

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
IARTE - INSTITUTO DE ARTES
GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

NICHOLAS DE FREITAS SIMÕES ALVES

“NÓS GATOS JÁ NASCEMOS POBRES”:
Poética da resiliência e do vestígio

Uberlândia
2026

NICHOLAS DE FREITAS SIMÕES ALVES

“NÓS GATOS JÁ NASCEMOS POBRES”:

Poética da resiliência e do vestígio

Trabalho de Conclusão apresentado ao Curso de Artes Visuais como requisito parcial para obtenção dos graus Licenciatura e Bacharel em Artes Visuais pela Universidade Federal de Uberlândia.

Área de concentração: Poéticas Visuais

Orientadora: Profa. Dra. Elsieni Coelho da Silva

Uberlândia

2026

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

A474
2026 Alves, Nicholas de Freitas Simões, 1995-
 "NÓS GATOS JÁ NASCEMOS POBRES" [recurso eletrônico] :
 Poética da resiliência e do vestígio / Nicholas de Freitas Simões
 Alves. - 2026.

 Orientadora: Elsieni Coelho da Silva.
 Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade
Federal de Uberlândia, Graduação em Artes Visuais.
 Modo de acesso: Internet.
 Inclui bibliografia.
 Inclui ilustrações.

 1. Artes. I. Silva, Elsieni Coelho da ,1967-, (Orient.). II.
 Universidade Federal de Uberlândia. Graduação em Artes Visuais.
 III. Título.

CDU: 7

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091

Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074

NICHOLAS DE FREITAS SIMÕES ALVES

“NÓS GATOS JÁ NASCEMOS POBRES”:

Poética da resiliência e do vestígio

Trabalho de Conclusão apresentado ao Curso de Artes Visuais como requisito parcial para obtenção dos graus Licenciatura e Bacharel em Artes Visuais pela Universidade Federal de Uberlândia.

Área de concentração: Poéticas Visuais

Uberlândia, 02 de Março de 2026

Banca Examinadora:

Orientadora - Profa. Dra. Elsieni Coelho da Silva (UFU)

Examinadora - Profa. Dra. Tamiris Vaz (UFU)

Examinador - Prof. Me. Paulo Eduardo Santos de Faria (UFU)

Aos animais de rua e às crianças abandonadas
nas frestas da cidade.

Àqueles que a sociedade tenta invisibilizar,
mas que teimam em sobreviver.

Porque nenhuma existência é um mero
descarte; toda vida vale a pena, exige ser vista
e carrega um valor sagrado para a história do
universo.

AGRADECIMENTOS

Trabalhos importantes sempre dependem do apoio e da presença de muitas pessoas, e é sempre uma tarefa difícil elaborar um agradecimento que seja suficiente para honrar a todos. No meu caso, porém, esse desafio esbarra em uma questão ontológica ainda mais profunda: o meu primeiro agradecimento não poderia ser direcionado a pessoas. Minha primeira reverência é aos meus grandes companheiros de margem. Agradeço imensamente aos gatos errantes, que não foram apenas o tema, mas os verdadeiros agentes e guias desta pesquisa, e aos cachorros de rua que, anos atrás, plantaram em mim a semente desse olhar e desse afeto.

A partir desse reconhecimento inicial, meu fluxo de gratidão se volta àqueles que caminharam ao meu lado na academia. Agradeço à minha orientadora, Profa. Dra. Elsieni, por todo o apoio, pelos *insights* cirúrgicos e pelas provocações sempre encorajadoras. Sem a sua escuta sensível, este percurso não teria encontrado seu corpo e sua voz.

Aos professores do curso de Artes Visuais, meu sincero muito obrigado. Em especial, agradeço aos membros convidados para compor a minha banca examinadora, que aceitaram esta missão na urgência do meu tempo com imensa disposição e simpatia.

Aos meus colegas de curso, com quem tive a honra de partilhar aulas, saberes, o ateliê e as angústias da vida acadêmica. Meu profundo reconhecimento se estende também a todos os trabalhadores da Universidade Federal de Uberlândia — os técnicos administrativos e, muito especialmente, os funcionários da limpeza, manutenção e segurança. Vocês são as forças fundamentais que fazem a educação pública de qualidade acontecer todos os dias.

Além disso, acho importante agradecer a todas as pessoas com quem já trabalhei, cada uma delas me ensinaram coisas valiosíssimas sobre a vida. Especialmente as colegas do PROCON, local onde trabalhei nesses últimos anos da jornada de graduação.

À minha família, deixo o meu abraço mais apertado. Especialmente à minha mãe e à minha avó, por todo o carinho, apoio incondicional e pela paciência infinita nos meus momentos de ausência, imersão no trabalho e decisões estranhas. Aos meus amigos e amigas, que sempre me ajudaram das mais variadas formas possíveis, amparando-me quando o cansaço pesou.

Por fim, e de maneira não menos especial, agradeço à Nalvinha. Além da minha orientadora, você foi a pessoa que esteve mais próxima de mim neste momento tão turbulento e decisivo da minha vida. Sua ajuda foi tão profunda e essencial que a considero quase uma coautora deste trabalho. Você, que no início desta jornada era uma ótima amiga, tornou-se, hoje, uma ótima companheira e namorada. Obrigado por partilhar comigo o peso, a prontidão e a beleza do caminho.

“É a voz de Deus que habita nas crianças,
nos passarinhos e nos tontos.
A infância da palavra”.
(Manoel de Barros)

RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso investiga o processo de criação artística deflagrado pelo encontro fortuito com gatos de rua, propondo uma articulação teórica e prática entre o conceito de Acaso Significativo de Fayga Ostrower e a Sincronicidade de Carl Gustav Jung. O objetivo principal consiste em analisar o caminhar atento e a apropriação da matéria urbana marginalizada como metodologia para a construção de uma poética pessoal da resiliência e do vestígio. Caracterizada por uma natureza autoetnográfica (Bogdan; Biklen, 1994; Lancri, 2002), a pesquisa assume a implicação biográfica do autor — ativada pela memória de sua juventude e pelo despertar do arquétipo do Sobrevivente — como principal instrumento de conhecimento. O percurso metodológico descreve uma crise ontológica da representação pictórica tradicional, que culminou em uma virada matéria em direção à apresentação de objetos e entulhos coletados no espaço urbano, em diálogo com o legado do ready-made (Wood, 2002) e da Arte Povera (Celant, 1969). O escopo teórico é aprofundado pelas contribuições fenomenológicas de Gaston Bachelard (1996), a iconologia de Erwin Panofsky (2009), a semiótica plástica de A. J. Greimas (2002) e o conceito de grão de Roland Barthes (1990). Como resultados, o estudo materializa-se em um corpo de trabalho composto por quatro assemblages e instalações, integradas ao dispositivo expográfico imersivo denominado "O Quarto dos Gatos". Esta expografia subverte a assepsia institucional do cubo branco da galeria por meio de barricadas de papelão, instaurando um ambiente tátil de penumbra e tensão. Conclui-se que a escuta atenta à materialidade do descarte e a aceitação de uma ordem acausal da realidade são capazes de dissolver as fronteiras entre vida e obra, fundindo a vivência humana à exclusão animal. A pesquisa legitima o estado de prontidão e o recolhimento do vestígio não apenas como metodologias de criação, mas como um gesto radical de empatia e uma afirmação ética sobre a sobrevivência nas margens da metrópole.

Palavras-chave: poéticas visuais; sincronicidade; autoetnografia; gatos de rua; acasos e processos de criação.

ABSTRACT

This undergraduate thesis investigates the artistic creation process triggered by the fortuitous encounter with street cats, proposing a theoretical and practical articulation between Fayga Ostrower's concept of Significant Chance and Carl Gustav Jung's Synchronicity. The main objective is to analyze the attentive walking and the appropriation of marginalized urban matter as a method for constructing a personal poetics of resilience and vestige. Characterized by an autoethnographic nature (Bogdan; Biklen, 1994; Lancri, 2002), the research assumes the author's biographical implication — activated by the memory of his youth and the awakening of the Survivor archetype — as the primary instrument of knowledge. The methodological path describes an ontological crisis of traditional pictorial representation, which culminated in a material turn towards the presentation of objects and debris collected in the urban space, in dialogue with the legacy of the ready-made (Wood, 2002) and Arte Povera (Celant, 1969). The theoretical scope is deepened by the phenomenological contributions of Gaston Bachelard (1996), Erwin Panofsky's iconology (2009), A. J. Greimas's plastic semiotics (2002), and Roland Barthes's concept of grain (1990). As a result, the study materializes in a body of work composed of four assemblages and installations, integrated into the immersive exhibition device called "The Cats' Room". This exhibition design subverts the institutional asepsis of the gallery's white cube through cardboard barricades, establishing a tactile environment of penumbra and tension. It is concluded that the attentive listening to the materiality of discarded items and the acceptance of an acausal order of reality are capable of dissolving the boundaries between life and work, merging human experience with animal exclusion. The research legitimizes the state of readiness and the collection of vestiges not only as creation methodologies, but as a radical gesture of empathy and an ethical statement on survival at the margins of the metropolis.

Keywords: visual poetics; synchronicity; autoethnography; street cats; chance and creation processes.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Gato observador na fresta do telhado. (2024)	[16]
Figura 2 – Esperança, segurança. (2011)	[25]
Figura 3 – CHUVA;;; (2011)	[27]
Figura 4 – Bão (Aika). (2011)	[27]
Figura 5 – Tríptico de encontros fortuitos na paisagem urbana. (2024)	[31]
Figura 6 – Primeiras manipulações digitais. (2024)	[32]
Figura 7 – Cartaz para achar o Marcelo. (2024)	[35]
Figura 8 – Mensagem para o professor Paulo Faria sobre o objeto de pesquisa. (2025)	[36]
Figura 9 – Espada. (2011)	[40]
Figura 10 – Mimado. (2011)	[41]
Figura 11 – Eu conversei por horas com a sua fotografia da minha carteira... (2025)	[43]
Figura 12 – Gato branco repousando à margem da via. (2024)	[45]
Figura 13 – Experimentações sobre mapa. (2025)	[46]
Figura 14 – Pilha de mármore próxima ao viaduto da Avenida João Naves. (2025)	[48]
Figura 15 – Gatos de rua em ponto de ração e água aos fundos do Habibs. (2025)	[49]
Figura 16 – Placa de MDF suplicante coletada na rua. (2025)	[49]
Figura 17 – Foto e postagem sobre a primeira viagem como mochileiro. (2014)	[50]
Figura 18 – Saco de dormir. (2024)	[52]
Figura 19 – MINHAU. (2025)	[53]
Figura 20 – ESTO ME ASSALTA. (2025)	[54]
Figura 21 – Mental Case (Detalhe). (2016)	[55]
Figura 22 – Ratos. (1989)	[56]
Figura 23 – Utopia. (2003)	[57]
Figura 24 – Pedras e cacos de vidro coletados intuitivamente. (2025)	[58]
Figura 25 – Reencontro no mesmo local com o gato Pinguim. (2026)	[60]
Figura 26 – Materiais urbanos coletados. (2026)	[62]
Figura 27 – Gato de rua registrado próximo ao local de trabalho. (2026)	[63]
Figura 28 – Fotografia de gato por Júlia Coelho. ([s.d.])	[64]
Figura 29 – Desenvolvimento de uma das obras no ateliê. (2026)	[65]
Figura 30 – Primeiras experimentações com duchas e espelho. (2026)	[66]
Figura 31 – DURO. (2026)	[68]
Figura 32 – MOLE. (2026)	[70]

Figura 33 – TOCA (Detalhe da barreira de molas e grade de galinheiro). (2026)	[72]
Figura 34 – TOCA (Visão frontal do nicho iluminado). (2026)	[73]
Figura 35 – TOCA (Foco na obra 'MINHAU' resguardada). (2026)	[74]
Figura 36 – BELO. (2026)	[75]
Figura 37 – Simulação do Quarto dos Gatos (Visão superior). (2026)	[77]
Figura 38 – Simulação da obra TOCA no espaço expositivo. (2026)	[78]
Figura 39 – Simulação da tensão espacial entre as obras. (2026)	[80]
Figura 40 – Simulação da atmosfera luminosa no espaço de exposição. (2026)	[81]
Figura 41 – Visão externa e entrada da exposição na Galeria Aquário, vedada com entulhos e lonas (2026).....	[90]
Figura 42 – Espectador encurralado na barricada visual e física de molas de colchão da obra TOCA (2026)	[91]
Figura 43 – Obras DURO, BELO, TOCA e MOLE habitando a penumbra luminosa da instalação; fotografia digital (2026).....	[92]
Figura 44 – Público rompendo a barreira contemplativa e realizando pichações nas paredes da galeria (2026).....	[93]
Figura 45 – Parede da galeria tomada pelo acúmulo de intervenções ("VC VAI MORRER DE AMOR", "QUERO CARINHO", tags e gatinhos) (2026).....	[94]
Figura 46 – Nicholas Alves em mediação e fala sobre o processo de pesquisa e a exposição para a turma do curso de Pedagogia da UFU (2026).....	[95]
Figura 47 – Memorial da Obra "O Quarto dos Gatos", apresentando sinopse, especificações de montagem e justificativa conceitual.....	[96]
Figura 48 – Registros fotográficos do arquivo de encontros. (2024-2026)	[99]
Figura 49 – Cartografia do processo criativo (Mapa mental). (2025-2026)	[100]
Figura 50 – Manipulações digitais a partir de fotografias de gatos. (2024)	[103]
Figura 51 – Gato en el tejado. (1978)	[112]
Figura 52 – Girl with her cats / Kaleidoscope Cat III / The cat... (Vários)	[113]
Figura 53 – The Great Cat / Cats. (Vários)	[114]
Figura 54 – Cats Without Boots / Cat Know That You are a Fool. (Vários)	[115]
Figura 55 – Capa do disco Duster / Capa do disco PASSE / Onça. (Vários)	[116]
Figura 56 – Adição / Marat (Sebastião). (Vários)	[117]
Figura 57 – Lamento de Maria / Em nome do pai II. (Vários)	[118]
Figura 58 – Como tantas Marias Brasileiras... de fé II. (2020)	[119]

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABNT	Associação Brasileira de Normas Técnicas
HTML	HyperText Markup Language (Linguagem de Marcação de Hipertexto)
IA	Inteligência Artificial
UFU	Universidade Federal de Uberlândia
LLM	Large Language Model (Grande Modelo de Linguagem)
MDF	Medium Density Fiberboard (Placa de Fibra de Média Densidade)
PDF	Portable Document Format (Formato de Documento Portátil)
RG	Registro Geral
TCC	Trabalho de Conclusão de Curso
UV	Ultravioleta

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	13
2	ACASOS SIGNIFICATIVOS E SINCRONICIDADE NO PROCESSO DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA: REFLETINDO E RELACIONANDO OS CONCEITOS DE FAYGA OSTROWER E JUNG.	20
2.1	A prontidão do olhar: Fundamentos para uma percepção sincrônica	20
2.2	Arqueologia de um chamado: Da sombra adolescente ao reencontro maduro	23
2.3	A chancela do real: Quando o método se torna destino	31
3	A PRÁTICA DO (RE)ENCONTRO: PRONTIDÃO E APROPRIAÇÃO COMO METODOLOGIA DE PRODUÇÃO ARTÍSTICA.....	37
3.1	O reencontro e a maturidade do olhar: A gestação inconsciente.....	37
3.2	O despertar no ordinário: Fotografias e traduções iniciais	41
3.3	A insuficiência da imagem: Traduções e primeiras materialidades	46
4	A VIRADA MATERIAL: DO TERRITÓRIO À OBRA.....	59
4.1	Da representação à apresentação: Forjando uma lente híbrida	60
4.2	Arqueologia do presente: Análise das obras da virada	66
4.3	A expografia: A barricada, o dentro e o fora	75
5	CONCLUSÕES FINAIS: A JORNADA FINAL E O GESTO INACABADO.....	81
	REFERÊNCIAS.....	84
	APÊNDICES	87
	APÊNDICE A – CONCRETIZAÇÃO DA BARRICADA: REGISTROS DA EXPOSIÇÃO "NÓS GATOS JÁ NASCEMOS POBRES" E MEMORIAL DA OBRA “O QUARTO DOS GATOS”	88
	APÊNDICE B – DOCUMENTOS DO PERCURSO: UM ARQUIVO DE ENCONTROS	98
	APÊNDICE C – CARTOGRAFIA DO PROCESSO CRIATIVO	99
	APÊNDICE D – TRADUÇÕES INICIAIS: EXPERIMENTAÇÕES DIGITAIS SOBRE OS GATOS DE RUA	102
	APÊNDICE E – BIBLIOGRAFIA EXPANDIDA: HORIZONTES DA PESQUISA	103
	ANEXOS.....	110
	ANEXO A – CONSTELAÇÃO DE REFERÊNCIAS VISUAIS.....	111

1 INTRODUÇÃO

A origem desta investigação se assenta em um acontecimento fundamental de extrema simplicidade: o encontro fortuito com gatos de rua (Fig. 1). O que se iniciou como uma série de observações aparentemente triviais no trajeto cotidiano entre o trabalho e a casa revelou-se, pela sua insistência e pela ressonância afetiva que provocou, como o catalisador de uma interrogação profunda. A figura do gato errante, mestre da sobrevivência nos interstícios da cidade, deixou de ser um mero tema a ser representado para se tornar um agente, uma presença-guia que me apontava um caminho. Era um modo de criação e de conhecimento orientado não pela premeditação do plano, mas pela atenção a uma ordem oculta que pulsa sob a superfície do acaso, uma lógica sensível que se revela apenas àquele que aprende a cultivar um caminhar e olhar atentos.

O título que nomeia esta jornada, “Nós gatos já nascemos pobres”, é em si mesmo um gesto de apropriação. Deslocado de sua origem – a canção *História de Uma Gata*, integrante do musical *Os Saltimbancos* (Buarque, 1977) –, ele se converte na declaração de uma poética pessoal, fundamentada numa condição existencial que sinto partilhar com esses seres. Trata-se de uma coexistência entre a fragilidade da precariedade e a potência da resiliência. Esta investigação, portanto, situa-se no campo das Poéticas Visuais e assume a pesquisa como uma “práxis norteadora” (Silva, 2024, p. 25) que articula estética e existência. Por essa razão, a pesquisa adota uma natureza autoetnográfica, onde a experiência vivida não é apenas o ponto inicial “A” de um ponto final “B”, mas o próprio campo da reflexão, tornando a fronteira entre vida e obra deliberadamente porosa e translúcida.

O que poderia ser interpretado como mera casualidade é aqui abordado como o cerne de um processo criativo deliberado. Contudo, o arcabouço teórico que ilumina essa jornada não foi um ponto de partida, mas de chegada. A pesquisa teve seu início, na verdade, a partir de um excesso ocasionado por uma preocupação com a robustez teórica: um pré-projeto soterrado sob um exército de referências que tentavam justificar o simples desejo de pintar gatos de rua apesar de advindo de um processo de criação espontâneo. Foi o conselho cirúrgico da minha orientadora – de focar naquilo que verdadeiramente ressoava em mim – que permitiu o primeiro afunilamento essencial. A *Sincronicidade* de Carl Gustav Jung (2016) não era uma teoria lida, mas uma experiência vivida. A sugestão de conectá-la ao “Acaso Significativo” — conceito de Fayga Ostrower (1990) que trata da intersecção entre a ordenação interna do artista e os eventos externos — revelou-se a ponte fundamental entre a estrutura psíquica e a práxis artística. Se

Ostrower me oferece a descrição fenomenológica da “prontidão do artista”, Jung me fornece o arcabouço ontológico, investigando a ordem acausal que torna tal encontro possível e potente.

Para dar conta de uma jornada que parte da experiência vivida, a pesquisa se fundamenta em um paradigma qualitativo, assumindo a implicação do pesquisador não como um viés, mas como o principal instrumento de conhecimento. A abordagem da Pesquisa Narrativa (Clandinin; Connelly, 2011) e, mais especificamente, da autoetnografia (Bogdan; Biklen, 1994; Lancri, 2002), oferece o rigor necessário para transformar o percurso biográfico em um dado de pesquisa válido. Essa escolha metodológica recusa a apresentação de um processo asséptico, alinhando-se à crítica de Pierre Bourdieu ao “*homo academicus*”, que “gosta do acabado” e, como os pintores acadêmicos, “faz desaparecer dos seus trabalhos os vestígios da pincelada, os toques e os retoques”. Em oposição a essa moral do “trabalho bem feito, bem acabado”, esta pesquisa valoriza a exposição do seu percurso em um estado “confuso, embrionário”, pois é nele que a verdadeira construção do conhecimento acontece (Bourdieu, 2009, p. 19). A narrativa pessoal torna-se, assim, o meio para dar sentido a essa vivência.

Dentro do processo inicial de criação artística desta pesquisa, a insuficiência da representação pictórica para as minhas inquietações, no entanto, logo se impôs. A tentativa de simplesmente retratar o que eu via – os gatos de rua desses encontros fortuitos – se mostrava incapaz de conter a força do evento, a textura do lugar e o peso daquele instante. A provocação da minha orientadora para criar “outras versões” de uma mesma imagem fotográfica de um desses felinos forçou o abandono parcial da fotografia e da mera tentativa de representação e a expansão pictórica por meio pintura como fontes principais, inaugurando uma investigação sobre o próprio encontro. Onde ele aconteceu? Sobre um mapa. O que havia no lugar? Fragmentos de mármore, cacos de telha e outros resquícios. O gesto libertador de coletar e propor soluções visuais com esses vestígios marcou a virada metodológica central desta pesquisa: o abandono da representação do território para celebrar a sua apresentação. Com isso, não busco a pretensão de resolver o problema histórico da representação na arte, mas reconhecer que, para mim e para a urgência desta poética, o abismo entre o que eu via e o que eu sentia só pôde ser superado ao trazer a própria carne da rua para o ateliê. O caminhar atento tornou-se prospecção poética, e os objetos recolhidos, entendidos como os “rastros” do processo na acepção de Cecilia Salles (2012, p. 13), que os define como as “pegadas deixadas pelos criadores” em seu percurso, os quais se converteram nos documentos primordiais desta investigação.



Figura 1 – Nicholas Alves; *Gato observador na fresta do telhado*; fotografia digital, 2024.

Fonte: Arquivo do Artista(2024)

A passagem da representação para a apropriação da materialidade não é um gesto isolado; ela dialoga com um legado artístico fundamental. A revolução do *ready-made* de Marcel Duchamp, que desloca objetos industriais para o campo da arte (Wood, 2002), a abertura ao acaso de John Cage (Freire, 2006), a valorização dos materiais "pobres" pela Arte Povera (Celant, 1969), os movimentos pós-modernistas elucidados por Crimp (2005) e a ordenação

obsessiva dos descartes cotidianos na obra de Jac Leirner — que, em trabalhos específicos como *Mental Case*, tange uma visceralidade incontornável ao expor nossos vícios e tabus (Sciarotta, 2013) constituem a linhagem que torna a prática de coletar vestígios uma potente declaração poética. Para compreender a profundidade desse gesto, a Fenomenologia de Gaston Bachelard (1996, 2008, 2010) manifesta o vocabulário para interrogar o "imaginário da matéria" — a vocação poética dos elementos fundamentais —, enquanto a Crítica Genética de Cecília Salles (2008) fornece as ferramentas para ler os "rastros" do processo. Para a leitura das obras, foi preciso forjar uma lente híbrida: a Iconologia de Panofsky (1993, 2009), que permite conectar o símbolo do gato a um repertório histórico e universal, enquanto a Semiótica (Greimas, 2002) oferece as ferramentas para analisar a relação interna entre os elementos. Nesse ponto, o conceito de "grão" de Roland Barthes (1990) — originalmente pensado para a materialidade da voz, mas aqui transposto para a textura visual — tornou-se crucial, ao permitir pensar a materialidade do vestígio — a fragilidade do caco de vidro ou o peso da pedra — não como um suporte, mas como o próprio corpo do encontro e sua instigante sintaxe poética. Relacionados, esses referenciais, que vão da prática artística à análise fenomenológica e semiótica, teceram o mosaico teórico que sustenta e legitima esta investigação.

As reflexões teóricas e a virada para a matéria revelaram que a investigação atual era, na verdade, um reencontro paradoxalmente novo. Uma arqueologia do meu próprio percurso desenterrou a verdadeira "rocha-mãe" desse trabalho: um projeto adolescente, chamado *"Cachorros de rua que escrevem poemas com finais engraçadinhos"*, realizado por volta dos 15 anos de idade enquanto trabalhava como motoboy. Aquela experiência, vista antes como ingênua, revelou-se a primeira manifestação de um padrão arquetípico, que para Jung, é uma estrutura psíquica primordial herdada, uma "forma sem conteúdo" pertencente ao inconsciente coletivo que predispõe o indivíduo a certos padrões de percepção e comportamento (Jung, 2002, p. 58). O interesse pelo animal à margem, o circular pelo ambiente urbano e a empatia pelo excluído já estavam todos "aqui dentro" de forma onipresente e em estado latente. A pesquisa sobre os gatos era um retorno a um "arquetipo adormecido", revisitado agora com a maturidade de quem viveu cerca de uma década de silêncio e elaboração inconsciente.

Diante desse percurso, o problema central que norteia esta investigação manifestou-se: Como o encontro fortuito com gatos de rua pode se desdobrar em fonte e metodologia de um processo de criação e reflexão artística que articula os "Acasos Significativos" de Ostrower e a "Sincronicidade" de Jung? Para responder a esta questão, estabeleci como objetivo principal analisar o processo do caminhar atento e da apropriação da matéria investigando-os como o campo de encontro entre os "Acasos Significativos" (Ostrower, 1990) e a "Sincronicidade"

(Jung, 2016) na construção de uma poética pessoal da resiliência e materialidade. Os objetivos específicos que apoiarão o percurso serão, portanto: aprofundar e ampliar o diálogo teórico que sustenta a práxis; narrar e refletir sobre a arqueologia e documentos do processo criativo e, por fim, estabelecer uma leitura sensível e coerente com as obras resultantes do processo, não como produtos finais, mas como testemunhas materiais da transmutação dos acasos em poética.

