantes para o olhar. A pintura é, para mim, uma acumulação de acontecimentos visuais: a textura da tinta, o contraste entre cores, entre figura e fundo. Quero que o observador possa ver primeiro o todo e depois se aproxime para descobrir como esse todo foi construído e então observar detalhes que não poderiam ser vistos de longe.

Com a pintura concluída, começa o processo de nomear a obra. No início, os vestígios do próprio procedimento de composição me incomodavam: os planos sobrepostos me pareciam ruidosos. Para tentar disfarçar essa descontinuidade, eu costumava dar títulos puramente descritivos, como se quisesse reduzir o estranhamento. Mas logo percebi que essa estratégia empobrecia o trabalho, fechava a interpretação e escondia parte da sua riqueza. Passei a buscar títulos que, se não contassem uma pequena história, ao menos criassem uma expectativa, um campo de

imaginação.

A partir dos títulos e por causa da necessidade de escrever esse trabalho, comecei a escrever textos que acompanham as pinturas — textos que não explicam a imagem, mas abrem espaço para que o espectador fabule comigo, projete sentidos, invente narrativas possíveis. Esses textos não falam exatamente sobre as obras, mas de algum modo fazem parte delas. Eles não narram exatamente uma história, mas provocam um tipo de pensamento ou curiosidade que me interessa mais do que uma leitura fechada ou uma crítica.

Figura 2 – É tudo invenção



Fonte: Elaborado pelo autor, 2022

Registro fotográfico da obra na parede do ateliê, início de 2022.

O ato de nomear as obras me provoca especialmente porque me obriga a lidar com a ambiguidade da imagem. Nenhuma imagem é uma ideia fechada; ao contrário, cada uma abre uma série de possibilidades, de interpretações que às vezes são conflitantes. Nesse processo, eu sou forçado a escolher qual delas seguir — o que às vezes é um tormento, porque frequentemente gosto de duas leituras completamente dissonantes entre si. Redigir um texto sobre a obra me dá uma oportunidade de explorar essa ambiguidade, mesmo que de forma incompleta. Essa característica não linear da minha forma de pensar é responsável também pelo que eu citei no início desse texto, de eu ter linhas de trabalho muito dissonantes entre si.

De certo modo, esse processo é uma forma de me reconciliar com minha tendência de inventar histórias. Depois que a imagem existe, começa um novo ciclo: interpretá-la à luz de ideias que nem sempre estavam presentes no começo como comentários de outras pessoas, pensamentos que surgem depois. É como inventar uma história para a imagem, depois de criá-la. Como se eu tentasse convencer alguém de que ela é melhor do que parece. Ou de que eu, como

artista, sei o que estou fazendo desde o começo. Mas a verdade é que não sei. Estou apenas coletando imagens que eu acho que têm potencial e justapondo-as, para que as pessoas inventem as histórias que fizerem mais sentido para elas. Eu sou apenas o primeiro a fazer isso. E gosto, às vezes, de inventar três ou quatro histórias diferentes para uma mesma pintura. Demorei muito para entender as diferenças — e as semelhanças — entre mentira e ficção. Foi um aprendizado lento, até que eu pudesse valorizar a ambiguidade como um elemento essencial da linguagem, sobretudo na escrita sobre meu trabalho artístico.

## 1.2 O PAPEL DOS ANIMAIS NAS PINTURAS

Como já dito anteriormente minhas pinturas são um arranjo de imagens recortadas, sobrepostas, que podem estar rodeadas de campos quadriculados coloridos. Cada obra nasce de um processo de coleta e montagem, em que essas imagens unidas ou recortadas acabam sendo capazes de sugerir pequenas histórias. O que mais me interessa aqui é a maneira como essas imagens recortadas se relacionam no espaço da pintura, criando tensão, estranheza e até empatia.

Nessas narrativas, os animais assumem um papel central, conferindo às obras algo próximo de uma fábula. Eles não aparecem como seres da natureza, mas tornam-se personagens que incorporam gestos, comportamentos e situações propriamente humanos.

No nosso cotidiano existem alguns animais que são mais comuns, outros menos, e alguns que praticamente não conhecemos. Para as pinturas eu costumo escolher os que sejam relativamente mais presentes na vida humana, mas que carreguem uma simbologia ambígua. Algo que oscile entre o fascinante e o repulsivo. Sapos, morcegos, urubus, lagartos, entre outros, são animais que raramente consideramos bonitos. Talvez sua esquisitice seja o grande motivo do meu interesse por eles. Animais mais próximos de nós, como cães, gatos e porcos, também aparecem no meu trabalho. Eles são mais familiares, mas ainda tem um potencial de causar estranhamento quando colocados em certas situações.

Em geral escolho animais que funcionam como personagens reconhecíveis: têm olhos, nariz, boca e comportamentos semelhantes ao humano. Ao mesmo tempo, permanecem estranhos — o morcego com suas dobras faciais, a tartaruga com seu casco, o sapo com sua forma peculiar e olhar fixo. Essa tensão entre o familiar e o disforme cria personagens que podem mexer com os sentimentos e a imaginação de quem olha, sendo ao mesmo tempo atraentes e estranhos, fofos e um pouco nojentos.

Para construir a narrativa costumo me apoiar nas características físicas dos animais, mais do que em qualquer traço simbólico ou moral. Um gato que se senta torto vira uma figura relaxada em num piquenique (ver Figura 4); uma tartaruga que se arrasta pesada recebe um balão preso ao casco, (ver Figura 3) sugerindo o ato de flutuar. É um jogo em que cada animal é colocado em uma situação que conversa com sua aparência, criando um conflito, transformando-o em personagem e instaurando a história dentro da pintura.

