

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Luíza Costa Manhães de Oliveira

SEMENTEIRA DO OCEANO:
o estranho que brota de palavras e imagens da fantasia

Belo Horizonte
2020

Luíza Costa Manhães de Oliveira

SEMENTEIRA DO OCEANO:
o estranho que brota de palavras e imagens da fantasia

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes Plásticas, Visuais e Interartes.

Orientadora: Profa. Dra. Maria do Carmo de Freitas Veneroso.

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2020

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

701.15 C837s 2020	Costa, Luíza, 1992- Sementeira do oceano [manuscrito] : o estranho que brota de palavras e imagens da fantasia / Luíza Costa Manhães de Oliveira. – 2020. 195 p. : il. Orientadora: Maria do Carmo de Freitas Veneroso. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Inclui bibliografia. 1. Criação (Literária, artística, etc.) – Teses. 2. Percepção – Teses. 3. Percepção visual – Teses. 4. Fantasia na arte – Teses. 5. Imaginário – Teses. 6. Ficção – Teses. 7. Arte e literatura – Teses. I. Veneroso, Maria do Carmo de Freitas, 1954- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.
-------------------------	--



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

FOLHA DE APROVAÇÃO

Título: "SEMENTEIRA DO OCEANO: o estanho que brota de palavras e imagens da fantasia."

LUIZA COSTA MANHÃES DE OLIVEIRA

Dissertação de Mestrado defendida e aprovada, no dia **11 de setembro de 2020**, pela Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. André Melo Mendes – Titular – FAFICH/UFMG

Prof. Dr. Amir Brito Cador – Titular – EBA/UFMG

Profa. Dra. Maria do Carmo de Freitas Veneroso – Orientadora – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 29 de setembro de 2021.



Documento assinado eletronicamente por **Amir Brito Cador, Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 18/10/2021, às 16:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0993698** e o código CRC **3EBB785A**.

Para Carol

Numa noite escura você submergiu em águas profundas.
Foi, então, que a superfície líquida refletiu um ponto de luz na imensidão do céu.

AGRADECIMENTOS

Aos meu pais, Rosana e Marcelo, pelo amor e pelas lutas para me impulsionarem até aqui.

Aos meus irmãos, Lígia e Lucas, que antes, durante e depois da festa estão sempre comigo.

Ao Filipe, por seu companheirismo e paciência nas descobertas da vida.

Ao amigo Rodrigo, por deixar a porta de casa aberta para mim em Belo Horizonte, contribuindo para que o mestrado se realizasse.

À Carú e à Taila, por deslocarem-se para BH no mesmo momento que eu, possibilitando nosso encontro com cafés pós-almoço e conversas virtuais ou em qualquer beira de escada.

À Nara pelo entusiasmo e carinho contínuo no meu percurso, e à Isabela, pelo apoio para eu entrar neste programa de pós-graduação.

À minha orientadora Maria do Carmo, pelas dicas e por me apresentar o ateliê de litogravura.

Ao André Mendes, por acompanhar o processo desta investigação da qualificação à defesa, trazendo grandes sugestões.

Ao Amir Cadôr, pela participação na banca de defesa com uma leitura atenciosa deste trabalho, acrescentando a ele valiosas contribuições e possibilidades de desdobramentos.

À Tânia Araújo, por dar a esta pesquisa tanta delicadeza durante o exame de defesa.

À Conceição Bicalho, pela afetuosa presença e leitura na qualificação.

À Nara Amélia Melo, pela participação na banca de qualificação, deixando sugestões e críticas que muito ajudaram na continuação deste estudo.

À Celinha, funcionária da EBA, pelos primeiros sorrisos no primeiro dia (e em tantos outros) de UFMG.

À Natália, da secretaria do programa, pela boa-disposição.

Ao Afrânio pelos inícios de quintas-feiras e impressões na Casa da gravura.

A UFMG, por suas ruas e seus raios de luz por entre as folhagens e à Belo Horizonte, por ser cenário de uma nova fase cheia de revelações.

À CAPES - Proex pelo incentivo à pesquisa neste país e fornecimento de bolsa de estudos durante parte desta pesquisa.

A Deus, à vida. Às artes que me dão vigor, paz e inquietação, o gosto em aprender, e por revelar-me a mim.

RESUMO

A pesquisa propõe uma reflexão sobre o processo de construção de trabalhos artísticos caracterizados pelo estranho, aspecto que demarca uma familiaridade incompreensível no primeiro momento do contato. Não se trata de uma busca por definições de tal aspecto nas variadas áreas do saber, mas de seus desdobramentos dentro das artes visuais. Além do estranho, outros dois pilares fundamentam essa investida: a relação entre conhecido e desconhecido e a interação do nível verbal com o visual, culminando nas produções poéticas de interesse aqui como *Unheimlich* (2015) e *Natureza Perversa* (2003) de Walmor Corrêa, e *Contos de Lugares Distantes* (2012) de Shaun Tan, bem como *Sementeira do oceano* (2020), conjunto de imagens por mim produzido que se constrói lado a lado com essa investigação, dando a esta seu nome. Desenvolvidos por diferentes abordagens, técnicas e materiais, cada um desses casos refere-se ao estranho, permeando-o por fantasias, personagens, cenários e situações ficcionais, além de animais hibridizados ou antropomorfos fornecendo uma desconstrução da realidade. Desta forma, é estabelecida a aproximação entre diferentes áreas como palavra e imagem que aqui formam o todo de um conteúdo, e arte e ciência, possibilitando uma discussão acerca de possibilidades poéticas que se apropriam de meios e métodos científicos para questionar a construção do conhecimento e a formação de imaginários, adentrando-se no âmbito da construção de monstros e lendas. A partir disso, questões se estendem, tangenciando as noções de realidade e sua multiplicidade, questões legitimadas por modos de representação e realidades construídas através da linguagem. Nessa busca, imagens se cruzam, tomando a metáfora do oceano como o ambiente da pesquisa teórica e da produção artística, no qual o pesquisador-artista navega em busca do desconhecido.

Palavras-chave:

estranho – imaginário – fantasia – ficção – animal – imagem-palavra

ABSTRACT

The research proposes a reflection on the process of artistic works construction characterized by the uncanny, a notion that marks an incomprehensible familiarity at the first moment of contact. It is not a search for definitions of this aspect in the various areas of knowing, but of its unfolding within the visual arts. In addition to the uncanny, two other pillars underlie this onslaught: the relation between known and unknown and the interaction between the verbal with the visual level, culminating in poetic productions of interest such as *Unheimlich* (2015) and *Natureza Perversa* (2003) by Walmor Corrêa and *Tales from Out Suburbia* (2012) by Shaun Tan, as well as *Sementeira do Oceano* (2020), a group of images elaborated by myself that is built simultaneously to this quest, giving it its name. Developed by different approaches, techniques and materials, each of these cases refers to the uncanny permeating it with fantasies, characters, scenarios and fictional situations besides to hybridized or anthropomorphic animals providing a deconstruction of reality. In this way, it is established the approximation between different areas such as word and image, relation in the works showed in here that build a content in a whole way, and art and science, enabling a discussion about poetic possibilities that appropriate scientific means and methods to question the construction of knowledge and the imaginary shaping, entering into the construction of monsters and legends. Thus, questions are extended, tangent to notions of reality and its multiplicity, issues legitimized by modes of representation and realities constructed through language. In this search, world of images are traversed, taking the metaphor of the ocean as the environment of theoretical research and artistic production, in which the researcher-artist navigates in the way of the uncanny.

Keywords:

unknown – imaginary – fantasy – fiction – animal – image-word

LISTA DE FIGURAS

FIG. 1. Luíza Costa. <i>Peixe-ogro</i> , 2017.....	19
FIG. 2. Luíza Costa. <i>Víbora Cabeça-de-gente</i> , 2020.....	21
FIG. 3. Luíza Costa. <i>Peixe-Fantasma</i> , 2020.....	22
FIG. 4. Luíza Costa. <i>Bolacha-do-mar</i> , 2020.....	23
FIG. 5. Luíza Costa. <i>Estrela-do-mar</i> , 2020..	24
FIG. 6. Luíza Costa, <i>Sementeira do céu</i> , 2020.....	25
FIG. 7. Luíza Costa. <i>Peixe-matriarca</i> , 2020.....	26
FIG. 8. Peixe-víbora do Pacífico (<i>Chauliodus macouni</i>).	31
FIG. 9. Peixe-víbora do Pacífico (<i>Chauliodus macouni</i>).	31
FIG. 10. Recorte de <i>Víbora Cabeça-de-gente</i> , 2020.....	31
FIG. 11. Hieronimus Bosch. <i>Tentações de Santo Antão</i> , c. 1500..	33
FIG. 12. Max Ernst. <i>A tentação de Santo Antão</i> , c. 1945.....	33
FIG. 13. Edward Lear. Ilustração e texto para <i>More Nonsense</i> , 1877.....	37
FIG. 14. Cena do filme <i>Něco z Alenky</i> (direção de Jan Švankmajer), 1988.....	38
FIG. 15. Cena do filme <i>Něco z Alenky</i> (direção de Jan Švankmajer), 1988.....	38
FIG. 16. Bruno Munari, Imagem com descrição de Fantasia, 1997.....	39
FIG. 17. Bruno Munari, Imagem com descrição de Invenção, 1997.....	40
FIG. 18. Bruno Munari, Imagem com descrição de Criatividade, 1997.....	40
FIG. 19. Bruno Munari, Imagem com descrição de Imaginação, 1997.....	40
FIG. 20. Charles le Brun. <i>Trois têtes d'hommes en relation avec le lion</i> , c. 1671.....	43
FIG. 21. Charles le Brun. <i>Duas cabeças de leão</i> . c. 1671.....	43
FIG. 22. J.J. Grandville. <i>Un Banquier</i> , 1841-1842..	44
FIG. 23. Cena do filme <i>Metrópolis</i> (direção de Fritz Lang), 1927.....	45
FIG. 24. Nara Amélia. <i>A loja falsa do meu câmbio</i> , 2011.....	48
FIG. 25. Anotação de parte da letra de <i>Orun Aiye</i> , de Sarah Vieira. 2020.....	49
FIG. 26. Estudos de composição e teste de cores.....	49
FIG. 27. Burnham Pavilion, de Zaha Hadid Architects, 2009.....	51
FIG. 28. Sesc Pompeia, de Lina Bo Bardi, 1986.....	51
FIG. 29. Acará-bandeira.....	54
FIG. 30. Zebra Flash.....	54

FIG. 31. Javier Sáez Castán e Miguel Murugarren. Folha de rosto de <i>Animalário universal do professor Revillod</i> , 2016..	68
FIG. 32. Sebastian Münster. Folha de rosto de <i>Cosmographie, oder Beschreibung aller Länder, Herrschaften und fürnemesten Stetten des ganzes Erdbodens</i> , 1574.	68
FIG. 33. Francesco Redi. Folha de rosto de <i>Esperienze intorno a diverse cose naturali, e particolarmente a quelle che ci son dall'Indie</i> , 1671.	68
FIG. 34. J. S. Castán e M. Murugarren. Página 2 de <i>Animalário (...)</i> , 2016.	69
FIG. 35. J. S. Castán e M. Murugarren. Página 3 de <i>Animalário (...)</i> , 2016.	70
FIG. 36. J. S. Castán e M. Murugarren. <i>Vaca</i> . Imagem e texto para <i>Animalário (...)</i> , 2016.	71
FIG. 37. J. S. Castán e M. Murugarren. <i>Rinoceca</i> . Imagem e texto para <i>Animalário (...)</i> , 2016	71
FIG. 38. J. S. Castán e M. Murugarren. <i>Talitro</i> . Imagem e texto para <i>Animalário (...)</i> , 2016.	72
FIG. 39. J. S. Castán e M. Murugarren. <i>Rinolitro</i> . Imagem e texto para <i>Animalário (...)</i> , 2016	72
FIG. 40. Maria Sibylla Merian. XIV prancha de <i>Metamorphosis insectorum surinamensium</i> , 1705.	75
FIG. 41. <i>Ritratto del Museo di Ferrante Imperato</i> , ilustração para <i>Dell'Historia Naturale</i> , 1599.	78
FIG. 42. Conrad Gessner. <i>De Monocerote</i> , ilustração para <i>Historiae Animalium</i> . 1551.	80
FIG. 43. Albrecht Dürer. <i>Rhinocerus</i> . 1515.	81
FIG. 44. Denis Diderot e Jean le Rond d'Alembert. <i>Le Rhinoceros</i> , ilustração para <i>Encyclopédie</i> , 1751.	82
FIG. 45. Michael Bernard Valentini. <i>Von dem wahren und gegrabenen Einhorn</i> , ilustração para <i>Museum Museorum</i> . 1704-14.	84
FIG. 46. <i>Das "Ainkhürn" (Einhorn)</i> . Dente de narval. 1ª metade do século 16.	85
FIG. 47. Sebastian Münster. <i>Mörwunder und seltzame Thier, wie die in Mitnächtigen Ländern gefunden werden in Cosmographia</i> , 1574.	90
FIG. 48. Olaus Magnus. <i>Carta Marina</i> , 1539.	90
FIG. 49. Recorte de <i>Carta Marina</i> , 1539.	91
FIG. 50. Recorte de <i>Mörwunder und seltzame Thier</i> , 1574.	91
FIG. 51. William Blake. <i>Behemoth and Leviathan</i> , ilustração para <i>O livro de Jó da Bíblia</i> , 1825, reimpresso em 1874.	93
FIG. 52. Conrad Gessner. <i>Monstruous whale attacking a ship</i> , 1558.	95

FIG. 53. Recorte de <i>Carta Marina</i> , 1539.....	95
FIG. 54. Gustave Doré. Ilustração para canto X de <i>Orlando Furioso</i> , 1879.....	97
FIG. 55. Gustave Doré. Ilustração para canto VI <i>Orlando Furioso</i> , 1879.....	97
FIG. 56. Baleia-Bicuda-de Cuvier (<i>Ziphius cavirostris</i>).....	98
FIG. 57. Sereias de Aden. Cartões postais.....	99
FIG. 58. Joseph Kosuth. <i>One and Three Chairs</i> , 1965.....	104
FIG. 59. Ziraldo. Capa de <i>Flicts</i> . 2009.....	109
FIG. 60. Ziraldo. Página de <i>Flicts</i> . 2009.....	109
FIG. 61. Luíza Costa. <i>Vila Iracema</i> , ilustração para <i>A casa quase abandonada do fim da rua</i> , 2012.....	112
FIG. 62. Luíza Costa. <i>Floresta de Fungos</i> , ilustração para <i>Magnólia no Mundo do Nada</i> , 2017.....	113
FIG. 63. Gerard Keely, <i>Book Keepers</i>	114
FIG. 64. Duminda Perera, <i>tunnel</i>	114
FIG. 65. Exemplo de tipografia. Fonte <i>Times New Roman</i>	114
FIG. 66. Renan Torres, <i>Belchior tinha razão</i>	114
FIG. 67. Júlio Bressane. <i>Rio in Agrrafica</i> , 1987.....	115
FIG. 68. Raoul Hausmann, <i>ABCD</i> , 1920.....	115
FIG. 69. El Lissitzky, Capa do livro <i>The ISMs of Art</i> , 1924.....	115
FIG. 70. Mira Schendel. <i>Sem título</i> , da série <i>Objetos Gráficos</i> , 1967.....	116
FIG. 71. Recorte de <i>Sem título</i> , da série <i>Objetos Gráficos</i> , 1967.....	117
FIG. 72. Recorte de <i>Sem título</i> , da série <i>Objetos Gráficos</i> , 1967.....	117
FIG. 73. Mirtha Dermisache. <i>Diario N° 1 Año 1</i> , 1972.....	118
FIG. 74. Mirtha Dermisache. <i>Sin titulo</i> , 1970.....	118
FIG. 75. Página de <i>Carrow Psalter</i> , <i>Navegantes atiram Jonas ao mar/Jonas na boca da baleia</i> (Salmos 68), metade do século 13.....	120
FIG. 76. Destaque para capitular de <i>Carrow Psalter</i> , metade do século 13.....	120
FIG. 77. Joris Hoefnagel e Georg Bocskay. <i>Libélula, Pera, Cravo e Inseto</i> , ilustração para <i>Mira Calligraphiae Monumenta</i> (1561-62), 1591-96.....	121
FIG. 78. Teillard depois de P. L. Oudart. <i>Acanthoptérygiens à branchies</i> , ilustração para <i>Dictionnaire Universel D'Histoire Naturell</i> , 1840 – 1849.....	122
FIG. 79. Shaun Tan. Ilustração para <i>Alertas sem alarme</i> , 2012.....	128
FIG. 80. Shaun Tan. Ilustração para <i>Faça seu próprio animal de estimação</i> , 2012.....	130
FIG. 81. Recorte de <i>Faça seu próprio animal de estimação</i> , 2012.....	119

FIG. 82. Recorte de <i>Faça seu próprio animal de estimação</i> , 2012.....	119
FIG. 83 Recorte de <i>Faça seu próprio animal de estimação</i> , 2012.	130
FIG. 84. William Morris. <i>View of the entrance to Kelmscott Manor</i> , ilustração para <i>News from Nowhere: or, an Epoch of Rest, Being Some Chapters from a Utopian Romance</i> , 1893..	131
FIG. 85. Jennie Harbour. Ilustração para <i>Snow White</i> , 1934..	131
FIG. 86. Arlindo Daibert. <i>Sertão Satanão</i> , 1993..	132
FIG. 87. Shaun Tan. Página de <i>Os gravetos</i> , p. 65, 2012.	135
FIG. 88. Capa de DVD para <i>Otesánek</i> (Direção de Jan Švankmajer), 2000.....	137
FIG. 89. Eva Švankmajerová. Poster oficial para <i>Otesánek</i> , 2000.	137
FIG. 90. Walmor Corrêa. <i>Diorama - Para onde vão os pássaros</i> , 2011..	140
FIG. 91. Walmor Corrêa. <i>Raburu [Apêndice VI]</i> , 2003.....	141
FIG. 92. Walmor Corrêa. <i>Ondina</i> , 2005.	143
FIG. 93. Joan Fontcuberta, Fêmea de <i>Hydropithecus</i> à beira do Rio Tormes (Espanha).	146
FIG. 94. Joan Fontcuberta, Capa da revista <i>Scientific American</i> (2006)..	146
FIG. 95. Pedro Salgado. <i>Peixe-galo, Zeus faber</i> , 1995.....	147
FIG. 96. Construção do desenho de <i>Estrela-do-mar</i>	149
FIG. 97. Walmor Corrêa. <i>Schnabelspringer [Apêndice XII]</i> , 2004.	151
FIG. 98. Recorte de <i>Schnabelspringer [Apêndice XII]</i> , 2004.....	152
FIG. 99. Shaun Tan. Capa de <i>Contos de Lugares distantes</i> , 2012.....	154
FIG. 100. Shaun Tan. Sumário de <i>Contos de Lugares distantes</i> , 2012.	154
FIG. 101. Shaun Tan, Páginas de <i>Cicada</i> , 2018. p. 4 e 5.....	157
FIG. 102. Shaun Tan, Páginas de <i>Cicada</i> , 2018. P. 26 e 27.	157
FIG. 103. Shaun Tan. Ilustração para <i>O Búfalo do rio</i> , 2012. p. 6 e 7.....	158
FIG. 104. Shaun Tan. Páginas de <i>Eric</i> , 2012, p. 8 e 9.	159
FIG. 105. Shaun Tan. Páginas de <i>Eric</i> , 2012.	161
FIG. 106. Shaun Tan. Ilustração para <i>A Máquina de Amnésia</i> , 2012, p. 74 e 75.	163
FIG. 107. Ludwig Döderlein. Imagens de <i>Die Asteriden der Siboga-Expedition</i> , 1917.....	165
FIG. 108. Louis Renard. Prancha 10 do livro <i>Poissons, Ecrevisses et Crabes</i> , 1719.....	168
FIG. 109. Louis Renard. Prancha 57 do livro <i>Poissons, Ecrevisses et Crabes</i> , 1719.....	168
FIG. 110. Renato Moriconi. Capa de <i>Céumar Marcéu</i> , 2020.....	172
FIG. 111. Vista da superfície dorsal de estrela-do-mar. Foto de visão ao microscópio.....	177
FIG. 112. Vista da superfície oral de estrela-do-mar. Foto de visão ao microscópio.	177
FIG. 113. Mesa de trabalho.....	179
FIG. 114. Peixe desenhado pela minha mãe.	181

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. O ESTRANHO E A FANTASIA.....	27
1.1. Os caminhos do estranhamento	27
1.2. Estranho, ficção e fantasia	36
2. CONHECIDO E IMAGINADO	53
2.1. “Não existe” existe sim.....	53
2.2. Limites do conhecimento.....	60
2.3. Cultura, ciência e linguagem	73
2.3.1. O unicórnio: um caso sobre as categorias do saber	79
2.3.2. O mar, o medo e seus monstros	87
3. ESTRANHO E SUAS ESTRATÉGIAS VERBO-IMAGÉTICAS.....	101
3.1. A palavra, a imagem, a apresentação e o tema: um sobrevoo	101
3.1.1. A palavra e a imagem: lâminas de um espelho.....	102
3.1.2. Modos de interação entre palavra e imagem.....	110
3.2. Ilustração: uma relação entre palavra e imagem.....	119
3.2.1. A ilustração científica e o registro do conhecimento.....	120
3.2.2. A ilustração narrativa e as portas para a imaginação	124
4. IMAGENS CONSTRUÍDAS PELO ESTRANHO	138
4.1. Estranho, palavra, imagem e criação: modos de construção da imagem.....	138
4.1.1. Walmor Corrêa e a ciência da ficção	139
4.1.2. Shaun Tan e histórias visuais	153
4.2. Sementeira do oceano: as camadas de uma produção poética.....	165
4.2.1. Elementos e artifícios.....	166
4.2.2. Da navegação ao mergulho: o processo criativo.....	172
CONSIDERAÇÕES FINAIS	182
REFERÊNCIAS	187
ANEXOS.....	193

INTRODUÇÃO

Este estudo nasceu do meu sentimento de vivacidade ao ter contato com produções poéticas, que observando a realidade pelos olhos da fantasia, dão a esta novos fôlegos, em meio às turbulências coletiva e individual comuns a cada ser humano.

Sementeira do oceano (2020) é um conjunto de imagens desenvolvido por mim, feitas a nanquim e aquarela sobre papel, cujo tema central concentra-se em seres da natureza, especificamente seres marinhos. Tal assunto não é uma novidade dentro da minha trajetória artística, esse interesse, na verdade, não tem um início objetivo que eu consiga delimitar. Mas a abordagem que levou a essas imagens, em que criaturas marinhas revestem-se de características humanas, pode ser apontada em 2013, com uma pintura de dois peixes das profundezas que se engolem. Em 2017, o *Peixe-ogro* (FIG. 1), desenho a nanquim de um peixe homônimo começou a apontar a linha pela qual este trabalho seguiria.

Com as pesquisas sobre animais das profundidades, dos abismos marinhos pouco tocados pelo homem, e sobre outros seres que cruzavam meu caminho, como bolachas e estrelas-do-mar, percebi que apesar das inúmeras diferenças, o humano em muito se assemelhava a eles, assim como a diversos outros seres que habitam a Terra. A partir das semelhanças, fui construindo imagens na leitura de *As Palavras e as Coisas* (1966) de Michel Foucault, onde encontrei respaldo para o pensamento que construía e para o título da série que se concretizava: “Não são, porventura, as estrelas mais importantes do que as ervas da terra, de que elas são o imutável modelo, a forma inalterável, e sobre as quais lhe é dado secretamente difundir toda a dinastia das suas influências? A terra sombria é o espelho da sementeira do céu” (1996, p. 38). As águas, berço de seres insólitos que passariam a habitar o meu imaginário, também são sementeira escura e inabitável para o humano, assim como o céu.

Ao reconhecer no meu trabalho poético alguns fatores estruturais e estéticos basilares que aparecem em *Sementeira do oceano*, escolhi alguns artistas para acompanharem-me na empreitada da escrita, da compreensão e maturação das imagens. Esses fatores presentes nas minhas imagens equivalem aos assuntos abordados nos três primeiros capítulos da dissertação: no primeiro capítulo, o estranho e a fantasia, depois, o desconhecido e então a relação entre palavra e imagem. A partir da discussão desses três pontos traço uma reflexão sobre o meu trabalho, o que terá enfoque no capítulo quatro, permeando-o também pelas outras partes da pesquisa e conectando-o ao trabalho de alguns artistas, analisando em especial obras do ilustrador e escritor australiano Shaun Tan (1974 -) e do artista visual brasileiro Walmor Corrêa (1961 -).

Esses artistas foram escolhidos, além do fato de proporcionarem experiências estéticas repletas de significações, memórias e um prazer na observação de suas imagens, por partirem de um ponto em comum: a transformação de seres e coisas da realidade. Através dos diferentes modos de articulações processuais em Walmor Corrêa e Shaun Tan, se tornou possível averiguar um conflito entre ficção e realidade, aspecto de grande relevância para a discussão proposta nesta pesquisa.

As obras de Walmor Corrêa a serem abordadas fazem parte das séries *Unheimlich* (2005), *Dioramas - Para onde vão os pássaros quando morrem?* (2012) e *Natureza Perversa* (2003). Já de Shaun Tan, são os livros *Cicada* (2019) e partes do livro *Contos de Lugares Distantes* (2012). A partir delas será possível observar que, debatendo o que é definido como real, Walmor Corrêa trava uma discussão direta com a ciência e seus modos de configuração e legitimação, apropriando-se da linguagem científica e seus métodos de classificação taxonômico, representações imagéticas, exposição e representação de espécies. Já Shaun Tan demonstra modos de construção da realidade através da inserção de elementos da fantasia em ambientes comuns. Ambos exprimem a conexão entre real e imaginário como um deslocamento gerador de hesitação no leitor em que a interpretação fica suspensa. Outros artifícios e elementos são utilizados por mim e pelos dois artistas, como a presença dos seres híbridos, desconhecidos, o animal humanizado e o humano animalesco, assinalando problemáticas sociais contemporâneas ligadas à ciência, à natureza, ao conhecimento e ao ser humano que se reflete no que o circunda.

As obras escolhidas ajudam a afirmar uma vertente na qual a palavra e a imagem são parte do todo de uma obra que fragmentada perde sua potencialidade. Assim, nesta pesquisa o visual também é compreendido como uma linguagem, que tem significantes tal qual a escrita, de modo que as reflexões sobre a escrita e a literatura, nos escritos de Roland Barthes (1915 – 1980), Ítalo Calvino (1923 – 1985) ou Walter Benjamin (1892 – 1940), também se aplicam às artes visuais. Deste modo, os termos “texto” e “linguagem” serão aqui considerados a fim de designar sistemas de significação, que por diferentes estruturas e artifícios se materializam.

Em vista disso, o presente texto é uma proposição que implica os recursos utilizados nas produções poéticas em questão, associados às suas significações, plasticidades e desdobramentos na leitura. Para além do objeto artístico que coloca seu fruitor em contato com diferentes âmbitos da vida, a imagem será considerada aqui a partir da criação de novos espaços e vivência do mundo, através de um âmbito de “impossibilidades possíveis” simultâneo à realidade, a ficção. E é a propriedade da ficção de realizar o irrealizável, proporcionando novas visões sobre o mundo, que faz a existência das suas coisas suficiente somente nela, afinal, a

ficção é inerente ao homem, pois não teriam os pensamentos, os desejos, os sonhos e os pesadelos um rastro de ficcionalidade? A partir da ficção e da fantasia os humanos podem construir o real. Assim, serão discutidos aqui, além dos métodos de produção de imagens e seus respectivos conteúdos, questões que tangenciam a temática do estranho, tomando-o como um aspecto sensitivo e subjetivo derivado do conhecimento, de saberes populares, de experiências e cultura. A organização deste estudo prevê uma abordagem sobre processos de formação de imagem e leituras que as mesmas proporcionam, entremeando contextualizações teóricas e trabalhos de artistas com suas respectivas análises.

Seguindo as necessidades inerentes à pesquisa, elaborou-se um roteiro que a divide em três frentes correspondentes aos três itens que a fundamentam: o estranho, o conhecimento e a ficção, o diálogo entre imagem e palavra, e mais outra composta pelos processos criativos de obras aqui expostas e suas respectivas análises. Esses processos, por sua vez, serão tratados como uma soma da trinca de itens anteriormente citada. Através desta divisão de temas e as discussões que elas suscitam, pode-se destacar no que o presente estudo resulta: um ponto de ligação proveniente da investigação sobre ciência, fantasia, animais fantásticos e o estranho.

Desse modo, no capítulo 1, *O Estranho e a fantasia*, situo dois conceitos que perpassam por diferentes áreas do conhecimento, o estranho, como uma característica e o estranhamento, como uma sensação, identificando possibilidades de suas formações e apontando noções que neles se esbarram. Para isso, o capítulo está dividido em dois itens, o primeiro, *Os caminhos do estranhamento*, explica como o estranhamento é causado e a partir de quais aspectos em uma produção artística ele atua. Para tanto, o texto de Anneleen Masschelein, *The Unconcept: The Freudian Uncanny in Late Twentieth-Century Theory* (2011) será utilizado como base da contextualização do estranho, indicando o psicanalista Sigmund Freud (1856 – 1939) e sua teoria sobre o *Unheimlich* (estranho) como um marco que ainda hoje orienta estudos na área, servindo como referência não somente para a psicanálise, mas para a construção de estudos linguísticos e reflexões artísticas, como exemplifica o título da série homônima, produzida em 2005 por Walmor Corrêa.

O termo estranho aplicado ao conceito de um “estado de sensibilidade”, como a “categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (FREUD, 1996, p. 139) é baseado no termo utilizado por Freud, *unheimlich*. E nessa etapa da pesquisa será abordada também o uso de um outro termo, presente inicialmente nos estudos de Viktor Chklovski (1893 – 1984), *ostranienie*, que traduzido do russo como estranhamento, se refere a acontecimentos relacionados ao desenvolvimento da arte e a fatores linguísticos.

Na segunda parte desse capítulo, *Estranho, ficção e fantasia*, serão explicadas as diferenças entre estranho, ficção e fantasia, demonstrando como tais conceitos interagem dentro de propostas artísticas relacionadas ao âmbito da fantasia e do estranho. Assim, é importante considerar o estudo de Tzvetan Todorov (1939 – 2017), *Introdução à literatura fantástica* (1980), o qual investe na tentativa de categorizar a fantasia, separando-a do estranho e do maravilhoso, mas que, pela possibilidade dessas classificações coabitarem em uma mesma obra, acabam tendo seus limites dissolvidos, diluindo também as categorias criadas pelo autor. O tema suscita diferentes aplicações dentro das artes, assim a delimitação do estranho nessa área ajudará a compreender como tal conceito é abordado dentro das obras apresentadas na dissertação. Por isso, esse item do capítulo indicará diferentes formas de arte construídas através de fantasia e que levam ao estranho. Tendo este como o que se baseia no familiar, mas causa incômodo devido à compreensão que não se completa, encontra-se aí uma relação entre o conhecido e o desconhecido. Isto porque quando algo não é totalmente identificável, uma dúvida instaura-se na pessoa que percebe o estranho, indicando no objeto algo que é para tal indivíduo, desconhecido. Assim, o aspecto classificável confronta-se com o inclassificável, suscitando o estranhamento. Tal discussão será desenvolvida no capítulo 2.

No segundo capítulo o elemento de enfoque é o conhecimento. Em *Conhecido imaginado* será estabelecida uma relação entre âmbitos que se encontram pela sua oposição, a ciência e a ficção, o conhecimento e a imaginação. Nessa parte do estudo será buscado demonstrar como o desenvolvimento do imaginário articula conceitos e imagens que se consolidam entre os humanos, de modo que essas criações tomam vida ao ganharem atenção até mesmo da ciência, área que busca solucionar exatamente os problemas daquilo que se crê e daquilo possível de detectar-se de fato.

Considerando uma dinâmica no processo de conhecimento proporcionadora do estranhamento, devido ao fato do objeto investigado conter a novidade, serão observados aqui momentos nos quais ciência e arte se cruzaram, promovendo aberrações naturais construídas pela natureza ou somente pelo pensamento humano. No primeiro item, “*Não existe*” *existe sim*, uma expressão muito escutada em situações nas quais crianças e adultos debatem sobre uma criatura fantástica, “não existe”, é contraposta para demonstrar como a linguagem é capaz de trazer à existência seres, ambientes e situações impensáveis no mundo real. Para isso, é feita uma discussão sobre o imaginário, um acervo de imagens habitante da mente humana, permitindo que informações guardadas pelo indivíduo se articulem, formando novas imagens, que na produção artística convertem-se em desenhos, pinturas, poemas, filmes, etc. Para elucidar esse conceito são tomados como base os escritos de Jean-Jacques Wunenburger (1946

-), Ítalo Calvino (1923 – 1985) e Maurice Blanchot (1907 – 2003). Os três autores apontam duas versões a respeito de imaginação ou de imaginário. Em uma das versões o surgimento da imagem se dá a partir de algo conhecido, na outra, o desconhecido origina a criação. Essas noções auxiliam na compreensão da formação da fantasia em produções poéticas.

Já no segundo subcapítulo de *Conhecido imaginado*, apresentam-se dois fatos marcados na história das ciências naturais: o unicórnio e os monstros marinhos. As duas situações relatam sobre seres imaginários existentes desde séculos, mantidos ativos no imaginário coletivo e gerando inúmeras novas histórias. Em *O unicórnio: um caso sobre as categorias do saber* demonstra-se como ciência e arte estiveram unidas durante muito tempo, uma fornecendo material à outra. *Rhinoceros* (1515) de Albrecht Dürer (1471 – 1528) é um exemplo disso. A gravura elucida a criação de um material informativo, com um cunho científico que registrava a criatura desconhecida até mesmo para o autor da imagem. O rinoceronte foi um dos animais com o qual era confundido o unicórnio, criatura mitológica que figurava inclusive nos compêndios sobre fauna, quando os saberes não eram demarcados.

Registrando uma união entre as áreas de conhecimento, nos quais as novas descobertas humanas eram arquivadas conforme categorias que atualmente não são relevantes para a ciência, até o Iluminismo haviam variados meios de se guardar o conhecimento. Os gabinetes de curiosidade, além de enciclopédias caracterizadas por catalogar todas as espécies até então conhecidas, eram depósitos de aberrações e coisas estranhas. Associados à aproximação dos europeus aos novos mundos, esses cômodos e livros eram responsáveis por registrar o incompreendido, o que também é demonstrado na última seção de *Conhecido imaginado*.

O mar, o medo e seus monstros tem a indicação de um exemplo do que a busca por conhecimento proporcionou e ainda proporciona ao humano: o medo, a transposição deste, a aproximação com o distante e a criação imaginária. Tal conteúdo, por sua vez, concentra palavras-chave do que compõe a minha produção poética. Interessada pela água, por suas condições e surpresas, esta pesquisa converge para uma compreensão de pontos sobre os quais reflito ao produzir minhas imagens. Assim, essa parte da pesquisa dedicada à água e suas criaturas, elementos constantes em *Sementeira do oceano* (2020), visa demonstrar a ambientação que constrói o meu trabalho, colocando em questão alguns dos animais que represento, como os peixes abissais, que devido à sua aparência, são muitas vezes denominados por adjetivos referentes ao mal ou ao que é ruim, como Diabo-do-abismo, a Víbora do Pacífico ou o Peixe-ogro. Sophie Hendriks (1987 -) com *Monstrosities from the Sea. Taxonomy and tradition in Conrad Gessner's (1516 – 1565) discussion of cetaceans and sea-monsters* (2018) e Jean Delumeau (1923 – 2020) com *A História do Medo no Ocidente* (2009) são fundamentais

para essa discussão, demonstrando como o desconhecimento e a desconfiança do oceano, gerados muito pela natureza terrestre do ser humano, forneciam o surgimento de inúmeras lendas na Europa antiga. As lendas de bestas marinhas, por sua vez, assim como o rinoceronte ou o narval, cujas partes eram guardadas como se fossem de unicórnios, originavam-se na maior parte das vezes de animais desconhecidos ou temidos pelo europeu.

Em *Limites do conhecimento*, noções de mistério, registros de descobertas, lendas, além da relação entre poder e detenção do conhecimento serão pontuadas, indicando como as classificações são cruciais para a formação do imaginário coletivo ao mesmo tempo que, justamente por sua tentativa de abarcar toda a existência, elas se tornam algumas vezes falhas, dando espaço para registros de intuítos científicos arquitetados por burlas e em momentos em que não se definia ciência e ficção, pela fantasia, como a sereia e o unicórnio. Com isso, o capítulo 2 é marcado pela teoria das *Palavras e as Coisas* (1966) de Michel Foucault (1926 – 1984), pois adentra-se em uma discussão sobre os princípios de legitimação aferidos à ciência, cujo processo de pesquisa não está livre de subjetividade e tampouco de imaginação.

No terceiro capítulo, respectivo ao terceiro pilar formador da proposta desta dissertação, a interação entre a escrita e a imagem é abordada. Em *Estranho e suas estratégias verbo-imagéticas* são descritas estruturas poéticas baseadas em variados níveis de interação entre a palavra e imagem. Neste sentido, são consideradas duas linguagens orientadas por um eixo conceitual e plástico, no qual cada uma delas oferece uma informação. Neste capítulo esses modos de produção são avaliados dentro das obras de alguns artistas, considerando especialmente Walmor Corrêa e Shaun Tan. Isso porque ambos, através de conceitos, métodos e visualidades diferentes, constroem o estranho a partir de elementos da realidade que são, de uma forma geral, assimilados pelo público ocidental.

Assim, no primeiro item, *A palavra, a imagem, a apresentação e o tema: um sobrevoo*, será demonstrado como a articulação entre as duas linguagens proporcionam modos de apresentação de um objeto sem necessitar ser a redundância uma da outra. A ideia de “visado” e “modos de visar” de Walter Benjamin será analisada e utilizada para compreender um tema, sobre o qual diferentes modos de visar, no caso a palavra e a imagem, são elaborados para construir diferentes abordagens sobre o determinado assunto. O que é confirmado pela noção de Roland Barthes de que mesmo tratando algo de modo semelhante, a imagem nunca repetirá a palavra, nem vice-versa, pois elas são em si diferentes. Esse assunto será aprofundado em dois itens, *A palavra e a imagem: lâminas de um espelho* e *Modos de interação entre palavra e imagem*. No primeiro será apresentada a noção de tradução utilizada ao longo desta pesquisa, noção oriunda do pensamento de Walter Benjamin. Para o autor a tradução de uma língua para

outra configura-se em uma nova obra, pois o original não pode ser reproduzido. Isto pois, a passagem de uma língua para outra é por si uma mudança inevitável que não permite uma versão, mas uma conformação de acordo com as qualidades da língua de destino. Essa ideia é assim, transposta para a relação entre palavra e imagem, considerando a tradução de uma linguagem para a outra, desaguando então em outro item, *Modos de interação entre palavra e imagem*. Neste, diferentes tipos de estruturas e de usos dos elementos serão apresentados, indicando-se exemplos em produções poéticas. A partir dessa discussão será possível apontar a ilustração como uma das configurações entre a linguagem visual e verbal, e que para esta pesquisa ocupa espaço considerável, já que assim como na minha produção e na dos artistas que aqui me acompanham, existe uma referência a ela, a ilustração.

Por isso, em *Ilustração: uma relação entre palavra e imagem* serão pontuados os diferentes tipos de ilustração, levando em conta seus objetivos, suas capacidades de proporcionar mais ou menos possibilidades interpretativas ao leitor e o uso de seus atributos pelos artistas de referência nesta pesquisa. Como método científico a ilustração possibilita o estudo de espécies e fenômenos naturais, servindo como comprovação do que foi averiguado e como meio informativo. Isto será discutido em *A ilustração científica e o registro do conhecimento*, demonstrando a capacidade de narrativa inerente à imagem, transparecida mesmo naquela que se quer objetiva e clara. Além disso, a ilustração científica tem importância aqui, por, de maneira característica, com palavras e imagens, ser um artifício utilizado por mim e por Walmor Corrêa como um processo de construção da imagem, o que pode ser observado pelo modo de exposição dos seres apresentados, que visam minuciosamente explicar ao leitor como é o corpo do animal.

Um outro tipo de ilustração que possui relevância para este estudo, devido ao seu aspecto temporal demarcado pela sucessão de fatos, é a ilustração narrativa. Em *A ilustração narrativa e as portas para a imaginação* será feita uma reflexão sobre o processo de representação de acontecimentos através de imagens e palavras, processo largamente utilizado por Shaun Tan. Bastante associada ao livro, devido ao seu aspecto tradicional desenvolvido nos mosteiros, em forma de iluminuras, esse tipo de ilustração é capaz de atrair o leitor, propondo a ele jogos que são indicados por cores e linhas, resgatando experiências, descobertas e memórias do interlocutor. Nessa subdivisão serão apresentados os modos como a imagem estimula o diálogo, dando ao leitor mais ou menos formas de interpretação, como as noções de “complexização” e “ruído” de André Mendes (1971 -) e as classificações de ilustração de Hans Lund.

A pesquisa, considero, é o resultado de uma curiosidade eufórica sobre a imagem que transpassa a fantasia e que se origina tanto no fazer artístico e na fruição de trabalhos de artistas de diferentes áreas das artes visuais, como em aspectos do cotidiano, não tradicionais do meio artístico. A fim de compreender os artifícios plásticos, conceituais e estruturais utilizados nas obras aqui selecionadas bem como o desenvolvimento de uma observação sobre o meu processo de produção poética, o último capítulo, *Imagens construídas pelo estranho*, retoma conceitos, aspectos e pensamentos debatidos ao longo da pesquisa. Em *Estranho, palavra, imagem e criação: modos de construção da imagem*, os três pilares principais, estranho, conhecimento e relação palavra-imagem serão convergidos, propondo averiguar como são materializados e gerar uma reflexão sobre o processo de criação de imagens nas obras de Shaun Tan e Walmor Corrêa. Para isso, em *Walmor Corrêa e a ciência da ficção* uma discussão sobre imagens produzidas pelo artista demonstrará uma poética emergindo da possibilidade feita por ele de dar vida às suas criaturas, sejam elas folclóricas ou animais hibridizados. Isso ocorre através de métodos científicos que instauram na obra um aspecto de verossimilhança legitimador de seus seres imaginários. Já na parte seguinte, *Shaun Tan e histórias visuais*, outro aspecto é preponderante para a discussão: a narratividade a partir de imagens. As criaturas e os acontecimentos descritos por Tan são afirmados através dos elementos que ele insere no cotidiano, representando tal ambiente com as novas inserções como se fossem completamente críveis.

Por fim, o último subcapítulo desta investigação, *Sementeira do oceano: as camadas de uma produção poética*, delineará aspectos específicos do processo de criação das imagens de *Sementeira do Oceano*, narrando o percurso de elaboração das mesmas e demonstrando como os assuntos trabalhados ao longo desta pesquisa se estendem à prática artística e como esta influencia na escrita deste texto. Em *Elementos e artifícios* serão indicadas as minhas escolhas plásticas e processuais, demonstrando como as questões desenvolvidas durante a pesquisa se aplicam na minha pesquisa, tornando-a assim, um estudo incessável, dotado de um movimento em que a produção poética alimenta a teórica e vice-versa. Por fim, em *Da navegação ao mergulho: o processo criativo*, uma narrativa pessoal será delineada, indicando como os produtos desta investida se desenvolveram, como escolhas foram conduzidas e como essas imagens surgiram, suas influências, referências e reflexões.

Investir em uma pesquisa sobre imagens abrange muito mais do que a estrutura, a visualidade e o processo criativo. Embrenhar-se numa busca pela compreensão da imagem tem a ver com deleitar-se em aspectos que serão constantemente renovados, tem a ver com diferentes tempos que habitam em linhas, massas de cor e texturas. Estudar a imagem implica

em uma constante renovação do leitor que transforma sua compreensão sobre tal matéria a cada novo olhar, associando-a a tempos e realidades diversas, a sensações e sentidos variados, e principalmente, modificando o entendimento desse indivíduo sobre o mundo e sobre si como parte desse todo.

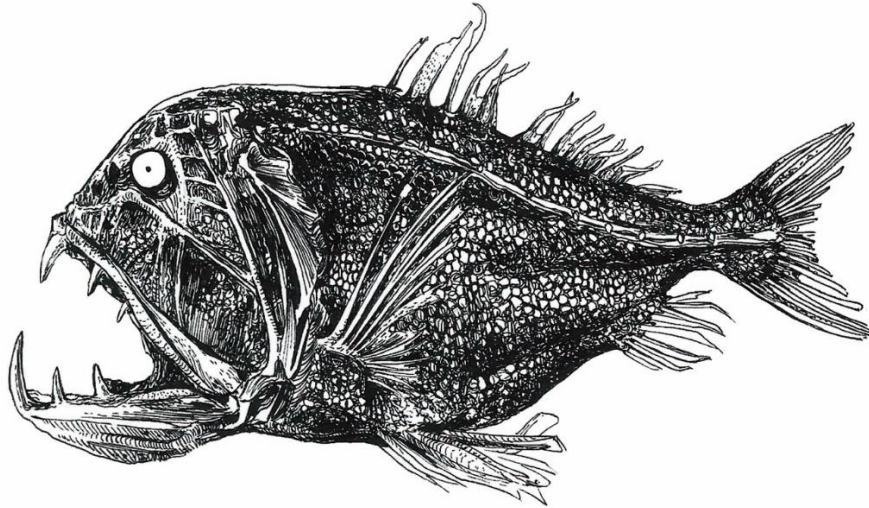
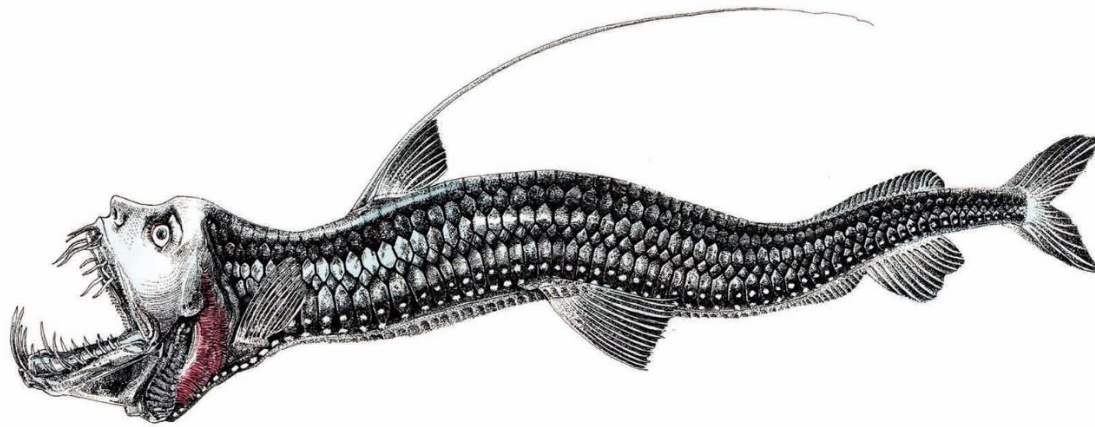


FIG. 1. Luíza Costa. *Peixe-ogro*, 2017. Um dos primeiros desenhos de peixes abissais dos quais derivaram os de *Sementeira do oceano* (2020). Nanquim sobre papel, 5 x 8 cm.

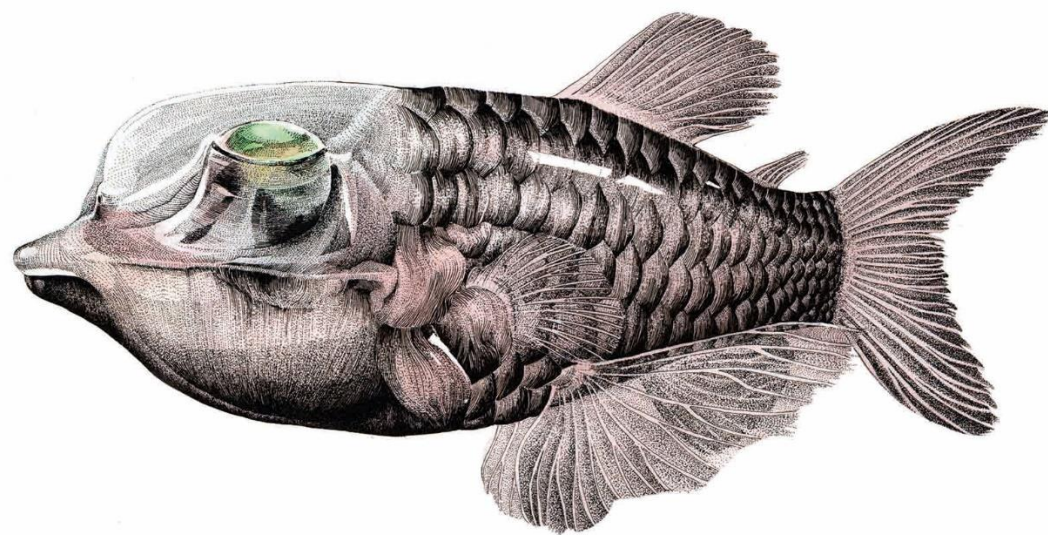
Sementeira do Oceano



Vibora Cabeça-de-gente

Luiza Costa
2020

FIG. 2. Luíza Costa. *Vibora Cabeça-de-gente*, 2020.
Nanquim e aquarela sobre papel. 24 x 35 cm.



Peixe olhos-de-fubô

Luíza Costa
2020

FIG. 3. Luíza Costa. *Peixe-Fantasma*, 2020. Nanquim e aquarela sobre papel. 24 x 35 cm



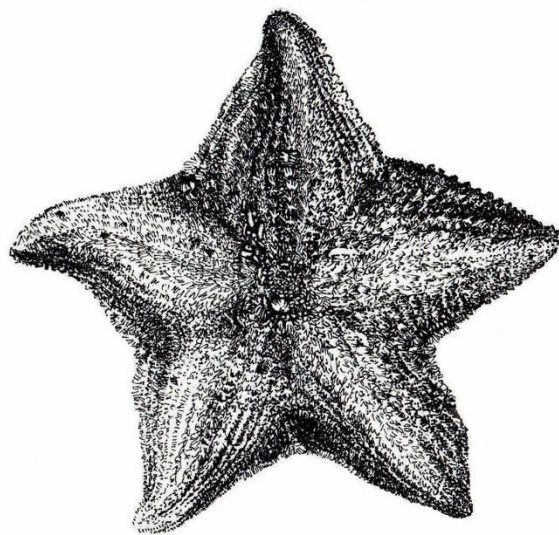
Bolacha-do-mar

*Tímida, por vezes querendo-se inalcançável,
se esconde na areia como se os predadores
não a alcançassem.*

*Luíza
2020*

FIG. 4. Luíza Costa. *Bolacha-do-mar*, 2020. Aquarela sobre papel. 24 x 35 cm.

(Tímida, por vezes querendo-se inalcançável, ela se esconde na areia como se os predadores não a alcançassem).



Exuberância de um astero

*Enquanto isso, a estrela, sabendo que é
inconfundível, resplandece sua exuberância
no céu do mar.*

*Luíza
Costa*

FIG. 5. Luíza Costa. *Estrela-do-mar*, 2020. Nanquim sobre papel. 24 x 35 cm.
(Enquanto isso, a estrela, sabendo que é inconfundível, resplandece sua exuberância no céu do mar).



Sementeira do céu

*Luíza
2020*

FIG. 6. Luíza Costa, *Sementeira do céu*, 2020. Nanquim e aquarela sobre papel. 24 x 35 cm. (Das Três Marias que habitam o céu, filhas do Sol, da Lua e do Mar).



Peixe-matriarca

Habita regiões onde carinho maternal e a curiosidade dos filhotes se encontram.

Luíza Costa
2020

FIG. 7. Luíza Costa. *Peixe-matriarca*, 2020. Aquarela sobre papel. 24 x 35 cm. (Habita regiões onde carinho maternal e curiosidade dos filhotes se encontram).

1. O ESTRANHO E A FANTASIA

Dois aspectos estão lado a lado ao longo desta pesquisa: o estranho e a fantasia. Para compreender como se desenvolvem, quais suas aproximações e sua aplicação na minha produção poética e de outros artistas a partir dos quais vejo meu trabalho reverberar, será traçada neste primeiro capítulo uma relação sobre os conceitos que os dois elementos ganharam ao longo do tempo e como se apresentam em diferentes âmbitos, especialmente em forma de imagens.

1.1. Os caminhos do estranhamento

A palavra “estranho” materializada em som ou em elementos gráficos carrega consigo diversas aplicações, como aquilo que é incomum, extraordinário, estrangeiro. Essa mesma palavra se afina a inúmeros outros vocábulos, muitas vezes indicando, por quem os utiliza, a vontade de expressar que algo ou alguém não lhe parece normal, completamente identificável ou compreensível. Assim, “achar algo estranho” está diretamente relacionado à interpretação de mundo de um indivíduo, a qual é baseada no conhecimento, nas lembranças e ideais dessa pessoa.

A sensação de estranhamento está associada a diferentes circunstâncias e pode funcionar por duas vias, alguém que a causa com tal propósito, fazer com que algo pareça estranho e alguém que a recebe deste modo, que acha algo estranho. Envolvendo muitos fatores, os quais se transformam com o tempo, a situação em que algo “estranho” se concretiza é o ponto de convergência de variados estudos que, segundo Anneleen Masschelein¹ em *The Unconcept: The Freudian Uncanny in Late Twentieth-Century Theory*² (2011), encontram respaldo em várias áreas do conhecimento como história, tecnologia, estética e psicanálise. Sendo o estranho fruto da relação entre sujeito e meio, ele está em constante alteração. Por isso, é esperado que se instaurem transformações dos sentidos que a este termo são aferidos, o que é uma das razões pela qual tal temática tenha tanta variedade de aplicações, fomentando assim diversos conceitos que em certos momentos se encontram (2011, p. 2).

¹ Anneleen Masschelein é belga e atua como professora assistente na Faculdade de Artes da Universidade Católica de Leuven (KU Leuven), em Flandres, na Bélgica. Seu livro *The Unconcept: the freudian uncanny in late-twentieth-century theory* (2011) é a primeira genealogia sobre o conceito de estranho proposto por Sigmund Freud. A autora considera que a noção de Freud foi amplamente difundida, sendo referência nos estudos atuais, porém, uma definição exata para a teoria do psicanalista torna-se muito difícil, uma vez que diferentes aspectos e condições interferem em cada nova releitura da obra de Freud.

² O “aconteito”: o estranho de Freud na teoria do fim do século 20 (tradução livre nossa).

Para o presente estudo não há o intuito da delimitação cronológica dos conceitos que percorrem tal assunto. Tampouco se visa construir uma coletânea e uma análise esmiuçada sobre o tema, mas sim, compreende-lo enquanto um dos elementos presente na fantasia, ideia que atravessa toda essa pesquisa. Ao buscar entender a formação da fantasia, se faz necessário ter em mente um entendimento acerca do “estranho”, uma vez que este é um dos reflexos mais incidentes em obras que se caracterizam pelos aspectos da fantasia. Deste modo, uma relação entre estranho, como um resultado da dúvida, e aquilo que poderia ser considerado seu correspondente oposto, o conhecimento, caracterizado como algo mais claro ou descoberto para o indivíduo, guiará este estudo. Essa relação conduz a pesquisa às possibilidades da fantasia, na qual a criação tanto do artista quanto do leitor, seja esta em imagens ou em palavras, oscila entre um saber claro e objetivo e um saber obscuro, guardado pelo inconsciente. Este último, por sua vez, é o espaço da mente que, para Anneleen Masschelein, não compreende negação ou contradição, pois mesmo quando algo é reprimido, se mantém guardado. Desta maneira, o estranhamento não atua através de uma lógica que opta por uma entre duas opções da consciência, mas pelas duas (2011, p. 8).

O termo “estranhamento” envolve a ação de estranhar-se algo e encontra traduções e versões variadas. Ele está associado a um conceito, um efeito e um aspecto como esclarece Masschelein (2011, p. 158) e será utilizado nesta pesquisa para explicar o que a ele se conecta. O uso da palavra “*ostranienie*”, em português, estranhamento, seguida de sua definição, se encontra pela primeira vez na teoria literária e social do Formalismo russo, escola literária ocorrida no período entre 1910 e 1930, cuja principal característica era a autonomia da linguagem poética e da literatura. Olga Kempinska³ em *O estranhamento: um exílio repentino da percepção* (2010), descreve que o termo “*ostranienie*”, neologismo russo, foi inaugurado em 1917, no artigo *Arte como procedimento* de Viktor Chklovski⁴ (1893-1984).

A ideia geral desse artigo era baseada no estranhamento na arte a partir de modos de construir-se a linguagem. Desde 1914, em seu texto sobre a *Ressureição das palavras*, Chklovski acreditava que o uso das palavras e dos artifícios de construção literária, por sua repetição ao longo do tempo, desgastavam a linguagem, levando à morte da mesma. Para ajustar este fato, esclarece Kempinska, a novidade deveria ser instaurada nas produções linguísticas,

³ Olga Kempinska é professora no Departamento de Ciências da Linguagem da Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro. Em *O estranhamento: um exílio repentino da percepção* (2010), a autora considera o *ostranienie* de Viktor Chklovski como um conceito dinâmico que passa por diversas traduções referindo-se à arte e suas propostas de percepção.

⁴ Viktor Chklovski (São Petersburgo, Rússia, 1893 – Moscou, Rússia, 1984) foi um crítico literário, escritor e líder do Formalismo russo.

de modo a conferir a estas, vitalidade (2010, p. 65). Essa noção de repetição e desgaste pode ser observada na ideia de “rito” de Flávio Kothe⁵.

Em *Estranho estranhamento* (1977), Kothe aborda as obras cujas estruturas se repetem, comparando-as ao rito. O autor compara essas produções ao rito, pois ao consumi-las, o leitor ou o espectador continua inserido numa atividade de repetição e de irreflexão, movido por absorver uma estrutura que se reproduz, porém com diferentes elementos formadores (1977, p. 15). Como exemplo o autor utiliza as transmissões televisivas, e nos tempos atuais se poderia citar até os celulares com suas redes sociais compartilhadoras de cadeias de conteúdos repetidos, maquiados por filtros⁶ variados, efeitos visuais de cores, alterações de imagem e som e inserção de ornamentação na foto ou no vídeo produzido pelo usuário. Mesmo livros, seguindo receitas, muitas vezes apresentam ingredientes convencionais como água e açúcar, que depois de misturados, despejam as palavras em uma fôrma da qual sairão também imagens rígidas, sem gosto e em série.

Olga Kempinska explica que o estranhamento tomará forma a partir da proposta de Viktor Chklovski de ressuscitar as palavras. A ideia do autor de estruturas e palavras maçantes que, por isso passam a ser automaticamente reconhecíveis, está ligada aos ideais socialistas que buscavam conferir aos trabalhadores melhores condições de trabalho e uma vida para além dele, ideais estes que circulavam pela Europa naquele período, especialmente no berço de *ostranienie*, onde foi desencadeada a Revolução Russa no ano de 1917. Assim, a proposta elaborada por Chklovski para a linguagem visava através dela “acordar” os indivíduos que viviam em função do trabalho, submetidos a um estado letárgico que os impedia de usufruir de suas vidas em diversas esferas de experiências.

Deste modo, o estranhamento como um conceito estético era a novidade capaz de dar vida à linguagem. Com este pensamento, Chklovski abordava o estranhamento como um procedimento geral da arte, e para se concretizar, a multiplicidade de técnicas e mecanismos eram utilizados a critério de cada autor (KEMPINSKA, 2010, p. 67). Como essa forma geral, o estranhamento presente na arte que impossibilita a percepção fácil, proporcionando a interação

⁵ Flávio Kothe (Santa Cruz do Sul, Rio Grande do Sul 1946 -) é escritor, professor e pesquisador da Universidade de Brasília. Em *Estranho estranhamento* (1977) o autor defende que a estrutura literária passa por um constante processo de “desestruturação e reestruturação”.

⁶ O termo “filtro” nesse contexto designa um recurso de edição de imagem e som dentro do âmbito das redes sociais na segunda década dos anos 2000. A partir de definições preestabelecidas pelo aplicativo, pela rede social ou por algum usuário da rede criador de filtros, o indivíduo consegue manipular seus arquivos previamente produzidos, e também consegue fazê-lo em tempo real, colocando para interagir sua própria imagem e voz com as características oferecidas pelo filtro determinado. Os filtros variam desde a possibilidade de aplicação de uma luz e cores específicas em uma foto ou vídeo até a transformação da face do usuário a partir de movimentos específicos, demonstrando-se uma ferramenta para múltiplos fins.

e a reflexão do leitor sobre o tema abordado na obra em questão. Como afirma Kempinska, o estranhamento “carrega traços da situação de sua elaboração nas condições de ruptura entre arte e vida” (2010, p. 64). Assim, como uma proposta de desestabilizar o leitor e nele causar a curiosidade, o estranhamento é uma característica própria da arte e pode ser demonstrado na história quando movimentos artísticos de vanguarda se apresentavam na sociedade gerando incompreensão e até a não-aceitação pelo público, pois propunham pensamentos e formas incomuns para ele.

Sigmund Freud⁷, neurologista e criador da psicanálise, foi contemporâneo de Viktor Chklovski e responsável pela teoria sobre o estranho de 1919 que se tornou um marco nas pesquisas do tema, subsidiando várias outras emergidas depois. *Das Unheimlich* (2015), título do texto de Freud, é a palavra alemã traduzida como inquietante ou estranho e está associada ao estranho-familiar. Este conceito se aproxima muito ao *ostranenie* de Chklovski, pois também faz alusão àquilo que não se identifica completa ou facilmente. Para Freud, o estranho é um estado de sensibilidade que muito se relaciona ao que é assustador, pois referindo-se ao que é misterioso e/ou novo para alguém, pode causar terror, angústia e curiosidade, “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (2015, p. 139). O autor explica ainda que essa sensibilidade está relacionada a uma incerteza intelectual incapaz de explicar a impressão do estranho, estimulando um conflito entre o mundo “real”, físico, palpável e a fantasia, na qual reside a imaginação e o devaneio.

Causando um choque entre “real”⁸ e fantasia e proporcionando inúmeras maneiras de se concretizar na interação entre um objeto de linguagem e um indivíduo, o estranho é o nome dado por Friedrich Schelling⁹ (1775-1854) para tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas que veio à luz (SCHELLING *apud* FREUD, 2015, p. 142). Essa ideia de Schelling funciona como um reflexo direto de elementos que abordo na produção das minhas imagens, o contraste entre luz e sombra e uma associação ao que é descoberto e o que é recôndito. Ao selecionar peixes, penso na tensão que suas formas causam. Alguns deles são seres marcados por características incomuns aos animais desse tipo, como dentes longos e afiados que não cabem em suas bocas, bioluminescência - a produção natural de luz - e a capacidade de habitar até milhares de metros de profundidade desde a superfície do mar.

⁷ Sigmund Freud (Prábor, República Tcheca, 1856 – Londres, Inglaterra, 1939) foi fundador da psicanálise e o criador de teorias que ainda hoje são discutidas e utilizadas. *Das Unheimlich* (2015) apresenta ao leitor a noção de um tipo de reação que algo pode causar em um indivíduo.