Entretanto, a fronteira deliberadamente porosa entre vida e obra, tão essencial a esta pesquisa, inevitavelmente cobrou o seu preço no mundo real. O final do ano de 2025 foi atravessado por crises que forçaram um hiato e paralisaram o fluxo “prático” desta pesquisa. O que se desenhava como um tempo de pousio transformou-se em uma urgência absoluta quando, em fevereiro de 2026, fui aprovado no concurso público para professor do Estado de Minas Gerais. Essa vitória, embora gloriosa, instaurou um caos logístico e existencial: a iminência de assumir o cargo forçou a antecipação abrupta da defesa deste Trabalho de Conclusão de Curso para o dia 02 de março de 2026.

Contudo, diante desse cenário, a poética de sobrevivência e apropriação que aprendi observando os gatos de rua revelou-se não apenas material, mas transversal à própria feitura deste manuscrito. Se na calçada eu me apropriei de arames e pedras para construir sentido, no ateliê e na escrita eu já vinha me apropriando de ferramentas contemporâneas. Assumo, portanto, o uso de Inteligência Artificial (IA) Generativa como assistente de pesquisa não como um recurso desesperado nascido do colapso do tempo, mas como o desdobramento natural de um método que valida a coleta e a reorganização do que o mundo oferece. Concorro que o debate sobre as implicações cognitivas, éticas e socioeconômicas dessas tecnologias é vasto e necessário, envolvendo questões que vão do capitalismo de dados à precarização do trabalho intelectual. Portanto, o propósito aqui não é esgotar essa complexa discussão, mas explicitar, com total transparência, o meu uso específico diante do colapso do tempo.

A discussão sobre IA Generativa, embora ainda recente, já começa a superar o ciclo inicial do *hype* mercadológico, permitindo uma compreensão mais sóbria e crítica de suas potências e limites. Como aponta o programador e pesquisador Lucas Zawacki (2025) em suas reflexões, o que chamamos de “inteligência” nestes modelos é, fundamentalmente, uma capacidade probabilística de manipulação de padrões linguísticos em vasta escala, e não uma consciência ou cognição análoga à humana. Assumir essa perspectiva foi o primeiro passo para estabelecer uma relação de trabalho que não fosse cessionária, mas de instrumentalização crítica.

Meu uso da IA nesta pesquisa concentrou-se organicamente em quatro frentes. A primeira foi o levantamento bibliográfico e o auxílio na leitura teórica, fornecendo PDFs

segmentados para evitar "alucinações", seguidos de rigorosa verificação manual. A segunda frente deu-se por meio de uma ferramenta de transcrição de áudio, desenvolvida e estruturada por mim com o auxílio da própria IA; ela funcionou como um receptáculo essencial para o fluxo oral, permitindo-me pensar em voz alta, desembolar raciocínios complexos de forma mais rápida e convertê-los diretamente em texto-base. A terceira frente foi na escrita, onde a IA foi empregada como ferramenta de aprimoramento textual, auxiliando na correção ortográfica e, de forma modesta, na coesão textual entre parágrafos, sempre preservando o sentido semântico e a voz poética do texto. Por fim, a quarta frente ocorreu na programação: foi através dessa assistência que consegui codificar, em tempo recorde, o aplicativo que integra o projeto expográfico.

Para essas tarefas, utilizei as ferramentas gratuitas do ecossistema Google, com destaque para o modelo *Gemini 2.5 Pro*. A escolha por ferramentas de acesso livre alinha-se a uma convicção sobre a natureza desta tecnologia: acredito que, por ser construída a partir de um vasto corpo de conhecimento produzido pela própria humanidade — muitas vezes sem o consentimento explícito dos autores originais —, a IA Generativa deveria, por princípio, ser um recurso público, gratuito e acessível, e não um produto restrito a lógicas de mercado. Cabe ressaltar, sem pretensão egoica, que meu primeiro ingresso na Universidade Federal de Uberlândia (UFU) foi no curso de Ciência da Computação, no ano de 2013. Esse fato embasou minha experiência com linguagens e teoria da computação, fornecendo o lastro técnico para a criação de *prompts* rigorosos e para não cair no erro de usar tais ferramentas de maneira irresponsável ou acrítica.

Por fim, declaro que todo o processo de interação com a IA foi pautado pelas Diretrizes para o uso ético e responsável da Inteligência Artificial Generativa (Sampaio; Sabbatini; Limongi, 2024), documento que utilizei como guia. A prática aqui adotada buscou seguir princípios fundamentais como a preservação da agência humana, onde a IA funcionou como uma ferramenta auxiliar, jamais como substituta do pensamento crítico ou da decisão autoral. A redação desta própria nota é um exercício de transparência que demonstra que a responsabilidade final por cada palavra, conceito, linha de código e argumento deste trabalho é, inequivocamente, minha. A IA foi um "assistente" potente — e acredito especulativamente que, daqui a poucos anos, pautar o uso de IA será tão relevante quanto pautar o uso de buscadores digitais. Contudo, a autoria, a poética, as escolhas curatoriais da rua e a integridade da pesquisa permaneceram, do início ao fim, como um ato profundamente humano.

Superadas as questões metodológicas que pavimentaram esta escrita, torna-se possível apresentar o mapa da travessia. Desse modo, para organizar essa narrativa construída entre a

deriva na rua, a elaboração teórica e a urgência do presente, a estrutura deste trabalho espelha a própria jornada da qual emerge. O primeiro capítulo mergulha no diálogo significativo entre Jung e Ostrower, mapeando o território teórico onde os acasos significativos e os eventos sincrônicos se revelam como elementos constituintes e constituidores da criação artística. Em seguida, o segundo capítulo revisita o mapa para refazer o percurso: uma arqueologia do processo que narra a “virada de jogo” no meu fazer artístico — o abandono da representação em favor da escuta da matéria e da apropriação do vestígio. Por fim, o terceiro capítulo se debruça sobre a análise do corpo de trabalho resultante, estabelecendo leituras com as obras não como produtos finais, mas como testemunhos e materializações de todo o percurso investigativo. Em síntese, esta pesquisa busca articular a relação indissociável entre teoria e prática, entre o acaso e o processo artístico, e entre o encontro e a matéria, investigando como a atenção a uma ordem não-causal da realidade pode gerar uma poética da resiliência e do vestígio.

2 ACASOS SIGNIFICATIVOS E SINCRONICIDADE NO PROCESSO DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA: REFLETINDO E RELACIONANDO OS CONCEITOS DE FAYGA OSTROWER E JUNG.

Este capítulo propõe-se a construir a ponte entre a teoria do acaso significativo e sua manifestação concreta em um percurso de pesquisa, reflexão e criação artística. Partindo da premissa de que eventos fortuitos podem ser transmutados em acontecimentos poéticos fundadores, esta seção inicial mergulha no arcabouço conceitual principal que torna tal transmutação possível, colocando em diálogo a práxis artística de Fayga Ostrower e a psicologia profunda de Carl Gustav Jung.

Uma vez estabelecida essa lente teórica, o capítulo se desdobrará em uma arqueologia do processo. Narrarei, em um primeiro momento, a gestação de um padrão arquetípico que emerge na adolescência e permanece em latência por uma década, para então ser reativado pelo reencontro maduro com os gatos de rua. Por fim, demonstrarei como essa jornada culminou na cristalização e decisão sobre a apropriação da matéria como procedimento, onde a crise da representação foi superada e o caminho investigativo foi legitimado por um evento de epifania sincrônica que transformou a pesquisa em um chamado.

2.1 A prontidão do olhar: Fundamentos para uma percepção sincrônica

O processo criativo move-se sobre um paradoxo fundamental: a obra, ápice da intenção, é quase sempre deflagrada por aquilo que lhe escapa. O encontro fortuito, o erro produtivo, o acaso — longe de serem meros acidentes, são sua ignição. Como, então, transmutar um evento casual em um acontecimento poético fundador? Para navegar nesta aparente contradição, esta investigação forja sua lente teórica no diálogo entre dois pilares: a práxis fenomenológica da artista Fayga Ostrower e a psicologia profunda de Carl Gustav Jung. Juntos, eles nos permitirão compreender não somente como o artista pode agir diante do fortuito, mas por que certos acasos ressoam com a força de um destino.

Essas correlações não se tratam de simples tentativas intencionais de equiparar conceitos de campos distintos, mas de revelar uma profunda complementaridade. Ostrower nos oferece uma descrição profunda da práxis artística, um olhar de dentro que elucida como o artista sente, percebe e age diante do fortuito. Jung, por sua vez, nos revela a estrutura ontológica e psíquica que torna tal experiência possível, investigando o porquê de um evento acausal se carregar de

um sentido tão potente. Concisamente, eles permitem enquadrar o encontro com o acaso não como um momento de passividade, mas como um ato complexo de conhecimento.

A lente de Ostrower nos permite focar no evento em si. Em sua teoria, ela redefine o acaso, distinguindo a mera casualidade do que denomina “acaso significativo”. Este conceito, central em sua obra, descreve como incidentes da vida cotidiana podem funcionar como faíscas que “incendeiam nossa imaginação” (Ostrower, 1995, p. 3), tornando-se essenciais ao processo de criação. O evento só se torna significativo, argumenta ela, porque encontra uma ressonância interna; ele dialoga com a “constelação de potencialidades” do indivíduo: sua identidade, seus anseios e inclinações latentes. Portanto, o acaso significativo não é um evento externo puro, mas a correspondência precisa entre esses acontecimentos fortuitos e uma necessidade interior, muitas vezes inconsciente.

Para que o acaso se revele, Ostrower argumenta ser necessária uma condição fundamental por parte do artista: uma “percepção aguda” e um estado de “prontidão” (Ostrower, 1987, p. 14). Longe de ser uma espera passiva, essa prontidão é uma disciplina intencional, uma forma de aguçar a sensibilidade para que o mundo possa se manifestar de maneira inesperada. Como observa Luciana Barone ao analisar o pensamento de Ostrower, a percepção nunca é um ato neutro, mas uma projeção de nossa “ordenação interior” (Barone, 2014, p. 23). É essa atitude íntima e essa busca investigativa que constela as condições para que o acaso se revele. A prática de uma atenção sensível ao cotidiano, central nesta pesquisa, torna-se assim um processo deliberado para o cultivo dessa prontidão, um ato de esvaziar-se de intenções pré-concebidas para poder se colocar em um estado de alerta receptivo.

Paralelamente à prática artística de Ostrower, Carl Gustav Jung investiga a mesma natureza dos encontros fortuitos, nomeando este “outro princípio de explicação da realidade” como Sincronicidade (Jung, 2016, § 819). Ele o define como a coincidência significativa entre um estado psíquico – um sonho, uma imagem ou uma emoção – e um ou mais eventos externos que ocorrem de forma paralela, sem que haja uma ligação causal que os justifique. Como reafirma Ronny Cohen, a sincronicidade é uma “conexão cruzada significativa” (Cohen, 2014, p. 29) que une os eventos pelo sentido, não pela causa. O que distingue a Sincronicidade de uma mera casualidade não é a improbabilidade do acontecimento, mas a qualidade do sentido que essa conexão evoca no indivíduo que experiencia esses eventos fortuitos e significativos. O encontro com um gato de rua, neste quadro teórico, deixa de ser um evento isolado para se tornar a manifestação de uma conexão acausal – sem causa aparente – entre uma busca interna e um acontecimento no mundo. Colocados em diálogo, os dois pensadores se revelam profundamente complementares: se Ostrower nos oferece uma descrição precisa do “como” —

a fenomenologia da prontidão do artista —, Jung nos revela o “porquê” — a estrutura ontológica da psique e da realidade que torna tal ressonância possível.

Se Ostrower descreve a condição do artista em termos práticos e fenomenológicos, Jung a define em termos psicodinâmicos, compreendendo a psique como um sistema de forças no qual "todo estado emocional opera uma mudança na consciência" (Jung, 2016, § 856). Para ele, a sincronicidade não ocorre em um vácuo emocional, mas é invariavelmente condicionada por um “estado afetivo intenso”. É a energia da emoção, a urgência de uma necessidade ou a tensão de um impasse que, em seus termos, “opera” o campo psicofísico, pois o fenômeno sincronístico "geralmente depende de algum estado afetivo" (JUNG, 2016, § 970). Esse processo, como aponta Cohen, implica um “*abaissement du niveau mental*” (Jung, apud Cohen, 2014, p. 31), um rebaixamento do nível mental consciente que torna o indivíduo excepcionalmente receptivo a conexões acausais. O afeto, portanto, não é um mero acompanhamento do evento, mas o “afeto catalisador”, para usar a precisa metáfora química de Nise da Silveira (Silveira, 1981, p. 68), que prepara o terreno e cria as condições de possibilidade para que a ponte entre o mundo interior e exterior se manifeste de forma significativa.

Ao estabelecer um diálogo entre os conceitos de Jung e Ostrower, a primeira e mais evidente ponte se edifica precisamente entre as condições que ambos postulam para o sentido de emergência desses fenômenos. A “prontidão do artista”, descrita por Ostrower (Ostrower, 1987, p. 14), pode ser compreendida como a manifestação prática e a descrição fenomenológica daquilo que Jung, nos termos da sua psicologia analítica, chama de “estado afetivo intenso”. Enquanto Ostrower aborda o fenômeno a partir da vivência do criador – um cultivo da percepção, uma disciplina do olhar –, Jung o descreve a partir da dinâmica energética essencial da psique. Trata-se, portanto, de duas linguagens distintas para nomear o mesmo estado de receptividade aguçada, a mesma condição de “permeabilidade do muro divisório entre a consciência e o inconsciente” (Barone, 2014, p. 24) que permite ao indivíduo reconhecer, no fluxo do mundo, um padrão de sentido que lhe é diretamente endereçado.

Essa conexão entre psique e mundo, contudo, exige um fundamento filosófico mais profundo. Jung o encontra no conceito de “*unus mundus*”, uma realidade unificada e transcendente na qual a matéria e a psique são apenas duas manifestações distintas de um mesmo princípio (Jung apud Sautchuk; Fillus, 2020, p. 109). A Sincronicidade, nesta perspectiva, deixa de ser lida como mero acaso e curiosos para se tornar um vislumbre dessa unidade subjacente. Para esta pesquisa, a implicação é crucial: o fragmento de papelão ou a pedra coletada no local do encontro com um gato de rua não é um objeto inerte; ele é um

“paralelo significativo” (Cohen, 2014, p. 29) do estado psíquico vivenciado. A matéria coletada torna-se, assim, o testemunho físico da conexão acausal, um fragmento do próprio “*unus mundus*” onde a correspondência entre o interno e o externo se fez visível e palpável.

Contudo, se o estado afetivo prepara o terreno, é a ressonância com o arquétipo que confere ao encontro seu peso e significado, personificando a emoção. A “constelação de potencialidades” de Ostrower, embora descrita em termos existenciais, encontra sua base mais profunda no conceito de arquétipo de Jung, que o define como uma estrutura psíquica primordial que existe como uma “forma sem conteúdo” (2002, p. 58), emergindo em possibilidades latentes de percepção e ação. A necessidade interna que reconhece o acaso significativo é, em termos junguianos, o sinal de que um padrão primordial do inconsciente coletivo foi ativado e busca expressão na consciência. Como ilumina Barone, o encontro singular e autoetnográfico pode “ativar” um arquétipo — o do animal de poder, do guia, do marginalizado (Barone, 2014, p. 26). A figura do gato de rua, saturada de simbolismo, como também demonstra Nise da Silveira (1998), torna-se o veículo perfeito para essa ativação. O encontro, portanto, deixa de ser um evento meramente pessoal para se tornar a epifania de um padrão universal, o momento em que o drama do artista revela a sua ressonância com um drama coletivo e atemporal.

Ao elaborar a relação entre Ostrower e Jung, compreendemos que não se trata apenas de emparelhar conceitos, mas de colocá-los em um diálogo fértil onde um ilumina o outro. Nessa síntese, emerge uma clareza fundamental: Ostrower nos oferece a metodologia da prontidão artística, o “como”; Jung, por sua vez, nos dá o princípio ontológico que a fundamenta, o “porquê”. A primeira descreve a postura de um ser que se especializa em cultivar a percepção para o fortuito; o segundo revela a estrutura da psique e da própria realidade que permite que tal percepção ressoe de forma tão profunda. Munidos desta lente teórica, podemos agora compreender a prática artística não como um mero fazer, mas como uma forma de pesquisa das conexões significativas que ligam a psique, a matéria e o sentido. É com esta lente, agora calibrada, que nos voltaremos à arqueologia de um percurso pessoal, buscando reencontrar no tempo a manifestação concreta desse padrão arquetípico que aqui se delineou em teoria.

2.2 Arqueologia de um chamado: Da sombra adolescente ao reencontro maduro

Se a seção anterior forjou a lente teórica, é na arqueologia do processo que encontramos o que ela revela. Entendida aqui na acepção de Clandinin e Connelly (2011) como uma

"arqueologia da memória e do significado", essa escavação busca nos artefatos e narrativas de vida a gênese da criação. Toda pesquisa criativa possui uma camada de vivências que, embora soterrada pelo tempo, constitui sua verdadeira rocha-mãe. Como adverte Jean Lancri, a entrada em um assunto se faz 'muito simplesmente pelo meio' (Lancri, 2002, p. 20), e é neste olhar retrospectivo, agora munido das ferramentas de Jung e Ostrower, que a origem se desvela. Para este trabalho, essa camada matriz não se localiza nos encontros recentes com gatos de rua, mas remonta a uma experiência adolescente, aparentemente desconexa, que se revela agora como a primeira manifestação de um padrão poético fundamental: o projeto '*Cachorros de rua que escrevem poemas com finais engraçadinhos*' (Fig. 2), elaborado aos quinze anos enquanto trabalhava como motoboy na farmácia do meu Avô.



Figura 2 – Nicholas Alves; *Esperança, segurança*; fotografia e manipulação digital, 2011.

Fonte: Arquivo do artista (2011).

Naquele período, a vida se desdobrava sobre duas rodas. O trabalho não era apenas um meio de subsistência, mas uma imersão forçada no fluxo urbano que, embora puramente funcional, permitia microexperiências de deriva pelo olhar que, anos mais tarde, se revelaria um procedimento insistente. Nesse fluxo, um elemento se destacava do caos: a presença dos cães de rua. Sob a ótica de Fayga Ostrower, este encontro pode ser classificado não só como um “acaso significativo”, mas como um “acaso existencial” (Ostrower, 1987, p. 4). Ele dialogava diretamente com a “constelação de potencialidades” de um eu adolescente em trânsito. Para um jovem em formação, a rua não é apenas um caminho; é um território de descobertas sobre liberdade, solidão e pertencimento. O cão de rua, mestre da sobrevivência urbana, sem dono que lhe mapeie o território, encarnava precisamente essas questões. O ato de fotografá-lo não foi, portanto, uma escolha temática, mas uma ressonância, a correspondência exata entre um evento externo e a necessidade de dar forma a um drama existencial ainda não racionalizado.

Contudo, se Ostrower nos oferece a chave para entender a significância do encontro, é a psicologia analítica de Carl Jung que nos permite compreender a sua natureza. O cão de rua, em sua condição de ser marginalizado, ignorado e frequentemente considerado sujo ou descartável, é um receptáculo perfeito para a projeção da “Sombra”. Em termos junguianos, a Sombra é o arquétipo do nosso “outro eu”, aquilo que reprimimos em nós mesmos e em nossa cultura por ser incompatível com a imagem idealizada que temos de nós (Jung, 2002, p. 277). A sociedade urbana, com seus ideais de ordem e controle, projeta nos animais de rua sua própria Sombra: o caos, o instinto, a precariedade. Na época, sem saber, o interesse por esses animais pode ser compreendido como um primeiro e inconsciente “encontro com a própria Sombra”, um ato de integração ao encontrar valor naquilo que foi rejeitado.

O desdobramento desse encontro em uma poética específica revela a profundidade do processo. A decisão de não só retratar os cães, mas de lhes dar uma voz, escrevendo poemas como se fossem eles os autores, constitui o cerne de uma “poética da voz ausente” (Fig. 3 e Fig. 4). Este ato criativo transcende a mera representação para se tornar um exercício de empatia radical, uma tentativa de anular a distância entre observador e observado. Psicologicamente, este gesto é uma forma potente de dialogar com a Sombra: em vez de apenas observá-la de fora, o artista pode convidá-la a falar, a expressar sua dor, sua resiliência e sua visão de mundo. Os poemas tornavam-se, assim, a materialização de uma ponte entre o eu consciente e o “outro” arquetípico, personificado no animal de rua.



Figura 3 – Nicholas Alves; *CHUVA*;;;; fotografia e manipulação digital, 2011.

Fonte: Arquivo do artista (2011).



Figura 4 – Nicholas Alves; *Bão (Aika)*; fotografia e manipulação digital, 2011.

Fonte: Arquivo do artista (2011).

Este primeiro projeto autoral, portanto, não foi um desvio juvenil, mas a fundação latente da pesquisa atual. Ele estabeleceu os pilares que sustentam este TCC: a prática do caminhar e circular como processo de prospecção; o encontro fortuito como catalisador criativo; e o interesse pela vida que floresce à margem. Mais crucialmente, o cão de rua foi a "primeira constelação da Sombra", a primeira manifestação de um arquétipo que, uma vez encontrado e vivenciado, se inscreveria indelevelmente na psique, aguardando o momento certo para ressurgir. O que aconteceria a seguir não seria um esquecimento, mas um longo período de silêncio e gestação inconsciente desse tipo de criação e processo artístico, onde essa semente arquetípica seria nutrida até encontrar as condições para germinar sob uma nova forma, com uma nova urgência.

Assim surge uma pergunta: O que acontece quando um impulso criativo, tão visceral – e ao mesmo tempo espontâneo – quanto o que deu origem ao projeto com os cães de rua, parece se extinguir entre as tantas “correrias” da vida? É fácil pensar que para a lógica linear do tempo, a década que se sucedeu àquela experiência juvenil poderia ser interpretada como um abandono ou uma ruptura. Entretanto, para a lógica do processo criativo e da psique, o silêncio raramente é um vazio; com frequência, ele é um espaço de profunda e necessária latência e que de forma sutil e irônica pode soar como um grito barulhento, comunicando de fato uma mensagem e um sentido. É aqui então que a ideia de “memória não-factual” de Fayga Ostrower (Ostrower, 1987, p. 209) se torna uma ferramenta indispensável. Se a memória fosse um simplificado arquivo ordenado de fatos, a experiência com os cães teria se tornado uma anedota. Mas a memória criativa, para Ostrower, não é factual; é uma “memória de vida vivida”. Ela não armazena dados, mas “configurações de vida interior”. O que permaneceu daquele período não foi o registro exato de cada poema, mas a essência da experiência: a sensação da liberdade precária, a estrutura da resiliência, a empatia pelo ser marginalizado. A experiência não foi arquivada; foi metabolizada, dissolvendo-se para se tornar parte integrante da minha “constelação de potencialidades” (Ostrower, 1987, p. 4).

Dessa forma, convenientemente, a “memória não-factual” de Ostrower e o “arquétipo adormecido” de Jung — essa estrutura psíquica herdada do inconsciente coletivo que existe em estado latente como uma "forma sem conteúdo" (Jung, 2002, p. 58) — se tornam duas chaves para a mesma fechadura. A memória criativa, para Ostrower, não arquivou o fato, mas metabolizou a 'essência' da experiência. Essa essência é o que chamo poeticamente de arquétipo do "Excluído" ou do "Sobrevivente Astuto" — padrões de comportamento que, uma vez ativado, não desapareceu, mas retornou ao seu estado latente. O silêncio de uma década,

portanto, deixa de ser um vazio para se revelar como um pousio psíquico, um tempo de decantação bachelardiana, onde a experiência, longe do ego, pôde amadurecer até estar pronta para uma nova manifestação.

Todavia, quantas vezes a lembrança pura, a lembrança inútil da infância inútil, volta como um alimento do devaneio, como um benefício da não-vida que nos ajuda a viver por um instante à margem da vida! Numa filosofia dialética do repouso e do ato, do devaneio e do pensamento, a lembrança da infância afirma bem claramente a utilidade do inútil (Bachelard, 1996, p. 110).

Este período de latência foi também um tempo de amadurecimento. A abordagem adolescente do tema, embora potente e genuína, carregava a urgência e talvez a crueza daquela fase da vida. O silêncio permitiu que o meu olhar de artista se transformasse, que minha capacidade de dar forma se refinasse e que a compreensão do próprio tema se aprofundasse. Foi em um silêncio laborioso transmutado em repouso da psique onde, longe da interferência do ego consciente, a experiência pôde “decantar”, refletindo sobre os caros pensamentos de Bachelard. O filósofo descreve essa função purificadora do devaneio como um mergulho nas águas da alma: "Para dissolver as concreções infelizes, o devaneio nos oferece as suas águas calmas, as águas escuras que dormem no fundo de qualquer vida." (Bachelard, 1996, p. 123). A psique precisava desse tempo para que o retorno ao arquétipo não fosse uma mera repetição, mas uma reinterpretação em um nível mais complexo e maduro. O padrão arquetípico é atemporal, mas sua manifestação é sempre histórica e pessoal; aquele padrão precisava de um novo “eu” para se manifestar de uma nova maneira.

Assim, o silêncio de uma década deixa de ser um vazio na narrativa e se revela como a ponte necessária entre o primeiro e o segundo ato. A experiência com os cães semeou o arquétipo. A memória não-factual cuidou da semente, transformando-a em potencialidade latente. O arquétipo não estava morto; estava apenas à espera, enriquecido pela passagem do tempo e pela vida vivida. Aguardava um novo catalisador, um novo “acaso significativo” que o despertasse, não para repetir a forma do cão, mas para encarnar em uma nova figura, com uma nova poética e uma nova urgência: a figura do gato de rua.

A diferença crucial entre o encontro do eu adolescente com os cães de rua e o reencontro adulto com os gatos não reside apenas na espécie do animal, mas também na condição daquele que o percebe. Entre os dois eventos, interpõe-se o fator decisivo que reconfigura toda a experiência criativa: a maturidade. Para Fayga Ostrower, a maturidade não é uma questão de “tempo externo”, de idade cronológica, mas de “tempo interno” (Ostrower, 1987, p. 96). É o processo de elaboração intelectual e emocional que permite que as “potencialidades, talentos,

capacidades, interesses” de um indivíduo se estruturarem e encontrem uma “coerência interior”. Foi precisamente esse “tempo interno” de maturação que transformou o percurso rotineiro de volta para casa, em 2024, no cenário de uma epifania.