Não fica claro na pintura o que exatamente está acontecendo, mas sempre se sugere que

Figura 3 – Querer é poder



Fonte: elaborado pelo autor, 2023

Legenda: Têmpera ovo e óleo de linhaça sobre madeira compensada. 27,5 cm × 22 cm

Nota: Foto realizada por Jenis Barcelar a pedido do autor, 2025

algo está pra acontecer ou já aconteceu. Como se o espectador não possuísse uma informação importante para entender a história. A narrativa depende, portanto, mais da imaginação do espectador do que da pintura em si. Por isso, os títulos das obras desempenham papel importante: funcionam como chaves de leitura, pequenos empurrões que indicam possíveis sentidos ou direções.

O título de uma pintura cumpre uma função diferente do título de um livro ou de uma fábula. Um texto exige tempo de leitura, e o título prepara o leitor para o que encontrará; uma imagem é apreendida quase instantaneamente, e o título não pode operar da mesma forma. No início, eu dava títulos descritivos, mas eles acabavam se tornando repetitivos e redundantes. Com o tempo, passei a usar o título como espaço para sugerir uma história, indicar possibilidades narrativas, como se a pintura fosse capa de um livro ou cartaz de filme. A história nunca está completa; permanece na imaginação de quem olha, criando relações, provocando pensamentos e despertando interpretações.

Além disso o título não encerra a narrativa; funciona como guia, às vezes absurdo, inesperado ou provocador. Geralmente busca humanizar a figura para que o espectador se identifique, reconheça gestos e posturas humanas e sinta empatia. Ao mesmo tempo, não me preocupo se o público compreenderá exatamente o que quis dizer, pois muitas vezes nem eu sei ao certo. Por isso quando não consigo encontrar um título que ajude nesse sentido, prefiro deixar a obra sem nome. Confio na possibilidade de que quando o espectador se depara com

uma pintura já titulada ele possa criar relações e pensar em possíveis histórias e até mesmo em possíveis nomes para outras obras sem título, estabelecendo um diálogo contínuo entre obra, título e interpretação.

Em geral, os títulos surgem algum tempo depois da conclusão da pintura. Após de coletar imagens e montar a obra, observo o trabalho, refletindo sobre o que ele me conta e quais símbolos indicam caminhos possíveis. Há uma camada mais íntima nesse processo: a invenção de uma história fragmentada, como uma colcha de retalhos de ideias, que se organiza de forma semelhante à montagem das imagens na pintura. O título nasce desse processo, como síntese que indica, mesmo que parcialmente, uma narrativa.

O conjunto pintura + título tendem a ironizar a condição humana. Ao retratar, por exemplo, “dormir e comer como um porco”(ver figura 5), coloco no centro da pintura a ideia de que não somos tão diferentes de outros animais — que nossos desejos, impulsos e sentimentos são tão legítimos quanto os de qualquer outro ser vivo. Por isso gosto de usar vertebrados e mamíferos: bichos que, apesar das diferenças visíveis, se parecem conosco. Basta lembrar que os ossos que formam a asa de um morcego são praticamente os mesmos que compõem nosso braço, mudando apenas proporções e formato.

Essa semelhança cria tensão: por um lado, há empatia, as pessoas podem se reconhecer nesses animais, identificar-se com gestos e expressões; por outro, há desconforto, uma representação que devolve uma imagem distorcida de aspectos da natureza humana.

Tudo isso acontece dentro da pintura, um espaço de imaginação e ilusão que ajuda a contar a história. O animal habita esse cenário inventado que ora parece sólido, ora parece se desfazer em um quadriculado colorido. De certo modo, essa oscilação espelha algo da própria condição humana: também nós nos perdemos nas invenções que criamos — sociais, simbólicas, culturais —, que às vezes nos oprimem, às vezes apenas deixam de fazer sentido.

Como vimos anteriormente personagem principal das minhas pinturas em geral é um animal colocado em situações tipicamente humanas, quase como nas fábulas. Por outro lado minhas pinturas se opõem à estrutura clássica da fábula, que costuma levar tempo para se desenrolar e culminar em uma lição. Não quero conclusões definitivas; não quero impor sentido ou moral. O que mais me interessa é o absurdo que presenciamos cotidianamente ao longo da nossa existência. O mundo muitas vezes parece uma justaposição de acontecimentos fragmentados e imprevisíveis, muitas vezes sem lógica ou ordem, e a pintura busca representar essa experiência.

### 1.3 MATÉRIAS E SUAS HISTÓRIAS

As obras que apresento nesse trabalho são físicas, feitas de pigmentos, madeira, tela e outros materiais. Alguns trabalhos são relevos em cerâmica. A materialidade é absolutamente central na minha prática. Por isso, apresento aqui um pouco do caminho que me levou até este ponto e dos motivos que me levaram a eleger esses procedimentos e materiais em vez de outros.

A primeira tinta com que tive contato na graduação foi o guache — uma tinta à base

d'água que seca relativamente rápido. Quando comecei a pintar sobre tela, foi natural procurar outra tinta com características semelhantes: à base d'água e de secagem rápida. Foi assim que cheguei à tinta acrílica.

A acrílica tinha todas as vantagens do guache, mas com um diferencial importante: depois de seca, ela não se reativa com a água. Isso me deu uma liberdade enorme. Eu podia experimentar, errar, pintar por cima e seguir testando sem medo. Essa liberdade foi essencial para meu aprendizado — aos poucos fui compreendendo luz e sombra, contraste de cor, o papel das cores complementares na construção de volumes e atmosferas.

Com o tempo, à medida que eu estudava pintura e me aproximava da história da arte, percebi que a maioria das obras dos pintores que eu admirava, de Caravaggio, Velásquez, Goya, Bacon, entre muitos outros, não fora feita com tinta acrílica, mas com tinta a óleo. Afinal, a acrílica é uma invenção recente: os primeiros produtos surgiram na Alemanha nas décadas de 1920 e 1930, e as primeiras tintas acrílicas para artistas, à base de emulsão acrílica em água, só se tornaram disponíveis nos anos 1950, sendo aprimoradas desde então (Panayiotou, 2003). E eu sentia vontade de dialogar com os muitos séculos de história da pintura.