⁸ O uso de aspas para as palavras real e realidade foi adotado a fim de não determinar um conceito teórico específico, mas apontar uma noção generalizada sobre tais termos. Neste sentido, estas palavras são usadas aqui associadas àquilo que não habita a ficção, sendo assim a parte do mundo que é extra-ficcional, convencionalmente denominada de realidade, e estendendo-se para o que habita tal meio, sendo, portanto, real.

⁹ Friedrich Schelling (Leonberg, Alemanha, 1775 – Bad Ragaz, Suíça, 1854) foi filósofo.

Por viverem em lugares inacessíveis ao humano a não ser por aparatos tecnológicos próprios para essa função, observar indivíduos de variadas espécies de peixes do abismo demonstrou-se continuamente uma dificuldade nos estudos desses seres, e por isso, conhecê-los se tornou possível através de registros imagéticos e explicações concedidas por cientistas. Esses seres, estranhos por suas características desconhecidas, mantêm-se no limite entre fantasia e realidade ao saírem da obscuridade de seus *habitats*, intocáveis, e atingirem a luz do conhecimento, a objetiva elucidação que a ciência busca dar às coisas. Esses animais, com seus comportamentos e aspectos morfológicos, chegando ao conhecimento de leigos, estabelecem uma desconexão entre o que é possível e o que é impossível. Assim como para Schelling o estranho é tudo que deveria manter-se escondido, mas veio à luz, nos peixes abissais encontro uma possibilidade de concretização dessa ideia através de uma relação de conhecimento do mundo.

Assim, como demonstra a figura 4, seleciono animais para compor relações entre ações humanas que sutilmente podem demonstrar sentimentos muitas vezes sufocados. Ao propor uma relação entre um peixe-víbora (FIG. 8 e FIG. 9), um animal que vive a 2500 metros de profundidade, pensei num sentimento simultâneo, um desespero ou um ataque demonstrado pela enorme boca do animal que não se fecha por conta de seus dentes. Com isso, a mesma parte do corpo do animal que proporciona vida para esse ser ao ingerir o alimento, é também aquela que está em constante tensão, demonstrando o caráter predador do animal.



FIG. 8. *Peixe-víbora do Pacífico (Chauliodus macouni)*.

FIG. 9. *Peixe-víbora do Pacífico (Chauliodus macouni)*. Fotos: Danté Fenolio. Um dos animais de referência para meu trabalho.

FIG. 10. Recorte de *Víbora Cabeça-de-gente*, 2020. Aquarela e nanquim sobre papel.

Uma regra definitiva que explique o estranhamento não é estabelecida. Isto porque as causas dele são variáveis conforme cada caso, mas para que o estranho seja compreendido é necessário que a estrutura e os elementos composicionais de uma obra sejam analisados, tornando a interação entre esses itens mais clara e proporcionando um método eficaz para compreensão do tema e que será utilizado ao longo deste estudo.

Flávio Kothe (1977) apresenta em seu estudo um outro conceito de Freud, *Entstellung*, que está relacionado ao estranhamento e que é de relevância para esta pesquisa por se configurar um modo bastante utilizado de criar situações, lugares e criaturas fantásticas. A noção de *Entstellung* configura-se como uma distorção. O termo traduzido do alemão significa desfiguração ou deturpação, mas por não dar conta do conceito do psicanalista, suscitando uma conotação pejorativa que não está presente na proposta de Freud, Kothe propõe que “transposição” seja utilizado neste caso. Tal palavra carrega em si a ideia do movimento ao qual um elemento é submetido ao ser encaminhado para outro ambiente e é isto que conduz o conceito freudiano. Bastante presente no sonho, o processo de *Entstellung* retira um ou mais elementos de um determinado ser, lugar ou episódio e o aplica em outro, unindo aspectos variados de coisas conhecidas, o que pode representar significados, por vezes, não compreendidos (KOTHE, 1977, p. 20).

Ainda sobre a ligação entre estranhamento e “transposição”, Kothe continua:

Comum às categorias do estranhamento e da “transposição” é o afastamento da maneira habitual de um objeto ser apresentado, é a modificação de seus marcos habituais. Com isso, ele não só passa a atrair a atenção sobre si mesmo. Ele passa basicamente a dizer a sua diferença em relação à realidade que é tomada como modelo.

A “ostranenie” é para a literatura o que a “Entstellung” é para o sonho: a própria condição de sua existência. Constituindo a base da diferença entre signo e coisa significada, são a própria possibilidade de significação. Instauram a dimensão de autonomia do texto e a natureza estranha do sonho. Traçam o círculo onde vigem leis próprias e que são a própria magia do sono e da arte (1977, p. 23).

Através da analogia entre *ostranenie* e *Entstellung*, de Flávio Kothe, é possível considerar o processo de transposição encontrado no meio onírico como um processo linguístico também, como um modo de ajustar elementos visuais ou verbais entre si, causando uma readaptação de seus usos comuns, e oferecendo a eles, um caráter extraordinário¹⁰. Os

¹⁰ O conceito de *Entstellung* pode ser correlacionado a processos linguísticos em que palavras ou elementos visuais são combinados a fim de gerar um caráter extraordinário. Gianni Rodari em *A Gramática da fantasia* (1982) nomeia alguns desses processos como os “binômios fantásticos” ou a “hipótese fantástica”. Este tema será discutido no capítulo 3, *Estranho e suas estratégias verbo-imagéticas*, na página 57.

sonhos, comumente insólitos pela dificuldade de compreensão de suas imagens, são referências constantes para artistas que compõem obras nas quais a associação incomum entre objetos se dá, sendo estas classificadas como estranhas. A lógica onírica, em que os elementos não representam uma coesão evidente, foi muito utilizada no Surrealismo, vanguarda artística europeia apresentada em 1924 no Manifesto Surrealista de André Breton (1896-1966), texto com ideais de um movimento artístico influenciado pelas teorias de Sigmund Freud.

Mas mesmo antes desses artistas, que justificavam a razão de suas obras a partir do pensamento “ilógico” dos sonhos e pesadelos, já havia imagens e palavras que circulavam constituindo transposições, aglutinações e superposições de objetos, fosse por um motivo metafórico, alegórico ou qualquer outra razão, como é o caso das figuras antropomorfas, que desde muito habitam a mente e a produção artística humanas. Duas imagens que demonstram esse fato são *A Tentação de Santo Antão* (c. 1500) (FIG. 11), de Hieronimus Bosch¹¹ (c. 1450 - 1516) e *Tentações de Santo Antão* (1945) (FIG. 12) de Max Ernst¹² (1891 – 1976).



FIG. 11. Hieronimus Bosch. *Tentações de Santo Antão*, c. 1500. Óleo sobre painel de madeira. 131,5 x 119 cm (painel central) e 131,5 x 119 cm (painéis laterais). Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

Na página seguinte:

FIG. 12. Max Ernst. *A tentação de Santo Antão*, c. 1945. Óleo sobre tela, 108 x 128 cm. Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg.

¹¹ Hieronimus Bosch (Hertogenbosch, Holanda c. 1450 – Hertogenbosch, 1516) é o pseudônimo de Jeroen van Aken, foi pintor.

¹² Max Ernst (Brühl, Alemanha, 1891 – Paris, França, 1976) foi pintor.



Referência para ambas as pinturas, a vida levada por Santo Antão no deserto foi um tema inspirador para inúmeros artistas além de Bosch e Ernst. Michelangelo¹³ (1475 – 1564), Matthias Grünewald¹⁴ (c. 1470 – 1528) e Salvador Dalí¹⁵ (1904 – 1989) também interpretarem as cenas vividas pelo egípcio que doou seus bens aos pobres e foi viver no deserto, sendo tentado pelo diabo. Muitas dessas representações contêm um aspecto onírico em que criaturas e objetos estranhos coabitam a superfície da tela, o que é proporcionado pelas criaturas malignas, constantemente representadas como monstros e híbridos de seres, que haveriam assombrado o santo, e também pela noção de tentação, como imagens criadas na mente sem um nexó óbvio entre os elementos, associadas a “sonhos acordados”, portanto à fantasia. Isso é possível observar tanto nas várias cenas protagonizadas por seres e lugares absurdos da pintura de Bosch quanto no cenário de ficção científica de Ernst, em que o homem de pele esverdeada pela agonia sofre.

A compreensão sobre o estranhamento e a sua passagem de um fenômeno para um conceito, foi segundo Anneleen Maschlein, atribuída a Sigmund Freud. A autora esclarece que sendo um conceito novo, o estranho passa por diversas circunstâncias que o transformam, e não o mantêm atrelado necessariamente à palavra. No final dos anos 1990, com o declínio do Marxismo e com eventos como a queda do muro de Berlim em 1989, o conceito foi associado

¹³ Michelangelo (Caprese, Itália, 1475 – Roma, Itália, 1564) foi pintor e escultor.

¹⁴ Matthias Grünewald (Wutzburgo, Alemanha, 1470 – Halle, Alemanha, 1528) é o nome pelo qual ficou conhecido Mathis Gothart Niethart, foi pintor.

¹⁵ Salvador Dalí (Figueres, Espanha, 1904 – Figueres, Espanha, 1989) foi um artista que utilizou diferentes mídias, como pintura, escultura, fotografia e vídeo.

à alienação, ao estrangeirismo e à desfamiliarização (*umhomeliness*). Em outras situações o estranho esteve associado à ficção e ao conhecimento, como também a um sublime (conceito estético referente a conexão entre a sensibilidade e os eventos magníficos da natureza) negativo (2011, p. 3-7). E é essa compreensão do estranho conectado à ficção, ao conhecimento, ao que é diferente e ao que parte de um lado “tenebroso” e “terrível” da natureza que interessa à produção das minhas imagens, assim como a esta pesquisa. Das linhas, sombras, luzes e cores desse estranho nascem as imagens que desenvolvo.

O que se percebe é que a noção de estranho mantém uma ideia geral presente nos conceitos desenvolvidos até então, que é a não compreensão de parte do conteúdo do objeto de interação o que pode gerar certa repulsa ao observador. O estranhamento pode ser entendido como o sentimento gerado pelo o que é estranho ou o sentimento que gera o estranho, além de ser um aspecto presente na arte porque, como explicou Gianni Rodari¹⁶ (1920-1980) em *Gramática da Fantasia* (1982), esta desencana os objetos corriqueiros de suas funções comuns. Giulio Einaudi¹⁷ (1912-1999) completa ainda que para “fazer um objeto um fato artístico é necessário extraí-lo do conjunto de fatos da vida...sacudir o objeto...extrair o objeto da série de associações habituais...” (EINAUDI *apud* RODARI, 1982, p. 172). A arte utiliza a poesia para ler o mundo e suas coisas, buscando compreender o que possa estar por trás delas e o que possa emergir através delas. Assim, a linguagem poética é destinada a instigar, a sensibilizar e a ativar o seu leitor, seu espectador ou ouvinte para o mundo. É a linguagem, que segundo Flávio Kothe, “decorre da contraposição entre o mero reconhecimento do costumeiro e a visão consciente e surpresa do objeto” (1977, p. 16).

Esse subcapítulo abordou o estranho e suas possibilidades de definição, indicando-o como um aspecto presente na arte, que possibilita a reflexão, por deslocar objetos e temas comuns do cotidiano e suas funções para novas relações com outras esferas e temáticas. Tal fato se dá também através da linguagem poética levando o indivíduo à reflexão e a novas conexões consigo e com o que o cerca. Deste modo, o objeto do mundo não-ficcional na arte perde seu reconhecimento automático, tornando-se, de certo modo, irreconhecível, especificamente estranho. Ainda dentro da arte e da ficção existem gêneros que enfocam suas abordagens a partir de estruturas e elementos que intensificam o estranhamento. A fantasia, por

¹⁶ Gianni Rodari (Omegna, Itália, 1920 – Roma, Itália, 1980) foi jornalista e escritor especializado em literatura para crianças. Em *Gramática da fantasia* de 1982, o autor propõe uma educação que se atente à imaginação, como explicita a autora Ruth Rocha (1931-) nas páginas iniciais do livro, considerando o pensamento criativo como método de transformação.

¹⁷ Giulio Einaudi (Dogliani, Itália, 1912 – Roma, Itália, 1999) foi um editor fundador da Giulio Einaudi Editore (1933), que com pouco tempo de vida foi perseguida pelo estado fascista italiano.

se aproximar do sonho e de situações irreconhecíveis e impossíveis, é um deles e isso será tratado em seguida.

1.2. Estranho, ficção e fantasia

O conceito de estranho durante o século 20 e o início do 21 percorreu diferentes caminhos. Constantemente relido, foi marcado por uma repetição, mais do que por uma definição, de acordo com Anneleen Masschlein. Como um modo de afetação e simultaneamente um efeito, “como um rótulo frágil, a operação do estranho é frequentemente determinada por uma forma específica de ‘viscosidade’ que se tornou um ‘estilo’” (2011, p. 156, tradução nossa)¹⁸. Essa “viscosidade” é uma metáfora utilizada por Anneleen para referir-se aos aspectos considerados pertencentes ao campo do estranho que estão relacionados ao nível individual e intersubjetivo que atuam na criação de um conceito sobre o tema.

Assim, o estudo do estranho é constituído pela análise de variados casos relacionados às diferentes esferas nas quais tal tema atua, como obras de artes visuais, literárias, filmes, situações sociais e desenvolvimento tecnológico. Justamente por essa indefinição, o estranho esbarra em diferentes noções das humanidades, gerando uma aproximação entre as investidas de cada área. Ele é constantemente exemplificado através de produções das artes, devido à sua constante presença em tal área, pois, nela o imaginário é materializado sem restrições comuns a outras esferas da sociedade.

O estranho tangencia os estudos sobre a ficção e o gênero fantástico por utilizarem seres, acontecimentos, objetos e lugares não existentes nos estudos da ciência natural ou mesmo não convencionais no cotidiano, sendo tomados por “irreais” e algumas vezes demandando um tempo maior de assimilação. Nesta parte do estudo, será traçada a relação entre os três elementos que nomeiam este subcapítulo, estranho, ficção e fantasia, buscando compreender suas aproximações.

O termo “fantasia” sugere diferentes noções, uma mais geral, associada às fantasias da mente, refere-se à imaginação. Na ficção, ela engloba as criações imaginárias que se concretizam através da linguagem. E como um gênero dentro das artes, a fantasia faz-se através de um “senso do *nonsense*”, conforme a expressão de Alfonso Gatto¹⁹ (1909 – 1976) utilizada por Gianni Rodari em *Gramática da Fantasia* (GATTO *apud* RODARI, 1982, p. 34). É neste

¹⁸ “as a flimsy label, the uncanny’s operation is often determined by a specific form of stickiness that has come a “style.” (MASSCHELEIN, 2011, p. 156).

¹⁹ Alfonso Gatto (Salerno, Itália, 1909 – Orbetello, Itália, 1976) foi poeta e escritor.

ponto que o estranhamento, além de um aspecto possível em qualquer manifestação artística, torna-se presente como uma característica que coloca a razão em dúvida, é o que questiona as certezas e a sensatez, levando ao chamado *nonsense*, ou sem sentido. Referência nesse tema, Edward Lear²⁰ (1812 – 1888) foi um artista que utilizou palavras e imagens para criar estranhos. Lear publicou inúmeros livros com poemas e ilustrações de *nonsense*, como o primeiro deles, *A Book of Nonsense* (1846), *Nonsense Songs* (1870), e um dos últimos, *More Nonsense* (1877). A partir de personagens, situações e objetos baseados no cotidiano, como se vê na figura 13, Lear criava humor.

FIG. 13. Edward Lear. Ilustração e texto para *More Nonsense* (1877). *More Nonsense – Illustrated Edition*. Moscou: Dodo Press, 2008.

Descrição do texto:

There was na old person of Bree,
Who frequented the depths of the sea;
She nurs'd the small fishes, and washed all the
dishes,
And swam back again into Bree.²¹



There was an old person of Bree,
Who frequented the depths of the sea;
She nurs' d the small fishes, and washed all the dishes,
And swam back again into Bree.

Um outro artista que articula diversos elementos e maneiras para criar o *nonsense* é Jan Švankmajer²² (1934 -). Seus filmes, com cortes abruptos, montagens de objetos e seres através de colagens e transposição dos mesmos para lugares inusuais, permitem essa ambientação. *Alice*²³ (1988), longa-metragem feito por uma mistura de humanos e utensílios inanimados é uma releitura do conto *As aventuras de Alice no país das maravilhas* (1865) de Lewis Carroll²⁴ (1832 - 1898). O conto de Carroll é repleto de acontecimentos, objetos e personagens que contestam a lógica comum, criando seres, espaços e um tempo diferentes do “real”.

Švankmajer faz uma releitura da história que se baseia na ambientação fantástica de Carroll, dando ênfase a imagens insólitas construídas através da combinação de elementos que

²⁰ Edward Lear (Londres, Inglaterra, 1812 – Sanremo, Itália, 1888) foi pintor, músico, ilustrador e escritor. Foi responsável pela popularização dos limeriques, uma forma de poema caracterizada pela acidez de humor e pela estrutura rítmica dos primeiro, segundo e quinto verso que rimam entre si, e o terceiro e quarto verso rimando também.

²¹ Havia uma velha pessoa de Bree./ Que frequentou os fundos do mar;/ Ela cuidou dos pequenos peixes e lavou todas as louças./ E nadou de volta para Bree. (Tradução nossa).

²² Jan Švankmajer (Pra, República Checa, 1934 -) é um artista que trabalha com diversos meios, dentre elas, cinema, animação, desenho e pintura.

²³ *Alice* (1988), título original em checo *Něco z Alenky*, é um filme coproduzido por Alemanha, Inglaterra, Suíça e Checoslováquia (atualmente República Checa e Eslováquia).

²⁴ Lewis Carroll (Daresbury, Inglaterra, 1832 – Surrey, Inglaterra, 1898) pseudônimo de Charles Lutwidge Dodgson, foi escritor.

suscitam um aspecto de morto-vivo. Objetos inanimados como boneca, móveis, meias, puxador de gavetas, folhas e esqueletos são utilizados a fim de materializar as personagens do filme. No mundo extra ficcional, além da ausência de vida, muitos dos objetos de Švankmajer carregam um aspecto sórdido, como é o caso do coelho empalhado. Como um registro da vida que se foi, os animais empalhados são a parte externa de cadáveres conservados. Em *Alice*, um coelho do tipo europeu empalhado dentro de um diorama ganha vida ao representar o Coelho Branco, que a todo momento diz estar atrasado para um evento sobre o qual Alice não sabe. Preso dentro da caixa, com sua placa de classificação científica e identificação, “*Lepus cuniculus*, N°23” (FIG. 15), o coelho é somente um enfeite fixado a um ambiente artificial por pregos cravados em suas patas. Através da ficção o animal retoma a vida, libertando seu próprio corpo de sua condição imóvel, o que seria inconcebível no mundo “real” (FIG. 14). Na narrativa de Jan Švankmajer, vida e morte têm seus limites apagados. Através da fantasia os mortos ganham vida.



FIG. 14. Cena do filme *Alice* (*Něco z Alenky*, direção de Jan Švankmajer), 1988.

FIG. 15. Cena do filme *Alice* (*Něco z Alenky*, direção de Jan Švankmajer), 1988.

A discussão sobre fantasia na literatura foi detalhadamente elaborada pelo búlgaro Tzvetan Todorov²⁵ (1939-2017) e nos anos 1970, indica a autora Anneleen Masschelein, seus estudos estiveram constantemente atrelados ao estranhamento de Sigmund Freud (2011, p. 13). A proposta de Todorov envolvendo a categorização de gêneros dentro da literatura fantástica teve grande contribuição para a compreensão do tema, mesmo que o surgimento de novos

²⁵ Tzvetan Todorov (Sófia, Bulgária, 1939 – Paris, França, 2017) foi um filósofo e linguista. Em seu texto *Introdução à Literatura fantástica* (1980) o autor descreve sobre aquilo que considera gêneros literários análogos, a fantasia, o maravilhoso e o estranho.

movimentos literários tornasse os limites dessas classificações mais tênues, levando a reavaliações do que ele havia desenvolvido.

Em sua *Introdução à Literatura fantástica* (1980), Todorov traça parâmetros pelos quais as obras por ele selecionadas e consideradas fantásticas se concebem e assim classifica tal vertente como a responsável por proporcionar acontecimentos impossíveis de se explicar pelas leis desse mesmo mundo. Desta forma, os fatos apresentados promovem duas soluções possíveis para o leitor da obra, a primeira é que se trata de uma “ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e as leis do mundo seguem sendo o que são”, a segunda é que “o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade e então, esta realidade está regida por leis que desconhecemos” (TODOROV, 1981, p. 18, tradução nossa)²⁶. Para o autor, o fantástico é a incerteza sobre o que é experimentado, pois considerando-se somente as leis naturais, uma hesitação se forma sobre o que está sendo provado. Assim, o conceito de fantástico, para Todorov, se define através da relação entre “real” e imaginário. Uma grande contribuição sobre essa questão que transpassa o que “existe” e o que é inventado foi deixada pelo italiano Bruno Munari²⁷ (1907 – 1998) que também buscou compreender a fantasia, relacionando seu funcionamento com a esfera da criação artística.

Em *Fantasia* (1997), Munari reflete sobre as possibilidades de fantasia, associando-a aos diversos significados que a mesma suscita, como bizarrice, devaneio ou formas de desenvolver uma atividade, como dança e música. A isso, Munari indica outras noções que se aproximam da de fantasia (FIG. 16 a 19), conferindo uma definição rápida, lúdica e clara sobre o que sejam. Essas delimitações permitem conceber uma distinção de ideias corriqueiras, como invenção e criação e também tangem conceitos caros a este estudo, como fantasia e imaginação, que se conectam ao maravilhoso e ao imaginário, e todos, por fim, ao estranho e à ficção.

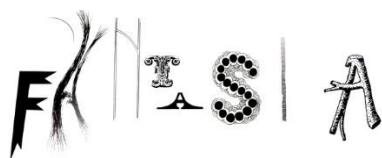


FIG. 16. Bruno Munari, Imagem com descrição de Fantasia, 1997. “Tudo que antes não existia ainda que irrealizável” (MUNARI, 1997, p. 11).

²⁶ “se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos” (1981, p. 18-19)

²⁷ Bruno Munari (Milão, Itália, 1907 – Milão, Itália, 1998) foi artista, escritor e designer.

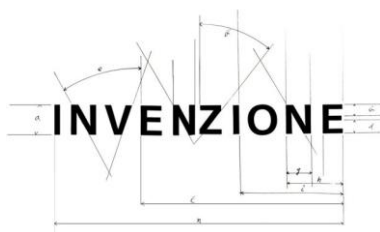


FIG. 17. Bruno Munari, Imagem com descrição de Invenção, 1997. “Tudo que anteriormente não existia, mas era exclusivamente prático e sem problemas estéticos” (MUNARI, 1997, p. 13).

CREATIVITÀ

FIG. 18. Bruno Munari, Imagem com descrição de Criatividade, 1997. “Tudo o que antes não existia, mas era realizável de maneira essencial e global” (MUNARI, 1997, p. 15).



FIG. 19. Bruno Munari, Imagem com descrição de Imaginação, 1997. “Tudo o que antes não existia, mas realizável de maneira essencial e global” (MUNARI, 1997, p. 17).

Também o maravilhoso e o estranho são gêneros que, segundo Todorov, se constroem com base nessa relação e por isso, se aproximam da fantasia. Em poucas palavras, o fantástico está, para Todorov, associado ao “mistério”, ao “inexplicável” e ao “inadmissível” (1981, p. 20, tradução nossa). Ainda Roger Caillois²⁸ (1913-1978) aponta o fantástico de maneira intrinsecamente conectada à proposta de saída do comum, assim todo “o fantástico é uma ruptura da ordem reconhecida, uma irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana” (CAILLOIS *apud* TODOROV, 1981, p. 20, tradução nossa)²⁹.

Como um contraste entre o que se sabe e o que não se pode explicar, Todorov confere duas características inerentes ao fantástico, a hesitação e o sobrenatural. Para o autor, o sobrenatural é o assunto que move a trama e a hesitação é o que decorre do primeiro, por não haver uma explicação racional para os fatos que se sucedem. A hesitação é superposta por aquilo que ele considera outros gêneros, o maravilhoso e o estranho, e cada um desses gêneros está associado ao modo como o desfecho da história é revelado, o tipo de explicação, seja ela racional ou sobrenatural, gerando assim, quatro subcategorias que mesclam um e outro gênero, o “estranho puro”, o “fantástico estranho”, o fantástico maravilhoso” e o “maravilhoso puro” (1981, p. 33). Contudo se pode perceber que a delimitação entre maravilhoso, fantástico e

²⁸ Roger Caillois (Reims, França 1913, – Paris, França, 1978) foi sociólogo, crítico literário e escritor.

²⁹ “Todo lo fantástico es una ruptura del orden reconocido, una irrupción de lo inadmisibile en el seno de la inalterable legalidad cotidiana” (CAILLOIS *apud* TODOROV, p. 20).

estranho é bastante frágil, pois em cada obra haverá um procedimento que proporcionará a fusão dessas categorias, tornando a divisão entre elas sutil.

Ao tratar sobre a teoria de Todorov, Anneleen Masschelein explica que para o autor a estrutura de uma história fantástica se baseia na sequência da leitura, pois a hesitação e o sobrenatural - aspectos principais na teoria de Todorov - que acompanham o leitor ao longo das páginas, o levarão a descobrir o mistério que percorre os acontecimentos, chegando ao desfecho. Por haver algo a se descobrir nesses textos, a autora explica que o fantástico só acontece na primeira leitura, quando há espontaneidade na atividade do leitor. Após essa leitura, os procedimentos utilizados para a construção da narrativa são revelados e por isso o fantástico “morre”. Com este pensamento, Tzvetan Todorov demonstra o sujeito da leitura como alguém passivo que é enfeitiçado pelo fantástico (MASSCHELEIN, 2011, p. 86).

De fato, existe nas obras um caráter misterioso que “prende” o leitor. A incapacidade de compreender imediatamente os motivos dos eventos, seja em um texto ou em uma imagem fantásticos instiga a vontade da pessoa em pensar o que pode estar acontecendo. Assim, por um lado pode-se considerar que o fantástico se finda pois, os motivos do estranhamento são evidenciados, explicando ao leitor o que ele não seria capaz de entender por meios científicos. Por outro lado, o fantástico não morre. Isso pode ser considerado a partir do aspecto contínuo presente nas produções artísticas. A imagem e a narrativa construídas pela obra artística se guardam no imaginário do autor e também do leitor, estando suscetível a constantes mutações. Por ter essa capacidade de transformar as imagens que recebe, o leitor não será passivo, já que sua interpretação será o agente responsável por colocá-lo em movimento, mesmo quando precisar inferir ao longo de um texto os motivos de um acontecimento fantástico.

O fantástico pode chegar ao fim quando o leitor descobre sua causa, mas o que ele propõe ao leitor, ao contrário, se mantém, podendo estabelecer novas experiências. Em *O livro de artista e o paratexto* (2012), Daisy Turrer³⁰ discute esta relação entre a finitude do texto enquanto um conteúdo que precisa ser concretizado para chegar ao público, uma materialidade, e o texto enquanto um resultado de um processo, uma atividade que gera reverberações no público. Através deste olhar, o livro se demonstra como um “objeto finito cuja função é estocar, disseminar e veicular a palavra escrita” e mais do que isso, é “objeto infinito que abriga a experiência da escrita” (2012, p. 76). Assim, pode-se estender essa ideia para outros tipos de materiais elaborados por outras poéticas. Sejam verbais, visuais ou sonoras, os objetos artísticos

³⁰ Daisy Turrer é artista visual e professora na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Em *O livro de artista e o paratexto* (2012) a autora discute os limites do livro e do livro de artista através da ideia de “margem”, o que contém o extratexto, como o paratexto e o índice, considerando-os parte do texto.

são registro de um percurso, registro que pode ser revisitado e reinterpretado inúmeras vezes. As mais variadas imagens precisam ser concretizadas para dialogarem com o público, mas guardam um movimento de transformação, movimento que reverbera na leitura. Ao ser absorvido pela obra, o leitor, a consome, renovando-a em possibilidades incontáveis.

Da mesma maneira que autor e leitor se modificam a cada obra com que têm contato, as coisas do mundo se modificam. Assim também, as estratégias poéticas e as linguagens não se mantêm iguais. Sobre este movimento de mudança, Maschelein esclarece que nele a linguagem está inserida justamente pela função transgressora que ela ocupa, sua essência é a transformação: a “literatura nunca pode ser entendida em termos de normas puramente descritivas/prescritivas porque a essência de literariedade é precisamente uma transgressão da função “normal” da linguagem (representação da realidade como base de comunicação) de categorias da realidade e de transgressão de normas literárias” (2011, p. 90, tradução nossa)³¹.

Sendo não só um aspecto presente na fantasia, o estranho é uma ideia que se estende durante a contemporaneidade, ganhando novas noções que se refletem em diversos estudos, marcando-o como uma peculiaridade da sociedade contemporânea. Masschelein esclarece:

No final do século 20 e no início do século 21, o estranho freudiano pode ser assim resumido como uma mistura de *estrangement* psicológico e estético, alienação política e social resultante de um *unhomeliness*³² profundamente enraizado que caracteriza a existência humana no mundo, mas temperada por tons suaves e surrealistas e pelo disfarce de familiaridade. [...] um conceito não pode ser desconectado da prática e dos fenômenos artísticos e culturais. Como um conceito estético, então, o estranho capta o humor que é expressado no final das manifestações culturais do fim do século 20 (2011, p. 147)³³.

Assim, ao desenvolver-se em diversas manifestações culturais contemporâneas, o estranho reflete a sociedade em que atua num determinado período, marcando questionamentos

³¹ “literature can never be grasped in terms of purely descriptive/prescriptive norms because the essence of literariness is precisely a transgression of the “normal” function of language (representation of reality as basis for communication), of the categories of reality, and also transgression of literary norms.” (MASSCHELEIN, 2011, p. 90)

³² *Unhomeliness* é um dos termos utilizados para referir-se ao estranhamento nas suas variadas vertentes de pesquisa. Debora de Paula Falco em *Identidades em trânsito na narrativa jornalística: percepções dos deslocamentos contemporâneos de turistas e migrantes* (2010) explica que *unhomeliness* é um conceito utilizado pelo filósofo Homi Bhabha (Bombay, Índia, 1949 -) na relação entre o indivíduo estrangeiro, o lar e o mundo que o recebe. Esta relação impõe um distanciamento devido a novidade, isto se reflete nas primeiras interações entre aquele sujeito e o espaço que o circunda (FALCO, 2010, p. 115).

³³ “At the end of the twentieth and beginning of the twenty-first century, the Freudian uncanny can thus be summarized as a blend of psychological and aesthetic estrangement, political and social alienation resulting from a deeply rooted, disturbing unhomeliness that characterizes human existence in the world, but tempered by mild, surrealist undertones and the guise of familiarity. [...] a concept cannot be disconnected from practice, from artistic and cultural phenomena. As an aesthetic concept, then, the uncanny captures the mood that is expressed in late twentieth-century cultural manifestations” (MASSCHELEIN, 2011, p. 147).

sobre a mesma. Nas artes visuais da atualidade, de acordo com Masschelein, um elemento recorrente do estranho é a figura humana (2011, p. 148). Tomando a si mesmo como referência para a compreensão sobre o mundo, não é de agora que o humano é correlatado a outros seres. O que pode ser demonstrado pelas teorias fisiognômicas (ou fisiognômicas) que buscavam compreender a “essência” dos humanos através de traços da face, associando-os constantemente aos animais, como demonstrou Charles le Brun³⁴ (1619 – 1690).

Interessado nas expressões faciais humanas, em março de 1671, Le Brun apresentou à Academia Real de Pintura e Escultura da França sua pesquisa sobre as relações fisiognômicas entre homem e animal, através de diversos estudos, como as *Três cabeças de homem em relação ao leão* (c. 1671, tradução nossa) (FIG. 20). Na prancha das cabeças humanas e nas cabeças de leão é possível observar diversas similaridades entre o humano e o leão (FIG. 21), como o os cabelos longos e a barba em um e a juba em outro, a linha do nariz reta e a bravura nos olhos redondos emoldurados por sobrancelhas que se franzem em ambos.

FIG. 20. Charles le Brun. *Trois têtes d'hommes en relation avec le lion* (*Três cabeças de homem em relação ao leão*, tradução nossa), c. 1671. Nanquim e aguada, 23 x 32,7 cm. Musée du Louvre. Foto: M. Rabeau.



FIG. 21. Charles le Brun. *Deux cabeças de leão*. c. 1671. Nanquim e aguada, aprox.. 35 x 23 cm. Musée du Louvre.



Como afirma Paula Fayoz-Pérez³⁵ em *Grandville: la transformación fantástica de la fisionomía*³⁶ (2019), a teoria da fisiognomia atualmente é uma pseudociência. Segundo a autora, os artistas possuíam uma grande curiosidade sobre o mundo animal, o que era amplificado pelo desenvolvimento da história natural e das descobertas sobre a teoria da evolução. Esses dois

³⁴ Charles le Brun (Paris, França, 1619 – Paris, França, 1690) foi pintor, teórico da arte e fisiognomista.

³⁵ Paula Fayos-Pérez é uma historiadora da arte espanhola.

³⁶ *Grandville: a transformação fantástica da fisionomia* (2019) (tradução nossa).

fatos indicados por Fayoz-Pérez permitem perceber que mesmo com a decadência de uma teoria, havia outra linha de estudo que permitia uma aproximação do humano com outros seres do mesmo grupo taxonômico que o seu, o reino animal.

Segundo Jurgis Baltrušaitis³⁷ (1903-1988) em *Aberrações, ensaio sobre a lenda das formas* (1999), as teorias sobre a conexão entre homem e animal eram uma grande inspiração para o burlesco (trabalhos literários cômicos e caricaturais) e para os bestiários presentes nas iluminuras desde o século 13. Nas fábulas os animais também figuravam e refletiam características humanas. Durante a primeira metade do século 19, o ilustrador J. J. Grandville³⁸ (1803 – 1847) ilustrou inúmeros textos. Suas imagens apontam o estranho devido a suas personagens, representadas por criaturas antropomorfas, fossem plantas, fossem animais. Elas marcavam situações políticas e críticas sociais, fazendo referência às circunstâncias da época sem necessariamente indicar indivíduos, estratégia comum das fábulas. Entre os anos de 1841 e 1842, Grandville ilustrou as *Scènes de la vie privée et publique des animaux* (Cenas da vida privada e pública dos animais, tradução nossa), um compilado de contos de variadas autorias editado por Pierre-Jules Hetzel³⁹ (1814 – 1886). De caráter satírico, os textos assim como as imagens de Grandville criticavam a sociedade da época, como pode-se notar em *Un Banquier* (Um Banqueiro, tradução nossa) (FIG. 22), figura rica e nobre na sociedade, cuja analogia é feita com um peru, ave gorda, bem alimentada e de plumagem exuberante.

FIG. 22. J.J. Grandville. *Un Banquier* (*Um Banqueiro*, tradução nossa), 1841-1842. Fonte: Réseau des Médiathèques.



³⁷ Jurgis Baltrušaitis (Moscou, Rússia, 1903 – Paris, França, 1988) foi um historiador e crítico da arte lituano. Não confundir com seu pai, diplomata, tradutor e crítico de arte de mesmo nome. Em *Aberrações: ensaios sobre a lenda das formas* (1999) Baltrušaitis traça um estudo sobre as analogias feitas entre o homem e os outros animais buscando compreender a natureza das personalidades humanas.

³⁸ J. J. Grandville (Nancy, França, 1803 – Vanves, Grandville, 1847) pseudônimo de Jean Ignace Isidore Gérard, foi caricaturista e ilustrador.

³⁹ Pierre-Jules Hetzel (Chartres, França, 1814 – Monte Carlo, Mônaco, 1886) foi editor.

Naquele período havia uma atmosfera que propiciava a propagação dos sistemas fabulosos, pois como explica Baltrušaitis, alguns aspectos sociais se cruzavam, como o conhecimento do oriente, a magia, a teratologia (linha da ciência dedicada às anomalias) e as lendas (1999, p. 20). Do mesmo modo como naquela época as novas descobertas e o conhecimento que circulavam na Europa proporcionavam uma reflexão sobre o humano, na contemporaneidade essa reflexão se mantém, porém, considera novos aspectos presentes na sociedade, e estes estão relacionados não somente ao que provém da natureza, mas às novidades tecnológicas e artificiais que a cada dia surgem, transformando o cenário em que se vive.

Assim, a figura humana presente nas produções artísticas carrega em si o tempo decorrido das mudanças sociais e científicas que se refletem inclusive na relação do humano com seu próprio corpo. Acompanhando o desenvolvimento tecnológico e científico, desde o século 18 o robô e o autômato são temáticas do estranho inseridas nas artes. Com as novas pesquisas científicas, outras figuras foram sendo incorporadas a esse grupo, como os ciborgues, organismos compostos por partes orgânicas e partes cibernéticas e os humanos aprimorados, aqueles que recebem alterações de diferentes ordens para a melhoria de capacidades mentais e físicas, entrando para a categoria dos *posthumans* (“pós-humanos”) (2011, p. 149). Um exemplo de inteligência artificial é a *Maschinenmensch* ou Máquina-humana de *Metrópolis* (1927) filme de Fritz Lang⁴⁰ (1890 – 1976) com roteiro de Thea von Harbou⁴¹ (1888 – 1954), autora do romance homônimo de 1925 que deu origem ao filme. A *Maschinenmensch* é um robô criado para eternizar o corpo da amada de seu criador e que possui vida própria, sendo controlada por ideologias de seus criadores.

FIG. 23. Cena do filme *Metrópolis* (*Metropolis*, direção de Fritz Lang), 1927.



⁴⁰ Fritz Lang (Viena, Áustria, 1890 – Los Angeles, Estados Unidos, 1976) foi cineasta.

⁴¹ Thea von Harbou (Döhlau, Alemanha, 1888 – Berlim, Alemanha, 1954) foi roteirista e escritora.

Anneleen Masschelein explica que essas criaturas da fantasia, que vem ocupando espaço na realidade, apresentam o aspecto de estranheza devido a identificação que o sujeito sente em relação a elas. Até o ponto que ele consiga perceber através do aspecto visual e do comportamento em um filme ou animação, por exemplo, que tais seres são ficção, o humano os compreende e aceita, mas quando tomam um aspecto extremamente parecido com os seus, essa identificação pode transformar-se em repulsão. A autora defende a ideia do autor Tom Geller⁴², de que esses seres híbridos presentes em produções audiovisuais são um modo de apresentar à sociedade uma possibilidade de futuro com a qual terão que conviver, uma sociedade “*post – or transhuman*”, “pós- ou transumana”, formada pela diversidade de materiais que compõem os organismos vivos. (TOM GELLER *apud* MASSCHELEIN, 2011, p. 152).

A noção de estranhamento nas ficções que contribuem para uma “preparação social” está diretamente relacionada ao que se espera de um novo mundo. Se no período das navegações esperava-se por monstros, animais horrendos e quimeras ao longo do caminho e nos novos continentes com que os europeus teriam contato, na contemporaneidade, os *posthumans* tendem a ser os seres com os quais conviveremos. As fantasias da ficção podem se tornar realidade em um certo ponto, e se agora causam estranhamento pelo convívio recente, no futuro talvez já não carregarão tal aspecto, pois haverá algo ainda mais novo e insólito a se desbravar.

Talvez numa contramão da intensa relação do homem com a rapidez da tecnologia e seus sistemas artificiais, ele também trava conexões com aquilo feito de matéria orgânica como ele. Ao mesmo tempo que algumas produções poéticas fazem sua reflexão sobre a sociedade acompanhando as novas tecnologias, utilizando os mais novos recursos, a conectividade e os meios digitais, outras parecem caminhar num sentido oposto, optando por uma desaceleração dos processos, e voltando às técnicas e modos de expressão analógicos, além de temas que se amparam na relação do humano com a natureza. A artista Nara Amélia Melo⁴³ (1982 -) é uma das representantes dessa linha. Suas gravuras em metal, delicadamente coloridas com aquarela e lápis de cor, recolhem as problemáticas humanas para o âmbito pessoal e até mesmo doméstico, de modo que tanto na técnica quanto na temática, suas imagens fogem da amplitude e da rapidez do mundo contemporâneo (FIG. 24).

⁴² Tom Geller (Estados Unidos) é escritor e videojornalista.

⁴³ Nara Amélia Melo (Três Passos, Brasil, 1982 -) é artista, professora e pesquisadora no Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Nara Amélia constrói personagens que estão a um fio de serem interpretados como humanos e nesse deslocamento de espécies, um deslocamento temporal se instaura, como indica a própria artista e pesquisadora em sua tese *Alegorias do Estranho* (2015). Para ela, o movimento de tempo marcado nas suas gravuras relaciona-se à diferença na interação do humano com o animal que existe atualmente e que um dia existiu. Elas fazem menção a um tempo em que o animal ainda constituía um valor simbólico, de mensagens para o homem. Em seu trabalho não só os materiais, a construção física e a estrutura possuem significado, mas também cada animal escolhido. E é esse animal, através de suas semelhanças e diferenças com o humano que confere em grande parte a estranheza presente na obra de Nara Amélia, como afirma a própria autora (2015, p. 232).

Nesse contraste de distanciamento e aproximação com o animal, se reflete uma sociedade contemporânea orientada por modos de comunicação e interação ágeis, rapidamente mutáveis e também controláveis. Se por um lado, a arte se espelha nessa sociedade, acompanhando um movimento de tecnologias digitais e automatização, por outro, uma afinidade, uma busca pela compreensão do que também é composto de matéria orgânica como o animal e uma comparação com este pode tornar-se estranho. O costume com a distância, com o que não produz calor nem vontade próprios, mas que é criado pelo ser humano para seu controle e uso naturaliza-se cada vez mais estimulando o rompimento de vínculos com aquilo que também é orgânico.

Assim, os animais, em suas semelhanças com o homem, são ainda hoje um tema de abordagem nas artes. Se por um lado o sujeito percebe alguma semelhança entre si e o robô ou o ciborgue, por outro ele percebe uma diferença entre si e o bicho. Isto se deve ao fato de que o homem tem a capacidade de pensamento simbólico, como explica John Berger⁴⁴ (1926 - 2017) em *Animais como metáfora* (2010). Ao mesmo tempo que o ser humano estranha o animal, ele se reconhece nele (2010, p. 9). O humano se reconhece nos outros animais, pois percorre um ciclo de vida parecido com o deles, e assim como eles, está submetido a circunstâncias não compreensíveis. Eles “são paridos, são conscientes e são mortais” como indica Berger, porém nos “seus hábitos, no seu tempo e nas suas capacidades físicas eles diferem dos homens” (2010, p. 7).

⁴⁴ John Berger (Londres, Inglaterra, 1926 – Antony, França, 2017) foi escritor, ensaísta, roteirista e crítico de arte. Em *Animais como metáfora* (2010) ele situa a relação do ser humano com o animal a partir da linguagem, considerando semelhanças e diferenças entre ambos.



FIG. 24. Nara Amélia. *A loja falsa do meu câmbio*, da série *Animal de sacrifício*. 2011. Água-forte e aquarela. 22 x 30 cm. Foto: Fábio Del Re.

Assim, tomando o animal como seu semelhante, estabelecendo uma “troca de olhares com ele”, como indica Maria Esther Maciel⁴⁵ (1963 -) em *Animais poéticos, poesia animal* (2010), o humano pode encontrar respostas sobre sua própria existência e justamente por isso, a presença do animal nas artes não se esvai, mas encontra espaço também para hibridismos e o estranho da animalidade refletida no homem. Ao se pensar o animal deste modo, se desconsidera o conhecimento racional em busca de uma apreensão do outro (MACIEL, 2010, p. 18) e se considera, as similitudes existentes no universo como propõe Michel Foucault⁴⁶ (1926 – 1984), considerando a *aemulatio* ou emulação uma das similitudes através da qual todo item existente em algum lugar da Terra possui um outro correspondente em outro espaço, um reflexo, assim o filósofo indaga:

Não são, porventura, as estrelas mais importantes do que as ervas da terra, de que elas são o imutável modelo, a forma inalterável, e sobre as

⁴⁵ Maria Esther Maciel (Patos de Minas, Brasil, 1963 -) é poeta e escritora.

⁴⁶ Michel Foucault (Poitiers, França, 1926 – Paris, França, 1984) foi filósofo, historiador e professor.

quais lhe é dado secretamente difundir toda a dinastia das suas influências? A terra sombria é o espelho da sementeira do céu, mas nesta justa os dois rivais não têm o mesmo valor nem a mesma dignidade (FOUCAULT, 1966, p. 38).

Ao considerar o animal o seu semelhante, utilizando sua figura para representação de si através de relações antropomorfas, o artista considera a noção de Foucault de uma essência única que permeia tudo o que existe: “da mesma maneira que cada erva ou planta é uma estrela terrestre mirando o céu, assim também cada estrela é uma planta celeste em forma espiritual, a qual só é diferente das terrestres pela sua matéria...” (CROLLIUS⁴⁷ *apud* FOUCAULT, 1966, p. 38). Na produção das minhas imagens, a noção de seres que se refletem toma forma através de peixes e também de outras figuras, como as estrelas-do-mar e os astros celestes. Utilizo o espelhamento de criaturas através da morfologia das mesmas, mas também através de relações que encontro com alguma temática que me mova. Certa vez escutei uma canção composta e interpretada por Sarah Vieira, cantautora juiz-forana, que no mesmo instante me transportou para o trecho de Foucault anteriormente citado sobre as estrelas. Em uma parte da canção escrita por Sarah, *Orun Aiye*, a autora descreve sua versão para a formação das Três Marias, conjunto de estrelas visível a olho nu que habita o céu brasileiro. Filhas do sol, da lua e do mar, as Três Marias no céu são reflexos de outros lugares.

Na página seguinte:

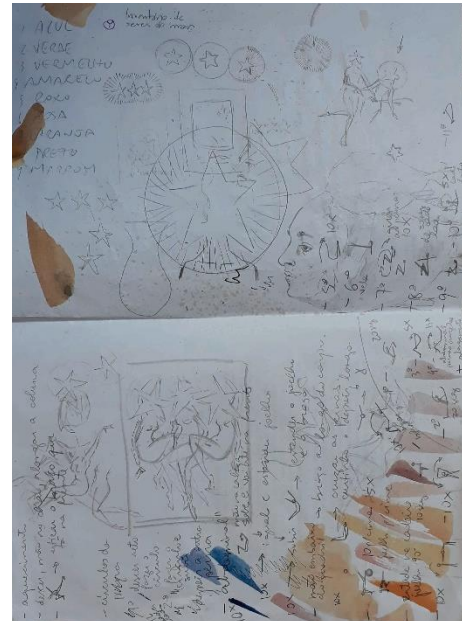
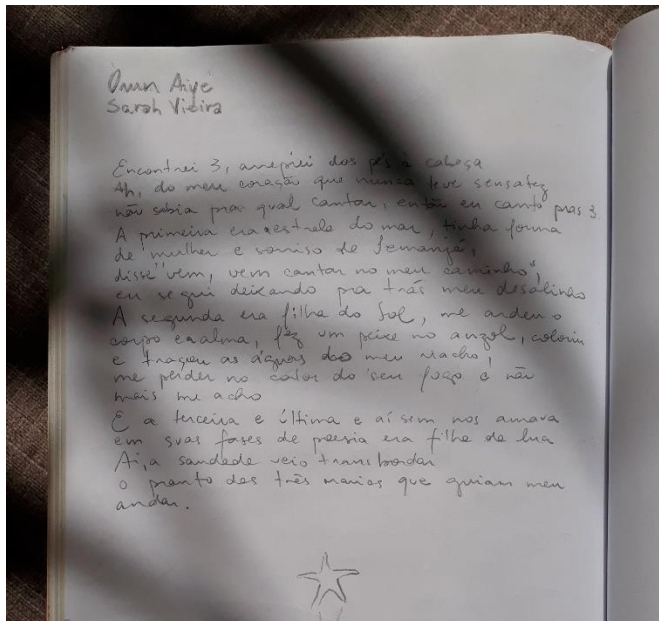
FIG. 25. Anotação de parte da letra de *Orun Aiye*⁴⁸, de Sarah Vieira. 2020.

FIG. 26. Estudos de composição e teste de cores.

⁴⁷ Oswald Crollius/Croll (Hesse, Alemanha, 1560 – Praga, República Tcheca, 1609) foi médico, farmacêutico, alquimista e filósofo químico.

⁴⁸ Descrição de parte da letra de *Orun Aiye*:

“Encontrei três, arreepei dos pés à cabeça
Ah, do meu coração que nunca teve sensatez
Não sabia pra qual cantar, então eu canto pras três
A primeira era estrela do mar, tinha forma de mulher
E sorriso de Iemanjá,
Disse “vem, vem cantar no meu caminho”,
Eu segui deixando para trás meu desalinho
A segunda era filha do sol,
Me ardeu o corpo e a alma, fez um peixe no anzol,
Coloriu e traçou as águas do meu riacho,
Me perder no calor do seu fogo e não mais me acho
E a terceira e última e aí sim nos amava em suas fases
De poesia era filha da lua
Ai, a saudade veio transbordar
O pranto das Três Marias que guiam meu andar.”



Em uma outra possibilidade de criação estética, a arquitetura, a fantasia se caracteriza, de acordo com Aline Zim⁴⁹, em *Entre castelos encantados e catedrais: a (des)classificação do gênero fantástico na arquitetura* (2018), como uma forma de escapismo no cotidiano dos transeuntes das cidades. Como um modo de classificação para edifícios excêntricos, estas construções fogem dos sistemas convencionais da arquitetura, reincidindo na ideia de fantasia associada ao estranho, e este por sua vez, reafirmando sua conexão com a novidade. Esta noção está diretamente associada àquela de *umhomeliness*, o estranhamento a partir da relação da pessoa estrangeira com o lar, com o ambiente. Zim explica que desde o século 19 a categoria do sonho não está incluída nos critérios de “bom gosto” arquitetônico. Isto se dá pelo fato das produções imagéticas oníricas estarem associadas ao inconsciente da mente humana, sendo consideradas assim, irracionais, adjetivo que desqualificaria uma obra (2018, p. 1648).

A imaginação ao propiciar imagens incompreensíveis em maior ou menor nível, favorece que o estranho seja operado. Através do estudo de Zim é possível retomar o pensamento de Viktor Chklovsky sobre o estranhamento como uma quebra do automatismo explicado no subcapítulo anterior. Este fato que atinge os indivíduos, especialmente em centros urbanos do ocidente, está presente no cotidiano reprimindo a fantasia, esse modo de movimentar as ideias pessoais e fora do senso comum. Zim afirma haver uma separação entre os lugares conforme suas especificações, e a fantasia, por sua vez, é reprimida na cidade e

⁴⁹ Aline Stefânia Zim é doutora em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de Brasília e docente no curso de Arquitetura da Universidade Católica de Brasília. Atualmente pesquisa a utilização de espécies da flora do Cerrado para a recomposição de áreas deterioradas e no paisagismo em áreas urbanas.

reduzida a espaços determinados, como parques de diversão, que são os lugares destinados a esse tipo de atividade. Para a autora este fato não é à toa, mas representa a “oposição da repressão da imaginação, desautomatizando a visão do mundo vigente e dando espaço a novas culturas” e é por isso que a “arquitetura fantástica representa uma forma de escapismo, assim como a arte em geral representa o refúgio da loucura” (FUÃO *apud* ZIM, 2018, p. 1651).

Assim, a arquitetura fantástica não se resume aos parques de diversões, mas representa os edifícios que incorporam as impossibilidades do cotidiano, destacando-se na monotonia das construções urbanas, como os trabalhos de Zaha Hadid⁵⁰ (1950-2016) que desafiam as retas das cidades com suas curvas futurísticas e Lina Bo Bardi⁵¹ (1914-1992), com a penetração do ambiente externo nos espaços internos da construção, através de janelas que impossibilitam a instalação de vidros (FIG. 27 e 28, respectivamente). A arquitetura fantástica, estimulando o bicho-homem a “abrir os olhos” e enxergar outros ângulos da cidade, demonstra, como outros tipos de criações, a possibilidade de curiosidade, de uma interação com seu *habitat*, que não se baseia exclusivamente no trabalho e na sobrevivência, a possibilidade de reflexão e de diversão.

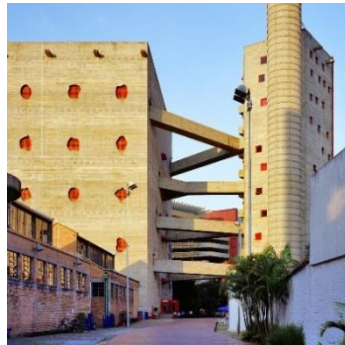


FIG. 27. (À esquerda) Burnham Pavilion (Chicago), de Zaha Hadid Architects, 2009. Foto: Michelle Litvin.

FIG. 28. (À direita) Sesc Pompeia (São Paulo), de Lina Bo Bardi, 1986. Foto: Pedro Kok.

A diversão é responsável por atribuir ao ser humano o alívio. Ao afirmar isso, Jean-Jacques Wunenburger (1946-)⁵², explica, em *O Imaginário* (2007), que o divertimento permite que o indivíduo saia do cotidiano, que ele possa ter prazer. Muitas vezes considerada uma esfera de pouca relevância para os adultos, a fantasia vinda de uma imaginação fervilhante é direcionada e estimulada especialmente nas crianças, através de “atividades gratuitas”. Estas atividades, que na infância têm a forma de jogos, são necessidades através das quais se extrai

⁵⁰ Zaha Hadid (Bagdá, Iraque, 1950 – Miami, Estados Unidos, 2016) foi arquiteta.

⁵¹ Lina Bo Bardi (Roma, Itália, 1914 – São Paulo, Brasil, 1992) nome pelo qual ficou conhecida Achillina Bo, foi arquiteta e designer.

⁵² Jean-Jacques Wunenburger (França, 1946 -) é filósofo e professor na Universidade Jean Moulin Lyon 3, em Lyon, França. Especialista em estudos sobre a imaginação e o imaginário, em *O Imaginário* (2007) o autor averigua as teorias de diferentes autores em diferentes épocas, construindo uma aproximação entre eles e traçando conceitos para fenômenos que se desenvolvem no processo de formação da imagem.

prazer “para nada”. Já na idade adulta, os jogos se tornam divertimento. Depois dos jogos e do divertimento, o terceiro fator considerado como “atividade gratuita” é a arte (WUNENBURGER, 2007, p. 54-55). Nela, os jogos e o divertimento se encontram, atestando “no homem uma necessidade universal de fabricar imagens e de dar corpo e controle a um imaginário visual e textual” (2007, p. 57), consolidando-se como a pausa na rotina que leva o adulto à idade da criança, podendo criar, mover-se, falar, olhar, observando seus sentimentos, pensamentos e sensações e os relacionando com o mundo, que durante o período de fruição e produção poética, pode tornar-se um pouco menos rígido e um pouco mais acolhedor.

Por fim, é possível compreender que as noções sobre fantasia e estranho como gêneros se misturam e, para além disso, fazer uma teoria sobre gêneros não é o interesse desta pesquisa. Deste modo, pode-se considerar o estranho como um conceito geral dentro do qual se encontra o aspecto presente na fantasia capaz de criar efeitos e afetações. A fantasia, por sua vez, faz-se, além daquilo que se produz na imaginação, o espaço na arte no qual seres, ambientes e narrativas extraordinárias se conduzem, proporcionando fruições que transportem o sujeito para imaginários particulares que não poderiam ser apreendidos por outros indivíduos se não fosse a linguagem.

2. CONHECIDO E IMAGINADO

Ao se pensar em uma poética que percorre os caminhos da fantasia, reflexões sobre a imagem, sua construção e recepção são desenvolvidas ao longo do processo criativo e essas questões se tornam de grande valia para compreender como o artista se articula para criar suas obras. Elementos dos quais partem as imagens, sejam eles oriundos de um conhecimento prévio ou não, como estas se formam, as ligações entre o fruidor e a obra, e a relação entre “real” e imaginário serão abordados neste capítulo considerando o imaginário como um aspecto fundamental para este estudo, uma vez que dele surgem as informações e ideias que veiculam o conteúdo presente num trabalho poético. É também o imaginário, em suas variadas vertentes, um dos pontos que propicia a interpretação, ação distinta conforme cada leitor e por isso, importante na compreensão de aspectos que suscitem o estranho.

2.1. “Não existe” existe sim

Nos versos marejados de Dorival Caymmi⁵³ (1914 – 2008) e Jorge Amado⁵⁴ (1912 – 2001) a canção sobre a morte em águas verdes se conduz. *É doce morrer no mar* (1943) conta sobre o marinheiro que parte em seu saveiro e não retorna, sendo levado pela sereia, provavelmente Iemanjá, figura de grande representatividade da cultura da Bahia, cidade natal de Caymmi e de Amado. O fragmento abaixo demonstra:

Saveiro partiu de noite foi
Madrugada não voltou
O marinheiro bonito
Sereia do mar levou (1943).

E é a partir dessa imagem e do trecho apresentado a seguir, o início d’*O encontro do imaginário* (2005) de Maurice Blanchot⁵⁵ (1907 – 2003), que se permite uma analogia ao fazer artístico e a sua constante busca pelos sentidos que a imagem traz ao seu autor.

Não devemos esquecer que esse canto [das sereias] se destinava a navegadores, homens do risco e do movimento ousado, e era também ele uma navegação: era uma distância, e o que revelava era a possibilidade de percorrer essa distância, de fazer, do canto, o movimento em direção ao canto, e desse movimento, a expressão do maior desejo (2005, p.4).

⁵³ Dorival Caymmi (Salvador, Brasil, 1914 – Rio de Janeiro, Brasil, 2008) foi compositor, cantor e violonista.

⁵⁴ Jorge Amado (Itabuna, Brasil, 1912 – Salvador, Brasil, 2001) foi poeta e escritor.

⁵⁵ Maurice Blanchot (Quain, França, 1907 – Le Mesnil-Saint-Denis, França, 2003) foi filósofo, crítico literário e escritor.

Assim como o marinheiro, o artista zarpa para o mar. Ao partir para seu mar do fazer artístico, o artista vai ao encontro do desconhecido e o deleite está no partir, na errância e no que esta lhe proporciona. No caminho, o sujeito se depara com questionamentos sobre a imagem, sua temática, seus motivos, seus desdobramentos. A sereia, cujo canto o conduz, é a linguagem e com ela segue a imagem, cheia de mistérios e segredos a serem compreendidos, oriunda de lá onde outras criaturas com suas respectivas peculiaridades se refugiam, o imaginário. Esse ambiente aquoso, onde diversas referências se misturam sem uma origem clara, é um dos aspectos do meu trabalho poético. O interesse pelas águas, suas criaturas e formações e mesmo as propriedades dessa substância me fisgam, sendo assim, tema e matéria para imagens que produzo. Jean Delumeau⁵⁶ (1923 – 2020) em *A História do Medo no Ocidente* (2009) pontua sobre uma desconfiança que tal elemento gera nos seres humanos, muito pela nossa condição terrestre.

A água está a nosso alcance, seja no uso cotidiano, seja na maior porcentagem de formação do corpo humano, ela é espaços de extensões incontáveis, por vezes inabitáveis, por vezes, nunca visitados pelo ser humano. Ela é alimento imprescindível e simultaneamente, a água é caminho da morte. Frequentemente a água é considerada o ambiente de onde surgiram os seres vivos, e no útero, é ela que protege o bebê. Inúmeros fatores alimentam meu interesse por coisas da água, e um deles são os peixes de quando eu era criança e minha mãe desenhava como resposta aos meus pedidos de figuras para colorir. Eram três espécies de peixes. A representação das três se repetiu incansavelmente para mim e meus dois irmãos e a partir de uma delas originou-se o *Peixe-matriarca*.

Referências para a composição do Peixe-matriarca.

FIG. 29. (À esquerda) Acará-bandeira. Foto: Douglas Fernando.

FIG. 30. (À direita) Zebra Flash. Foto: Enrico Richter.



⁵⁶ Jean Delumeau (Nantes, França, 1923 - Brest, França, 2020) foi um historiador dedicado à temática renascentista. Em *A História do Medo no Ocidente* (2009) o autor aborda fatores e origens do sentimento, tomando como aspectos de grande relevância o social e o religioso.

Ao deixar escritas cinco das suas *Seis propostas para o próximo milênio* (1988), o escritor Ítalo Calvino⁵⁷ (1923 - 1985) aponta a “capacidade de pensar por imagens” (1985, p. 108) como uma das principais qualidades da literatura a serem preservadas. Para Calvino, antes mesmo que as palavras se reúnam e que ele construa uma história, a imagem se apresenta à mente e se organiza, seja por um motivo desconhecido ou não. Ela é quem orienta as conexões e as escolhas a serem efetuadas pelo autor. Demonstrando as fases de sua criação literária, Calvino indica a constante presença da imagem na criação poética, uma vez que desde sua primeira aparição, ocasionalmente turva e sem um sentido completamente compreensível, se mantém ativa e se transforma a cada nova leitura e a cada novo intérprete com quem tem contato. Afirmando estar a humanidade na “civilização da imagem”, visto que a televisão e sua rápida propagação imagética era um grande fator sobre a compreensão e reflexão sobre a sociedade ocidental de 1985, ano no qual o autor apresentaria suas propostas à Universidade de Harvard, Calvino antevia a rapidez com que essas imagens devorariam sua civilização no século vindouro, de grandes avanços e conexões digitais.

Segundo Jean-Jacques Wunenburger, o imaginário se concretiza através do “estudo das produções imagéticas, de suas propriedades e de seus efeitos” (2007, p. 8). É por este fato que encontra sua legitimidade principal na arte, terreno que se configura fundamentalmente como o de produção e compreensão de imagens, sejam elas linguísticas (que se dão por estruturas semânticas), mentais (aquelas que se apresentam sem uma matéria concreta, como imaginação) ou visuais (que se dão pela experiência física no olho).

Essa estreita relação do imaginário com a arte se faz devido à liberdade que a arte concede às ideias, que muitas vezes são reprimidas no cotidiano. Isto se relaciona aos modos como o desenvolvimento da linguagem se sustenta e permite que as pessoas se conectem aos objetos, sejam eles oriundos da imaginação ou não. Serão colocadas em diálogo aqui as noções sobre o imaginário elaboradas por três pensadores, Jean-Jacques Wunenburger, Maurice Blanchot e Ítalo Calvino. Essas noções proporcionam uma compreensão sobre a interação entre o sistema criativo e organizacional que são o imaginário e a arte.

Jean-Jacques Wunenburger (2007) define duas linhas de formação das imagens. Na “imaginação reprodutiva”, elas são produzidas a partir de algo conhecido, já na imaginação “própria ou fantasmática”, há o fomento ao devaneio, há a elaboração de imagens inéditas. Do mesmo modo, Ítalo Calvino (1990) descreve um “imaginário indireto” e uma “imaginação

⁵⁷ Ítalo Calvino (Santiago de las Vegas, Cuba, 1923 – Siena, Itália, 1985) foi escritor e jornalista.

individual”, estando cada uma dessas ideias respectivamente ligadas às de Wunenburger. Por último, Maurice Blanchot (1987), escritor francês que dedicou seus estudos à literatura e à linguagem, deixa duas possibilidades para o imaginário considerando, do mesmo modo que os outros dois pensadores, que a criação de imagens pode iniciar-se a partir do conhecimento e daquilo que é incógnito.