É crucial frisar que essa prontidão não nasceu de uma busca deliberada, de uma “deriva urbana” (Jacques, 2003) metodológica. Pelo contrário, ela se manifestou no coração da rotina, no trajeto funcional entre o trabalho e o lar. A teoria da percepção de E. H. Gombrich nos ensina que não existe um “olho inocente” (Gombrich, 1995, p. 20); toda visão é um ato de interpretação. A “participação do observador” (Gombrich, 1995, p. 193) é fundamental na construção do sentido. O olhar maturado que se voltou para o gato já não era ingênuo; ele possuía uma “expectativa”, um “contexto mental” que permitiu selecionar no caos do real aquilo que se ajustava a um padrão interno (Gombrich, 1995, p. 183). A maturidade, portanto, foi a condição de possibilidade que me permitiu ver o extraordinário no ordinário, projetando sobre o evento casual uma ordem de significado que já estava em gestação internamente.

Somente após a repetição desses encontros fortuitos (ver Apêndice B) é que a prática se desdobrou. A maturidade se manifesta também na capacidade de transformar um impulso em um projeto. O que era um “acaso” acolhido no percurso cotidiano pôde, então, se tornar um “rumo” intencional, uma busca deliberada por esses encontros. Como aponta Cecília Salles, o processo criativo se move no “movimento dialético” entre “rumo e vagueza” (Salles, 2012, p. 29). A maturidade permitiu sustentar essa tensão: manter a abertura para a incerteza dos encontros fortuitos do dia a dia, ao mesmo tempo em que se estabelecia o rumo de um projeto de pesquisa consciente, transformando a intuição em um processo poético.

A qualidade deste evento pode ser descrita com maior precisão através das ferramentas conceituais de A. J. Greimas. O encontro com o gato de rua não é um mero acontecimento, mas uma “verdadeira fratura entre a dimensão da cotidianidade e ‘o momento de inocência’” (Greimas, 2002, p. 26). Ele suspende o “uso e usura” das coisas, permitindo que o mundo se revele em sua essência. Para nomear a natureza súbita e luminosa dessa experiência, Greimas utilizaria o termo italiano “*guizzo*”: o instante brilhante, o “raio argênteo” que revela uma descontinuidade no real (Greimas, 2002, p. 35). O “*guizzo*” não está no gato em si, mas na relação que se estabelece, naquele “encontro, no meio do caminho, entre o sujeito e o objeto, no qual um tende rumo ao outro” (Greimas, 2002, p. 34). É o clarão de sentido que emerge da perfeita conjunção entre a prontidão interna e o evento externo.

Do ponto de vista junguiano, este processo de maturação que permite reconhecer o “*guizzo*” pode ser compreendido como o processo de individuação. Foi ele que permitiu que a “constelação” do arquétipo adormecido ocorresse com uma nova intensidade. O arquétipo do

“Sobrevivente Astuto” ou do “Excluído” não era mais uma projeção difusa de anseios adolescentes, mas um padrão que ressoava com questões existenciais mais complexas e elaboradas. O “estado afetivo” gerado pelo encontro com o gato não era uma emoção passageira, mas uma profunda ressonância que conectava o instante presente com toda uma trajetória de vida, ativando a “memória não-factual” daquela primeira experiência com os cães e a integrando em uma nova síntese simbólica.

O reencontro espontâneo com os gatos de rua foi mais do que um despertar; foi um ato de colheita. Foi um instante que, na linguagem de Bachelard, pode ser compreendido como um evento de “tempo vertical”. Em oposição ao tempo horizontal da rotina, que “foge [...] com a água do rio, com o vento que passa”, o tempo vertical é o do “instante poético”, o momento profundo e estabilizado onde as simultaneidades se ordenam (Bachelard, 2010, p. 94). Foi o momento em que o “tempo interno” de maturação se alinhou com o “tempo externo” do acaso, produzindo uma espécie de “*satori*” — termo do zen-budismo para descrever uma experiência de súbita “iluminação” ou compressão — que só um olhar amadurecido poderia sustentar. Este evento não somente reativou um antigo interesse; ele o “recriou”, para usar a expressão de Ostrower (Ostrower, 1987, p. 207), em um nível de complexidade e intencionalidade que apenas a maturidade torna possível, sendo reconhecido não apenas como um acaso significativo, mas como Sincronicidade (Fig. 5).



Figura 5 – Nicholas Alves; *Tríptico de encontros fortuitos na paisagem urbana*; fotografia digital, 2024.

Fonte: Arquivo do artista (2024).

Portanto, tal reconhecimento não é um fim, mas definitivamente um meio. A epifania exige uma resposta ativa, a revelação demanda uma forma. O reencontro com os gatos, ao

reativar o arquétipo em um novo nível de maturidade, instaurou uma crise fundamental: a linguagem do primeiro encontro — a fotografia e o poema literal — já não era suficiente para conter a profundidade do segundo. Uma nova urgência pedia por uma nova matéria, um novo procedimento. Nascia, ali, o problema que definiria o rumo desta pesquisa.

2.3 A chancela do real: Quando o método se torna destino

Para que a epifania de um “acaso significativo” não se dissipe no campo difuso da memória é exigido uma resposta formal. O reencontro maduro com os gatos instaurou uma crise: a fotografia, muitas vezes fiel ao instante, já não bastava para elaborar a profundidade da experiência e, além do armazenamento, o impulso criativo também demandava maior elaboração estética. Foi dessa insatisfação que nasceu a necessidade de um novo passo: a transposição da fotografia para a pintura. Este movimento é um exemplo claro do que Fayga Ostrower (1987) chama de “imaginação específica”. A criatividade não opera no vácuo das ideias, ela “pensa” nos termos da matéria. A passagem da fotografia para a pintura foi a busca por uma linguagem que pudesse expressar o que a fotografia apenas sugeria: onde a foto registrava a aparência, a pintura poderia investigar a essência. Inicialmente, as pinturas foram por meio de manipulação digital (Fig. 6), mas as vontades de explorar “tintas e quadros de verdade” e criar um quadro que “minha mãe pudesse pendurar na casa dela” ficaram guardadas, mas pulsantes.



Figura 6 - Nicholas Alves; *Primeiras manipulações digitais*; manipulação digital, 2024.

Fonte: Arquivo do artista (2024).

Esse processo é o que Cecília Salles define como um “movimento de tradução intersemiótica”, que, aqui, significa “conversões, ocorridas ao longo do percurso criador, de uma linguagem para outra” (Salles, 2012, p. 115). A verdade contida na linguagem fotográfica criou um desejo de ser traduzida para a linguagem da pintura. Nessa tradução, algo se perde, como a fidelidade documental, mas algo fundamental é ganho: a profundidade da interpretação, a síntese da “memória não-factual” que condensa múltiplas vivências em uma única imagem simbólica. A imaginação começou a operar em termos pictóricos, questionando: como a textura de uma pincelada poderia traduzir a aspereza do concreto e a suavidade do pelo? Como uma paleta de cores poderia comunicar a melancolia de um fim de tarde e a altivez de um olhar? A obra deixa de ser um registro do encontro para se tornar a sua elaboração poética e a busca de outras linguagens pictóricas tornou-se uma urgência interna.

Enquanto essa necessidade interna de formalização pictórica se desenvolvia, uma exigência externa e aparentemente corriqueira surgiu: a obrigação de apresentar um pré-projeto como avaliação final da disciplina de Metodologia de Pesquisa em Arte, ministrada pelo Professor Paulo Faria. Como ainda não havia decidido qual das ideias de projeto de pesquisa – anotadas durante meu percurso acadêmico – iria levar para o Trabalho de Conclusão de Curso nos semestres posteriores, escolhi esse projeto “dos gatos de rua”, – já nomeado como “Nós gatos já nascemos pobres” e que, na verdade, não constava na mesma “gaveta” dos “projetos de pesquisa acadêmicos anotados” – para desenvolver como trabalho final do curso citado. Assim, o que poderia ter sido um desvio ou uma mera formalidade acadêmica tornou-se, na verdade, a ignição que daria ao processo sua espinha dorsal conceitual. A necessidade de articular a intuição em uma estrutura lógica – com justificativa, objetivos e metodologia – funcionou exatamente como o “limite” que, para Ostrower, gera liberdade criativa. Essa restrição forçou o que ela chama de “ordenação interior” (Ostrower, 1987, p. 51): os sentimentos e as imagens difusas que os gatos evocavam precisavam ser organizados, nomeados e conectados.

Essas duas exigências de forma, a pictórica e a verbal, não ocorreram em sequência, mas em paralelo, alimentando-se mutuamente. A tentativa de esboçar uma pintura dava corpo e urgência às palavras escritas no projeto; por sua vez, o esforço para definir conceitualmente a pesquisa – que na época era entendida e elaborada como uma “caçada poética” sobre gatos de rua – aguçava o olhar, revelando novas camadas de significado a serem exploradas na imagem. O impulso artístico e a necessidade acadêmica, juntos, transformaram um conjunto de “acazos significativos” em um projeto coeso e consciente. O que era uma série de encontros fortuitos e reações intuitivas adquiriu, através desta dupla exigência da forma, um rumo, uma

identidade e, mais importante, a autoconsciência de que ali residia uma pesquisa potente e vital. Contudo, um projeto pode ser coerente e ainda assim carecer de propósito. A estrutura estava montada, mas a pesquisa ainda era uma possibilidade, um caminho entre outros que repercutia na minha dúvida sobre escolha da pesquisa de conclusão de curso. Faltava-lhe a chancela de uma necessidade prática da vida mundana e o impulso de um desejo afetivo, aquele selo que a vida imprime no intelecto e o transforma em destino. E ele veio na forma do miado de um gato “fugitivo”.

Sempre me foi claro que um projeto de pesquisa pode nascer da teoria, mas esse nasceu e se firmou em um chamado. Já havia passado algum tempo da finalização do pré-projeto, e sinceramente, nem pensava mais sobre as “caçadas poéticas dos gatos de rua”, ainda persistindo a angustiante hesitação sobre qual deveria ser a minha pesquisa de conclusão de curso. Porém, quando recebi a notícia de que o gato de uma amiga querida havia fugido de sua casa, uma urgência tomou conta de mim, sobrepondo-se a qualquer outra obrigação, tomado intensamente pela intuição de que eu iria achar aquele gato. Larguei o que estava fazendo, – uma aula de Estágio III – improvisei uma placa de “procura-se” no notebook de um colega (Fig. 7) e fui até a casa da minha amiga para começarmos a busca. Jung chamaria isso de “estado afetivo intenso” (Jung, 2016, § 970), aquela condição de alta voltagem emocional que torna a psique permeável, rebaixando o limiar entre o eu e o mundo. Não foi um ato de lógica, mas de pura afetação.



GATINHO DESAPARECIDO!!!

**Perdido no Bairro Cazeca
(PRÓXIMO AVENIDA RIO BRANCO - TRAVESSA IBIÁ)**

ATENDE POR “MARCELO”

CONTATO:



Figura 7 – Nicholas Alves; *Cartaz para achar o Marcelo*; arte digital, 2024.

Fonte: Arquivo do artista (2025).

Naquele momento, eu não era apenas um amigo ajudando; eu era a personificação do que poderíamos chamar de arquétipo do Buscador. Esta figura primordial, uma vez ativada, nos impele à ação por meio de uma compulsão que, segundo Jung, "se impõe a modo de uma reação instintiva contra toda a razão e vontade" (Jung, 2002, p. 58), movida por uma necessidade que transcende o pessoal e o biográfico. A busca pelo gato perdido deixou de ser uma tarefa circunstancial para se tornar a manifestação de uma busca mais profunda, um movimento da psique em direção a algo que precisava ser encontrado. As ruas se tornaram o mapa de uma busca ansiosa. Cada rua, cada terreno baldio, cada telhado e cada miado ao longe era uma

possibilidade, um sinal em potencial. A energia afetiva não estava apenas me movendo, mas aguçando minha percepção, preparando o terreno para o que estava por vir.

E então aconteceu, o encontro como um evento sincronístico por meio de uma atenção sensível e especial. Quase já desistindo da busca, escutamos dois gatos brigando no estacionamento subterrâneo de um prédio. Fomos correndo até os gatos, e debaixo de um carro dentro do estacionamento, estava o gato de minha amiga, chamado Marcelo. Acontece que só isso já seria excepcional, mas esse encontro não foi em um prédio qualquer, nem em um telhado distante de alguma casa aleatória, mas ali, no exato edifício onde o residia Professor Paulo Faria – o professor que, meses antes, na disciplina de Metodologia, havia me fornecido as primeiras ferramentas para iniciar a minha pesquisa em arte que pretendia desenvolver especificamente uma “caçada poética sobre gatos”. Além de morador, ele também era o síndico do edifício, motivo pelo qual ele e sua companheira – a professora Clarissa, também do curso de Artes Visuais – se encarregaram de nos ajudar a resgatar o gatinho perdido. Há momentos em que a mera causalidade se torna uma explicação pobre, quase indigente e desrespeitosa. Foi ali que o conceito de Sincronicidade de Jung deixou de ser para mim apenas uma teoria lida e se tornou uma realidade vivida, um princípio ativo que reordena o mundo.

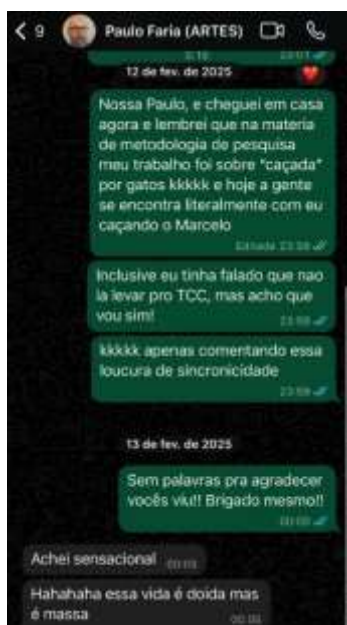


Figura 8 – Nicholas Alves;

Mensagem para o professor Paulo Faria sobre a definição do objeto de pesquisa; captura de tela, 2025.

Fonte: Arquivo do artista (2025).

A estrutura daquele evento era a de um desenho perfeito. A Sincronicidade, como Jung a descreveu, é a coincidência significativa de dois ou mais eventos, sem relação causal, mas com o mesmo conteúdo de sentido. O evento interno – minha busca, impulsionada por um projeto embrionário sobre gatos – e o evento externo – o encontro do gato no lugar exato que simbolizava a validação acadêmica desse mesmo projeto (Fig. 8) – não estavam ligados por nenhuma corrente de causa e efeito. Estavam ligados por um fio de ouro de puro significado. O acaso deixou de ser um labirinto e se tornou uma motivação para a minha “bússola interna” (Ostrower, 1987, p. 6), cuja agulha apontava inequivocamente para um norte.

A sensação que se seguiu ao encontro não foi de mero alívio ou de feliz coincidência. Foi um arrepio, um espanto que silencia a mente e fala diretamente à alma. Essa qualidade de espanto sagrado, de estar diante de um padrão de sentido que nos transcende, é o que Jung chamou de “numinosidade” (Jung, 2016, § 827). É a qualidade que distingue uma casualidade de uma epifania. O evento tornou-se numinoso porque além de resolver o problema prático do gato perdido, também iluminou todo o meu percurso criativo e acadêmico, revelando-lhe um sentido e uma direção que, até então, eram apenas pressentidos. Aquele evento foi a resposta a uma pergunta que eu ainda não havia ousado fazer em voz alta. Ele confirmou o caminho. O que era uma possibilidade, uma entre tantas, tornou-se uma necessidade. O “acaso significativo” de Ostrower, que até então guiava meus passos de forma intuitiva, cristalizou-se, naquele instante, em uma escolha consciente e irrevogável. A pesquisa sobre os gatos de rua deixou de ser um 'tema interessante' para se tornar meu trabalho e meu caminho. O procedimento não era mais uma construção intelectual; havia se tornado destino. A tarefa, a partir daquele instante, seria dar forma à beleza e à ordem que a própria realidade, em sua chancela definitiva, me havia revelado.

3 A PRÁTICA DO (RE)ENCONTRO: PRONTIDÃO E APROPRIAÇÃO COMO METODOLOGIA DE PRODUÇÃO ARTÍSTICA.

Se o capítulo anterior cartografou o território teórico e desenterrou o “chamado” arquetípico que fundamenta esta investigação, este se dedicará à sua contraparte visceral: a arqueologia do processo. Aqui, a narrativa se volta para a práxis, para o percurso acidentado que transformou uma intuição difusa em um processo de criação. Este não é o relato de um plano previamente traçado, mas a crônica de uma descoberta, a história de como as dúvidas, as crises e as epifanias do fazer artístico forjaram, no calor da experiência, as próprias ferramentas que hoje sustentam este trabalho.

Tudo se inicia com um rito de passagem, um ato que ancora a pesquisa na realidade acadêmica e, ao mesmo tempo, a lança em um mar de incertezas: a formalização do projeto com a minha orientadora, a Profa. Dra. Elsieni. O nervosismo no convite que eu estava fazendo a ela e o pacto de responsabilidade que ela propôs ressoaram em mim com a força de um compromisso inadiável. Acompanhava esse momento um natural amedrontamento, que não se tratava de um temor paralisante, mas da vertigem que precede todo mergulho necessário. Era a consciência do peso e da beleza da tarefa que se apresentava: a de transformar um percurso de vida em um caminho de conhecimento.

Minha primeira reação a essa vertigem foi construir uma armadura. Diante da simplicidade do meu desejo – pintar gatos de rua a partir de encontros fortuitos –, senti uma urgência em legitimá-lo através de um complexo e variado arcabouço conceitual. Levantei um exército de teóricos para defender uma fortaleza que ainda nem existia, reunindo de forma dispersa a fenomenologia, a psicologia analítica, a teoria da imagem e os estudos urbanos. Havia ali uma tentativa de preencher com erudição o que ainda era uma lacuna de confiança. Este ponto de partida no excesso, contudo, revelou-se o início necessário de um longo e depurador movimento de afunilamento, uma jornada do peso à potência, do excesso à essência.

3.1 O reencontro e a maturidade do olhar: A gestação inconsciente.

Aquela armadura teórica, no entanto, logo se revelou pesada demais, transformando-se em uma jaula. A vastidão de referências (Ver Apêndice E), que a princípio parecia um porto seguro, tornou-se um labirinto paralisante. Sentia-me despreparado para manejar com profundidade aquele arsenal de conceitos, e um abismo intransponível se abria entre a ambição do discurso e a simplicidade da prática. O desespero não era apenas o de um estudante diante

de um desafio, mas o de um artista que via sua intuição mais genuína ser sufocada pelo peso de justificativas que não conseguia, de fato, encarnar. A tentativa de conectar a fenomenologia do espaço urbano de Bachelard com o simples desejo de pintar um gato de rua parecia um gesto forçado, um artifício que soava falso à minha própria escuta.

Foi nesse ponto de impasse que a intervenção da minha orientadora se mostrou cirúrgica. Em uma conversa que me "puxou de volta para a realidade", ela diagnosticou a crise com precisão: o excesso de teoria era um sintoma de insegurança, não de robustez. Seu conselho, direto e libertador, foi o de abandonar a periferia conceitual e retornar ao centro do meu próprio território: "Comece pelo que você domina, pelo que ressoa de verdade em você". Aquelas palavras não foram apenas uma sugestão metodológica; foram uma permissão para que eu confiasse na minha própria bagagem, um alívio que desfez o nó da paralisia e me apontou um caminho transitável.

Este conselho provocou o primeiro e mais fundamental afunilamento da pesquisa. O território que eu já habitava, o lugar de onde minha percepção do mundo de fato partia, era a Psicologia Analítica. A Sincronicidade de Carl Gustav Jung não era, para mim, um conceito a ser aprendido, mas a nomeação de uma experiência vivida, a lógica sensível que secretamente já guiava meu percurso e meus encontros. Assumir a Sincronicidade como ponto de partida foi um ato de honestidade intelectual e existencial. Ela deixou de ser mais uma referência em uma lista para se tornar a verdadeira âncora da investigação, o solo firme a partir do qual a pesquisa poderia, enfim, começar a crescer de forma orgânica.

Com a Sincronicidade firmada como alicerce, foi outra sugestão da minha orientadora que ergueu a viga mestra da pesquisa: conectar essa experiência vivida ao conceito de Acaso Significativo da artista e teórica Fayga Ostrower. A articulação foi imediata, a ressonância, absoluta. Encontrei ali a ponte fundamental que minha investigação demandava, a estrutura que unia de forma inseparável a dimensão psíquica à prática de criação artística. Se Jung me oferecia o arcabouço ontológico, o "porquê" de um evento acausal se carregar de um sentido tão potente, Ostrower me entregava a fenomenologia do gesto criador, o "como" um artista se prepara e age diante do fortuito. O diálogo entre os dois não era uma mera soma, mas uma síntese que calibrava a lente teórica da pesquisa, permitindo-me olhar para os meus próprios encontros com o mundo não mais como meras coincidências, mas como atos complexos de conhecimento.

Paralelamente a essa decantação teórica, um segundo movimento investigativo foi inaugurado, desta vez voltado para dentro. A pedido da orientadora, mergulhei em meus arquivos e portfólios, iniciando o que se revelaria uma verdadeira arqueologia pessoal (Ver

Apêndice C). A tarefa, que poderia ter sido um mero levantamento burocrático, converteu-se em um procedimento de pesquisa sobre mim mesmo, um exercício autoetnográfico em busca do fio invisível que conectava minhas produções dispersas ao longo do tempo. Era um convite para olhar para o meu próprio percurso como um campo de dados, para investigar as recorrências, os padrões e as obsessões latentes que, sem que eu soubesse, já vinham delineando o contorno da pesquisa atual.

Foi nesse mergulho nos próprios rastros que a epifania se deu. Em meio a trabalhos universitários, experimentações digitais, e alguns trabalhos remunerados, reencontrei um projeto que jazia soterrado em uma pasta antiga e nas camadas mais profundas da minha memória: “*Cachorros de rua que escrevem poemas com finais engraçadinhos*” (Fig.9 e Fig. 10), elaborado aos quinze anos, enquanto a vida se desdobrava sobre as duas rodas de uma moto entregando remédios. O espanto da redescoberta foi imediato. Aquilo que eu guardava como uma anedota juvenil, uma produção ingênua e sentimental, revelou-se diante dos meus olhos como a verdadeira “rocha-mãe” desta pesquisa, a manifestação primordial e esquecida de todas as inquietações que agora me moviam.



Figura 9 – Nicholas Alves; *Espada*; fotografia e manipulação digital, 2011.

Fonte: Arquivo do artista (2011).

Aquela experiência, antes vista como ingênua, pôde então ser nomeada e compreendida à luz do referencial junguiano. A deriva forçada pelo ofício de motoboy, a empatia pelo animal à margem, o interesse pelo Excluído e a tentativa de dar-lhe voz eram, na verdade, a primeira

manifestação de um padrão que pulsava em mim. A pesquisa atual sobre os gatos de rua não era, portanto, um começo, mas o reencontro maduro com um “arquétipo adormecido” (Jung, 2002, p. 58), uma “forma sem conteúdo” que, uma vez ativada na adolescência, permaneceu em estado latente, aguardando as condições e a maturidade de uma nova década para germinar com renovada urgência e complexidade.

A quase década que separa a experiência com os cães da pesquisa atual poderia ser interpretada, sob a lógica linear do tempo, como um abandono ou uma ruptura. Contudo, para a dinâmica da psique e do processo criativo, o silêncio raramente é um vazio. Foi, na verdade, um tempo de pousio psíquico, um período de necessária latência onde a experiência, longe da interferência do ego consciente, pôde decantar. É aqui que a ideia de “memória não-factual” de Fayga Ostrower (Ostrower, 1987, p. 209) se torna uma ferramenta indispensável. O que permaneceu daquele período não foi o registro exato de cada poema, mas a essência da experiência: a sensação da liberdade precária, a estrutura da resiliência, a empatia pelo ser marginalizado. Essa essência, que é o próprio arquétipo junguiano, não foi arquivada; foi metabolizada, dissolvendo-se para se tornar parte integrante da minha “constelação de potencialidades” (Ostrower, 1987, p. 4), aguardando as condições para uma nova manifestação.



Figura 10 – Nicholas Alves; Mimado; fotografia e manipulação digital, 2011.

Fonte: Arquivo do artista (2011).

Assim, a arqueologia do meu próprio percurso revelou que esta investigação não era um começo, mas a retomada consciente de um chamado antigo. A diferença crucial entre os dois momentos não residia no tema, mas na condição daquele que o percebia. Foi a maturação do “tempo interno” (Ostrower, 1987, p. 96) – o processo de elaboração intelectual e emocional – que permitiu transformar a intuição adolescente em um projeto de pesquisa consistente. O reencontro com o arquétipo, agora munido de autoconsciência e das ferramentas da reflexão acadêmica, estava pronto para se desdobrar não mais apenas como um impulso poético, mas como uma práxis que une deliberadamente a experiência vivida ao rigor da investigação.

3.2 O despertar no ordinário: Fotografias e traduções iniciais

Com o principal eixo teórico finalmente delimitado e o reconhecimento consciente da profundidade histórica da minha própria busca, emergiu uma urgência de materialização. A epifania do reencontro com o arquétipo exigia uma resposta ativa, a revelação demandava uma forma. Era preciso dar corpo àquele diálogo entre Jung e Ostrower, traduzir em matéria a complexa teia de afetos e conceitos que se formava. O impulso não era o de ilustrar uma teoria, mas o de criar um objeto que fosse, em si, o testemunho daquela síntese recém-descoberta, um primeiro rastro físico da jornada que se iniciava.