E mais, sempre me incomodaram os preços altos e o fetiche em torno dos materiais importados. Eu ficava curioso para entender, afinal, qual era a diferença entre a minha Acrilex e uma tinta profissional importada, Winsor & Newton ou Liquitex. Com o tempo, fui descobrindo que a qualidade de uma tinta depende basicamente da pureza e da concentração do pigmento, e também da qualidade do aglutinante e do veículo usados na mistura.

Nesse caminho, acabei encontrando na têmpera uma espécie de resposta para todas essas questões. É uma técnica antiga, precursora da pintura a óleo — foi a partir dela que os artistas começaram a misturar óleo de linhaça e descobrir novas possibilidades. A têmpera seca rápido, o que pra mim é uma vantagem. E ao mesmo tempo me dá controle total sobre a composição da tinta. Além disso ela me dá cores muito intensas e luminosas, características que não encontro em outras tintas. Eu compro o pigmento, preparo o veículo (geralmente gema de ovo), se eu quiser adiciono óleo de linhaça ou alguma carga mineral para mudar a textura e o tempo de secagem. Tudo está nas minhas mãos — como aprendi com Thompson (1962, *The Practice of Tempera Painting*) e com Mayer (2016, *O Manual do Artista: Materiais e Técnicas de Pintura*) entre outros livros que me ensinaram a compreender a pintura a partir da matéria.

Além disso, fazer a tinta me coloca num outro tempo da história da arte — um tempo em que não existiam “casas de material artístico”, nem essa ideia de que o artista precisa comprar os materiais das melhores marcas. Existiam apenas matérias-primas: madeira, cola de proteína, carbonato de cálcio, pigmentos. E o conhecimento de como misturar e preparar era parte fundamental do ofício.

Usar têmpera, pra mim, é também afirmar esse valor: o conhecimento sobre os materiais que existem no mundo é mais importante do que o fabricante do material. Ainda mais os que estão a venda nas lojas de arte. Prefiro saber fazer a tinta do que comprar uma pronta. O ato de preparar já faz parte da obra, já é pintura. Comprar tudo pronto me parece um gesto pobre, sem

graça — como se abrisse mão de um pedaço da experiência.

Essa escolha se torna, então, uma camada constante nas minhas pinturas. Assim como planos distintos se justapõem na imagem, técnicas antigas se encontram com materiais contemporâneos. Alguns materiais, como o azul ultramar que uso hoje, têm uma origem diferente do azul ultramar usado por Giotto, enquanto outros, como o ovo, têm uma origem muito semelhante à dos ovos usados por ele. Tenho certeza de que jamais os comprarei em lojas de material artístico.

Me baseio no registro histórico e técnico que Thompson apresenta em seu livro. Ele lembra que, cerca de quinhentos anos atrás, Cennino d'Andrea Cennini — pintor que estudou em Florença com Agnolo Gaddi, filho e discípulo de Taddeo Gaddi, que por sua vez foi aluno e afilhado de Giotto — escreveu um livro sobre sua profissão. Cennini descreveu em grande detalhe tudo o que considerava essencial para um pintor. Eu sou um artista dos tempos atuais, mas gosto de pensar que, mesmo sendo absolutamente menos relevante que Giotto, faço parte da mesma história da arte, continuando uma tradição que atravessa séculos e adaptando seus procedimentos aos materiais disponíveis na minha realidade. De alguma forma, meu gesto se encaixa na tradição de Giotto, na história que ele ajudou a construir. Essa linha pode não ser visível, mas está presente na minha intenção.

## 2 GATOS COM ACESSO À RUA VIVEM MENOS

Figura 4 – Gatos com acesso à rua vivem menos



Fonte: elaborado pelo autor, 2023

Legenda: Têmpera ovo e óleo de linhaça sobre madeira compensada. 17 cm × 15,5 cm

Nota: Foto realizada por Jenis Barcelar a pedido do autor, 2025

"Gatos com acesso à rua vivem menos" foi construída em três tempos diferentes de pintura. No primeiro tempo, foi pintado o próprio gato, representado em primeiro plano, em destaque. Essa pintura foi feita a partir de uma foto que tirei da Gigi, uma gata gordinha que tem o hábito de sentar de forma meio torta e que eu senti necessidade de transformar em pintura. Creio que essa necessidade vem também da observação do pelo dela que é tricolor. As camadas de pelo se sobrepõem de um jeito que lembra muito as camadas de tinta em uma pintura.

Após essa etapa, sempre que eu olhava para o gato na pintura, lembrava dos memes de gatos com taças de vinho. Então, aceitei o pedido da imagem e pinte a taça de vinho. Mas, ao pintar apenas a taça próxima ao gato, ela acabou parecendo estar no chão. Isso deu para a cena uma atmosfera de piquenique. Essa associação me levou a pintar uma toalha de piquenique sob o gato.

A partir dessa construção, sempre que eu olhava para a imagem, lembrava do quadro *Le Déjeuner sur l'herbe* (Almoço na Relva), de Édouard Manet. Por isso, senti novamente a necessidade de realizar um terceiro tempo de pintura e inserir, no fundo, uma citação à obra de Manet.

Ao ver esse gato livre, em um ambiente a céu aberto, lembrei que a maior causa de morte de aves em ambiente urbano é o ataque de gatos — e de toda a discussão sobre o fato

de que os gatos que não têm acesso à rua vivem mais e melhor. Ao mesmo tempo em que o gato representado parece desfrutar de um momento prazeroso e despreocupado ao ar livre, quem conhece a realidade da vida dos gatos que têm acesso à rua sabe que essa ideia de liberdade é só uma romantização que não tem nada a ver com a realidade. Esse título, então, não trata de uma oposição entre liberdade e segurança, mas entre a percepção da realidade como ela é e a imagem idealizada que, às vezes, criamos sobre ela.

### 3 COMER E DORMIR COMO UM PORCO

Figura 5 – Comer e dormir como um porco



Fonte: elaborado pelo autor, 2023

Legenda: Têmpera ovo sobre madeira compensada. 50 cm × 46,5 cm.