Calvino considera a imagem como o elemento que nutre a fantasia. Essa imagem se projeta em uma tela mental, aos modos de um “cinema mental” como nomeia o próprio autor. Sendo elas as responsáveis pelo primeiro sopro da narrativa, “as soluções visuais continuam a ser determinantes”, pois resolvem problemáticas da história que “nem as conjecturas do pensamento nem os recursos da linguagem conseguiriam resolver” (1990, p. 106). Funcionando então como o indício de uma sequência que se desenrola através das palavras e de seu raciocínio verbal, o autor busca clarear de onde irrompem essas imagens e encontra amparo em um ensaio de Jean Starobinski (1920 – 2019) de 1970, no qual o escritor suíço aponta uma imaginação baseada na “comunicação com a alma do mundo” e uma outra que se faz “instrumento de saber” (STAROBINSKI *apud* CALVINO, 1990, p. 103). Calvino explica que na primeira, existe uma incompatibilidade com o conhecimento científico, aquele que se relaciona ao mundo externo. Já a outra coexiste com tal conhecimento, atuando inclusive, como uma possibilidade para seus pressupostos (1990, p. 103).

À proposição de Calvino que divide a formação de imagens em dois meios, está correlatada à de Jean-Jacques Wunenburger. Da mesma maneira este acredita em imagens originárias de experiências do mundo concreto que se relacionam à memória e ao conhecimento. Este viés da formação de imagens é para ele a “imaginação reprodutiva” que opera como o “instrumento de saber” de Calvino. Por outro lado, a orientação segundo a qual as imagens se formam a partir de uma “identificação com a alma do mundo”, como indica o autor italiano (1990), é para Wunenburger (2007) a “imaginação própria” ou “fantasmática”, a qual fornece imagens espontâneas e fomenta fantasias.

A imaginação abordada pelos dois escritores que se constrói através do conhecimento de mundo está vinculada ao “imaginário indireto” sobre o qual trata Calvino (1990). Nele estão inseridas as imagens fornecidas pela cultura, sejam elas de cultura de massa ou de outras áreas e pode-se dizer também sobre o repertório baseado na experiência individual sobre a Terra, inclui-se aí o que se usa chamar imaginário coletivo, conceitos tradicionalmente pré-estabelecidos que são transferidos pela convivência em cada sociedade.

Ao escrever os *Inventários do mundo* (2004, p. 11 - 57), Maria Esther Maciel discorre sobre a obra de artistas, cujo caráter se marca pela prática da classificação. Deste modo a autora

demonstra como o ser humano está sempre atento ao que o cerca, registrando para si diferentes importâncias e significados das coisas, o que será utilizado por ele como referência nos mais diversos âmbitos de sua vida, inclusive na criação poética. Encontrar, registrar e posteriormente listar faz parte da experiência terrestre de cada ser. Ao caminhar “como se lesse cada trecho do terreno e decifrasse, dessa forma, um pedaço do mundo” uma personagem citada pela autora constrói seu mundo e se autoconstrói, e do mesmo modo o fazem todos os viventes. Através do registro do que o rodeia o indivíduo decifra o mundo, devolvendo a ele novas ideias e sentidos que se formam a partir daquele “imaginário indireto”.

A esse entendimento sobre a imagem pode-se associar ainda duas características descritas pelo filósofo Jean-Paul Sartre (1905 – 1980) para a mesma. São elas a consciência e a observação, como aponta Úrsula Silva⁵⁸ em *Real e irreal: sobre o conceito de imagem em Sartre* (2013). A autora explica que a imagem é consciência no sentido que ela não é o objeto em si, mas uma referência ao objeto concreto, dado que leva ao segundo aspecto. Para se ter uma consciência sobre um objeto é necessário que este seja observado e percebido. A imagem funciona para Sartre como uma consciência que apresenta o objeto de maneira imediata. Similarmente ao processo perceptivo, no qual as faces do objeto são visíveis, a imagem indica o objeto como um todo, sendo, deste modo, a consciência que se tem sobre o mesmo (SILVA, 2013, p. 81 – 82). É justamente neste fato que o imaginário como aquela versão em que é um conteúdo baseado no conhecimento se afirma no pensamento de Sartre. Para ele, a imagem possui uma “identidade de essência” que possibilita a associação rápida e consequente reconhecimento do objeto ao qual faz menção. O autor descreve ainda que a existência dessa imagem e a existência do “real” não coabitam de mesmo modo e por isso, a imagem não possui a “identidade de existência” (SARTRE, 1973, p. 6).

Se por um lado as imagens habitantes das mentes humanas são como uma interpretação involuntária do mundo externo a ela, um reflexo da cultura, por outro está, segundo Calvino, a “imaginação individual” (1990), da qual se evocam imagens, da qual partem imagens não vistas, podendo-se associá-las ao “tesouro interior” tratado por René Descartes⁵⁹ (1596 – 1650) (apud WUNENBURGER, 2007, p. 13). É por acreditar na prosperidade desse “tesouro” que Calvino aponta a “visibilidade” como um valor a ser cuidado numa sociedade em que

⁵⁸ Úrsula da Rosa Silva é professora e diretora do Centro de artes da Universidade Federal de Pelotas. Sua pesquisa é centrada em Filosofia da arte e estética. No texto *Real e irreal: sobre o conceito de imagem em Sartre*, a autora apresenta a concepção do filósofo e crítico Jean Paul Sartre (1905-1980) sobre a constituição da imagem pelo sujeito, considerando aspectos próprios da arte e do indivíduo.

⁵⁹ René Descartes (La Haye em Touraine, França, 1596 – Estocolmo, Suécia, 1650) foi filósofo, físico e matemático.

“estilhaços de imagens, semelhantes a um depósito de lixo” se multiplicam e são interiorizadas nas pessoas tornando-se cada vez “menos provável que uma delas adquira relevo” (1990).

Se incluí a Visibilidade em minha lista de valores a preservar foi para advertir que estamos correndo o perigo de perder uma faculdade humana fundamental: a capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de *pensar* por imagens. (CALVINO, I., 1990, p. 107 – 108).

Calvino destrincha o imaginário a partir do viés de sua especialidade, a literatura. Considerando a arte como um misto de fatores e de influências, na qual as áreas interagem caracterizando-a como multidisciplinar, é possível tomar as considerações do italiano para outras linguagens também. Assim, “*pensar* por imagens” atinge diversos níveis de atuação e reflexão do ser humano. Neste sentido, o imaginário é a parte do mundo onde habitam as ideias, opiniões, saberes e uma intimidade que relaciona o indivíduo ao lugar onde ele se insere.

Maurice Blanchot (1957), assim como os dois autores anteriormente citados, indica duas vertentes para a formação da imagem. Uma das versões se alinha com a “imaginação reprodutiva” de Wunenburger e a “imaginação como instrumento do saber” de Calvino. Nessa situação a imagem se desenvolve a partir da lembrança. A repetição de elementos extraídos ou baseados no mundo concreto se articula de modo a criar uma coerência entre si, possibilitando um delineamento linguístico. Neste sentido a expressão ser “à imagem de” utilizada por Blanchot designa a ideia que se forma a partir de um referencial conhecido. O autor utiliza uma analogia ao cadáver, uma materialidade que se assemelha a algo, aparenta um corpo vivo (BLANCHOT, 1987, p. 262). Esta metáfora pode ser vista aqui como a passagem do objeto até a forma concreta de sua apresentação. Assim como um corpo vivo, uma garrafa, por exemplo, tem suas características específicas. Ao morrer o corpo se transforma, sua constituição se altera, sua aparência se modifica, de mesmo modo, quando aquela garrafa passa por um processo de tornar-se uma pintura, uma escultura, uma fotografia ou outro tipo de apresentação plástica, ela deixa de ser o objeto garrafa com aqueles aspectos e converte-se em imagem, com sua conformação específica, grafite, tintas, diluentes, superfície.

Se para Sartre (1973) a imagem não possui “identidade de existência” por não fazer o objeto existir em si, mas “em imagem”, na outra versão do imaginário de Blanchot as imagens se fazem a partir exatamente do que não existe, da ausência. Esta ausência está relacionada àquilo que não se tem conhecimento, então, por não estabelecer uma identificação com o indivíduo, é como se para ele não existisse, sendo, portanto, “irreal”. Isto porque a vivacidade,

a proximidade entre o sujeito e a imagem é o que determina o senso de “realidade” para este sujeito (BLANCHOT, 1987, p. 257). Em torno da falta movimenta-se a outra vertente do imaginário, aquela que se aproxima da “imaginação própria” de Wunenburger e da imaginação como “comunicação com a alma do mundo” de Calvino. Assim a imagem se articula e se concretiza em torno de si própria e não de um objeto externo. Como o tempo, esta imagem se conecta ao momento, ao que é, já aquela outra derivada de referenciais do mundo material, próxima a um registro, é o que estava (BLANCHOT, M., 1987, p. 260).

Recorrendo também ao atributo temporal, Ítalo Calvino propõe uma definição para a formação e a correlação entre as imagens que permite compreendê-las como aquilo que se associa à criatividade, propiciando as fantasias, a inovação e as ideias de transformação do que habita o mundo. Para ele a imagem se refere ao que é “repertório do potencial, do hipotético, de tudo quanto não é, nem foi e talvez não seja, mas que poderia ter sido” (CALVINO, 1990, p. 106). Wunenburger considera que o imaginário se mistura à realidade exterior a ele e por vezes os dois conflitam, não possibilitando uma clareza do que parte de um e de outro, e não permitindo afirmar se um conteúdo imaginário não possui qualquer rastro no espaço ou no tempo fora dele (2007, p. 10).

Neste vínculo entre “real” e “irreal” que é comumente definido pelo conhecimento do sujeito sobre o tema de um objeto, inclusive no campo poético, a linguagem se apresenta como uma forma de materialização dos elementos desenvolvidos pela mente. E através da interação entre esses elementos a arte constrói seu discurso e gera juízos sobre seu conteúdo. Diferentemente de um tempo em que a linguagem pictórica funcionava como espelho do mundo, na contemporaneidade há quase uma nitidez da artificialidade que ela guarda. Nesse sentido, para Maria Esther Maciel, a arte é “falsificação”, ela “não toma o artifício como adereço, invólucro, efeito de superfície”, o que não é peculiar ao seu estado de arte não é “maquiado”, pois “a ficção é ficção” (2004, p. 34). Assim, os elementos presentes em uma obra podem ser, de certa forma, reconhecíveis para quem a experimenta, mas a maneira como se articulam permite a esse sujeito reconhecer também que está vivendo um momento dentro de uma proposta poética e não uma simulação da “realidade”.

Por buscar as peculiaridades da imagem, Maurice Blanchot aponta no artista um “fascínio”, um “encantamento” por ela, assim como aquele que a sereia gera no marinheiro (2005, p. 4). Tal envolvimento se dá pelo interesse desse indivíduo em entender a imagem a partir dos seus variados vieses e atingi-la o mais próximo da forma como ela é mentalmente. Neste âmbito a linguagem se movimenta a fim da própria descoberta. Por ter a imagem como motivo de sua pesquisa, de sua relação, exposição e descoberta do mundo, o artista acaba por

considera-la por uma perspectiva que não centraliza no conhecimento o aspecto definidor da criação poética. Esta alimenta a imaginação própria, que possibilita imagens formadas a partir do repertório de cada pessoa e de uma autorreflexão. Deste modo, a arte é, para o autor, aquela que autoriza o “irreal” (BLANCHOT, 1985, p. 256). E ao autorizar o “irreal”, a arte aproxima-se do imaginário, adjetivo frequentemente usado como sinônimo daquilo “que não existe”, termo que intitula a morada das imagens.

Ítalo Calvino define o conto como o desenvolvimento da junção entre uma “lógica espontânea das imagens” e uma “intenção racional”, o que pode ser aferido também na produção de imagens visuais. E particularmente, o autor declara ter buscado no processo de formação e interação das imagens “um meio para atingir um conhecimento extra-individual, extra objetivo”. As palavras daquele que tem a visualidade como uma das características fundamentais de seu fazer poético enunciam que ele se afina àquela corrente na qual a imagem “se identifica com a alma do mundo” (CALVINO, I. 1990, p. 106), assim como comumente se faz na arte, pois ela permite que o “irreal”, que a fantasia guardada no imaginário se manifeste.

Assim, se a arte legitima essa versão do imaginário no qual as imagens surgem de pontos desconhecidos, é porque ela mesma “atesta no homem uma necessidade universal de fabricar imagens e de dar corpo e controle a um imaginário visual e textual” (WUNENBURGER, 2007, p. 57). No campo artístico é possível que o “irreal” se configure sem a necessidade de afirmação, podendo funcionar ainda como questionamento sobre o conhecimento registrado e o que ele perpetua. O espaço da arte é o que possibilita a contestação e um deboche sobre os limites do saber humano. É neste espaço também que este mesmo humano pode deitar seus pensamentos mais insólitos e estimular a criação de ideias. A “falsificação” da qual trata Maria Esther Maciel se consolida pela linguagem e pela matéria, os modos como uma ideia é articulada e proferida. E justamente por ser “falsa”, a ficção pela qual a arte se conduz, permite que aquele elemento muitas vezes considerado como algo que “não existe” em um desenho ou em um texto seja completamente possível. Isto pois eles partem de um mundo, que por mais diferente do mundo concreto, é mais do que simultâneo a ele, é parte dele e é de onde tudo se origina, o imaginário, e lá, tudo “existe”, nada se esgota.

2.2. Limites do conhecimento

O imaginário proporciona a criação de ficções, sendo responsável pelas ideias veiculadas através de imagens a serem materializadas de diferentes maneiras e para variados fins. Associado ao “irreal”, ele comporta registros de experiências do indivíduo, guardando

imagens ligadas diretamente à compreensão dos seres, objetos, lugares e tudo que está presente na vivência de cada pessoa. Desta forma, tais imagens fazem referência ao já classificado, partindo do que já foi visto, do que já foi averiguado pelo humano, elas se relacionam ao que é sabido sobre algo. A outra fração do imaginário é composto, por sua vez, pelas novas ideias. Assim, as imagens formadas a partir do desconhecido ou por combinarem de modo incomum o que é sabido, não possibilitam uma assimilação completa sobre si, gerando o “inconforto do inominável”, aquilo que Olga Pombo⁶⁰ considera em *Da classificação dos seres à classificação dos saberes* (1998) como a necessidade humana de nomear, ação que fornece ao sujeito uma orientação, o reconhecimento e a sensação de pertencimento no mundo (1998, p. 1).

Neste subcapítulo a classificação será abordada como um método e um hábito de organização que concilia o aprendizado sobre o mundo com conceitos estabelecidos a fim do indivíduo compreender o que o cerca. Essa ação propicia o estranhamento nos casos em que o objeto não seja completamente identificável e inserido em um limite pré-determinado. A relação entre o “irreal” que se conecta a noção do “real”, sendo este um adjetivo referente a um objeto do qual se tem conhecimento, pode ser compreendida aqui através dos sistemas de classificação.

Para clarear a relação do indivíduo com um saber preestabelecido, Olga Pombo trata sobre os “códigos ordenadores” descritos por Michel Foucault. Esses códigos referem-se a um saber transmitido socialmente, estão ligados às peculiaridades e ao entendimento sobre um tema que são explicados e definidos por um determinado grupo social. Tal saber abrange tudo o que há, desde soluções para o cotidiano até elucidações sobre o surgimento do universo. Os “códigos ordenadores” são responsáveis por determinar a ordem dos mais variados âmbitos com as quais o indivíduo irá se deparar dentro de um grupo (POMBO, 1998, p. 2). Essas “regras” tornam-se um parâmetro conforme o tempo que se mantém, indicando tradições por vezes incontestáveis.

Através dos códigos ordenadores o indivíduo interpreta o que o cerca. Conectados a ele, a experiência pessoal, e a subjetividade são outros aspectos processados para gerar a compreensão sobre algo, o que levará a uma definição e a uma consequente nomeação. Devido a essa combinação de fatores, um mesmo nome pode gerar para cada indivíduo uma ideia diferente, uma imagem diferente⁶¹. Assim, cada palavra pode evocar diversas concepções e por

⁶⁰ Olga Pombo é filósofa e membro do Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa. Sua área de concentração é a filosofia da ciência e no texto *Da classificação dos seres à classificação dos saberes* (2011), ela trata sobre os diferentes métodos de classificação científicos e sua evolução relacionados à linguagem.

⁶¹ A noção de diversas imagens que correspondem a um mesmo nome, uma mesma palavra, será tratada no capítulo 3, *Estranho e suas estratégias verbo-imagéticas*, no primeiro subcapítulo, *A palavra, a imagem, a apresentação e o tema: um sobrevoo*. Nesta parte da pesquisa será explicado como a palavra e a imagem se alinham gerando

se conjugarem a outras palavras que possuem a mesma qualidade, as possibilidades se multiplicam e transformam, se estendendo ao infinito, como bem descreve Silvia Molloy⁶² (1938-) na apresentação d' *O livro dos seres imaginários* de Jorge Luis Borges⁶³ (1899 – 1986) e Margarita Guerrero (2000, p.9).

Assim, a classificação funciona como um sistema que permite organizar os objetos e seres, proporcionando uma interação entre os humanos na qual, através de nomes, se torna possível apreender um assunto. Essa possibilidade se dá pelo fato esclarecido por Olga Pombo de que a classificação como um método de repartir objetos em classes entre si correlatadas, seleciona “critérios explícitos e previamente escolhidos” (1998, p. 3). E é na ciência onde os processos classificatórios encontram afinidade, pois nessa área há o intuito da compreensão e explicação das mais variadas questões. É no método científico, através da taxonomia, por exemplo, que se busca enunciar um nome capaz de evocar todos os conhecimentos sobre um determinado corpo, como propôs o cientista da natureza Carlos Lineu (1707-1778), acreditando na possibilidade de apreensão completa da natureza (LINEU *apud* FOUCAULT, 1966, p. 215).

Se o humano ao longo de sua existência apreende sobre si e sobre o que o cerca, definindo sentimentos, coisas e seres e simultaneamente a isso interage com esses elementos através dessa mesma atividade compulsiva de catalogação, por outro lado ele malogra, ao deparar-se com a impossibilidade de abraçar tudo.

Em *Os limites do mundo* (1966, p. 51), Michel Foucault aponta a fragilidade existente no processo de exploração, descobertas e formação do saber feito pelo humano. Para que este compreenda a existência e a correlação das coisas e de si, o saber precisa percorrer o mundo inteiro para ser confirmado, assim a noção de exaustão para se cobrir todo o domínio a ser definido se faz como uma das principais características de uma classificação ideal, como proposta pelo filósofo e professor Leo Apostel⁶⁴ (1925-1995) (*apud* POMBO, 1998, p. 4 - 5). Olga Pombo afirma que outra importante característica da classificação é o fato da mesma exercer-se sobre “elementos finitos”, considerando que o grupo a ser analisado refere-se somente a um período de estudo delimitado. A ideia de Foucault de abarcar o mundo e os “elementos finitos” de Olga se desenrola também em *As Pranchas da Enciclopédia* (2004), de Roland Barthes⁶⁵ (1915 – 1980). Para ele, nas imagens enciclopédicas o homem está sempre ao

possibilidades infinitas, ideia que parte dos conceitos de “visado” e “modos de visar” de Walter Benjamin (1892-1940).

⁶² Silvia Molloy (Buenos Aires, Argentina, 1938-) é escritora.

⁶³ Jorge Luis Borges (Buenos Aires, Argentina, 1899 – Genebra, Suíça, 1986) foi poeta, escritor, crítico literário e tradutor.

⁶⁴ Leo Apostel (Antuérpia, Bélgica, 1925 – Ghent, Bélgica, 1995) foi filósofo e professor.

⁶⁵ Roland Barthes (Cherbourg, França, 1915 – Paris, França, 1980) foi escritor, semiólogo, crítico literário, sociólogo e filósofo.

canto, como se vigiasse sua descoberta, sendo esta algo que o pertence, de certo modo. A posse do mundo conquistada pelo humano se dá nesse exercício contínuo da denominação. Ao fragmentar o mundo em “objetos finitos”, nomeá-los torna-se uma consequência e ao dar a esses objetos sua “assinatura”, o homem submete tais objetos a si mesmo e se apropria deles (2004, p. 106 - 109). O objeto como “assinatura humana do mundo” reflete as “linhas” com as quais o humano “traça a imagem de seu próprio rosto” (BORGES *apud* MACIEL, 2004, p. 13). O mundo segundo o qual cada homem o apreende descreve o próprio indivíduo e será único e específico para cada um deles.

Percorrer tudo o que há no mundo para conhecê-lo, configura-se parte do cotidiano do humano. Desde que nasce, ele precisa entender como suprir suas necessidades básicas, instigar sua mente, fazer ciência, esporte, arte e filosofia e até sua morte a curiosidade em desbravar o que o mundo guarda o moverá. Porém, dar conta do mundo integra-se como uma tarefa falha, pois é “tarefa infinita, necessariamente inacabada, de conhecer o similar”, de conhecer as relações que existem entre as coisas que habitam cada espaço (FOUCAULT, 1966, p. 66). Já que as coisas não se mantêm fixas, não existe a possibilidade de se vivenciar tudo o que há e assim, nas palavras de Foucault, o “saber será movediço” (1966, p. 51). Portanto, os limites do mundo podem ser lidos aqui como a fronteira entre um mundo alcançado e classificado e aquele que se preserva obscuro e mesmo assim é categorizado pelo humano. Como um limite do saber, se por um lado o que se conhece é finito, por outro, o saber é infinito, pois haverá sempre mais universo, haverá sempre algo novo a ser apreendido.

Deste modo, a classificação ao mesmo tempo que indica uma objetividade em favor da definição das coisas, sendo útil para a comunicação e o registro do conhecimento, adquire um caráter subjetivo ao utilizar critérios específicos e determinados por uma ou um grupo de pessoas para a delimitação dos objetos. Em *O idioma analítico de John Wilkins* (1981) Jorge Luis Borges descreve uma situação que afirma tal fato: uma discussão cujo ponto central detém-se em decidir qual vocábulo mais se adequa ao satélite natural Lua, *luna* ou *moon*. Ao fim, o autor assegura que praticamente todos os idiomas não possuem expressividade suficiente, pois “não há classificação do universo que não seja arbitrária e conjectural” e “a razão” disso, define Borges estreitando-se à hipótese de Foucault sobre a impossibilidade de apreensão total do mundo, “é muito simples: não sabemos que coisa é o universo” (BORGES, 1981, p. 86). Não saber o que é o universo consiste em não acompanhar as constantes mudanças que ele desenvolve, de que nada se repete de modo exatamente igual, portanto tudo está em constante renovação.

Assim se confirma a incapacidade do ser humano de absorver e reunir toda informação sobre os seres, os lugares, as matérias, tudo que constitua a existência do que já se sabe e do que ainda é obscuro. As constantes mudanças que permeiam o espaço através do tempo não permitem que o saber fique inerte, como Buffon⁶⁶ (1707-1788), na história natural já pressupunha, e nesse desenrolar, a linguagem também caminha, estando em constante mutação. No processo de categorização, parte do saber sobre algo é considerado a fim de formar uma definição que guarde todos os dados sobre este objeto ou grupo de objetos. Outras informações, contudo, serão voluntariamente excluídas para fins específicos, como acontece no projeto de unificação do conhecimento da enciclopédia, por exemplo, caracterizando essa área do conhecimento, a história natural, como o que Foucault chama de “nomeação do visível” (FOUCAULT, 1966, p. 178), justamente pois nesta construção do saber, certos tipos de informação não são considerados.

Reunir todo o saber, como fez a proposta iluminista enciclopédica ou como fazem também os processos de classificação que se orientam segundo uma ontologia (classificação dos seres), gnosiologia (ciência), biblioteconomia (livros) ou um método informacional (DIEMER *apud* POMBO, 1998, p. 2), torna-se, desse modo, uma “totalidade incompleta, conjectural”, como define Maria Esther Maciel em seu livro *A memória das coisas* (2004, p. 23).

Apesar de apresentar-se sob a sombra de um “código ordenador” que predetermina regras, o enciclopedismo ou outros modos de classificação incessante como uma maneira de inventariar o conhecimento integralmente e de estabelecer uma ordem acabam por demonstrar a impossibilidade do êxito do ato. Maria Esther Maciel defende que:

[...] nenhuma classificação que se quer exaustiva – seja ela regida pelo movimento espontâneo da imaginação ou pelos critérios legitimados pela razão -, é realmente satisfatória em si mesma. Isso, por saberem, consciente ou inconscientemente, que a desordem não deixa de habitar qualquer de nossas tentativas de apreensão do mundo, visto que o paradigma da construção e reconstrução dos mundos míticos, místicos, estéticos e até mesmo científicos, como aponta Félix Guatarri⁶⁷, é sempre o da narrativa delirante (Guattari, 1992, p. 99). (2004, p. 25).

Assim, classificar se faz uma atividade de delimitação conforme critérios e fronteiras estabelecidas, em que os objetos são definidos a partir da relação do homem com o meio

⁶⁶ Buffon (Montbard, França, 1707 – Paris, França, 1788) Georges-Louis Leclerc, o conde de Buffon foi naturalista e matemático.

⁶⁷ Félix Guatarri (Villeneuve-les-Sablons, França, 1930 – Cour, França, 1992) foi filósofo e psicanalista.

(POMBO, 1998, p. 9). E é devido a essa interação que o conhecimento se constrói, de maneira que a história natural, como aquela responsável por mapear o visível e então nomeá-lo e a linguagem, que nos séculos 17 e 18 faz-se representação sendo responsável por transmitir conhecimento, são para Foucault contemporâneas, marcando suas origens no mesmo espaço. Deste modo, conectados os aspectos de cada uma dessas áreas, ver e demonstrar, não são, para Foucault, o que define o saber, mas a relação entre as duas capacidades. “Conhecer será, pois, interpretar: ir da marca visível ao que se diz através dela e que, sem ela, permaneceria palavra muda, adormecida nas coisas” (1966, p. 54).

A partir da relação entre o homem e o meio se gera o conhecimento que desenvolve o que Roland Barthes indica em *A retórica das imagens* (1986) como “léxico”. O “léxico” é “uma porção do plano simbólico (da linguagem) que corresponde a um corpus de práticas e técnicas” e em cada indivíduo, por haver experiências de áreas variadas, estão presente diversos léxicos. A multiplicidade das leituras depende então desses saberes de cada pessoa, sejam eles práticos, culturais ou estéticos (BARTHES, 1986, p. 42).

A noção de Barthes sobre conhecimento e a formação de imagens incita a reflexão sobre a afirmação de Jean-Jacques Wunenburger de que o “imaginário pode [...] mostrar-se como uma via que permite pensar o lugar em que o saber é falho” (2007, p. 59). Isto, pois havendo um sujeito interpretante que tem familiaridade com a temática da imagem ou com o texto, ele estará na posição em que julga ser esse conteúdo “real”, caso ele o conheça ou “irreal”, caso ele não identifique o que experimenta. Esta situação demonstra que diversos aspectos são levados em consideração no processo poético e no envolvimento entre o objeto da linguagem e seu receptor. Como explicita André Mendes⁶⁸ (1971 -), citando Ronaldo Entler⁶⁹ em *O Amor e o Diabo em Angela Lago: a complexidade do objeto artístico* (2007), “a experiência estética deixa de ser exclusivamente a manifestação de um saber ou de um sentimento e se assume como um universo pleno de movimentos, onde esse sujeito age ao mesmo tempo em que se transforma” (ENTLER *apud* MENDES, 2007, p. 14). Para além da imagem que se apresenta e que é criada pelo autor, existe a imagem que se forma para o intérprete, em “torno de cada imagem escondem-se outras” (CALVINO, 1990, p. 104), com isso, ele é colocado em atividade no processo poético.

⁶⁸ André Mendes (1971 -) é professor no Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais. Detendo-se nas potencialidades de obras desenvolvidas a partir da interação entre palavra e imagem, *O Amor e o Diabo em Angela Lago: a complexidade do objeto artístico* (2007) e *Mapas de Arlindo Daibert: diálogos entre imagens e textos* (2011) esmiúçam essa interação nas obras dos dois artistas dos trabalhos, colocando em questão os modos como as leituras se tornam múltiplas.

⁶⁹ Ronaldo Entler (Brasil) é professor e pesquisador na faculdade de Comunicação e Marketing da Fundação Álvares Penteado.

O leitor situado como um agente no processo de criação de imagens a partir de uma produção poética é, assim como o criador da mesma, responsável por averiguar um juízo sobre ela. Desta maneira, as definições de “real” serão conduzidas a partir de “modelos legitimados de representação e classificação do mundo”, que segundo Maria Esther Maciel, “são tão subjetivos, arbitrários e conjecturais quanto os que a ficção é capaz de inventar” (2004, p. 35). A partir da declaração de Maria, é possível retomar a ideia de que as duas vias do imaginário se misturam, de modo que, as ideias inéditas e as adquiridas pela vivência se amalgamam na mente do indivíduo. Assim, as categorias de “real” e “irreal” aproximam suas demarcações, permitindo pensar que o “irreal”, como aquilo que vem da imaginação, também é “real” ao passo que faz parte do mundo em que habitamos, porém, formado por uma matéria que se torna palpável quando concretizada na ficção, através de palavras e imagens. Através desse fato é possível compreender também porque “a imaginação produz o conhecimento”, como explica Márcia Arbex⁷⁰ em sua apresentação *Le Clézio: “ler o que nunca foi escrito”* (2019), pois a partir das ideias as produções se concretizam, pois sem ideias e imagens, o humano não construiria nada.

Ao escrever o *Manual de Zoologia Fantástica* em 1957 (2000), Jorge Luis Borges descreve sobre diversas criaturas que habitam o imaginário e se transformam com o passar do tempo. Para ele, consta no prefácio escrito por Sylvia Molloy, mais do que as bestas enquanto seres, interessa a forma como a linguagem se transforma e se articula, pois ela que permite a existência das mesmas. Com isso é possível compreender que o leitor, cujo estranhamento o toma durante a leitura, perde de vista o que é “real” para ele por causa das palavras, pelas imagens e pelo modo como elas se estruturam. O pensamento de Ítalo Calvino completa esse processo, acrescentando que “todas as “realidades” e “fantasias” só podem tomar forma através da escrita, na qual “exterioridade e interioridade, mundo e ego, experiência e fantasia aparecem compostos pela mesma matéria verbal” (1990, p. 114). Da mesma maneira, a imagem visual também reúne “realidades” e “fantasias” ao incorporar em suas manchas, linhas e cores uma unidade capaz de “sorver” o espectador para si, levando-o para um estado de reflexão no qual os limites do mundo se desfazem.

A experiência permitida pela linguagem para o interlocutor de desfazer barreiras entre conceitos que ele carrega, muitas vezes de maneira inconsciente, é permitida porque sendo ela parte do mundo e possibilitando a ficção, faz com que esta, por sua vez, torne-se um tipo de

⁷⁰ Citação retirada de comunicação de Márcia Arbex em *Le Clézio: “ler o que nunca foi escrito”*, apresentada em 21 de maio de 2019. II Colóquio Internacional Escrita, Som, Imagem, organizado pelo Grupo Intermídia, Escola de Belas Artes, Faculdade de Letras, Escola de Música e departamento de Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais, realizado na UFMG de 21 a 25/05/2019.

realidade. Michel Foucault assume que “a linguagem não é um sistema arbitrário; foi dada ao mundo e faz parte dele, porque as próprias coisas ocultam e manifestam o seu enigma como uma linguagem e porque as palavras se propõem aos homens como coisas a decifrar” (1966, p. 57). Assim, a ficção como um mistério característico à sua natureza linguística, propõe ao ser humano descobrir a si mesmo, reinventar-se através de fantasias que o cotidiano do mundo “real” não permite. E é por estimular novas ideias a partir do incomum e do “imaginário” que a arte como objeto da linguagem é capaz de desconsertar, dando ao humano o papel de poeta segundo a descrição de Foucault: “o poeta é aquele que, acima das diferenças nomeadas e quotidianamente previstas, reencontra os parentescos subjacentes às coisas, as suas similitudes dispersas” (1966, p. 74).

A ficção como um meio de discutir sobre o mundo a partir de imagens, constrói-se a partir das possibilidades que ela mesma oferece: seres, lugares, fatos e taxonomias imaginárias. Para Maria Esther Maciel, ao considerar-se que “ficção é ficção”, a “prática artificialista” faz-se uma “concepção estética, uma linguagem estruturadora” que confirma a diferença existente entre o que é da arte e o que é da “realidade”. Como uma “falsificação” a arte a partir de suas especificidades toma as definições do mundo conforme os seus parâmetros que podem, a cada caso, confirmar ou contradizer as categorias desenvolvidas em cada área e por cada indivíduo (2004, p. 34-35). Esse artificialismo é bastante notável nas obras de caráter estranho da fantasia, pois a hesitação e o conflito entre o que se sabe e o que não se identifica, é um aspecto preponderante e que é fomentado pelos artistas através daquele aspecto.

Animalário Universal do Professor Revillod (2016) é um livro de Javier Sáez Castán⁷¹ (1964) e de Miguel Murugarren⁷² em que as reflexões abordadas neste subcapítulo se reúnem demonstrando como os aspectos de linguagem, conhecimento, classificação e imaginário podem se relacionar nas ficções. O livro descrito pelos autores como o “fabuloso almanaque da fauna mundial”, aos moldes dos compêndios sobre ciências naturais dos séculos 15 ao 17, apresenta espécies animais de diferentes regiões do globo terrestre. Logo nas primeiras páginas de apresentação, se vê um pequeno retrato do Professor Revillod (FIG. 31), o que era comum nos materiais publicados naquele período, como demonstra a figura 32, a folha de rosto de *Cosmographias* (1544), de Sebastian Münster⁷³, na qual o autor é retratado e o conteúdo da obra é introduzido. Uma outra característica similar que pode ser percebida no *Animalário* e em *Cosmographias* é o caráter de totalidade. O livro de Castán e Murugarren é um compêndio de

⁷¹ Javier Sáez Castán (Huesca, Espanha, 1964) é escritor e ilustrador.

⁷² Miguel Murugarren (San Sebastián, Espanha) é ilustrador e artista gráfico.

⁷³ Sebastian Münster (Ingelheim, 1489 – Basileia, 1552) foi um dos mais influentes geógrafos do século 16. Münster foi o primeiro cartógrafo a publicar cada um dos continentes conhecidos em um mapa separado.

animais adjetivado como “universal”, já o de Münster é, como descreve o texto da imagem, uma “descrição de todos os países” e “estados de todo o solo”. Até mesmo a disposição das palavras, o uso de diferentes fontes e a distribuição de letras maiúsculas e minúsculas presente nas páginas iniciais de livros de história natural, como *Esperienze intorno a diverse cose naturali e particolarmente a quelle che ci son portate dall’Indie*, de Francesco Redi⁷⁴ (FIG. 33), também são utilizados no *Animalário Universal* de Sáez e Murrugarren.

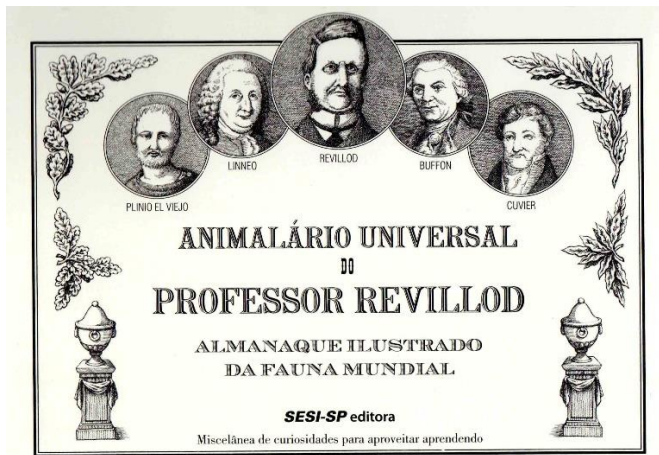


FIG. 31. (Acima) Javier Sáez Castán e Miguel Murrugarren. Folha de rosto de *Animalário universal do professor Revillo*, 2016. 13,5 x 18 cm. Professor Revillo é representado no terceiro retrato em meio ao de outros pesquisadores das ciências naturais, como Plínio, Lineu e Cuvier.



FIG. 32. (Abaixo, à esquerda) Sebastian Münster. Folha de rosto de *Cosmographie, oder Beschreibung aller Länder, Herrschaften und fürnemesten Stetten des ganzes Erdbodens*⁷⁵. 1574.

FIG. 33. (Abaixo, à direita) Francesco Redi. Folha de rosto de *Esperienze intorno a diverse cose naturali, e particolarmente a quelle che ci son dall’Indie*⁷⁶. 1671. Fonte: ViaLibri.

As ilustrações, bem detalhadas em nanquim, representam os animais com os membros visíveis em vista lateral, de modo que a maior parte de seus corpos pode ser observada, facilitando a compreensão sobre sua morfologia. Assim como sugere a tradição das imagens científicas, o nome do animal acompanha a imagem, e na página acima (a orientação do livro é

⁷⁴ Francesco Redi (Arezzo, Itália, 1626 – Pisa, Itália, 1679) foi biólogo. Foi um dos primeiros a questionar a teoria de geração espontânea.

⁷⁵ Cosmografias ou descrição de todos os países, domínios e estados mais importantes de toda a Terra (tradução nossa).

⁷⁶ Experiências em torno de diversas coisas naturais e particularmente as da Índia (tradução nossa).

horizontal) lê-se alguma curta informação sobre o ser. Outros aspectos do livro fazem referência aos materiais publicados no período iluminista, como a Enciclopédia, e seus sistemas de pesquisa comuns nas ciências naturais. Como exemplo, nas primeiras páginas do *Animalário*, um homem é retratado sentado no lombo de um “carfante”, segura uma bandeira com a inicial “R” de *Revillodia*, e abaixo da imagem lê-se “Descoberta do Carfante na Selva da Sumatra”. O homem é provavelmente o próprio Revillod, cientista fictício cujo nome dá origem ao *Animalário Universal do Professor Revillod*, em uma de suas expedições científicas em busca de novas espécies (FIG. 34). Conferindo os louros ao estudioso por sua notável contribuição científica, as informações dadas até a apresentação do primeiro animal ratificam a todo momento a importância da expansão do conhecimento humano sobre a Terra e deixam transparecer as ideias iluministas de desenvolvimento intelectual sobre a obscuridade da ignorância. Em um texto introdutório pode-se notar essa característica:

A obra que o Instituto Revillod se empenha em difundir é a continuidade daqueles heróis desenvolvidos, a quem não titubeamos em chamar de visionários, que foram marcando desde a Idade Antiga o caminho a ser seguido pela humanidade, o iluminando com sua obra e exemplo. Ânã desta instituição e que fiquem para trás, para sempre, os tempos obscuros e os que gerações ingratas afundavam no esquecimento os gênios que percebiam que sua clarividência não era somente incompreendida, senão os levava a uma penosa situação de ruína, quando não de loucura (2016, p. 6).

O caráter de pesquisa que os autores Javier Castán e Miguel Murugarren evocam na elaboração do livro se reflete ainda em números, dados e informações técnicas que são indicados, como a quantidade de lâminas contidas no livro, a quantidade de animais, a longitude e a latitude de uma terra nova descoberta pelo cientista (FIG. 35).

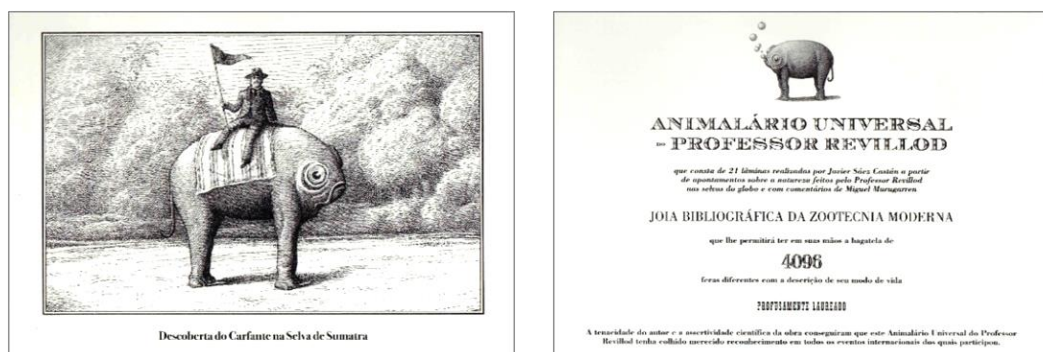


FIG. 34. (À esquerda) Javier Sáez Castán e Miguel Murugarren. Página 2 de *Animalário universal do professor Revillod*, 2016. 13,5 x 18 cm.

FIG. 35. (Na página anterior, à direita) Javier Castán Sáez Castán e Miguel Murugarren. Página 3 de *Animalário universal do professor Revillod*, 2016.

Descrição do texto:

Animalário Universal do Professor Revillod que consta de 21 lâminas realizadas por Javier Sáez Castán a partir de apontamentos sobre a natureza feitos pelo Professor Revillod nas selvas do globo e com comentários de Miguel Murugarren. Joia bibliográfica da zootécnica moderna que lhe permitirá ter em suas mãos a bagatela de 4096 feras diferentes com a descrição de seu modo de vida. Profusamente laureado. A tenacidade do autor e a assertividade científica da obra conseguiram que este Animalário Universal do Professor Revillod tenha colhido merecido reconhecimento em todos os eventos internacionais dos quais participou.

A encadernação em espiral permite que as páginas do livro se mantenham abertas de modo que de um lado se leia a informação textual e do outro se veja a imagem. E é nesta construção que o “jogo” do livro acontece. Cada página com exceção da última, é partida em três pedaços. Na página ímpar se encontra o desenho, de um rinoceronte ou de uma vaca, por exemplo, desmembrado em três partes (FIG. 31) e também seu nome dividido do mesmo modo, “rino-ce-ronte” e “va-ca” com um espaço vazio na faixa central. Na página par, a frase sobre o animal está separada também, assim se lê sobre o primeiro deles: “chifrudo volúvel – de pele blindada – de florestas remotas” e sobre o outro, “suave ruminante – comedor de capim – do mundo civilizado” (FIG. 36). Assim, o leitor pode passar cada um dos pedaços por vez, chegando ao total de 4096 combinações de terços de páginas, averiguando animais “reais” como o rinoceronte, a vaca, o tigre e a pulga, mas também a espécie “rinoceca” (figura 37), a mistura entre o rinoceronte e a vaca, formando um “chifrudo volúvel de pele blindada do mundo civilizado”, espécie esta que só é crível através desta ficção.

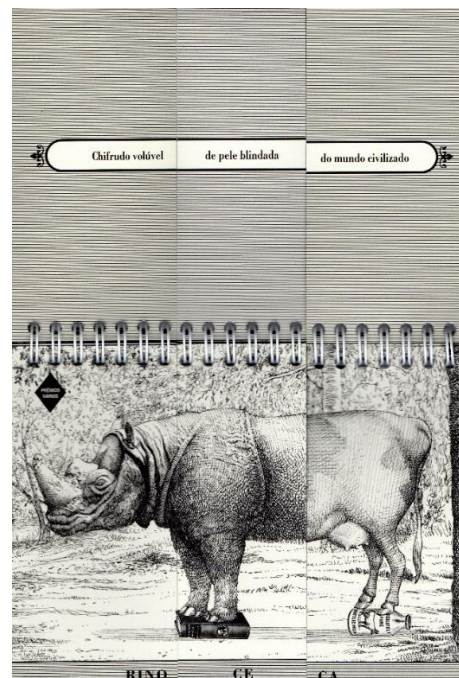
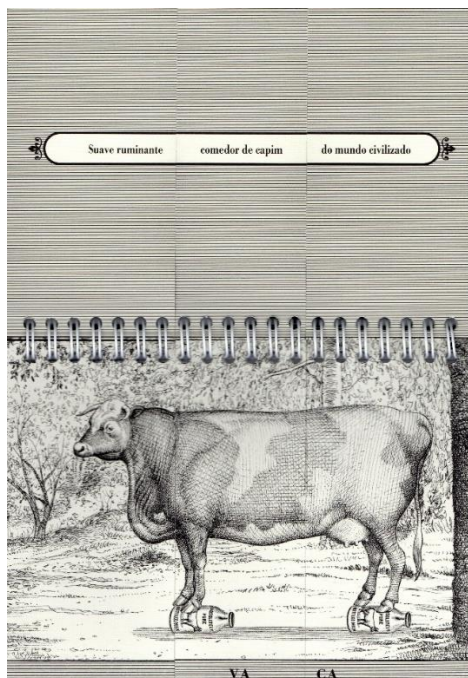


FIG. 36. (Na página anterior, à esquerda) Javier Saéz Castán e Miguel Murugarren. *Vaca*. Ilustração e texto para *Animalário universal do professor Revillod*, 2016. 13,5 x 18 cm (fechado), 17 x 18 cm (aberto).

FIG. 37. (Na página anterior, à direita) Javier Saéz Castán e Miguel Murugarren. *Rinoceca*. Ilustração e texto para *Animalário universal do professor Revillod*, 2016. 13,5 x 18 cm (fechado), 17 x 18 cm (aberto).

Através do formato e da encadernação do livro, do tipo de construção textual e visual, o livro inclui a noção da “irrealidade” da ficção como algo inserido no mundo ao unificar as possibilidades combinatórias de representações de animais fantásticos e aqueles catalogados pela ciência natural. Um imaginário coletivo através do qual o leitor identifique seres também pode ser questionado. Supondo-se que o leitor não conheça uma vaca, seja pessoalmente, por fotos ou histórias. Desta maneira, reconhecer a vaca e assimilar a informação verbal sobre ela torna-se uma experiência diferente de um leitor que não conheça o animal, conferindo a ele outra interpretação e outro julgamento sobre seu estatuto de existência. Uma vaca talvez não cause com frequência o estranhamento, mas um talitro, pequeno crustáceo definido pelo autor como um “antenado comum de forte carapaça das costas arenosas” (FIG. 38), o casuar, ave de grande porte da Austrália, ou o celacanto, peixe abissal, são animais, assim como aqueles híbridos formados pelas misturas dor terços de páginas (FIG. 39), cujas imagens podem proporcionar com maior frequência uma indefinição, gerando o estranhamento, assim mesmo como acaba de acontecer com o software no qual digito este texto, o qual sublinhou de vermelho, indicando erro, as três palavras referentes a esses três animais.

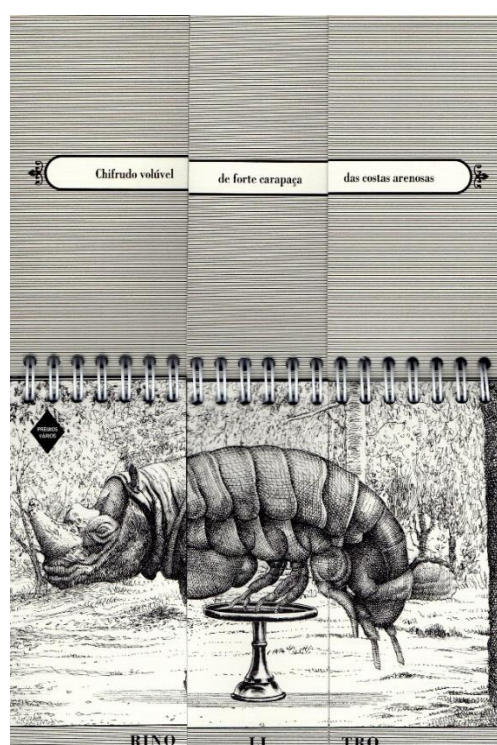
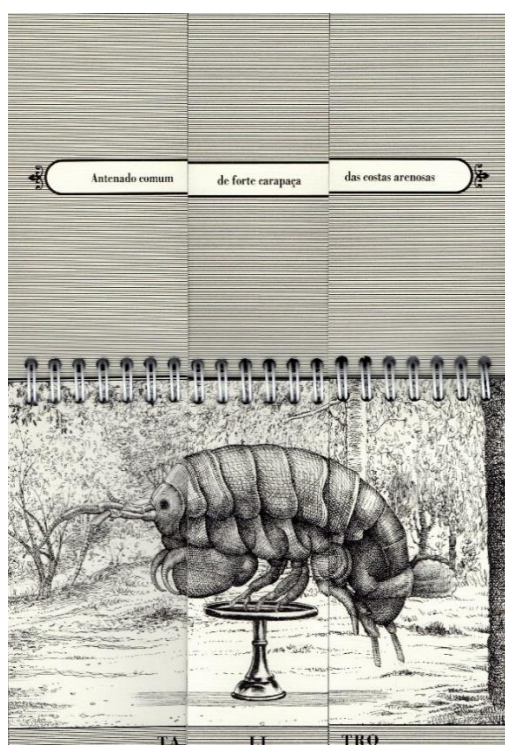


FIG. 38. (Na página anterior, à esquerda) Javier Saéz Castán e Miguel Murugarren. *Talitro*. Ilustração e texto para *Animalário universal do professor Revillod*, 2016. 13,5 x 18 cm (fechado), 17 x 18 cm (aberto).

FIG. 39. (Na página anterior, à direita) Javier Saéz Castán e Miguel Murugarren. *Rinolitro*. Ilustração e texto para *Animalário universal do professor Revillod*, 2016. 13,5 x 18 cm (fechado), 17 x 18 cm (aberto).

Um último aspecto da imaginação que permeia os espaços comuns retratado no *Animalário Universal* é a própria personagem principal. O professor Revillod, estudioso da natureza ficcional, é representado na primeira página do livro ao lado de importantes nomes da história natural no ocidente, são eles, Plínio, o Velho⁷⁷ (23 d.C. – 79 d.C.), Lineu⁷⁸ (1707 – 1778), Buffon e Cuvier⁷⁹ (1769 – 1832). Através de uma aproximação com a enciclopédia e outros registros científicos elaborados aos moldes do Iluminismo que buscavam a razão acima de tudo, separando ciência de ficção, o *Animalário Universal do Professor Revillod* ativa a memória do seu leitor para aquilo que ele conhece como sendo referente à ciência.

Deste modo, a organização das pranchas de ilustrações científicas e os textos elucidativos ativam a noção de que conteúdos apresentados através destes moldes são descrições do “real”. O modo de representação e descrição de um objeto através de imagem e texto científicos são uma forma de legitimação dos fatos apresentados. Ao utilizar a maneira científica para expor seres imaginários, Castán e Murugarren fomentam a interação do leitor com o livro e proporcionam que a imaginação se movimente a fim de responder questões como “de onde conheço esse bicho?”, “o que será que ele come?”, “como ele deve viver?” e permitem pensar ainda em toda a fauna que possivelmente se esconde do conhecimento humano, se aproximando mais das invenções individuais do que das publicações científicas. Assim, a fauna mundial do Professor Revillod é categorizada por critérios insólitos como o são os da biblioteca chinesa de Jorge Luis Borges. Vacas, peixes, “rinocecas”, “ticetres” e “valirontes” convivem no mesmo *habitat*, e único possível, a linguagem da fantasia.

Ainda sobre as possibilidades criativas que uma imagem desenrola, Gianni Rodari escreveu a anedota *A pedra no pântano* (1982). O texto demonstra um processo que se lê aqui como a relação entre a linguagem e o imaginário. Esse pequeno texto indica o desfecho para esta parte da pesquisa:

Uma pedra lançada em um pântano provoca ondas na superfície da água, envolvendo em seu movimento, com distâncias e efeitos diversos, os golfões, as taboas e o barquinho de papel. Objetos que estavam ali por conta própria, na sua paz ou no seu sono, são como que chamados

⁷⁷ Plínio, o Velho (Como, Itália, 23 d.C. – Castellammare di Stabia, Itália, 79 d.C.), Caio Plínio Segundo foi naturalista.

⁷⁸ Carlos Lineu (Kronoberg, Suécia, 1707 – Uppsala, Suécia, 1778) foi botânico, zoólogo e médico.

⁷⁹ Georges Cuvier (Montbéliard, França, 1769 – Paris, França, 1832) Cuvier foi naturalista.

para a vida, obrigados a reagir, a se relacionar. Outros movimentos invisíveis propagam-se na profundidade, em todas as direções, enquanto a pedra se precipita agitando algas, assustando peixes, causando sempre novas alterações moleculares. Quando toca o fundo, revolve a areia, encontra objetos ali esquecidos, desenterrando alguns e recobrando outros. Em um tempo brevíssimo, inúmeros eventos sucedem-se sem que possamos registrá-los (RODARI, 1982, p. 12).

Assim, a linguagem poética deriva de diversos aspectos, como o conhecimento, a cultura, a tradição, a subjetividade da pessoa que se expressa e as ideias que são formuladas a partir daquela “imaginação própria”, além de uma intenção. Como parte do que o humano produz e do que o conecta, é também parte do mundo, o qual está a cada segundo modificando-se e, portanto, sendo também um elemento modificador. Uma palavra ou uma imagem, assim como uma pedra arremessada, ao ser expressada, atira-se a uma profusão infinita de acontecimentos e de ideias adormecidas. Assim como a pedra que invade a água do brejo a qual cobre mistérios e seres escondidos nas raízes e folhas emaranhadas, a palavra e a imagem ao serem lançadas ao mundo ativam memórias, estimulam segredos do inconsciente, põem saberes e ideias a se concatenarem, gerando opiniões, impressões e novas invenções.

Ao ser lançada, a linguagem coloca o objeto, o local e o sujeito em movimento, em transformação, e a mente deste indivíduo, por sua vez, “não assiste passiva a representação, mas nela intervém continuamente, para aceitar e rejeitar, relacionar e censurar, construir e destruir” (RODARI, 1982, p. 12). A linguagem é capaz de atingir seu intérprete e demonstrar muito sobre o que forma esse determinado indivíduo, como sua origem, seus costumes, gostos, ideologias, modelos culturais e experiências. O pântano, área de água abundantes que lentamente são escoadas, como uma metáfora para o mundo e o que o contém, se remodela a cada pequena ação, como a pequena pedra que muda de lugar. O mundo serve como inspiração e como alvo da produção poética que registra as novidades descobertas pelo ser humano e as quais, na poesia, encontram propulsão para reinventar o seu derredor e encontrar sentido abaixo das águas de superfície do ser humano.

2.3. Cultura, ciência e linguagem

A relação do homem com o meio é um dos aspectos a partir do qual modos de interpretação das coisas do mundo se desenvolvem. Tal interpretação se constrói a partir da “narratividade delirante” sobre a qual trata Maria Esther Maciel em *A memória das coisas* (2004, p. 25). Desenvolver teorias, mesmo na ciência onde se quer a pureza e a objetividade das informações, é uma atividade que demanda imaginação para que conjecturas iniciais sejam

feitas e então comprovadas. É necessário haver pontos de onde partir para que os estudos evoluam, e assim, as hipóteses se fazem a partir de narrativas e observações sobre o objeto. Para Ítalo Calvino, as imagens na mente são de onde partem as histórias e o discurso por imagem, por sua vez, “pode brotar de qualquer terreno, até mesmo da linguagem mais afastada de qualquer imagem visual, como é o caso da linguagem da ciência hodierna” (1990, p. 105). Assim, construir histórias não é uma atividade única da arte, mas de diversos âmbitos, com diversas finalidades. Este é o tema desta parte da pesquisa, em que situações serão pontuadas, observando o modo como os “códigos ordenadores” de uma cultura se organizam através da linguagem, gerando ciência e poesia.

Apesar de não comportar ruídos, a transparência contida nas imagens da ciência demonstra-se frágil ao se considerar que são formadas não somente das informações que devem ser transmitidas, mas também de narratividade, peculiaridade inerente à imagem visual⁸⁰. Para Roland Barthes, a imagem científica apresenta-se, de certa maneira, atemporal. O autor explica que as *Pranchas Enciclopédicas* – prancha é o termo utilizado para uma página na qual constam ilustrações e anotações sobre o objeto científico, descrevendo-o e explicando-o (FIG. 40) - vibram além de seus propósitos demonstrativos, possuindo assim uma “profundidade”. Para o autor “a informação não fica fechada com aquilo que a imagem podia transmitir ao leitor de sua época: também o leitor moderno recebe dessa imagem antiga dados que o enciclopedista não podia prever: informações históricas em primeiro lugar” (2004, p. 118). Essas imagens não estão vinculadas somente ao que se passou efetivamente no lugar representado, mas sugerem histórias que poderiam ter ocorrido, sugerem ficções.

Tendo em vista que o conhecimento, a cultura e a linguagem se constroem simultaneamente, um influenciando ao outro, nesta parte da pesquisa uma reflexão sobre tal interação será desenvolvida, levando em consideração o modo como os diferentes saberes da ciência e da arte se aproximam. Assim, criam novos seres e junto deles, a possibilidade de pensar-se no estreitamento das fronteiras entre duas áreas comumente consideradas tão opostas, mas que podem se apoiar, a ciência com sua objetividade e a arte com sua iniciativa de expressar o que é subjetivo.

⁸⁰ A imagem e sua capacidade de narratividade será melhor tratada no capítulo 3, subcapítulo 1 em *A palavra e a imagem: lâminas de um espelho*.



FIG. 40. Maria Sibylla Merian⁸¹. XIV prancha de *Metamorphosis insectorum surinamensium*. (*Metamorfose de insetos surinameses, livre tradução nossa*). 1705. 50 x 35 cm aproximadamente.

Começar esse assunto com uma imagem elaborada por Maria Sibylla Merian (1647 – 1717) não é por acaso. O trabalho desenvolvido por essa arte-cientista registra exatamente uma situação em que arte e ciência se confundem. No início do século 18, Merian foi a pesquisadora responsável por identificar o desenvolvimento indireto de alguns insetos, ela constatou que borboletas e mariposas não se desenvolviam através de um crescimento contínuo, como é o caso do ser humano, mas de etapas em que seus corpos eram cristalizados. Através de crisálidas esses insetos se transformavam. A diferença no método científico de Merian está no meio pelo qual ela faz tal descoberta: o desenho. Merian observava os animais e através do desenho registrava suas descobertas. Leonora Weissman⁸² (1982 -) em *Espaços vagamente delimitados acerca da paisagem* (2009) descreve sobre um conhecimento turvo presente nas imagens científicas de Maria Sybilla Merian.

Leonora discute sobre o modo de representação de espécies com as quais a pessoa criadora das imagens tinha contato. Em alguns casos, o acesso a essas espécies não era tão simples, dificultando a quantidade de informações objetivas a serem inseridas nas imagens, como o alimento consumido pelo animal e o lugar onde vive. Para isso era necessário não somente uma imaginação, que a autora considera essencial para a representação, mas um devaneio, uma criação imagética com base no que não estava presente para o cientista-artista.

⁸¹ Maria Sibylla Merian (Frankfurt, Alemanha, 1647 – Amsterdam, Holanda, 1717) foi naturalista e ilustradora científica.

⁸² Leonora Weissman (Belo Horizonte, Brasil, 1982 -) é artista visual e música.

“Esses desenhos, como anotações científicas, às vezes trazem um registro fiel de conchas, pequenas plantas, ou insetos, mas quando procuram registrar animais ferozes, ou espécies raramente vistas, ou relatadas apenas, trazem aliados à observação não exatamente a imaginação, que, por sua vez, é imprescindível à representação, (pois permite a comparação autorizando a linguagem) mas a incerteza em relação aquilo que observavam, que escutavam ou que liam. Era a imagem criada na experiência de quem viveu, viu, contada a partir da memória, que já impõe suas limitações (limites que já metamorfoseiam o vivido no imaginário) a uma outra pessoa, que, ao escutar, podia imaginar o ser ou o local da forma que bem lhe aprouvesse, criando então a imagem resultante, que, quando impressa ou desenhada, sossegaria ou alimentaria boa parte das imaginações que tocasse” (WEISSMAN, 2009, p. 70).

A afirmação de Leonora Weissman aponta para duas questões que interessam a esta pesquisa e serão nela trabalhadas, a primeira é a intrínseca conexão entre um rigor científico de análise e uma análise tão profunda que se torna poética e a segunda é o fator de criação existente na produção científica que indica uma falha na objetividade fortemente buscada na área, uma vez que, mesmo nos dias atuais que algumas facilidades técnicas existam, é necessário a inferência do autor das imagens no momento da criação, pois isso é natural do processo de materialização das imagens. Mais relevante é, dentro dessas questões, compreender o funcionamento da imagem como um elemento do qual se desdobram pensamentos e possibilidades, criando seus mundo e lógica próprios.

Ao se pensar na construção do conhecimento e na sua organização, o período em que alguma teoria tenha sido desenvolvida não pode ser desconsiderado, afinal, o passar dos anos é determinante para esclarecer dúvidas e fazer ao ser humano novas perguntas sobre o universo que ele conduz. Para uma pesquisa que tem como tema central o estranhamento e a essa ideia associa animais extraordinários, os bestiários, os gabinetes de curiosidades ou de maravilhas, contos folclóricos e a formação de mitos são aspectos de relevância. Isto porque esses elementos, mesmo que deslocados de seus períodos de grande representatividade histórica, como os gabinetes de curiosidade, demonstram desde sempre o fascínio do ser humano em compreender-se e entender seu ser enquanto parte de uma totalidade terrestre, buscando entender sua origem, suas similaridades e diferenças com os outros seres existentes.

Buscando essa compreensão e também como um mecanismo de defesa, desde muito o humano pensa na existência de criaturas monstruosas. Eram elas que destruíam embarcações, elas que criavam alguma situação capaz de modificar o mundo, elas que atrapalham o sono daquele indivíduo que pesadamente tenta descansar. Responsáveis por diversos acontecimentos próximos ou distantes do contador da história, os seres fantásticos circulam pelas narrações que explicam muitos fatos inexplicáveis pela ciência. Assim, ao chegar à América, como descreve Affonso de Escragnolle Taunay⁸³ (1876 – 1958) em *Zoologia Fantástica do Brasil* (1934), o europeu, certo de encontrar “bestas gigantescas, em forças e dimensões ou de extravagantíssimos aspectos, ameaçadoras contínuas da vida da espécie, ainda muito longe de vir a ser a senhora absoluta do Universo” (1934, p. 9), demonstra-se um ser humano que, assim como o contemporâneo, está em busca de desbravar o que seus olhos não alcançam, suscetível ao medo do desconhecido.

Selecionar, listar e descrever são práticas antigas e constantes no método científico. Por isso, ao analisar um assunto ou um objeto, se tornava comum na Europa, registrar tudo o que tangenciasse o ponto em questão, de maneira que as áreas do conhecimento não se separavam, de modo que ainda não existia um conceito de ciência. Através de uma história do conhecimento e da relação que a linguagem trava com o mesmo, Michel Foucault explica que até os estudos do naturalista Ulisse Aldrovandi⁸⁴ (1522 – 1605) não existia separação entre os saberes, fossem eles biológicos, fabulares, medicinais ou folclóricos. Isto pois, não havia ainda a divisão entre “observação”, o que vemos, “documento”, o que os outros veem e “fábula”, o que os outros imaginam ou o que acreditamos ingenuamente, tripartição pela qual o conhecimento se consolida hoje em dia (1966, p. 174).