Foi dessa necessidade que nasceu a primeira obra “material” deste percurso, “*Eu conversei por horas com sua fotografia...*” (Fig. 11). A escolha do suporte, contudo, já anunciava uma ambiguidade que se revelaria central. Por um lado, o ato de pintar em tela era um gesto de autoafirmação, uma tentativa de me legitimar em um território – o da pintura – que sempre me pareceu distante, dada minha trajetória mais ligada ao digital. Por outro, a escolha por uma tela de nylon improvisada, um material precário e translúcido reaproveitado de um antigo sonho de fazer serigrafia era um prenúncio involuntário da devida atenção que eu devia à materialidade alternativa e que viria a se consolidar. A obra era, portanto, um campo de batalha: entre a vontade de se adequar a uma tradição e uma intuição material que já apontava para sua própria subversão.

O título da obra, “*Eu conversei por horas com sua fotografia...*” (Fig. 11), nasceu de um gesto quase arbitrário, uma apropriação - seguindo o conceito do nome da série - de um verso da canção “The World Has Turned”, da banda Weezer. Contudo, o que se iniciou como um gracejo revelou-se, a posteriori, um diagnóstico dolorosamente preciso do meu processo naquele momento. A execução daquela pintura era, de fato, uma exaustiva e unidirecional conversa com um fantasma. O ato de pintar consistia em projetar a imagem sobre a tela precária

com um aparelho de projeção improvisado e barato, e olhá-la por horas a fio, num esforço de traduzir, com a maior fidelidade possível, um registro que, a cada pincelada, se revelava mais insuficiente. O próprio nome da obra, portanto, nascido de um acaso que só mais tarde se mostraria significativo, já continha em si a semente da crise: ele era o sintoma do esgotamento de um paradigma pessoal, a confissão involuntária de que meu diálogo era com a imagem, e não com o encontro.



Figura 11 – Nicholas Alves; *Eu conversei por horas com a sua fotografia da minha carteira, você só escutou*; acrílica sobre nylon, 50 x 40 cm, 2025.

Fonte: Arquivo do artista (2025).

A resposta da minha orientadora a essa primeira materialização, no entanto, não foi de uma validação total, mas uma provocação que me lançou em uma nova crise. Diante da pintura, sua questão foi incisiva: “Por que pintura? Por que agora?”. Ela me desafiou a criar “outras versões” daquela mesma cena, citando como exemplo os inúmeros estudos que Picasso produziu e que eram, em si, obras autônomas. A sugestão, que visava expandir meu processo, funcionou inicialmente como um bloqueio. Senti-me perdido, sem ferramentas para responder àquele desafio. A provocação para repetir o gesto parecia um beco sem saída, precisamente porque expunha a fragilidade da minha idealização inicial, que se esgotava no primeiro e único ato de representar a fotografia.

O bloqueio que senti não era de natureza técnica, mas conceitual. A dificuldade em criar “outras versões” revelava o esgotamento de um paradigma no meu próprio fazer artístico: o da representação como única possibilidade de expressão visual. A verdade da minha experiência não residia apenas na imagem do gato, capturada pela fotografia, mas na totalidade do encontro: a luz do fim de tarde, a textura do asfalto, a minha própria condição de prontidão afetiva. A tentativa de simplesmente retratar o que eu via se mostrava incapaz de conter a força do evento. A pintura, atrelada à fidelidade fotográfica, reduzia a experiência a uma de suas facetas, silenciando a dimensão tátil, espacial e psíquica que, para mim, constituía o cerne daquele instante (Fig. 12). A crise não era sobre como pintar, mas sobre a insuficiência da representação pictórica como linguagem para dar conta daquele acontecimento.



Figura 12 – Nicholas Alves; *Gato branco repousando à margem da via*; fotografia digital, 2024.

Fonte: Arquivo do artista (2024).

A primeira tentativa de responder a essa crise e à provocação da orientadora foi deslocar o foco da figura para o seu contexto. Se a representação do gato se esgotara, talvez a resposta estivesse em seu território. A pergunta-chave mudou de “O que eu vi?” para “Onde ele estava?”. Foi assim que nasceram as primeiras experimentações cartográficas (Jacques, 2003; Rolnik,

2011), intervenções digitais sobre mapas da cidade que buscavam traçar os percursos e localizar os pontos exatos dos encontros. Este movimento representou um passo importante, uma primeira saída do campo puramente mimético em direção a uma investigação sobre o espaço. Era uma tentativa de traduzir o evento para outra linguagem, como descreve Cecília Salles, em um “movimento de tradução intersemiótica” (Salles, 2012, p. 115), onde a verdade contida na fotografia buscava uma nova forma de se expressar (Fig. 13).

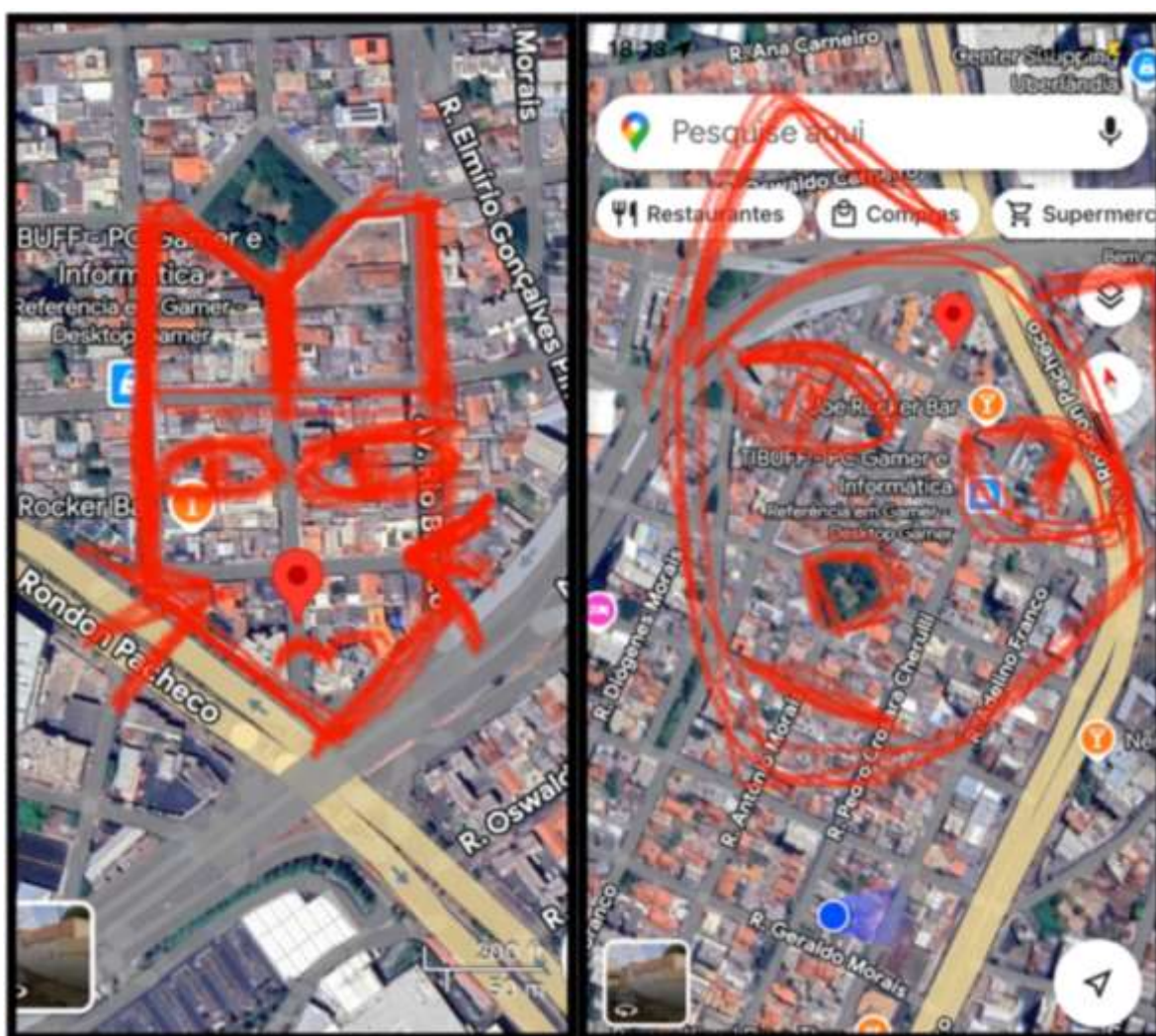


Figura 13 – Nicholas Alves; *Experimentações sobre mapa*; intervenção digital sobre captura de tela, 2025.

Fonte: Arquivo do artista (2025).

Apesar de representarem um avanço conceitual, as cartografias digitais logo revelaram seus próprios limites. Embora trouxessem o território para o centro da discussão, elas ainda operavam no campo da representação bidimensional, distantes da fisicalidade do encontro. A aspereza do concreto, a umidade do papelão, o peso da pedra – elementos que constituíam o

corpo sensível do evento – eram aplainados e silenciados na superfície asséptica da tela do computador. A verdade daquele instante não era apenas topográfica; era tátil, material, atmosférica. Havia uma lacuna intransponível entre o registro informacional do mapa e a densidade fenomenológica da experiência vivida, uma constatação de que a busca por uma linguagem que honrasse o encontro precisava ir mais fundo, para além da imagem.

Foi nesse momento de insatisfação que a pergunta-chave da pesquisa sofreu sua mutação decisiva. O questionamento deslocou-se de “Onde o encontro aconteceu?” para uma interrogação mais radical e encarnada: “O que havia no lugar?”. Essa mudança sutil no verbo – do estar ao haver – abriu uma nova dimensão. A resposta não estava mais em representar o território, mas em deixar que o próprio território se apresentasse. A intuição que começou a se gestar era a de que os documentos primordiais daquela investigação não eram as fotografias que eu tirava, mas os próprios fragmentos de mundo que testemunhavam o encontro. A matéria deixava de ser cenário para se tornar, potencialmente, o próprio corpo da obra.

Essa intuição encontrou sua cristalização no próprio ato de pesquisar: o caminhar. No trajeto rotineiro para a universidade, a caminho de uma das orientações, o corpo se colocava em um estado de prontidão e abertura. Como descreve Renata Voss Chagas, o deslocamento deixa de ser meramente físico para se tornar “elemento conceitual que se relaciona com a memória e o apagamento” (Chagas, 2017, p. 18), transformando o “caminho como atelier”. Era nesse estado, com a percepção aguçada pela busca e o corpo exposto ao fortuito, que a condição interna de “prontidão” descrita por Ostrower (1987, p. 14) se tornava mais permeável. O trajeto cotidiano converteu-se, assim, no campo de pesquisa por excelência, o laboratório a céu aberto onde a epifania metodológica estava prestes a irromper.

3.3 A insuficiência da imagem: Traduções e primeiras materialidades

A primeira materialização dessa nova intuição se deu a partir de um gesto deliberado: decidi retornar ao local exato do encontro com o gato que originou a pintura em nylon. O ato não era mais o de um fotógrafo buscando um ângulo, mas o de um arqueólogo prospectando um sítio afetivo. Foi então que o encontrei: um fragmento de mármore branco, abandonado junto a outros entulhos, cuja forma irregular evocava para mim, de maneira inequívoca, o contorno da cabeça de um felino. O ato de me esconder até achar o momento oportuno para pegar aquela pedra, de “roubá-la” de seu contexto de descarte, foi profundamente libertador (Fig. 14). Naquele momento, eu não estava apenas coletando um objeto; estava testando uma hipótese no campo, realizando o primeiro ato de um procedimento que ainda não sabia nomear.



Figura 14 – Nicholas Alves; *Pilha de mármore*
próxima ao viaduto da Avenida João Naves;
fotografia digital, 2025.

Fonte: Arquivo do artista (2025).

A epifania definitiva, no entanto, irrompeu na continuidade do trajeto para a orientação, pouco depois, quando o acaso interveio de forma avassaladora. Após avistar e fotografar outros gatos em uma parada pelo caminho, exatamente aos fundos de uma grande franquia de fast-food (Fig. 15), que tem um “ponto” de água e ração mantido por cuidadores anônimos e carinhosos, a intuição sobre o procedimento de coletar os “suportes” no exato momento do registro e nos próprios locais dos encontros ecoava como uma magnífica oportunidade para mim. Foi então que o vi: um pedaço de placa de mdf, jogado ao perto de um muro e entre alguns galhos de palmeira. Ao pegá-lo, a conexão se tornou inegável, um clarão de sentido que “recapitou” toda a pesquisa. O mdf, sujo e amassado, trazia os quase apagados dizeres manuscritos: “estou com fome / roupas / me aj... / deus” (Fig. 16), ao lado de um singelo coração. O gesto “rasgado”, com vestígios de pó preto, até nesse exato momento de escrita e lembrança faz-me sentir o cheiro forte de carvão, que de alguma forma me faz pensar que a autora tenha usado uma vareta queimada para gravar essa súplica sobre uma das piores coisas que a humanidade fez e faz acontecer. Aquele de fato, não era mais um simples fragmento; era um signo denso, um ponto de intersecção onde a marginalidade felina e a humana, minha

própria biografia e minha prática artística se fundiram de forma irrefutável a uma problemática universal.

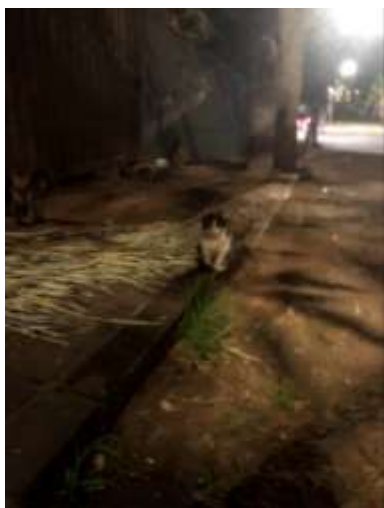


Figura 15 – Nicholas Alves; *Gatos de rua em ponto de ração e água aos fundos do Habibs*; fotografia digital, 2025.

Fonte: Arquivo do artista (2025).

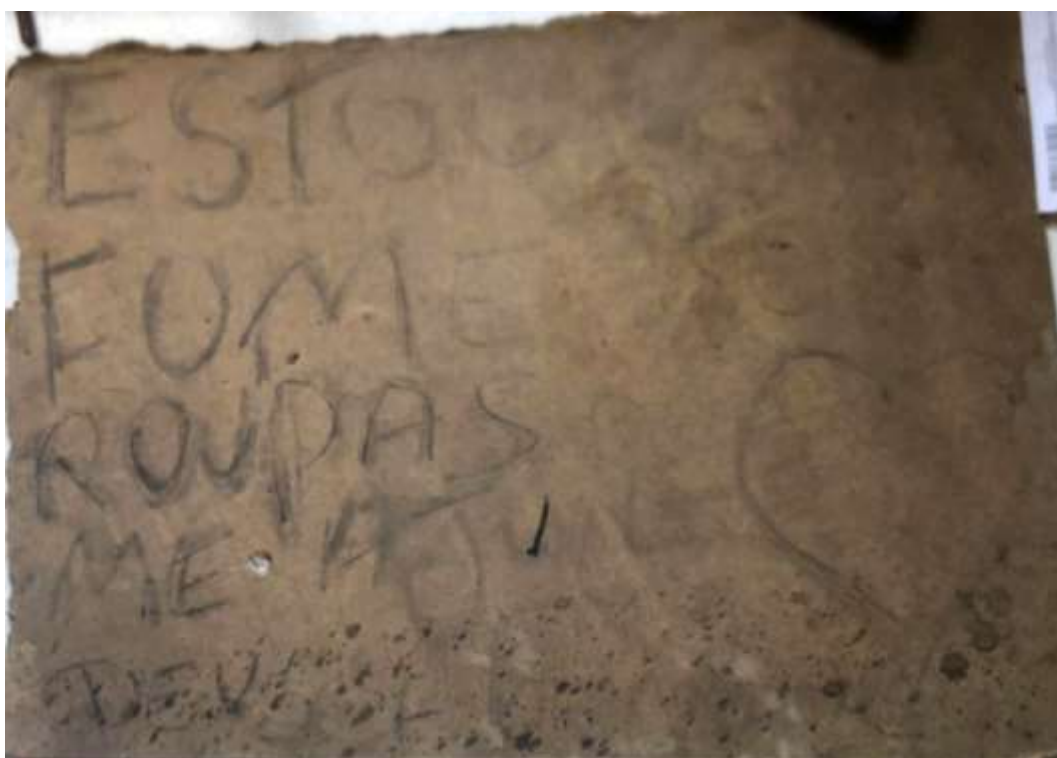


Figura 16 – Nicholas Alves; *Placa de MDF suplicante coletada na rua*; fotografia digital, 2025.

Fonte: Arquivo do artista (2025).

Este evento foi a Sincronicidade (Jung, 2016, § 819) encarnada. Não se tratava de uma mera coincidência, mas da “conexão cruzada significativa” (Cohen, 2014, p. 29) entre um evento externo – o madeirite com sua inscrição precisa – e um estado psíquico interno já constelado, um “estado afetivo intenso” (Jung, 2016, § 970) preparado por toda a minha busca. A memória biográfica da fome e da vida na rua – uma época que “mochilei” pelo Brasil sem dinheiro e que até então era um pano de fundo latente (Fig. 17), foi ativada e encontrou seu “paralelo significativo” (Cohen, 2014, p. 29) naquele objeto. Naquele instante, a pesquisa encontrou não só seu corpo material, mas sua mais profunda justificativa ética e existencial, ancorada na realidade compartilhada do desamparo.



Figura 17 - Edu Bah; *Foto e postagem sobre a primeira viagem como mochileiro de Nicholas*; captura de tela, 2014.

Fonte: Página Diários de Carona, Facebook (2014).

A partir daquele evento, o que era uma intuição experimental se cristalizou em poética. A coleta de vestígios deixou de ser uma possibilidade entre outras para se tornar o fazer central e definidor desta pesquisa. Ocorreu ali a passagem fundamental da minha prática, migrando da

“representação” para o da “apresentação”. Eu não precisava mais pintar “sobre” o território, buscando traduzir sua essência para a superfície da tela; eu podia agora apresentar o próprio território, deixando que seus fragmentos, carregados de sua própria história e matéria, falassem por si. A obra de arte deixava de ser uma janela para o mundo para se tornar um pedaço do próprio mundo, deslocado para o campo da arte e da reflexão.

Levei aqueles primeiros achados para a orientação com a solenidade de quem carrega artefatos sagrados. A pedra de mármore e, principalmente, o pedaço de MDF não eram mais meros objetos, mas os documentos vivos da epifania que acabara de ocorrer. Ao partilhá-los com minha orientadora, a emoção era a de quem finalmente encontrou a linguagem que buscava. Expliquei como aquele madeirite não era apenas um suporte precário, mas o testemunho de uma dupla marginalidade, o ponto exato onde a minha investigação sobre os gatos de rua se encontrava com a invisibilidade da existência humana nas mesmas ruas. A partilha da descoberta no espaço da orientação foi o primeiro ato de traduzir a vivência em discurso e de transformar o achado em argumento.

Posteriormente, para materializar a resposta à provocação inicial de criar “outras versões”, utilizei o fragmento de mármore como corpo da obra. A ideia de usar a encáustica não foi casual. Sua natureza orgânica, sua textura que sela e ao mesmo tempo revela a superfície, parecia o meio ideal para dialogar com a memória contida na pedra. Em reflexão posterior, também observei e recordei que a encáustica foi uma das técnicas que a minha orientadora Profa. Dra. Elsiene propôs para uma das turmas de Estágio II, da qual fiz parte anos atrás. Nessa disciplina elaborei a obra “saco de dormir”, que remete diretamente – em relação às cores e formato – ao item que de fato eu usava para dormir na rua enquanto vivia a experiência de me “jogar no mundo” apenas com uma mochila nas costas. Dentro do processo, isso se encaixa como mais um acaso significativo (Fig. 18).



Figura 18 – Nicholas Alves; *saco de dormir*; encáustica sobre papel e algodão dentro de embalagem plástica, 10 x 15 x 5 cm, 2024.

Fonte: Arquivo do artista (2024).

No trabalho sobre o mármore, o gesto sobre a pedra não era uma tentativa de a cobrir totalmente, mas o de inscrever nela a imagem-memória do gato, fundindo a figura do animal à matéria do seu território. A obra foi apresentada não como uma pintura sobre uma pedra, mas como a pedra tornada imagem, uma síntese material que encarnava a superação da representação pela via da apropriação. O diálogo com a orientadora diante daquela peça foi o momento decisivo. Apresentei a obra em mármore como a minha resposta à demanda por uma nova “versão” (Fig. 19). Após um momento de observação silenciosa, em que comparamos a fotografia original do gato com a nova materialidade, a validação veio. Ela concordou que aquilo era, de fato, uma inesperada releitura, um caminho que se abria com imensa força poética. Aquele aval não foi um mero consentimento, mas a “licença poética” que eu necessitava para abandonar parcialmente o porto seguro da pintura tradicional e me lançar com confiança na exploração radical do novo fazer que o próprio percurso havia me revelado.



Figura 19 – Nicholas Alves; *MINHAU*; encáustica sobre mármore, 28 x 25 x 4 cm, 2025.
Fonte: Arquivo do artista (2025).

Com esse suporte poético concedido, a natureza da pesquisa se transformou. Em um acordo com a orientadora, decidimos que o restante do percurso no TCC 1 seria dedicado a um período de livre experimentação. A pressão por definir as linguagens foi dissolvida, e o processo se abriu para se tornar um verdadeiro laboratório de práticas. A questão não era mais “qual técnica usar?”, mas “o que cada encontro e cada vestígio demandam?”. A pintura sobre objetos, a assemblage, a exploração de novos materiais coletados: tudo se tornou parte de um processo de pesquisa-criação cujo objetivo principal era acumular um corpo de trabalho denso, variado e poético, um arquivo de experiências materiais que seria, posteriormente, o objeto de análise e reflexão teórica.

Foi nesse novo regime de liberdade que a pintura sobre o mdf “ESTO ME ASSALTA” pôde ser realizada, tornando-se o emblema desta nova fase. O ato de pintar a efígie de um gato sobre aquele fragmento específico foi a síntese de todo o percurso até então. Ali se encontravam a poética da apropriação, a conexão biográfica com a experiência da rua, a fusão simbólica entre a marginalidade humana e a felina e, fundamentalmente, a transformação de um detrito, um vestígio do abandono, em um documento poético. A obra não falava “sobre” a pobreza; ela era

feita “da” pobreza (Fig. 19), encarnando em sua própria materialidade a aliança declarada no título desta pesquisa: “*Nós gatos já nascemos pobres*”.



Figura 20 – Nicholas Alves; *ESTO ME ASSALTA*; acrílica e carvão sobre MDF, 32 x 44 cm, 2025.

Fonte: Arquivo do artista (2025).

Essa prática consolidada de coleta e apropriação, contudo, gerou uma nova demanda, desta vez de ordem teórica. A necessidade de aprofundar as leituras sobre Materialidade, Apropriação e Arte Povera não surgiu de uma imposição curricular, mas de um chamado orgânico do próprio processo. Era preciso encontrar os nomes, os contextos e os interlocutores na história da arte para aquilo que eu já estava fazendo. A redescoberta de artistas que operavam com a apropriação do descarte, como Jac Leirner e sua poética da acumulação de objetos cotidianos (Fig. 21), não serviu para ditar um caminho idêntico — visto que a práxis dela tende frequentemente à ordenação rigorosa e seriada, enquanto a minha busca preservar a crueza da ruína urbana —, mas sim para confirmar que o percurso solitário que eu trilhava, na verdade, dialogava com uma linhagem potente e consolidada, afinando minha percepção e enriquecendo a compreensão da minha própria poética.

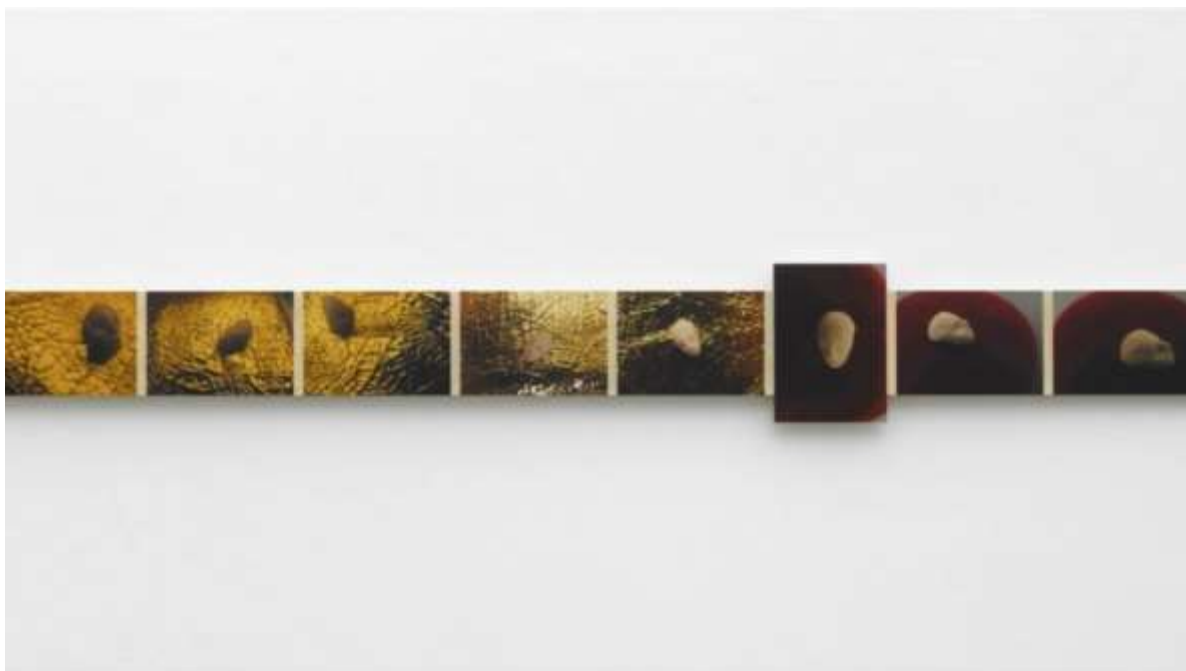


Figura 21 – Jac Leirner; *Mental Case (Detalhe)*; fotografias de pedras de cocaína impressas com jato de tinta UV sobre compensado, 16.1 x 232 x 2 cm, 2016.

Fonte: Sítio eletrônico Fortes D’Aloia & Gabriel (2018).