Nota: Foto realizada por Jenis Barcelar a pedido do autor, 2025

O porco é um animal profundamente polissêmico. Ele carrega significados variados: símbolo de sujeira, presença constante na alimentação, símbolo de torcida de futebol (como a do Palmeiras) — e até metáfora de poder opressor, como quando os policiais são chamados de “pigs” nos Estados Unidos, ou na música do Planet Hemp, que fala dos “porcos fardados”. Essa multiplicidade de sentidos é parte do que me levou a escolhê-lo para minha pintura.

Mas para mim, um aspecto do porco que pouca gente percebe é a sua proximidade com o ser humano. A medicina estuda o porco como base para transplantes de órgãos, especialmente do coração, que tem tamanho e funcionamento semelhantes aos nossos. Quem conhece o cotidiano de uma fazenda relata que matar um porco é uma experiência intensa, quase um assassinato de uma pessoa. Para mim, o porco se torna, assim, uma metáfora da nossa própria natureza.

Quando coloco o porco em um ambiente doméstico — no sofá, com uma mantinha ao lado — ele se transforma em uma espécie de reflexo do ser humano. Para quem não tem essa imagem do porco em mente, a pintura provoca estranheza, e essa é uma das minhas intenções. Ao mesmo tempo, as cores quentes e o cuidado com os detalhes tornam a cena convidativa, quase calorosa, como se desse vontade de se aproximar, de deitar ali ao lado, de abraçá-lo. Essa tensão entre estranheza e proximidade é o que sustenta a obra.

O título Comer e Dormir como um Porco carrega imediatamente a ideia de indulgência:

comer muito, dormir bem. Mas, ao refletir sobre a pintura, percebo outra camada: o porco também me remete à comida, como se ele próprio fosse o alimento. Nessa leitura, há uma inversão curiosa — o animal, normalmente reduzido a carne no prato, passa a ser sujeito da experiência, e não apenas objeto de consumo. Ao mesmo tempo, ele ocupa o espaço que seria do ser humano, o lugar desejável do conforto do lar, deitar-se aconchegado, com aquela sensação de calor e segurança que normalmente reservamos para nós mesmos.

#### 4 LUA DE MEL

Figura 6 – Lua de mel



Fonte: elaborado pelo autor, 2024

Legenda: Cerâmica biscoito. 39 cm × 28 cm × 6 cm.

Nota: Foto realizada por Jenis Barcelar a pedido do autor, 2025

O relevo em cerâmica é uma escolha que ultrapassa o mero suporte. A placa, reduzida ao mínimo necessário para sustentar as figuras, funciona como espaço mental, uma área abstrata de onde a imagem parece emergir. Para preencher essa área, optei por uma superfície quadriculada com um jogo de texturas. Esses padrões não cumprem apenas a função decorativa, mas traduzem um universo interno, um fluxo de pensamento que em geral aparece nos meus trabalhos como um quadriculado colorido.

Eu já tinha feito uma versão desse trabalho em carvão sobre papel. Apesar do carvão ser um material muito expressivo, com um resultado muito bonito o trabalho final é frágil. O papel se deteriora fácil. Quis então transformar o desenho em algo mais duradouro, e por isso escolhi a cerâmica. O processo de desenhar em uma placa de argila tem certa semelhança com o desenho feito a carvão, não na aparência, mas no sentido de produzir, com pouco esforço, um resultado muito bonito. O gesto que antes eu fazia com o carvão passou para o relevo na cerâmica. Com ferramentas simples, como palitos e pedaços de madeira, consegui manter essa qualidade de traço, mas agora com a possibilidade de criar volumes reais, não ilusões causadas pelo uso de diversos valores tonais. No ateliê de cerâmica da Unesp, onde eu estava como residente, o único forno disponível era o de biscoito, então optei por essa técnica.

Aqui as figuras centrais, duas moscas em acoplamento copulatório, vem provocar uma

oscilação entre atração e repulsa; entre a imagem idealizada do “amor”, que está no título "Lua de Mel" e o realismo incômodo da reprodução animal, que está na imagem. A mosca carrega uma multiplicidade de significados: banalidade, repulsa, distração. É um animal que visita a imundície, fezes, e matéria em decomposição. Já o mel lembra de outro inseto, a abelha, que carrega significados opostos, de trabalho, cooperação. É um animal que visita flores e produz mel, que é doce. Neste trabalho, a intenção foi tensionar os sentidos do sexo — algo que naturalmente atrai o olhar humano e, por vezes, é romantizado, como na ideia de lua de mel — e o aspecto grotesco da animalidade do campo sexual.

O cruzamento das moscas tem ainda uma origem contextual: foi pensado em diálogo com o Festival Cruza e a exposição Jardim das Encruzilhadas, o que acrescenta à obra uma camada de humor e ironia.

Minha formação em biologia também aparece nesse trabalho. A familiaridade com a morfologia dos insetos me levou a representar as moscas de forma mais naturalista, atenta à morfologia do inseto, a forma das antenas, asas e proporções, ao contrário da imagem difusa que a maioria das pessoas carrega na memória — um ponto preto que zune no ar. Essa precisão colabora com o estranhamento da cena e reforça as tensões centrais da obra: entre afeto e desejo, entre nojo e fofura.

Em termos de percurso, este foi apenas o meu segundo relevo menos experimental em cerâmica. Ele marcou um ponto de virada: compreender o relevo não como um apêndice, mas como uma linguagem própria dentro da minha produção. Há nele uma relação com a xilogravura, pelo uso incisivo do traço, e com a pintura, pelo modo como a superfície se organiza. Diferente da escultura tridimensional, o relevo é frontal, mas não é mera bidimensionalidade — há nele uma corporeidade que se afirma.

## 5 TÃO BONITINHO QUE DÁ RAIVA

Figura 7 – Tão lindinho que dá raiva



Fonte: elaborado pelo autor, 2024

Legenda: Cerâmica biscoito. 33 cm × 30 cm × 3 cm.