Como reflexo dessa mistura dos saberes, uma prática existente na Europa desde o Renascimento e que tornou-se mais comum nos séculos 16 e 17, devido às grandes navegações, era a elaboração dos gabinetes de curiosidades, salas nas quais objetos considerados instigantes ou estranhos eram colecionados (FIG. 41). Esses objetos e a prática de colecioná-los atraíam a atenção, pois representavam o período em que a Europa se encontrava, a expansão marítima, e todos os benefícios que ela poderia proporcionar a esses povos viajantes. Durante este período, que durou entre os séculos 15 e 17, as novidades vindas do Novo Mundo que chegavam à Europa através das expedições eram objetos de curiosidade e de maravilhamento, por isso, os gabinetes de curiosidades recebem também o nome de *Wunderkammer*, câmara de maravilhas.

⁸³ Affonso de Escragnolle Taunay (Nossa Senhora do Desterro, Brasil, 1876 – São Paulo, Brasil, 1958) foi historiador, escritor, tradutor, heráldico e professor.

⁸⁴ Ulisse Aldrovandi (Bolonha, Itália, 1522 – Bolonha, 1605) foi naturalista.



FIG. 41. *Ritratto del Museo di Ferrante Imperato* (Retrato do museu de Ferrante Imperato, tradução nossa). Ilustração para *Dell'Historia Naturale* (Da História Natural, tradução nossa), 1599. 31 x 39 cm. Beinecke Library, Yale.

É interessante observar como esses cômodos apresentavam uma atmosfera extraordinária e misteriosa, assim como um antiquário. Os dois ambientes podem fornecer uma viagem aos seus visitantes. Ao observar o que está ali, é possível imaginar épocas e lugares em que os objetos estiveram e o que eles podem ser no momento presente. Para Daiana Schröpel⁸⁵, autora de *Entre domínios: dimensões científicas e cenográficas em situações ficcionais* (2016), os gabinetes de curiosidade eram como “repositórios do maravilhoso, lugares propícios ao estímulo da imaginação que – por meio da visualidade – sugeriam todo um corpo de ideias” (2016, p. 65). A autora afirma que o aspecto misterioso dessas câmaras era responsável pelo estímulo à imaginação, o que se perde quando os mesmos objetos passam a ser exibidos nos museus modernos, descobertos de qualquer enigma. Ela completa ainda:

Elas [coleções dos gabinetes de curiosidades] não eram, portanto, nem puramente didáticas, nem espetáculos sem sentido; mas ambos ao mesmo tempo. As coleções representavam então, como na obra de Dion, espaços que permitiam associações inesperadas, disjunções do tecido aparentemente constante da realidade cotidiana por meio da projeção de mundos que configuram uma visão miniaturizada do mundo atual – seja por vias críveis ou fantasiosas (SCHRÖPEL, 2016, p. 69).

Fernando Cocchiarale⁸⁶ (1951 -) em *Walmor Corrêa: sobre o Iluminismo e suas sombras*, indica conforme quais critérios o conteúdo dos acervos dos gabinetes de curiosidades

⁸⁵ Daiana Schröpel (Brasil) é artista e pesquisadora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Sua dissertação *Entre domínios: dimensões científicas e cenográficas em situações ficcionais* (2016) aborda o trabalho poético da autora tendo como pontos centrais a instalação, a ficção e os gabinetes de curiosidades.

⁸⁶ Fernando Cocchiarale é artista, crítico e professor no Departamento de Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Em *Walmor Corrêa: sobre o Iluminismo e suas sombras* (2015), o autor discute as

era selecionado: *Artificialia* (artefatos preciosos e produções humanas), *Naturalia* (espécies naturais dos diferentes tipos, como animais, vegetais, minerais e fungos), *Scientifica* (aparelhos científicos), *Exótica* (artefatos de mundos recém descobertos) e, finalmente, *Mirabilia* (compilação de situações enigmáticas).

Para o autor, os artigos eram escolhidos conforme o interesse científico, artístico, por mistérios e lendas, além da “apropriação exótica de outras culturas”. Desta forma, mais uma compulsão por inventariar se refletia na formação desses gabinetes do que um rigor metódico (COCCHIARALE in CORREA, 2015, p. 27). Com isso, a curiosidade e a novidade, resumidas por um aspecto de estranhamento, eram conquistadas pelos povos europeus e armazenados como um registro de seu domínio sobre novas terras. Assim, explicações para o desconhecido surgiam e designavam origens para fatos e seres.

2.3.1. O unicórnio: um caso sobre as categorias do saber

A organização que constituía os gabinetes de curiosidades e segundo a qual muitos compêndios de história natural se desenvolveram era baseada em uma certa acumulação de objetos. Esses objetos, em grande parte, assim como escritos e imagens eram oriundos de pesquisas e viagens realizadas por naturalistas. Segundo Daiana Schröpel, “os relatos dos viajantes, ao mesmo tempo que conferiam validade aos fenômenos narrados devido ao seu caráter testemunhal, também instituíam uma série de enganos que produziram e alimentaram a existência de fenômenos e seres fantásticos” (2016, p. 76). O desenvolvimento desses seres e fenômenos fantásticos e a inclusão dos mesmos nos espaços destinados à ciência, como os gabinetes ou as enciclopédias, estava relacionado a um interesse presente no período das expedições – e algumas vezes a uma maneira de dar visibilidade aos autores que ao apresentarem seres muitas vezes construídos através de colagens, lançavam à sociedade uma espécie nova como se fosse encontrada na natureza, dando a ela, reconhecimento.

Sophie Hendriks⁸⁷ em seu texto *Monstrosities from the Sea. Taxonomy and tradition in Conrad Gessner's*⁸⁸ (1516-1565) *discussion of cetaceans and sea-monsters* (2018) explica que

interações entre arte e ciência ao correlacionar os métodos e processos científicos consolidados no período iluminista com o processo criativo de Walmor Corrêa.

⁸⁷ Sophie Hendriks (1987-) é pesquisadora no Leiden University Centre for Arts in Society, Holanda. Em seu texto em seu texto *Monstrosities from the Sea. Taxonomy and tradition in Conrad Gessner's (1516-1565) discussion of cetaceans and sea-monsters* (2018) (Monstruosidades do mar. Taxonomia e tradição na discussão sobre cetáceos e monstros de Conrad Gessner (1516 – 1565), tradução nossa) a autora faz uma análise sobre as aproximações de criaturas fantásticas e animais da natureza que foram catalogados por Conrad Gessner dentro de um mesmo grupo.

⁸⁸ Conrad Gessner (1516-1565) foi um naturalista suíço. Sua *Historia animalium* foi um marco na zoologia moderna.

no final do século 16 havia na Europa um interesse por monstros e fenômenos não usuais que levava à existência de testemunhas oculares desses seres e fatos. Com a circulação de informações a respeito dessas provas e a curiosidade, se formava entre as pessoas a vontade de conferir os materiais obtidos pelos historiadores da natureza.

Assim, as criaturas fantásticas sobre as quais se falava eram inseridas em estudos de cunho científico não necessariamente como uma indicação de crença nesses seres imaginários, mas muitas vezes como uma indicação, além de uma falta de conhecimento sobre determinadas espécies da natureza que se pareciam com os seres imaginários, como também um fator de interesse comercial, cultural e literário. No caso da *Historia animalium* (1551-1558), inventário zoológico do suíço Conrad Gessner (1516-1565), Hendrikx explica que o interesse comercial se fazia pela expectativa da população em relação ao conteúdo produzido, já os interesses cultural e literário estavam conectados à discussão que o autor propunha sobre os modos de classificação (HENDRIKX, 2018). Esses fatores estiveram presentes em várias ocasiões e possibilitaram, por algumas vezes, que criaturas fossem inventadas e apresentadas à sociedade como criaturas “reais”, espécies novas, objetos de pesquisas.

Diversas criaturas imaginárias foram alvos de representações e descrições em textos da história natural e tiveram partes, supostamente de seus corpos, mas que na verdade eram partes de outros animais com características semelhantes, expostas em gabinetes de curiosidades. Uma delas era o unicórnio, cavalo dotado de poderes mágicos com um chifre em sua cabeça. Na *Historia animalium* de Gessner, o unicórnio esteve presente (FIG. 42), assim como diversos outros seres fantásticos como a Jenny Haniver e outros monstros marinhos.



FIG. 42. Conrad Gessner. *De Monocerote* (unicórnio). Ilustração para *Historiae Animalium*. 1551. Xilogravura em livro. 37,5 x 50,5cm (aproximadamente). Fonte: Kanton St. Gallen.

Na Europa, segundo Maria do Carmo Veneroso⁸⁹ (1954 -) em sua reflexão sobre *A arte impressa de Gutenberg a Diderot e seus desdobramentos na arte atual* (2016), desde o Império Romano não se via um rinoceronte. Por isso, sua imagem naquele continente foi construída com base em seres míticos, confundindo-se, por causa de seu chifre no topo da cabeça, com o “monoceros”, o cavalo mágico com um chifre em sua frente mais conhecido como unicórnio. Essa morfologia imaginária do rinoceronte permaneceu durante muito tempo no imaginário europeu, misturando dados naturalistas e ficção até que Ganda, um rinoceronte fêmea, chegou ao continente em 1515, causando curiosidade e movimentando a elaboração de descrições do mamífero (2016, p. 220). Foi essa atmosfera que levou Albrecht Dürer⁹⁰ a criar a representação de um rinoceronte na gravura *Rhinocerus* (1515) (FIG. 43). Para a elaboração da imagem o artista utilizou descrições de Plínio sobre tal animal, além de uma carta e desenhos de Ganda, recebidos por Dürer. Assim, a partir desse material e da sua própria imaginação, ele modelaria um corpo animalesco que não teria sido visto pelo artista, como conta Maria do Carmo Veneroso (2016, p. 220).

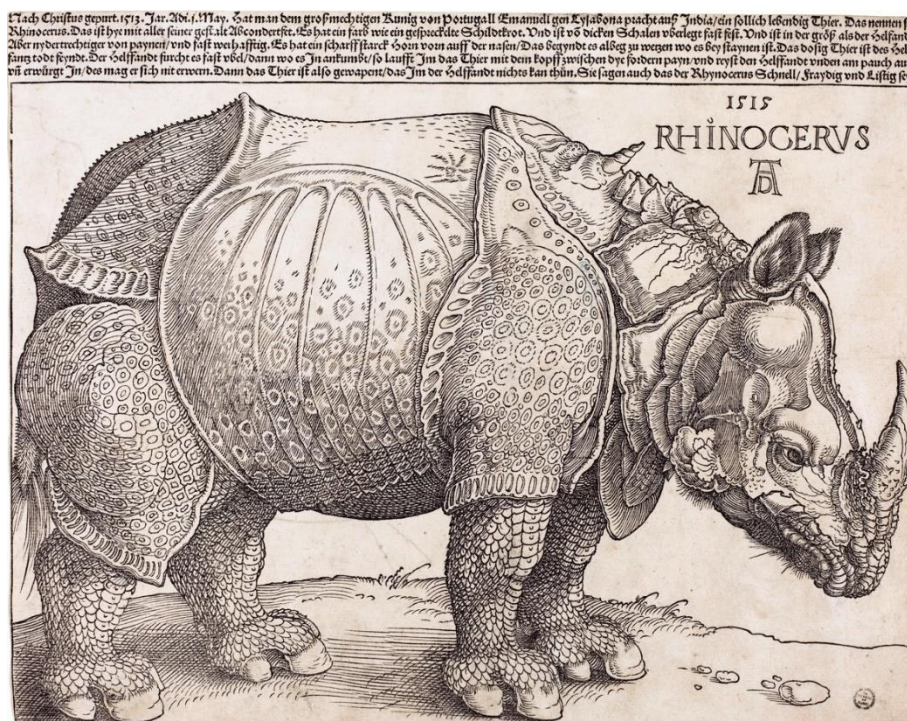


FIG. 43. Albrecht Dürer. *Rhinocerus*. 1515. Xilogravura.

⁸⁹ Maria do Carmo Veneroso (1954 -) é artista, pesquisadora e professora do programa de pós-graduação e de litogravura da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Em *A arte impressa de Gutenberg a Diderot e seus desdobramentos na arte atual* (2016) a autora demonstra a influência do imaginário na construção simbólica da representação imagética do rinoceronte.

⁹⁰ Albrecht Dürer (Nuremberg, Alemanha, 1471 – Nuremberg, 1528) foi gravurista, desenhista e pintor.

O rinoceronte de Albrecht Dürer se manteve no imaginário popular como a representação do que seria tal animal, mesmo que possuísse erros sobre a morfologia do mesmo, como a textura da pele, o pequeno chifre no final do pescoço, uma carapaça ou as escamas das pernas e patas. Foi somente em 1751, com a primeira edição da *Encyclopédie* de Diderot e d'Alembert, uma nova iconografia substituiu aquela que por mais de dois séculos perdurou na mente da população europeia (2016) (FIG. 44). Esse episódio demonstra como há na ciência uma grande relevância em desenvolver imagens que representem, expliquem e guardem as descobertas científicas. Elas, mais do que descreverem o objeto por meio de cores, sombras, luzes, volumes, texturas, linhas, palavras, um virtuosismo na feitura e um rigoroso processo metodológico, assinalam o percurso feito pelos estudiosos até afirmarem as descobertas que são reveladas à comunidade. Isso se dá pelo fato de que tais imagens funcionam como um registro devido ao estatuto de verdade a elas afirmada com o tempo. Ao ver a imagem do rinoceronte de Dürer ou o da *Encyclopédie*, o observador está de frente ao produto oriundo da pesquisa dos cientistas que se debruçam sobre uma determinada causa.



FIG. 44. Denis Diderot e Jean le Rond d'Alembert. *Le Rhinoceros* (figura 2 da prancha I situada em Reino Animal, na História Natural) para *Encyclopédie*, 1751. Gravura em metal.

John J. Mckay⁹¹ também apresenta um caso em que animais dotados de corno e atualmente separados como da ciência e da ficção foram misturados. Ao dissertar sobre o

⁹¹ John J. Mckay é historiador. Seu texto sobre o *Unicórnio de Leibniz* (2013) é parte da pesquisa que elaborou sobre os mamutes, as lendas e estudos sobre tal mamífero extinto que levariam ao desenvolvimento da paleontologia em *Discovering the Mammoth: a tale of giants, unicorns, ivory and the birth of a new Science* (2017).

Unicórnio de Leibniz (2013) (tradução nossa), McKay expõe o caso de um esqueleto de unicórnio que teria sido encontrado em Quedlimburgo, na Alemanha em 1663. Aproximadamente trinta anos depois, Gottfried Wilhelm von Leibniz⁹² (1646-1716) apresenta um estudo do caso, defendendo que o esqueleto seria um fóssil de um animal que vivera sobre a Terra. Mais especificamente, a pesquisa do alemão indicava que o esqueleto com o chifre espiralado que muito encantava o povo da Idade Média por seus supostos poderes mágicos, era um indício de narvais ou morsas que poderiam ter habitado a região quando o mar do ainda atingia aquela parte do continente. McKay apresenta uma outra situação em que o unicórnio é retomado nas ciências naturais, *Museum Museorum*, compêndio publicado em 1704 pelo cientista e médico Michael Bernard Valentini⁹³ (1657-1729) (FIG. 45). Aqui tal fato será utilizado a fim de exemplificar o caso de criaturas fantásticas e animais “reais” que habitavam o mesmo espaço de classificação nos estudos científicos. Dividido em três partes sobre variados temas, no *Terceiro Livro: de todos os tipos de animais*, consta *O Capítulo XXX, Do verdadeiro e do unicórnio cavado*⁹⁴ (VALENTINI, 1704, p. 481, tradução nossa). Neste capítulo, Valentini apresenta o corno (*Unicornu officinale* como consta na imagem), um fóssil de unicórnio (*Unicornu fossile*) e outros dois seres que possuem tal elemento morfológico, o unicórnio marinho ou narval (*Unicornu marinum*) e o unicórnio fictício (*Unicornu fictitium*). Pode-se inferir que Valentini define os tipos de unicórnio como “verdadeiro”, aqueles que são da natureza e como “cavado” justamente aquele encontrado na caverna, o Unicórnio de Leibniz, o qual não pertenceria à “realidade”.

Utilizando *Mirabilia e Naturalia*, Valentini assim como Conrad Gessner reúne variadas informações para explicar o unicórnio, apresentando em forma de livro o modo colecionista de pesquisa e análise que vinham sendo exploradas na época e que estavam refletidas nos gabinetes de curiosidade. Com o pensamento iluminista dos séculos 17 e 18, a noção de uma unidade entre objetividade e subjetividade é desfeita por meio do “ordenamento do mundo visível”, de acordo com Daiana Schöpel (2016, p. 216). O ímpeto pelo conhecimento segundo a razão e a objetividade proporcionaram que a criatura fictícia de um único corno já não habitasse mais a mesma área de estudo na qual o mamífero africano ou o narval se encontravam.

⁹² Gottfried Wilhelm von Leibniz (Leipzig, Alemanha, 1646 – Hanôver, Alemanha, 1716) foi filósofo, matemático, jurista e historiador.

⁹³ Michael Bernard Valentini (Giessen, Alemanha, 1657 – Giessen, 1729) foi médico e naturalista.

⁹⁴ Michael Bernard Valentini. *Von dem wahren und gegrabenen Einhorn*.

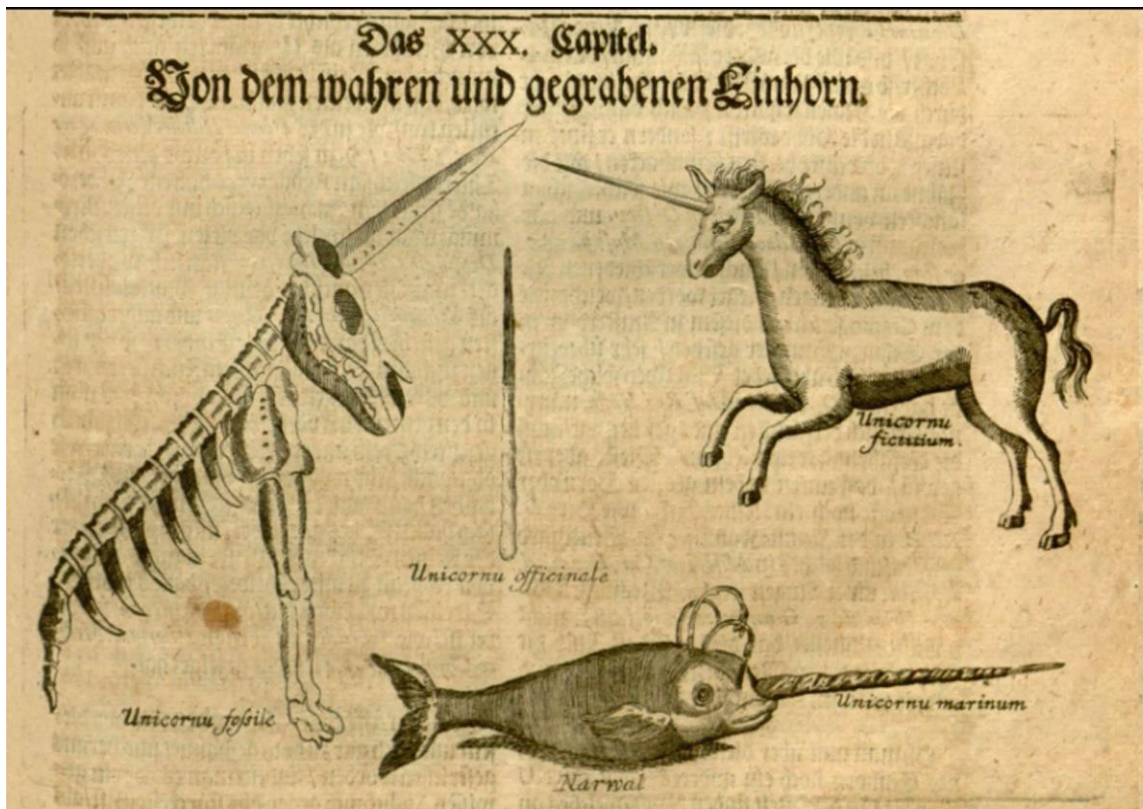


FIG. 45. Michael Bernard Valentini. *Von dem wahren und gegrabenen Einhorn* (Do verdadeiro e do unicórnio cavado, tradução nossa). Ilustração para *Museum Museorum*. 1704-14. Fonte: Museum Museorum in Internet Archive.

Ainda hoje existem coleções de museus de história natural que possuem chifres apresentados em gabinetes de curiosidades como chifres de unicórnio. A Câmara do Tesouro Mundial do Museu Histórico da Arte de Viena, na Áustria, contém um legítimo chifre, classificado dentro do campo *Naturalie*, procedente de um unicórnio (FIG. 46). Ao se obter as outras informações que constam na descrição do objeto se pode compreender o porquê desse chifre estar no museu, atestando a história natural e confirmando a hipótese de Leibniz: o chifre é da primeira metade do século 16 e constitui-se de um chifre de narval, baleia dentada de hábitos migratórios que vive em regiões gélidas como o Oceano Ártico. A peculiaridade que a aproxima do unicórnio é a presa que os indivíduos machos possuem projetadas à frente de sua cabeça. Podendo ultrapassar três metros de comprimento, esse longo dente canino tem a mesma forma espiralada que o chifre de unicórnio, indicando a possibilidade pela qual a baleia *Monodon Monoceros* tenha recebido o mesmo nome que a criatura mágica, *monoceros*.



FIG. 46. *Das "Ainkhürn"* (*Einhorn*). Dente de narval. 1ª metade do século 16. 243 cm. Kunshistorisches Museum.

É interessante pensar que essa quebra não está instaurada de maneira definitiva e para todo indivíduo, pois através de contos folclóricos e crenças religiosas e populares, que muitas vezes utilizam justificativas paranormais ou outras que a ciência não reconhece, são aplicados para explicar fatos históricos ou mesmo acontecimentos corriqueiros. Assim, até que a separação entre ficção e o que está fora dela se instaurasse dentro da ciência, os seres maravilhosos habitavam os registros como parte de estudos. E foi a partir disso que o maravilhoso medieval com suas histórias e seus bestiários consolidaram um grande imaginário comum às civilizações ocidentais.

Se no Iluminismo estava clara a diferenciação entre fantasia e elementos extra ficcionais, entre os séculos 5 e 15, no período denominado Idade Média, criaturas desconhecidas ou somente imaginadas muitas vezes tinham suas representações construídas através de ilustrações em mapas, bestiários e manuscritos iluminados, como indica Maria do Carmo Veneroso em *Materialidades dissolvidas e fantasmagorias na arte atual* (2017, p. 132). Assim, sob a aceitação do olhar humano que não compreende tudo, o maravilhoso medieval não exigia uma decifração imediata.

Para a autora, nos animais fantásticos estão constituídos significados que se adaptam a lugares e épocas. Por isso, as narrativas sobre esses estranhos seres se transformam conforme as especificidades de cada situação. Da mesma forma, outros tipos de histórias de fantasia que não necessariamente contém animais fantásticos, se repetem com o passar do tempo, como é o caso dos contos de fadas.

As mudanças constantes nessas histórias, assim como nos contos folclóricos do Brasil estão associados ao seu aspecto oral. “Quem conta um conto aumenta um ponto” é o ditado que reflete o fato das histórias contadas acompanharem o movimento de mutação permanente da humanidade e do mundo. Se o meio não é como antes, se as pessoas não têm os mesmos costumes que antes, seu modo de comunicar não ficará para trás, sua fala irá se alterar também.

Angela Carter⁹⁵ (1940 – 1992), em *A menina do capuz vermelho e outras histórias de dar medo* (2011), define que:

Embora o conteúdo de um conto de fadas possa mostrar a vida real dos pobres anônimos, às vezes até com uma incômoda fidelidade – a pobreza, a fome, as relações familiares instáveis, a crueldade que tudo permeia e também, em alguns casos, o bom humor, o vigor, o consolo terra-a-terra do calor de um bom fogo e de uma barriga cheia -, a forma do conto de fadas em geral não é construída de modo a convidar os ouvintes a partilharem a sensação de uma experiência vivida (2011, p. 10).

O conto de fadas, segundo Carter, é uma narrativa tradicionalmente transmitida por via oral, transformando-se com o decorrer do tempo é então um modo pelo qual as experiências do cotidiano são inseridas na ficção e por ela relidas. A autora descreve que nos últimos três séculos, os contos de fadas passaram a ser registrados pela literatura (2011, p. 7-8). Com isso, as histórias puderam ser melhor preservadas e além delas as circunstâncias sociais do período em questão. Porém, ao fixar-se no papel, a história não se fixa a uma interpretação e tampouco perde sua capacidade de mutação, mas continua ganhando modificações à medida que é relida e novamente registrada, ganhando novas aparências, assim como ocorre com as narrativas orais.

“Contos de fadas” é um termo genérico para as histórias fantásticas advindo da obra de Marie-Catherine d’Aulnoy⁹⁶ (1651-1705), chamadas pela autora como *contes de fées* (contos de fadas, do francês). Histórias europeias famosas, deste tipo, tinham sua origem em contos populares e mais tarde foram recontadas por autores, cujas versões tornaram-se célebres, como alguns contos dos irmãos Grimm⁹⁷ (Jacob, 1785-1863 e Wilhelm, 1786-1859). No Brasil os contos fantásticos também encontram vez. E assim como os contos europeus se transformaram até atingir as animações de cinema, as narrativas brasileiras acompanham a história do país, indo desde sereias, as quais teriam sido vistas na chegada dos europeus à costa, até a Pisadeira, monstro que se senta sobre as pessoas ao dormirem, sufocando-as. Para além disso, seja no

⁹⁵ Angela Carter (Eastbourne, Inglaterra, 1940 – Londres, Inglaterra, 1992) foi poeta, escritora e jornalista.

⁹⁶ Marie-Catherine d’Aulnoy (Barneville-la-Bertran, França, 1651 – Paris, França, 1705) foi escritora.

⁹⁷ Irmãos Grimm: Jacob Grimm (Hanau, Alemanha, 1785 – Berlim, Alemanha, 1863) foi colecionador de contos, linguista, escritor e jurista. Wilhelm Grimm (Hanau, Alemanha, 1786 – Berlim, Alemanha, 1859) foi colecionador de contos, linguista e escritor.

Brasil, em países europeus ou de quaisquer continentes, as ficções carregam a possibilidade de contar a “história não contada”. Elas dão espaço para que os pobres analfabetos na Europa de meados do século 19, que eram a maioria da população, segundo Angela Carter (2011, p. 7), guardem parte de sua vivência na oralidade, como também permitem que a “estranheza antes exótica dos monstros latino-americanos” seja enfraquecida nos povos latino-americanos para dar lugar à identificação (MACIEL, 2004, p 54).

Ao tratar sobre os *Bestiários latino-americanos* (2004), Maria Esther Maciel defende que as produções poéticas latino-americanas da contemporaneidade concedem às imagens zoológicas um “traço constitutivo de uma identidade disforme, heteróclita, paradoxal” (2004, p. 54). Como um sinal de autonomia de uma teoria construída principalmente a partir dos moldes europeus para uma nação, o olhar desses artistas e escritores permite que as características intrínsecas à América Latina não sejam tomadas pelas pessoas desse lugar como estranhas, mas como parte do que as constrói.

A desconstrução de modelos só é possível a partir da reflexão sobre um determinado assunto. Assim, a identificação de uma nação com as suas estruturas de fundamentação, os elementos que a constroem, só é possível a partir do conhecimento que ela mesma toma sobre si, conhecimento este associado a pesquisas constantes e mutantes, que tomam novas abordagens, passam por erros para compreenderem-se.

2.3.2. O mar, o medo e seus monstros

Em busca do saber, o ser humano enfrenta árduas missões e refaz suas concepções. E é também o saber, que de um modo mais amplo, permite ao seu detentor a dominação sobre os que não o possuem. No período das grandes navegações, as bestas e monstros que os europeus acreditavam existir nos outros continentes já se configuravam como traços de conhecimento que poderiam colocar um povo à frente de outro. Affonso Taunay explica que esses seres já compunham informações, as quais figuravam grandes tesouros bibliográficos de reis e outras personalidades poderosas (1934, p. 13). Nesta parte da pesquisa será traçada uma reflexão sobre o ambiente aquático e sua relação com o ser humano, o que está presente de maneira constante em *Sementeira do Oceano*. Aqui as criaturas marinhas serão consideradas uma fonte inesgotável para a criação da fantasia devido aos seus aspectos incomuns e de certo modo, distantes do ser humano, já que são aptos a viver em um ambiente inabitável pelo humano. Continuamente novas criaturas são trazidas à superfície, revelando as surpresas obscuras que a imensidão aquosa esconde. Cada vez mais o ser humano se aproxima dos seres oriundos dos

abismos oceânicos, e assim, a sombria calma desse ambiente demonstra ao ser humano condições que ele não poderia acreditar se “não visse com os próprios olhos”.

O conhecimento não era razão somente para segredos e futuras colonizações de outras terras e povos, mas também para o medo. Medo este que é discutido por Sigmund Freud como uma das características do estranhamento, o “assustador” que provém da novidade. Também em *A História do Medo no Ocidente* (2009), Jean Delumeau⁹⁸ (1923-2020) esclarece o assunto. Durante a Renascença, nos séculos 15 e 16, os navegadores utilizavam o medo para dissuadir seus concorrentes a desbravarem novos lugares, o que era um modo de manter em sigilo os melhores itinerários a serem seguidos. Assim, além de belas paisagens repletas de bens a serem consumidos, o que era um grande atrativo para as nações do velho mundo, perigosos monstros habitavam o imaginário europeu acerca dos territórios que seriam enfim atingidos.

A fauna do novo mundo era narrada por historiadores da natureza como formada por monstruosidades horríveis, mas normalmente estas não eram mais do que espécies nunca vistas ou pouco compreendidas por eles, caracterizadas por aparência, tamanho e hábitos inusitados. Assim como o rinoceronte descrito segundo uma familiaridade com o unicórnio, um ser mitológico, e conforme o elefante, um animal da natureza, outros animais ajudavam a formar os bestiários europeus. Tal qual o rinoceronte, os animais do novo mundo que futuramente se tornariam estranhos e exóticos até para os próprios povos desses lugares, eram fonte imaginativa para a criação de seres fantásticos.

Delumeau cita hipopótamos e crocodilos que no século 15 foram considerados “perigosos monstros” habitantes da beira-mar, além de “bestas selvagens venenosas como leões, leopardos” (2009, p. 73). Estes exemplos permitem perceber como a realidade incomum aos europeus era transformada segundo a visão daqueles desacostumados a ela. Reinterpretadas e descritas conforme o olhar estrangeiro, as naturezas das Américas e da África não eram somente uma experiência sensorial nova para os europeus, que se consideravam o centro do universo. Com cores e luzes mais vibrantes, calor mais intenso do que de costume, zunidos de insetos e grunhidos, cheiros e texturas diferentes, as naturezas desses continentes eram uma fonte de inspiração aparentemente inédita, uma fonte de pensamentos e suposições que levavam não só ao estudo científico, mas também à ficção. Por ocuparem posições de predadores na natureza ou mesmo por sua aparência singular ou de extrema força, alguns animais desses

⁹⁸ Jean Delumeau (Nantes, França 1923- Brest, França 2020) foi um historiador dedicado à temática renascentista. Em *A História do Medo no Ocidente* (2009) o autor aborda fatores e origens do sentimento, tomando como aspectos de grande relevância o social e o religioso.

lugares ou do caminho até eles, o mar, causavam medo, desconfiança e numerosas ideias que os associavam a monstros.

Animais ferozes e bestas tanto terrestres quanto marinhas habitavam as páginas de livros, espelhando um imaginário ativo da época que é representado na figura 47, presente no livro *Cosmographia* de Sebastian Münster. Como descrito pelo título da imagem, ela apresenta monstros que habitavam ao norte do globo terrestre, mas esses monstros estavam presentes em muitos outros pontos da Terra. Até mesmo algumas características presentes na representação dessas criaturas se repetem em outros seres e trabalhos de outros estudiosos. Isto se dava também pela referência comum para a construção dessas imagens. Não só no desenvolvimento da representação de animais, e outros seres como também para mapas, espécies de humanos e outros temas era comum que as imagens fossem construídas a partir de trabalhos já desenvolvidos por outras pessoas. *Cosmographia* foi uma das mais antigas descrições alemãs sobre o mundo. Münster utilizou como referência a *Carta Marina* (1539) (FIG. 48) de Olaus Magnus⁹⁹ (1490 – 1557), o primeiro mapa a descrever detalhes sobre a região escandinava.



⁹⁹ Olaus Magnus (Linköping, Suécia, 1490 – Roma, Itália, 1557) foi um eclesiástico e uma grande influência na construção da história da Escandinávia, península que abrange a Noruega, a Suécia e a Dinamarca. Sua obra mais importante é a *Historia de gentibus septentrionalibus* de 1555.



FIG. 47. (Na página anterior) Sebastian Münster. *Mörwunder und seltzame Thier, wie die in Mitnächtigen Ländern gefunden werden* (Criaturas marinhas e animais estranhos, como eles se encontram nos países setentrionais, tradução nossa) in *Cosmographia*, 1574. Fonte: Götzfried Antique Maps.

FIG. 48. (Nesta página) Olaus Magnus. *Carta Marina*, 1539. Fonte: World Digital Library.

Devido à sua inovação e à quantidade de novas informações apresentadas, a Carta Magna representou grande influência para estudiosos da época. Além disso, a representação de monstros elaborada por Magnus serviu de modelo para outros autores nos séculos 16 e 17, como Sebastian Münster e Conrad Gessner. As figuras 49 e 50 permitem constatar isso através do modo como Münster representou um monstro de maneira tão parecida quanto fizera Magnus. Ziphius, nome da criatura indicado na *Carta Marina*, era um monstro habitante do mar da Escandinávia. Com a cabeça parecida com a de uma ave, coberta por penugem e com um bico no rosto, o restante de seu corpo se assemelha ao de um peixe ou peixe-boi. Dotado de nadadeiras laterais e dorsal e um corpo cilíndrico, todos esses elementos compõem uma abominável criatura que pode ser interpretada como uma predadora através do animal que ela carrega no bico, talvez uma foca, que parece ser devorada pelo gigante marinho. As mesmas características e a mesma atitude podem ser observadas no monstro apresentado por Münster. Com isso é possível perceber como as histórias e a morfologia de muitas criaturas imaginárias e animais da natureza, além da relação destes com o ser humano foram construídas com base

em uma aglutinação de saberes que aos poucos iam se transformando, à medida que novas influências e descobertas surgiam.



FIG. 49. (À esquerda) Recorte de *Carta Marina*, 1539.

FIG. 50. (À direita) Recorte de *Mörwunder und seltzame Thier, wie die in Mitnächtigen Ländern gefunden werden*.

Ao tratar do medo, Jean Delumeau demonstra como o desconhecido é um de seus fatores principais, além de questões culturais e religiosas, como a crença em castigos divinos materializados em catástrofes naturais, tempestades e dilúvios. Assim, o mar é o lugar onde o temor se aloca e o faz pela falta de domínio que o humano possui sobre ele, o que se dá, em parte, pela natureza primordialmente terrestre do humano. E muitas são as metáforas criadas por escritores e artistas utilizando o “temperamento” cruel dessas águas. Havia uma “sensibilidade coletiva” que se associava “às piores imagens de aflição” até que “as vitórias da técnica moderna” concedessem um certo nível de confiança para as pessoas (2009, p. 70). Em uma contradição, o mar é ao mesmo tempo hostil, por ser o ambiente em que danos aos humanos e seus bens se fazem, e convidativo, por guardar segredos a serem descobertos.

Se por um lado o mar afasta as pessoas, podendo ocasionar uma morte terrível, por outro ele é provocativo, e pode proporcionar, como canta Caymmi na canção citada no início deste capítulo, que seja “doce morrer no mar”. Se, como apontado por Delumeau, o mar pode ser lido como “morte”, “noite” ou “abismo”, conotando tormenta ou pavor mesmo “quando jaz imóvel sem que o menor sopro o ondule” (2009, p. 50), por outro lado, a imensidão líquida desafia a capacidade do ser humano ao convidá-lo para conhecer o que está além dela mesma e abaixo de sua superfície. Pensando-se assim, uma relação entre o medo e o desconhecido, ou o “distante”, como nomeia Delumeau sobre o que é estrangeiro, é responsável pelas novas conquistas do saber: o “distante – o outro – foi também um ímã que permitiu à Europa sair de si mesma” (2009, p. 73).

A possibilidade de “sair de si” permitiu aos europeus transpassarem o mar e o medo a ele associado e permitiu também o contato com novos povos, seres e cenários, que a eles

causavam inquietação. Assim, eles puderam também movimentar as atividades imaginativas sobre seres marinhos ferozes. Essas criaturas eram muitas vezes responsáveis por explicar o insucesso de determinadas expedições, sendo acusadas de fome insaciável e ira, consumiam as embarcações.

No período renascentista, de acordo com Jean Delumeau, o mar foi estabelecido pela mentalidade coletiva com uma relação direta com o pecado. Se uma embarcação, por exemplo, tivesse algum ímpio a bordo, acreditava-se que o castigo viria à tona contra ela. Isso contribuía para que, além das características relacionadas ao desconhecido e às reviravoltas climáticas presentes no mar, este fosse tido como “domínio de Satã e das potências infernais” (2009, p. 66-68). Sobre o elemento formador dos oceanos, Sophie Hendrikx esclarece que a água, até as primeiras teorias modernas, era indicada conforme o “*principium vitae*” de Plínio (RACKHAM *apud* HENDRIKX, 2018, p. 128). Pensava-se que a natureza se formava com uma facilidade muito maior na água do que na terra (RONDELET *apud* HENDRIKX, 2018, p. 128), por isso, era natural que da água surgissem tantos seres vivos. Porém, se a água era o lugar de “medo, da morte e da demência, abismo onde vivem Satã, os demônios e os monstros”, se “um elemento tão pérfido como a água, sobretudo quando se acumula sob forma de mar” causando desconfiança nos humanos terrestres, como explica Delumeau (2009, p. 68, 70) seria de se imaginar que os seres vivos oriundos da água seriam em sua maior parte bestas e monstros.

Assim, o oceano e seu enigma para a humanidade eram a origem de criações fantásticas que passaram a viver no pensamento da população europeia. Esses seres que eram muitas vezes um desdobramento imaginativo de animais avistados à beira- ou em alto mar, tornavam-se “histórias de pescador” nas quais os historiadores da natureza também embarcavam a fim de registrar conhecimento e de descobrir o mundo. Em *Behemoth and Leviathan* (1825), uma das ilustrações elaboradas para *The Book of Job* (O Livro de Jó, tradução nossa) (1825 – 28), o artista, poeta e tipógrafo William Blake¹⁰⁰ (1757-1827) (FIG. 51) apresenta duas monstruosidades bíblicas. No Livro de Jó, no capítulo 40, é citado o Beemote, uma criatura terrestre de corpo grande e vigoroso que se alimenta de ervas. Associada à ela, no capítulo 41 do Livro de Jó, o narrador descreve uma outra criatura, o Leviatã, morador dos mares. Uma criatura de extrema força, que por sua descrição morfológica, pode se assemelhar a um gigantesco crocodilo. Leviatã é coberto por escamas rígidas e justas que impedem o transpasse de espadas, de sua boca saem faíscas e chamas de fogo, do seu nariz, fumaça, assim como um

¹⁰⁰ William Blake (Londres, Inglaterra, 1757 – Londres, 1827) foi artista, tipógrafo e poeta. Ilustrou clássicos da literatura como o texto bíblico *O livro de Jó* e *A Divina Comédia* de Dante Alighieri.

dragão. Ele se arrasta pelo chão, deixando um rastro luminoso, aquece as profundezas e é a mais soberba das criaturas.

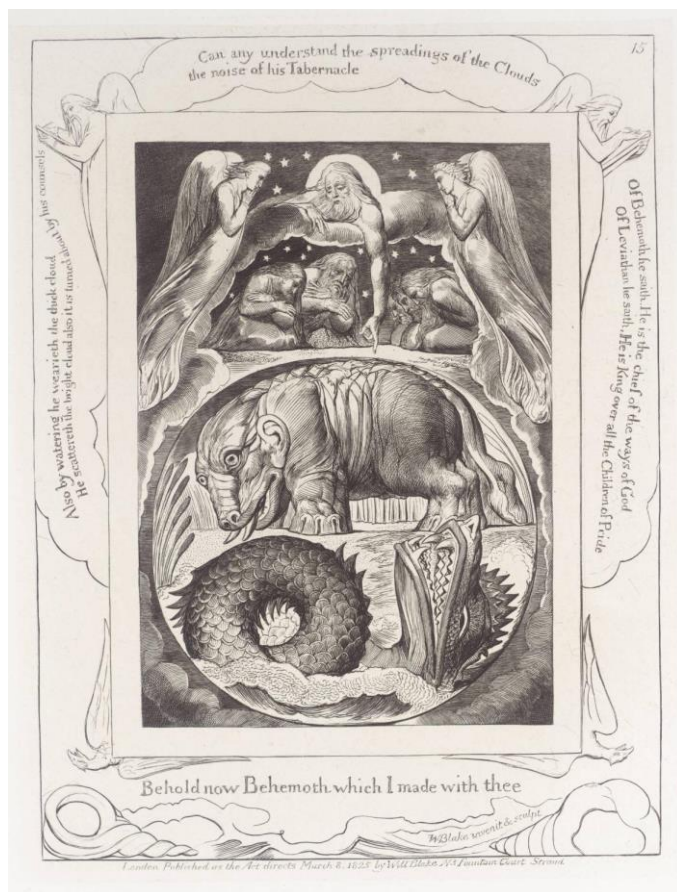


FIG. 51. William Blake. *Behemoth and Leviathan* (ilustração para *O livro de Jó da Bíblia*). 1825, reimpresso em 1874. Água-forte. 20 x 15,1 cm. Fonte: Tate.

Descrição do texto:

Can any understand the spreadings of the Clouds, the noise of his Tabernacle/Of Behemoth he saith: He is the chief of the ways of God. Of Leviathan he saith: He is King over all the Children of Pride/Behold now Behemoth which I made with thee/Also by watering he wearieth the thick cloud. He scattereth the bright cloud also it is turned about by his counsels.¹⁰¹

Algumas características de Leviatã podem ser identificadas nos monstros marinhos que habitavam o imaginário dos europeus até o século 17, como o tamanho, a força e mesmo a forma alongada com a qual a criatura bíblica foi bastante representada. O fogo que ele solta de sua boca pode ser relacionado ao aroma doce, que segundo Sophie Hendriks, saía da boca do aspidochelone, atraindo peixes para a sua boca, traçando uma conexão com o demônio (SZABO *apud* HENDRIKX, p. 132).

Aspidochelone era uma criatura que possuía variadas representações e esse fato não aconteceu somente com ela. As criaturas marinhas foram descritas de diversas formas e muitas vezes as características de um monstro se parecia bastante com a de outro. A Aspidochelone

¹⁰¹ O texto descrito na gravura de Blake remete a versículos dos capítulos 36 e 37 da versão King James da Bíblia. Nesses capítulos Eliú, um homem hebreu fala sobre as providências divinas, citando as criaturas Behemot e Leviatã. A seguir pode-se ler a livre tradução das frases presentes na imagem: Alguém pode entender a propagação das nuvens, o barulho de seu tabernáculo/De Behemot ele diz: ele é o chefe dos caminhos de Deus. De Leviathan ele diz: ele é o rei de todos os filhos do orgulho/Eis agora Behemoth que eu fiz contigo/Também regando ele drena a nuvem espessa. Ele espalha a sua nuvem brilhante e também é revertido pelos seus [de Deus] conselhos (tradução nossa).

(do grego, *asp*, escudo e *chelone*, tartaruga) era uma tartaruga, peixe ou baleia colossal que criava nos marinheiros a ilusão de uma ilha ao nadar somente com parte de seu enorme corpo submerso. Ao avistarem aquilo que aparentava ser um enorme pedaço de terra, atracavam no dorso da criatura, sendo por ela naufragados. Esta narrativa foi contada por diversos historiadores da natureza. Segundo Sophie Hendrixx, Conrad Gessner utilizou tal descrição conforme fizera Olaus Magnus (2018, p. 132).

A referência de Gessner é notável na construção de sua representação imagética da *Aspidochelone*. Na figura 52 de Gessner e no fragmento da *Carta Marina* de Olaus Magnus, figura 53, é notável a semelhança entre a criatura elaborada por cada autor. Em ambos os casos, através dos olhos as criaturas expressam ira, existem dentes pontiagudos, patas que parecem de algum mamífero terrestre, escamas, membranas que circundam a cabeça e tubos no topo desta. Até mesmo a cena contada pela ilustração, que é descrita naquele que foi um dos primeiros bestiários, *Physiologus*¹⁰² (HENDRIKX, 2018, p. 132), indica o momento em que os humanos armam a fogueira enquanto o barco está atracado à criatura fantástica. *Aspidochelone* aparece também na cultura árabe, certas vezes representada por um caranguejo, sempre associada ao mal e ao caráter traiçoeiro do mar. Jorge Luis Borges, em *O livro dos seres imaginários* (2000, p. 150), descreve tal criatura como *Zaratã*, que aparece no conto *Sinbad, o marujo*¹⁰³, no canto VI de *Orlando Furioso*¹⁰⁴ e em outras obras. A primeira versão da criatura, segundo Borges, está no *Livro dos Animais* de Al-Jahiz¹⁰⁵ e foi traduzida por Miguel Asín Palacios¹⁰⁶ para o espanhol. Conforme o trecho a seguir, a besta se assemelha bastante a de Conrad Gessner e a de Olaus Magnus:

Quanto ao zaratã, jamais vi ninguém que assegurasse tê-lo visto com os próprios olhos.

Alguns marinheiros alegam terem-se aproximado por vezes de certas ilhas marítimas e haver nelas bosques e vales e gretas e terem acendido uma grande fogueira; e, quando o fogo atingiu o dorso do zaratã, este começou a deslizar (sobre as águas) com eles (em cima) e com todas as plantas que sobre ele havia, a tal ponto que só quem

¹⁰² *Physiologus* é um compilado que contém referências bíblicas sobre monstros e criaturas demoníacas, além da descrição de animais. Sendo o *Physiologus*, assim, um tipo de bestiário. O texto é escrito em grego e considera-se como produzido no século 2, sendo mais antigo do que os bestiários populares na Idade Média (século 5 – 15).

¹⁰³ *Sinbad, o marujo* é um conto de origem persa que faz parte da coletânea d'*As Mil e uma Noites*, histórias oriundas do Oriente Médio e do sul da Ásia narradas por Sheherazade.

¹⁰⁴ *Orlando Furioso* (1516) é um poema épico de Ludovico Ariosto (Reggio Emilia, Itália, 1474 – Ferrara, Itália, 1474).

¹⁰⁵ Al-Jahiz (Baçorá, Iraque, 776 – Baçorá, 868/869) foi polímata e escritor. Em sua enciclopédia de sete volumes, *Livro dos Animais*, considera que todos os animais, incluindo o humano, são criações divinas.

¹⁰⁶ Miguel Asín Palacios (Zaragoza, Espanha, 1871 – Sán Sebastián, Espanha, 1944) foi padre e especialista em cultura e língua árabe.

conseguiu fugir pôde salvar-se. Este conto supera os relatos mais fabulosos e ousados (BORGES, 2000, p. 150, 151)¹⁰⁷.



FIG. 52. (Acima) Conrad Gessner. *Monstruous whale attacking a ship* (*Baleia monstruosa atacando um navio*, tradução nossa), 1558. Bayerische Staatsbibliothek München, Alemanha.

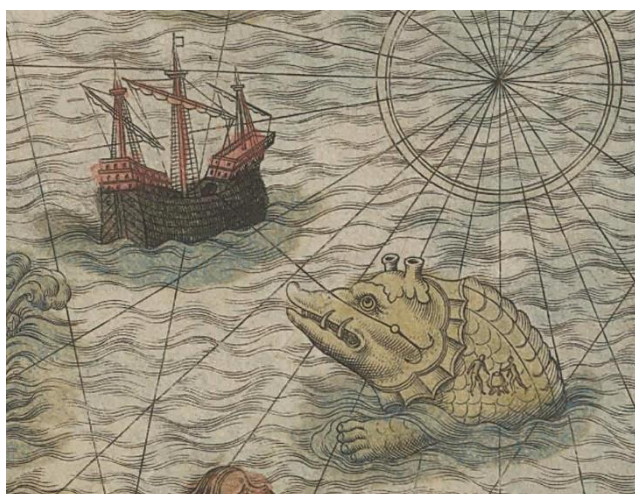


FIG. 53. (Ao lado) Recorte de *Carta Marina*, 1539.

Uma tartaruga marinha pode atingir dois metros de comprimento e seu casco se enche de algas, lodo e cracas devido ao fato de viver a maior parte do tempo submersa. Recoberta por esses materiais orgânicos, pode se parecer com uma pedra, o que permite supor uma das razões para que *Aspidechelone* fosse considerada um monstro gigante, que carrega o nome de tartaruga, sendo esta confundida com um pedaço de terra no meio do mar. Não só à tartaruga, a *Aspidochelone* foi muito associada a uma baleia pelo tamanho gigantesco que possuía. A

¹⁰⁷ “En cuanto al zaratán, jamás vi a nadie que asegurase haberlo visto con sus ojos.

Algunos marineros pretenden que a veces se han aproximado a ciertas islas marítimas y en ellas había bosques y valles y grietas y han encendido un gran fuego; y cuando el fuego ha llegado al dorso del zaratán, ha comenzado éste a deslizarse (sobre las aguas) con ellos (encima) y con todas las plantas que sobre él había, hasta tal punto, que sólo que consiguió huir pudo salvarse. Este cuento colma todos los relatos más fabulosos y atrevidos” (2000, p. 150, 151).

baleia, por sua vez, é um animal que foi considerado como monstruoso por muito tempo, sendo constantemente ilustrado como tal.

Ceto é a divindade grega relacionada à água. Ela é filha de Ponto, deus das profundezas do oceano, com aquela que possuía maior poder de gerar, Gaia. Similarmente, havia na Grécia Antiga, Cetus, um monstro cuja forma era de uma baleia ou um grande peixe. Segundo a história, Cetus foi enviado por Poseidon, deus dos mares, para matar Andrômeda, que ao ser considerada por sua mãe mais bonita até que as divindades, seria sacrificada pela ofensa feita por sua mãe aos deuses. No ano de 1516, em uma ação típica do Renascimento de trabalhar as temáticas da mitologia grega, a primeira edição de *Orlando Furioso*, de Ludovico Ariosto retoma a história de Andrômeda.

Através de outras personagens, Ariosto reconta a história grega e assim, no canto 10, como apresentado em *Doré's Illustrations for Ariosto's "Orlando Furioso" – A Selection of 208 Illustrations by Gustave Doré*¹⁰⁸ (1980), Ruggiero, em uma reinterpretação de Perseu, montado em um hipogrifo, vence o monstro marinho ao qual Angelica seria sacrificada, do mesmo modo que Andrômeda fora oferecida a Cetus. Na FIG. 46 se vê uma das mais de seiscentas ilustrações desenvolvidas por Gustave Doré¹⁰⁹ (1832 – 1883) para a edição francesa do poema de Ludovico Ariosto, de 1879.

Fazendo referência à mitologia grega, a gravura de Doré apresenta uma besta marinha, que associada a Cetus, não é representada como comumente o monstro era na Idade Média, uma baleia ou um peixe gigante. Mas ainda assim, o monstro apresenta traços comuns aos dos seres dos bestiários medievais, como patas e garras parecidas com as de leão, asas de dragão, grande boca com dentes compridos e afiados, nadadeiras e um corpo de serpente. Na representação de Gustave Doré, o monstro marinho é enviado por Deus, o que se percebe pela figura humana iluminada que está nos céus apontando a espada em direção ao monstro, em sinal de ordem¹¹⁰ (FIG. 55). Em *Orlando Furioso*, a criatura destinada a matar a donzela não parece ser Cetus, mas a besta bíblica Leviatã, que foi comumente representada como um dragão e uma serpente marinha de caráter maligno.

¹⁰⁸ *Ilustrações de Doré para "Orlando Furioso" de Ariosto – Uma seleção de 208 ilustrações de Gustave Doré* (1980, tradução nossa) é uma coletânea de ilustrações a partir da versão de 1880-81, desenvolvida por S. Schottlaender, em Breslávia, atualmente uma cidade polonesa.

¹⁰⁹ Gustave Doré (1832 – 1883) foi um ilustrador. Ilustrou grandes clássicos da literatura como *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri (Itália, 1265 – 1321), a *Bíblia* e *Gargantua e Pantagruel*, de François Rabelais (França, 1494 – 1553). Seu trabalho tem grande importância para a área.

¹¹⁰ A cena de Deus ordenando Leviatã a um caminho representada por Doré faz menção à descrição bíblica de que Deus faz tal criatura mudar seu rumo, o que pode ser notado pela cabeça da besta voltada para trás. Essa descrição bíblica (parte do versículo 12, do capítulo 37 da Bíblia King James) está presente na imagem de William Blake (FIG. 51), "also it is turned about by his counsels" (ele também é revertido pelos conselhos de Deus, tradução nossa).



FIG. 54. (À esquerda) Gustave Doré. Ilustração para canto X de *Orlando Furioso*, 1879.
Litografia. Fonte: DORÉ, 1980, p. 30.



FIG. 55. (À direita) Gustave Doré. Ilustração para canto VI *Orlando Furioso*, 1879.
Litografia. Fonte: Dickinson College Archives & Special Collections.

Não como uma coincidência, a palavra “cetus”, usada para referir-se aos monstros marinhos, foi utilizada para formar o nome dado ao grupo taxonômico das baleias e golfinhos, cetácea. Assim, como a narval, cuja longa presa espiralada era reconhecida como um chifre de unicórnio, outras espécies de cetáceos eram consideradas monstruosidades. Na figura 49 anteriormente apresentada, uma parte da *Carta Marina* de Olaus Magnus, é possível se ler o nome “Ziphus” ao lado da representação do monstro marinho que aparentava ter um bico e a cabeça de uma ave. Como muito comumente acontece, a fantasia e a “realidade” se misturam, e ficção e ciência se alimentam mutuamente. Atualmente há uma denominação para um grupo de cetáceos, o qual apresenta aspectos bastante parecidos com o Ziphus. São as baleias-bicudas Ziphiidae (FIG. 56), que segundo o New Bedford Whaling Museum, correspondem a vinte e duas espécies. Esses seres são caracterizados por um focinho curto, e um bico que contém dentes e diferentemente de outros tipos de baleias, alimentam-se de peixes e lulas. Possivelmente esses grandes mamíferos eram avistados por marinheiros, que os descreviam com um bico e se alimentando de outros animais, fomentando monstros imaginários que mais tarde forneceriam seus nomes aos seres da ciência.

FIG. 56. Baleia-Bicuda-de Cuvier (*Ziphius cavirostris*).
Fonte: TETHYS Research Institute.



“Aberto para o distante, o mar desembocava outrora em países insólitos onde tudo era possível e onde o estranho era a regra – um estranho muitas vezes assustador” (DELUMEAU, 2009, p. 70). Além dos seres estranhos presentes no imaginário das pessoas, o sentimento que problematizava a relação dos navegantes com os novos espaços geográficos “insólitos”, como qualifica Delumeau, e o que eles continham é também de estranhamento. Essa noção que circunda a interação descrita pelo autor relaciona-se à ideia de “*umhomeliness*”, citada no capítulo anterior, referindo-se ao estranhamento ao nível do estrangeirismo. Deste modo, ao chegar ao continente, novas conclusões foram tiradas, novas criaturas encontradas. Até mesmo seres míticos teriam sido avistados, como relatou Cristóvão Colombo¹¹¹ (1451 – 1506) sobre sua passagem pelas terras americanas.

Ao desancorar rumo à casa, em 1493, o navegante avista três seres aquáticos com peles de tons marrons e caudas de peixe, seres parecidos com aqueles vistos por ele na costa da Guiné. Colombo afirmava assim ter visto sereias, criaturas mitológicas há muito conhecidas, porém, não sendo tão bonitas como imaginado, deveriam ser machos. Essa história contada por José Durand¹¹² (1925-1990) em *Ocaso de Sirenas: Manatíes em em siglo XVI* (1950) demonstra uma das várias ocasiões em que manatins, os peixes-bois, foram confundidos com sereias. Para Durand, as lendas sobre “peixes-mulher” foram provavelmente originárias de mamíferos marinhos como os manatins, dugongos, focas e leões-marinhos, cujos corpos fazem lembrar os de sereias, do ventre para cima parecem a um humano e do ventre para baixo, um peixe e ainda pelo fato de vivendo submersos, esses animais vêm à superfície com galhos e algas presos em si, como se fossem cabelos (1950, p.13-17).

Foi então, segundo Nathalia Costa¹¹³ em seu texto *De Sereias a Elefantes Aquáticos: quem são os Sirênios?* (2019), por conta das inúmeras confusões de marinheiros que

¹¹¹ Cristóvão Colombo (Genova, Itália, 1451 – Valladolid, Espanha, 1506) foi navegador e explorador. Em 1492 a frota liderada por ele chegou a Guanahani, nas ilhas Bahamas, continente americano.

¹¹² José Durand Flórez (Lima, Perú, 1925 – Lima, 1990) foi escritor, folclorista e historiador.

¹¹³ Nathalia Rossigalli Alves Costa é pesquisadora em Biologia, na Universidade de São Paulo.

acreditavam ver sereias ao depararem-se com peixes-bois, que em 1811, o zoólogo Johann Karl Wilhelm Illiger¹¹⁴ (1775-1813) atribuiu o nome “Sirenia” à ordem na qual os peixes-bois e os dugongos estão alocados. Consequência dessa confusão era que até o início do século passado dugongos eram capturados como se fossem sereias, sendo inclusive expostos em apresentações públicas como demonstrado nas imagens a seguir.

Com esses acontecimentos, pode-se notar que a ciência com seu rigor metodológico e a necessidade de provas que afirmem uma teoria, acabou por utilizar, mesmo como referência ou inspiração para uma pesquisa, um conhecimento popular diretamente conectado à ficção, assim como no caso de Ziphus ou Cetus como referências para classificações científicas.

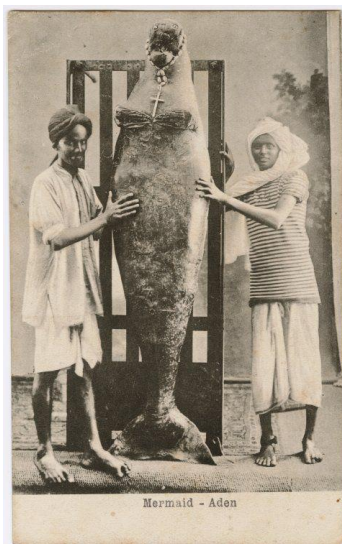


FIG. 57. Sereias de Aden. Cartões postais de sereias de Aden, Yemen. Dugongos apresentados como sereias ainda no início do século passado.

Descrição do texto da imagem à esquerda:

“Grand Show: Genuine Mermaids” (Grande apresentação: sereias genuínas, tradução nossa).

Inúmeros são os casos em que criaturas lendárias e imaginárias fornecem aos cientistas sugestões para nomes de categorias de animais ou plantas. Os aracnídeos, grupo de insetos no qual se insere a aranha são um outro exemplo. O termo é originário do mito grego de Arachne, tecelã que por sua arrogância em não reconhecer a dádiva artística concedida pela deusa Atena, recebeu uma condenação. Após tentar matar-se por perder uma disputa com a própria deusa, Arachne e seus descendentes foram submetidos à condenação de tecer durante toda a eternidade, tornando-se o inseto de oito olhos e oitos patas. Também os naturalistas Martiux e Spix¹¹⁵ (Carl Friederich von Martius, 1794-1868 e Johann Baptist von Spix, 1781-1826) em sua missão artístico-científica pelo Brasil classificaram a vegetação do país conforme as ninfas

¹¹⁴ Johann Karl Wilhelm Illiger (Braunschweig, Alemanha, 1775 – Berlim, Alemanha, 1813) foi zoólogo e professor e diretor do Museu Humboldt em Berlim.

¹¹⁵ Martiux e Spix: Carl Friederich von Martius (Erlangen, Alemanha, 1794 – Munique, Alemanha, 1868) foi médico, botânico e antropólogo e Johann Baptist von Spix, (Höchstadt na der Aisch, Alemanha, 1781 – Munique, Alemanha, 1826) foi naturalista. Durante 1817 e 1820 participaram da Missão Austro-Alemã pelo Brasil.

gregas. Estas subdividem-se em diversos tipos, e cada um deles está relacionado a algum ambiente ou ser da natureza, assim, os bosques de araucárias do sul foram e ainda são chamados de Napéias, pois na mitologia elas estão ligadas às colinas e depressões, aspecto que caracteriza tal região, já a floresta amazônica ganhou o nome das Náiades, as ninfas conectadas à água, elemento tão vasto naquelas matas do norte do país.

As ninfas, as sereias e a tecelãs que “vivem na ciência” são uma demonstração de que esta está intrinsecamente ligada à cultura e aos modos como cada sociedade se constrói, guarda e utiliza suas descobertas. Ansiando por comprovações, a ciência guarda em si o hábito de criar hipóteses, estas, por sua vez, partem da imaginação, o mesmo lugar de onde parte a ficção.

Neste espaço de interseção entre ciência, o domínio do conhecimento e ficção, um domínio do imaginário, se encontra a poesia. A ciência utiliza a linguagem para se construir, para propagar e registrar aquilo que lhe é mais caro, o conhecimento. Como a própria fantasia, a ciência acaba, por causa da linguagem, por dar vida a seres híbridos e estranhos, como o cavalo- e o leão-marinho, a formiga-leão, o besouro-rinoceronte, o mico-leão-dourado, os macacos prego e aranha e até mesmo o peixe-boi. Todos esses animais, encontrados na fauna terrestre, podem ganhar novas dimensões, aspectos e formas quando se considera seus nomes isolados dos seres os quais representam. Assim, do mesmo modo que alguns mitos e grandes divindades citadas por Sylvia Molloy, as criaturas estranhas muitas vezes também “devem sua existência a meros jogos de palavras”, o que é o caso dos animais citados anteriormente (VALÉRY *apud* MOLLOY *in* BORGES e GUERRERO, 2000, p. 10).

Assim, num ciclo, conhecimento, cultura, ficção e linguagem alimentam-se um ao outro, proporcionando a imobilidade e a mutação constante do que se sabe, do modo que se vive e do modo que se criam as imagens. A arte utiliza a realidade como objeto de subversão e transformação, a ciência, por sua vez, utiliza a arte para obter diferentes modos de registro de “realidade”, como esclarece Maria do Carmo Veneroso em *O Encontro do imaginário no diálogo entre a obra Unheimlich de Walmor Corrêa e a Histoire naturelle de Buffon: uma aproximação entre arte e ciência* (2016).

A vida - e a morte, como sua metade correspondente e inevitável – é, afinal, o objetivo da ciência. Do mesmo modo esse duo é a razão da arte. Se a razão, como indica Roland Barthes em *As Pranchas da Enciclopédia*, é quem estimula o “reverso” por buscar compreender o todo de um objeto (2004, p. 124), na ciência, assim como na arte, a vida é apreendida a partir de muito do que já se foi, que já não está, mas que se reaviva através da linguagem de cada uma dessas áreas. Algumas vezes a ciência mata para compreender a vida, como os indivíduos animais e vegetais que são e foram extraídos de seus lugares naturais para serem estudados em

laboratórios e posteriormente até expostos em museus de história natural ou mesmo aqueles animais que servem de cobaias em testes farmacêuticos. A arte, por sua vez, busca dar vida aquilo que não há ou simplesmente mostrar a vida que não é percebida.