No estágio avançado da pesquisa, com o procedimento prático já em curso e um corpo de trabalho começando a se formar, a busca por validação me levou a um gesto tardio, quase uma confissão de uma falha. Decidi, finalmente, mergulhar na leitura do memorial de carreira da minha orientadora, a Profa. Dra. Elsieni. A honestidade do percurso me obriga a admitir este lapso: por que não buscar antes a fonte mais próxima, a trajetória daquela que me guiava? Contudo, como esta pesquisa insiste em demonstrar, os desvios e os aparentes erros são, muitas vezes, os portadores das revelações mais necessárias. Aquela "falha" em meu cronograma de leituras se provou ser, na verdade, o catalisador para a compreensão mais profunda e ressonante de tudo o que, até então, eu havia construído de forma majoritariamente intuitiva.

As intenções se estruturam junto com a memória. São importantes para o criar. Nem sempre serão conscientes nem, necessariamente, precisam equacionar-se com objetivos imediatos. Fazem-se conhecer, no curso das ações, como uma espécie de guia aceitando ou rejeitando certas opções e sugestões contidas no ambiente. Às vezes, descobrimos as nossas intenções só depois de realizada a ação. (Lembramos, como exemplo, que certos erros, talvez até fracassos, mais tarde podem revelar-se para nós em suas dimensões verdadeiras, como intenções produtivas ou mesmo criativas.) (Ostrower, 1990, p. 18).

A epifania não tardou. Ao avançar pelas páginas do memorial, fui tomado por uma súbita compreensão ao ver as primeiras obras apresentadas: “Ratos”, de 1989. Um dos pontos de partida da trajetória artística dela, décadas antes, havia sido precisamente o animal

“arquetipicamente” antagonista ao meu. O rato e o gato, o caçador e a caça, o subterrâneo e o telhado. Aquilo não foi um mero acaso, mas um evento de Sincronicidade que se manifestou não no acaso da rua, mas no encontro com o documento. O passado dela, inscrito naquele registro, iluminou violentamente o meu presente, revelando que a nossa relação de orientação estava ancorada em uma simetria insuspeita, uma ressonância de buscas que, partindo de polos opostos, investigavam a mesma tensão entre a matéria bruta e a condição existencial.



Figura 22 – Elsie Coelho; *Ratos*; objetos instalados (serragem, tijolos e palha de aço), 250 x 200 x 30 cm, 1989.

Fonte: Silva (2024, p. 92).

O diálogo que se seguiu a essa descoberta foi revelador. Ao questioná-la sobre a obra, Elsie Coelho descreveu a origem dos materiais – tijolos coletados no próprio campus da universidade representavam os prédios da cidade grande, palhas de aço simulavam os ratos, ideia aproveitada de experimentações e descartes de seus alunos – e o significado poético daquela materialidade como corpo do trabalho. A conversa se estendeu para obras posteriores, como "Utopia" (2003), e para a evolução de sua própria relação com a matéria. Naquele momento, compreendi a raiz comum que unia sua práxis artística à sua práxis pedagógica: a crença na agência do que é encontrado. Assim como ela permitia que a matéria (o tijolo, o bombril)

guiasse o fazer artístico, ela permitia que o aluno (suas intuições, seus desvios) guiasse a construção do método de pesquisa. Era, em sua essência, a mesma “obediência criadora” que Pareyson (1989) descreve, uma escuta sensível ao que a realidade – seja ela um fragmento de tijolo ou um projeto de TCC – oferece.



Figura 23 – Elsieni Coelho; *Utopia*; instalação com moldes de acrílico, dimensões variáveis, 2003.

Fonte: Silva (2024, p. 93).

Essa revelação tardia funcionou como uma chancela a posteriori para todo o meu percurso, e é no eco dessa descoberta que a pesquisa agora se desdobra. Em meio às correrias do final de semestre e às mudanças da vida, o foco criativo se concentra na “última versão” daquele primeiro gato: uma assemblage de pedras e cacos de vidro coletados no mesmo local da pintura original. O gesto presente é o de dispor esses fragmentos sobre uma superfície, buscando reconstituir a forma do animal não pela ilusão da tinta, mas pela fisicalidade dos próprios vestígios. A intenção é fixá-los com uma resina escura em uma caixa, um relicário que guardará o corpo material daquele primeiro encontro.

Cada elemento, aqui, é portador de um imaginário próprio. A resina escura não é apenas um aglutinador; ela remete à textura pegajosa do asfalto, à sujeira, à condição dos gatos de estarem, por vezes, tragicamente “grudados na rua”. A dureza das pedras espelha a dureza da vida marginal, a resistência necessária para existir em um ambiente hostil. E os cacos de vidro

escuro, que formam as orelhas, encarnam uma dualidade crucial: são, ao mesmo tempo, a fragilidade do corpo exposto e a sensibilidade aguçada, a escuta atenta e cortante que a sobrevivência na rua exige. A obra se constrói, assim, a partir de um léxico material (Fig. 24) onde cada textura e cada forma são, em si, um enunciado.



Figura 24 – Nicholas Alves; *Pedras e cacos de vidro coletados intuitivamente*; fotografia digital, 2025.

Fonte: Arquivo do artista (2025).

A intenção final é expor esta caixa pendurada na parede, um gesto que cria uma última e decisiva tensão. O peso evidente das pedras, a gravidade da matéria, entrará em conflito com a leveza da suspensão, deslocando simbolicamente o gato do chão da invisibilidade para a parede, o espaço da arte e da visibilidade. Esta obra, portanto, em seu estado inicial e preche de

contradições – entre peso e leveza, fragilidade e dureza, ruína e construção –, é o testemunho material perfeito da jornada narrada neste capítulo. Seu corpo-fragmento encerra em si as perguntas que guiarão a próxima etapa da pesquisa, pois a tarefa, agora, será a de aprender a escutar o que este e outros vestígios, transmutados em poética, têm a nos dizer.

Sendo assim, essas experiências não foram apenas testes de ateliê; foram a fundação de um novo vocabulário. Eu percebi que não precisava mais representar o gato, mas sim apresentar os vestígios do nosso encontro. A matéria bruta — a pedra, o arame, o lixo — pedia para ser lida. O capítulo a seguir é, portanto, a leitura e o projeto expográfico desses "objetos-testemunho", onde a teoria da arte se encontra com a carne da rua.

4 A VIRADA MATERIAL: DO TERRITÓRIO À OBRA

A passagem da representação pictórica para a apropriação da matéria, narrada como uma crise e um esgotamento no capítulo anterior, revelou-se, na verdade, a fundação de um novo vocabulário poético. Ao abandonar a tentativa de “pintar o gato” — um gesto que ainda guardava uma distância higiênica e segura entre observador e observado —, optei por apresentar os próprios vestígios físicos dos nossos encontros. Com esse movimento, o ateliê deixou de ser um refúgio isolado para se tornar uma extensão visceral do asfalto. A pedra esfarelada, a mangueira de banheiro, as molas retorcidas de um colchão despejado e o documento empoeirado não entraram neste espaço como modelos passivos para uma tela, mas como presenças autônomas, corpos carregados de uma história que eu não precisava inventar, apenas escutar e revelar. A virada material que intitula este capítulo não é, portanto, uma mera troca de suporte técnico, mas uma ruptura ontológica que redefiniu minha prática: deixei de olhar para a rua através da janela da arte e passei a permitir que a rua, em toda a sua brutalidade cortante e poesia marginal, ocupasse integralmente o espaço de criação.



Figura 25 – Nalva Aguiar; *Reencontro*
no mesmo local com um dos gatos fotografados
(Pinguim); frame de vídeo, 2026.

Fonte: Arquivo do artista (2026).

Essa mudança de paradigma poético exige, conseqüentemente, uma nova abordagem analítica e espacial. As obras que emergem desse processo recusam a lógica apaziguadora da semelhança; elas operam pela força bruta da indexicalidade (Dubois, 1993) — a marca física do referente — e da apresentação. Elas não ilustram o felino errante; elas são o rastro de sua realidade materializada em restos. Desta forma, a investigação agora se volta, num primeiro momento, para a leitura morfológica e simbólica desses “objetos-testemunho”. Em seguida, debruça-se sobre a construção do dispositivo espacial que os acolhe e os potencializa: a subversão da “Galeria Aquário”. Neste capítulo, dissecó como a matéria bruta foi transmutada em corpo poético e como a orquestração imersiva desses elementos busca aniquilar a assepsia institucional do cubo branco, convertendo-o em um beco habitável, um território de barricada, tensão e memória. É neste ambiente que a “prontidão” de Ostrower e a “Sincronicidade” de Jung deixam definitivamente de ser conceitos teóricos abstratos para se encarnarem como uma experiência física, olfativa e irremediavelmente atmosférica.

4.1 Da representação à apresentação: Forjando uma lente híbrida

Analisar os fragmentos coletados na rua (Fig. 25) — os detritos, os vestígios, aquilo que a sociedade nomeia e descarta como “lixo” — impõe um desafio metodológico fundamental. Como evitar que a leitura recaia em uma mera análise holográfica, em uma declaração de afeto que, embora genuína, se esgota em si mesma? Como atribuir rigor acadêmico ao que, à primeira vista, parece apenas um acúmulo e montagem de sobras urbanas? (Fig. 26) A resposta reside em forjar, de maneira deliberada, uma lente teórica específica, um instrumental híbrido capaz de escavar as camadas de sentido que a matéria bruta carrega consigo. Este aparato teórico não serve para sufocar a intuição que me guiou até esses objetos, mas para dar-lhe estrutura e profundidade, transformando o que poderia ser visto como descarte em um documento poético denso, digno de interrogação.

Na raiz desta prática está o gesto de se abaixar e recolher um fragmento do chão, um ato que por um lado pode representar a “caçada” que os gatos de rua fazem por alimentos e a saciação de sua curiosidade, mas por outro também dialoga diretamente com a revolução do *ready-made* inaugurada por Marcel Duchamp. Assim como ele, o gesto artístico aqui não está na fabricação, mas no deslocamento: ao retirar o objeto de seu circuito de invisibilidade e trazê-lo para o campo da arte, eu o invisto de uma nova atenção. Contudo, se Duchamp nos oferece o procedimento, é Fayga Ostrower (1987) quem nos revela a condição interna que o torna significativo.

O ato de coletar não é aleatório; ele é guiado por um estado de “prontidão”. A pedra ou o metal enferrujado não se tornam potentes por uma decisão arbitrária; eles se revelam potentes porque meu estado psíquico estava preparado para reconhecer neles um “paralelo significativo”, como diria Jung (2016). O objeto já chega ao ateliê carregado de sentido, ele já possui uma história, uma "carga psíquica", que a minha “prontidão” apenas teve a tarefa de escutar.



Figura 26 – Nicholas Alves; *Materiais urbanos coletados*; fotografia digital, 2026.

Fonte: Arquivo do artista (2026).

Uma vez que o objeto é acolhido, a primeira camada de nossa lente híbrida se volta para a Iconologia de Erwin Panofsky (2009). Sua metodologia nos ensina a transcender a mera descrição pré-iconográfica (o que o objeto é fisicamente) e a análise iconográfica (o que ele representa convencionalmente) para alcançar o “significado intrínseco” (Panofsky, 2009), ou seja, a visão de mundo que se condensa naquele símbolo. Aplicada à nossa investigação, a iconologia nos impede de ver o gato de rua como uma figura sentimental ou meramente zoológica. Ele se revela como um denso portador de valores simbólicos que atravessam a cultura: é a encarnação da autonomia radical, da vida que floresce fora do controle doméstico;

é a figura do noturno, do mistério que habita os telhados e os becos; e, fundamentalmente para esta pesquisa, ele é o arquétipo do Excluído — uma manifestação da Sombra coletiva —, o ser que sobrevive nos interstícios da cidade, mestre da resiliência e da invisibilidade (Fig. 27).



Figura 27 – Nicholas Alves; *Gato de rua registrado próximo ao local de trabalho*; fotografia digital, 2026.

Fonte: Arquivo do artista (2026).

Se a iconologia desvenda o significado profundo do símbolo, é a Semiótica Plástica, a partir das formulações de A. J. Greimas, que me permite articular a gramática visual desses encontros materiais. Quando justapostos, a ferrugem corrosiva de uma chapa metálica ou o brilho cortante de um caco de espelho não são apenas composições de formas e volumes geométricos ou orgânicos buscando uma simples representação pictórica; são, na verdade, uma inevitável orquestra de tensões. A semiótica plástica fornece o vocabulário para ler os choques entre as categorias: o liso contra o áspero, o fosco contra o reflexivo, a opacidade contra a transparência. É nessa fricção matériaca que emerge o que Greimas (2002) chamou de *guizzo* — aquele instante luminoso, aquele "raio argênteo" de sentido que rompe a continuidade

anestesiada do cotidiano. Nas obras que compõem esta pesquisa, o *guizzo* não é uma ilusão de ótica pintada habilmente numa tela, mas o impacto sensorial e perceptivo gerado pelo atrito entre os restos vivos da cidade.

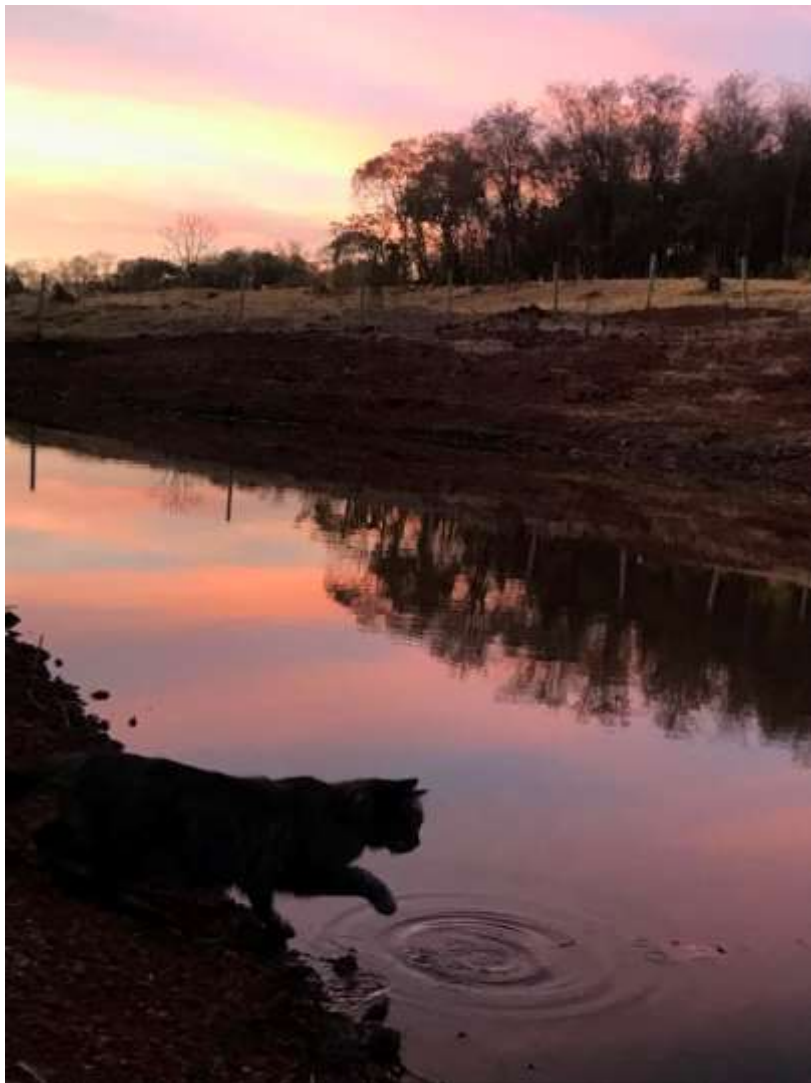


Figura 28 - Júlia Coelho; *Fotografia de gato*; fotografia digital, 2025

Fonte: Arquivo pessoal Elsieni Coelho (2025).

Para dar conta dessa espessura física e tátil (Fig. 28), recorro à sensibilidade de Roland Barthes (1990) e ao seu conceito de "grão". Na minha prática, o abandono da tela de nylon e das tintas convencionais foi, em grande medida, motivado por uma fome de realidade que a representação bidimensional não saciava. O "grão" barthesiano, embora cunhado para a vocalidade, transposto aqui para a materialidade, permite-me entender que o pó de tijolo, a porosidade do concreto e as ranhuras de uma madeira descartada não são meros suportes inertes; eles são o próprio corpo da obra. Uma imagem polida e asséptica silencia a história de sua feitura, mas uma matéria com "grão" possui uma voz rouca, uma fatura que retém a memória

do tempo, das intempéries e da degradação urbana. A obra passa a operar por indexicalidade (Dubois, 1993): a sujeira incrustada na pedra não simboliza a rua de forma abstrata, ela é o índice da rua, o vestígio direto de um território que agora me olha de volta.



Figura 29 – Nicholas Alves; *Desenvolvimento de uma das obras no ateliê*; frame de vídeo, 2026.

Fonte: Arquivo do artista (2026).

Por fim, para que esse aglomerado de tensões e texturas não seja lido como um produto final, fechado e estancado, a Crítica Genética de Cecilia Salles me oferece a lente indispensável do processo. Ao olhar para uma assemblage de mangueiras de ducha higiênica, espelho e durepoxi, não vejo um troféu concluído que encerra a investigação, mas um rastro. Salles (2008) me autoriza a abraçar e validar o estado "embrionário" e "confuso" do percurso, opondo-me à moral do trabalho "bem acabado". Os materiais que recolhi, apropriei e combinei (Fig. 29) são, na sua essência, documentos de processo, pegadas deixadas durante a deriva de um artista em estado de prontidão. A obra de arte deixa de ser um fim em si mesma para se revelar como um gesto inacabado, um testemunho efêmero e transitório do momento exato em que a minha necessidade interna colidiu com a urgência da matéria encontrada no mundo. Para que a rudeza dessa materialidade não se esgote em sua fisicalidade, a "imaginação material" de Gaston Bachelard (1996) atua como o sopro vital desta lente teórica. Bachelard nos ensina que a matéria não é inerte para quem sabe devanear sobre ela; ela possui um inconsciente próprio, uma vocação elementar que dialoga com as profundezas do nosso ser. Ao abandonar a tela plana para manipular o peso de uma pedra, a leveza cortante de um espelho ou a tensão de uma mola enferrujada, estou, na verdade, Tateando as forças da terra, do ar e da ruína humana. O devaneio

poético bachelardiano me autoriza a ler o peso do concreto esfarelado como a imobilidade e a gravidade da existência marginal, enquanto o reflexo fugidio do vidro atua como a volatilidade de um fantasma felino. Sob essa ótica, não sou eu quem impõe uma forma à matéria; é a matéria, carregada de sua própria vontade elementar, que provoca a imagem poética.



Figura 30 – Nalva Aguiar; *Primeiras experimentações com duchas higiênicas e caco de espelho*; fotografia digital, 2026.

Fonte: Arquivo do artista (2026).

Em última instância, todas essas lentes — o símbolo cultural, a tensão visual, o grão tátil, o rastro do processo e o devaneio material — convergem e ganham sua justificativa final sob a abóbada da Psicologia Analítica de C. G. Jung. A Sincronicidade opera aqui como a força gravitacional que amarra a metodologia acadêmica à poética íntima. O encontro com uma gaveta descartada ou com uma placa de MDF suplicante não é uma conveniência cenográfica, mas a manifestação material de uma conexão acausal: é o exato instante em que o meu mundo — atravessado pelo arquétipo do Excluído e pela projeção da Sombra — colide com a configuração física do mundo externo interno (Fig. 30). Quando a teoria e a carne da rua se

fundem através desta lente híbrida, a assemblage e a instalação deixam de ser arranjos estéticos para se tornarem epifanias cristalizadas. São os testemunhos palpáveis de acasos significativos, os momentos irrepetíveis em que a psique e a matéria ressoaram na mesma frequência, exigindo do meu gesto de artista o direito de serem, finalmente, apresentadas.

4.2 Arqueologia do presente: Análise das obras da virada

As quatro obras que compõem o corpo prático desta etapa não nasceram como peças isoladas, destinadas a ocupar paredes autônomas em um cubo branco. Ao contrário, elas formam um sistema integrado, capítulos de uma mesma narrativa material que documenta a minha transição do registro pictórico para a apropriação do espaço urbano. Juntas, elas traçam um arco de estados da matéria e da psique: partimos da densidade da pedra e da imobilidade, subimos à volatilidade do reflexo e do metal, tensionamos o espaço da exclusão e culminamos no fogo da memória e da identidade. Não encaro essas assemblages e instalações como troféus de um processo encerrado, mas como "arquivos vivos". Elas são a cristalização tátil de uma arqueologia do presente, onde o vestígio recolhido na calçada deixa de ser descarte para se tornar o vocabulário de uma poética da sobrevivência e da resiliência.

A nomeação das obras segue uma lógica instintiva, recusando dessa vez títulos metafóricos complexos em favor de adjetivos táteis e verbos de ação: 'DURO', 'MOLE', 'TOCA', 'BELO'. São as condições simples dos objetos, diretas como a percepção animal. O gato não teoriza sobre a rigidez do concreto, ele sabe que é duro. Ele não racionaliza o conforto, ele sabe que é mole. Ele não projeta arquitetura, ele encontra a toca. E o belo, aqui, surge da confusão dos sentidos, do verbo tocar e da admiração visual. Essa nomenclatura busca alinhar a linguagem verbal ao imediatismo sensorial da sobrevivência.

O primeiro desses movimentos matéricos, que intitulo de "DURO" (Fig. 31), instaura o peso e a imobilidade como princípios ativos da obra. A estrutura base é uma gaveta de madeira reaproveitada, pintada de um preto fosco e profundo, que perde sua função doméstica para atuar como um nicho ou uma memorabilia. Dentro dela, fragmentos brutos de concreto e pedras de rua, coletados em minhas derivas, não são esculpidos, mas organizados lado a lado, instaurando uma pareidolia material: a forma irregular dos escombros sugere, de imediato, a anatomia de um felino. Nesta assemblage, a representação ainda ecoa, mas sucumbe à gravidade da apresentação bruta. As orelhas, feitas de cacos de vidro escuro e cortante, somam opacidade da pedra e se mesclam com o fundo. Na parte inferior, desta caixa mórbida, um acúmulo

intencional de terra e pó de tijolo repousa, não como sujeira a ser limpa, mas como o lastro literal do local de onde aqueles restos foram exumados.



Figura 31 - Nicholas Alves; *DURO*; pedras, azulejos, vidro, silicone e poeira sobre gaveta, 45 x 30 x 10 cm, 2026.

Fonte: Arquivo do artista (2026).

Nesta assemblage, a representação sucumbe definitivamente à apresentação bruta. Ao olhar para as pedras e para a poeira no fundo da gaveta, aplico a lente de Roland Barthes: ali pulsa o "grão" da matéria, uma fatura áspera que fere o olhar e recusa a assepsia sedutora da pintura polida. Essa terra é a prova de indexicalidade da obra (Dubois, 1993); ela não finge ser a rua, ela é o território transplantado. A "prontidão" do meu olhar, tal qual descrita por Fayga Ostrower, foi o que permitiu reconhecer na aleatoriedade do entulho a forma latente do animal, um evento de Sincronicidade pontual, onde a necessidade psíquica encontrou sua contraparte exata na calçada. O caco de vidro, em sua dupla condição de fragilidade e ameaça, materializa o estado de alerta constante exigido pela marginalidade. Assim, a obra se consolida como um

corpo físico aprisionado: não é um gato ágil e doméstico, mas um gato-ruína, um fóssil urbano que se fundiu de forma trágica e silenciosa à dura geologia da cidade.

Em oposição frontal à imobilidade petrificada da obra anterior, o segundo movimento desta série, que chamo de “MOLE” (Fig. 32), instaura o fluxo, a esquivas e a instabilidade. Trata-se de uma escultura onde a silhueta sinuosa do felino em movimento é desenhada no espaço por duas duchas higiênicas — um conduíte hídrico preenchido com uma estrutura de arame. No lugar da face do animal, fixo um caco de espelho irregular e pontiagudo. A união desses materiais díspares é feita de forma deliberadamente aparente com Durepoxi, assumindo a estética da “gambiarra” e do reparo doméstico precário. É uma escolha que rejeita o virtuosismo técnico do acabamento perfeito para dialogar visceralmente com os preceitos de valorização da matéria banal da Arte Povera (Celant, 1969). Mais importante, esta obra recusa o pedestal sagrado da galeria: ela encontra seu equilíbrio precário sobre uma barricada instável feita de caixas de papelão e madeira velha, posicionando o “gato” não em um altar, mas no topo de uma ruína provisória, prestes a desmoronar.



Figura 32 – Nicholas Alves; *MOLE*; ducha higiênica, caco de espelho, tinta spray, arame trançado e durepoxi, 30 x 15 x 50 cm, 2026.

Fonte: Arquivo do artista (2026).

Onde a gaveta de pedra absorvia a luz, esta escultura a rebate e a fratura. Semioticamente, a textura estriada e rústica da mangueira cria um ritmo visual contínuo que é violentamente interrompido pela lisura e pelo corte do espelho. É nesse exato ponto de ruptura material que identifico o *guizzo* de Greimas: o instante brilhante e agressivo que cega e desestabiliza a percepção. Contudo, a potência poética deste espelho transcende a ótica para adentrar a psicologia profunda. Ao substituir o rosto do animal por uma superfície reflexiva, aciono um dispositivo junguiano implacável: o espectador que tenta capturar a identidade do gato encontra, subitamente, a si mesmo ou fragmentos distorcidos do próprio ambiente. O felino torna-se um receptáculo vazio, a tela perfeita para a projeção da Sombra do observador. Ele é

o "outro" indomável, a aparição espectral que, por sua própria natureza de sobrevivente, recusa-se a ser fixada, preferindo refletir o mundo a ser devorado por ele.