Nota: Foto realizada por Jenis Barcelar a pedido do autor, 2025

Esta foi minha primeira obra com uma proposta figurativa em relevo. Antes, havia realizado um autorretrato em argila, mas com outra abordagem. Neste caso decidi trabalhar a partir de uma imagem de referência, criar um modelo em argila, fazer um molde de gesso e produzir cópias. Isso me permitiu experimentar diferentes acabamentos.

Escolhi o morcego como figura central por ser mais um animal com um grande número de significados que está associado. Entre o Drácula e o Batman, ele ocupa uma zona ambígua no imaginário coletivo: é ao mesmo tempo fascinante e ameaçador, assustador e atraente. A imagem usada como referência para "Tão bonitinho que chega a dar raiva" foi uma foto de um morcego vampiro, que tem uma dieta hematófaga, ou seja, que se alimenta de sangue de outros vertebrados. A imensa maioria das espécies de morcego são frugívoras, insetívoras, ou se alimentam de néctar de flores. Apenas poucas espécies são hematófagas. Essas poucas espécies são as que causam medo, e não sem razão, elas são realmente perigosas. Mas seu perigo está no fato delas serem vetores de doenças como a raiva. Eles raramente atacam humanos, o grande perigo é a contaminação de animais domésticos que dormem em ambientes externos, como cães que podem se contaminar e então contaminar humanos. A raiva não tem cura e causa uma morte horrível.

Uma outra característica dos morcegos é o formato de seus rostos, focinhos e orelhas.

Pra mim esse é o elemento que mais faz com que os morcegos sejam interpretados como animais esquisitos e faça com que sejam repugnantes para algumas pessoas e atraentes para outras.

Esse formato cumpre uma função no sistema de ecolocalização dos morcegos. Eles usam esse mecanismo para se orientar no escuro a partir do som, de maneira muito semelhante ao funcionamento de um sonar. Para mim, é algo fascinante e curioso: uma característica visual que, embora dependa da luz para ser percebida por nós, permite que os morcegos “enxerguem” no escuro.

O rosto do morcego tem muito relevo, e acredito que foi justamente isso que me levou a escolhê-lo como referência para este trabalho. O uso do molde foi também uma experiência experimental; não tinha certeza se seria necessário fazer cópias, mas isso acabou me permitindo testar diferentes acabamentos. Tive a oportunidade de explorar resultados variados, especialmente depois da experiência com os soldadinhos, quando percebi a frustração de queimar argila e ver tudo ficar com aparência de telha ou de tijolo.

Figura 8 – Sem título



Fonte: elaborado pelo autor, 2024

Legenda: Têmpera ovo e óleo de linhaça com pigmento sobre madeira compensada. 20 cm × 11 cm

Nota: Foto realizada por Jenis Barcelar a pedido do autor, 2025

Encontrei a imagem que serviu de referência para esta pintura, nas redes sociais. O que primeiro me atraiu foi a grande área ocupada pela parede — um espaço que, dentro da própria fotografia, já se apresentava como uma espécie de pintura abstrata e monocromática. Essa característica me fez pensar que seria uma boa base para explorar em pintura. Usei, além dos pigmentos branco e preto, uma mistura de óleo de linhaça e carbonato de cálcio para criar uma massa espessa nessa região, formando uma superfície cheia de rugosidades. Meu interesse estava mais na textura do que na cor.

Na parte inferior, onde aparece o cachorro, segui o caminho oposto: uma camada lisa, feita com têmpera ovo sem óleo, quase sem relevo. Gosto desse contraste entre a densidade da parede e a suavidade do cão.

Também fui atraído pela forma tranquila como o cachorro dormia, num ambiente silencioso. As cores eram pouco saturadas, quase neutras, e o fundo branco, ligeiramente sujo, permitia trabalhar com tons apagados, discretos. A falta de saturação, a calma, o silêncio foram elementos que também me tocaram.

A internet é para mim uma imensa fonte de imagens. Hoje, qualquer pessoa com um celular fotografa o que considera bonito — ainda que esse “bonito” não tenha um critério definido. Há um impulso em registrar e compartilhar. Assim, acabo tendo acesso a um vasto conjunto de imagens produzidas por uma rede de olhares espalhados por muitos lugares, cada

um movido por sua própria ideia de interesse ou beleza. É raro uma imagens que vejo nas redes sociais ter potencial para virar pintura, mas ter acesso à esse material pré-filtrado é às vezes muito interessante. Nesse sentido a internet é apenas o lugar onde vejo mais imagens — não é um tema em si. Posso encontrar imagens que julgo bonitas e que tenham potencial de virar referência para pinturas em revistas, em museus, em passeios, em qualquer situação cotidiana. Vou fotografando, salvando, criando um arquivo de imagens que me atraem, e com o tempo algumas delas vão se transformam em pintura. Fico sempre imaginando como uma imagem vai se comportar no espaço da pintura — esse exercício me ajuda a perceber o que tem ou não potencial de virar pintura.

Quando digo que acho uma imagem bonita, que acredito que ela pode render uma boa pintura, isso tem a ver com a cor, a composição, e também com o que a imagem me faz sentir. É um critério subjetivo, difícil de definir — mas em geral são bichos em alguma situação específica, situações que me provocam alguma sensação ou pensamento. Uma foto pode ser tecnicamente bonita e não funcionar como pintura, e o contrário também é verdadeiro. O que me interessa são as relações de cor, textura e estrutura que a imagem oferece.

O suporte que escolhi é uma pequena ripa de madeira compensada, com um formato que lembra o do próprio celular. Essa coincidência me agrada: a imagem nasce de um dispositivo digital, mas se concretiza em um pedaço de matéria, a proporção é o que permite que uma se traduza na outra. Além disso, a madeira é o suporte ideal para a têmpera, e gosto de aproveitar os pedaços pequenos.