3. ESTRANHO E SUAS ESTRATÉGIAS VERBO-IMAGÉTICAS

Neste capítulo o terceiro e último eixo componente da ideia central desta pesquisa será analisado: a relação entre a linguagem verbal e a linguagem imagética. Considerando tal interação como o modo que constrói a existência do estranho nas obras relacionadas à fantasia aqui apresentadas, convém compreender as possibilidades de diálogo que tais linguagens oferecem. Para isso, será traçada uma reflexão acerca da imagem e da palavra, atentando para os aspectos plásticos e conceituais de ambas.

3.1. A palavra, a imagem, a apresentação e o tema: um sobrevoo

Permeiar o território entrecruzado por palavras e imagens implica em considerar que ambas possuem as suas peculiaridades. Elas são consideradas tradicionalmente a partir de uma materialidade (as letras ou fonemas em uma, a mancha, os grafismos e a cor na outra) e um modo de transmissão de conteúdo (em uma através da relação entre letras que formam palavras, as quais formam frases, na outra uma relação entre elementos que constituem uma forma total). Considerando isso, tais aspectos inerentes à palavra e à imagem se manterão quando elas estiverem interagindo entre si, a não ser em casos nos quais as suas materialidades são confundidas tornando seus limites mais dissipáveis, quando letras e palavras tornam-se a matéria da imagem, como será visto neste texto. Assim, a interação entre palavra e imagem se constitui a partir de semelhanças e diferenças entre as duas partes, de modo que, como explica Roland Barthes em *O Óbvio e o Obtuso* (1986), “é impossível [...] que a palavra ‘duplique’ a imagem; já que ao passar de uma estrutura à outra, aparece fatalmente uma elaboração de significados segundos” (p. 23).

Para Barthes, o texto ao acompanhar uma imagem repete parte do conteúdo desta. Isto porque em muitos casos ocorre dele amplificar um conteúdo já implícito na imagem e se tendo à vista um todo baseado em uma mesma temática, torna-se muito provável que alguma semelhança surja entre a imagem e a palavra. Mais além, o texto é responsável por gerar um

novo significado para a imagem e para o conteúdo do conjunto. Este pensamento também pode ser aplicado no sentido contrário, em que a imagem acompanha o texto construindo o todo.

Lucia Castello Branco¹¹⁶ (1955 -) em *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin – quatro traduções para o português* (2008) conta que Benjamin, em 1923, ao traduzir para o alemão *Tableaux parisiens* de Charles Baudelaire¹¹⁷ (1821 – 1867), teve seu ensaio sobre o processo e os modos de tradução publicado como prefácio de tal livro (2008, p. 5). Os escritos de Walter Benjamin¹¹⁸ (1892 – 1940) a respeito da tradução literária contêm a noção do surgimento de um novo conteúdo a partir de um material linguístico já preexistente. *A tarefa do tradutor* (2011) descrita pelo autor consiste em encontrar na “essência” do original, aquilo que se desdobra ao longo do tempo, independentemente das mudanças sociais e culturais, aquilo que será transportado durante os anos conforme a evolução das línguas, ocasionando contínuas novas traduções. Sendo assim, para Benjamin, traduzir não corresponde ao ato de elaborar uma versão, como esclarece André Mendes em *Imagens fora da Lei* (2011), tornando o texto oriundo de uma determinada língua compreensível para um leitor que não a entenda. Como versão, o “texto original é considerado inviolável” (MENDES, 2011, p. 26) e a tradução busca então seguir o tanto quanto possível aquele texto que o antecede. Já a tradução, segundo Benjamin, não busca “a mera reprodução de sentido” (MENDES, 2011, p. 114), mas, sendo uma língua diferente, com suas especificidades e diferenças do texto original, se faz uma nova obra.

3. 1. 1. A palavra e a imagem: lâminas de um espelho

Sobre as diferenças no modo de abordagem de um objeto, Walter Benjamin trata de dois conceitos que clareiam a compreensão do que é o objeto e o que é a obra que dele se desenrola, o “visado” e os “modos de visar”. Ao longo deste estudo esses dois conceitos ajudarão a elaborar uma proposta sobre os modos de produção poética em que duas linguagens diferentes atuam, a palavras e a imagem. Para Benjamin, no processo de tradução existe um lugar nas obras poéticas onde deve-se buscar a afinidade entre as línguas e este lugar diz respeito sobre o “visado”, a intenção, o objeto do tema em si. Os “modos de visar”, por sua vez, consistem na forma de apresentação escolhida pelo autor para apresentar uma ideia (BENJAMIN, 2011, p. 109).

¹¹⁶ Lucia Castello Branco (Rio de Janeiro, Brasil, 1955 -) é escritora, professora aposentada e pesquisadora da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

¹¹⁷ Charles Baudelaire (Paris, França, 1821 – Paris, 1867) foi poeta e escritor, precursor da poesia moderna.

¹¹⁸ Walter Benjamin (Berlim, Alemanha, 1892 – Portbou, Espanha, 1940) foi ensaísta, tradutor, crítico literário, filósofo e sociólogo.

Para esclarecer esses conceitos, toma-se aqui o exemplo de Benjamin: pão. “Pão” é uma palavra que evoca algo comumente conhecido, um alimento cujos aspectos variados o configuram diferentemente conforme o pensamento de cada indivíduo. As palavras “pão”, “brot” (alemão), “pan” (espanhol), “buredi” (ioruba), “pain” (francês) são “modos de visar”. O alimento específico feito à base de farinha é o “visado”. Deste modo, numa relação entre palavra e imagem, havendo um “visado” em comum, os “modos de visar” se darão conforme as qualidades de cada uma das linguagens (BENJAMIN, 2011, p. 109). Um outro exemplo, de 1965, sobre o objeto e seus modos de apresentação, foi feito pelo artista estado-unidense Joseph Kosuth¹¹⁹ (1945 –), *Uma e Três Cadeiras* (1965) (FIG. 58), no MoMA (Nova Iorque). Nesta instalação o artista utiliza “modos de visar” uma cadeira, constituindo a obra de três possibilidades de cadeira: um móvel, uma fotografia da mesma e um pôster contendo um verbete de dicionário sobre o significado de “cadeira”.

Com *Uma e Três Cadeiras*, Kosuth permite pensar a arte como uma área de conhecimento que cria sentidos não definitivos para as relações entre os objetos e assim a proposta do artista se liga à visão de Benjamin sobre o objeto e as suas possibilidades de representação. A isso se concatena o que o filósofo Michel Foucault aponta sobre o uso das palavras para indicarem o objeto a qual se referem. Em menção a Thomas Hobbes¹²⁰ (1588 – 1679), Foucault afirma que graças às palavras, torna-se possível para os humanos “recordar as representações” (1966, p. 115). Se a imagem pode se direcionar a um objeto singular mais rapidamente, em um primeiro olhar, a palavra, por sua vez, condensa as informações gerais de objetos de uma categoria, ela classifica tudo que é conhecido, fazendo com que um único termo suscite em diversas imagens mentais conforme o “saber cultural” de Barthes (1986), o saber que as pessoas aprendem pela experiência em uma determinada comunidade. Assim, por carregar a capacidade de denominação, a palavra funciona, em muitos casos, como definidora de sentidos que possam estar implícitos em uma imagem.

¹¹⁹ Joseph Kosuth (Toledo, Estados Unidos, 1945 –) é um artista conceitual.

¹²⁰ Thomas Hobbes (Malmesbury, Inglaterra, 1588 – Hardwick Hall, Inglaterra, 1679) foi filósofo, matemático e escritor.



FIG. 58. Joseph Kosuth. *One and Three Chairs*, 1965. Cadeira de madeira, 32 x 37,8 x 53 cm, fotografia, 91,5 x 61,1 cm, painel, 61 x 76,2 cm. Foto: Larry Aldrich Foundation Fund.

É seguindo a teoria sobre a tradução como um processo de criação proposta por Walter Benjamin (2011) que a análise e a interpretação de algumas das obras aqui apresentadas podem ser feitas. É com essa mesma ideia de criação a partir de outra linguagem que busco desenvolver parte da minha produção poética, especialmente aquela destinada à ilustração de livros. Acredito que o processo de ilustrar textos pode ser uma tradução, quando ela é considerada um ato em que diferentes línguas, neste caso diferentes linguagens, a palavra e a imagem, através de seus respectivos “modos de visar” desenvolvem um tema “visado” se relacionando ao mesmo “eixo”, aquele que orienta a obra como um todo.

Ao desenvolver imagens que caminham junto com o texto, considero que elas por si são uma linguagem autônoma e capazes de produzir seu conteúdo e reação no espectador, sem necessitar de outras informações que as validem. Assim, para que se reflita sobre as possibilidades lúdicas, perceptivas e interpretativas que a imagem ligada a um texto pode propiciar, é necessário momentaneamente se desprender do texto para dar sentido à imagem em si, e para aí então, reconectar-se a ele, de modo que se tornem uma unidade. Toda informação contida na imagem, seja enquanto aspecto visual, como a escolha das cores, das texturas ou das figuras, seja o aspecto estrutural, o modo escolhido pelo artista para relacionar e significar os itens visuais, carrega um valor representativo e significativo, que no contato com o espectador, será apreendida de maneira semelhante à idealização do artista ou não.

Ao serem criadas imagens que atuam junto ou se referem a um texto, como é possível que extrapolem a posição de produto unicamente oriundo do texto, como constroem aquele “conteúdo” que ultrapassa o limite da ambiguidade entre texto e imagem, apontado por Roland Barthes (1986)? Sendo a imagem uma linguagem independente que “fala por si”, fica, por outro lado, outra questão: como ocorre a interação entre a palavra e a imagem em um nível no qual ambas carregam informações importantes sobre a proposta poética? Como cada uma oferece conteúdos diferentes? A seguir essas perguntas serão discutidas.

Rui de Oliveira¹²¹ (1942 -), em *Pelos Jardins Boboli – Reflexões sobre a arte de ilustrar livros para jovens e crianças* (2008), argumenta que nenhuma ilustração possui uma leitura absoluta do texto e muito menos o leitor possui tal poder sobre a imagem. Mais do que na ilustração, tal fato poderia ser aplicado a qualquer tipo de imagem, pois por sua característica não delimitadora, a imagem proporciona diferentes inferências do leitor sobre ela e sobre o conjunto com o texto.

Essa afirmação de Rui torna-se importante para compreender-se que os “modos de visar” denominados por Walter Benjamin, serão sempre variáveis. O modo de construir a imagem é diferente de artista para artista, porque em sua posição de leitor que materializa em cores e formas uma ideia, o artista está, da mesma forma que qualquer leitor, submetido aos saberes guardados por si próprio como um indivíduo com experiências diversas.

Os saberes relacionados à leitura da imagem estão conectados ao que Barthes chama de “mensagem literal” e “mensagem simbólica” (1986, p. 33). A “mensagem literal” considera a descrição que o leitor faz sobre a imagem a partir de sua percepção, um contato primeiro no qual ele reconhece os elementos da mesma. Neste contato entre a imagem e o leitor, passam a atuar as “estruturas sociais”, indicadas por André Mendes, estas fechando junto com o sujeito e o objeto uma tríade dos componentes do processo de interpretação (2011, p. 38).

Essas estruturas são as responsáveis pela etapa analítica do reconhecimento ou de “discriminação”, como nomeia André Mendes (2011, p. 43). A possibilidade de nomeação de cada componente da imagem só é possível graças a um saber, que segundo Barthes, “é marcadamente cultural” (1986, p. 32). Este fator é de grande relevância para esta pesquisa, quando se considera a temática do estranho, aspecto surgido a partir do que é familiar, portanto parcialmente conhecido, do que já tem relação com a formação do indivíduo, porém não é completamente reconhecível. A dúvida proporciona o estranhamento, de maneira que, ao analisar a imagem e não conseguir classificar o que vê, definindo-a como “estranha”, o leitor estará submetido ao seu saber “marcadamente cultural”, havendo, por isso, associações e interpretações variáveis conforme cada pessoa.

Para Jean-Jacques Wunenburger, a imagem poética sendo como um “relato simbólico”, vai bastante além desse conteúdo inicialmente assimilado, porque ela se compreende como “pluralidade repleta de significações”. Para o autor, apreender o sentido da imagem implica em logo após a primeira absorção de sentido, da “mensagem literal” da qual Barthes trata, desvelar-se um “sentido indireto e oculto do qual só uma parte superficial está presente na intuição

¹²¹ Rui de Oliveira (Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1942 -) é ilustrador, diretor de arte e professor aposentado no curso de Comunicação Visual Design da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

primeira” (WUNENBURGER, 2007, p. 22), sentido este que se faz pela “mensagem simbólica”.

Se no primeiro nível da imagem, que carrega a “mensagem literal”, há o envolvimento de um saber relacionado ao cotidiano, Barthes completa que no momento seguinte a “mensagem simbólica” será interpretada (1986, p. 33). Esta mensagem está relacionada às inferências que o leitor faz sobre a interação dos elementos que reconheceu na etapa anterior e a este ato o saber cultural também se associa. Na “mensagem simbólica” o leitor designa significados para os itens da imagem, é a fase de “generalização” descrita por André Mendes, na qual “o analista passa a classificar a imagem dentro de uma cultura determinada” (2011, p. 47). Sobre a personalidade que confere tanto à imagem quanto ao texto os desdobramentos de sentido, para o texto Ludwig Wittgenstein¹²² (1889 – 1951) descreve: “palavras são películas superficiais sobre águas profundas” (WITTGENSTEIN *apud* RODARI, 1982, p. 15).

Para além da apreensão da “mensagem literal” e da “mensagem simbólica”, existe na imagem um aspecto que é absorvido simultaneamente a elas e é ele que convida o crítico da imagem a adentrar-se na obra, sendo, segundo André Mendes, muitas vezes o responsável pela escolha do espectador em atentar-se mais a uma imagem do que à outra (2011, p. 42). Este aspecto é a materialidade da imagem, constituída pelos recursos plásticos e formais escolhidos pelo artista, como técnicas, cores, volumes, luzes, sombras e materiais.

É importante considerar que a materialidade é parte do conteúdo da obra e que a maneira como ela se articula não é inocente. Isto porque é ela quem convida a pessoa a entrar no universo da imagem, além de representar significados. O envolvimento que os jogos de cores, luzes, linhas e o modo como o material são tratados encaminham o olhar do interlocutor a uma estrutura interna da imagem, estrutura essa que orienta a sua narrativa. Sendo linguagem, a imagem se relaciona à materialidade, às construções culturais, aos significados e aos modos de significar. Assim como a palavra, a imagem se desenvolve por modos de interação e percepção utilizados pelo ser humano. E estando neste mesmo grupo, elas se misturam, tornando os seus usos no cotidiano quase inseparáveis e ilimitáveis.

Do mesmo modo ao abordar-se a linguagem verbal, relaciona-la ao som e à imagem torna-se quase inevitável. José Miguel Wisnik¹²³ (1948-), em sua conferência *Literatura, voz,*

¹²² Ludwig Wittgenstein (Viena, Áustria, 1889 – Cambridge, Inglaterra, 1951) foi filósofo.

¹²³ José Miguel Wisnik (1948-) é músico, compositor, ensaísta e professor no Departamento de Letras da Universidade de São Paulo. Em *Literatura, voz, performance*¹²³ (2019) o autor abordou a palavra através de seus variados modos de manifestação, considerando uma interação entre a literatura, as letras de canções, a performance na música e na dança.

*performance*¹²⁴ (2019) define que a literatura é palavra (escuta) lida em silêncio. Ela não se abre acusticamente para o outro, até que alguém voluntariamente o faça. A palavra está ligada à dimensão visual no momento em que se escreve e está conectada ao som, quando reflete uma combinação de fonemas.

O pensamento de Wisnik demonstra que a interação entre as diferentes linguagens é algo naturalmente desenvolvido, pois o sentido presente nos elementos que as compõem, a subjetividade e a sensibilidade do indivíduo também interagem e se apoiam para a compreensão das mensagens que afetam o interpretante. A isso podemos somar um pensamento de Michel Foucault (1966) a respeito do que seria uma impossibilidade de adequação entre as linguagens. Essa reflexão do autor é valiosa para compreender-se que uma linguagem não supera a outra, de modo que uma está presente na outra, cooperando entre si e, principalmente, não podendo cada uma ter seu conteúdo substituído pelos modos de construção e apresentação da outra. Para o autor, a relação entre palavra e imagem é infinita:

Não que a palavra seja imperfeita, nem que, em face do visível, ela acuse um déficit que se esforçaria em vão por suportar. Trata-se de duas coisas irreduzíveis uma à outra: por mais que se tente dizer o que se vê, o que se vê jamais reside no que se diz; por mais que se tente fazer ver por imagens, por metáforas, comparações, o que se diz, o lugar em que resplandecem não é aquele que os olhos projetam, mas sim aquele que as seqüências sintáticas definem (1966, p. 25).

Tendo à vista a ideia de que a imagem não poderá apresentar o que a palavra carrega e vice-versa, será possível pensar-se projetos poéticos em que ambas interajam mantendo suas expressividades potentes para tocar seu interlocutor. Para esclarecer a consideração de um projeto múltiplo nestes moldes, é retomada aqui a tradução como um movimento no qual a linguagem verbal e a linguagem visual dialogam numa mesma obra artística, entendimento este partido desde a noção de Walter Benjamin (2011) da tradução como criação. Para este fim o termo “original” será operado como ideia da obra referência para a produção (um texto que será ilustrado, por exemplo) e “tradução” como a obra que se inspira no original (as imagens que compõem um conjunto com o texto em um livro, por exemplo). Considerando-se por fim a atuação de duas linguagens distintas que não se substituem, a construção de uma obra artística em que elas atuem em conjunto só é possível quando cada uma constitui parte de um todo,

¹²⁴ Conferência realizada em 21 de maio de 2019 no II Colóquio Internacional Escrita, Som, Imagem, organizado pelo Grupo Intermídia, Escola de Belas Artes, Faculdade de Letras, Escola de Música e departamento de Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais, realizado na UFMG de 21 a 25/05/2019.

conferindo conteúdo à totalidade da obra a partir de suas respectivas especificidades e em diálogo com as especificidades da outra.

(...) sem serem iguais, a tradução deve, ao invés de procurar assemelhar-se ao sentido do original, conformar-se amorosamente, e nos mínimos detalhes, em sua própria língua, ao modo de visar do original, fazendo com que ambos sejam reconhecidos como fragmentos de uma língua maior, como cacos são fragmentados de um vaso. É precisamente por isso, ela deve, em larga medida, abstrair do sentido, da intenção de comunicar algo, sendo-lhe o original essencial apenas pelo fato de já ter eliminado para sua obra o esforço e a ordem necessários à obrigação de comunicar.

Diante do sentido, a língua da tradução tem o direito, aliás, o dever, de desprender-se, para fazer ecoar sua própria espécie de *intentio* enquanto harmonia, complemento da língua na qual se comunica, e não sua *intentio* enquanto reprodução do sentido (BENJAMIN, 2011, p. 115).

Deste modo, uma proposição poética constituída pelo jogo entre a esfera verbal e a visual é polissêmica e cada uma delas contribui para a amplificação da outra, pois uma projeta na outra as suas características específicas, possibilitando outros sentidos. À essa pluralidade de formas e significações, o repertório pessoal de saberes do leitor também atua como um fator que amplia tais possibilidades de leitura.

Imagens e palavras estão relacionadas em um nível estrutural, segundo aquela proposta de Michel Foucault, a qual possui concordância na teoria de Wunenburger. Para este, duas famílias de imagens se relacionam, uma “visual” e uma “linguística” (2008, p. 31). A primeira refere-se ao que corriqueiramente se nomeia “imagem”, aquilo que é visível no sentido físico, que se enxerga com os olhos por ser formado de matéria. Já a outra refere-se às imagens mentais que são formadas a partir de algum material linguístico, sendo assim inacessíveis para o olhar alheio. Para o autor, assim como refletiu Foucault, as duas vertentes, apesar de suas peculiaridades não sofrem uma ruptura, mas se conectam.

É exatamente essa “imagem linguística” um dos elementos que tornam capaz a compreensão da frase de Wittgenstein, pois são essas imagens inacessíveis pelos olhos da face humana, imagens construídas pelo leitor com base em construções culturais e na sua experiência como indivíduo, que se acolhem debaixo de uma “capa” que as guarda, a palavra. Essa imagem que se faz pelas palavras está relacionada à “visualidade”, para Ítalo Calvino (1999), um dos seis aspectos essenciais da literatura, aquele responsável por germinar a história.

Imagens proporcionam a criação de narrativas imagéticas e textuais. Para Ciça Fittipaldi¹²⁵ (1952 -) em *O que é uma imagem narrativa?* (FITTIPALDI in OLIVEIRA, I.,

¹²⁵ Ciça Fittipaldi (São Paulo, 1952 -) é ilustradora, escritora e artista gráfica.

2008, p. 93 – 123), variadas formas no espaço permitem a ativação do imaginário em função da criação de narrativas. Manchas, grafismos ou mesmo uma cor são capazes de suscitar a criação de histórias por quem os faz ou vê. Do mesmo modo se dá com as palavras, que mesmo quando colocadas num espaço sem uma conexão sintática, permitem que o leitor as conecte, criando sua própria lógica.

Flicts, livro de Ziraldo¹²⁶ (1932 -) editado pela primeira vez em 1969, é um bom exemplo de como elementos visuais, por mais simples, são capazes de insuflar ideias para o seu espectador. A narrativa de *Flicts* (FIG. 59) se forma a partir de uma única informação visual, uma cor. Nenhum leitor conhece o significado de “Flicts”, um neologismo inventado pelo autor, até a explicação ser dada logo no início da história, em uma página coberta pela cor ocre e por uma faixa branca na qual consta o texto “Era uma vez uma cor muito rara e muito triste que se chamava Flicts” (FIG. 60). Neste caso, a imagem e o texto estão espacialmente separados na superfície do papel, a representação de Flicts é a própria cor, a qual preenche a página e atua como personagem principal da história. A cor é o tema da narrativa e a responsável pelo título do livro, que, sem o esclarecimento apontado no texto, não informa o que seja ou mesmo sobre a própria imagem a qual faz referência, o que pode ser observado também na capa do livro, em que a cor só aparece como forma das letras que compõem seu nome. Em *Flicts* a presença da cor pode sugerir inúmeras histórias, mas a relação entre palavra e imagem é essencial para a compreensão do que é e do que ocorre com “Flicts”.

FIG. 59. (À esquerda) Ziraldo. Capa de *Flicts*. 2009. 20,5 x 27,5 cm. Editora Melhoramentos.

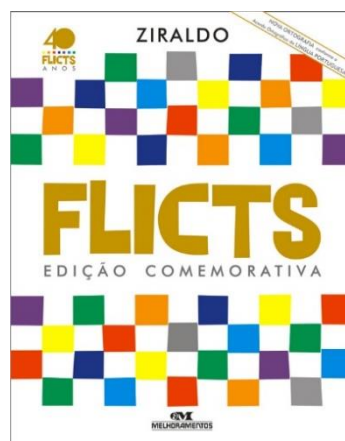
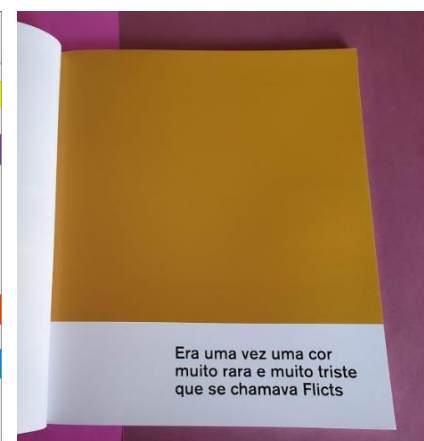


FIG. 60. (À direita) Ziraldo. Página de *Flicts*. 2009. 20,5 x 27,5 cm. Editora Melhoramentos.



O modo como as formas em um espaço se conectam proporcionará uma quantidade maior ou menor de possibilidades interpretativas. E a decisão em escolher uma ou outra alternativa irá variar conforme a função que cada imagem contenha. As imagens de um manual,

¹²⁶ Ziraldo (Caratinga, Brasil, 1932 -) é cartunista, ilustrador e escritor.

por exemplo, precisam ter suas mensagens comunicadas rapidamente, pois sua função é orientar um processo para um fim determinado evitando divergências. Já na imagem poética, não há a preocupação de orientar para uma única linha de pensamento, mas ao contrário, seu objetivo está ligado à proposição de reflexões. Desta maneira, a poética entre imagem e texto contém não um espelho de uma das partes em relação à outra, mas assim como o espelho, essa poética contém lâminas que o formam, sendo o texto e a imagem, partes de um conjunto reflexivo de um todo. Nessa situação a imagem constrói caminhos para diferentes lógicas, propondo ao seu interlocutor uma interação e uma leitura aberta.

3. 1. 2. Modos de interação entre palavra e imagem

Duas possibilidades estruturais são descritas por Roland Barthes a fim de orientar a interação entre imagem e palavra, expandindo ou não as possibilidades interpretativas. Para Barthes a associação entre palavra e imagem que propicia uma quantidade restrita de interpretações da mensagem como um todo, funciona como “ancoragem”. Nessa situação, a imagem é lida primeiramente e o texto age como definição de um sentido entre os outros, combatendo dúvidas sobre a imagem e afirmando-a a um sentido específico (1986, p. 36-37), como o texto e a ilustração de um manual. Já na outra alternativa de interação entre as duas linguagens, “relevo”, o autor indica uma relação mutualística, na qual ambas são fragmentos de um sentido geral da obra, contendo cada uma delas relevância para a construção do todo da obra, o que ocorre em *Flicts*.

Nas obras em que palavras e imagens se relacionam, não há necessariamente uma classificação entre “ancoragem” e “relevo”, pois ocorre delas coabitarem na mesma obra. Sendo preponderantemente de “relevo”, essa conexão possibilitará que partes da informação sejam dadas pelo texto e partes pela imagem, assim, cada uma necessita silenciar certos dados em si para que não seja somente uma redundância da outra. Por isso, pensando no trabalho artístico como aquele que gera alternativas de reinvenção de narrativas e de atividades criadoras para o seu fruidor, serão considerados a seguir exemplos de obras que se sustentam principalmente sob a noção da multiplicidade proposta pelo conceito de “relevo”.

Utilizando os conceitos de Barthes para analisar obras nas quais imagem e texto se conectam, é possível perceber que existem especificidades nas estruturas delas, o que é esclarecido por André Mendes (2011) através de três variações dessa interação, a “repetição”, a “complementaridade” e a “contradição”. Tais categorias são baseadas na “ancoragem” e no “relevo” propostas por Barthes (1986). Como “repetição” o vínculo entre as duas linguagens se

faz através da “ancoragem”, o texto funciona como confirmação da imagem ou vice-versa, o que ocorre, por exemplo, nas imagens científicas. Nelas, o objeto pesquisado é apresentado visualmente e algumas palavras indicam seu nome e descrição. Já as outras duas categorias, “complementaridade” e “contradição” remetem ao sistema de “relevo”, pois a mensagem geral não se faz sem o texto ou sem a imagem.

Em um caso de “complementaridade”, novas informações são adicionadas a uma linguagem através da outra. Isso pode se dar de maneira “explícita”, com um elemento que se repete na mensagem visual e na verbal, ou “implícita”, quando a conexão entre o texto e a imagem não é transparente e se faz através do conhecimento e das escolhas interpretativas do leitor (MENDES, 2011, p. 66).

Uma imagem que funciona como “complementaridade explícita” está presente em *A Casa quase abandonada do fim da rua* (2012) (FIG. 61), livro escrito por Marcelo Manhães¹²⁷ (1965 -) e ilustrado por mim. Nas duas páginas iniciais da história se encontram a imagem da casa e o texto que a descreve, sendo possível observar diretamente na imagem alguns elementos presentes no texto, como as colunas e as sacadas da casa ou mesmo a própria casa, de uma maneira mais geral o que caracteriza uma “complementaridade explícita”. Além de representar a casa abandonada onde vive uma das personagens da narrativa, a imagem pode suscitar outras alternativas interpretativas pelo o que ela é por si. Além disso, o edifício que inspirou a feitura das imagens do livro foi construído também fora da ficção, fato que proporciona aos leitores que conhecem a casa, outras inferências na história. *A Vila Iracema* (1914), é feita em estilo *Art Nouveau* e por muitos anos ficou abandonada. A casa é bastante representativa e conhecida na sua cidade, Juiz de Fora, tanto pelo seu abandono e sua característica arquitetônica, como pelo fato de ser a primeira construção da cidade onde houve uma piscina.

¹²⁷ Marcelo Manhães (Juiz de Fora, Brasil, 1965 –) é escritor, ilustrador e pesquisador na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora.



FIG. 61. Luíza Costa. *Vila Iracema*, (ilustração para *A casa quase abandonada do fim da rua*, 2012), 2012. Técnica mista sobre papel, 29 x 42 cm.

Descrição do texto:

Havia uma casa, dessas construídas faz muitos, muitos anos, do tempo dos nossos tataravós, do tempo em que se andava em carruagens e maria-fumaça, do tempo que as pessoas passavam nas ruas e cumprimentavam umas às outras, do tempo...bem, era uma casa muito velha. Era muito grande também, com dois andares, onde em cima havia uma abóboda sobre uma pequena torre com janelinhas e sacadas com jardineiras. Havia uma varanda com umas colunas e uns jarros antigos que conduziam à porta principal (MANHÃES, 2012, p. 4-5).

Já em *Floresta de Fungos* (2017) (FIG. 62), imagem que desenhei para *Magnólia no Mundo do Nada* (2018), também de Marcelo, é possível identificar um exemplo de “complementaridade implícita”. Esta imagem está posicionada em duas páginas no momento anterior à imagem da batalha que Magnólia enfrenta, como um pedaço do caminho percorrido até sua chegada na cena descrita pelo texto. Para construir a imagem, desenhei espécies de fungos benéficos, alucinógenos e outros nocivos à saúde. A floresta, um ambiente complexo formado por diferentes e surpreendentes organismos pode ser vista como a própria personagem que carrega em si características diversas que a levam às batalhas. Essa imagem funciona como “complementaridade implícita”, pois em momento algum tal ambiente é indicado no texto, mas é uma contribuição da ilustração para a narrativa e para a imersão do leitor na mesma.



FIG. 62. Luíza Costa. *Floresta de Fungos*, (ilustração para *Magnólia no Mundo do Nada*, 2018), 2017. Nanquim sobre papel, 20 x 29 cm.

A terceira categoria proposta por André Mendes, “contradição”, funciona como um tipo de “complementaridade implícita”, pois, neste caso, imagem e texto apresentam conteúdos opostos que são inferidos pelo leitor (2011, p. 69). Para o autor, a relação se torna contraditória quando a conotação (a “imagem simbólica”) presente na mensagem funciona como reguladora do leitor, preservando um “jogo irracional da projeção-identificação” (1986, p. 23). Este jogo de “projeção-identificação” está ligado com o repertório pessoal que o leitor insere na imagem para compreendê-la.

Ainda a essas categorias é possível acrescentar outras duas propostas por André Mendes referentes ao posicionamento do texto no mesmo espaço que a imagem, o texto “fora” e o texto “dentro” da imagem. Ao construir um texto verbal, a palavra, como já visto aqui, é dotada de diversas camadas, inclusive a imagética, ao passo que propicia imagens mentais. Mas ela também carrega o aspecto imagético ao ser matéria gráfica. Nesse sentido é possível refletir sobre a palavra se relacionando ao texto não só no aspecto estrutural, mas também físico. As duas categorias, “fora” e “dentro”, se referem à organização do texto espacialmente em relação à imagem. O texto “fora” da imagem é aquele que atua como título da mesma, ele a acompanha enquanto forma no espaço, sendo possível separar cada um dos dois. Nos livros, jornais, revistas e outros tipos de impressos essa categoria é bastante comum. A página de *Flicts*, a ilustração

de *A Casa quase abandonada do fim da rua*, anteriormente apresentadas são exemplos de texto “fora” da imagem, pois é possível definir claramente o que é texto verbal e o que é imagem visual.

Já o texto “dentro” da imagem, dissolve-se nela (MENDES, 2011, p. 86). Isto, pois as palavras e frases passam a contar também como aspecto visual e não necessariamente como sentido semântico entre si. A este caso, diferentes tipos de produção verbo-imagética se tangenciam. Um exemplo presente no cotidiano são os logotipos, organizações visuais utilizadas para o reconhecimento de uma marca. Os logotipos podem ser compostos de um elemento imagético e de um textual, dos dois ou em muitos casos de um texto que se torna uma figura. Nas figuras 63 e 64 é possível observar dois casos de logotipos, no primeiro, imagem e texto verbal são identificados separadamente, estando o texto “fora” da imagem, já no segundo, a palavra é a própria imagem, assim, o termo *tunnel* (túnel) carrega o conceito do objeto de referência pelo desenho das letras e pela visualidade do mesmo, sendo o texto assim “dentro” da imagem. Com isso, o logotipo é muito associado à tipografia, o modo como o texto se estrutura visualmente a partir de formas de letras reproduzíveis sejam elas analógicas ou digitais, como *Times New Roman* que compõe o texto desta pesquisa, por exemplo (FIG. 65). Por último, o logotipo também se conecta ao *lettering*, a criação de desenhos de letras baseados em uma lógica interna e para um determinado fim (FIG. 66) e ao caligrama, figura que é composta pelas linhas das palavras.

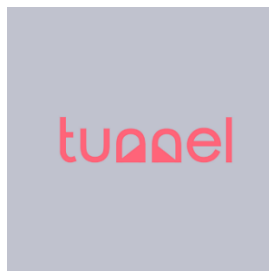
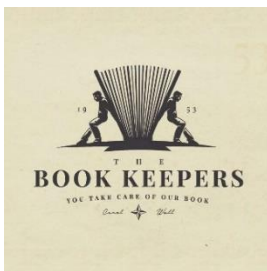


FIG. 63. (Acima, à esquerda) Gerard Keely, *Book Keepers*. Exemplo de texto “fora” da imagem em logotipo. Gerard Keely, *Book Keepers*.

FIG. 64. (Acima, à direita) Duminda Perera, *tunnel*. Exemplo de texto “dentro” da imagem em logotipo.



FIG. 65. (Abaixo, à esquerda) Exemplo de tipografia. Fonte Times New Roman criada em 1931 por Stanley Morison, Victor Lardent e pela empresa Monotype.

FIG. 66. (Abaixo, à direita) Renan Torres, *Belchior tinha razão*. Exemplo de *lettering* (abaixo, à direita).

Por um viés poético, o texto “dentro” da imagem carrega uma visualidade que é responsável pelo “visado”, pela palavra e pelo sentido geral da obra. Assim, considerando-se a

linha, a mancha e a cor como itens para a formação da imagem, a letra é da mesma forma feita por linha, mancha e cor, ela é o elemento gráfico formador da palavra. Deste modo o desenvolvimento de palavras-imagens como em *Rio* (1987) (FIG. 67), de Julio Bressane¹²⁸ (1946 -) pode ser observado através da letra exatamente como um elemento que carrega não só um significado e uma representação, mas também um conteúdo imagético.



FIG. 67. Júlio Bressane. *Rio*, in *Agrráfica* (JORGE, J. G. e Abihgalil, O.), 1987. Serigrafia sobre papel 45 x 30 cm. Coleção Livro de Artista, UFMG, Belo Horizonte.

Em *Rio*, as curvas das montanhas da cidade parecem se alocar nas curvas das letras, tornando-as uma unidade. Em outros casos, como o fizeram os cubistas, os dadaístas, como o exemplo de Raoul Hausmann¹²⁹ e os construtivistas, como El Lissitzky¹³⁰ (FIG. 68 e 69 respectivamente), sendo este grande influência no *design* gráfico, área que se concentra na organização de texto e imagem sobre uma superfície, as formas tradicionalmente conhecidas por serem letras, se misturam aos elementos imagéticos. Essas situações apontam para o fato de que mesmo não sendo utilizadas comumente com o intuito de imagens, as palavras, por graficamente serem formadas por letras, contêm o valor de imagem, ultrapassando assim seu valor de representação.



FIG. 68. (À esquerda) Raoul Hausmann, *ABCD*, 1920. Prata coloidal, 15,1 x 10,1 cm. Met Museum, Nova Iorque.

FIG. 69. (À direita) El Lissitzky, Capa do livro *The ISMs of Art* (Os ISMOs da arte, tradução nossa), 1924. Litogravura.

¹²⁸ Julio Bressane (Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1946 -) é cineasta e escritor.

¹²⁹ Raoul Hausmann (Viena, Áustria, 1886 – Limoges, França, 1971) foi artista e poeta.

¹³⁰ El Lissitzky (Pochinok, Rússia, 1890 – Moscou, Rússia, 1941) foi artista, designer e tipógrafo.

As letras comumente são utilizadas para a formação de palavras, sendo artifício para um todo que tem por fim representar algo. Mas em outras situações, elas são utilizadas por artistas como elementos visuais que não se relacionam necessariamente a contextos representativos ou narrativos, são dispostas sobre a superfície com o mesmo valor pelo qual cores e tamanhos de figuras são escolhidos. Neste caso importa a matéria visual das letras, o que foi abordado por Mira Schendel¹³¹ (1919-1988) na série *Objetos Gráficos* (1967), em que as letras são utilizadas a fim de experimentar sua potencialidade visual. Em *Sem Título* (1967) (FIG. 70), um dos trabalhos de tal série, Schendel cria uma sobreposição de variadas letras: manuscritas e de forma, caligrafadas ou decalcadas, legíveis ou quase irreconhecíveis. Na aproximação da imagem se pode reconhecer como as manchas são formadas por letras minúsculas (FIG. 71), os contrastes, as sombras e luzes são todos gerados por letras que interagem entre si, que se transformam com a caligrafia da artista (FIG. 72), não carregando um aspecto representativo de um texto que visa transmitir uma ideia, a semântica do texto em Schendel é a lógica visual.

FIG. 70. Mira Schendel. *Sem título*, da série *Objetos Gráficos*, 1967. Grafite, decalque, óleo sobre papel e acrílico com decalque. 99,8 x 99,8 x 1 cm. MoMA, Nova Iorque.



¹³¹ Mira Schendel (Zurique, Suíça, 1919 – São Paulo, São Paulo, 1988) foi artista visual.

FIG. 71. E FIG. 72. Recorte de *Sem título*, da série *Objetos Gráficos*, 1967.



Outra proposição artística em que palavras e frases se tornam matéria para a imagem é a escrita assêmica, o que significa “escrita sem sentido”. O sentido descritivo ou mesmo legível como normalmente a escrita é designada a possuir não está presente neste tipo de escrita. O termo surgiu na década de 1990, quando escritores utilizavam o exercício da grafia para inserir nela um caráter incompreensível. Em *Assêmico-Panssêmico* (2015) de Marco Giovenale¹³² (1969 –), Jim Leftwich¹³³ (1956 -), um dos pioneiros a usar a expressão “escrita assêmica”, afirma não haver algo que de fato contenha a ausência de sentido, portanto, uma escrita assim não seria concebível, mas marcaria uma aspiração e uma maneira de pensar a escrita. Neste sentido, a indecifrabilidade da escrita assêmica, se constitui como um registro de um processo de escrita, e por fim uma afirmação desta como desenho, como imagem.

Apesar do termo ser utilizado somente no final do milênio passado, outros artistas já pensavam na escrita como imagem visual, como foi o caso de Henri Michaux¹³⁴ (1899 – 1984) e da argentina Mirtha Dermisache¹³⁵ (1940 – 2012). Garatujas, palavras e frases sobrepostas, emaranhadas, apagadas e outros variados procedimentos que remetem à escrita, a qual não paralisa seu conteúdo no nível verbal, dando grande ênfase ao visual. Em outras situações a visualidade que orienta essas obras não está ligada a letras reconhecíveis, mas à caligrafia como gesto, originando imagens que fazem lembrar a disposição de textos no espaço do papel, como em *Sin título* de Dermisache (FIG. 74) ou mesmo sinais que podem ser lidos como o alfabeto particular da artista (FIG. 69). Mirtha Dermisache desenvolve sua própria linguagem, com seus elementos visuais específicos, sua disposição espacial variável, cores, pesos e intensidades que representam a narrativa da própria imagem.

¹³² Marco Giovenale (Roma, Itália, 1969 –) é poeta e escritor.

¹³³ Jim Leftwich (Charlottesville, Estados Unidos, 1956 -) é poeta e escritor.

¹³⁴ Henri Michaux¹³⁴ (Namur, Bélgica, 1899 – Paris, França, 1984) foi escritor, poeta e artista.

¹³⁵ Mirtha Dermisache (Buenos Aires, Argentina, 1940 – Buenos Aires, 2012) foi artista visual e poeta.



FIG. 73. (À esquerda) Mirtha Dermisache. *Diario N° 1 Año 1*, 1972. Nanquim e marcador sobre papel, 47,5 x 36,5 cm.



FIG. 74. (À direita) Mirtha Dermisache. *Sin título*, 1970. Nanquim sobre papel, 28,1 x 23,2 cm. Coleção privada.

Ao encontrar seu sentido no nível imagético, a palavra se faz em outras esferas de significação. Por si ela é uma profusão de acepções: ao ser representação, ela é imagem que se faz na mente, ela é nome, ao ser fala, ela é som, ao ser escrita, é imagem concreta que repousa. Ao trabalhar com imagem e palavra, penso estar colocando em exercício um diálogo natural e que é feito de maneira corriqueira e despercebida no cotidiano, o exercício de interpretação do mundo. Ao ver ou escutar, assim como ao sentir o cheiro e ao tocar algo, desenvolvemos ideias sobre as coisas do mundo e aprendemos a lê-lo e a escrevê-lo. Essa escrita e essa leitura do mundo se configuram através dos mais variados modos, conforme o interesse de cada indivíduo. Me agrada escutar uma narrativa e vê-la em uma tela de cinema mental, sem saber ao certo se o que imagino é uma lembrança de uma experiência, um resquício de invenção visual de uma outra história, de um filme, de um desenho ou de um sonho. Ao articular as imagens com as palavras produzidas por alguém ou por mim mesma, estou colocando em convívio imagens nítidas e outras mais turvas, imagens do outro e aquelas que eu mesma posso não saber ao certo de onde vêm. Em conjunto, imagem e texto permitem ao leitor fisgar de cada uma um traço responsável por suas próprias criações.

A proposta de uma imagem fará com que sua elaboração varie na estrutura e no modo como esta se relaciona com o espectador. Por isso, a imagem poética é carregada de significações que podem ser lidas inúmeras vezes, proporcionando ao leitor incontáveis

interpretações e reações. Assim, cada imagem instaura uma diferente relação com quem a produz e com quem a lê, o que se dá devido aos fatores estruturais e formais da própria imagem e as referências do indivíduo que interage. Do mesmo modo que o interlocutor, aquele que desenvolve o objeto artístico também está envolvido em um processo de interpretação, seja de um texto, de uma música ou de qualquer elemento “real” ou ficcional que está presente na Terra. Por fim, a interação entre as diferentes linguagens pode ser vista como reflexo de um movimento em que o ser humano se posiciona, movimento de diminuição das distâncias e aproximação das coisas, de compreensão sobre o que é estranho. Ao colocar as linguagens em diálogo, se registra uma expansão do ser humano, que como artista, pensa nas possibilidades de matérias que podem formar o seu trabalho se atentando para o que se torna trivial.

3.2. Ilustração: uma relação entre palavra e imagem

Pensar sobre a ilustração nesta pesquisa faz transparecer não somente uma característica do meu trabalho poético, mas também uma das reflexões possíveis ao se tratar das conexões entre palavra e imagem. A partir do processo prático de ilustrar, tornaram-se identificáveis modos de construir relações entre o ponto de partida deste processo, comumente um texto verbal e o ponto de encontro, o ponto onde aquele texto se encontra com a imagem visual, a ilustração. No percurso entre esses dois pontos, diversas referências, sentimentos, memórias, sensações e pensamentos se concatenam, convergindo para um objetivo, o conjunto de palavras e imagens.

Cotidianamente se vê nas ruas ilustrações que servem a diferentes funções, sejam elas para alertar, para orientar, para enfeitar ou para explicar. Esses são os cargos que de praxe tal linguagem ocupa, já que carrega historicamente o papel de clarear, iluminar. Essa concepção de ilustração mais comum conforme temos hoje, veio desde os mosteiros europeus, quando os livros ainda eram completamente confeccionados à mão, incluindo as iluminuras, desenhos que se alocavam em torno do texto ou mesmo no meio dele, como em forma de molduras e capitulares (FIG. 75 e 76), elucidando o que ali constava, tornando-o também mais atraente visualmente e que mais tarde.



FIG. 75. (À esquerda) Página de *Carrow Psalter*, *Navegantes atiram Jonas ao mar/Jonas na boca da baleia* (Salmos 68), Metade do século 13. Pergaminho. Walters Art Museum, Estados Unidos.

FIG. 76. (À direita) Destaque para capitular de *Carrow Psalter*, metade do século 13.

Como demonstra Andrew Hall¹³⁶ em *Fundamentos essenciais da ilustração* (2012), a ilustração pode ter diversas aplicações, inclusive nas áreas da publicidade e das corporações, funcionando como chamariz para o consumidor. Rui de Oliveira¹³⁷, autor de *Pelos jardins Boboli: reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens* (2008) esclarece que ela pode ter o caráter informativo, como em panfletos, persuasivo, como as imagens que se destinam ao *marketing* ou narrativo, aquela presente nos livros. Aqui, porém, não é visada uma descrição dos usos da ilustração no mundo contemporâneo, mas do uso de tipos determinados de ilustração dentro de produções poéticas na arte contemporânea. À vista disso, a atenção se voltará para duas classes de ilustração: a narrativa e a científica. Isso, pois, as produções poéticas aqui apresentadas são delineadas por conexões com a forma e a estrutura ilustrativa. A seguir serão traçadas reflexões sobre essa linguagem, observando diferentes casos e modos de construção da imagem.

3. 2. 1. A ilustração científica e o registro do conhecimento

O objetivo da ilustração científica, segundo Sofia Ferreira¹³⁸ e Fernando Correia¹³⁹ no texto *Carbon Dust na comunicação científica - potencialidades e perspectivas* (2015) é “codificar visualmente e veicular uma mensagem científica (uma ideia ou tese, uma interpretação, uma observação), de forma tacitamente credível, acessível e passível de ser entendida e utilizada por várias audiências (especializadas e/ou não-especializadas)”

¹³⁶ Andrew Hall (Inglaterra) é designer gráfico, professor e escritor.

¹³⁷ Rui de Oliveira (Rio de Janeiro, Brasil) é ilustrador, escritor e professor.

¹³⁸ Sofia Ferreira (Portugal) é ilustradora-científica.

¹³⁹ Fernando Correia é ilustrador científico e professor do departamento de Biologia da Universidade de Aveiro, Portugal.

(FERREIRA e CORREIA, 2015, p. 206). Assim, como é possível observar na figura 77, ela registra seres, matérias, sistemas, ciclos naturais e culturais que foram encontrados e estudados, indicando, através de imagens e apontamentos textuais, as características e o funcionamento do objeto, seja ele de qualquer das diversas áreas das ciências, como a biologia, a geologia, a paleontologia, a medicina, facilitando, inclusive, sua classificação.



FIG. 77. Joris Hoefnagel e Georg Bocskay. *Libélula, Pera, Cravo e Inseto*, ilustração para *Mira Calligraphiae Monumenta* (1561-62), 1591-96. Aquarela, pintura em outro e prata, nanquim sobre pergaminho. The J. Paul Getty Museum.

No Renascimento, no século XVI, como esclarece Maria do Carmo Veneroso em *A arte impressa de Gutenberg a Diderot e seus desdobramentos na arte atual* (2016), o interesse em compreender o mundo natural transformou o modo de conceber ciência e arte. Os artistas se esforçavam em acessar animais e plantas ainda vivos para poderem observá-los e, então criar seus desenhos e registros de estudos. Isso explica o fato da ilustração científica se consolidar neste período, com o processo e “verdade” que hoje é conhecida, marcando três premissas, segundo Sofia Ferreira e Fernando Correia: a primeira é a qualidade de compilação, a outra é a transmissão do conhecimento científico de maneira fluída e eficaz e a última é o estímulo e a motivação (2015, p. 216).

A linguagem da ilustração científica utiliza métodos de produção rigorosos que contam com uma etapa anterior ao desenho em si, etapa esta que inclui uma observação e uma análise minuciosa do objeto ou cena a ser representado tanto *in situ*, no local natural do ser, ou em um ambiente para onde é transportado após coleta. No caso de seres isolados de seu meio, como indivíduos da fauna e da flora, é comum o desenho de diferentes vistas de modo a se construir tridimensionalmente e mentalmente aquele ser, além do desmembramento das partes do corpo

para a visualização mais clara das mesmas, como demonstra a figura 78. Também são utilizados cortes, método para demonstrar partes internas do ser. Este esquema de representação das partes e dos elementos da planta ou do animal é organizado numa prancha, a imagem final composta pelas representações que o autor deseja apresentar, adicionada de informações textuais sobre o objeto, como a escala, a função de determinado elemento, o posicionamento do mesmo, o *habitat*, data e local de coleta e da conclusão do desenho, e demais informações importantes para a compreensão do objeto que não são possíveis de se transmitir por intermédio da imagem visual.

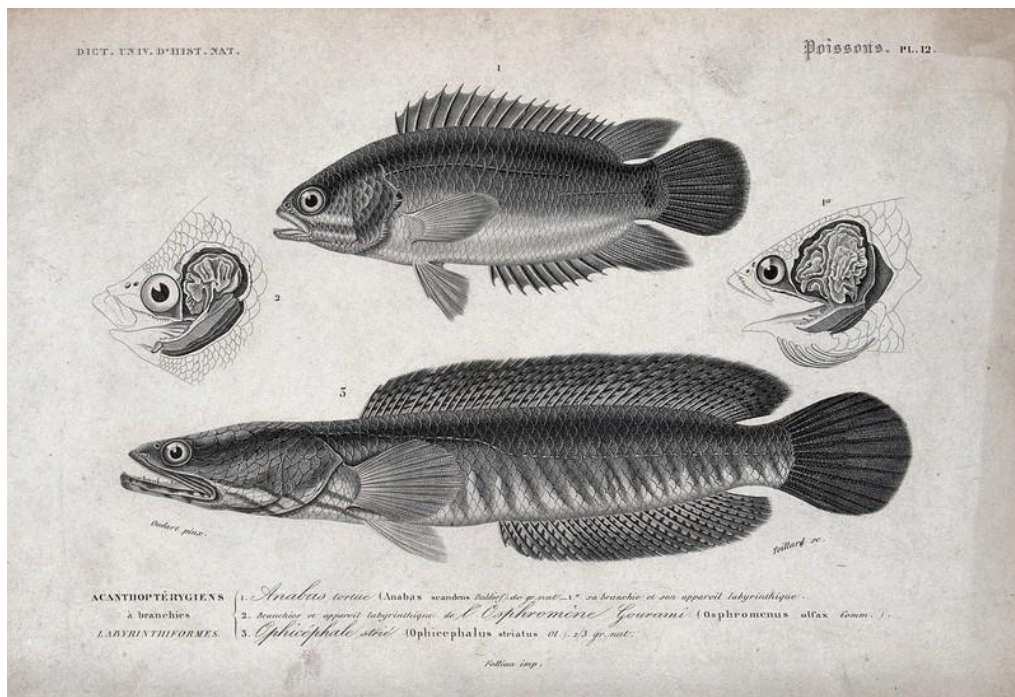


FIG. 78. Teillard depois de P. L. Oudart. *Acanthoptérygiens à branchies* (*Acanthopterygii com brânquias*, tradução nossa), ilustração para *Dictionnaire Universel D'Histoire Naturelle*, 1840 – 1849, de Alcide Dessalines d'Orbigny¹⁴⁰. Gravura em metal.

Funcionando como uma materialização gráfica de um ser ausente em um lugar, mas presente em outro, a ilustração científica, desde remotos tempos, tem grande importância na evolução científica e na possibilidade de transmissão de conhecimento para o público não especializado. Como orienta a frase popular, o “conhecimento move o mundo”, ser detentor deste poder possibilitou e possibilita o desenvolvimento dos povos. Nas viagens além-mar do século XVI, quando encontrar o desconhecido garantia a expansão territorial, conta Fernando

¹⁴⁰ Alcide Dessalines d'Orbigny (Coueron, França, 1802 – Pierrefitte-sur-Seine, França, 1857) foi naturalista e professor.

Correia em *Ilustração científica em Portugal: a gênese e o ensino* (2010), era comum a presença de “navegantes-desenhadores” ou “cartógrafos-náuticos” nas expedições portuguesas. Esses artistas da ciência eram responsáveis pelo registro da realidade geográfica que se guardava nas cartas de navegação marítima. Essas, as primeiras ilustrações cartográficas, tornavam-se segredos da Coroa, pois “o Poder estava já por então concentrado na imagem desenhada, pois nela se reunia, em risco e traço e cor, o Conhecimento.” (2010, p. 17).

A informação das imagens científicas é, de certa forma, construída com base em conjecturas quando considera-se que muitos personagens da história já estão extintos ou vivem no passado, período este que já não se pode tocar, mas possível de se vislumbrar pelo o que ainda se mantém, guardando como que uma vida infinda escondida nas rochas, no solo, nas edificações, nos objetos, nas florestas, nos mares e nos seres que se transformam com o passar do tempo. Ao ser entrevistado no documentário *A Caverna dos Sonhos esquecidos* (2010) de Werner Herzog¹⁴¹ (1942 -), Julien Monney, um dos arqueólogos da caverna de Chauvet, em Vallon-Pont-D’Arc, França, expõe seu interesse em desvendamentos sobre a caverna, sua conformação e sua estrutura. O pesquisador declara que o objetivo principal não está no entendimento da estrutura em si, mas através disso ter a possibilidade de “criar histórias do que pode ter ocorrido na caverna, durante o passado” (2010). Isso demonstra que o método científico parte de hipóteses, que a imaginação é ativada a fim de engendrar uma criatividade que suscite pontos de onde uma pesquisa pode partir. É um modo de ponderar sobre evidências e propensões encontradas ao longo das pesquisas. Criar histórias torna-se um meio de registrar uma história mais ampla e geral, a história e o caminhar do ser humano neste chão. Nada mais é exequível além disso, pois acima dos fatores humanos que são palpáveis e concretos, está o tempo, e a maior parte dele não se pode atingir. Futuros são construídos e não são passíveis de adivinhações, o “passado está definitivamente perdido” e “nós nunca reconstruiremos o passado”, diz Monney. A única possibilidade existente, ele completa, é o presente, “só podemos criar uma representação do que existe hoje” (2010).

Além do aspecto temporal conferido à imagem científica, esta contém também um aspecto espacial. Isso está relacionado à narratividade intrínseca à muitas imagens que permite ao seu espectador reportar-se a outros momentos, a outros lugares, por mais que na imagem científica haja um zelo pela objetividade e transparência. O aspecto espacial da imagem está associado ao seu caráter representativo e a sua origem. O artista que concretiza a imagem vive em uma determinada condição social, em um lugar específico que proporcionarão a ele ideias,

¹⁴¹ Werner Herzog (Munique, Alemanha, 1942 -) é diretor de cinema e roteirista.

as quais estarão presentes e serão interpretadas pelos espectadores. A imagem científica carrega informações sobre as condições de um objeto em um lugar determinado. Deste modo, a ilustração científica além de sua função primeira designada a ser um meio de transportar informações da ciência, ela também é narrativa por proporcionar hipóteses e por carregar história, como um ser vivo, que nasce e percorre o tempo.

Variados aspectos da ilustração científica são utilizados por artistas para construírem seus trabalhos poéticos, permitindo reflexões sobre variados temas, como questionamentos sobre os modos de construção e de disseminação do conhecimento, como é o caso do trabalho de Walmor Corrêa, que será analisado mais à frente no próximo capítulo e no qual encontro uma identificação. Ao distanciar-se da mensagem primeira, a “mensagem literal” de Barthes, existe uma imagem que segue normas científicas e que permite criar histórias, além de pensar o contexto histórico em que ela foi desenvolvida, assim como as demandas da ciência na época determinada.

3. 2. 2. A ilustração narrativa e as portas para a imaginação

Existe um tipo de ilustração que se destina fundamentalmente ao fim narrativo. A ilustração narrativa delinea uma passagem temporal com seus personagens e acontecimentos, ela narra para se comunicar (OLIVEIRA, 2008, p. 39). Pode ser sobre uma música, uma peça teatral, um fato do cotidiano, um “causo” contado oralmente ou pode estar presente nos livros, formando um de seus mais famosos conjuntos que é aquele com o texto. Ao se associar à palavra, a imagem da ilustração se torna, nas palavras de Rui de Oliveira, sombra do objeto representado, a ilustração não busca uma repetição em imagem visual do conteúdo textual, o “material a ser utilizado pelo ilustrador não está diretamente nas palavras, mas no espaço entre elas. É nesse espaço vazio, indefinido, nessa área crepuscular entre uma palavra e outra, que se localiza a ilustração.” (2008, p. 50). Neste momento do estudo, o intuito é compreender como a ilustração proporciona variadas leituras e como sua estrutura pode ser articulada.

A ilustração se vale de diferentes formas para sua execução, incluindo tanto a variedade de técnicas e plasticidades como a diversidade de estruturação de seu sentido. Deste modo, dentro da ilustração, é possível o uso de outros tipos de ilustrações, sejam elas de cunho informativo ou persuasivo. Cada narrativa tem suas demandas, seja pela ambientação, pelo contexto, pelas sensações que suscita. Assim, é relevante considerar que durante sua produção os artifícios utilizados pelo seu criador sejam variados em cada projeto e não sigam aquilo que muitas vezes se pensa ser de grande importância - o estilo. Um estilo que defina materiais,

técnicas e modos de execução predeterminados podem estar presos a uma construção imagética pré-moldada que reproduz ideias e conceitos, não permitindo que cada novo projeto desenvolva seus próprios aspectos de maneira individual, mas somente copiem um modo de execução já decorado.

Além do conhecimento adquirido através do conteúdo transmitido pela imagem e pelo texto que pousam sobre a superfície, em um livro ilustrado, por exemplo, está aquilo que de princípio atinge o interlocutor da obra: a materialidade da imagem. As linhas, manchas, cores, texturas e todos os elementos que se conectam para criar uma imagem atraem o leitor. Tal situação pode se dar como uma familiarização, uma lembrança, uma repulsa, um estranhamento, um medo. Para cada um, a reação ao ver a imagem acarretará emoções e pensamentos diversos e então, a cada novo olhar, a imagem se renova, se torna outra, e paralelamente, guarda em si o tempo, envelhece, carrega memórias, histórias e vivências.

Ao longo do tempo, se construiu uma tradição em torno da ilustração como um apêndice do texto, uma linguagem que desempenha funções de apoio à palavra, tornando-se comumente subordinada a ela e desempenhando um papel secundário que muitas vezes não permite que a imagem visual se potencialize. Evidentemente, existem trabalhos nos quais tal articulação é necessária e que seguem essa abordagem, desempenhando-a com vigor, mas neste caso há um distanciamento um pouco maior entre a palavra e a imagem, no que diz respeito à construção da linha narrativa.

Acompanhando o desenrolar das artes no tempo, a ilustração se transformou, ganhou novos sentidos e modos de atuação, tornando-se cada vez mais híbrida, atributo comum na produção da arte contemporânea. O ilustrador atua no seu ofício como mais um leitor, não aquele que possui uma leitura absoluta do texto, mas que é responsável por materializar através de técnicas e materiais, a sua interpretação e repertório individual, gerando não só uma versão do texto, mas favorecendo a criação de outra literatura, afirmando, como Rui de Oliveira indica, que “o trajeto criativo se origina no ver, para, logo a seguir, chegar ao não-visto” (OLIVEIRA, 2008, p. 33 e 41).

A ilustração é bastante associada ao objeto livro, devido ao fato deste compor narrativas. Para esta pesquisa, assim como a ilustração, o livro também tem grande importância, pois as obras de Shaun Tan, cujo trabalho será em breve abordado, se constroem nesse objeto. Sendo assim, é importante considerar que do mesmo modo que a ilustração pode apresentar diferentes funções, os livros que as contêm também possuem variações ao estabelecer a relação dessas

imagens com o texto. Júlia Zuza,¹⁴² em *O papel da ilustração no livro-ilustrado: uma discussão sobre a autonomia da imagem* (2015), indica oito variantes desenvolvidas pela autora Sophie Van der Linden¹⁴³ (1973 -) para a conexão de imagem e palavra no livro para crianças: “livro com ilustração, primeiras leituras, livros ilustrados, histórias em quadrinhos, livros *pop-up*, livros-brinquedo, livros interativos e imaginativos” (VAN DER LINDEN *apud* ANDRADE, 2015, p. 4). Levando em conta que muitos dos estudos feitos sobre a ilustração no livro para crianças podem ser aplicados para os demais livros que contêm ilustrações, daquelas variantes podemos considerar duas que possuem conceitos contribuintes para esta pesquisa: o livro com ilustração e o livro ilustrado ou livro de imagens:

Livros com ilustração: obras que apresentam um texto acompanhado de ilustrações. O texto é especialmente predominante e autônomo do ponto de vista de sentido. O leitor penetra na história por meio do texto, o qual sustenta a narrativa.

Livros ilustrados: obras em que a imagem é espacialmente preponderante em relação ao texto, que aliás pode estar ausente (é então chamado no Brasil, de livro-imagem). A narrativa se faz de maneira articulada entre textos e imagens (VAN DER LINDEN *apud* ANDRADE, 2015, p. 5).

Para Júlia Zuza, a imagem no livro-ilustrado ganha autonomia a partir da interação entre os três sistemas que o compõem, o texto, a imagem e o projeto gráfico (2015, p. 6). Ao potencializar as possibilidades da imagem, a relação entre essa e o texto se torna mais complexa e múltipla, propiciando ao leitor reflexões que vão além do texto por si e da imagem por si, mas passam pela relação que ambos, em conjunto, tornam possível. À medida que a imagem e a palavra estreitam sua relação, e essa relação multiplica as leituras possíveis, segundo Peter Hunt¹⁴⁴ (1945 -) (*apud* ANDRADE, 2015, p. 6), o livro se aproxima do jogo. O jogo é a interação que acontece entre o leitor e a narrativa através de diferentes estratégias da linguagem. A articulação que acontece entre os três sistemas citados por Zuza convida o leitor a adentrar-se na história, de modo que ele se identifique com elementos presentes ali e transporte sua vivência dentro daquela narrativa para a sua vivência fora dela. Estando de frente para o desconhecido e aceitando o desafio da história, o tal jogo, o leitor passa por um caminho de experiências, um caminho que o concede o saber de novos conceitos, o desfrute de descobertas e a compreensão de questionamentos (MENDES, 2007, p. 101).

¹⁴² Júlia Zuza (Brasil) é pesquisadora na Faculdade de Artes e Humanidades da Universidade de Coimbra, Portugal.

¹⁴³ Sophie Van der Linden (Paris, França, 1973 -) é escritora.

¹⁴⁴ Peter Hunt (Inglaterra, 1945 -) é escritor, professor emérito da Universidade de Cardiff, Inglaterra.