O terceiro desdobramento material, agora nomeado 'TOCA', rompe com a escala do objeto contido para invadir a arquitetura. Criada em caráter *site-specific* para ocupar o canto de uma parede, a obra parte de um nicho de madeira reaproveitado, pintado de prata e tratado para simular a oxidação do tempo. Dentro desse núcleo, aprisiono minha primeira tentativa pictórica, a tela '*Eu conversei por horas...*' (acrílica sobre nylon), transformando-a em fundo e memória. A frente desse nicho é vedada com uma grade de galinheiro, onde estão fixados o vidro de fogão e a obra '*MINHAU*' (o mármore com encáustica), operando um gesto radical de autocanibalismo poético: aproprio-me não apenas da rua, mas da minha própria produção anterior, acumulando tempos e sentidos num mesmo corpo.

A relação entre este núcleo resguardado e o espaço externo é mediada por dois trilhos de alumínio que conectam a caixa a um esqueleto de colchão de molas posicionado verticalmente. Todo o conjunto é cercado por mais camadas de grade de galinheiro, criando uma barricada que deixa apenas uma abertura estreita, convidando — ou desafiando — o corpo do espectador a entrar. Embora Bachelard dedique sua poética aos espaços felizes e eufemizados de proteção (topofilia), opero aqui uma subversão desse conceito: a instalação transforma o canto da galeria em uma toca marginal, um refúgio que nasce da hostilidade, uma proteção que é, simultaneamente, um cativeiro e uma armadilha visual.



Figura 33 - Nicholas Alves; *TOCA* (Detalhe da barreira de molas e grade de galinheiro); técnica mista e materiais encontrados, dimensões variáveis, 2026.

Fonte: Arquivo do artista (2026).

Ao me debruçar sobre essa arquitetura da exclusão, recorro à Iconologia de Panofsky (2009) e à *"Poética do Espaço"* (2008) de Gaston Bachelard para decifrar a sua sintaxe. A grade de molas não é apenas um pedaço de lixo ressignificado; iconograficamente, ela evoca a memória universal do cárcere, da fronteira e da arquitetura hostil da cidade contemporânea — a cerca, o bueiro, o muro com cacos de vidro. Os trilhos de alumínio materializam visualmente a força desse afastamento: eles criam um abismo ativo, na acepção bachelardiana, intransponível entre o sujeito (o observador) e a relíquia protegida (a memória na caixa). A instalação transforma o canto da galeria em uma toca bachelardiana, um refúgio que é, paradoxalmente, um cativeiro. Quando a luz rasga o emaranhado de ferro, projetando sombras agigantadas nas paredes, a obra extrapola sua materialidade e engole o ambiente. O fantasma

escapa da grade e o espectador, irremediavelmente, percebe-se imerso na mesma armadilha espacial e social.

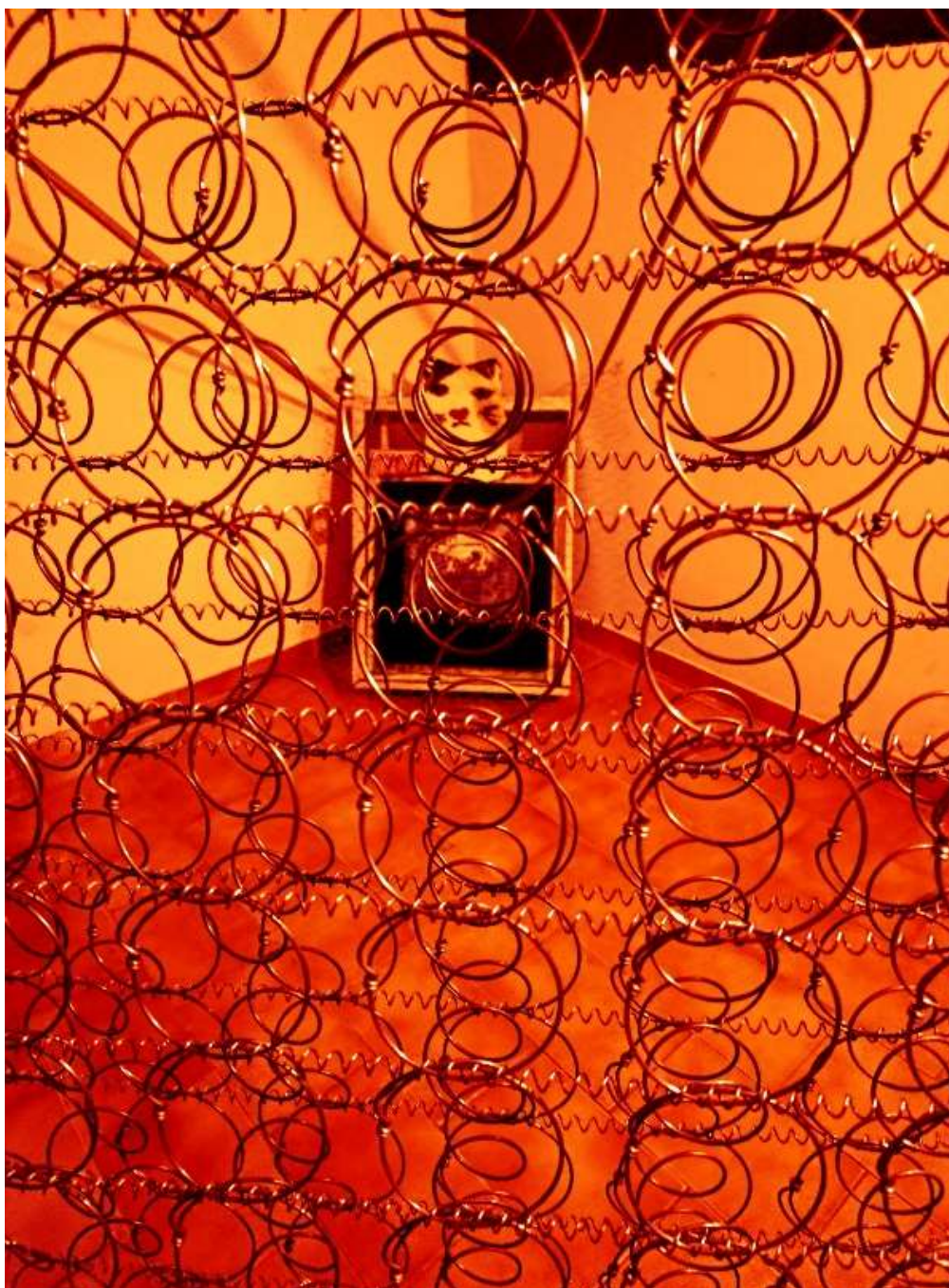


Figura 34 – Nicholas Alves; *TOCA* (*Visão frontal do nicho iluminado através da barricada*); técnica mista e materiais encontrados, dimensões variáveis, 2026.

Fonte: Arquivo do artista (2026).



Figura 35 - Nicholas Alves; *TOCA* (*Foco na obra 'MINHAU' resguardada no interior da instalação*); técnica mista e materiais encontrados, dimensões variáveis, 2026.

Fonte: Arquivo do artista (2026).

O quarto e último movimento material desta série, que denomino “BELO” (Fig. 36), opera como a grande síntese poética e psicológica de todo o percurso. A estrutura base é uma velha moldura clássica, resgatada do lixo e pintada de um dourado vibrante, que delimita um campo de tensões extremas. O fundo da assemblage é composto por um pedaço esgarçado de tecido de colchão, duas chapas de metal corroída pela ferrugem e, centralmente, a placa de MDF com a súplica real de um pedinte: 'estou com fome / roupas / me aju... / deus'. Essa escrita original, contudo, não permanece isolada; ela serve agora de suporte para uma nova camada de inscrições em carvão e tinta, onde a frase 'ESTO ME ASSALTA' dialoga e disputa espaço com o pedido de socorro original. Sobre essa cartografia da miséria, sobreponho uma colagem de desenhos e rascunhos que reuni por muito tempo, feitos em papéis reutilizados (currículos, folhas de ponto...) envelhecidos com café e *curry* e chamuscados pelo fogo, que convivem de

forma crua com o meu primeiro documento oficial de identidade (o RG), resgatado dos meus próprios arquivos pessoais. Completando o conjunto, duas vasilhas— um pote azul de pet shop e um pote de plástico transparente de uso humano com um pouco de água — que são precariamente encaixadas nas placas de metal. Por fim, um cabo de ferro serpenteante cruza a obra criando a costura que amarra as feridas da composição.



Figura 36 - Nicholas Alves; *BELO*; moldura reutilizada, acrílica sobre MDF, sucatas, guache, vasilhas plásticas, materiais orgânicos, 70 x 60 x 5 cm, 2026.

Fonte: Arquivo do artista (2026).

O gesto de cobrir a moldura de lixo com tinta dourada é, em si, um ato de sacralização da precariedade, uma afirmação visual, quase litúrgica, do título desta pesquisa: “*Nós gatos já nascemos pobres*”. Na justaposição violenta desses elementos, a Crítica Genética de Cecilia Salles ilumina a minha escolha: o RG e os desenhos antigos não são meras colagens estéticas, mas “documentos de processo”, rastros biográficos indeléveis que agora assumem, junto com a madeira encontrada na rua, o status de obra. Antropologicamente, a peça apropria-se da lógica de um Ex-Voto urbano, um objeto de agradecimento popular por uma graça alcançada — neste

caso, o milagre áspero e diário da sobrevivência. O "punctum" barthesiano — aquele detalhe que fere e sensibiliza o espectador (Barthes, 1984) — aqui não reside em uma imagem fotográfica, mas na frase escrita a carvão no MDF (antes “ESTOU COM FOME” e agora “ESTO ME ASSALTA”), um detalhe visceral que perfura a redoma anestesiada da arte e sangra de volta para a realidade social. O ferro que costura as feridas é a linha de vida (ou de falta) que iguala à fome animal e a humana, dissolvendo o muro ilusório entre as espécies.

É diante deste altar construído com ruínas que o acaso significativo e o encontro fundador da pesquisa atingem seu ápice de sentido. A Sincronicidade revela-se não apenas no instante fortuito de avistar os gatos ou no momento de coletar a placa de MDF suplicante, mas na fusão psíquica e ontológica entre o artista e o seu objeto de afeto. O arquétipo do Excluído, latente em mim desde a juventude forjada como motoboy, é finalmente integrado, reconhecido e iluminado. Não há mais separação entre o "eu" observador e o "eles" à margem. As quatro obras, em seu denso vocabulário de pedra, mangueira, mola e ferrugem, deixam de ser experimentos de ateliê para se firmarem como um testemunho tátil de que a prontidão pode, de fato, transmutar o abandono em ressonância, presença e epifania.

4.3 A expografia: A barricada, o dentro e o fora

A exposição do trabalho prático, contudo, não foi planejada como uma mera exibição de objetos finalizados e dispostos lado a lado. Compreendi que a potência dessas materialidades exigia uma mudança de escala: do objeto isolado para a dimensão do espaço habitável. Por isso, a montagem na 'Galeria Aquário' do Bloco 11 da UFU foi pensada para ocorrer e se materializar exatamente no dia 02 de março de 2026, data da minha defesa pública, fundindo o rito acadêmico ao próprio acontecimento artístico. O objetivo tornou-se criar um dispositivo expográfico que subvertesse a assepsia do 'cubo branco' da galeria, transformando-o em um ambiente psicológico e sensorial que evoca a lógica marginal da rua — o que passei a chamar de "O Quarto dos Gatos" (Fig. 37). Nesta concepção, a montagem deixa de ser um suporte neutro para se converter na própria obra final, uma instalação totalizante onde o vazio, a arquitetura, o trajeto do corpo e a penumbra assumem o mesmo peso matérico e conceitual que a pedra, a ferrugem e o vidro que compõem os vestígios.

Devido à urgência imposta pela minha aprovação no concurso público do Estado — evento que, como mencionei anteriormente, precipitou todo o calendário de encerramento deste trabalho —, a montagem física do espaço ocorreu em justaposição exata à finalização desta escrita. A exposição *'Nós gatos já nascemos pobres'* não ficou no campo da promessa; ela foi

erguida e inaugurada visceralmente na Galeria Aquário apenas uma hora antes do início da minha defesa. Diante desse colapso do tempo, e em comum acordo com a minha orientadora e com a banca examinadora, estabeleceu-se uma divisão metodológica: o texto a seguir dedica-se a cartografar o projeto expográfico e as suas intenções arquitetônicas e sensoriais. Já a prova física e irrevogável dessa materialização — os registros fotográficos da barricada concretizada, a iluminação transmutando a penumbra e a ocupação tátil do público —, foi consolidada como o desfecho visual desta pesquisa e encontra-se integralmente abrigada no Apêndice A deste manuscrito.

Essa experiência de imersão instaura-se antes mesmo que o limite físico da galeria seja cruzado. As portas de Blindex transparente funcionam como uma membrana translúcida, uma vitrine urbana que coloca o espectador, num primeiro instante, na incontornável posição de voyeur. Ele é convidado a espiar esse "quarto" pelo lado de fora, capturando um vislumbre parcial da instalação de molas que se ergue ao fundo como uma barreira visual, instigando o desejo de adentrar e, simultaneamente, o receio do confinamento. Na coluna central que divide esse acesso, projetei fixar a "Estação de Processo" — uma prancheta rudimentar contendo o texto introdutório e imagens digitais da arqueologia do projeto (principalmente as imagens do Apêndice D). Ela atua como mapa de leitura, a chave metodológica que adverte o visitante: o que se descortina a seguir não é a ilustração de um plano prévio, mas o resultado bruto de uma crise da representação e do encontro visceral com as cicatrizes da cidade.

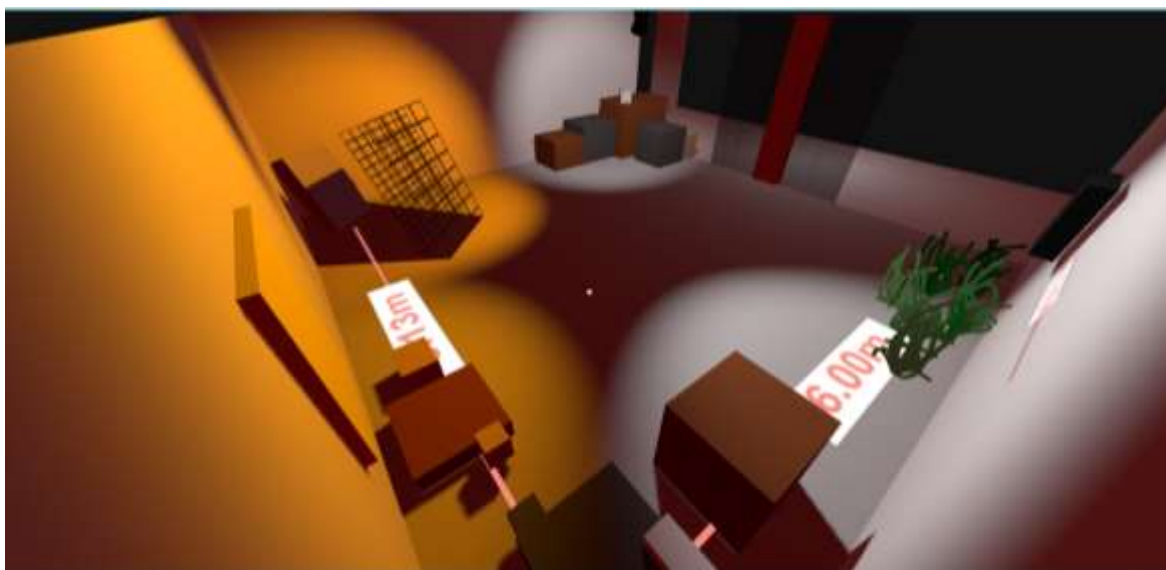


Figura 37 – Nicholas Alves; *Simulação do Quarto dos Gatos (Visão superior)*; imagem gerada por HTML/LLM, 2026.

Fonte: Arquivo do artista (2026).

Uma vez transposto o limiar, o espaço recusa entregar-se de imediato à contemplação passiva. Ele exige um deslocamento tático, uma coreografia do corpo ditada pelo posicionamento estratégico das obras e dos elementos cenográficos. A instalação “TOCA”, ancorada diretamente no chão e projetando-se a partir de um dos cantos ao fundo, atua como a espinha dorsal dessa arquitetura hostil. Ela não foi posicionada para ser apenas admirada frontalmente a uma distância segura, mas estruturada como um obstáculo físico irremediável que fratura o fluxo ortogonal da sala. Ao mesmo tempo que é convidado a entrar entre as grades, o espectador é obrigado a contorná-la, a medir seus passos, alterando sua marcha natural (Fig. 33). Esse desvio forçado mimetiza, no corpo de quem observa, a própria coreografia da sobrevivência na rua: a necessidade constante de desviar do entulho e dos problemas, de circundar o perigo, de reconhecer fisicamente a barreira que nos empurra para a margem (Fig.38).

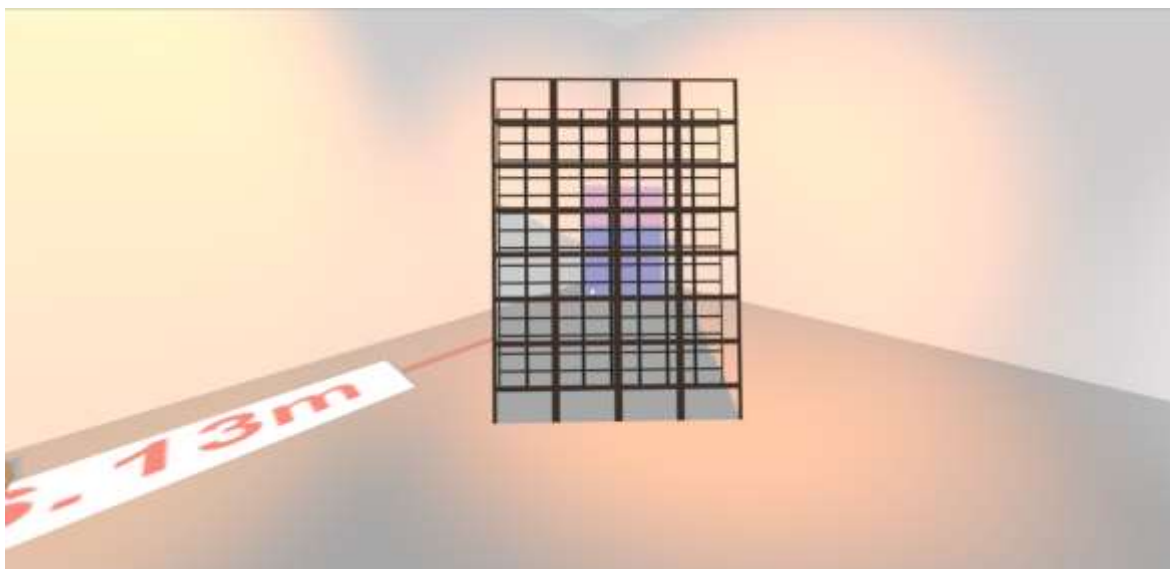


Figura 38 – Nicholas Alves; *Simulação da obra TOCA no espaço expositivo*; imagem digital, 2026.

Fonte: Arquivo do artista (2026).

Superado o obstáculo físico imposto pelas molas, o percurso visual do espectador é inevitavelmente capturado pelo coração narrativo da exposição: a obra “BELO”. Posicionada de forma isolada e deslocada na parede de fundo, ela atua como o ponto de fuga de toda a coreografia espacial, o destino final onde a identidade do artista e a do felino marginalizado se sacralizam e se fundem. Ladeando esse núcleo, nas paredes adjacentes, as outras duas peças estabelecem a tensão dialética que sustenta o ambiente. De um lado, “DURO” (Fig. 39) pende pesado, matérico, incrustado na parede como um vestígio arqueológico inamovível. Do outro, “MOLE” (Fig. 39) ergue-se leve e etéreo sobre um altar de caixas, destacando-se do chão

escuro e reforçando sua condição de aparição. É entre o peso cego da terra e o reflexo cortante do ar que o corpo do visitante se encontra encurralado.

Para amalgamar essas presenças díspares e instaurar a densidade psicológica do 'Quarto', a expografia recusa a iluminação neutra e técnica. O ambiente é construído através de um jogo de luzes quentes e frias, com *spotlights* direcionados agressivamente para as obras, recortando-as na penumbra e dramatizando suas texturas. Luzes piscantes intermitentes quebram a estabilidade do olhar, simulando o defeito elétrico de um poste de rua ou o letreiro de um comércio falido. A essa atmosfera visual soma-se uma trilha sonora desenvolvida especificamente para o espaço, compondo uma paisagem de ruídos urbanos e tensões noturnas. O objetivo é simular a sensação física de se estar em um beco escuro ou em um quarto mal iluminado, onde a visão é precária, o estado de alerta é constante e a beleza precisa ser garimpada no escuro.

Em contrapartida à expansão sombria das molas, o segundo spot luminoso é focado cirurgicamente sobre “BELO”. No seio da penumbra que domina a sala, o feixe de luz incide sobre a assemblage e faz o dourado da moldura de lixo vibrar, instituindo instantaneamente uma atmosfera de santuário. Cria-se, assim, um raro ponto de calor e transcendência que contrasta brutalmente com o frio do metal e a escuridão do entorno. É aqui que a “*Poética do Espaço*” de Bachelard (2008) se materializa de forma pungente: o espaço deixa de ser uma abstração geométrica para se tornar um ambiente de intimidade e hostilidade, um reduto onde a sombra oprime, mas o reflexo dourado abriga. Ao caminhar entre ilhas de luz incisiva e vastas zonas de breu, o espectador vivencia uma mimese sensorial do próprio caminhar noturno pela cidade — um trajeto feito de sobressaltos, confinamentos e a busca incessante por qualquer lampejo de beleza ou sentido em meio à rudeza do asfalto.

O resultado dessa rigorosa orquestração entre matéria, vazio e luz é a desconstrução definitiva da passividade contemplativa. A instalação “O Quarto dos Gatos” foi concebida para que o espectador não atravessasse as portas de vidro apenas para “ver” quatro objetos de arte, mas para habitar, ainda que por instantes efêmeros, um fragmento condensado da poética espacial da rua. Ao confrontar o próprio reflexo fragmentado no espelho de “MOLE”, ao sentir a gravidade muda de “DURO”, ao ser engolido pela trama de sombras de “TOCA” e, finalmente, ao encontrar o brilho de sacrifício em “BELO”, o visitante é impelido a vestir a minha própria pele. A expografia atua, portanto, como um dispositivo de empatia radical, transferindo a vulnerabilidade, o perigo e o estado de prontidão do meu percurso investigativo diretamente para o corpo de quem o percorre.

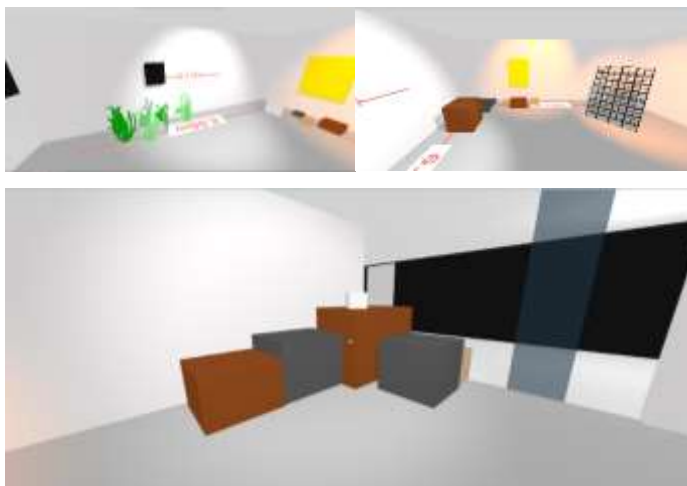


Figura 39 – Nicholas Alves; *Simulação da tensão espacial entre as obras*; imagem digital, 2026.

Fonte: Arquivo do artista (2026).

É no interior dessa atmosfera de penumbra e revelação que a Sincronicidade de Jung e os Acasos Significativos de Ostrower deixam o plano textual e se espacializam por completo. O "Quarto" não é um mero cenário de exibição; ele é a arena física onde provo que o encontro fortuito com os felinos marginais, o resgate de um pedido de fome no lixo e o despertar de um arquétipo adormecido não foram coincidências descartáveis, mas as engrenagens de um destino poético incontornável. Ao dispor esses rastros em um sistema fechado de tensões tangíveis, a apropriação do vestígio atinge a sua potência máxima: o indizível ganha corpo, a exclusão ganha um santuário e a rua, com toda a sua aspereza cortante, revela a sua profunda e dolorosa sacralidade.

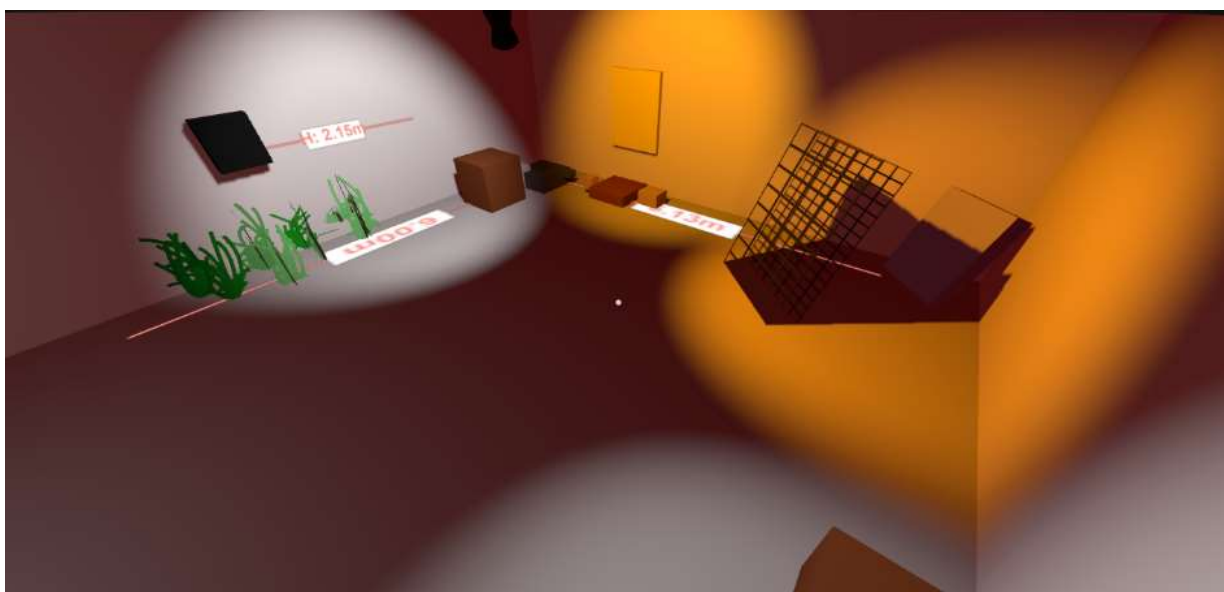


Figura 40 – Nicholas Alves; *Simulação da atmosfera luminosa no espaço de exposição*; imagem digital, 2026.