Vejo a pintura como objeto, não apenas como imagem. Existe sempre uma tradução grande entre a foto que vejo e a pintura que faço. A madeira reforça isso: tem espessura, peso, textura, e carrega uma fisicalidade que me interessa. Ela traz o trabalho para o campo do corpo, da matéria.

## 6 SAPO

Figura 9 – Sem título



Fonte: elaborado pelo autor, 2023

Legenda: Têmpera ovo sobre madeira compensada. 7,5 cm × 13 cm.

O sapo é um desses animais que sempre me pareceram fascinantes, mas que costumam causar repulsa em muitas pessoas. É comum que sejam vistos como bichos esquisitos ou nojentos — e que acabam sendo expulsos de casas a vassouradas, como se não tivessem seu lugar na natureza. A imagem que serviu de referência para essa pintura foi uma fotografia encontrada na internet. Nela, chamava atenção a textura da pele do sapo — um aspecto que, justamente por ser tão evidente, costuma provocar esse sentimento em algumas pessoas.

A textura é um elemento importante na minha produção pictórica. Neste trabalho, meu interesse foi justamente inverter a leitura habitual: transformar aquilo que costuma ser percebido como algo repulsivo em uma imagem visualmente atraente. A pintura não tem relevo ou tridimensionalidade física — foi feita inteiramente em têmpera ovo, técnica que resulta numa superfície lisa, até levemente brilhante. A textura que se vê é, portanto, puramente pictórica: construída por meio de contrastes de cor e variações tonais.

Na imagem de referência o corpo do sapo, de modo geral, tem uma textura úmida, quase viscosa — e o olho é a parte mais molhada de todas. No sapo há uma espécie de duplo — olhamos para a textura do olho, mas ele também nos olha de volta. Na pintura, optei por suavizar esse contraste. O que me interessava não era reproduzir o olhar úmido e vívido do sapo, mas sim explorar a textura e a mancha como elementos pictóricos. O foco estava na construção visual da superfície, não na ilusão de um olho molhado ou realista.

## 7 200 MIL ANOS DE EVOLUÇÃO

Figura 10 – 200 mil anos de evolução



Fonte: Elaborado pelo autor, 2022

Legenda: Acrílica sobre tela. 85 cm × 60 cm.

Nota: Foto realizada por Jenis Barcelar a pedido do autor, 2025

Esta pintura apresenta uma paisagem marcada pelo contraste entre elementos naturais e tecnológicos. Plantas, frutas e animais compartilham o espaço com objetos que são frutos da tecnologia humana, como o pêssego em calda e o equipamento do arqueiro.

Em geral, uma pintura de paisagem é uma representação de um ambiente externo. Nesta obra, embora haja elementos reconhecíveis de um ambiente possivelmente externo e natural, o cenário se organiza sobre um fundo artificial — um padrão quadriculado que remete a uma simulação digital, como se fosse uma falha em um sistema virtual, ou ainda como aquelas telas coloridas exibidas pelas emissoras de televisão durante a madrugada, quando não há programação. Essa escolha cria a possibilidade de imaginar a substituição do céu — ou de outros componentes da paisagem — por elementos tecnológicos, que estão sujeitos a falhas ou interrupções. Na pintura é também evidenciado o caráter dinâmico da tecnologia. a transformação do pêssego em natura em pêssego em calda é uma tecnologia antiga de conservação, à qual se somou, mais tarde, a tecnologia da lata. Da mesma forma, o arco e flecha é uma invenção ancestral, que hoje assume uma nova forma nos equipamentos esportivos. Assim, a pintura mostra diferentes tempos e tipos de tecnologia, colocando-os em diálogo com elementos da natureza. Para compor essa imagem, utilizei um procedimento que tem se tornado central no meu processo criativo: a colagem digital como esboço. A partir de imagens encontradas da internet, criei uma composição preliminar

que serviu de base para a pintura. Esta foi a primeira vez em que adotei esse método de forma sistemática, e ele se mostrou fundamental na organização da cena. Desde então, a escolha entre trabalhar com uma imagem única ou construir uma colagem tornou-se a primeira decisão no início de cada pintura.

## 8 O HOMEM NÃO VEM DO MACACO

Figura 11 – O homem não vem do macaco



Fonte: elaborado pelo autor, 2023

Legenda: Acrílica sobre tela. 46 cm × 35 cm.

Nota: Foto realizada por Jenis Barcelar a pedido do autor, 2025

O macaco aparece com expressão cansada e irônica: olhos semicerrados, língua exposta e um cigarro na mão. O fundo, construído em tons de azul fragmentados, contrasta com o corpo em cores terrosas e reforça a sensação de artificialidade e distanciamento. O título joga com a ideia de evolução ao mesmo tempo em que ironiza hábitos tipicamente humanos projetados no animal — como o vício e o tédio.

Enquanto o homem, considerado "evoluído" e civilizado, inventou o cigarro — um artefato artificial e nocivo que causa doenças e expõe os traços autodestrutivos de sua cultura —, o macaco, seu suposto ancestral, aparece contaminado por esse mesmo comportamento. Essa inversão desafia a ideia simplista de evolução como sinônimo de "melhora" ou progresso moral, revelando a ilusão de superioridade biológica, tecnológica e até ética atribuída ao ser humano.

Para a Biologia, a evolução é definida como a variação nas frequências fenotípicas de uma população ao longo do tempo: um processo sem objetivo, sem busca por "melhora" em algum sentido específico. A evolução pode ocorrer inclusive ao acaso, em cenários onde não há seleção natural. Fora da biologia, costumamos imaginar que existe um caminho que nos leva diretamente à melhoria das condições. Infelizmente, a história nos mostra diversos exemplos de retrocesso. A tecnologia que conecta o globo também espalha desinformação; conquistas democráticas podem ser subitamente revertidas pelo ressurgimento do autoritarismo. O caminho

da civilização é marcado por idas e vindas, não por uma simples marcha rumo à melhoria.