Existem três estratégias utilizadas pelo ilustrador no processo de criação da imagem que estimulam o diálogo entre leitor e narrativa: as complexizações por síntese ou por caos e o ruído. Para desenvolver esses conceitos, André Mendes esclarece que um sistema complexo não significa um sistema complicado, mas “que tem um grande número de unidades interagindo entre si de modo imprevisível” (2007, p. 14), o que faz com que cada momento na narrativa contribua para a criação do sentido geral.

A complexização por síntese se dá pela soma de elementos integrados a uma imagem visual. Uma imagem com significados tradicionalmente firmados tem suas possibilidades de interpretação aumentadas quando a elas são somados dados novos. Considerando que a imagem icônica significa a sua própria representação, nesse tipo de complexização a imagem “ganha mais em intensão e perde em extensão”, ou seja, ela é mais direta ao indicar sua mensagem, dando menos possibilidades interpretativas ao leitor (2007, p. 93).

Já a complexização por caos utiliza a quantidade de elementos da linguagem visual ou de outra diferente a favor de uma indeterminação maior dos limites da leitura, tornando as possibilidades de interpretação mais amplas, tirando a leitura de uma linearidade, e apontando-a para reflexões diversas, assim, ela ganha em extensão e perde em intensão (2007, p. 95). Neste caso, muitos elementos aparentes na imagem não estão descritos no texto, tornando-se propulsores para novas histórias, como é o caso de *Alertas sem alarme* (TAN, 2012, p. 76). Neste conto Shaun Tan explica as funções absurdas – se levando em conta que sua incumbência não é considerada absurda - que mísseis entregues pelo governo receberam ao chegarem nas casas dos cidadãos (FIG. 79). Na área externa das casas, as pessoas guardam os mísseis que serviriam para uma suposta proteção em tempos de perigo eminente e então ganham nova utilidade como fornos de pizzas, árvore de natal, estufa de plantas, casinha de cachorro e toca para crianças brincarem. Em momento algum, porém, o autor escreve sobre aves e na ilustração elas estão ali, proporcionando outras narrativas, sugerindo liberdade.



FIG. 79. Shaun Tan. Ilustração para *Alertas sem alarme*, 2012. TAN, 2012, p. 78 e 79.

O outro recurso poético descrito por André Mendes que é capaz de alargar profundamente a experiência do leitor na narrativa é o ruído e ele está intimamente conectado à complexização por caos. O ruído diz respeito às referências que são citadas imagetivamente pelo autor e funciona também como uma estratégia de ofuscar o foco do leitor em somente um aspecto da imagem, seja esse aspecto um elemento visual ou conceitual. Elas podem ser de inúmeros tipos, sejam referências a outras imagens, a textos, a ideias, a objetos. Não sendo necessariamente um item que contribui para o avanço sucessivo da narrativa, o ruído é um dos maiores fatores para o enriquecimento dela (MENDES, 2007, p. 99, 100). Por não ser um fator que necessariamente define a linha narrativa, o ruído não afeta a compreensão da narrativa central. Em um segundo nível, ele tem a capacidade de conectar o autor a outras esferas do conhecimento, das sensações, das lembranças e sentimentos. Muitas vezes essas referências não são muito notadas, quiçá analisadas, mas são responsáveis também pela atmosfera que se cria na narrativa.

Em *Faça seu próprio animal de estimação* (TAN, 2012, p. 82), (FIG. 80), Shaun Tan narra exatamente o que o título declara. Tan manipula recursos gráficos, plásticos e textuais que, caso as duas páginas do livro correspondentes ao conto fossem arrancadas do livro, copiadas, dobradas como um folheto publicitário e distribuídas, poderia ser que diversos animais de estimação comessem a ser manufaturados. O conto é construído por uma operação plástica em que palavras e imagens se fundem, tornando impossível a separação sem perda da

compreensão do conteúdo. Shaun Tan constrói a narrativa visual com pedaços de papéis que parecem anotações e recortes de panfletos informativos e outros impressos.

Esses recortes variam entre dois tipos. Um deles é uma montagem gráfica feita pelo autor simulando um impresso que circula no cotidiano, como o panfleto à esquerda da imagem que indica “Coleta de entulho especial”. O outro, é retirado de jornais, revistas e outros materiais impressos que foram veiculados, como o que compõe o fundo do conto e estes são os elementos que geram o ruído. São cálculos, descrições e esquemas matemáticos e físicos (FIG. 81), além de uma notação musical (FIG. 82), que juntos sugerem o tema do conto: o desenvolvimento de um experimento científico e metodológico que é associado a uma estrutura racional, é ao mesmo tempo subjetivo e cheio de sentimento, como o é a música. E é por meio dessa associação entre uma tecnologia, uma ciência e o afeto que um animal de estimação pode ser criado. É possível ainda ver no topo da imagem um pedaço de texto, cujo conteúdo é pouco compreensível, mas por conter palavras como *mixture* (mistura) e *aberration* (aberração), sugerem também o objeto da narrativa (FIG. 83). Todo o processo de agrupamento que é abordado no conto através da plasticidade e da figura do animal de estimação que se forma através da junção de peças, faz lembrar os jogos utilizados pelos dadaístas e surrealistas, jogos estes que geram novos objetos causadores de estranhamento ao indicarem algo conhecido que perde o seu sentido comum.



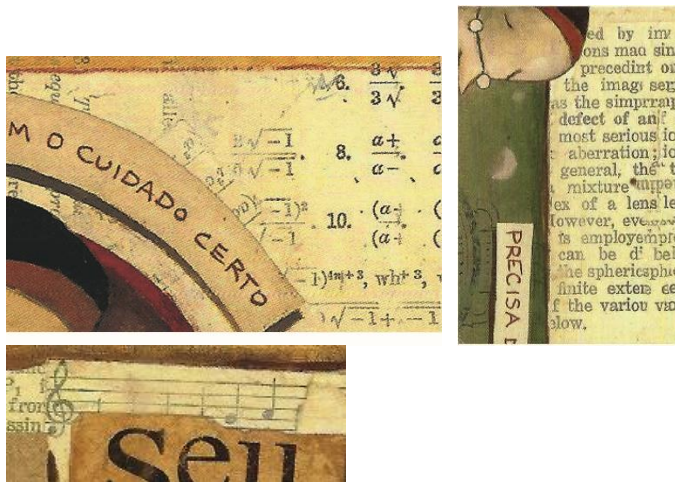


FIG. 80. (Página anterior). Shaun Tan. Ilustração para *Faça seu próprio animal de estimação*, 2012. TAN, 2012, p. 82, 83.

FIG. 81. (Acima e à esquerda), FIG. 82. (Acima e à direita), FIG. 83 (Abaixo). Recortes de *Faça seu próprio animal de estimação*, 2012.

Os jogos entre a imagem narrativa e o leitor se desenvolvem a partir de complexizações que são tocantes à figuras de linguagem como metáforas, alegorias, hipérboles e personificações. É comum que a ilustração se concretize através de alguma figura de linguagem, pois elas proporcionam efeitos e sensações, assim como no texto. Atreladas a isto estão as configurações que Ciça Fittipaldi define para a narrativa visual: o modo como a imagem é explorada e que ajuda a conferir ao conjunto texto-imagem o seu caráter. As configurações são representação, referência à aparência da coisa; descrição, detalhamento da aparência; narração, situação das coisas através de ações realizadas; simbologia, sugestão de significados, a exemplo das convenções culturais; expressão, revelação de sentimentos das coisas e do criador; estética, ênfase na configuração plástica; lúdica, orientação para o jogo, exploração perceptiva e humor (OLIVEIRA, 2008, p. 113).

Todas essas categorias podem ser utilizadas em quatro funções que são atribuídas à ilustração por Hans Lund¹⁴⁵, são elas: adorno, explicação, tradução e antifonia (LUND, 2012, p. 171).. Como adorno, as imagens são “pausas no processo de leitura” que “homenageiam o texto”, demonstrando como a ilustração atua como um encantamento e um prazer da percepção sensorial que influencia o leitor, trazendo-o para o ambiente da história. Exemplos deste tipo de imagem são as capitulares, molduras e iluminuras utilizadas para ornamentar a Bíblia de Gutenberg (1455) ou muitas publicações inseridas em movimentos dos séculos XIX e XX, como *Art Nouveau*, *Art Déco* ou o *Arts and Crafts* do qual fez parte William Morris¹⁴⁶ (1834 – 1896) que elaborou *View of the entrance to Kelmscott Manor* (1893) (FIG. 84).

¹⁴⁵ Hans Lund é professor de Literatura Comparada e criador dos Estudos Intermídia na Universidade de Lund, Suécia.

¹⁴⁶ William Morris (Walthamstow, Inglaterra, 1834 – Hammersmith, Inglaterra, 1896) foi editor, designer, ilustrador e escritor.



FIG. 84. William Morris. *View of the entrance to Kelmscott Manor*, ilustração para *News from Nowhere: or, an Epoch of Rest, Being Some Chapters from a Utopian Romance*, 1893. Xilogravura. 11,4 x 10,5 cm. William Morris Gallery, Londres.

Sendo explicação, ela substitui as palavras, indicando a mensagem do texto, é uma “afirmativa pictórica paralela que pode reforçar a intenção do autor sem ser estritamente fiel às palavras” (HODNET, E. *apud* LUND, H. 2012, p. 176), a explicação é uma forma de redundância. Jennie Harbour¹⁴⁷ (1893 – 1959) ilustrou diversos dos mais tradicionais contos de fadas, e ao fazê-lo escolhia cenas marcantes da narrativa para registra-las de modo claro e reconhecível construindo personagens e cenário conforme sua leitura (FIG. 85).



FIG. 85. Jennie Harbour. Ilustração para *Snow White*, 1934. Litogravura.

¹⁴⁷ Jennie Harbour (Londres, Inglaterra, 1893 – 1959) foi ilustradora.

Segundo Hans Lund, como tradução, a imagem seleciona modos de expressão baseando-se na interpretação do texto fonte (2012, p. 175). Um bonito exemplo de tradução da imagem literária para a visual é *Grande Sertão: Veredas* (1993), de Arlindo Daibert (1952 – 1993). O artista selecionou elementos visuais, que não necessariamente aparecem no texto, mas que fazem referência à narrativa, transpondo-os para gravuras (FIG. 86). Nas imagens de Arlindo estão presentes ossos humanos e de outros animais, urubus, árvores ressequidas, roupas de cangaceiros, e outros elementos que remetem ao sertão e aos infortúnios encontrados neste ambiente derivados da seca e da pobreza. Além da técnica escolhida, a xilogravura, que é comumente associada à literatura de cordel encontrada pela região nordeste.

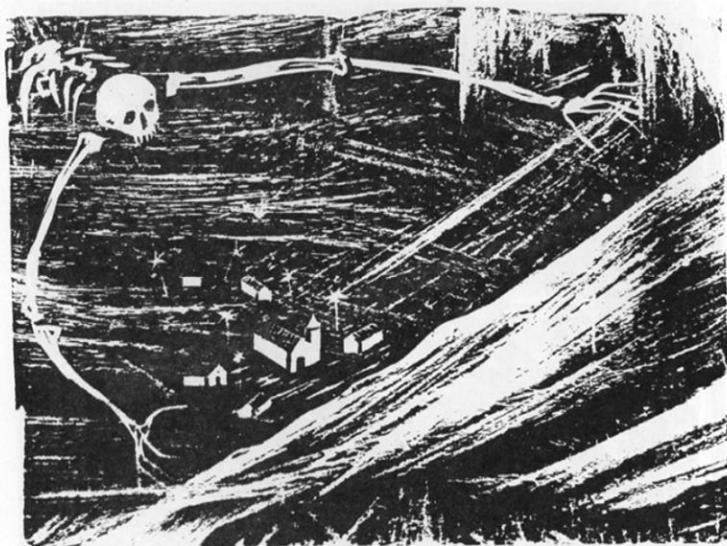


FIG. 86. Arlindo Daibert. *Sertão Satanão*, 1993. Xilogravura.

Essas são as funções mais frequentemente associadas à ilustração e que por vezes, podem deixar a desejar quando há o interesse em produções que coloquem a imagem e a palavra sem diferenças hierárquicas. Isto porque em uma visão tradicional as imagens não podem possuir complexidade tão grande quanto o texto e assim, como demonstra Lund, a imagem tende a ser um apoio para o texto, completando lacunas que as palavras não exprimem. O que pode em certos casos tornar a imagem uma redundância da palavra, levando a um desgaste de ambas. Sobre esta situação, Rui de Oliveira defende:

Não podemos esquecer que a imagem literária se auto justifica, ou seja, não precisa necessariamente de qualquer imagem-visual ou de recursos além de seu silêncio. Em muitos momentos do texto, a palavra possui um universo abstrato que deve ser preservado. Nem tudo pertence ao universo da ilustração. (2008, p. 33).

Esta elucidação de Rui de Oliveira afirma a ideia de ilustração como uma repetição em forma de imagem do conteúdo textual. É possível perceber que sendo linguagem, ela está em constante movimento, em mudança. Walter Benjamin, em *A Tarefa do Tradutor* (BENJAMIN, W. 2011), faz uma reflexão sobre este movimento, extrapolando a convicção que normalmente se tem sobre o assunto. Ele demonstra que a tradução de um texto de um idioma para outro transborda os limites de transposição de palavras. Para Benjamin, traduzir um texto não significa somente assentar palavras de uma língua no lugar das do texto de origem, mas tem a ver com uma condescendência, um diálogo entre as línguas em que as palavras são as intermediárias dos sentimentos, pensamentos e lembranças de cada uma. O tradutor, que nesta investigação faz as vezes do ilustrador, tem a tarefa que consiste em encontrar no objeto de origem a “intenção a partir da qual o eco do original é nela [tradução] despertado” (2011, p. 112).

À última citação de Rui de Oliveira, pode-se acrescentar ainda, uma observação sobre a tradução do título do texto *A tarefa do tradutor* (2011) de Walter Benjamin que possibilita mais uma reflexão sobre este vigor da linguagem em constante mudança. Na edição de 2008 organizada por Lúcia Castello Branco, se encontram quatro traduções de *A Tarefa do Tradutor*, e uma delas, a de Susana Kampff Lages, a mesma tradutora da versão de 2011 utilizada nesta pesquisa, tem como título *A Tarefa-renúncia do Tradutor*. Esta diferença na tradução do título se faz como uma metalinguagem, ao passo que tal característica representa o conteúdo abordado no próprio texto, os conflitos da tradução. Ela exemplifica o processo da passagem de uma língua para outra, e as mudanças que dele derivam, o que para a ilustração é o fundamento de sua existência, a passagem de uma linguagem para a outra. O título original, em alemão, enuncia *Die Aufgabe des Übersetzers* e é a palavra *Aufgabe* que indica tal assimetria. O primeiro significado para o termo é, em português, tarefa. Porém, *Aufgabe* está também relacionada ao verbo *aufgeben*, desistir, e à expressão *ich gebe auf!*, “eu renuncio!”, tendo, desta forma, além de tarefa, o sentido de renúncia. Através da *Tarefa-renúncia do Tradutor*, Benjamin já deixa pistas, logo no princípio de sua reflexão, que na tarefa da tradução, há uma renúncia. Não haverá uma boa tradução que não abra mão de aspectos do objeto de origem para conseguir fazer brilhar a própria “essência” do texto.

Tendo em mente a busca por uma imagem e um texto que sejam os fragmentos de um vaso dos quais Benjamin discorre¹⁴⁸ é possível se pensar, no caso da ilustração, modos em que os dois elementos interajam, delineando uma narrativa construída pela alternância desses

¹⁴⁸ Consultar capítulo 3, item 1.1. *A palavra e a imagem: lâminas de um espelho.*

elementos. Assim, Hans Lund indica uma quarta função para a ilustração, a *antifônica*, que consiste justamente no revezamento das “vozes” da imagem e do texto, do mesmo modo como ocorre no canto homônimo (2012, p. 180). Neste caso as informações não são dadas simultaneamente pelo texto e pela imagem, mas a cada momento uma delas se manifesta para construir uma frase da linha narrativa.

Num outro caso em que a palavra e a imagem tornam sua interação ainda mais ativa, a imagem não explica, não traduz, não orna e tampouco alterna com o texto, mas corre junto com ele, ao mesmo tempo, construindo simultaneamente a história. Neste caso, os fragmentos do vaso não estão isolados para serem unidos, parecem mais a água e o barro que se unem para formar o vaso, tornando tais matérias inseparáveis, ou se o contrário fosse possível, não haveria fragmentos de vaso, não haveria sequer vaso, haveria qualquer coisa que insinua, mas não se concretiza. Neste caso a imagem se faz indispensável, não é um extra, não repete nenhum sentido, nem deixa de falar para que as palavras façam sua vez. Ela está presente a todo momento, sendo parte de um todo que fragmentado perde seu sentido.

Assim, seguindo a referência musical de Lund para definir sua quarta categoria, aqui pode-se definir essa ilustração como uma ilustração polifônica. Em música, polifonia é uma técnica composicional que implica em duas ou mais vozes independentes caminhando simultaneamente. Numa ilustração polifônica, texto e imagem, linguagens autônomas, tornam-se dependentes para criar a linha narrativa, não se alternam para desenrolar o trajeto da história, mas caminham juntas, contando cada uma, ao seu modo, uma parte englobada pelo todo do texto-imagético/imagem-textual. Diferentemente da ilustração antifônica de Lund, na polifônica a imagem não é construída a partir do texto, ela é construída em conjunto com o texto e neste trajeto engendra a narrativa, não somente conta em imagens o que se passa no texto.

Os Gravetos (2012), de Shaun Tan, é um bom exemplo de ilustração polifônica. O texto relata a existência de gravetos, que se desprendem de árvores e da terra. Retrata o destino deles nas mãos das crianças e adolescentes e o incômodo que eles causam às pessoas, especialmente aos adultos, ao atrapalharem suas atividades. As imagens, por sua vez, mostram seres antropomorfos que andam sobre pernas de madeira, com bracinhos finos e uma cabeça que é um punhado de terra (FIG. 87). Texto e imagem juntos constroem uma terceira narrativa, uma narrativa que só é possível por esta união. Ao se olhar para a página em que texto e imagem estão dispostos, estes se associam e aqueles galhos que diariamente são encontrados ao chão descritos pelo texto se tornam seres com vida, serenas vidas que não são reativas às ações humanas. Os gravetos se realizam, ganham sua existência para além de restos naturais descritos

pelo texto e para além de monstros orgânicos retratados pela imagem, quando esta terceira narrativa se concretiza, a oriunda da interação entre texto e imagem.

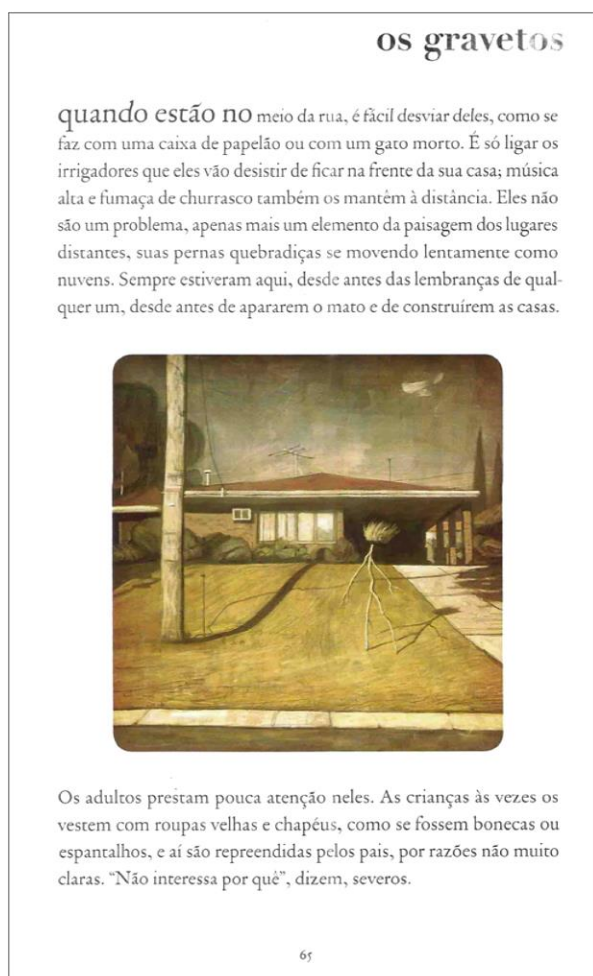


FIG. 87. Shaun Tan. Página de *Os gravetos*. Fonte: TAN, 2012, p. 65.

Descrição do texto:

Quando estão no meio da rua, é fácil desviar deles, como se faz com uma caixa de papelão ou com um gato morto. É só ligar os irrigadores que eles vão desistir de ficar na frente da casa; música alta e fumaça de churrasco também os mantêm à distância. Eles não são um problema, apenas mais um elemento da paisagem dos lugares distantes, suas pernas quebradiças se movendo lentamente como nuvens. Sempre estiveram aqui, desde antes das lembranças de qualquer um, desde antes de apararem o mato e de construírem as casas.

Os adultos prestam pouca atenção neles. As crianças às vezes os vestem com roupas velhas e chapéus, como se fossem bonecas ou espantalhos, e aí são repreendidas pelos pais, por razões não muito claras. “Não interessa por quê”, dizem, severos (TAN, 2012, p. 65).

Esses seres de madeira animados fazem lembrar *Otesánek* (2000), filme de *Jan Švankmajer* (FIG. 88), homônimo e baseado no conto do escritor tcheco Karel Jaromír Erben (1811 – 1870). Na narrativa um tronco de madeira com formas humanas ganha vida ao ser

adotado por um casal, e junto do fato mágico, Otesánek ganha também um apetite insaciável que conduz o filme a diversos acontecimentos funestos. Assim como os gravetos de Tan, Otesánek ganha vida através de um recurso de fantasia que se baseia em elementos conhecidos e até banais como troncos, gravetos e seres humanos que combinados geram um resultado insólito. Este procedimento é explicado por Gianni Rodari como um dos modos de se criar fantasia que consiste exatamente na conexão de elementos reais de um modo desconhecido (1982), fazendo, assim, menção à imaginação reprodutiva¹⁴⁹ de Wunenburger, na qual as criações imagéticas são derivadas de algo já comprovado pelo humano.

Tanto no filme de *Jan Švankmajer* como no conto de Shaun Tan, o absurdo se faz a partir da relação entre realidade e fantasia: elementos inertes e sem importância no cotidiano humano ganham vida e tornam-se protagonistas das histórias em que atuam. Essa relação construída pela ficção e formadora do estranho é notável em *Os Gravetos* não somente pela descrição textual, mas pela representação de espaços urbanos nos quais as criaturas vagueiam. Tal relação se concretiza em *Otesánek* de maneira parecida. No filme, a narrativa decorrida descreve um bebê de madeira, como fosse uma versão mais nova do menino Pinóquio¹⁵⁰ que é concretizada através da animação de uma espécie de boneco de madeira. O contraste entre os atores humanos e a animação do boneco proporcionam um deslocamento na normalidade dos fatos, causando o estranho. Isso pode ser percebido também no cartaz elaborado por Eva Švankmajerová¹⁵¹ (1940 – 2005) para o filme (FIG. 89). Na imagem, o contraste se dá pelas técnicas utilizadas para a composição, levando também à problemática vivida pelas personagens no filme. Ao centro, uma fotografia em preto e branco pode ser lida como a situação em que a mãe projeta para si mesma: cuidar de um bebê. Já ao fundo, a pintura colorida indica aquilo que poderia ser lido como uma outra realidade, diferente da que a mãe acredita viver: uma criatura devoradora constituída de matéria diferente da dos humanos.

¹⁴⁹ Consultar capítulo 2, *Conhecido imaginado*, no primeiro item, “*Não existe*” *existe sim*, na página 49.

¹⁵⁰ Pinóquio é protagonista de *As aventuras de Pinóquio* (*Le aventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, 1881 – 1883) do escritor e jornalista Carlo Collodi (Firenze, Itália, 1826 – Firenze, 1890). Na história, um marionete antropomorfo ganha vida e torna-se um menino.

¹⁵¹ Eva Švankmajerová (República Checa, 1940 – Praga, República Checa, 2005) foi artista.

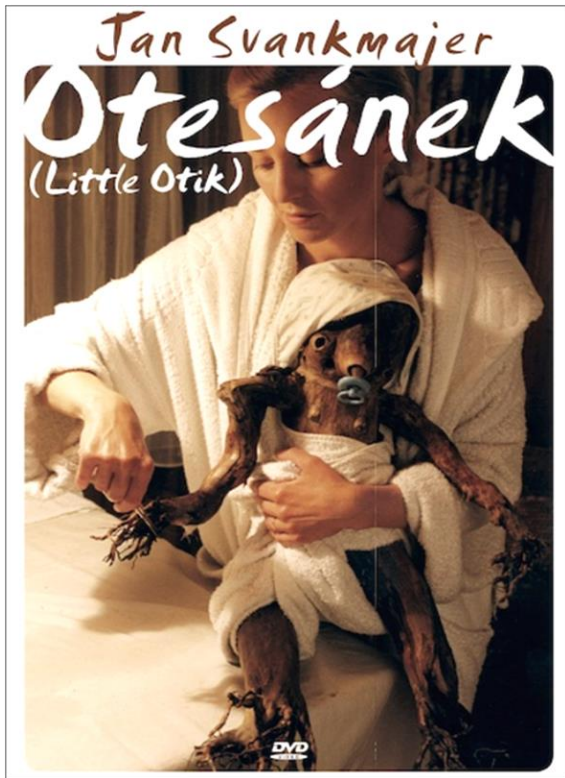


FIG. 88. (À esquerda) Capa de DVD para *Otesánek* (Direção de Jan Švankmajer), 2000.

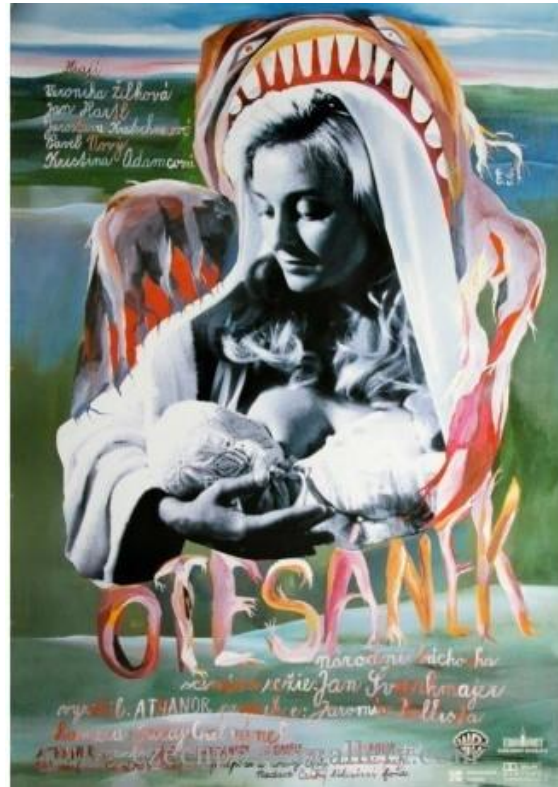


FIG. 89. (À direita) Eva Švankmajerová. Poster oficial para *Otesánek* (Direção de Jan Švankmajer), 2000.

Nesta parte da pesquisa foram analisados modos de construção da ilustração, uma das possibilidades de interação entre palavra e imagem, observando suas aplicações e tipos, além do seu uso em diferentes áreas. A seguir será traçada uma reflexão sobre as maneiras que os Walmor Corrêa e Shaun Tan utilizam para construir suas obras e também o modo como isso ocorre em *Sementeira do Oceano*, tendo a ilustração científica e a narrativa como um fator de construção da imagem. A partir de diferentes abordagens e técnicas, ambos utilizam texto e imagem para criar condições fantásticas em que a realidade se transforma, fornecendo ao leitor o estranho.

4. IMAGENS CONSTRUÍDAS PELO ESTRANHO

As questões elencadas ao longo deste estudo serão agora constatadas em três trabalhos artísticos: o de Walmor Corrêa, o de Shaun Tan e *Sementeira do Oceano*. Discutindo a realidade através da fantasia e utilizando o estranho como artifício para criação, cada um desses casos é transpassado por itens imagéticos e verbais, incluindo a ilustração como uma maneira de criar significados. Nessas poéticas do estranho as informações são passadas aos poucos, por camadas, oferecendo ao leitor diferentes experiências a cada leitura, além de percepções que certas vezes sequer foram pensadas pelo artista.

No primeiro momento deste capítulo o foco se dará nas produções de Walmor Corrêa e de Shaun Tan. Já na segunda parte, o conjunto de imagens *Sementeira do Oceano* será descrito demonstrando sua influência na escrita deste texto e narrando o percurso criativo da construção das imagens.

4.1. Estranho, palavra, imagem e criação: modos de construção da imagem

Neste momento da pesquisa será observado como Walmor Corrêa e Shaun Tan criam ambientes e personagens, quimeras que trafegam ao nosso lado na rua, sentem fome, sede, são feitos de matéria, fugindo de seus redutos de inexistência¹⁵², e permitindo ao leitor-espectador provar da sutil existência do estranho. Através da linguagem, que demonstra, nas palavras de Foucault, que o “que transgride toda a imaginação, todo pensamento possível, é simplesmente a série alfabética (a, b, c, d)” e neste caso, os elementos formadores da imagem (como as linhas, cores e manchas). Através da linguagem, os animais fantásticos de Jorge Luís Borges que encantaram a Foucault, os seres de Walmor Corrêa e as quimeras de Tan se reúnem num espaço considerado pelos mais ásperos e sérios, irreal. Este espaço, a ficção, é responsável por dar existência aquilo que é tomado como inexistente, abrindo, como descreve Foucault, “espaços impensáveis” (1966, p. 7).

Uma das principais razões pela qual os trabalhos de Shaun Tan e Walmor Corrêa foram selecionados é o fato de que cada um utiliza um método semelhante para criar fantasia: a invenção de criaturas. Walmor utiliza métodos de concepção e feitura baseados em métodos científicos tradicionais que sugerem que suas criaturas não são ficção, são completamente

¹⁵² O termo inexistência e real são abordados no segundo capítulo, *Limites do conhecimento*, em *Conhecido imaginado*, no qual as relações a respeito de real, como aquilo proveniente do mundo físico, extraficcional e ficção serão discutidas. *Inexistente* aqui reporta-se àquilo que é considerado irreal por não estar inserido no mundo físico ou por não ser conhecido pelo indivíduo que use tal adjetivo para caracterizar um objeto determinado.

críveis, não fosse o consenso universal de que tais seres não existem. No sentido de buscar parecer verossímil, a obra de Walmor evidencia um “teor fabular de uma narrativa que se quer verdadeira”, como elucida Fernando Cocchiarale em *Sobre o Iluminismo e suas sombras* (in CORRÊA, 2015, p. 21). Já Shaun Tan, ao narrar o que poderiam ser crônicas, pelo aspecto da rotina do ser humano e fábulas, pelo aspecto dos seres humanoides, suas histórias apresentam o planeta Terra, com casas comuns, ruas comuns, pessoas e comidas comuns. Deste modo, ao inserir nos contos fatos ou seres estranhos em ambientes comuns, Tan torna o ambiente terreno fantástico e crível. Nos contos de Shaun Tan, algumas narrativas poderiam ser “reais”, num termo genérico, mas perdem tal aspecto quando as personagens, as criaturas fantásticas são evidenciadas pela imagem ou pelo texto. Em Walmor, o modo como a imagem e o texto se desenvolvem permite que as narrativas se tornem mundanamente plausíveis, e como afirma Paula Ramos¹⁵³ (1974 -) em *O estranho assimilado* (in CORREA, 2015, p. 185 – 196), “há tanto uma cristalina mentira no conteúdo, como o discurso legitimador no formato” (2015, p. 190).

4. 1. 1. Walmor Corrêa e a ciência da ficção

Na obra de Walmor Corrêa bestiários se constroem a partir de animais e seres mitológicos que ganham vida e são trazidos ao conhecimento, inquietando quem os vê. Walmor utiliza imagens, textos, dioramas (modo de organizar elementos naturais que lembra uma vitrine ou um aquário, bastante comum em museus de história natural com a finalidade de demonstrar o funcionamento real dos elementos expostos), taxidermia (método de conservação dos seres através do empalhamento e outras técnicas) e mais diferentes meios para desenvolver seu discurso de verdade.

Em sua série *Diorama – Para onde vão os pássaros quando morrem?* (2012) o artista utiliza a taxidermia para trazer literalmente os corpos de animais para um espaço fora daquele de onde foram encontrados. Os pássaros inseridos em arranjos de plantas e galhos, parecem estar vivos, mas enclausurados em cúpulas de vidro, nos lembram que as vidas deles já se esvaíram, e seus corpos ficaram para comprovar as suas existências em meio à natureza. Walmor utiliza em seu trabalho uma isca para o espectador. Em outros trabalhos de tais séries, utilizando o mesmo procedimento e modo de apresentação, o artista constrói seres híbridos, que por estarem com um corpo tão crível e evidentemente natural, geram o ruído descrito por André

¹⁵³ Paula Ramos (Rio Grande do Sul, Brasil, 1974 -) é curadora, crítica e historiadora de arte e professora do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Mendes, que confunde o olhar, tornando a ciência que se tem sobre pássaros e ratos, questionável (FIG. 90).



FIG. 90. Walmor Corrêa. *Diorama - Para onde vão os pássaros*, 2011. Plástico, taxidermia, tinta, resina, papel e vidro. 54 x 30 x 20cm. Fonte: CORRÊA, 2015, p. 290.

Olhar para suas obras é instantaneamente pensar na possibilidade de existência dos seres. Rapidamente somos levados a questionar se essas criaturas não vivem em algum lugar no qual ainda não foram encontrados. Colocam em xeque o conhecimento e a fragilidade do homem perante a sua relação com a Terra e o universo, que tantas coisas guardam e talvez nunca sejam experimentadas em nenhum sentido pelos viventes terráqueos. Walmor propicia em sua obra questionamentos sobre a realidade, sobre a ciência e a informação que ela dissemina. Considerações sobre o conhecimento, que paradoxalmente, ao mesmo tempo que a cada segundo torna sua abrangência maior, parece muitas vezes se tornar inconsistente à medida que o desconhecido se apresenta. Com *Diorama – Para onde vão os pássaros quando morrem?* se introduz aqui a temática explorada pelo artista. A seguir, será demonstrado como essa articulação se dá através do vínculo da palavra e da imagem em alguns trabalhos do artista.

Nos anos de 2003 e 2004, em *Natureza Perversa*, as criaturas são geradas a partir de partes do corpo de outros animais, como o *Raburu [Apêndice VI]* (2003) (FIG. 91). Neste caso as partes dos corpos não são agrupadas por taxidermia, mas através de um misto entre desenho

e pintura. Uma visualidade similiar concretizada através de pintura é utilizada na série de criaturas do folclore, *Unheimlich*, com imagens produzidas entre 2005 e 2012, que se estende também para criaturas das revistas em quadrinhos como o *Spider Man*, a *Chettah* e o *Penguin*, todos de 2007, e que deu origem ao livro de artista *Unheimlich, imaginário popular brasileiro* (2006), no qual algumas dessas pinturas são reunidas, como o *Curupira*, a *Ondina* e a *Cachorra da Palmeira* de 2005.



FIG. 91. Walmor Corrêa. *Raburu* [Apêndice VI], da série *Natureza Perversa*, 2003. Acrílica e grafite sobre tela, 80 x 80 cm. Fonte: CORRÊA, 2015, p. 45.

Descrição do texto:

Raburu | Guarda uma plumagem de coloração branca no pescoço, remanescente direto de seu passado como ave. À época do acasalamento, tal plumagem cai por completo, deixando a pele exposta. No ritual de corte e acasalamento, macho e fêmea roçam deslizando os seus bicos pelo pescoço um do outro, excitando-se até o momento da cópula. A fêmea dá à luz entre 6 e 9 crias cinco vezes por ano. Os filhotes, aos 3 meses, já podem reproduzir-se.

Seu nome é usado como discriminação bem humorada para pessoas com aparência estranha. Fonte: CORRÊA, 2015, p. 45.

Rapidamente é possível reconhecer nessas imagens a alusão às pranchas e cadernos de ilustrações científicas, nas quais os cientistas da natureza descreviam e descrevem visualmente e textualmente, da maneira mais realista possível, a espécie em questão. Da mesma forma que em *Diorama – para onde vão os pássaros quando morrem?*, existe nesses trabalhos a necessidade de comprovação dos seres representados e esta condição é proporcionada por uma apropriação do método de ilustração científica, técnica que guarda em si o atributo de registro do real. Francisco Marshall¹⁵⁴ (1966 -) em *Walmor Correa na história da imagem arte-científica* (in CORRÊA, 2015, p. 297 – 308) esclarece que esse processo só é possível devido a uma característica da própria imagem:

[...] o iconismo arte-científico projeta no espectador um cenário mental de cientificidade, sem que o espectador perceba, ao observar, que está exposto a um efeito de encanto e persuasão próprio da arte. Disto decorre o vigor didático da imagem arte-científica e o seu poder de persuasão, associando simultaneamente imaginação, verossimilhança e a crença na veracidade (2015, p. 303).

Tanto na série dos animais híbridos quanto na série de seres folclóricos, existe uma intrínseca ligação entre texto e imagem na produção de um discurso sobre o mundo e a arte. As imagens fazem referência aos moldes científicos legitimados no Iluminismo, remontando as pesquisas naturalistas do período. Como indica Cocchiarale, para causar o estímulo ao imaginário, o artista lança mão dos métodos de pesquisa, de classificação e de representação convencional das ciências naturais (2015, p. 24). É possível ainda recuperar o período colonial, em que cientistas europeus constantemente vinham ao Brasil estudar espécies novas da fauna e da flora e foi nesse período, que inúmeros seres do folclore surgiram, a partir de crenças populares e das condições sociais da época. Tal correspondência só se instaura num segundo instante da fruição da obra. No início não há nada mais do que a imagem sobre a superfície, aquela imagem que prende o espectador e o convence de que aqueles seres foram fixados no tempo através do desenho. As imagens têm esta força porque, como afirma Fernando Cocchiarale, “sempre nos remetem aos seus referentes reais, isto é, a realidades externas que a *composição* representa ou simboliza” (2015, p. 17), assim, à primeira vista acreditamos ver aquele ser.

¹⁵⁴ Francisco Marshall (Porto Alegre, Brasil, 1966 -) é pesquisador e professor nos departamentos de História e Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Como aponta Paula Ramos, Walmor nos faz cair em suas armadilhas visuais (2015, p. 186) e não há nenhuma dor nem escoriação ao cair. As linhas do desenho bem executado, como de praxe nas imagens utilizadas pela biologia, fazem os olhos correr por elas de modo que o leitor é absorvido pelo mundo daquelas criaturas. O interesse em compreender sua estrutura corporal, seus costumes, seu *habitat*, a vontade de saber seu comportamento, o que elas comem, faz com que nos desloquemos para onde os pés tocam o mar ao ver *Ondina* (FIG. 92) ou o chão almofadado recoberto de folhas úmidas caídas onde corre o *Curupira*. Esse é o modo como o jogo da imagem é proposto ao leitor, uma interação que se constrói a cada novo olhar, ambientando o leitor à origem desses seres. O criador desses seres, ao ser entrevistado por Paula Ramos, contou que num primeiro momento, seu interesse estava exatamente aí, em “seduzir pela figura” (2015, p. 188). Pronto. Seu objetivo foi concluído com sucesso.

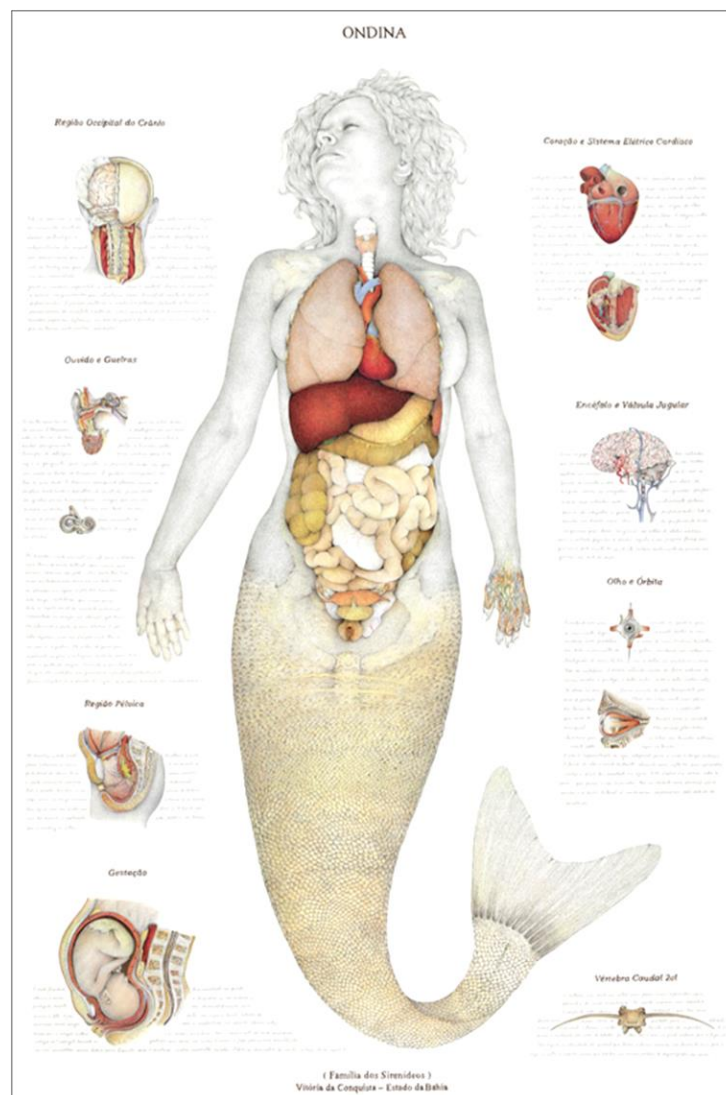


FIG. 92. Walmor Corrêa. *Ondina*, da série *Unheimlich*. 2005. Acrílica e grafite sobre tela. 195 x 130cm. Fonte: CORRÊA, 2015, p. 209.

Descrição do texto:

REGIÃO OCCIPITAL DO CRÂNIO | Pode-se perceber o cérebro desse “animal” depois de removida parte da membrana exterior. O cérebro centraliza a atividade fisiológica e a interpretação dos impulsos externos. Pesa 1.020 gramas – um pouco menos que o cérebro humano, mas isso não se traduz em grandes diferenças de inteligência ou capacidade mental. O cérebro constitui, juntamente com a medula espinhal, o sistema nervoso central. Ambos os componentes se acham resguardados por estruturas ósseas. O encéfalo consta de três partes diferenciadas: a porção posterior, a média e a anterior. Diferente do homem, a porção média do encéfalo – centro da visão – apresenta excelente desenvolvimento. Nota-se também pequena diferença no lobo temporal e frontal, no caso, mais atrofiado no homem “parte emotiva – recordações”.

OUVIDO E GUELRAS | As partes sensíveis do ouvido estão dentro do crânio. O tímpano é protegido por um músculo, o tensor do tímpano que amortece os ouvidos, os ruídos perigosamente fortes também pela trompa de Eustáquio – uma abertura para o nariz e a garganta que iguala a pressão do ar ou da água em ambos os lados do tímpano. As guelras (brânquias) são três de cada lado. As lâminas branquiais oferecem maior superfície, facilitando a hematose. A carótida passa perto da guelra para hiperoxigenar o sangue que vai em direção ao cérebro. Possui um baro-sensor – sensor de pressão para aumentar ou diminuir o fluxo de sangue no cérebro. Há também neste animal um elo para a audição no sistema de linha lateral – dois nervos que correm debaixo da pele. Um ponto tem quatro ou mais protuberâncias sensíveis ao tato. Percebe as vibrações na água captadas também pela bexiga natatória, que ocupa quase toda a região dorsal da cavidade abdominal (representada na imagem em coloração azul claro), ela é formada a partir de uma dilatação do aparelho digestivo, mas sua função nada tem a ver com a digestão; ela é cheia de gases, principalmente oxigênio e nitrogênio secretados para dentro dela a partir do sangue. Variando a quantidade de gás, ela modifica a sua gravidade específica, podendo, dessa forma, adaptar-se à pressão da água, que varia de acordo com a profundidade.

REGIÃO PÉLVICA | No desenho, metade direita da pélvis, de onde foram extraídas as vísceras e conservada a parte final da cloaca. Vê-se, assim mesmo, a parte inferior da cavidade abdominal. Pode-se perceber também a ausência de clitóris. Logo acima da bexiga urinária situam-se os ovários. Uma vez ao ano, um óvulo maduro é liberado por um dos ovários e capturado pelas fímbrias da trompa, que o conduz ao útero.

GESTAÇÃO | O óvulo fecundado faz a nidação na parede uterina e começa a desenvolver-se, ser nutrido e protegido durante seu desenvolvimento como embrião e feto. A placenta, um extenso tecido trofoblástico dotado de inúmeros vasos sanguíneos, está implantada na parede uterina: realiza trocas com o sangue materno via cordão umbilical. Com o crescimento, ele perde qualquer vestígio do “umbigo” durante a gestação, que dura em média seis meses: o feto permanece encolhido no saco amniótico, uma bolsa com líquido que o protege contra impactos súbitos. O feto se desenvolve em situação longitudinal e apresentação cefálica, até ser expelido.

CORAÇÃO E SISTEMA ELÉTRICO CARDÍACO | Localizado no centro do tórax, permanece com função de bombear sangue para o corpo, suprindo as células com nutrientes e oxigênio. Quando o músculo cardíaco se contrai, ele força a passagem do sangue do átrio para os ventrículos e destes para fora. O sangue então volta ao coração por um complexo sistema venoso. Possui três cavidades: um átrio e dois ventrículos. As cavidades têm praticamente o mesmo volume, mudando a espessura das paredes. Há um espaço grande entre o segundo e o terceiro batimento. O primeiro som ou bulha cardíaca é a batida do átrio, o segundo som a batida do ventrículo direito e o terceiro som a

reverberação do sangue nas paredes do ventrículo esquerdo. A ativação cardíaca resulta de um impulso que se origina em uma célula ou grupo de células e da propagação deste impulso a todas as células do átrio e ventrículos.

ENCÉFALO E VÁLVULA JUGULAR | Possui na jugular válvulas que são acionadas por baro-receptores em número de dois, com a função de manter o cérebro cheio de sangue. Assim, ao mergulharem em grandes profundidades, essas válvulas automaticamente fecham. Pode-se perceber no desenho uma ideia da profusão de vasos sanguíneos, que levam oxigênio aos bilhões de células cerebrais. Com a válvula jugular, o cérebro regula o próprio fluxo sanguíneo e, pode mantê-lo constante, independentemente da pressão sanguínea no resto do corpo.

OLHO E ÓRBITA | Amortecido por uma camada de gordura que se movimenta ligeiramente dentro de sua cavidade óssea protetora, o olho de uma Ondina trabalha em todo movimento de vigília, mudando sem esforço sua focalização de uma distância a outra, ao modificar a curvatura do cristalino. A órbita situada abaixo da fossa anterior do crânio envolve e protege o bulbo ocular. Sobre o bulbo ocular, antes da córnea, há uma firme camada de mucosa transparente, que serve de proteção. Atrás dos olhos, existe uma placa em forma de meia-lua – o opérculo, que serve de tampa para a cavidade branquial. Não possuem glândulas lacrimais, pois os olhos são lavados continuamente pela água exterior. O olho é hipermetrope, ou seja, adequado para uma visão a longa distância. O fundo do olho é muito brilhante, atuando como refletor, para aproveitar melhor a débil luz existente na água. Esta espécie é a única entre os “peixes” que possui visão binocular. Mas, na verdade, esse animal, são os ouvidos e a linha lateral os verdadeiros responsáveis pelo sentido de orientação.

VÉRTEBRA CAUDAL 2CL | As vértebras nas ondinas estão um pouco mais separadas, o que permite a elas mais mobilidade. Na parte superior, seu esqueleto é composto pela coluna vertebral – que tem duas funções principais: serve de proteção para a delicada medula espinhal e forma o sustentáculo ósseo do esqueleto. A espinha é constituída por ossos de diferentes formatos. Com o sacro na parte inferior, que se liga ao ílio ligado á articulação do quadril, que forma o fêmur curvado em forma de arco, que se liga no centro à espinha caudal, que obedece ao mesmo padrão de organização dos peixes (CORRÊA, 2015, p. 211).

Nada mais é necessário. Criou-se toda uma fabulação em torno daquele ser, a experiência estética se deu de maneira agradável e sorradeira. Num susto nos deparamos com as imagens, aos poucos somos abduzidos pelas quimeras de Walmor e recobrando a consciência, voltamos da floresta do *Curupira* ou do mar de *Ondina*, e percebemos que ainda há um fio de curiosidade que ardilosamente é posto ali para ser puxado. O texto então entra em ação. As anotações em letras suaves e ornamentadas, indicam que aquilo é tudo o que o artista-biólogo pode indicar sobre a determinada espécie. Ele viu a criatura, a descreveu e agora informa para o público, assim como uma revista científica publica os resultados de pesquisas. E mais uma vez submergimos no mar de histórias, de árvores, de água, de sol, de insetos, lendas e sabedoria popular, tudo o que é indicado através da “mensagem simbólica” indicada por Roland Barthes, e que só aparece em um segundo momento de apreciação da obra. Esse mesmo

procedimento de construção de narrativas e afirmação da mesma remete às pesquisas artísticas de Joan Fontcuberta (1955 -)¹⁵⁵.

O discurso legitimador no formato do qual trata Paula Ramos (RAMOS *in* CORRÊA, 2015, p. 190) é responsável por atrair o leitor e reconstruir uma realidade através de simulações do que se sabe, através de linguagens que concretizam modos de disseminação do conhecimento. Esses tipos de linguagem, como a linguagem científica ou a jornalística são tradicionais e geralmente confiáveis, indicando ao leitor que ali existe um registro factual, uma “verdade”. Exemplo disso é a obra *Sirenas* (2000) de Joan Fontcuberta, na qual o artista evidencia através de fotografias, a existência de um ancestral anfíbio do homem (FIG. 93).

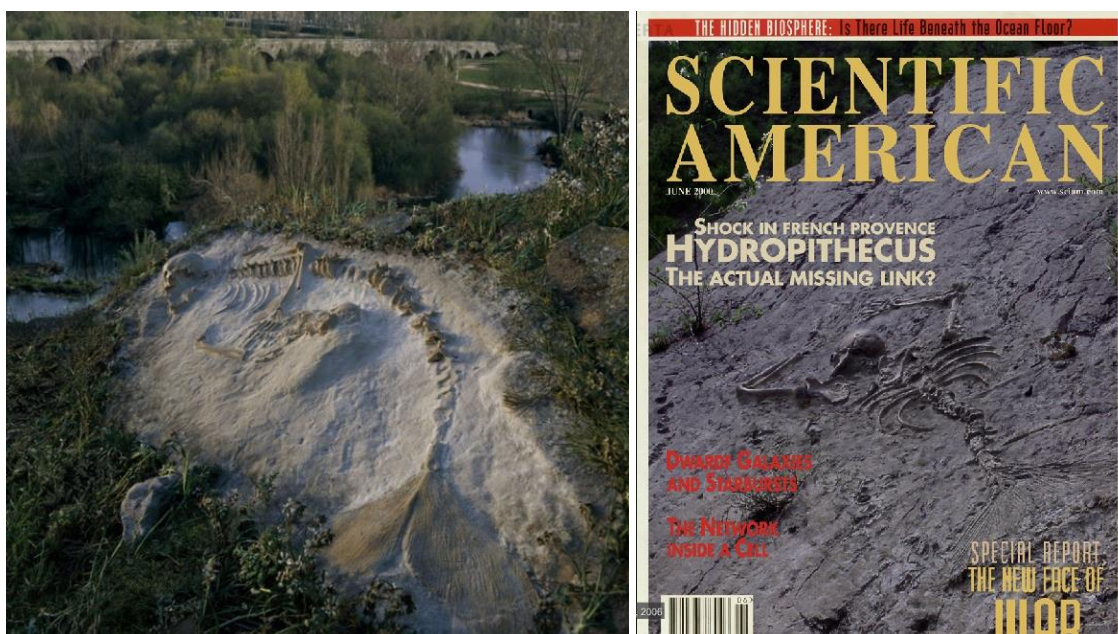


FIG. 93. (À esquerda) Joan Fontcuberta, Fêmea de *Hydropithecus* à beira do Rio Tormes (Espanha).

FIG. 94. (À direita) Joan Fontcuberta, Capa da revista *Scientific American* (2006). A imagem da capa contém a *Hydropithecus* de Tanaron (2001).

Descrição da manchete principal: Shock in french Provence. *Hydropithecus*, the actual missing link?¹⁵⁶

Supostamente encomendada pela revista científica *Scientific American* (FIG. 94), Joan Fontcuberta se debruça sobre a temática da descoberta de um padre paleontólogo fictício que teria escavado na França uma criatura com aspecto de sereia. O artista desenvolveu toda contextualização narrativa para documentar os fósseis das criaturas aquáticas, *Hydropithecus*, com metade do corpo humano, outra metade de peixe. Não só os ambientes criados para as imagens, a fotografia como documento do real, a classificação dada por Fontcuberta à sereia

¹⁵⁵ Joan Fontcuberta (Barcelona, 1955 -) é artista conceitual.

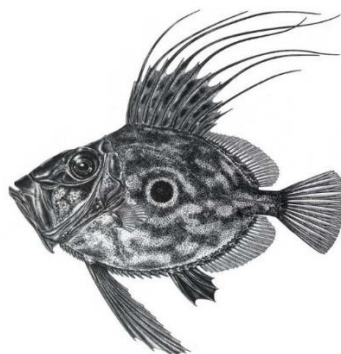
¹⁵⁶ Choque na Provença Francesa. *Hydropithecus*, o atual elo perdido? (tradução nossa).

também se faz conforme métodos científicos, utilizando informações gerais sobre a espécie e palavras oriundas do grego e do latim. A espécie *Hydropithecus* ganha tal nome a partir do prefixo *hydro*, água, o ambiente aonde ela vivera e *pithecus*, macaco, um termo utilizado na construção de denominação de hominídeos extintos há quase três milhões de anos, os australopitecos.

Somando informações científicas, Fontcuberta as transforma a fim de construir novos seres através da ficção. A autoridade de certas linguagens é trabalhada por artistas como modo de contestar a própria linguagem e estruturas desses discursos tradicionais, os quais podem ser, por vezes, ficções bem narradas.

Assim, da mesma maneira que *Sirenas*, as características de *Ondina* remetem ao ambiente científico: o desenho que visa demonstrar o máximo do objeto em vista frontal, com a sobreposição de outros desenhos que indicam as camadas do corpo, como ossos e órgãos. Ondina, uma espécie de peixe, como descreve o artista, é representada conforme várias das demandas internacionais da imagem científica de peixes. Pedro Salgado¹⁵⁷ em *Ilustração de peixes* (in PEREIRA, 2016, p. 82) as indica: vista lateral do lado esquerdo (sendo metade humana, o artista opta pelo frente da sereia, na qual se identifica uma morfologia feminina), nadadeiras abertas para evidenciar o número de raios e a pigmentação (na sereia, os dedos das mãos também), forma e localização de elementos da cabeça como olhos, boca, narinas, quantidade de escamas, o que pode ser observado pelas ilustrações feitas por Salgado (FIG. 95). Tudo deve ser descrito com rigor e ter as medidas tiradas para que a escala seja indicada na pintura, o que não é necessário no caso dos seres da série, pois tendo a imagem 1,95m de altura, Walmor Corrêa representa-os numa escala próxima a escala de um ser humano (já que metade da criatura é humana).

FIG. 95. Pedro Salgado. *Peixe-galo, Zeus faber*, 1995. Nanquim sobre scratchbord. Fonte: Ilustraciencia.info.



¹⁵⁷ Pedro Salgado (Portugal, 1960 -) é ilustrador científico especializado em peixes e biólogo.

Walmor também utiliza cores em elementos específicos para identificação do que se fala sobre esta parte do corpo no texto explicativo, como são os desenhos esquemáticos em pesquisas que usam cores e suas respectivas legendas. No texto, o conteúdo diz a respeito dos órgãos do ser e seu funcionamento e também de alguns hábitos. Questões que não poderiam ser descritas pela imagem e por isso o faz através da palavra. Além de uma imagem tipicamente científica que elimina “sujidades” e “ruídos”, que na ilustração narrativa poderiam potencializar a interpretação (SALGADO *in* PEREIRA, 2016, p. 81), o texto carrega as características comuns ao jargão de médicos e biólogos, utilizando termos específicos da área, além de objetividade e clareza.

Neste caso não há interesse que as interpretações se multipliquem, a informação deve ser direta. Proporcionando ainda um momento de consulta ou para sanar dúvidas como em palestras: “senhor Corrêa, sendo metade peixe e metade gente, fica uma dúvida intrigante, como uma sereia gesta e dá à luz seus filhos?” e para isso Walmor também dá uma explicação, nos tópicos “região pélvica” e “gestação” contidos no texto da imagem, como um especialista responde a quase qualquer dúvida de um conhecimento especializado. Essa aparência e conteúdo de objeto da ciência que são depositados nos objetos de arte de Walmor se assemelham, ao ver de Fernando Cocchiarale, aos métodos de análise e classificação consolidados a partir do Século das Luzes. Tal semelhança se dá justamente nas características que foram descritas, envolvendo os elementos que compõem a imagem e o texto. Os “inventários fictícios”, como nomeia o autor, o modo de exposição, como o suporte de fundo branco evidenciando o objeto, e também o método utilizado para nomear cada espécie são exemplos disso (2015, p. 18).

No meu trabalho artístico também utilizo algumas práticas relacionadas à pesquisa da biologia. Elaborei uma busca sobre seres que gostaria de abordar e outros que foram surgindo ao longo da procura. Constatei alguns de seus costumes e a razão da morfologia desses animais, encontrando em certas funções de seus corpos e alguns hábitos, características que se assemelham ao jeito ou a atitudes tomadas por humanos, usando dessa relação uma poética para construir *Sementeira do Oceano*. Também para elaborar a forma da imagem, busquei compreender a maneira como as imagens científicas são desenvolvidas, suas técnicas, o modo de construção e de representação.

Na figura 96 é possível ver um pouco dessa trajetória de composição e estudo da imagem que retrata uma das etapas preponderantes para a pesquisa e a produção das imagens. Nessa etapa elaborei a ilustração científica de uma estrela-do-mar que foi fundamental não só para compreender o funcionamento e as dificuldades da feitura de uma ilustração científica, como

também possibilitou a reflexão sobre a objetividade normalmente buscada nessas imagens, o que não é total, pois elas são programadas para apresentar as informações desejadas pelo autor. Tal atividade proporcionou uma sensibilidade para a elaboração das imagens e foi uma propulsora para uma das imagens que figuram na série, *A Bolacha-do-mar*.



FIG. 96. Construção do desenho de *Estrela-do-mar*. Modelo de referência e informações sobre o mesmo.

A estrela- e a bolacha-do-mar pertencem a um grupo taxonômico cujo esqueleto interno é recoberto por espinhos. Fazendo parte do mesmo grupo, possuem diversas semelhanças, como a simetria, a forma de alimentação e a fina camada de pele, mas o que originou a relação entre *Estrela-do-mar* (FIG. 5) e *Bolacha-do-mar* (FIG. 4), culminando em *Sementeira do céu* (FIG. 6) foi exatamente a diferença entre as duas. A bolacha-do-mar é um animal escavador. Através de seus pequenos espinhos se locomove e retira a areia para esconder-se debaixo dela, não sendo tão nítida em meio ao seu *habitat*. Diferentemente, a sua “prima”, estrela-do-mar, habita sobre rochas, sendo mais fácil de ser vista, inclusive por suas formas e cores muitas vezes exuberantes. Devido ao seu nome, que é também utilizado como adjetivo para pessoas famosas, e sua relação direta com os astros iluminados do céu, encontrei aí uma relação, em que indivíduos tão semelhantes, são simultaneamente tão contrastantes.

O texto em *Ondina*, *Curupira*, *Raburu* [Apêndice VI] e outros trabalhos das duas séries das quais eles fazem parte aponta aquele fio de curiosidade que instiga o leitor a comprovar através de informações detalhadas que tudo aquilo é “verdade”. São “verdades inventadas” pelo

artista que, como comenta Maria de Fátima Costa¹⁵⁸ em *Viagem às verdades inventadas de Walmor Corrêa* (in CORREA, 2015), “desestabilizam a razão [...]. Lembram que a obra de arte questiona, pergunta, instiga” (2015, p. 76). Neste vai e vem que coloca o espectador em dúvida sobre o que é palpável e o que é ficção, o estranho se corrobora justamente por tornar familiar algo que não se conhece.

Cocchiarale evidencia consequências da interação entre texto e imagem: “existem evocações verbais, indispensáveis ao exercício do devaneio sensório-especulativo suscitado no observador pela produção contemporânea.” (2015, p. 17). Esse devaneio, essa especulação sobre os seres antropomorfos de Walmor se consolida naquela interação. A partir deste contato pode-se voltar à ilustração científica, um dos artifícios utilizados para a fabulação em *Unheimlich*. Walmor parte da ilustração científica para garantir um discurso de verdade, isto porque, na ciência, a imagem é importante meio para comprovar uma descoberta. Afinal, a maior parte das pessoas não terá acesso ao objeto de estudo daquela pesquisa, objeto que muitas vezes está extinto, como plantas e animais, tornando, desta forma, a imagem indício daquele ser. Ao duvidar da imagem científica que, tradicionalmente e no saber das pessoas, guarda uma “explicação de um fato ou um conceito científico” (SALGADO in PEREIRA, 2016, p. 81), portanto uma comprovação de realidade, o texto está à disposição do espectador para afirmar todas as dúvidas que a imagem possa ter deixado.

Walmor, para desenvolver suas obras, esteve em constante contato com as áreas das ciências e da medicina. No seu processo criativo, o artista teve um gesto científico de estudo e pesquisa: através de conversas com médicos buscou compreender o funcionamento de órgãos e estruturas musculares e ósseas para poder reestruturá-los, aprendeu sobre costumes dos seres, sobre as histórias que escondem cada personagem folclórico e sobre métodos de classificação científica para nomear as espécies. Aos moldes de uma expedição naturalista, o artista se torna aqui o cientista que cataloga novas espécies. Juntamente com o *Raburu [Apêndice VI]*, Walmor registrou a vida de outros seres que só habitam a ficção, o *Ockerfabiger Schwan [Apêndice I]* (2003), (Cisne de Cor Ocre), um cisne ocre com corpo de rato, *Möwe mit Krallen [Apêndice II]* (2003), (Larídeo com Garras), uma gaivota com pinças de caranguejo, *Pinguisch [Apêndice V]* (2003), (Pingueixe), um pinguim com cabeça de peixe, *Amphibiem mit Schnabel [Apêndice VII]* (2003), (Anfíbio com Bico), um sapo com cabeça de pelicano, *Wirbeltierspinne [Apêndice VIII]* (2003), (Aranha vertebrada), uma aranha com cabeça de camundongo, *Apterigiformes Aco II [Apêndice IX]* (2003), (apteryx é uma classe de aves da Nova Zelândia), um quiuí com

¹⁵⁸ Mária de Fátima Costa (Brasil) é professora no departamento de História da Universidade Federal de Mato Grosso.

cabeça de macaco, *Säugekolibri* [Apêndice XI] (2003), (Colibri Mamífero), uma mistura de morcego com colibri e o *Schnabelspringer* [Apêndice XII] (2004), (Pulador de Bico), uma lebre com cabeça de papagaio. Não somente os seres miscigenados, são catalogados por ele, como também aqueles das narrativas populares e *pop* que fazem parte da série *Unheimlich*, como a *Ipupiara* (2005), o *Capelobo* (2005), a *Cachorra da Palmeira* (2005), a *Teiniaguá* (2008-2012), dos quadrinhos de super-heróis, o vilão *Penguin* (2007), a *Cheetah* (2007), o *Spider-Man* (2007).