Fonte: Arquivo do artista (2026).

Deste modo, a virada material atinge a sua consolidação. O que teve início como uma profunda crise de insuficiência diante da representação na tela de nylon culminou, de forma orgânica e violenta, na edificação de um mundo. As pedras, as molas, os arames e as ferrugens cumpriram o seu papel fático de testemunhas materiais, respondendo com precisão cirúrgica à provocação de minha orientadora sobre "o que havia no lugar" do encontro. Com o território finalmente apresentado, o arquétipo iluminado e o espaço habitado, resta-nos agora recolher as cartografias finais desta investigação, refletindo sobre o trajeto percorrido e assumindo, com a maturidade que a rua exige, que o nosso gesto criador permanecerá sempre, e necessariamente, inacabado.

5 CONCLUSÕES FINAIS: A JORNADA FINAL E O GESTO INACABADO

Quando olho para o retrovisor desta jornada, compreendo que a pergunta central que inaugurou e norteou esta pesquisa — "como o encontro fortuito com gatos de rua pode se desdobrar em fonte e metodologia de criação artística?" — exigiu de mim muito mais do que uma resposta retórica; exigiu uma transmutação da própria vida e prática artística. A hipótese teórica que sustentou o meu caminhar confirmou-se não como uma abstração acadêmica, mas como matéria viva. O "Acaso Significativo" de Fayga Ostrower e a "Sincronicidade" de Carl Gustav Jung provaram ser, na concretude da calçada e do ateliê, os verdadeiros e viscerais motores da minha produção artística. A crise da representação, que me paralisou diante da tela de nylon e da ilusão de controle do projetor bidimensional, revelou-se um rito de passagem doloroso e incontornável. Para responder à urgência daquelas presenças marginais, precisei aceitar a morte da representação como única resposta viável para mim: a rua, nesse caso, com toda a sua crueza, não cabia apenas na tinta. A resposta metodológica encontrou o seu nome e a sua força na apropriação, substituindo a reprodução pelo recolhimento tátil do vestígio, da ruína e do lixo, transformando-os em testemunhas indexicais (Dubois, 1993) de uma poética da resiliência.

Nesse sentido, a adoção da autoetnografia (Bogdan; Biklen, 1994; Lancri, 2002) validou-se como o único caminho ético e epistemológico capaz de dar conta dessa travessia, dissolvendo as fronteiras ilusórias entre vida e obra. Ao assumir a minha própria vulnerabilidade como território legítimo de pesquisa e escavar a memória em busca daquele projeto adolescente sobre cães errantes gestado nos tempos de motoboy, percebi que investigar o felino à margem era, o tempo todo, investigar a minha própria Sombra. O menino que outrora dava voz aos cachorros na rua e o artista adulto que hoje resgata os vestígios dos gatos são habitados e conduzidos pelo mesmo arquétipo: o do Sobrevivente, do Excluído. A materialização dessa fusão ontológica atingiu seu ápice na assemblage "BELO". Ao colar o meu próprio documento de identidade (RG) envelhecido junto às vasilhas plásticas, à placa de MDF suplicante, as placas enferrujadas e meus antigos rascunhos, a pesquisa aniquilou as hierarquias entre sujeito e objeto, entre humano e animal. O autor e o gato de rua tornaram-se um só corpo cravado na matéria, provando que o rastro mais profundo da arte emerge quando deixamos de falar sobre o outro para reconhecer, com brutal honestidade, que o outro já habita em nós.

A fronteira deliberadamente porosa entre vida e obra cobrou, nos meses derradeiros desta pesquisa, o seu tributo mais alto e incontornável. O que se desenhava como um período

de maturação teórica e calma acadêmica foi violentamente atravessado por tempestades pessoais que exigiram não apenas reflexão, mas pura sobrevivência. O fluxo prático foi paralisado por crises e por um doloroso hiato em busca de cura e auxílio psiquiátrico; o corpo, antes focado na deriva urbana, precisou reaprender a sustentar o próprio peso. E, no ápice desse caos existencial, o acaso significativo interveio com a força de um sismo: a minha aprovação no concurso público para professor do Estado impôs a antecipação abrupta da defesa deste trabalho. O tempo, de repente, evaporou. Diante dessa urgência asfíxiante, a teoria teve que se fazer carne. Fui obrigado a abandonar o refúgio do distanciamento analítico e a encarnar, na prática da escrita e da finalização, a exata prontidão, o estado de alerta e a resiliência implacável do gato de rua que eu tanto observava. A vida real engoliu a pesquisa e a validou em sua crueza, provando que a poética da sobrevivência não era um mero tema de Trabalho de Conclusão de Curso, mas a minha própria condição de existência.

Esse triunfo da sobrevivência íntima materializou-se, de forma catártica e incontestável, na subversão do espaço institucional que abrigou o trabalho prático. A montagem na "Galeria Aquário" representará a coroa física de toda a jornada narrada até aqui. O cubo branco, com sua assepsia vitrificada e suas lógicas de transparência higiênica, será corajosamente violentado e transmutado em um beco tátil, denso e habitável. Ao tapar as vidraças com barricadas de papelão para instaurar a penumbra cortante das ruas, o espaço da galeria deixará de ser uma vitrine passiva para se tornar uma armadilha sensorial e um reduto de pertencimento. "O Quarto dos Gatos" provará, em sua imersão de ruínas e ferrugem, o poder radical da apropriação e a quinta obra inesperada e experimental deste trabalho. Ao forçar o espectador a desviar do entulho e a confrontar o olhar suplicante e dourado de um altar erguido com o lixo, a instalação pretende cravar a vitória final desta investigação: a certeza de que a arte possui a potência visceral de devolver visibilidade, presença e dignidade inegociável àquilo — e àqueles — que a metrópole trabalha incansavelmente para invisibilizar e apagar.

Contudo, encerrar este manuscrito e aguardar o iminente desmonte das barricadas de papelão na Galeria Aquário não significa, sob nenhuma hipótese, o fim desta travessia. Como nos adverte Cecilia Salles, todo processo de criação é, em sua essência ontológica, um “gesto inacabado” (Salles, 2012). O Trabalho de Conclusão de Curso atinge o seu limite formal e o espaço expositivo será inevitavelmente varrido e devolvido à sua assepsia institucional original, mas a poética que aqui se forjou recusa o ponto final. O estado de "prontidão" ensinado por Ostrower (1990) e a abertura radical para a Sincronicidade de Jung (2016) deixaram de ser ferramentas metodológicas temporárias para se tornarem uma condição incontornável de vida. Agora, ao assumir a lousa e a sala de aula como professor da rede pública, levo comigo esse

mesmo olhar indomável, ciente de que a educação também é um território forjado por sobrevivências, precariedades e encontros decisivos. Entrego este texto, portanto, não como um encerramento estanque, mas como um manifesto contínuo e um convite visceral a quem acompanhou essa jornada: que, ao caminhar por suas próprias ruas, ouse demorar o olhar sobre a ruína, sobre a fresta e sobre a vida que resiste obstinadamente à margem. Que nos permitamos ser atravessados, todos os dias, por essa matéria ferida e pulsante que nunca cessa de nos olhar de volta.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BACHELARD, Gaston. **A Intuição do Instante**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. 2. ed. Campinas, SP: Verus Editora, 2010.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BARONE, Luciana Paula Castilho. **Inconsciente, subjetividade e processo de criação**. Revista Científica/FA, Curitiba, v.11, n. 2, p. 19-38, jul./dez. 2014.
- BARROS, Manoel de. **Menino do mato**. São Paulo: Leya, 2010.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III**. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BOGDAN, Robert; BIKLEN, Sari. **Investigação qualitativa em educação: uma introdução à teoria e aos métodos**. Tradução de Maria João Alvarez, Sara Bahia dos Santos e Telmo Mourinho Baptista. Porto: Porto Editora, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz. 12. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.
- BUARQUE, Chico. **História de uma gata**. In: **OS SALTIMBANCOS**. Rio de Janeiro: Philips, 1977. 1 disco sonoro.
- CELANT, Germano. **Arte Povera**. New York: Praeger Publishers, 1969.
- CHAGAS, Renata Voss. **Imagens moventes: o tempo-movimento e a materialidade da imagem fotográfica na construção de lugares**. 2017. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.
- CLANDININ, D. Jean; CONNELLY, F. Michel. **Pesquisa narrativa: Experiência e história em pesquisa qualitativa**. Tradução de Grupo de Pesquisa Narrativa e Educação de Professores ILEEL/UFU. 2. ed. Uberlândia: EDUFU, 2011.
- COHEN, Ronny Nathan. **Investigando a sincronicidade: em direção ao fenômeno do sagrado**. 2014. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. Tradução de Waly Salomão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1993.

FREIRE, Cristina. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Da imperfeição**. Tradução de Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

GOMBRICH, E. H. **Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

JACQUES, Paola Berenstein. **Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JUNG, Carl Gustav. **Os Arquétipos e o Inconsciente coletivo**. Tradução de Maria de Fátima R. de M. L. de M. e D. M. L. de M. Petrópolis: Vozes, 2002. (Obras completas de C. G. Jung, v. 9/1).

JUNG, Carl Gustav. **Sincronicidade**. Tradução de Mateus Ramalho. 20. ed. Petrópolis: Vozes, 2016. (Obras completas de C. G. Jung, v. 8/3).

LANCRI, Jean. **Colóquio sobre metodologia da pesquisa em Artes Plásticas na Universidade**. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre, RS: Editora da UFRGS, 2002. p. 15–34.

LEIRNER, Jac. **Mental Case (Detalhe)**. 2016. In: LEIRNER, Jac. Adição. São Paulo: Galeria Fortes D'Aloia & Gabriel, 2018. Disponível em: <https://fdag.com.br/exposicoes/adicao/>. Acesso em: 22 fev. 2026.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte**. Tradução de Carlos Farias. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2012.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica Genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística**. 3. ed. São Paulo: EDUC, 2008.

SAMPAIO, R.C.; SABBATINI, M.; LIMONGI, R. **Diretrizes para o uso ético e responsável da Inteligência Artificial Generativa: um guia prático para pesquisadores**. São Paulo: Editora Intercom, 2024.

SAUTCHUK, Eduardo Arruda; FILLUS, Michel Alexandre. **Sincronicidade: relações entre a obra junguiana e novas proposições teóricas**. *Junguiana*, v. 38, n. 1, p. 103-120, 2020.

SCIAROTTA, Fabiana Pires. **A prática da apropriação: arte e vida na produção de Jac Leirner. 2013**. Monografia de Especialização (Especialização em Arte: Crítica e Curadoria) - Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013.

SILVA, Elsieni Coelho da. **Memorial: prática profissional no Curso de Artes Visuais (1997-2023)**. 2024. 147 f. Memorial Acadêmico (Promoção à Classe E Professor Titular - IARTE) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2024.

SILVEIRA, Nise da. **Imagens do Inconsciente**. 3. ed. Rio de Janeiro: Alhambra, 1981.

SILVEIRA, Nise da. **Gatos: a emoção de lidar**. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 1998.

WOOD, Paul. **Arte Conceitual**. Tradução de T. C. R. de Souza. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

ZAWACKI, Lucas. **Tecnologia e Classe. Como foram criadas as IAs Generativas? (Palestra para o LADIGI em 12/07/25)**. 2025. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iz9TbUdf8MQ>. Acesso em: 10 set. 2025.

APÊNDICES

**APÊNDICE A – CONCRETIZAÇÃO DA BARRICADA: REGISTROS DA
EXPOSIÇÃO "NÓS GATOS JÁ NASCEMOS POBRES" E MEMORIAL DA OBRA
“O QUARTO DOS GATOS”**

No dia 02 de março de 2026, a teoria fez-se carne. Exatamente uma hora antes de eu me sentar diante da banca examinadora para defender este percurso acadêmico, as portas da Galeria Aquário foram abertas para o público. O que havia sido projetado digitalmente como uma simulação arquitetônica (apresentado no Capítulo 4) colidiu com a gravidade do real, instaurando uma experiência imersiva e tátil que serviu como o rito de passagem definitivo desta pesquisa.

A montagem do espaço operou sob uma premissa inegociável: a subversão radical do que Brian O'Doherty (2002) cunhou como a ideologia do "cubo branco". A galeria tradicional, com sua assepsia, sua iluminação neutra e sua pretensa atemporalidade, atua para isolar a obra do mundo, higienizando o olhar. A minha necessidade ontológica, contudo, exigia o movimento contrário. O espaço precisava ser contaminado com a sujeira, o tempo e a hostilidade do ambiente urbano. As portas de vidro foram parcialmente vedadas com lonas, papelão e entulhos, bloqueando o olhar passivo de quem passava pelo corredor e forçando o corpo do espectador a atravessar fisicamente a fronteira do abandono para desvendar a obra.



Figura 41 – Nicholas Alves; *Visão externa e entrada da exposição na Galeria Aquário, vedada com entulhos e lonas*; fotografia digital, 2026.

Fonte: Arquivo do artista (2026).

Uma vez transposto o limiar, o visitante não encontrava um cenário, mas uma macro-obra tridimensional projetada para impor uma coreografia de desvio e confinamento. O fluxo ortogonal da sala foi fraturado por barricadas de grades de galinheiro e esqueletos verticais de molas de colchão. Ao criar esse funil físico, operei a "inversão da topofilia" de Bachelard (2008): o espaço tornou-se um refúgio marginal, mas também um cativeiro. Era nesse labirinto hostil que as assemblages (*DURO*, *MOLE*, *TOCA* e *BELO*) recusavam o alinhamento de parede padrão, ancorando-se no chão, sobre caixas de papelão ou invadindo as quinas da arquitetura, exigindo do público a mesma esquiva atenta de um felino nas frestas da metrópole.



Figura 42 – Nicholas Alves; *Espectador encurralado* na barricada visual e física de molas de colchão da obra *TOCA*; fotografia digital, 2026.

Fonte: Arquivo do artista (2026).

Para amalgamar essas presenças, a iluminação técnica da galeria foi completamente aniquilada. Banhamos o espaço com luzes fortes em tons febris de rosa e roxo, além de canhões piscantes que geravam uma instabilidade visual agressiva, simulando a precariedade elétrica da noite urbana. Essa desestabilização ótica foi saturada por uma paisagem sonora caótica e imersiva: ruídos contínuos de chuva, os miados cortantes dos gatos e uma trilha rádio-fônica nostálgica, carregada de músicas bregas, sertanejos e música internacional dos anos 80, evocando a exata atmosfera sonora das madrugadas solitárias de quem vive à margem.



Figura 43 – Nicholas Alves; Obras *DURO*, *BELO*, *TOCA* e *MOLE* habitando a penumbra luminosa da instalação; fotografia digital, 2026.

Fonte: Arquivo do artista (2026).

Por fim, o golpe definitivo contra a passividade contemplativa deu-se na relação instaurada com as próprias paredes da galeria. Recusando o suporte branco, as superfícies tornaram-se peles urbanas. Minhas intervenções diretas inauguraram o espaço: tracei pichações de gatinhos e frases ríspidas, ecos da marginalidade, como "ESTOU COM FOME" e "VC VAI

MORRER". Contudo, o caráter relacional da instalação — e o seu verdadeiro clímax — ocorreu ao deixar latas de spray à disposição do público, ladeadas por um singelo recado em papelão: "PODE, MAS COM CARINHO".



Figura 44 – Tamiris Vaz; *Público rompendo a barreira contemplativa e realizando pichações nas paredes da galeria*; fotografia digital. 2026.

Fonte: Arquivo pessoal Tamiris Vaz, cedido ao autor (2026).

O convite foi o estopim para que a Sombra coletiva habitasse o quarto. Aos poucos, o pudor institucional foi quebrado e a paisagem da galeria começou a sofrer mutações constantes, sobrepondo camadas de sentido exatamente como ocorre nos muros da metrópole. A hostilidade

inicial foi acolhida, subvertida e complementada de forma surpreendente: a minha dura constatação "VC VAI MORRER" ganhou o adendo de uma outra mão, transformando-se em "VC VAI MORRER DE AMOR". Junto a ela, surgiram novas súplicas como "QUERO CARINHO", autênticas tags deixadas por pichadores que visitaram o espaço, e uma proliferação descontrolada de novos gatinhos desenhados por diversas pessoas.



Figura 45 – Tamiris Vaz; *Parede da galeria tomada pelo acúmulo de intervenções ("VC VAI MORRER DE AMOR", "QUERO CARINHO", tags e gatinhos)*; fotografia digital. 2026.

Fonte: Arquivo pessoal Tamiris Vaz, cedido ao autor (2026).

Essa construção coletiva transformou o "Quarto dos Gatos" em uma sala de aula viva e pulsante, permitindo que a exposição se tornasse um território de mediação pedagógica e trocas afetivas. A obra provou que o atrito, o acaso e o vestígio não eram apenas a minha metodologia isolada de criação, mas a pulsação incontornável da própria vida em coletividade.



Figura 46 – Tamiris Vaz; Nicholas Alves em mediação e fala sobre o processo de pesquisa e a exposição para a turma do curso de Pedagogia da UFU; fotografia digital. 2026.

Fonte: Arquivo pessoal Tamiris Vaz, cedido ao autor (2026).

Para além dos registros estáticos capturados nestas páginas, a dimensão temporal, ruidosa e atmosférica desta ocupação imersiva — bem como a progressiva transformação de seus muros ao longo das horas — exige ser experienciada em movimento. O registro audiovisual completo da exposição "Nós gatos já nascemos pobres" encontra-se documentado e pode ser acessado por meio do seguinte endereço eletrônico: <https://youtu.be/MFAS-Phhm1k>

Como documento complementar e síntese curatorial desta ocupação, apresento a seguir a reprodução integral do 'Memorial da Obra'. Este documento gráfico foi elaborado concomitantemente à abertura da exposição e à defesa deste Trabalho de Conclusão de Curso, atuando também como requisito de avaliação final para a disciplina de Ateliê de Expressão Tridimensional, ministrada pela Profa. Dra. Tatiana Sampaio Ferraz. A sua inclusão neste apêndice funciona não apenas como uma ficha técnica expandida da macro-obra 'O Quarto dos Gatos', mas como o registro estético e conceitual definitivo da barricada que coroou esta travessia.







Figura 47 – Nicholas Alves; *Memorial da Obra "O Quarto dos Gatos"*, apresentando sinopse, especificações de montagem e justificativa conceitual; documento digital, 2026. **Fonte:** Arquivo do Artista (2026).

APÊNDICE B – DOCUMENTOS DO PERCURSO: UM ARQUIVO DE ENCONTROS

Aqui se encontra reunida uma seleção de fotografias dos encontros fortuitos com gatos de rua, que constituíram a matéria-prima e o gatilho para toda a investigação. Embora nem todas as imagens tenham sido analisadas ou transmutadas em obras no corpo do texto, apresentá-las em conjunto tem uma função metodológica: a de evidenciar a insistência e a recorrência do acaso. Este arquivo visual funciona como um diário de campo, o testemunho de uma prática contínua de “caminhar e olhar atentos”, validando que a pesquisa não nasceu de um evento isolado, mas de um estado de prontidão que se manteve ao longo do tempo.