Tecnologia não é sinônimo de superioridade. É verdade que o domínio do fogo foi uma conquista importante para o homem da era paleolítica, mas o que define o impacto de uma ferramenta não é sua complexidade, e sim os fins a que serve. Na pintura, o fogo dá ao macaco a capacidade de acender seu cigarro. Todas as tecnologias que a humanidade desenvolveu servem para produzir muitas mercadorias — entre elas, o próprio cigarro.

A pintura propõe uma provocação sobre o conceito de civilização, questionando quem, de fato, pode ser considerado "civilizado". A absurda figura de um macaco fumante convida o espectador a refletir não só sobre os limites da humanidade, mas também sobre os efeitos de comportamentos considerados civilizados que, na prática, podem revelar contradições e destruição.

Já o macaco está "na sua", aparentemente entediado e possivelmente indiferente às destruições e abusos provocados pelo homem. Ele adota uma postura de neutralidade que denuncia a responsabilidade e os excessos da humanidade. Ainda assim, mesmo tentando se manter "fora dessa", ele está viciado em um hábito criado pelo homem. O macaco não consegue escapar da influência humana, lembrando que civilização não é sinônimo de cuidado com o mundo; ao contrário, a civilização ocidental muitas vezes se revela colonialista, invasiva e destrutiva.

Ao reunir os elementos da evolução, do comportamento humano e a postura do macaco, a pintura propõe uma reflexão sobre os limites e contradições da civilização. A obra subverte a ideia de progresso humano, mostrando que a "melhoria" atribuída à espécie humana não é necessariamente ética, moral ou sustentável. O macaco, contaminado por hábitos criados pelo homem, atua como espelho, revelando que a suposta superioridade da civilização muitas vezes camufla destruição, exploração e autodestruição. Fica a questão: quem é realmente civilizado? E cabe repensar o sentido do progresso humano em meio às falhas e excessos que o acompanham.

## 9 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a produção das obras aqui apresentadas, surgiram descobertas e reflexões sobre as potências e limitações do próprio trabalho. Percebi que escrever não atua apenas como uma reflexão externa sobre as pinturas, mas integra-se ao processo artístico, funcionando como um procedimento que completa a obra e revela aspectos que o fazer intuitivo sozinho não revela. Nesse percurso, amadureci minha relação com pintura, invenção e ficção, aprofundando também a reflexão sobre as fábulas. Algumas questões permanecem em aberto, indicando caminhos ainda a explorar. A seguir, detalho e discuto essas questões.

### 9.1 DESCOBERTAS

Quando comecei a escrever esse trabalho eu não sabia ao certo por qual caminho eu deveria seguir. Fiz várias tentativas frustradas. Eu insistia em abordar o processo artístico como se fosse um processo científico, ignorando a importância da dimensão subjetiva. Uma das descobertas desse percurso foi justamente aprender a escrever sobre arte, principalmente sobre meu trabalho.

Outra descoberta importante foi perceber que escrever sobre as pinturas também faz parte do próprio trabalho artístico. O processo de produzir a pintura, desde escolher a imagem, preparar a madeira, fazer a tinta e pintar não encerra a obra. Quando termino a pintura ela ainda é um tanto incompleta, ainda falta alguma coisa. A imagem precisa ter uma origem ou um destino, algo de narrativo precisa estar presente. A imagem em si provoca, mas acho importante que além da provocação haja um direcionamento. O nome e o texto, que são camadas menos materiais, de ordem narrativa, completam a obra.

A partir dessa compreensão e do desejo de sanar essa necessidade que comecei a publicar regularmente no Substack, (<https://victoralarcon.substack.com/>). Ele não é apenas um lugar para escrever sobre arte, mas é um espaço contínuo para dar vida e destino às imagens. O Substack funciona como uma extensão do próprio processo artístico: é onde o fazer material encontra a reflexão, onde a imagem ganha continuidade. É ali que posso explorar de forma mais livre a relação entre o visual e o verbal, transformando o que antes era apenas uma provocação visual em um diálogo mais amplo com quem lê, acompanhando e completando a obra.

Além disso, escrever me obrigou a refletir sobre o meu processo, que sempre fiz de maneira autoral e intuitiva. Se não fosse a oportunidade de escrever este trabalho, eu não teria conseguido entender de forma mais objetiva e descritiva qual é, afinal, o meu próprio procedimento. Agora, de posse desse conhecimento, eu posso dar continuidade ao meu trabalho de forma mais consistente. Tenho portanto a oportunidade de aprofundar as práticas que de forma intuitiva já desenvolvi.

Creio também que passei a compreender mais profundamente as possibilidades de relação entre imagem e narrativa. Sobre como uma imagem pode sugerir uma narrativa que pode ser indicada por um elemento verbal, seja um título ou mesmo um pequeno texto. Sobre como esses

elementos podem direcionar e abrir possibilidades sem se transformar em uma explicação que encerra a conversa. Nesse caminho, descobri que meu trabalho se relaciona com outras áreas como a literatura e o teatro.

## 9.2 RELAÇÃO ENTRE PINTURA, INVENÇÃO E FICÇÃO

A palavra “invenção” é ampla e ambígua. De um lado, existe o inventor: alguém que cria coisas, resolve problemas, produz soluções concretas. De outro, há aquele que fica inventando coisa — cria histórias, exagera, chega a mentir, descrevendo o que não existe, também chamado de trambiqueiro. Entre esses dois pólos extremos, a invenção pode se referir a todo tipo de criação humana: inclui desde engenhocas úteis, narrativas que estruturam nossas relações sociais, normas e acordos coletivos. O fato de tudo ser invenção me lembra que tudo pode ser reinventado e portanto feito de forma diferente no futuro, se as pessoas assim desejarem.