O texto nesses trabalhos indica nomes científicos, narra historietas e articula palavras e sonoridades, o que, para Paula Ramos, confirma o encanto do artista pela forma (2015, p. 190), a forma enquanto uma estrutura que modela e constrói a palavra e a imagem. O título reitera o conceito de hibridismo, dessa vez não pelas partes de corpo dos animais, mas pelas partes do corpo das palavras. Exemplos do uso do processo de aglutinação para formação dos títulos é *Raburu*, rato mais urubu, e *Pinguisch*, do alemão, *pinguin* (pinguim) mais *fisch* (peixe). Para nomear suas obras, Walmor utiliza verbetes da língua portuguesa e da língua alemã. Português é a língua materna do artista, já o uso do alemão pode-se conjecturar duas razões: a primeira é o constante uso pela língua do processo de justaposição (junção da palavra completa), uma hibridização de elementos orgânicos ou linguísticos que é comum no processo do artista, como ocorre em *Schnabelspringer* (FIG. 97 e 98), uma única palavra formada por duas palavras inteiras, *Schnabel*, bico e *springer*, saltador.

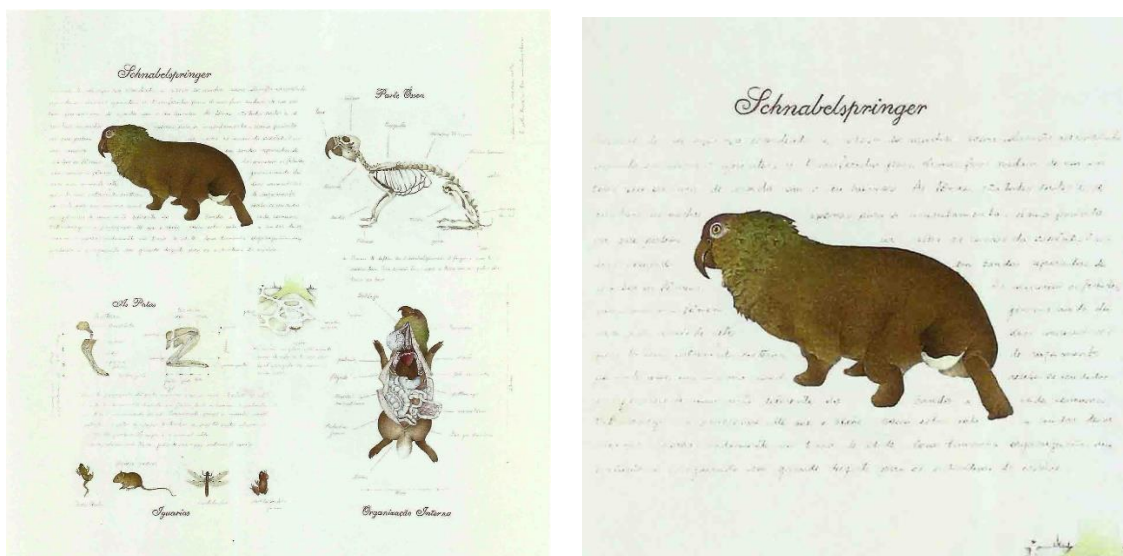


FIG. 97. (À esquerda) Walmor Corrêa. *Schnabelspringer* [Apêndice XII], da série *Natureza Perversa*, 2004. Acrílica e grafite sobre tela, 80 x 80 cm. Fonte: CORRÊA, 2015, p. 52

FIG. 98. (À direita) Recorte de *Schnabelspringer [Apêndice XII]*, da série *Natureza Perversa*, 2004.

O outro motivo é uma alusão a expedicionários alemães que vieram ao Brasil e têm até hoje grande importância pela sua contribuição às ciências naturais, tendo catalogado inúmeras espécies animais, vegetais (muitas receberam os nomes de seus catalogadores), além de paisagens e informações sobre povos indígenas, como Georg Heinrich von Langsdorff (1774-1852), nascido na antiga Confederação Germânica, que viajou pelo Brasil constituindo o inventário mais completo do país. Ou como o zoólogo Carl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868), o botânico Johann Baptist von Spix (1781-1826), e o pintor viajante austríaco Thomas Ender (1793-1875), o qual é personagem principal no projeto *A Expedição Brasileira de Thomas Ender Reconsiderada* (2004), sendo Walmor um dos integrantes. O projeto é uma versão atual da viagem do naturalista ao Brasil no século XIX, que contava com Martius, Spix, o zoólogo Johann Natterer (1787-1843) e o mineralogista Johann Baptist Emanuel Pohl (1782-1834). Neste projeto Walmor ocupou justamente o papel do artista-cientista que parava em determinados lugares para registrar espécimes de fauna e flora, cenas e ambientes.

A todo momento a construção do estranho, permeia o jogo entre palavra e imagem. Um ser mitológico não pode ser visto, muito menos tocado. Dissecção de corpos neste caso então é impossibilidade certa. Isto é o que diz a certeza do ser humano, mas na linguagem, no imaginário, tudo se faz possível e associados, imagem e palavra proporcionam estapafúrdia experiência de estudar anatomicamente uma sereia, um curupira, um raburu. Em suas produções poéticas, Walmor Corrêa ressignifica tradições orais e as apresenta como um registro de veracidade, inventando verdades.

A partir dessa reflexão sobre o trabalho de Walmor Corrêa é possível aproxima-lo com o de Shaun Tan, notando-se que, em ambos, o aspecto da fantasia se constrói através da correlação entre palavra e imagem e através de uma transformação da realidade. Porém existem em cada um deles, para além das especificidades técnicas, estéticas e conceituais, estruturas ou estratégias que tornam a abordagem entre ficção e realidade diferente em cada caso. Na produção poética de Walmor aqui analisada, um discurso de veracidade a partir de métodos científicos é aplicado a fim o estranhamento ao interlocutor, já nos contos ilustrados de Shaun Tan o processo é diferente. De certo modo, Tan cria o estranho ao interferir na realidade, no mundo cotidiano que o inspira. Ambos partem da realidade para criar ficção. Se aquele retira do mundo concreto elementos para recriar um ambiente, este insere nesse mesmo mundo concreto as suas criações de fantasia. Tendo isso em vista, a seguir será observado como Shaun Tan constrói sua ficção.

4. 1. 2. Shaun Tan e histórias visuais

Sem um vocabulário rebuscado, em contraste com variadas técnicas das artes visuais, Shaun Tan proporciona momentos de acolhimentos, em que a memória é ativada, e a fantasia movimenta-se acompanhando os episódios.

Shaun Tan narra estranhezas de um mundo fictício que em muito se assemelha ao real. Os métodos de Tan não são baseados na linguagem científica, como o faz Walmor Corrêa, mas na construção de narrativas a partir de descrições baseadas na combinação de imagens e textos que buscam referências em diferentes situações corriqueiras do cotidiano, e essas descrições ganham sentido com o aspecto temporal que decorre na passagem das páginas do livro. Assim, os elementos que compõem as histórias do artista são, em sua maior parte, familiares ao leitor, pois são transpostos do cotidiano para a ficção. O que transforma esses elementos é o modo como o artista deixa informações implícitas, possibilitando diversas interpretações e aquele processo de *Entstellung*¹⁵⁹ de Sigmund Freud, o processo de deformação. O deslocamento do real para o ficcional causa estranhamento a partir das transformações formais ou funcionais que Tan aplica a suas personagens, coisas e ambientes, abrindo espaço para que o leitor observe seu derredor com outros olhos.

Contos de Lugares Distantes (2009) de Shaun Tan materializa-se em páginas que simulam a forma de um pacote enviado pelo correio contendo contos nos quais acontecimentos inusitados se passam. Todo o livro é construído fazendo referência a uma encomenda recebida. A capa (FIG. 99) é coberta pela textura de um papel amarelo bastante utilizado como embalagem no envio de encomendas. A lombada está marcada por faixas em azul, vermelho e branco, fazendo referência à origem do autor e dos contos, a Austrália. Abrindo o “embrulho” feito pela capa do livro, se encontram imagens que descrevem ambientes comuns em países ocidentais (em inglês o título do livro é *Tales from out Suburbia*, em uma tradução direta, contos do subúrbio). Em cada conto, elementos reconhecíveis se incumbem de trazer ao leitor a familiarização, ruas asfaltadas com marcas de sinalização, viadutos com pilastras pichadas, letreiros de comércio, placas brilhantes de restaurantes *fast-food*, encostas cimentadas de rios com dutos de saída de esgoto, postes, casas e prédios que se repetem, brinquedos de parquinhos públicos, pontos de ônibus, carros populares, varais com roupas estendidas, torres e cabos de energia elétrica. Além desses componentes comuns a um ambiente urbano contemporâneo e elementos do cotidiano como alimentos enlatados, xícaras de louça, ralo e tomadas que estão

¹⁵⁹ O conceito de *Entstellung* é discutido no capítulo 1, *O estranho e a fantasia*, no subcapítulo *Os caminhos do estranhamento*.

presentes nos lares, as atividades das personagens também seguem tal padrão. Um homem rega o gramado, um casal discute, uma família faz churrasco, cachorros se espalham por becos, irmãos brigam e fazem aposta para premiar a opinião correta, clubes de leitura, pais reclamam da bagunça dos filhos, um avô conta ao neto a história de seu casamento. Esses elementos e fatos são narrados tanto pelas imagens quanto pelo texto.



FIG. 99. Shaun Tan. Capa de Contos de Lugares distantes, 2012.

O livro guarda quinze contos que são o conteúdo de um envelope enviado pelos correios de algum lugar, ou de alguns lugares distantes. O sumário tem como plano de fundo a imagem de um envelope amassado. As informações comuns reservadas às páginas iniciais do livro, como o sumário e a dedicatória, se manifestam através de elementos visuais que fazem alusão aos elementos presentes no embrulho de correspondências. A palavra “sumário” é como uma carimbada no envelope, o destino do livro é como o destino do envelope, e dessa forma, a dedicatória do livro faz referência ao texto que endereça o pacote. O conteúdo do livro é indicado no sumário, como mostra a imagem abaixo, através de selos postais, com um selo para cada conto, o título correspondente ao texto dos selos, e o número da página, um número equivalente ao preço do selo.



FIG. 100. Shaun Tan. Sumário de Contos de Lugares distantes, 2012, p. 4 e 5.

Outro aspecto responsável por tornar a narrativa familiar ao leitor são as personagens. Assim como na obra de Walmor Corrêa, nos contos de Shaun Tan, os animais são recorrentes. No primeiro, eles são excertos de realidade que se deturpa quando os seres se mesclam, o *Raburu* de Walmor Corrêa formado a partir de rato e urubu continua sendo um animal com características e comportamento de animal, dados que ajudam a convencer o espectador da existência de tal ser. Em Tan, porém, alguns bichos são antropomorfos, suas condutas são humanas, podem além de falar, como costumeiro nas fábulas, gerir atividades típicas de humanos, como *Cicada* (TAN, 2018), uma cigarra vestida de terno, empregada em um escritório.

A relação que Shaun Tan traça entre o ser humano e os outros animais aponta para uma herança dos contos de fadas e das fábulas, cuja presença de animais com traços humanos era comum. Inicialmente isso se dava por uma tradição dessas narrativas de ensinarem às pessoas formas de conduta sem que as figuras se associassem diretamente a elas, deste modo, os bichos eram usados como personagens, proporcionando, pelas ações e caráter de cada um, uma identificação aos leitores.

Nessas histórias alguns bichos aparecem constantemente, como é o caso do lobo, presente em inúmeras delas, como nas fábulas de Esopo (620 a.C. – 564 a.C.) e de La Fontaine (1621 – 1695), em *Chapeuzinho Vermelho*, de Charles Perrault (1628 - 1703), *O Lobo e os sete cabritinhos*, dos irmãos Grimm (Jacob Grimm, 1785 – 1863, Wilhelm Grimm, 1786 – 1859) e *Os Três Porquinhos*, conto popular registrado por Joseph Jacobs (1854 – 1916). E a escolha de tal animal para representar um indivíduo de caráter duvidoso não foi aleatória. Sendo um animal temido e muitas vezes incompreendido pelas pessoas de áreas da presença desse animal, o lobo é um símbolo de um ser bravo que usa seus ardis para caçar e matar suas presas. Pela tradição literária que apresentava o lobo de tal forma, assim se construiu um estereótipo do mesmo que se manteve até os dias atuais, como pode-se encontrar no desenho animado Pica-pau (Woody Woodpecker, 1940) um lobo que constantemente caça a ave, além de releituras de clássicos que trazem a figura do lobisomem como uma personagem com os aspectos anteriormente descritos. Deste modo, uma das personagens de Shaun Tan, Cicada, pode ser rapidamente associada a uma outra história de Esopo, recontada por La Fontaine, *A Cigarra e a Formiga*. Se a versão de La Fontaine narra uma cigarra que não gostava muito de trabalhar, em *Cicada*, o trabalho é denunciado como um atividade exercida em um ambiente pouco sensível e de exploração dos seres vivos.

Cicada (FIG. 101) é uma história construída pela alternância de imagens e texto, segundo o conceito de ilustração antifônica proposto por Hans Lund e o ápice da narrativa é

descrito por uma sequência imagética, dando ao livro um caráter de livro ilustrado, como descreveu Sophie van der Linden. O narrador personagem descreve suas desagradáveis e insalubres condições de trabalho num ambiente hostil em que seu esforço não é valorizado, demonstrando a rotina de trabalho maçante e absurda que degrada alguns indivíduos da contemporaneidade. Usando uma linguagem que foge das normas padrões, referindo-se a si pelo nome próprio e usando majoritariamente orações simples, o narrador poderia ser um ser humano, ou ainda mais especificamente, um estrangeiro que necessita falar em uma língua que não é a sua. Essa leitura também é fornecida pelo corpo da personagem. Todos os sujeitos da empresa em que o inseto trabalha são humanos, exceto ele. Da mesma maneira, a aparência da personagem diferencia-se também do ambiente. Cicada, colorido e arredondado é completamente diferente da sua área de trabalho, cujo único elemento arredondado como ele é o relógio, que mede a jornada de trabalho e também acompanha o caminho para o desfecho de vida saudável e diferente dos demais seres que permeiam a história.

O tema expõe situações vividas por seres humanos, que vivem em condições precárias, como escravos, o que não é incomum de acontecer com imigrantes que acabam submetidos a uma vida de extrema precariedade. Além disso, Shaun Tan converge a situação social para o sentimento individual. Cicada é a personagem que descreve suas condições, não deixando claro, porém, seus sentimentos.

Assim, *Cicada* pode ser remetido à *A formiga e a cigarra* pela condição de trabalho que o animal encontra em cada uma das histórias. Se na história de Esopo a cigarra é a personagem que se diverte no verão enquanto a formiga trabalha, precisando pedir socorro no inverno, em *Cicada*, o inseto trabalha durante grande parte da vida, para encontrar liberdade no final da história (FIG. 102).



FIG. 101. (Na página anterior) Shaun Tan, Páginas de *Cicada*, 2018. p. 4 e 5.

Descrição do texto:
Cicada work in tal building.
Data entry clerk. Seventeen year.
No sick day. No mistake.
Tok! Tok! Tok!¹⁶⁰ (TAN, 2018, p. 4).



FIG. 102. Shaun Tan, Páginas de *Cicada*, 2018. P. 26 e 27.

Em um outro conto Shaun Tan descreve um búfalo antropomorfo morador de um terreno baldio na cidade. *O Búfalo do rio* (2012, p. 6) (FIG. 103) é um ser sapientíssimo, responsável por, como um oráculo, indicar sugestões de decisões a se tomar. O narrador personagem descreve um ser sisudo e bonachão que passa todo o tempo dormindo e move-se lentamente, para indicar a direção da solução do problema de seu interlocutor.

A personagem calada de Tan perde sua “utilidade” para a vizinhança do lugar quando as pessoas começam a achar suas indicações insuficientes, pois consultavam o búfalo normalmente quando a demanda era “urgente e requeria solução imediata” como indica o texto (2012, p. 6). Essa noção de urgência e objetividade está intimamente relacionada às necessidades e ofertas da contemporaneidade: modos de comunicação, de alimentação e de lazer projetados para disponibilizar eficiência, grandes e rápidas cargas de energia para o consumidor. Essa relação é demonstrada pela figura do búfalo, um animal lento, que podia “gastar seu tempo” dormindo, um tempo de ócio, o que na atualidade é quase impossível quando

¹⁶⁰ Cicada trabalha em prédio alto.
Operador de dados.
Nenhum dia doente. Nenhum erro.
Toc! Toc! Toc! (TAN, 2018, p. 4, tradução nossa).

os eletrônicos a todo minuto lembram que a “vida está dentro de uma tela”, não permitindo que o indivíduo observe o que o cerca. E nessa desatenção, a vizinhança mal percebe a ausência do búfalo, “acho que pouco tempo depois ele foi embora” (TAN, 2012, p. 6)..



FIG. 103. Shaun Tan. Ilustração para *O Búfalo do rio*, 2012. p. 6 e 7.

Descrição do texto da página 6:

Quando eu era criança, um grande búfalo do rio vivia no terreno baldio no fim da nossa rua, aquele que ninguém cortava a grama. Ele ficava a maior parte do tempo dormindo e ignorava qualquer um que passasse, a não ser que nós resolvêssemos parar e pedir conselhos. Aí ele se levantava bem devagar, erguia a pata esquerda e apontava exatamente a direção certa. Mas ele nunca dizia para o que estava apontando, ou até onde tínhamos de ir, ou o que deveríamos fazer ao chegar lá. Na verdade, ele nunca dizia nada, pois os búfalos do rio são assim: eles odeiam conversar.

Para muitos de nós, isso era frustrante. Quando alguém pensava em “consultar o búfalo”, nosso problema costumava ser urgente e requeria solução imediata. A gente acabou parando de visita-lo, e acho que pouco tempo depois ele foi embora: ficamos só com a grama alta.

É uma vergonha, sabe, porque sempre que seguíamos a pata pontuda dele nos surpreendíamos, aliviados e satisfeitos com o que encontrávamos. E toda vez a gente dizia exatamente a mesma coisa: “Como é que ele sabia?” (TAN, 2012, p. 6).

Assim, os serviços, produtos e experiências tornam-se muitas vezes mais distantes, passageiros e desumanizados, proporcionando uma vida sem afeto que acaba levando pessoas a não encontrar sentido em suas vidas. A sociedade de *delivery* oferece comodidades e ao mesmo tempo tira a “utilidade” de diversas coisas, incluindo pessoas. O ser humano está constantemente alterando as funções temporais para ajustá-las conforme o seu desejo e necessidades mais instantâneas, por mais que no futuro elas levem a consequências indesejáveis.

Em outros contos, Shaun Tan constrói personagens fantásticas humanoides, porém não são baseadas em animais. Esta construção das figuras e do sentido da narrativa se dá através de um jogo de esconde-esconde entre palavras e imagens. Um jogo em que informações omitidas por uma são dadas pela outra, gerando fantasia devido a possibilidades de interpretações e de não afirmação de uma lógica comum. Em *Eric* (TAN, 2012, p. 8), (FIG. 104), bem como em *Os Gravetos*, é plausível a leitura do texto isoladamente da imagem e vice-versa. É comum que, principalmente adultos, acostumados à leitura verbal, passem muito rápido pelas imagens, considerando-as fáceis e superficiais, coisa de criança, com isso, decerto que perderão parte da experiência. Nestes dois contos, é indispensável observar a imagem e o texto correlatamente.

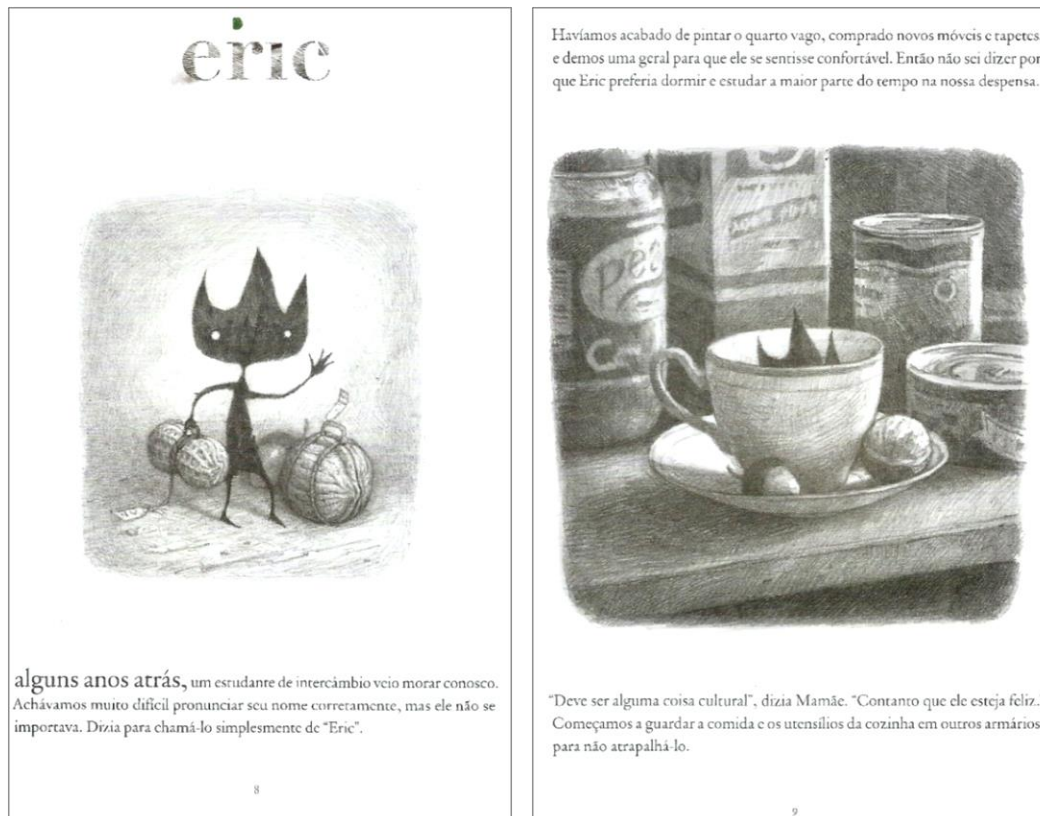


FIG. 104. Shaun Tan. Páginas de *Eric*, 2012, p. 8 e 9.

Descrição do texto das páginas 8 e 9:

Alguns anos atrás, um estudante de intercambio veio morar conosco. Achávamos muito difícil pronunciar seu nome corretamente, mas ele não se importava. Dizia para chama-lo simplesmente de “Eric”.

Havíamos acabado de pintar o quarto vago, comprado novos móveis e tapetes, e demos uma geral para que ele se sentisse confortável. Então não sei dizer por que Eric preferia dormir e estudar a maior parte do tempo na nossa despensa.

“Deve ser alguma coisa cultural”, dizia Mamãe “Contanto que ele seja feliz.” Começamos a guardar a comida e os utensílios da cozinha em outros armários para não atrapalhá-lo (TAN, S., 2012, p. 8 e 9).

Eric é um intercambista que chega à casa de uma família e comporta-se de maneira incomum, fato que durante toda a narrativa causa um incômodo nas outras personagens. Ele se interessa por coisas desinteressantes, quer dormir num cômodo da casa que não é feito para isto e vive quieto. Toda as ilustrações são feitas a grafite, representando objetos e ambientes do cotidiano. Ao fim, ele vai embora, e o narrador descreve sua partida discreta e carinhosa ao deixar uma surpresa para os anfitriões, surpresa esta representada pela única imagem com cores do conto (FIG. 105), algumas coisas que parecem plantas cultivadas dentro de caixas de fósforo, papéis de goma de mascar, tampas de garrafas, cascas de ovo, colher, apontador e dedal de costura. O texto singelamente conta a passagem de um ser que via no mundo o que não se nota, assim como o artista, que traz novos olhares para aquilo que mal é visto. Com um desfecho sensível, o que Eric deixa é uma inspiração para se observar o mundo pelas lentes da sensibilidade, plantando fantasias, as quais estimulam o real, as quais inventam e reinventam o real. Afinal, em qualquer projeto que se concretize, antes dessa etapa há a imagem do que virá, a fantasia do que pode ser.

As imagens em *Eric* podem transformar tudo o que os leitores criaram mentalmente. Isso porque a descrição do texto não deixa nítido o que é Eric. É neste momento que a imagem, que poderia ter sido vista com pressa ganha atenção e possibilita, junto das palavras, que a experiência de fantasia aconteça para o leitor. Este é um caso em que a ilustração extrapola as categorias citadas por Hans Lund, explorando a polissemia desta linguagem. E é justamente por conta desta polissemia, deste aspecto polifônico de tais imagens associado ao texto, que o estranhamento se faz nessas narrativas.



FIG. 105. Shaun Tan. Páginas de *Eric*, 2012.

Descrição do texto no bilhete:
Thank you for wonderful time¹⁶¹ (TAN, 2012).

Rui de Oliveira indica que “O livro hoje é instrumento do silêncio” (2008, p. 66), isto porque ele permite ao seu leitor um momento de reclusão. No período da leitura o indivíduo fica, de certa forma, isolado do mundo extraficcional, não possibilitando que as pessoas que o rodeiam saibam o que ele está fazendo ou pensando. Assim, o celular e o *tablet* poderiam também ser considerados instrumentos do silêncio, já que proporcionam ao seu usuário modos de recolhimento enquanto ele acessa os variados aplicativos. Porém, diferentemente do livro ou de aparelhos exclusivos para acesso a livros digitais, os celulares e *tablets* permitem um contato com o mundo fora da leitura de uma história, as redes sociais são um exemplo disso. Por mais que o indivíduo se abstenha do ambiente que o circunda enquanto utiliza um celular ou um *tablet*, ele está inserido em conversas, em interações, ele está inserido em uma rede de comunicação e de notificações e informações fornecidas pelo aparelho. O livro enquanto objeto é destinado a um único fim. Por isso, no silêncio da leitura, o leitor compõe mentalmente a música que abre os seus caminhos imaginários. Concentrado na ficção, o leitor se transporta para outro lugar e é como se neste período em que está ausente, se tornasse incomunicável e conversasse somente com a própria história, seus itens e fatos ou com a voz que narra os acontecimentos ali descritos.

¹⁶¹ Obrigado pelo tempo maravilhoso (tradução nossa).

Através de um encantamento primeiro, abrupto, rápido, a imagem convida o leitor a embrenhar-se pelas florestas dos mundos possíveis da fabulação. Letras, linhas e cores se misturam, atuando cada uma com suas particularidades e propriedades mais intensas. Assim, o livro se transforma, passa pelos meios digitais, e permanece vivo, tátil, reinventando-se através do entroncamento de possibilidades formais e conceituais. O livro, objeto milenar, acompanha a caminhada do ser humano, se modifica, vai e volta no tempo e permanece com um mundo simultâneo. Mundo este que estará sempre ali para ser transformado por cada um de seus visitantes novos. Assim, o leitor, seja numa ação de concordância ou não, compreensão ou observação, como menciona Marcelo Ribeiro¹⁶² em *A relação entre o texto e a imagem* (2008) em alusão a Barthes, ao fim da leitura do livro, fechando-o e também a imagem que esvaiu da retina, “já não somos os mesmos que antes”, pois “fomos iniciados” (in OLIVEIRA, I., 2008, p. 124).

Uma outra forma de lidar com o mundo está em *A Máquina de Amnésia* (2012, p. 74 e 75) de Shaun Tan, uma sugestiva invenção para sanar certos problemas do cotidiano. Neste conto, assim como em *A Coisa Perdida* (2010), curta-metragem do qual derivou-se o livro homônimo (2012), Shaun Tan segue um dos métodos listados por Gianni Rodari para a elaboração de fantasia, a criação de *máquinas inúteis*. Elas são “construídas como jogos fantasiosos, desenhadas com um sorriso, momentaneamente oposto e inconformado com a norma utilitária do progresso técnico-científico” (1982, p. 71). Essa “inutilidade” considerada como o aspecto do que não exerce alguma função de solucionar problemas com rapidez dentro da sociedade está ligada à própria função da arte, prazer que se faz, como descreve Wunenburger, “para nada”¹⁶³, como refúgio e diversão (2007, p. 54-55), elementos necessários para uma vida sadia. Desta forma, objetos complexos que demonstram a capacidade cognitiva e criativa do ser humano aplicam essas potencialidades em banalidades ou itens menos relevantes para a dita evolução humana.

Como toda grande descoberta, *A Máquina de Amnésia* (FIG. 106) é veiculada pelas mídias. E neste fato encontra-se um ruído, segundo o conceito de André Mendes, já que um noticiário não dá espaço para acontecimentos imaginários. Para isso, o conto se faz como uma notícia de jornal, e justamente por isso, pela tradicional visualidade do jornal que é conhecida para as pessoas de um modo geral, torna-se uma referência que une imagem e texto em um só plano. Essa imagem conjuga a diagramação - distribuição dos elementos gráficos no espaço

¹⁶² Marcelo Ribeiro (Rio de Janeiro, Brasil) é ilustrador e designer gráfico.

¹⁶³ A noção de prazeres que são dados “para nada” é discutida no capítulo 1, *Estranho e fantasia*, no item *Estranho, ficção e fantasia*.

delimitado - formada por títulos em destaque, seguidos de um breve resumo da notícia. Logo após as informações são transmitidas através de um texto formal, claro e sem expressão de opiniões, organizado em colunas verticais justificadas. Por vezes algumas “ilustrações explicativas” elucidam o conteúdo, sejam essas imagens fotografias ou até mesmo gráficos e desenhos esquemáticos. Cada uma das notícias se fecha em espaços quadriláteros, dividindo a superfície do papel cinzento em um jogo de encaixe.

No conto de Tan, todos estes elementos estão presentes para fazer o leitor consolidar a insana e absurda realidade. Para ajudar neste processo, o “ruído” explicado por André Mendes se faz graficamente ao redor da notícia da máquina do sonho do narrador. São outras notícias, típicas de jornais, com a sua respectiva linguagem e assuntos como política, desastres ambientais, casos perigosos. Estes textos ruidosos não são a notícia principal, e assim como ao ler um jornal os olhos se dinamizam em busca de algo que os prenda, ao perceber constantemente a presença desses textos, o leitor é levado a se interessar do que se trata. Ao fazê-lo, o leitor encontra fragmentos de texto, lacunas das informações estão ali inseridas e como numa moeda de troca por aguçarem a curiosidade do leitor, elas terão suas lacunas preenchidas pela fabulação do mesmo.

A Máquina de Amnésia
Chega sem que eu peça, à mesa do café da manhã, a recordação de um sonho recorrente tão fulgurante que quase parece real. Acontece assim:

ESTOU DE PÉ no meio da nossa rua. Ao longe vejo um enorme objeto de metal, uma espécie de máquina, arrastada pela rua na caçamba de um comprido caminhão. É da última eleição, e todo mundo parou de lavar os carros, de ler jornal, de assistir a esportes ou de reformar os banheiros para sair e curtir o inexplícito espetáculo. E uma van colorida que está sempre por perto. Ela toca uma musiquinha grudenta, que sei já ter ouvido antes.

Um espectador à minha frente diz: "É isso que far você apreciar a beleza da engenharia humana".

A máquina agora está tão próxima que tapa o sol, e sou forçado a concordar com ele. Ela é pesada, impõe respeito, está além da compreensão dos contribuintes comuns.

Mais à frente, o caminhão dá vira para entrar no parque sem árvores atrás do nosso shopping center. Uma equipe de operários já está esperando com um monte de guindastes e cabos, e param para deslocar a monstruosidade para uma zona de grama demarcada com linhas oleosas. Ouve-se uma cacofonia de marteladas e soldas. Uma grande placa é afixada nas grades do muro: "MANTENHA DISTÂNCIA". De repente, o silêncio. Não se vê mais os operários. Percebo que já está escuro e que todos foram para casa jantar e assistir ao noticiário.

Nas profundezas da estrutura de metal, luzes piscam e há um estranho zumbido.

Só me recordo disso ao ler uma matéria no jornal sobre os resultados da eleição, com a previsível vitória do governo, e outras manias sobre controle da mídia, finanças públicas perdidas, corrupção e assim por diante, todas muito chatas. A maior parte das páginas traz um anúncio todo colorido de um novo sorvete rosá-choque.

Volando da minha ida semanal ao supermercado, decido fazer o caminho mais longo, pelo parque, por pura curiosidade. Claro que não há nada para ver, apenas um quadrado vazio de grama recém-cortada envolto por uma cerca de arame farpado, com uma solitária placa dizendo "MANTENHA DISTÂNCIA". Acho que isso sempre esteve lá, mesmo que eu não conseguia imaginar o motivo.

Agora estou de volta à cozinha, ouvindo os ruídos ao longe da TV alta do vizinho (mais um programa de atualidades com uma musiquinha de abertura grudenta) e a leve agitação do trânsito noturno: um mar de burburinhos.

Estou tentando recordar meu sonho com a coisa, a máquina, mas mesmo agora os detalhes me escapam e minha mente se parece cada vez mais com uma sala vazia.

Só consigo pensar no sorvete de casquinha bem aqui na minha mão, decretando: Era pra ser de morango ou de framboesa?

Verdade é superestimada, explica o Ministro
O MINISTRO das Negativas Públicas emitiu ontem uma declaração à imprensa adelantando-se à sindicância do governo quanto à corrupção no poder público, antecedendo veredictos de que tal coisa não existe. "Quero dizer: estavam esperando o quê? Desde que nosso partido comprou o novo Incaimador, não há qualquer registro de...

Desastre não foi dos piores, a
ENQUANTO A NAÇÃO testemunha a mais devastadora crise ambiental de sua história, o governo federal tem sido rápido em afirmar que o desemprego atingiu queda recorde, graças em grande parte à redefinição do termo "emprego". Essa é...

As taxas de juros também estão no melhor nível desde a última vez em que atingiram nível equivalente. "Estamos fazendo de tudo para combater o terrorismo", garantiu um especialista em relações públicas, "pois a guerra...

conhecer o de... o que conhece... e o que não va... melhor não sa... Em outras... "Não há sem... em salvar espêc... Uma hora ou o... morrer de qual... É melhor transf... em hambúrgue... silenciados pel... de processos in... em investidas g... luz verde para... apressaram as... sempre respeit... acionistas. "No há sem... em salvar espêc... Uma hora ou o... morrer de qual... É melhor transf... em hambúrgue... silenciados pel... de processos in... em investidas g... luz verde para... apressaram as... sempre respeit... acionistas. "No há sem... em salvar espêc... Uma hora ou o... morrer de qual... É melhor transf... em hambúrgue...

FIG. 106. Shaun Tan. Ilustração para A Máquina de Amnésia, 2012, p. 74 e 75.

Em *A Máquina de Amnésia* o ruído não se faz somente por elementos gráficos inseridos na imagem, mas também pelo próprio conceito da tal máquina que não existe na “realidade”. O ruído está na própria máquina de amnésia, algo exclusivo da ficção e que por si gera uma dúvida que leva ao estranhamento. Este estranhamento é “amplificado” quando percebemos que a tal gerigonça “saiu no jornal”, ou seja, em um meio legítimo na divulgação dos fatos ocorridos. Esse fator, construído pela estrutura jornalística, afirma uma verossimilhança que se aproxima daquela utilizada por Walmor Corrêa com o uso de veículos de informação científica para afirmação da existência de suas criaturas.

A Máquina de Amnésia, assim como grande parte dos contos de Tan, coloca em cheque conflitos inerentes ao ser humano. Neste caso, o autor se aproxima conceitualmente de Walmor Corrêa ao apontar a produção científica e tecnológica, uma produção que muitas vezes parece perder sentido ao desenvolver produtos que deterioram o solo, a água, os alimentos, os animais, a saúde física e mental do humano. Podendo isto levar ao pensamento de que uma máquina que fizesse os humanos esquecerem poderia resolver suas aflições. Coloca também em questão o modo como as mídias abordam tais situações e suas informações, muitas vezes banalizando-as, algumas vezes deturpando-as e até mesmo omitindo-as, restringindo e manipulando o conhecimento do leitor. E em oposição a isso, representado pela descrição textual da publicidade enorme de um sorvete rosa choque, são destacados produtos e serviços de diversos gêneros que estimulam a necessidade por materiais artificiais e experiências rasas, que simulam trazer ao consumidor, aquele mesmo leitor, uma sensação de preenchimento e satisfação, tudo isso como uma amistosa oferta, a mesma oferta que convida o ouvinte na canção de Pink Floyd (1975): “Welcome my son, welcome to the machine”¹⁶⁴.

Assim como *A Máquina de Amnésia* de Shaun Tan, diversos seres, ambientes e coisas são formados a partir da combinação insólita de elementos que passam a ter novas funções. Conforme os “binômios fantásticos” descritos por Gianni Rodari (1982), substantivos desconexos e aleatórios se unem dando forma a expressões e sugerindo conceitos

¹⁶⁴ Welcome to the machine (Roger Waters, 1975): Welcome my son, welcome to the machine. Where have you been? It's alright we know where you've been. You've been in the pipeline, filling the time. Provided with toys and ,scouting for boys', you brought a guitar to punish your ma. And you didn't like school and you know you're nobody's fool. So welcome to the machine. Welcome my son, welcome to the machine. What did you dream? It's alright we told you what to dream. You dreamed of a big star, he played a mean guitar. He always ate in the Steak Bar. He loved to drive in his Jaguar. So welcome to the machine. Tradução disponibilizada na rede: Bem-vindo, meu filho, bem vindo à máquina. Por onde você tem andado? Está tudo bem, nós sabemos onde você esteve. Você esteve nos encanamentos, passando o tempo. Provido de brinquedos e de “escotismo para rapazes”, você comprou uma guitarra para punir sua mãe. E você não gostava da escola e você sabe que não pode ser enganado por ninguém, então bem-vindo à máquina. Bem-vindo, meu filho, bem-vindo à máquina. O que você sonhou? Está tudo bem, nós lhe falamos com o quê sonhar. Você sonhou com um grande astro, ele tocava a guitarra principal, mas ele sempre comia na lanchonete e ele adorava dirigir seu Jaguar. Então bem-vindo à máquina.

extraordinários. Na obra de Shaun Tan e de Walmor Corrêa, esses binômios alcançam outras materialidades além do verbo, se consolidando em imagens e em matéria orgânica. Para além de uma articulação da forma, o “binômio fantástico” pode ser visto como o conceito da própria estrutura do estranhamento: dois elementos que se unem, o familiar e o desconhecido. Associados esses aspectos habitam a produção poética de Walmor Corrêa e de uma outra maneira, também a minha. O estranho se consolida através de variadas alternativas estruturais, temáticas e formais e ao contrapor realidade e fantasia, Corrêa e Tan proporcionam que o estranho do desconhecido representado pela fantasia habite a realidade, tornando-a muitas vezes mais extraordinária do que se pensava.

4. 2. Sementeira do oceano: as camadas de uma produção poética

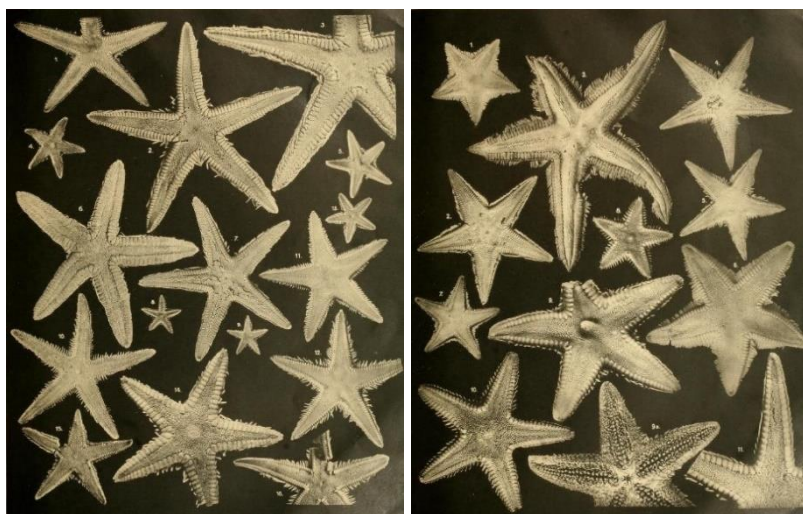


FIG. 107. Ludwig Döderlein. Imagens do livro *Die Asteriden der Siboga-Expedition* (*Os asterídeos da expedição Siboga*, tradução nossa). 1917. 30,3 x 23,7 cm.

Esta pesquisa foi conduzida por três pontos fundamentais dos quais originaram-se os capítulos e itens anteriores a este. Compreender o estranho, os processos de conhecimento, e algumas possibilidades de interação entre o nível verbal e o imagético propiciou não somente um norte para uma estrutura a se seguir, mas demonstrou um eixo pelo qual direciono os meus interesses dentro da produção poética. O exercício da escrita fez-se um meio de pensar a prática artística, e esta, por sua vez, orientou um texto que se descobria à medida que novas análises eram efetuadas e novas imagens produzidas, indicando descobertas e questionamentos que se estendem para além da investida aqui planejada.

Assim, este último momento será dedicado à reflexão de aspectos trabalhados ao longo da pesquisa, demonstrando como o percurso da mesma repercute em uma abordagem pessoal

dentro do processo de criação poética. Essa escolha metodológica é resultado de um embrião gerado no início da pesquisa, quando a escrita era um esboço ainda mais apagado perto da imensidão do mar que sempre espera o pesquisador-navegante. Esse embrião foi gerado pelo desenvolvimento de imagens já existente para mim, o qual está constantemente buscando entender a si mesmo.

4.2.1. Elementos e artifícios

Partindo de uma temática central do trabalho, são levadas em consideração alguns elementos que estão presentes de maneira geral em *Sementeira do oceano*, bem como o próprio nome indica: o oceano, as águas. Jean Delumeau em *Onipresença do Medo* (2009) descreve que o oceano causava imensos pavores aos povos europeus medievos. Isso era transmitido não somente por uma sabedoria popular, que ensinava aos homens, até mesmo por provérbios como “louvai o mar, mas conservai-vos na margem”, mas também por relatos trazidos por viajantes¹⁶⁵ e por um discurso poético que em diferentes culturas e tempos registra a imensidão marítima com advertência.

Mais do que as imagens literárias tradicionais presentes em epopeias, histórias de navegações ou poemas românticos que refletiam a amargura e a dor do eu-lírico em tempestades escuras ensurdecidas por luminosos raios, o oceano em suas variações de humor, cores e sons habita paisagens de diversas matérias, sejam elas pictórica, musical ou verbal. E considerando não somente essa multiplicidade de leituras sobre tal ambiente, que reflete a abundância do mesmo, para além desse todo marinho, me atendo a algumas minúcias que ele abrange e que parecem denotar toda a potência que nele cabe. A água, seu item principal, como um item tão trivial, torna-se para mim esse elemento de força, uma metáfora do percurso de criação artística. Seu acúmulo gera seres e os guarda, sendo capaz de dar e de tirar a vida. Por si ela detém uma plasticidade capaz de criar massas mutáveis, flexíveis, absorvíveis e que se dispersam, como uma constante metamorfose. Translúcida e miscível, cria imagens, não só as lambidas na borda da areia da praia, as manchas escorridas na parede de uma garrafa, nem os reflexos das poças pós-chuva ou as pequenas bolhas acumuladas em cracas de rochas, ela é depositada sobre o papel em forma de imagens literárias e visuais.

Não é à toa que a aquarela seja um meio através do qual me interessa materializar imagens. Sua transparência, fluidez e capacidade de sobreposição permite entrever camadas

¹⁶⁵ Consultar capítulo dois, no item 2.3.2. *O mar, o medo e seus monstros*.

escondidas, refletindo qualidades da água e de um tempo que decorre acumulando novas informações. Essas especificidades fazem com que a aquarela seja tradicionalmente utilizada nas imagens científicas, as quais buscam pequenos detalhes e precisão de formas e cores. Fornecendo linhas bem demarcadas, é bastante comum do mesmo modo o uso de nanquim para a representação de fauna e flora e suas minúsculas partes dentro de estudos científicos. Assim, refileando canetas de uso técnico e preparando cores, o nanquim e a aquarela foram meios para construir sombras, volumes e linhas presentes no conjunto de imagens *Sementeira do oceano*. Isso devido não só a um interesse pelos materiais e suas respectivas expressividades, mas por serem uma escolha dentro da estrutura conceitual do trabalho que está diretamente ligada às representações científicas.

Em Amsterdam, no ano de 1719 a primeira publicação em cores sobre peixes e crustáceos foi lançada. Segundo a descrição de Julie Gardham¹⁶⁶ (2002), *Poissons, Ecrevisses et Crabes* (Peixes, Lagostins e carangueijos, tradução nossa), de Louis Renard (c. 1678 – 1746) conta com 460 gravuras em metal e manualmente coloridas, tendo como temática animais aquáticos das Ilhas Molucas (Indonésia) e dos Territórios Franceses do Sul. Os animais de Renard são atraentes, vibrantes, e além de informações científicas sobre os mesmos, parecem evocar narrativas carnavalescas, uma diversão e espontaneidade incomuns às imagens objetivas tradicionais de produções científicas (FIG. 108). Levando em consideração as inúmeras cópias coloridas da publicação, Gardham explica que provavelmente, movido pelo tédio da repetição, Renard optou por decisões estéticas, cores e detalhes que tornassem o trabalho de criação de imagens mais dinâmico. A autora aponta ainda o fato de que muitas das espécies tenham sido descritas verbalmente, dando assim, uma indefinição do que seria a morfologia dos animais representados, deixando-se isso a critério de Louis Renard.

Apesar do aspecto visual das imagens criadas por Louis Renard remeterem a uma criação fantástica, Julie Gardham afirma que poucas das espécies representadas são de fato ficcionais, como é o caso da sereia presente na última prancha do livro (FIG. 109). Além da imagem, uma descrição textual narra suas características e sua reação ao ser pescada na costa de Ambon, França, e ser mantida presa. Provavelmente algum peixe foi confundido com a noção então existente de sereias, situação muito comum em que pensava-se ver um ser lendário ao se avistar certos animais. Ao reunir 460 espécies, Louis Renard “presentifica imagens”, como designa Leonora Weissman (2009, p. 70), inclusive a sereia. As criaturas passam a habitar o papel, constituindo uma realidade própria e um bestiário instigante que demonstra como o

¹⁶⁶ Julie Gardham é bibliotecária da Biblioteca da Universidade de Glasgow.

desconhecido gera curiosidade e demonstra também, um interesse nos animais que se gera a partir de suas representações.

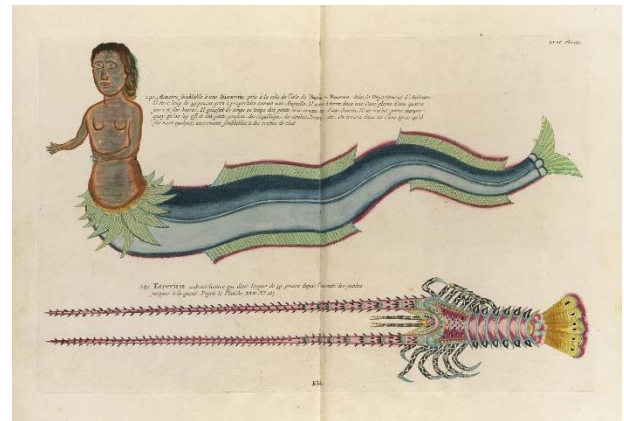
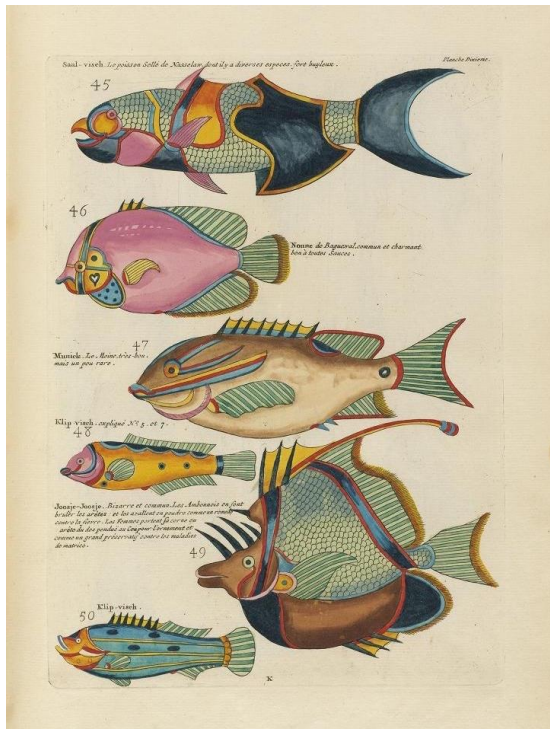


FIG. 108. (À esquerda) Louis Renard. Plancha 10 do livro *Poissons, Ecrevisses et Crabes* (Peixes, Lagostins e Carangueijos, tradução nossa). 1719.

FIG. 109. (À direita) Louis Renard. Plancha 57 do livro *Poissons, Ecrevisses et Crabes* (Peixes, Lagostins e Carangueijos, tradução nossa). 1719.

Apesar do aspecto visual das imagens criadas por Louis Renard remeterem a uma criação fantástica, Julie Gardham afirma que poucas das espécies representadas são de fato fictícias, como é o caso da sereia presente na última prancha do livro (FIG. 109). Além da imagem, uma descrição textual narra suas características e sua reação ao ser pescada na costa de Ambon, França, e ser mantida presa. Provavelmente algum peixe foi confundido com a noção então existente de sereias, situação muito comum em que pensava-se ver um ser lendário ao se avistar certos animais. Ao reunir 460 espécies, Louis Renard “presentifica imagens”, como designa Leonora Weissman (2009, p. 70), inclusive a sereia. As criaturas passam a habitar o papel, constituindo uma realidade própria e um bestiário instigante que demonstra como o desconhecido gera curiosidade e demonstra também, um interesse nos animais que se gera a partir de suas representações.

Esse ímpeto pelo conhecimento, por identificar aquilo que não é nítido, é parte do jogo do estranho. Haverá sempre algo novo para superar aquilo que antes era pouco explorado. Assim, se um dia as imensas baleias e tartarugas foram animais incompreendidos e causadores de medo, ou se sereias eram avistadas mar adentro, gerando lendas e monstros, hoje outras criaturas são trazidas à tona, descobrem-se espécies novas. Esses seres incomuns, da mesma

maneira como tempos atrás, fazem surgir histórias, “memes”¹⁶⁷, montagens fotográficas e evidências questionáveis. É o caso de lulas gigantes, como a que apareceu encalhada em Pechón, Espanha, em 2014, tornando-se atração no acervo do Museo Marítimo del Cantábrico (Espanha) (anexo I). Da mesma maneira, novas tecnologias e contínuos estudos permitem que peixes abissais sejam melhor desvendados. Isso, pois esses animais não são comumente encontrados em profundidades de fácil acesso para o homem, seja por seu corpo ou por máquinas. A esse fato se acrescenta ainda que a estrutura desses animais, adaptada a uma pressão muito maior, temperatura e quantidade de luz menores do que na superfície fazem com que o corpo de muitos indivíduos seja parcialmente destruído ao chegarem ao nível do mar. Recentemente, em 2016, duas novas espécies de peixes Olhos-de-Barril foram apresentadas à comunidade científica (anexo II). A família taxonômica a qual esse animal pertence é uma das mais peculiares dentre os peixes abissais, devido às suas condições especializadas, que inclui, olhos tubulares móveis, além da capacidade de controle de emissão e reflexão de luz através de seus ventres.

Um animal com tais características não está distante de extraterrestres da ficção-científica, nem de fadas com super-poderes, de bestas incompreendidas e de criaturas pré-históricas. À medida que tais animais são desvendados, eles vão sendo incorporados à “normalidade”, à “realidade”, e passam a parecer menos absurdos. Esses animais que a cada época causam espanto comprovam a afirmação de Michel Foucault sobre o tempo, a relação do humano e a descoberta de si: o “monstro assegura no tempo, e para o nosso saber teórico, uma continuidade que os dilúvios, os vulcões e os continentes desmoronados tornam confusa no espaço e para nossa experiência quotidiana” (FOUCAULT, 1966, p. 210).

Dentro do âmbito do oceano, tomei como eixo deste trabalho os animais marinhos. Alguns especificamente me chamaram a atenção e a razão disso está no aspecto estranho que eles aparentam e que se tornaria um estímulo para os jogos entre imagens e palavras que desenvolvi. Não só a aparência, mas o comportamento desses seres também me gerou entusiasmo, indicando mais um traço do que se possa considerar estranho, me transportando para a esfera dos homens e possibilitando projetar neles uma atitude humana. Vejo nessa ação uma transformação em que os animais por mim escolhidos tornam-se outros, eles se realizam nas imagens que produzo, afirmando a ideia da pesquisadora e artista Nara Amélia Melo dos

¹⁶⁷ Memes são as imagens e vídeos de humor que circulam na internet. Os mais famosos são originários de comentários ou situações que causam simpatia no público, gerando grande quantidade de visualizações e repercussão desse conteúdo nas redes sociais.

animais sendo “personagens”, “portadores de significados, de atributos morais ou psicológicos, como ‘sofredores’ de sentimentos talvez identificáveis” (SILVA, 2014, p. 231).

Os animais inventados se realizam na ficção, assim como aqueles indicados por Jorge Luís Borges a respeito do “Empório celestial dos conhecimentos benévolos”, dentre os quais, além de seres “reais” ou fora da classificação comum do que sejam animais, como gato, cachorro, papagaio, estão as “sereias, os animais “fabulosos” e os que se fazem na imagem sobre o papel, os “desenhados com um pincel finíssimo de pelo de camelo” (BORGES, 1981, p. 83). Assim, injeto nos seres que apresento uma personalidade humana derivada da minha impressão sobre eles. Trazer para esta pesquisa os contos de Shaun Tan é uma ação que busca esse modo de representação dos animais, uma representação que além de inserir sentimentos e atitudes humanas nos mesmos, confere a esses indivíduos histórias.

O procedimento de humanizar animais é bastante presente em produções imagéticas e narrativas voltadas para crianças. Em livros e animações, por exemplo, é frequente que o animal escolhido para sua respectiva personagem - quando não envolto unicamente por uma tradição herdada de clássicos da literatura infantil, como lobos vilões, carneiros mocinhos, e raposas maliciosas - conecte a estrutura física e o comportamento do animal a uma característica de personalidade. Em *Sementeira do oceano* esse procedimento de aproximação é usado de uma maneira um tanto humorística como nas animações, porém não caricatural, para criar uma personalidade dos animais. A Bolacha-do-mar, do mesmo grupo taxonômico da estrela-do-mar, muitas vezes não é compreendida como um animal. Devido ao seu esqueleto já desbotado encontrado em praias, ela é continuamente considerada como algum tipo de concha. Diferentemente das estrela-do-mar, de variados tamanhos e formatos, as bolachas mais populares não possuem cores radiantes, além de se abrigarem debaixo da areia do mar. Já as estrelas, exuberantes, ficam expostas sobre o substrato marinho.

Nessa investida, busco criar uma narrativa insólita que se esconde por trás de uma fachada “séria e confiável”. Por isso, ao trazer Walmor Corrêa para esta pesquisa, vejo em sua obra um processo com o qual encontro identificação. Através de uma distorção da realidade extra-ficcional que se “maqueia” através de um método tradicional e científico, se afirma a fantasia criada pelo artista.

A noção de personificação dos animais é construída no meu trabalho em grande parte por imagens e palavras que se conectam para formar a totalidade de cada imagem. A aparência dos seres é dada pela imagem e a personalidade se faz em grande parte pelo texto. Sem um ou sem o outro, o contexto se transforma e o estranhamento se concentra somente nas formas dos seres representados, apontando para a questão de identificação através de uma experiência

prévia do leitor. Ao se unirem, o estranhamento passa a atuar também em um deslocamento entre o que o texto e o que a imagem narram.

Considerando diversas áreas do saber que constituem a construção de realidades possíveis e sendo a arte parte dessas realidades, esta também é, por sua vez, composta por conhecimentos de diversas áreas. Assim, não só por uma associação entre palavra e imagem ou com a ciência, a arte possui uma multiplicidade de saberes e é marcada contemporaneamente por essa miscelânea que alimenta uma rápida transformação de si mesma, como defende Mônica Zielinsky¹⁶⁸ em *Arte e Ciência: suas redes e fronteiras entre as ousadias da ficção* (2015). A arte é por si interdisciplinar, proporcionando ao indivíduo exercitar variados saberes. Demonstrar essa característica é uma faceta trabalhada em *Sementeira do oceano*, em que áreas diferentes se ajustam, inserindo cada uma um traço de construção do todo.

Zielinsky aponta que essa transformação da arte se dá através de princípios da ficção e que estes se mostram transgressores no território da arte justamente por pensarem sobre o mundo com outros olhares. Um olhar que não se concentra no conteúdo especificamente, mas nos modos de enunciação e de representação, proporcionando que a natureza da própria arte seja questionada (2015, p. 445). A partir daí é possível ponderar sobre a importância da forma em trabalhos poéticos como os de Walmor Corrêa e de Shaun Tan, nos quais a ficção, a construção de uma outra realidade interna ao trabalho, reflete o seu exterior.

A criação de fantasias através de circunstâncias impróprias dos seres que as vivenciam é um dos aspectos que investigo no estranhamento. Ao colocar estrelas-do-mar habitando o céu, não espero demonstrar uma ideia inédita. Como não traçar essa similaridade ao observar as fotografias de Döderlein¹⁶⁹ (FIG. 107, início deste subcapítulo) que mais parecem pedaços de céu noturno? Aproximações desse tipo também são feitas por Renato Moriconi¹⁷⁰ (1980 -), que em *Céumar Marcéu* (2020) indica a “emulação” descrita por Michel Foucault n’*As Palavras e as coisas*. “Emulação”, a semelhança sem contato, tal qual o objeto e seu reflexo do espelho, uma duplicação especular (1966, p. 37). Associando tubarões e aviões, polvos e balões, Moriconi descreve o humano (Céumar ou Marcéu) que ascende e afunda para ver-se no mundo, para rever o mundo (Fig. 110). Moriconi parece sentar-se na areia da praia e tranquilamente observar como as coisas se conectam, como se sustentam.

¹⁶⁸ Mônica Zielinsky é pesquisadora e professora no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

¹⁶⁹ Ludwig Heinrich Philipp Döderlein (Bergzabern, Alemanha, 1855 – Munique, Alemanha, 1936) foi zoólogo.

¹⁷⁰ Renato Moriconi (Taboão da Serra, Brasil, 1980 -) é escritor e ilustrador.

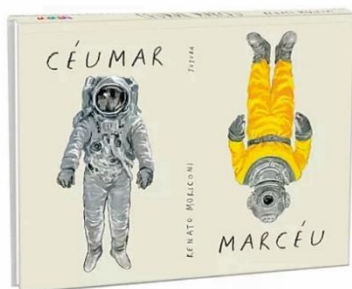


FIG. 110. Renato Moriconi. Capa de *Céumar Marcéu*, 2020. Editora Jujuba.

As correspondências movem a série de imagens aqui discutida e permitem que outras conexões, além de oceano e céu se desdobrem, como relações entre palavra e imagem, arte e ciência, humano e animal. Isto se dá, pois em todos os setores da vida semelhanças se encontram, indicando no desconhecido um rastro de curiosidade e desejo.

Amplamente abordadas por Foucault em *As palavras e as coisas*, as semelhanças permitem conectar os seres já conhecidos em diversas instâncias, sejam espaciais, sejam por proximidade ou por aparência. Por um outro nível, são as semelhanças que traduzem ideias e representam leituras. Compreender essas semelhanças está relacionado a decifrar o que há no mundo e num momento posterior, designar a essas coisas, um nome. Assim, a linguagem se constrói como um reflexo da contínua transformação do mundo, e a arte se afina à tarefa de reler as coisas, revirando a linguagem, seu meio.

4.2.2. Da navegação ao mergulho: o processo criativo

Sempre penso de onde possa ter surgido meu interesse pelo mar. Nunca morei em cidade litorânea, meu contato com tal ecossistema era durante algumas férias escolares, nas casas dos tios e tias. Talvez essa distância pudesse em si ser razão do interesse: o mais ou menos conhecido a ser desbravado. Mas afinal, qual pessoa chega à beira-mar e não se impressiona com a infinitude que a encara? Uma gota de orvalho repousada sobre uma folha, o esguicho que sai de uma mangueira para refrescar a brincadeira das crianças ou o vapor saindo de um caneco que prepara um café. Esses pequenos momentos que conectam o humano às pequenas doses de sensibilização diárias. Se nessas quantidades a água já é capaz de atrair a atenção de um indivíduo para sua forma, sua maleabilidade, suas infindáveis cores e outras qualidades, perante o mar, a sensação de existência e de pequenez parece transbordar.

Quando pequena, dos seres míticos e lendários, eu sempre gostei da sereia. Um pouco maior, fazendo meus desenhos sobre o papel e representando tal ser, já conseguia entender que as formas dessa criatura que eu via nos desenhos animados e ilustrações de livros me

instigavam. Os movimentos, as ondulações vagarosas representadas nos cabelos e caudas, o brilho ofuscado nos rabos de peixe, a variedade de cores e formas com que aquele ser convivia e que eu nunca tinha visto. Juntando a isso a possibilidade de um ser “quase humano” poder habitar um ambiente inóspito para os homens sem aparato artificial, talvez houvesse aí uma razão para gostar tanto das sereias, mais um elemento das águas que atraía a minha atenção.

Anos mais tarde, desenvolvendo essa pesquisa, escutei uma bióloga da Liga das Mulheres pelo Oceano¹⁷¹ dizer que por mais que a pessoa nunca tenha ido ver o oceano, este é parte dela e atua na vida de cada indivíduo sobre a Terra. Isto num sentido científico, pois ele é um dos responsáveis por regular o planeta – ajustando o clima, através da absorção e movimentação de calor e água, por exemplo – de maneira que afeta também aqueles que não vivem perto dele. Do ponto de vista poético para uma pesquisa em construção, isso fez todo o sentido e encontrar razões para o interesse pelo oceano, isto sim foi perdendo um pouco o sentido, em vista de imagens que surgiam, analogias, questionamentos, experiências e desdobramentos daquilo que aguçava os meus olhos desde a infância.

Em *Sementeira do Oceano*, grupo de imagens em construção desde 2018, foram inseridas reflexões sobre o ser humano e suas relações afetivas, sua presença na natureza, sua semelhança com outros seres, sua busca pelo conhecimento e o medo do desconhecido. Cruzando o natural, dos animais “reais” e o artificial, dos animais inventados pela ficção, a série de imagens reflete um percurso de descobertas e questionamentos acerca de humanos que, a cada dia se descobrem ao descobrirem o outro.