Minhas pinturas misturam essas dimensões todas. Quando começo uma pintura, não sei exatamente onde vou chegar. Elas costumam retratar coisas que não existem de forma objetiva, mas que poderiam existir, ou ao menos ser imaginadas. Carregam, portanto, um quê de invenção. Por um lado são reinvenções que mostram outras formas de fazer e existir. Por outro retratam algo que funciona, mesmo que esse funcionamento seja algo visual ou estético. Depois da pintura pronta eu invento a história, e aqui me coloco um pouco no papel do trambiqueiro. Claro que eu não tenho a intenção de enganar, mas tenho a intenção de construir uma convicção e direcionar o olhar, ou seja, persuadir o observador a olhar para uma possibilidade narrativa e não olhar para outras.

Ao colocar uma porção de absurdos nas minhas pinturas, falo justamente disso. A invenção — e, no meu caso, a ficção que começa numa imagem e se desdobra num texto — aponta caminhos, temas e possibilidades, mostrando o que podemos ou não fazer. A pintura e a arte, nesse sentido, têm a função de nos fazer imaginar o que ainda não existe e de ampliar nosso repertório, permitindo escolher de maneira mais consciente aquilo que queremos criar no mundo.

## 9.3 O LUGAR DA FÁBULA

Minha pintura dialoga com a fábula não só porque seus personagens centrais são frequentemente animais que assumem papéis humanos. Mas também porque abre uma espécie de mundo paralelo, um espaço em que as coisas funcionam de outra maneira. É um universo diferente, mas que conserva inúmeros elementos do nosso cotidiano. O que faço é recombina-los para produzir uma sensação de estranheza, de deslocamento: um outro mundo possível. Um “e se...?”. E se as coisas fossem feitas de um outro jeito e não do que já conhecemos?

Esse universo paralelo tem também uma certa leveza. Ele traz algo de fantasia, de encantamento — uma atmosfera que me interessa provocar em quem observa. Não busco reproduzir a estrutura tradicional da fábula, que costuma recorrer à alegoria para transmitir uma lição de moral ou uma verdade sobre o comportamento humano. O que me atrai é a visualidade

que a fábula sugere: essa licença para imaginar sem a obrigação de respeitar as leis do óbvio, essa liberdade de propor um desvio do real.

Nas fábulas clássicas, a alegoria é o recurso que dá corpo a ideias abstratas por meio de figuras concretas e situações reconhecíveis. Nas minhas pinturas, essa alegoria nunca aparece de forma direta. Eu seleciono elementos que são polissêmicos e deixo que o observador construa sua própria alegoria, se quiser. É nesse ponto que a escrita entra como forma de persuasão, como já afirmei antes: o texto orienta, aponta caminhos, mas ainda preserva espaço para que cada pessoa crie sua própria interpretação do que está vendo.

Se a fábula tradicional apresenta uma moral específica, um “tem que ser assim”, as minhas pinturas seguem pelo caminho oposto. Elas funcionam como perguntas abertas. Trago apenas possibilidades, alternativas, pequenas ficções que não pretendem ensinar, mas deslocar o olhar.

No fim das contas, o que mais me importa na fábula é justamente essa ideia de realidade paralela, imaginada. Um lugar que não é o nosso, e por isso é mais livre; mas que, por ser paralelo, ainda nos fala algo sobre a vida que vivemos aqui. É no vão entre o real e o possível que minha pintura encontra espaço para crescer.

#### 9.4 O QUE FICA EM ABERTO

Ao longo da graduação, tive a oportunidade de experimentar em vários meios e produzir muitas linhas de pensamento diferentes: trabalhei principalmente com escultura, xilogravura e pintura. Para o presente trabalho, optei por fazer o recorte da pintura, por ser onde havia mais material e mais clareza. No entanto, algumas questões permanecem em aberto.

Uma delas é: como a forma de pensar que descrevi no atual trabalho poderia se manifestar também na escultura e na xilogravura? Há ainda muito a ser explorado sobre o conjunto do meu trabalho, tanto em obras que já fiz como em possibilidades de obras a serem executadas. Por uma questão de tempo e pela necessidade de escolher um recorte significativo, concentrei-me na pintura. Mesmo assim, procurei incluir elementos de todas as linguagens que desenvolvi, como na proposta de organizar e categorizar as pinturas.

Na pintura as imagens são colecionadas e o processo de justaposição se dá no processo da pintura, a materialidade tem pouca função na etapa de reprodução da imagem. Já a gravura se reproduz de forma material, a impressão é rastro do objeto que carrega a imagem. De uma forma análoga, mas aplicada ao tridimensional a possibilidade de se fazer molde de objetos e usar argila para copiá-los se mostra um caminho para desenvolver o trabalho de forma tridimensional.

Outro eixo importante que atravessa o trabalho e não foi desenvolvido de forma satisfatória é a relação entre fábula, brincadeira e jogo. Pra mim criar uma pintura ou qualquer obra é uma espécie de jogo. A justaposição, a sobreposição, a coleção e posterior escolha das imagens de referência funcionam como peças e regras, como se cada obra fosse um quebra-cabeça ou um jogo de paciência, onde tento colocar ordem em um mundo paralelo de caos. Esse mundo

paralelo que lembra o das fábulas, aproxima-se também do universo dos jogos, no qual regras podem ser reinventadas e possibilidades multiplicadas. Algumas esculturas dialogam diretamente com brinquedos, soldadinhos e bonecas, reforçando esse aspecto lúdico do processo.

Essas questões permanecem abertas, mas não como lacunas irreparáveis. Pelo contrário, elas indicam caminhos possíveis e sugerem continuidades e desdobramentos futuros, revelando que ainda há muito a explorar, recombinar e inventar, tanto no trabalho prático quanto na reflexão sobre imagens e formas.

## REFERÊNCIAS

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Olhar, Escutar, Ler**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MAYER, Ralph. **O Manual do Artista: Materiais e Técnicas de Pintura**. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

PANAYIOTOU, Rebecca. **The Artist's Handbook**. London: Arcturus Publishing Ltd, 2003.

THOMPSON, Daniel V Jr. **The Practice of Tempera Painting**. New York: Dover Publications Inc, 1962.