No decurso desta pesquisa foram desenvolvidos capítulos cujos itens estão relacionados de maneira mais ou menos evidente às questões trabalhadas em *Sementeira do Oceano*. Este texto, elaborado simultaneamente às imagens, funciona não só como uma exposição de ideias, diálogos com outros autores e propostas teóricas, mas como registro de um processo criativo. E é a esse aspecto que a atenção será focada neste momento, narrando o curso da formação das imagens, histórias que elas ocultam, inspirações e devaneios poéticos. As seis imagens que até então compõem *Sementeira do Oceano* serão neste espaço mais detalhadamente descritas, visando demonstrar, para além das reflexões e teorias, as escolhas para materializá-las.

Víbora Cabeça-de-gente, *Peixe Fantasma*, *Bolacha-do-mar*, *Estrela-do-mar*, *Sementeira do céu* e *Peixe-matriarca* (FIG. 2, 3, 4, 5, 6 e 7, respectivamente), as seis imagens desenvolvidas aqui apresentadas, possuem o oceano em comum, como espaço fértil de onde germinam incontáveis sementes imagéticas. Outros elementos também se cruzam e fazem

¹⁷¹ Liga das Mulheres pelo Oceano é um movimento formado por mulheres em prol da conservação do oceano.

brotar o estranho. São eles a fantasia, a imagem, a palavra, os animais fantásticos e a ciência. Articulados, conduzem o raciocínio investigativo desta investida, guardando cada uma das imagens, as suas particularidades. Essas características se dão em certos momentos pela escolha formal, noutros pelo foco em uma questão específica sobre o animal, num outro por uma história escondida. Tudo isso contribui para o resultado das imagens que podem indicar modos variados do estranho.

O estranho brota da fantasia neste trabalho através do uso de seres híbridos ou da transformação de animais “reais”, estudados na biologia, por meio de informações textuais ficcionais inseridas nas imagens produzidas. A isso soma-se a visualidade escolhida para proporcionar unidade estética à série: as pranchas científicas. Com base nas informações reunidas sobre a ilustração científica apresentadas no capítulo 3¹⁷², pode-se perceber que esse tipo de imagem se constrói de modo a transmitir mais claramente o possível as informações sobre o objeto representado. Com isso, estabeleceu-se desde o Iluminismo um padrão visual característico que permite identificar tais imagens. Fazendo uma alusão a esse modelo, utilizo alguns parâmetros da ilustração científica para a construção da série de imagens, dando ênfase aos detalhes e à clareza dos objetos apresentados, centralizando o desenho na superfície do papel e reservando um espaço para as anotações. Essas anotações, por sua vez, são manuscritas, deixando um rastro de personalidade, como um diário em que ideias são rapidamente discorridas para que não se percam. Nos cadernos de registros sobre as coletas e observações dos cientistas viajantes dos séculos passados era comum a presença de esboços e anotações sobre plantas, lugares e animais. Esses textos guardavam não só as informações em si, mas uma característica pessoal, a visualidade, as condições e a expressão da escrita daqueles cientistas. Da mesma maneira, no conjunto de imagens em questão, o texto manuscrito funciona como registro de experiência.

Sementeira do Oceano se desenrola com calma. São desenhos serenamente materializados devido a minuciosa busca e observação de modelos. O uso de fotografias e ilustrações para referências ou da associação de partes de imagens é parte da construção desses seres gráficos. A definição de uma visualidade conforme descrito no parágrafo anterior, de uma noção geral que permeia o projeto, de uma estrutura organizacional dos elementos presentes na imagem vão se concebendo à medida que novas imagens são elaboradas. Conforme um aspecto desse processo entra em discussão, então ele é abordado neste texto e uma imagem do conjunto é apresentada, servindo como indicadora de recursos utilizados.

¹⁷² A ilustração científica é discutida no capítulo 3, no item 3.2.1. A ilustração científica e o registro do conhecimento.

Como uma sequência de descobertas sobre seres da ciência e da fantasia, e uma constante reflexão sobre a associação entre essas áreas, *Sementeira do Oceano* foi surgindo com a vontade de colocar em imagens seres de um ambiente de grande curiosidade para mim, o oceano, o que já desaguava em outras investidas artísticas. Assim, em 2013, com um exercício de pintura à óleo, o primeiro impulso para esse conjunto lançou-se: o interesse nas formas de animais recônditos do mar: dois peixes abissais se devorando. Com esse exercício deu-se a retomada do interesse em uma temática antiga que esporadicamente reincidia em desenhos, os seres marinhos. Com mais um sinal de uma produção que pulsava, uma produção poética que se queria realizar, em 2017, desenhei um outro peixe-ogro (FIG. 1) e este fez despontar a presente investigação, levando à procura de mais informações sobre os peixes abissais.

Por viverem em ambientes sombrios e profundos, de maneira solitária, com seus contornos incomuns, dentes afiados, e pele áspera, os peixes do abismo trazem à lembrança as características tradicionais de vilões e personagens soturnas da ficção. Os nomes populares com que são conhecidos confirmam esse fato: são peixes-ogro, diabos-do abismo, víboras. Nomes que enfatizam os hábitos e aspectos morfológicos de animais condicionados a ambientes inabitáveis para outros seres vivos devido à ausência de luz, a alta pressão atmosférica e a baixa temperatura. Por essas condições, muitos dos animais que vivem nas águas mais profundas do oceano são necrófagos, alimentando-se de restos orgânicos que decantam ou são predadores. Destes últimos, alguns possuem longos e muitos dentes pontiagudos, além de sistemas de bioluminescência, a produção natural de luz, o que serve para atrair suas presas.

Durante a busca sobre esses animais, a analogia do comportamento de alguns deles com modos de agir do ser humano foi sendo criada. Comecei a pensar sobre as relações estabelecidas entre seres que se refletem em diversos espaços e tempos, repetindo funções, estruturas ou modos de agir conforme cada ambiente. Assim como em outras circunstâncias ratos, morcegos e corvos, constantemente foram e ainda são associados às criaturas taciturnas de terror, devido a algumas semelhanças, vários outros seres vivos poderiam ser ligados aos humanos, repetindo características e fornecendo versões de cada sujeito.

A partir daí penso na relação do animal com o homem. Suas afinidades, suas correspondências. Assim, comecei a depositar naquelas informações sobre peixes do abismo o caráter humano, e na fantasia encontrei a possibilidade de reconstrução de sujeitos, a possibilidade de leituras do humano. Personalidades e hábitos são transportados para narrativas que refletem personagens da vida real. Pessoas mortais tornam-se infinitas quando são vestidas e caracterizadas por histórias.

Um exemplo disso, é a tradicional imagem do vampiro que se formou a partir da personagem de Bram Stoker¹⁷³ (1847 – 1912) em *Drácula* (1897). O vampiro está associado à manifestação morta-viva de almas que transitam pelo mundo dos vivos, consumindo dos seres a essência vital, elemento constantemente conectado ao sangue. Essa característica quase que de um parasita foi direcionada a Vlad III, príncipe cruel e nefando que governou na região da atual Romênia, no século 15. Conhecido por empalar os combatentes perdedores, Vlad, o Empalador, fez parte da Ordem do Dragão, e possuiu o título de Filho do Dragão, em romeno, *Draculea*. Era de se esperar que essa figura instigasse a imaginação popular e de que possa ter tomado forma de uma personagem misteriosa como o Conde Drácula do romance de Stoker. Personagem essa que manteve-se no imaginário popular, sendo associado a animais de hábitos noturnos, como morcegos, dos quais alguns são hematófagos, o que serviu de inspiração para a imaginação literária e popular.

Esse processo de deslocamento e transformação de uma figura para um outro ambiente tornou-se um aspecto de interesse na produção do meu trabalho. Se um príncipe inspirou a materialização por palavras de um monstro soturno, um outro humano também poderia ser interpretado através dos hábitos do tamboril, peixe do abismo cujos indivíduos machos não possuem sistema digestivo, dependendo do encontro com um peixe fêmea para que a ela se fixe e se funda, alimentando-se de seu sangue, assim como o tradicional vampiro. Diferente de algumas espécies animais em que o macho atrai a fêmea por sua aparência exuberante, os machos de tamboris são muito menores do que a fêmeas. Depois de se fundirem à fêmea, com o tempo eles vão desfazendo seu corpo, deixando somente as gônadas para a futura reprodução. Assim como a ideia de um vampiro, o comportamento desses animais me lembrou também a situação pela qual mulheres passam com homens que “sugam seu sangue” e muitas vezes “somem”, as abandonando com filhos para serem criados.

O processo de associação de humano com animal foi encaminhando este trabalho e novas espécies foram suscitando essas conexões, baseando-se nas características dos seres. A *Estrela-do-mar* (FIG. 5) refletindo sua semelhante no céu, refletiu também sentimentos dos humanos. Colorida, móvel e atraente até mesmo para as pessoas que a encontram numa praia ou em um mergulho, a estrela-do-mar aparenta a pessoa segura, que escolhe ou tem como destino ser radiante. O desenho desse animal foi produzido ao longo de um curso sobre ilustração científica. Essa ocasião foi bastante marcante para esta pesquisa não só pelo aprendizado sobre a elaboração de uma imagem científica, utilizando inclusive microscópio

¹⁷³ Abraham Bram Stoker (Clontfard, Irlanda, 1847 – Londres, Inglaterra, 1912) foi escritor.

para poder melhor enxergar os pequenos detalhes da superfície do esqueleto do animal, mas pelo desenvolvimento de reflexões acerca da apresentação de um ser sobre o papel, os caminhos percorridos até aí, os encontros e desencontros no processo do conhecimento e representação do mesmo. Ao inserir-me naquele ambiente que observava o mundo com a objetividade da biologia, pude traçar os paralelos entre as maneiras de observar um determinado objeto e depois representa-lo. Para além da conexão entre ciência e arte que naquela circunstância tornou-se um foco, comecei a pensar nos processos de representação de seres, especialmente em tempos passados quando a facilidade de conservar os indivíduos coletados nas pesquisas de campo para observação posterior era menor, quando as imagens elaboradas pelos cientistas a partir de um relato ou a partir de um modelo parcialmente destruído fazia com que informações fossem acrescentadas ou retiradas.

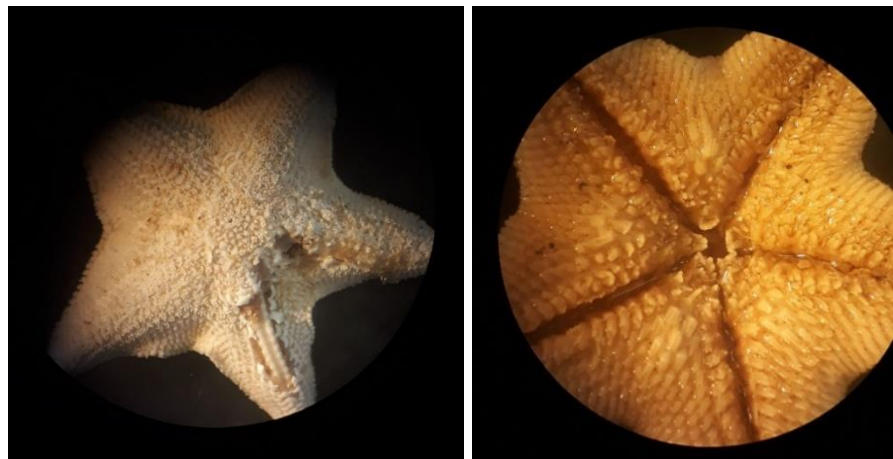


FIG. 111. (À esquerda). Vista da superfície dorsal de estrela-do-mar. Fotografia de visão ao microscópio.

FIG. 112. (À direita). Vista da superfície oral de estrela-do-mar. Fotografia de visão ao microscópio.

Nessa mesma ocasião, soube que especialmente no período das viagens para explorar outras terras, quando não haviam maneiras tão eficazes de constatar o que se narrava sobre esses lugares, quando o deslocamento era acessível para poucos, fraudes eram produzidas (como unir partes de diferentes animais) a fim de apresentar à comunidade científica novas espécies, gerando assim, prestígio para aquele que produzira a falsa informação. Fiquei a pensar até que ponto essas espécies inventadas não habitavam o mesmo reino daquelas espécies inventadas pela arte, assim como antes do Iluminismo, quando os saberes não eram desvinculados. Todas elas fazem parte de um grupo de seres construídos pela linguagem assim como a sereia de Joan Fontcuberta e os animais de Walmor Corrêa, que se formam a partir de um método claro e objetivo aos moldes daqueles da ciência. Ou ainda as criaturas de Shaun Tan e mesmo o Drácula

de Bram Stoker, em que os seres da “realidade” são mais nitidamente desestruturados. Animais e plantas do “mundo real”, aqueles estudados pela ciência servem continuamente de referência para a arte, a qual devolve-os ao mundo redesenhados.

Assim, outros animais além dos peixes abissais começaram a fazer parte de *Sementeira do Oceano*. A *Estrela-do-mar*, animal cujo formato e nome o conectaram ao corpo celeste, ganhou nesta pesquisa um novo habitat. Por chamar atenção no assoalho marinho, resolveu mudar-se para a casa dos seres celestiais, aparecendo para qualquer um que olhe para o alto. Essa ideia foi ecoar na canção de Sarah Vieira, *Orun Aiye*, na qual a origem de cada uma das Três Marias é cantada, uma é filha da lua, outra do sol e a última é a estrela-do-mar. Como três seres meio-mulher, meio-estrela, em *Sementeira do Céu* (FIG. 6) se vê a *Estrela-do-mar* que abandonou a água para iluminar o céu em forma de astro.

Em *Sementeira do Céu* trabalhei uma alusão ao animal marinho e seu aspecto atraente, colocando em questão as similaridades que o próprio nome do animal indica com o corpo celeste, estrela. Pensei em três amigas ou irmãs que brincam no céu, observando os acontecimentos terrestres, ou como uma força vital. Utilizei fotos de um mesmo corpo feminino para criar a composição do desenho e além de referências da biologia e da filosofia¹⁷⁴, o texto da canção serviu para criar uma imagem que funciona como ilustração, apresentando uma leitura para a narrativa descrita pela letra da canção. Desta forma, as referências para construção de *Sementeira do Oceano* permeiam diversas áreas e referências, buscando demonstrar os reflexos de um ambiente no outro, como céu e mar, de um animal no outro, como a estrela-do-mar e o humano que se destaca em algum grupo, e também o reflexo de uma linguagem na outra, princípio que orienta muitos casos de ilustrações, como imagens sugeridas por textos e vice-versa.

Deste modo, três imagens se relacionam mais proximamente dentro do conjunto de *Sementeira do Oceano*. Além das estrelas presentes em *Sementeira do Céu* e *Estrela-do-mar*, um outro animal se relaciona a elas, a *Bolacha-do-mar* (FIG. 4). Se a estrela-do-mar adquire aqui uma personalidade extrovertida, de uma pessoa aparentemente confiante e que se destaca de alguma maneira, a bolacha-do-mar, animal que dentro da classificação científica ocupa o mesmo filo deste anterior, os equinordemos, é um animal que não brilha tanto quanto a estela. Possui menos cores e menos vibrantes, e utiliza seus incontáveis espinhos para escavar a areia e debaixo dela se esconder. Apesar das várias semelhanças entre os dois animais, como o corpo

¹⁷⁴ A expressão “sementeira do céu” é retirada a partir de uma reflexão sobre as semelhanças entre as coisas *n’As Palavras e as Coisas* de Michel Foucault (1966, p. 38). Consultar capítulo 1, *O Estranho e a Fantasia*, no item 1.2. *Estranho, ficção e fantasia*.

calcário que os protege e os espinhos, a bolacha se esconde, me fazendo pensar em como cada ser utiliza suas estratégias para proteger-se, o que da mesma maneira ocorre com o ser humano. Por incertezas e inseguranças, o humano como uma bolacha-do-mar se esconde, noutros momentos, torna-se estrela-do-mar, abrindo-se para o mundo e se colorindo, atingindo o céu com suas possibilidades de iluminar-se, como se vê em *Sementeira do céu*.

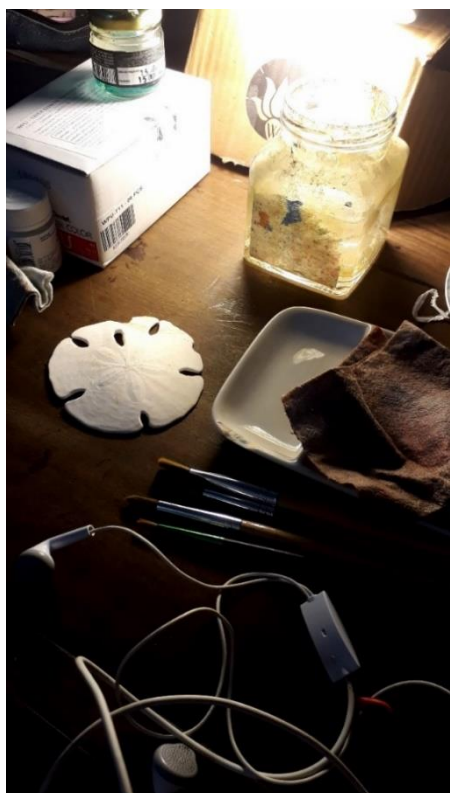


FIG. 113. Mesa de trabalho com esqueleto do animal que serviu de modelo para a produção de *Bolacha-do-mar*.

Em *Sementeira do Céu*, a relação entre homem e o ambiente fica evidente através da hibridização de corpos. Estrelas brilhantes ocupam as cabeças de corpos femininos. O mesmo se dá em *Víbora Cabeça-de-gente* (FIG. 2) em que uma cabeça humana, com dentes proeminentes ocupa a cabeça de um corpo de peixe-víbora, animal que habita grandes profundidades do oceano. Os olhos arregalados como os de peixes deixam uma sugestão para o sentimento daquela criatura, talvez um desespero ou um alarme constante. Como predadores vorazes, os peixes-víbora conseguem abrir suas bocas em 90°, engolindo presas muito maiores do que seu próprio corpo e que podem ser atraídas pela qualidade de bioluminescência presente no corpo desse peixe.

As características morfológicas e comportamentais do peixe-víbora, assim como do peixe olho-de-barril, o qual é representado em *Peixe Fantasma* (FIG. 3) são por si qualidades

que levam ao estranho. O peixe olho-de-barril ou peixe-fantasma é um animal morador dos 400 a 2500 metros da superfície. Diferentemente do peixe-víbora, o peixe olhos-de-barril possui uma pequena boca sem dentes. Seus olhos, diferentemente do formato redondo e aberto dos peixes em geral, são tubulares, daí o nome do animal. Esses olhos tubulares supersensíveis, apontados constantemente para cima e pigmentados com um verde radiante, são capazes de mover-se dentro de uma cúpula de tecido transparente (o anexo II apresenta imagens e trecho do resumo de um artigo a respeito desses animais). Os olhos desses seres foram, desde a sua primeira descrição científica em 1939, motivo para uma profunda e difícil pesquisa e somente em 2008 cientistas puderam desvendar o funcionamento desses órgãos excelentes na captura de luz e de identificação de suas presas¹⁷⁵.

A partir da aparência desses animais foi possível instaurar um estranhamento. Mesmo sem textos de acompanhamento ou uma leitura metafórica, a representação desses seres poderia atrair pela forma. Uma cabeça transparente, olhos cintilantes, dentes extremamente compridos ou a emissão de luz não são elementos constantes no dia-a-dia. Ao trazer o peixe fantasma, por exemplo, para a produção poética seria possível instaurar analogias com os humanos, como um ser privados de ter segredos ou um indivíduo muito sincero, devido à sua cabeça translúcida, mas sua aparência já seria suficiente para despertar curiosidade. Esse animal, recentemente desvendado pela ciência, pode habitar o imaginário das pessoas através de uma leitura poética, transformando-os em criaturas fantásticas, assim como um dia as baleias ou outros animais marinhos foram para os povos passados.

Assim, o estranho proposto no grupo de imagens dos peixes abissais diferencia-se daqueles outros, pois os próprios animais, por serem de maneira geral menos conhecidos até mesmo dentro da ciência e por apresentarem características bastante incomuns a outros seres vivos, geram um estranhamento. Em um outro caso, no *Peixe-matriarca* (FIG. 7), o estranhamento também parte de uma outra situação. Parte de uma narrativa escondida na imagem e sugerida no título da mesma. O fato do aspecto natural fazer menção às ilustrações científicas, não confirma a existência de tal espécie na natureza, mas pretende deixar a sensação do contrário.

O *Peixe-matriarca* é uma releitura de um desenho elaborado por Rosana, minha mãe, que ao atender os pedidos de desenhos para colorir vindos de mim e dos meus irmãos, fazia para nós as linhas desse animal (FIG. 114). Foram incontáveis as vezes que esse peixe se

¹⁷⁵ Informações retiradas da reportagem “*Researches solve mystery of deep-sea fish with tubular eyes and transparent head*” (Cientistas resolvem mistério de peixe abissal com olhos tubulares e cabeça transparente, livre tradução nossa) disponibilizada pela página do Monterey Bay Aquarium Research Institute. Disponível em: <<https://www.mbari.org/barreleye-fish-with-tubular-eyes-and-transparent-head/>>

realizou, sempre na mesma posição, com as mesmas formas, o mesmo olhar, sozinhos ou em cardume, algumas vezes com pequenas bolhazinhas saindo de sua boca, mas sempre ganhando novos padrões de cores e estampas e um reforço na minha memória. O peixe-matriarca habita ambientes afetivos. Sua morfologia é adaptada às mais diversas circunstâncias, deixando uma pista para as possibilidades de reinvenção da realidade, assim como quando entramos no ambiente de uma história de um livro.

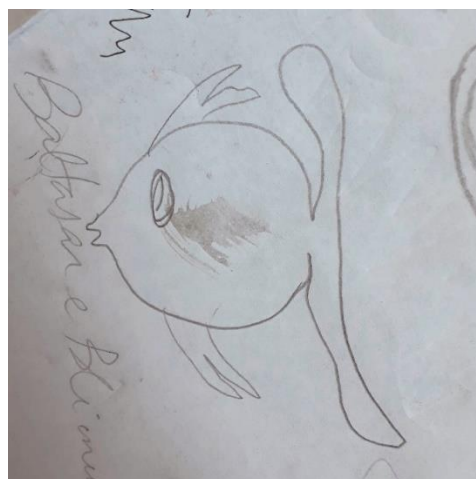


FIG. 114. Peixe desenhado pela minha mãe.

O desenvolvimento de *Sementeira do Oceano* permitiu que novas reflexões se abrissem, estendendo-as para novas ideias que tendem a desaguar em futuros textos e imagens. Ao associar esta escrita científica a uma produção poética, tornou-se possível que cada uma delas indicasse outros caminhos a serem seguidos, problematizações a serem solucionadas. Curiosidades foram instigadas e demandaram respostas, demandaram o percurso, o caminho de compreender questões e temas instigantes para mim, podendo tornar-se informações sólidas e com a possibilidade de serem transferidas, por palavras ou por imagens. Por fim, uma etapa se conclui, estacionando à beira de um barco que levará a novos rumos e a novas descobertas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A busca em compreender como o estranho se realiza em obras das artes visuais através do uso de elementos da fantasia foi o aspecto motor deste estudo. Norteadas pelo processo criativo e pela produção poética de artistas como Walmor Corrêa e Shaun Tan foi possível perceber que um trabalho de análise puramente estética não seria suficiente para responder a alguns aspectos presentes nas imagens, demandando considerar conceitos, relações entre a veiculação de informações e o conhecimento, ciência e arte, e especialmente a contradição entre realidade e ficção. Essa contradição dentro da produção poética adquire um aspecto que desmancha a clareza do que seja cada uma das partes. A dualidade entre realidade e ficção se desfaz para dar espaço a um todo denominado fantasia, a qual através de diferentes atuações, veicula o estranho.

A partir disso tornou-se possível uma reflexão sobre a realidade como um misto de interpretações de situações, pensamentos, sujeitos, imagens, palavras e coisas, questão que orienta o desenvolvimento de *Sementeira do oceano*, bem como contos de Shaun Tan e obras de Walmor Corrêa. Essas interpretações estão relacionadas a formas de representações do conhecimento, além de particularidades de cada indivíduo, o que se reflete não somente na interpretação da realidade, mas na interação do leitor com a obra.

No filme *O cidadão ilustre* (2016) de Gastón Duprat (1969 -) e Mariano Cohn¹⁷⁶ (1975 -) o diálogo final entre a personagem Daniel Mantovani, escritor do livro também intitulado *El Ciudadano Ilustre*, e o repórter Carlos Ramírez permite esclarecer o contraste entre realidade e ficção que se busca defender ao longo dessa pesquisa. Antes mesmo do diálogo, a diferença no modo de abordagem sobre coisas e acontecimentos já pode ser percebida pelas próprias figuras que interagem, uma, um romancista, aquele responsável pelas histórias, pelas invenções, por viabilizar que a realidade se torne múltipla através dos livros, ligado a subjetividade das interpretações. De outro lado, um jornalista, símbolo daquele que registra fatos, que assegura a realidade, quem se espelha na objetividade. Em sequência lê-se a transcrição da pergunta de Ramírez e da resposta concedida por Mantovani.

— Carlos Ramírez, de *La Vanguardia*. Quantas coisas em seu livro são invenções e quantas são realidade?

— Isso importa, meu amigo? Hum? A realidade não existe. Não há fatos, há interpretações. A verdade, ou o que chamamos de verdade, é uma interpretação que prevaleceu sobre outras.

¹⁷⁶ Gastón Duprat (Bahía Blanca, Argentina, 1969 -) e Mariano Cohn¹⁷⁶ (Villa Ballester, Argentina, 1975 -) são diretores e produtores de TV e cinema.

— Não está respondendo, está iludindo...

— Para você, em relação às interpretações, esta cicatriz, o que é? Você a vê? O que é? Uma antiga cirurgia, a marca da queda de uma bicicleta ou uma ferida de bala? Tarefa para casa (EL CIUDADANO...2016, tradução nossa)¹⁷⁷.

Logo no início, Mantovani parte, depois de muitos anos, para viagem à sua cidade natal, cenário constante de suas ficções. Já neste lugar, durante o longa-metragem vive diversas experiências, incluindo um tiro que antecede a cena de sua entrevista, o momento final do filme. Sabendo-se que Mantovani escreve sobre personagens e lugares baseados em pessoas e locais reais, afirmar sobre o caráter ficcional ou não dos fatos ocorridos na narrativa torna-se uma ação incerta. Não se pode indicar categoricamente que a história descrita pelo filme, assim como as outras desenvolvidas pelo protagonista, é a narração do conteúdo do novo livro do autor, portanto, imaginária ou se é a narrativa de um acontecimento extra-ficcional.

Ao responder sobre o que é real e o que é invenção, da imaginação, a personagem coloca em foco os processos de legitimação de fatos. Assim, compreender se a ferida faz parte de um acontecimento ficcional criado por Mantovani ou se é uma experiência extra-ficcional vivida pelo escritor, torna-se uma decisão individual, que será delimitada pelo conhecimento de quem tentar resolver a questão, demonstrando como aquilo que se chama realidade está suscetível a distorções independentemente do modo como a informação sobre ela seja transmitida e como um saber objetivo está impregnado de pessoalidade, podendo parecer falso para outro indivíduo. Mônica Zielinsky bem argumenta que a realidade se define por “verdades referenciais” e por invenções imaginativas (2015, p. 455). É por isso que tratar sobre uma realidade única é reduzir o repertório individual a uma homogeneidade. A opinião sobre um determinado fato ou objeto, por sua vez, só poderá ser elaborada a partir das informações que esse sujeito tenha e que a ele seja dado como determinante. É nesse ponto então que a realidade e a ficção se assemelham, pois apesar de suas diferenças são construídas também pela linguagem.

Essa relação de conhecimento e legitimação do mesmo dentro das ciências naturais é alvo no trabalho de Walmor Corrêa. Seres híbridos, mitológicos, construídos por veículos de distribuição do conhecimento afirmados na sociedade ganham vida através de distorções

¹⁷⁷ — Carlos Ramírez, de La Vanguardia. ¿Cuánto haz en su novela de verdadera creación y cuanto de realidad? — ¿Importa eso, mi amigo? Hm? La realidad no existe. No hay hechos, hay interpretaciones. La verdad, o lo que llamamos la verdad, es una interpretación que ha prevalecido sobre otras.

— No me está contestando lo que le pregunto, usted está eludiendo...

— Para usted, con respecto a lo de las interpretaciones, esta cicatriz, ¿qué es? ¿La ve? ¿Qué es? ¿Una antigua cirugía, la marca por la caída de una bicicleta, o una herida de bala? Tarea para el hogar. (DUPRAT e COHN, EL CIUDADANO ILUSTRE, 2016).

causadas nessas linguagens, como dioramas, processos taxonômicos e ilustrações científicas. Ao reconstruir esses métodos, representando criaturas desconhecidas ou de alguma maneira artificializadas, Walmor Corrêa oficializa a existência das mesmas através da ficção. De modo similar, Shaun Tan utiliza um deslocamento de elementos reais e triviais para dentro de suas narrativas, incluindo textos jornalísticos, aqueles determinados a “contar a verdade”. Ao inserir seus monstros e aberrações em quintais, dispensas, casas, ruas e cidades o artista permite ao seu leitor uma observação sobre o mundo, reconsiderando-o e instaurando novos parâmetros sobre o que pode haver nos cenários da vida. Da mesma maneira, em *Sementeira do Oceano*, humanos, suas atitudes e sentimentos são espelhados em animais, alguns de aparência monstruosa e incomum.

Deste modo, *Sementeira do Oceano* se afina às obras de Shaun Tan e Walmor Corrêa ao utilizar a linguagem como estratégia de desconstrução do mundo. Assim como Daniel Montovani, questionando os registros e a noção comumente instaurada de realidade, nesses trabalhos há a exploração de um prazer formal responsável por atrair o leitor. Desestruturando métodos científicos e jornalísticos e se apropriando deles para expor a ficção como um ambiente de contestação, Walmor Corrêa e Shaun Tan reinventam a realidade, e da mesma maneira procuro introduzir essa possibilidade nas imagens que crio.

Assim, buscando pequenos elementos do cotidiano, seres monstruosos e territórios considerados estéreis como os abismos do mar, utilizo outros sistemas, mas procuro dar a esses elementos uma ressignificação do olhar, aquilo que acredito ser marcante nos trabalhos de Tan e Corrêa. Ao conectar alguns desses elementos que não estão ao meu alcance ou que para mim são estranhos, proporcionando uma distância na observação, busco conectá-los com aquilo que é ordinário, refletindo lógicas de funcionamento e estando à procura de uma ressensibilização do olhar.

A reflexão sobre a relação real-ficcional é de grande valia para compreender os elementos da fantasia que causam estranhamento no leitor. Isto pois, sendo a fantasia uma linha de pensamento e criação dentro da ficção, ela proporciona acontecimentos, ambientes e seres muitas vezes incompreensíveis que podem ser parcialmente reconhecidos, mas, por não terem uma forma “normal” ou não cumprirem uma função “útil” não encontram lugar dentro de um repertório do leitor, deixando-o instável.

Nessa investida, acredito ter construído uma linha formada por pontos que se tangenciam construindo uma explicação para as questões da pesquisa. No primeiro capítulo apresentei dois elementos centrais da pesquisa, o estranho e a fantasia, demonstrando como eles interferem e constroem o meu processo criativo. Tomando o estranhamento como uma

característica geral da arte, que proporciona ao interlocutor da obra uma desestabilização de seus ideais, sensações e modo de reflexão constantes e automatizados, o estranho funciona como um resultado da experiência do estranhamento, uma conclusão obtida por quem recebe e pode também ser assim considerado por quem elabora um objeto poético. O estranho pode ser originado a partir de diferentes estratégias plásticas, estruturais e conceituais fornecendo a cada fruidor experiências exclusivas. Dentro do contexto desta pesquisa, ele está associado ao incomum, ao impossível e ao artificial, estando estreitamente ligado à fantasia, um campo das artes em que o extraordinário e o “irreal” fortemente se apresentam. Assim, o estranho é um aspecto inerente à fantasia, já que esta se constrói a partir de elementos insólitos ou inacreditáveis.

No meu trabalho artístico, assim como no de Walmor Corrêa e no de Shaun Tan, a fantasia é uma constante, materializada por criaturas imaginárias ou que se fazem extraordinárias para as pessoas, como é o caso dos peixes do abismo, que, continuamente denominados a partir de adjetivos conectados à uma noção geral de mal, não são largamente conhecidos, como um cachorro, por exemplo, não sendo sempre imediatamente assimilados. Essa discussão se prolonga chegando ao segundo capítulo, no qual aponto situações históricas sobre a construção do conhecimento, a qual gerou aberrações surgidas de uma subjetividade que tentará ser eliminada a partir dos iluministas. Até o Iluminismo o conhecimento funcionava como uma coleção, em que tudo que se encontrava era classificado e armazenado. Esse processo de coleção não separava os saberes, de modo que ficção e ciência habitavam o mesmo espaço de pesquisa, refletindo em criaturas da ficção sendo analisadas cientificamente e partes de animais associadas a seres fantásticos sendo guardadas como se fossem rastros de animais reais. Essas construções do estranho através da ciência são um referencial para a elaboração das minhas imagens, atentando para a representação de seres da natureza que poderiam ser ficcionais ou vice-versa. Essa possibilidade é elaborada a partir não somente da representação imagética, mas da descrição textual.

Por isso, no capítulo três apresentei o terceiro e último pilar desta pesquisa, a interação entre palavra e imagem. Separar esse item possibilitou conduzir à ideia central da pesquisa: a produção poética de caráter fantástico que gera o estranho devido à sua estrutura de palavras e imagens. Assim, indiquei variadas possibilidades entre a relação dessas linguagens, apontando sua importância em obras dos artistas aqui trabalhados, indicando como palavra e imagem trabalhadas em conjunto permitem construir obras polissêmicas. Mais do que isso, a imagem e o texto associados, nesses casos, são as responsáveis por gerar situações que cada linguagem isolada não proporcionaria. Assim, o estranhamento se encontra nas frestas em que palavra

deixa para a imagem e também no caminho oposto. Constatando e analisando as questões descritas, o capítulo quatro concentrou-se em apontar como as informações obtidas ao longo da pesquisa se materializam nos trabalhos artísticos de enfoque nesta pesquisa. Assim, o resultado desta investigação concretizou-se como ponto de ligação entre ciência, fantasia, animais, fantásticos, palavras, imagens e estranho. Arelados, esses elementos levaram a outros e construíram uma pesquisa em torno da minha produção poética e da de outros artistas.

Nesta pesquisa um outro elemento essencial é o animal. Em *Sementeiras do oceano* traço pontes entre o comportamento de algumas espécies com alguns aspectos íntimos de determinados humanos, buscando, através dos animais “estranhos” que vivem escondidos debaixo da água, da areia ou no abismo, apontar uma correspondência entre os seres. Ao relacionar o humano com criaturas tímidas, penso em uma contraposição sobre aquilo que é sabido, sobre o que se sente e que habita o cotidiano. Essa correspondência entre humano e animal ajuda a construir o conceito presente no trabalho sobre as semelhanças propostas por Michel Foucault (1966). Um ponto-chave deste estudo foi entender como a relação entre conhecimento e desconhecimento geram o estranho, o qual é construído como uma opinião individual em maior ou menor grau. O processo criativo se vale dessas opiniões, e assim como certas criaturas aguçaram a minha curiosidade, compreendê-las permitiu-me elaborar imagens registradas por um percurso da ausência do conhecimento. Se criei jogos de palavras e imagens a partir do comportamento e de características de alguns animais que pesquisei, contraditoriamente num primeiro momento para mim eles só existiam como fantasmas, que tendo eu em muitos casos não os conhecido pessoalmente, construía em mente seu cotidiano e hábitos absurdos.

Assim, esta investigação surgiu de questões que permeiam minha produção artística, considerando especialmente o trabalho de ilustração em livros infantis e juvenis, nos quais a fantasia e o estranho são uma constante e a palavra e a imagem são a materialidade que tenho em mãos. Desenvolver este estudo não significa somente um aspecto que se volta para meu interior, para o que produzo para ser compartilhado, mas tem muito do que recebo como leitora, do que me é proposto viver quando estou frente a uma narrativa que enche meus olhos e minha mente de imagens as mais variadas. Acredito que uma pesquisa direcionada à minha produção poética, permite pensar formas de clarear o que ofereço ao público como resumo do meu repertório que, como o de todo leitor, está em constante mutação. Propondo essa reflexão, posso afirmar que ao produzir este texto e as imagens aqui apresentadas, sou uma pesquisadora que oferece algo, mas simultaneamente e indispensavelmente, uma leitora que interpreta o mundo.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Júlia Parreira Zuza. *O papel da ilustração no livro-ilustrado: uma discussão sobre autonomia da imagem*. Uberlândia, Minas Gerais: Anais do SILEL, 2015. Disponível em: <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2013_759.pdf>. Acesso em 15 de dezembro de 2018.

BALTRUŠAITIS, Jurgis. *Aberrações, ensaio sobre a lenda das formas*. Tradução: Vera Azambuja Harvey. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

BARTHES, Roland. *As Pranchas da Enciclopédia in: Novos Ensaios Críticos – o grau zero da escrita*. Tradução: Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 104 – 124.

_____. *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*. Tradução: C. Fernández Medrano. – Barcelona: Ediciones Paidós, 1986. Disponível em: <http://lacanempdf.blogspot.com/2018/12/livros-de-roland-barthes-em-pdf.html> . Acesso em: 03 de fevereiro de 2020.

BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin. Tradução: Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2011. (Coleção Espírito Crítico).

BERGER, John. *Animais como metáfora in: Animais escritos – Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte, N° 1332, p. 6 – 9, setembro/outubro, 2010. Disponível em: <https://www.academia.edu/1002163/Suplemento_Liter%C3%A1rio_de_Minis_Gerais_-_ANIMAIS_ESCRITOS> Acesso em: 17 de fevereiro de 2020.

BLANCHOT, Maurice. *As duas versões do imaginário in: O espaço literário*. Tradução: Álvaro Cabral. – Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 255 - 265.

_____. *O infinito literário in: O livro por vir*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. – São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 136 – 140.

_____. *O encontro do imaginário in: O livro por vir*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. – São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 3 – 13.

BORGES, Jorge Luis. *El Idioma Analítico de John Wilkins in: Otras Inquisiciones*. 3. Ed. Madrid: Alianza, 1981, p. 83 - 87.

BORGES, Jorge Luis e GUERRERO, Marquerita. *O livro dos seres imaginários*. Tradução: Carmen Vera Cirne Lima, prefácio Sylvia Molloy, - 8. Ed. – São Paulo: Globo, 2000.

BRANCO, Lucia Castello. *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin – quatro traduções para o português*. – Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008. Disponível em: <<http://escritoriadolivro.com.br/bibliografia/Benjamin.pdf>> Acesso em: 09 de fevereiro de 2020.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução: Ivo Barroso. – São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARTER, Angela. *A menina do capuz vermelho e outras histórias de dar medo*. Tradução: Luciano Vieira Machado. – São Paulo: Penguin Companhia, 2011.

CASTÁN, Javier Sáez e MURUGARREN, Miguel. *Animalário Universal do Professor Revillod*. Tradução: J. R. Penteado. São Paulo: SESI-SP editora, 2016.

CAYMMI, Dorival. *É doce morrer no mar* in: *Canções Praieiras*. Rio de Janeiro: Odeon Fonográfica, 1954, 1 LP (42 min).

CIENTÍFICA, Ilustração. Curso de *Ilustração Científica. Ilustração Científica, Origem e Conceito*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2015. Disponível em <<https://ilustracaocientificaufmg.wordpress.com/>> Acesso em: 23 de outubro de 2019.

CORRÊA, Walmor. *O estranho assimilado* / organizado por Paula Ramos. – Porto Alegre: Dux Produções, 2015.

CORREIA, Fernando. *Ilustração científica em Portugal: a gênese e o ensino* in: SILVA FERRAZ, M.S.; MIRANDA, Z.J.G. *Anais do III Encontro Brasileiro de Ilustração Científica*. Brasília, 2010. p.14-36. Disponível em <<https://anaisdoebic.wordpress.com/anais-iii-ebic/>> Acesso em: 23 de outubro de 2019.

COSTA, Nathalia. *De Sereias a Elefantes Aquáticos: quem são os Sirênios?* In: *Ilha do Conhecimento*. 2019. Disponível em <<https://ilhadoconhecimento.com.br/de-sereias-a-elefantes-aquaticos-quem-sao-os-sirenios/>> Acesso em: 12 de março de 2020.

DELUMEAU, Jean. *Onipresença do medo in História do medo no ocidente 1300-1800, uma cidade sitiada*. Tradução: Maria Lucia Machado e Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009, p. 54 - 74.

DORÉ, Gustave. *Doré's Illustrations for Ariosto's "Orlando Furioso" – A Selection of 208 Illustrations by Gustave Doré*. Nova Iorque: Dover Publications, Inc., 1980.

DURAND, José. *Ocaso de Sirenas: Manatíes em em siglo XVI*. México: Tezontle. 1950. Disponível em <<https://www.biodiversitylibrary.org/item/243646#page/19/mode/1up>> Acesso em: 15 de março de 2020.

EL CIUDADANO ILUSTRE. Direção: Gastón Duprat e Mariano Cohn. Argentina/Espanha: Buena Vista, 2016, Exibido pela Netflix (118min).

FALCO, Débora de Paula. *Identidade em trânsito na narrativa jornalística: percepções dos deslocamentos contemporâneos de turistas e migrantes*. Dissertação – Universidade Federal de Juiz de Fora. 2010. Disponível em <http://bdt.d.ibict.br/vufind/Record/UFJF_e13058387dbfd7549dae318a16e14d43> Acesso em: 20 março de 2020.

FERREIRA, Sofia M. e CORREIA, Fernando J. *Carbon Dust na comunicação científica - potencialidades e perspectiva* in: Estudos em Comunicação. n. 21. Beira Interior: Universidade de Beira Interior, 2015. Disponível em <<http://www.ec.ubi.pt/ec/21/pdf/ec-21-15.pdf>> Acesso em: 23 de outubro de 2019.

FLOYD, Pink. *Wish you were here*. Londres: Harvest/Columbia Records, 1975, 1 LP (44min).

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução: Salma Tannus Muchail, - 8. Ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1966.

FREUD, Sigmund. *O Estranho in Uma Neurose Infantil e outros trabalhos*. Tradução da edição inglesa de James Strachey. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2015, p. 137 – 162. Disponível em <<http://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/01/freud-sigmund-obras-completas-imago-vol-17-1917-1918.pdf>> Acesso em: 15 de março de 2018.

GARDHAM, Julie. *Louis Renard - Poissons, Ecrevisses et Crabes*. Glasgow: Glasgow University Library Special Collections Department, 2002. Disponível em <<https://www.gla.ac.uk/myglasgow/library/files/special/exhibns/month/jan2002.html>>. Acesso em: 10 de julho de 2020.

GIOVENALE, Marco. *Assêmico-Pansêmico*. Tradução: Marcelo Reis de Mello. Revista Usina – Ed. 24, 2015. Disponível em <<https://revistausina.com/24-edicao/assemico-panssemico/>> Acesso: 13 de fevereiro de 2020.

HALL, Andrew. *Fundamentos essenciais da ilustração*. Tradução Marcos Capano. São Paulo: Rosari, 2012.

HENDRIKX, Sophia in JACQUEMARD C., GAUVIN, B., LUCAS-AVENEL, M.-A., CLAVEL, B. & BUQUET, T. *Monstrosities from the Sea. Taxonomy and tradition in Conrad Gessner's (1516-1565) discussion of cetaceans and sea-monsters in: Animaux aquatiques et monstres des mers septentrionales (imaginer, connaître, exploiter, de l'Antiquité à 1600)*. Anthropozoologica. Paris, No 53 (11), 2018. P. 125-137. Disponível em <<http://sciencepress.mnhn.fr/en/periodiques/anthropozoologica/53/11>> Acesso em: 05 de abril de 2020.

KANDINSKY, Wassily. *Ponto, Linha, Plano*. Tradução: José Eduardo Rodil. Lisboa: Edições 70, 1970.

KEMPINSKA, Ola Guerizoli. *O estranhamento: um exílio repentino da percepção in: Gragoatá, Niterói, n. 29, 2010. P. 63-72*. Disponível em <<https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33074/19061>> Acesso em: 17 de março de 2020.

KOTHE, Flávio. *Estranho estranhamento (Ostranenie) in: Suplemento Literário de Minas Gerais da Imprensa Oficial, Belo Horizonte, 20 ago. 1977*. Disponível em <https://www.academia.edu/14314926/_Digital_Estranho_estranhamento_Fl%C3%A1vio_R_Kothe> Acesso em: 25 de maio de 2019.

LUND, Hans. *A 'história da cegonha' de Karen Blixen, e a noção de ilustração in: Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea / organização: Thaís Flores Nogueira Diniz, André Soares Vieira*. Tradução: Thaís Flores Nogueira Diniz e Glória Maria Guiné de Mello – Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012. P. 171 – 188.

MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004.

_____. *Animais poéticos, poesia animal in: Animais escritos – Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte, N° 1332, p. 16 – 19, setembro/outubro, 2010. Disponível em <https://www.academia.edu/1002163/Suplemento_Liter%C3%A1rio_de_Minas_Gerais__ANIMAIS_ESCRITOS> Acesso em: 17 de fevereiro de 2020.

MANHÃES, Marcelo. *A Casa quase abandonada do fim da rua*. Juiz de Fora: Editora Bicho da Seda, 2012.

_____. *Magnólia no Mundo do Nada*. Juiz de Fora: Editora Bicho da Seda, 2018.

MASSCHELEIN, Anneleen. *The Unconcept: The Freudian Uncanny in Late Twentieth-Century Theory*. Albany: State University of New York Press, 2011.

MCKAY, John J. *Leibniz's Unicorn in Mammoth Tales*. 2013. Disponível em <<http://mammothtales.blogspot.com/2013/06/leibnizs-unicorn.html>> Acesso em: 14 de março de 2020.

MENDES, André. *O amor e o diabo em Angela Lago: a complexidade do objeto artístico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

_____. *Mapas de Arlindo Daibert: diálogos entre imagens e textos*/[Prefácio de Maria do Carmo de Freitas Veneroso]. Belo Horizonte: C / Arte, 2011.

MUNARI, Bruno. *Fantasia*. Tradução: José Jacinto Correia Serra. Lisboa: Edições 70, 2018.

OLIVEIRA, Ieda. *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador* / organizado por Ieda Oliveira. – São Paulo: DCL, 2008.

OLIVEIRA, Rui de. *Pelos Jardins Boboli: Reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

PEREIRA, Rosa Maria Alves. *Ilustração zoológica = Ilustración zoológica* / Rosa Maria Alves Pereira [texto e organização]. Tradução: Daniel Norberto Ferreyra; prefácio: Juliana Santos Botelho. Belo Horizonte: Frente Verso Editora, 2016.

PÉREZ, Paula Fayos. *Grandville: la transformación fantástica de la fisionomía in: El arte fantástico*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado – Crítica/Círculo de Lectores, 2019. P. 231-250.

POMBO, Olga. *Da classificação dos seres à classificação dos saberes in: Leituras in: Revista da Biblioteca Nacional de Lisboa*, nº 2, 1998, pp. 19-33. Disponível em <<http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/opombo-classificacao.pdf>> Acesso em: 06 de fevereiro de 2020.

RODARI, Gianni. *Gramática da fantasia*. Tradução de Antonio Negrini; coleção Fanny Abramovich. – São Paulo: Summus, 1982. – (Novas buscas em comunicação ; v. 11).

SARTRE, Jean-Paul. *A Imaginação* (Introdução). Tradução: Luiz Roberto Salinas Fortes. 4ª Ed. – São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1973.

SCHRÖPEL, Daiana. *Entre domínios: dimensões científicas e cenográficas em situações ficcionais*. Dissertação (mestrado). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. 2016. Disponível em <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/134933>> Acesso em: 03 de março de 2020.

SILVA, Nara Amélia Melo da. *Alegorias do Estranho*. Tese (Tese em Artes Visuais) – UFRGS. Porto Alegre, 2014. Disponível em <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/111611>> Acesso em: 17 de outubro de 2019.

SILVA, Úrsula da Rosa. *Real e irreal: sobre o conceito de imagem em Sartre in Paralelo 31*. – Vol. 1, n. 1. Pelotas: Universidade Federal de Pelotas, 2013. Disponível em <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/paralelo/article/view/3948/3107>> Acesso em: 01 de março de 2020.

TAN, Shaun. *Contos de lugares distantes*. Tradução: Érico Assis. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *Cicada*. Londres: Hodder Children's Books, 2018.

TAUNAY, Affonso de Escragnole. *Zoologia Fantástica do Brasil*. São Paulo: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1934. Disponível em <https://www.google.com/search?q=Affonso+de+Taunay+Zoologia+Fant%C3%A1stica+do+Brasil&sxsrf=ACYBGNSdA_X8VZiVtBozVruMQR6ar_nZaQ:1570557367031&source=lnms&sa=X&ved=0ahUKEwjfgNiPno3lAhWkB9QKHdB1BkgQ_AUIDSgA&biw=1366&bih=608&dpr=1> Acesso em: 08 de outubro de 2019.

THE CAVE OF FORGOTTEN DREAMS. Direção: Werner Herzog. Canadá/EUA/França/Alemanha/Reino Unido: IFC Films e Sundance Selects, 2010, 1 DVD (90min).

TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la Literatura Fantástica*. Tradução: Silvia Delpy. 2ª ed. México: Premià Editora de Libros, 1980.

TURRER, Daisy. *O livro de artista e o paratexto in: Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes*. – Vol. 1, n.1. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2008, p. 73-81.

VALENTINI, Michael Bernard. *Von dem wahren und gegrabenen Einhorn in Natur - und Materialienkammer auch Indianische Send: Schreiben und Rapporten*. 1704 – Frankfurt am Main: Johann David Zunner. P. 481-483 Disponível em <<https://archive.org/details/mobot31753000820560/page/n5/mode/2up>> Acesso em: 15 de março de 2020.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *Materialidades dissolvidas e fantasmagorias na arte atual in: XXXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, História da Arte em Transe: (i)materialidades na arte*, 2015, Salvador. Anais do XXXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: História da Arte em Transe: (i)materialidades na arte, Salvador, BA, 08 - 12 de outubro de 2017. P. 129-138 Disponível em <<http://www.cbha.art.br/coloquios/2017/anais/pdfs/Maria%20do%20Carmo%20de%20Freitas%20Veneroso.pdf>> Acesso em: 01 de março de 2020.

_____. *A arte impressa de Gutenberg a Diderot e seus desdobramentos na arte atual* in: KANAAN, Helena. *Rhinocerus*. Porto Alegre: Libretos, 2016, v. 1, p. 217-228.

WEISSMAN, Leonora. *Espaços Vagamente Delimitados Acerca da Paisagem*. Dissertação (mestrado). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes. 2009. Disponível em <repositorio.ufmg.br>. Acesso em: 24 de abril de 2020.

WUNENBURGER, Jean-Jacques, *O Imaginário*. Tradução Maria Stela Gonçalves. – São Paulo: Edições Loyola, 2007.

ZIELINSKY, Mônica. Arte e ciência: suas redes e fronteiras entre as ousadias da ficção. *In: Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2015, Santa Maria. Anais do XXIV Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Santa Maria: ANPAP, 2015. P. 442 – 458. Disponível em: < http://anpap.org.br/anais/2015/comites/chtca/monica_zielinsky.pdf> Acesso em: 10 de abril de 2020.

ZIM, Aline Stefania. *Entre castelos encantados e catedrais: a (des)classificação do gênero fantástico na arquitetura* in: *XV Congresso Internacional ABRALIC, 2018, Brasília. Anais do XV Congresso Internacional ABRALIC, Brasília, 30 de julho – 03 de agosto de 2018*. P. 1648 – 1657. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/anais-artigos/?id=2665>> Acesso em: 16 de março de 2020.

ANEXOS

europapress / cantabria / sostenible

Actualizado 26/08/2014 11:54:19 +00:00 CET

El calamar gigante de Pechón, nueva "estrella" del Museo Marítimo del Cantábrico



GOBIERNO

El ejemplar que apareció varado el año pasado, de 10 metros y 180 kilos, se exhibe en la planta baja del museo

SANTANDER, 26 Ago. (EUROPA PRESS) -

El calamar gigante que apareció varado en octubre del año pasado en la playa de la Arena, en Pechón, ha sido tratado y acondicionado para su exhibición en el Museo Marítimo del Cantábrico (MCC), donde se puede visitar desde este martes.

Se trata de una hembra joven, de algo más de un año de edad, de 10 metros de largo y 180 kilos de peso, que murió por causas naturales. Se muestra en una urna de cristal que contiene 850 litros de un líquido especial para su conservación, en un espacio del centro abierto (en el hall principal de la planta baja) para albergar a la que es ya una de "las grandes estrellas" del museo, junto con el esqueleto de ballena o la sardina de dos cabezas.

Este cefalópodo es una pieza "única" que marcará "un antes y un después" en el MMC, ya que es "un legado importante para las jóvenes generaciones, que podrán contemplar una pieza de un atractivo muy singular", según ha destacado el consejero de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno, Miguel Ángel Sema, con motivo de la presentación del calamar gigante, acto al que también han asistido los directores de Cultura y Turismo, Joaquín Solanas y Santiago Recio, respectivamente.

También ha asistido el director del Museo, Gerardo García Castrillo, quien ha explicado el proceso seguido desde que el animal apareció en el arena de Pechón, el 1 de octubre del año pasado, hasta su exhibición. En este proceso han participado un biólogo del museo, dos técnicos de laboratorio, otros dos de mantenimiento, becarios del centro museístico, y personal administrativo del museo y de la Consejería, y los trabajos han durado más de 220 horas.

Anuncios Google

Deja de ver anuncio

¿Por qué este anuncio? (i)

ÚLTIMAS NOTICIAS / CANTABRIA »

Kreative kurse 100% online

Domestika

Lo más leído

- 1 El Ministerio de Sanidad prohíbe fumar en la calle y cierra las discotecas ante el avance del COVID-19
- 2 Canarias cierra el ocio nocturno, impone la mascarilla obligatoria y prohíbe fumar en la calle
- 3 Desarticulan en Granada una importante organización de exportación de marihuana con 75 detenidos
- 4 La Reina Letizia, con su look más juvenil y favorecedor, conquista Menorca

I. Reportagem sobre a lula gigante encontrada em Pechón, Espanha. Europa Press/Espanha, 2014.¹⁷⁸

¹⁷⁸ Livre tradução da reportagem *El calamar gigante de Pechón, nueva "estrella" del Museo Marítimo del Cantábrico*, publicada em Europa press, 2014.

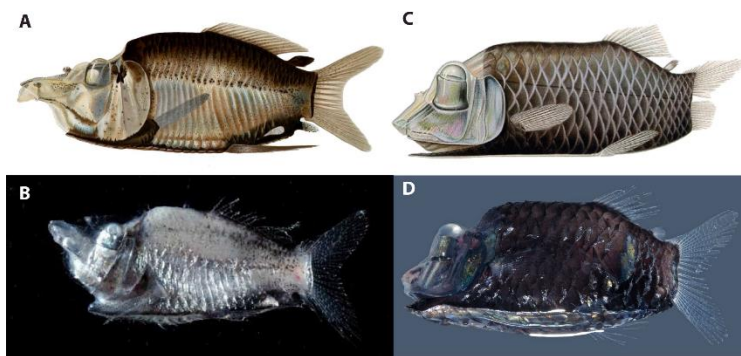
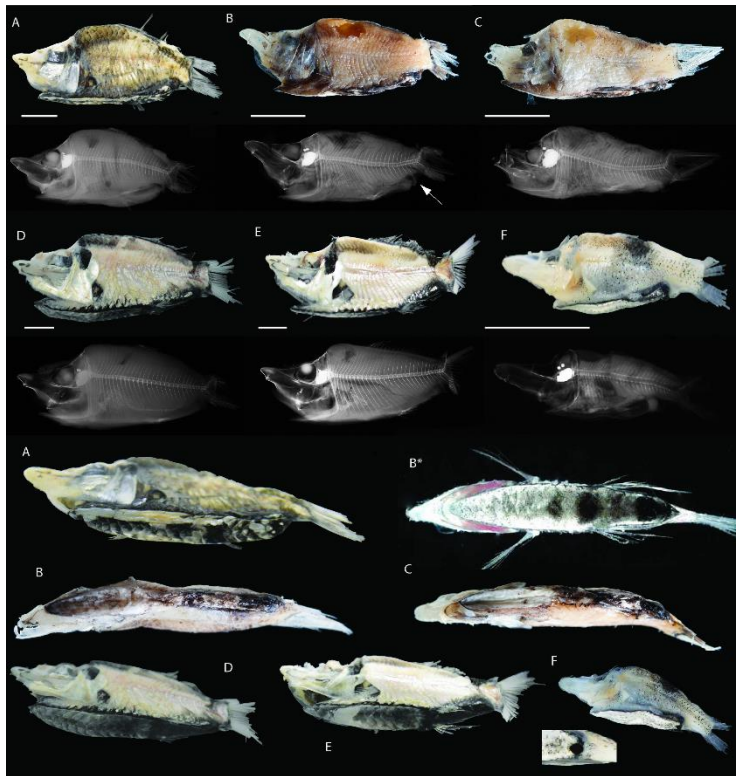
A lula gigante de Pechón, nova "estrela" do Museo Marítimo del Cantábrico

O exemplar que apareceu encalhado no ano passado, de 10 metros e 180 quilos, se exhibe no andar térreo do museu. A lula gigante que apareceu encalhada em outubro do ano passado na praia de la Arena, em Pechón, foi tratada e condicionada para sua exibição no Museo Marítimo del Cantábrico (MCC), onde se pode visitar desde essa terça-feira.

Se trata de uma fêmea jovem, com pouco mais de um ano de idade, 10 metros de comprimento e 180 quilos de peso, que morreu por causas naturais. Se mostra em uma urna de vidro que contém 850 litros de um líquido especial para sua conservação, em um espaço de centro aberto (no hall principal do andar térreo) para abrigar aquela que é uma das "grandes estrelas" do museu, junto com o esqueleto de baleia ou a sardinha de duas cabeças.

Este cefalópodo é uma peça "única" que marcará "um antes e um depois" no MMC, já que é "um legado importante para as novas gerações, que poderão contemplar uma peça de atrativo singular", como destacou o conselheiro de Educação, Cultura e Esporte do governo, ato ao qual também assistiram os diretores de Cultura e Turismo, Joaquín Solanas e Santiago Recio, respectivamente.

Também assistiu o diretor do Museu, Gerardo García Castrillo, que explicou o processo seguido desde quando o animal apareceu na areia de Pechón, em 1 de outubro do ano passado, até sua exibição. Neste processo participaram um biólogo, dois técnicos de laboratório, outros dois de manutenção, bolsistas do centro museístico, e pessoal administrativo do museu e do conselho, e os trabalhos duraram mais de 220 horas.



II. Poulsen J.Y., Sado T., Hahn C., Byrkjedal I., Moku M., Miya M. *Preservation Obscures Pelagic Deep-Sea Fish Diversity: Doubling the Number of Sole-Bearing Opisthoproctids and Resurrection of the Genus Monacoa (Opisthoproctidae, Argentiniformes)* in: PLoS ONE, 2016.

Acima: Fotos e raios-x de três espécies de peixes Barreleye. Dentre elas, *Monacoa Niger* (A), e *Monacoa Griseus* (D, E, F).

Abaixo: Ilustrações e fotografias de duas espécies de peixes Barreleye (olhos-de-bastão) recém-pescados. À esquerda se tem uma das espécies e à direita a outra.

Preservação da diversidade do Peixe Abissal obscuro pelágico: número de “*Sole-Bearing*” *Opisthoproctids* e o ressurgimento do gênero *Monacoa* (*Opisthoproctidae* *Argentiniformes*)¹⁷⁹

Abstract: A família *Opisthoproctidae* (barreleyes) constitui um dos grupos mais peculiares e desconhecidos de peixes abissais em termos de taxonomia e adaptações especializadas. Todas as espécies da família são unidas por possuírem olhos tubulares, com uma linhagem distinta e um drástico encurtamento do corpo. Duas novas espécies do gênero mesopelágico opistoproto de barriga espelhada *Monacoa* são descritas baseadas em padrões de pigmentação da “*sole*”¹⁸⁰ – uma estrutura vertebrada única usada na reflexão e no controle de bioluminescência na maioria das formas de corpo curto. Diferentes padrões de pigmentação das “*soles*”, previamente notados como variações intraespecíficas baseadas em espécies preservadas, são aqui apresentadas espécies-específico e da mesma maneira usados para comunicação, além de contra-iluminação da luz solar. O gênero *Monacoa* é ressuscitado do *Opisthoproctus* baseado em extensas sinapomorfias morfológicas pertencentes à barbatana anal e ao focinho. Duplicando a diversidade das espécies dentro dos “*sole-bearing*” opistoprotos, incluindo reconhecimento de dois gêneros, é inequivocadamente apoiada por sequência de DNA mitogenômica. A conservação regular com formol e álcool se demonstrou problemática concernindo à retenção de padrões de pigmentação espécies-específico. A examinação ou fotos de material fresco antes da fixação com formol se mostra primordial para o reconhecimento correto de espécies de “*sole-bearing*” opistoprotos – uma questão relativamente desconhecida sobre a diversidade de espécies na zona abissal do pelágico.

¹⁷⁹ Livre tradução do resumo do artigo *Preservation Obscures Pelagic Deep-Sea Fish Diversity: Doubling the Number of Sole-Bearing Opisthoproctids and Resurrection of the Genus Monacoa (Opisthoproctidae, Argentiniformes)* de Jan Yde Poulsen, Tetsuya Sado, Christoph Hahn, Ingvar Byrkjedal, Masatoshi Moku e Masaki Miya, publicado em PLoS One, 2016.

The family *Opisthoproctidae* (barreleyes) constitutes one of the most peculiar looking and unknown deep-sea fish groups in terms of taxonomy and specialized adaptations. All the species in the family are united by the possession of tubular eyes, with one distinct lineage exhibiting also drastic shortening of the body. Two new species of the mesopelagic opisthoproctid mirrorbelly genus *Monacoa* are described based on pigmentation patterns of the “*sole*”—a unique vertebrate structure used in the reflection and control of bioluminescence in most short-bodied forms. Different pigmentation patterns of the soles, previously noted as intraspecific variations based on preserved specimens, are here shown species-specific and likely used for communication in addition to counter-illumination of down-welling sunlight. The genus *Monacoa* is resurrected from *Opisthoproctus* based on extensive morphological synapomorphies pertaining to the anal fin and snout. Doubling the species diversity within sole-bearing opisthoproctids, including recognition of two genera, is unambiguously supported by mitogenomic DNA sequence data. Regular fixation with formalin and alcohol preservation is shown problematic concerning the retention of species-specific pigmentation patterns. Examination or photos of fresh material before formalin fixation is shown paramount for correct species recognition of sole-bearing opisthoproctids—a relatively unknown issue concerning species diversity in the deep-sea pelagic realm.

¹⁸⁰ Não foi encontrada uma tradução para o português da estrutura denominada “*sole*”, por isso, decidiu-se manter a versão original.