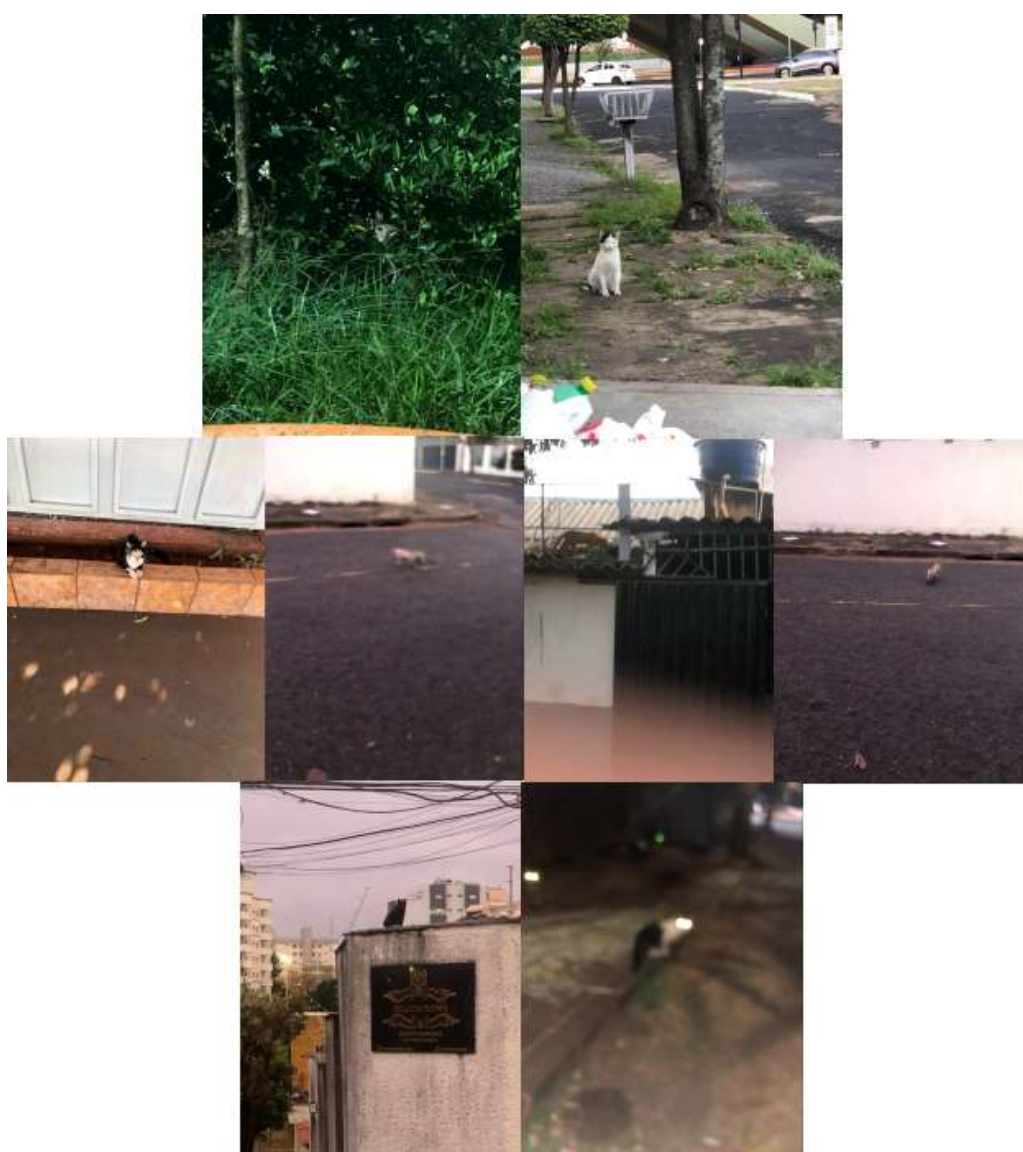
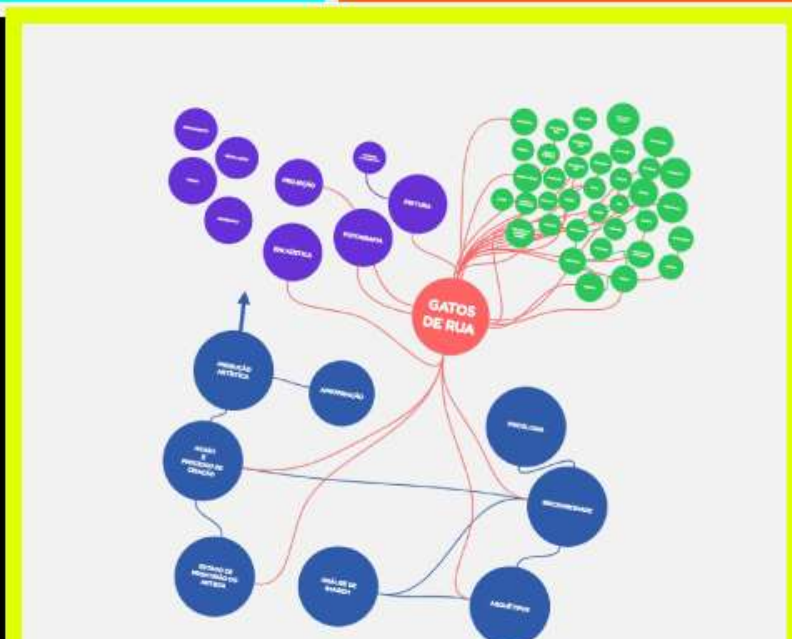
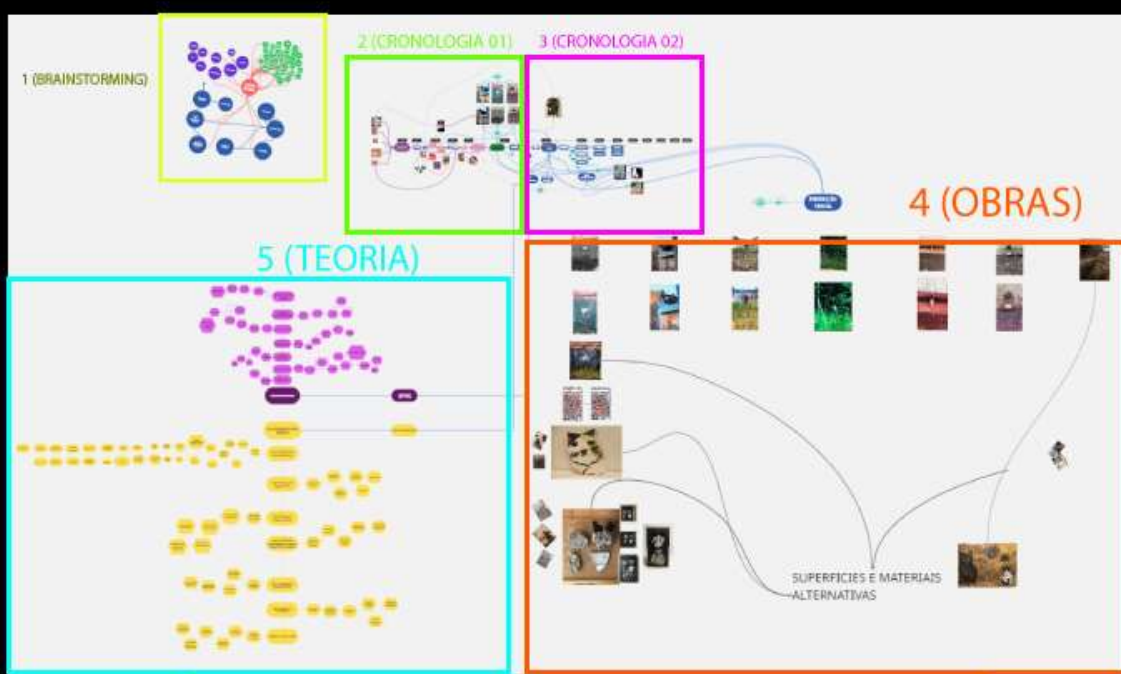
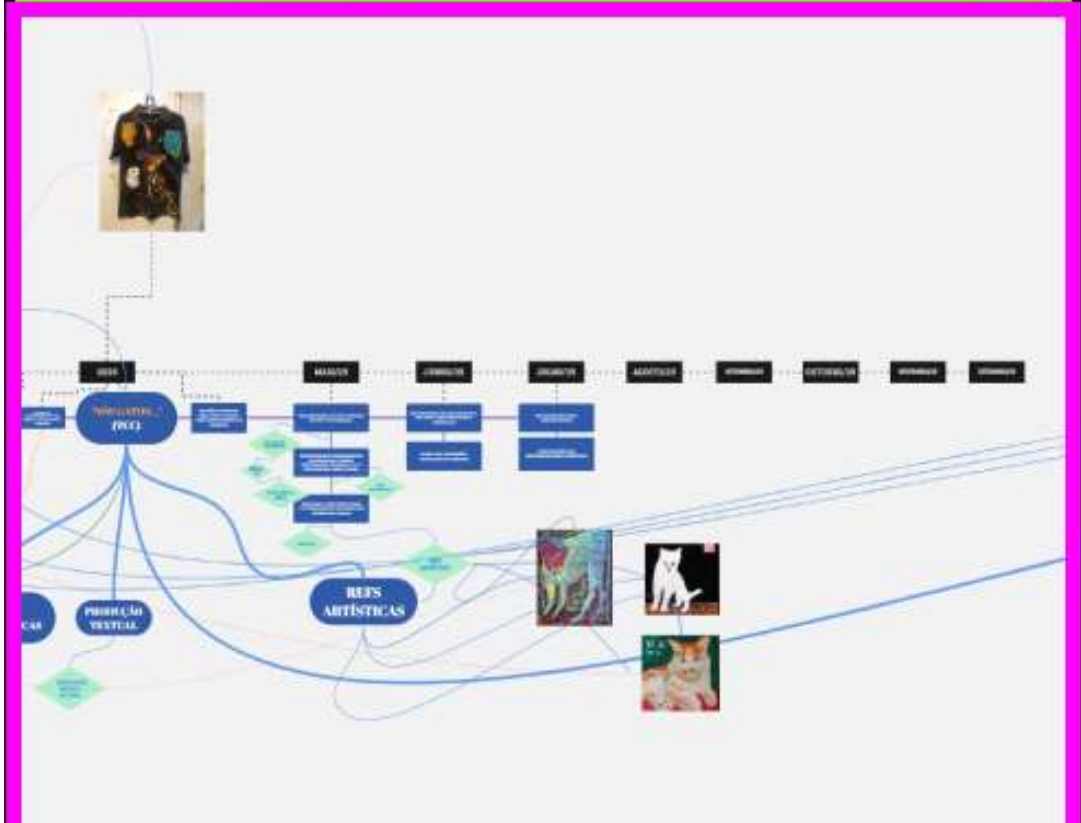
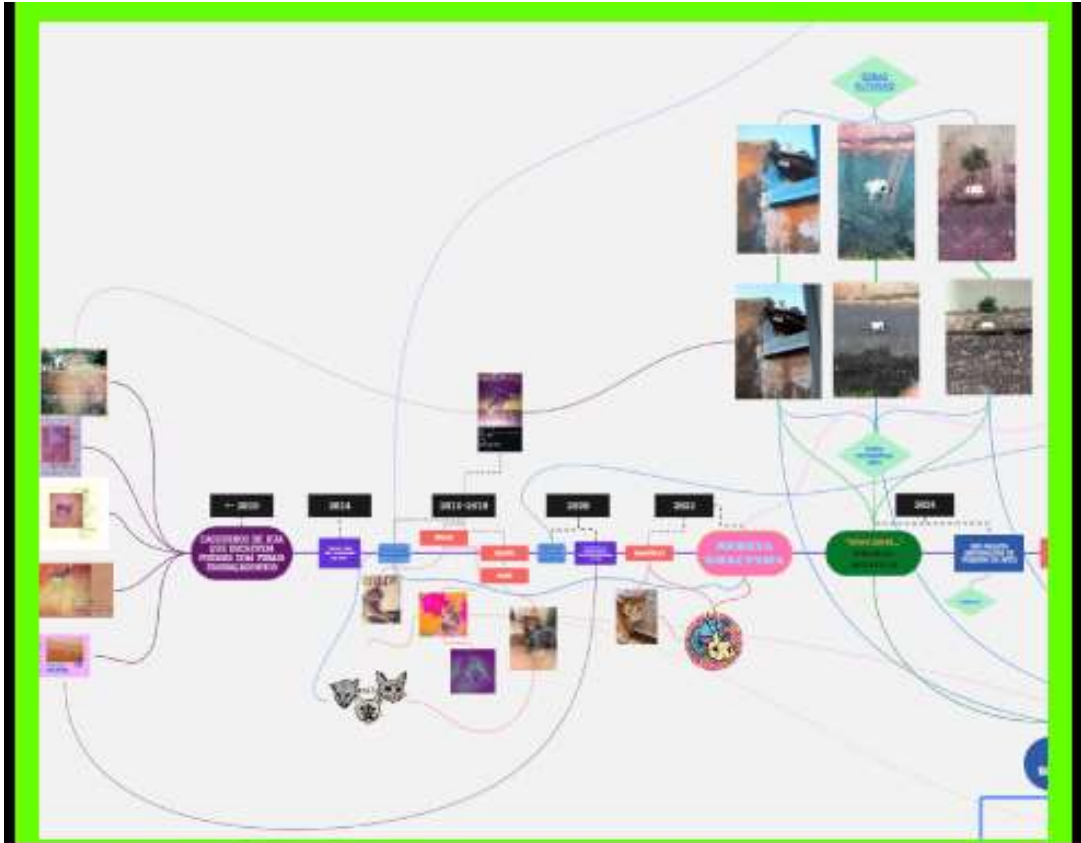


Figura 48 – Nicholas Alves; *Registros fotográficos do arquivo de encontros*; fotografia digital, 2024-2026.

Fonte: Arquivo do artista (2026).





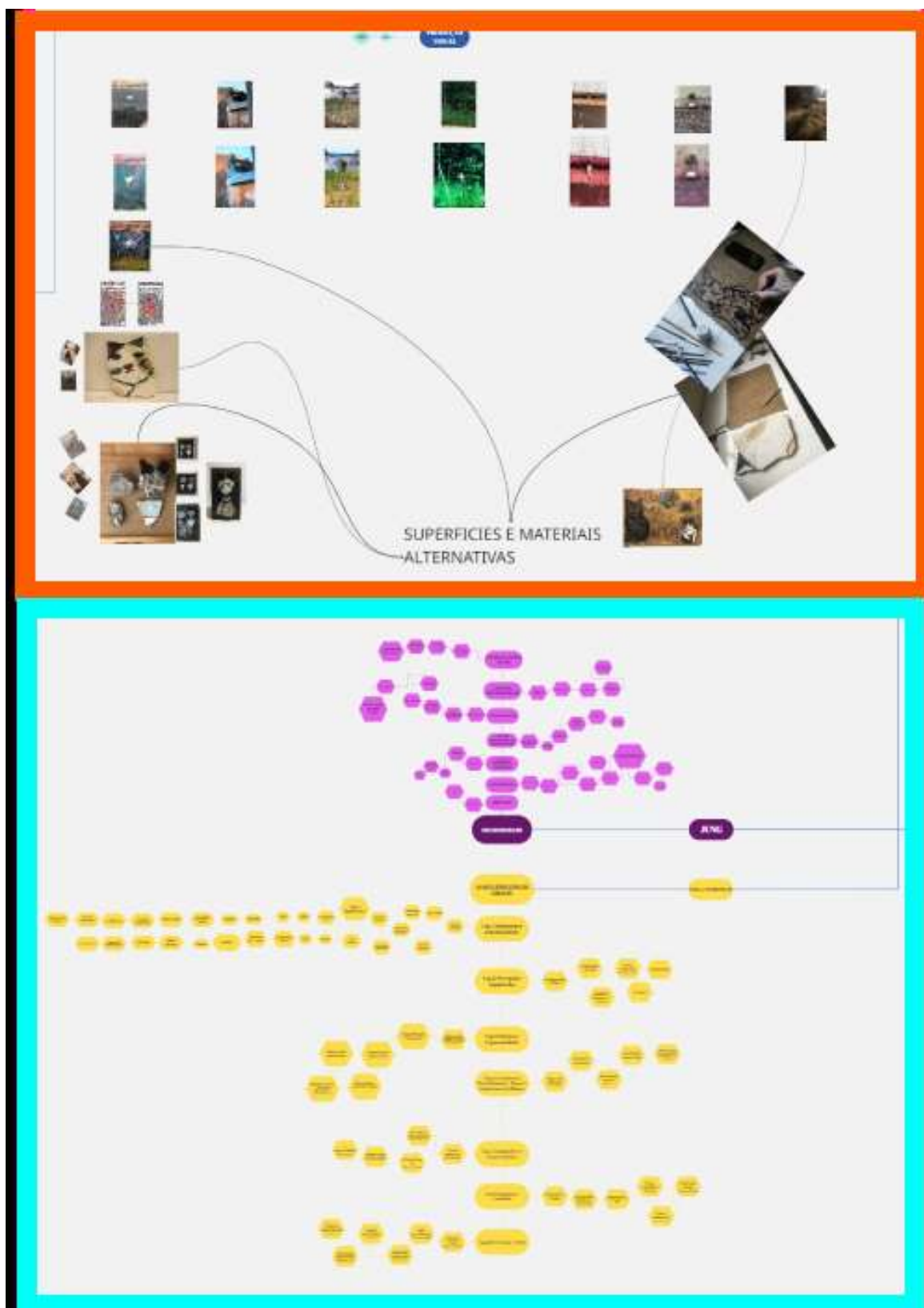


Figura 49 – Nicholas Alves; *Cartografia do processo criativo (Mapa mental)*; captura de tela (Miro), 2025-2026.

Fonte: Arquivo do artista (2026).

APÊNDICE D – TRADUÇÕES INICIAIS: EXPERIMENTAÇÕES DIGITAIS SOBRE OS GATOS DE RUA

Enquanto o corpo central deste trabalho se debruça sobre a virada material e a apropriação dos vestígios físicos urbanos, este apêndice resgata os primeiros movimentos pictóricos desta pesquisa. Ele funciona como um catálogo visual das experimentações e manipulações digitais realizadas a partir das fotografias dos encontros fortuitos com os gatos de rua. O objetivo aqui é documentar aquela primeira necessidade latente de ir além do registro fotográfico puro, buscando, na fluidez da tinta digital e na reconfiguração das imagens, uma forma de expressar a atmosfera, a tensão e a poesia marginal desses seres. Estas obras representam, portanto, o estágio embrionário da investigação e o esforço inicial de tradução visual que antecedeu — e, inevitavelmente, impulsionou — a crise da representação e o salto definitivo para a fisicalidade da calçada.

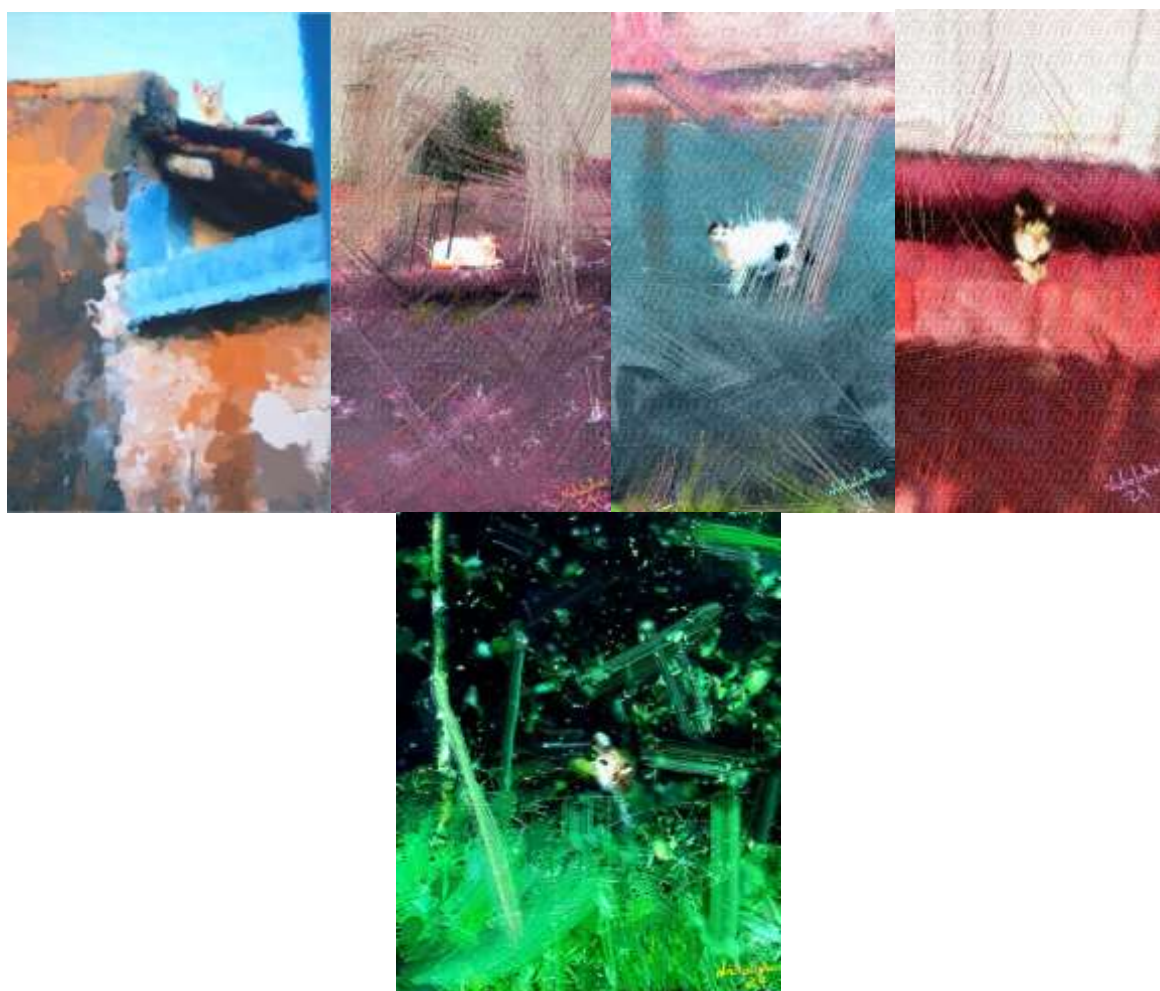


Figura 50 - Nicholas Alves; *Manipulações digitais a partir de fotografias de gatos de rua*; manipulação digital, 2024.

Fonte: Arquivo do artista (2024).

APÊNDICE E – BIBLIOGRAFIA EXPANDIDA: HORIZONTES DA PESQUISA

A lista a seguir apresenta o levantamento bibliográfico completo realizado durante o percurso desta investigação, incluindo obras que, embora não tenham sido diretamente citadas no texto final, foram fundamentais para a maturação do pensamento e para o processo de afunilamento teórico. Este apêndice serve, portanto, como um documento dos bastidores da pesquisa, tornando visível o "excesso" inicial narrado no Capítulo 2 e validando a seleção final de referências como uma escolha metodológica consciente, fruto de um longo e necessário processo de decantação.

ANDRADE, Marco Antônio Pasqualini. **A produção de imagens nas artes plásticas fora dos grandes centros: o caso de Uberlândia – considerações iniciais.** Disponível na internet.

ANJOS, Moacir dos. **Local/global: arte em trânsito.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

ANJOS, Moacir dos. **Contraditório: Arte, Globalização e Pertencimento.** 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

ARAGÃO, Emanuel Orth de. **Dez Princípios Antes do Fim.** Rio de Janeiro: MAQUINARIA EDITORIAL, 2024.

ARAUJO, Adéle Cristina Braga; RABELO, Josefa Jackline. A função social da arte e os desdobramentos na formação estética do ser social. **Acta Scientiarum. Education**, v. 45, 2023.

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: uma história concisa.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte & percepção visual: uma psicologia da visão criadora.** São Paulo: Pioneira, 2005.

AUGÉ, Marc. **Não-Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade.** Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994.

AUMONT, Jacques. **A IMAGEM.** Campinas, SP: Papirus Editora, 1993.

BARBOSA, Fernando López. **Manual de montaje de exposiciones.** Bogotá: Gente Nueva, 1993.

BARBIER, René. **A pesquisa-ação.** Brasília: Plano, 2002.

BARONE, Luciana Paula Castilho. Inconsciente, subjetividade e processo de criação. **Revista Científica/FA**, Curitiba, v. 11, n. 2, p. 19-38, jul./dez. 2014.

BASBAUM, Ricardo. **Manual do artista-etc.** Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção**: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas, vol. III**: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre o mito e a linguagem**. 1. ed. São Paulo: 34, 2011.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2021.

BERENSTEIN JACQUES, Paola. **Corpografias urbanas**. Arquitextos, São Paulo, ano 08, n. 093.07, Vitruvius, fev. 2008.

BERENSTEIN JACQUES, Paola. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.

BERNE, Eric. **Análise Transacional em Psicoterapia**. Tradução de Alberto F. Gewers. São Paulo: Summus, 1988.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Tradução de Denise Bottman e Carlos Eduardo Jorge. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRADSHAW, John. **Cat Sense: How the New Feline Science Can Make You a Better Friend to Your Pet**. New York: Basic Books, 2013.

BRIZENO, Mayza Costa; LIMA, Maria Helena Costa Carvalho de A.; BASSOLI, Ariene Cristina Dias Guimarães. Convivência com gatos em ambientes urbanos: percepção de estudantes de ciências biológicas. **Revista Latino-Americana de Direitos da Natureza e dos Animais**, Salvador, v. 1, n. 2, p. 22-44, jul.-dez., 2018.

BRUNER, J. **Atos de significação**. 2. ed. Trad. Sandra Costa. São Paulo: Artmed, 2002.

BULHÕES, Maria Amélia (org.). **As novas regras do jogo: o sistema de arte no Brasil**. Porto Alegre: Zouk, 2014.

BYINGTON, Carlos Amadeu B. **A pesquisa científica acadêmica na perspectiva da pedagogia simbólica**. In: FAZENDA, Ivani (Org.). A pesquisa e as transformações do conhecimento. 5. ed. Campinas: Papirus, 1995.

CAMPBELL, Joseph. **O Herói de Mil Faces**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2007.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 10. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.].

CANTON, Kátia. **Espaço e Lugar**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CARERI, Francesco. Walkscapes – **O caminhar como prática estética**. (Trad. Frederico Bonaldo) São Paulo: Editora G. Gili 2015.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**: 1. Artes de Fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHRISTIE, Sandra Beatriz de Bertucci. **Desenvolver: linhas que provocam práticas em arte**. 2008. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes Visuais, Ufba, Salvador, 2008. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action%20=&co_obra=155992. Acesso em: 13/05/2025.

COELHO, Carlos Guimarães. **Um novo olhar sobre a arte da região**. Correio. Uberlândia, 04 junho de 1998. p Revista, 15.

COLI, Jorge. **O que é arte**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CORAZZA, Sandra; TADEU, Tomaz. **Composições**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

CORTÉS, Lina Victoria Parra. Relações entre Arte e Direito: exemplos de arte em processos de protesto, memória e reparação. ANAMORPHOSIS – **Revista Internacional de Direito e Literatura**, v. 2018.

COSTA, Luís Cláudio Barbosa da. **Cartografia: uma outra forma de pesquisar**. Revista Digital do LAV, Santa Maria, v. 7, n. 2, p. 066--077, mai./ago. 2014.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Odisseus/Edusp, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia, vol. 1**. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia, vol. 4**. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.

DONDIS, A. Donis. **Sintaxe da Linguagem Visual**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 2ª Ed. São Paulo, Martins Fontes, 2015.

DUARTE JÚNIOR, J. F. **O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível**. 5. ed. Curitiba: Criar, 2010.

FEINSTEIN, David; KRIPPNER, Stanley. **Mitologia Pessoal: a psicologia evolucionária da história que contamos sobre nós mesmos**. Tradução de Neuza M. C. de Assis. São Paulo: Summus, 1997.

FIGUEIREDO, Aline. **Artes plásticas no Centro-Oeste**. Cuiabá: Edições UFMT / MACP, 1979.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 2013.

GIESTA, Eugénio José Castro. **Bastet e Sekhmet: Aspectos de natureza dual**. 2019. Mestrado em História Antiga – Universidade Federal de Lisboa, Lisboa, 2019.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GUIZZO, Iazana. **Reativar territórios: o corpo e o afeto na questão do projeto participativo**. Belo Horizonte: Quintal Edições, 2019.

HAN, Byung-Chul. **A Sociedade do Cansaço**. Tradução de Enio Paulo Giachini. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2015.

HAN, Byung-Chul. **No enxame: perspectivas do digital**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018a.

HARAWAY, Donna J. **When Species Meet**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

JACOBS, Jane. **Morte e Vida de Grandes Cidades**. Tradução de Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

JUNG, C. G. **O espírito na arte e na ciência**. São Paulo: Editora Cultrix, 1944.

JUNG, C. G. **O Homem e seus Símbolos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

KANDINSKY, W. **Do espiritual na arte e outros ensaios**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

KANDINSKY, Wassily. **Ponto, linha, plano**. [Coleção Arte e Comunicação]. São Paulo: Almedina Brasil, 2019.

KASTRUP, V. **A invenção de si e do mundo: uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição**. Autêntica: Belo Horizonte, 2007.

KOSIK, Karel. **Dialética do concreto**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LEFEBVRE, Henri. **O Direito à Cidade**. Tradução de Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001.

MACHADO, Juliana Clemente; PAIXÃO, Rita Leal. A representação do gato doméstico em diferentes contextos socioculturais e as conexões com a ética animal. **INTERthesis**, Florianópolis, v. 11, n. 1, p. 231-253, jan./jun. 2014. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5007/1807-1384.2014v11n1p231>. Acesso em: 17/02/2026].

MANTOVANI, Maria Ignez. **Planejamento e Realização de Exposições**. Brasília, DF. Ibram, 2018.

MARICATO, Ermínia. **Brasil, cidades: alternativas para a crise urbana**. Petrópolis: Vozes, 2001.

MARTINS, Mirian C. **O sensível olhar-pensante**. In: WEFFORT, Madalena F. et al. Observação registro reflexão: Instrumental metodológico. I. s/l: Espaço Pedagógico, 1996, p. 20-37. (Série Seminários)

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Trad. Paulo Neves e Maria E. G. G. Pereira. 1ª Ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice; MOURA, Carlos Alberto Ribeiro de. **Fenomenologia da percepção**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MORRIS, Desmond. **Catwatching**. London: Jonathan Cape, 1986.

ORTEGA Y GASSET, J. **A desumanização da arte**. Tradução de Ricardo Araujo; revisão técnica da tradução de Vicente Cechelero. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2005.

OSÓRIO, Andréa. **Alguns aspectos simbólicos acerca do gato**. Ilha – Revista de Antropologia, Florianópolis, v. 12, n. 2, p. 232-259, 2010.

OSÓRIO, Andréa. Posse responsável: moral, ciência e educação ambiental em um grupo de protetores de gatos de rua. **Revista de Antropologia Social dos Alunos do PPGAS-UFSCar**, v. 3, n. 2, p. 51-75, jul-dez. 2011.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis, Vozes, 1987.

OSTROWER, Fayga. **Universos da arte**. 24. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e Criação Artística**. Campinas, Editora da Unicamp, 2013.

PACHECO, R. B. C. L. (2016). **Eva está dentro de su gato, de Gabriel García Márquez: a aproximação entre homem e animal através de um caleidoscópio interpretativo**. Estação Literária, 17, 235–250. <https://doi.org/10.5433/el.2016v17.e34523>

PAZ, Juliane Elisabeth Gress. **Fatores relacionados a distúrbios de comportamento em gatos**. 2013. Monografia (Graduação em Medicina Veterinária) – Faculdade de Veterinária, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

PANKSEPP, Jaak; BIVEN, Lucy. **The Archaeology of Mind: Neuroevolutionary Origins of Human Emotions**. New York: W. W. Norton & Company, 2012. PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

PEDROSA, I. **Da Cor à Cor Inexistente**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Editora Léo Christiano, 1999.

RIBEIRO, Ana Clara Torres. **Outros territórios, outros mapas**. OSAL : Observatorio Social de América Latina. Año 6 no. 16 (jun. 2005-). Buenos Aires : CLACSO, 2005.

RICHTER, Indira Zuhaira; OLIVEIRA, Andréia Machado. **CARTOGRAFIA COMO METODOLOGIA: UMA EXPERIÊNCIA DE PESQUISA EM ARTES VISUAIS**. 2017. Curso de Curso Artes Visuais, Ufms, Santa Maria, 2017. Disponível em:

<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/paralelo/article/view/13292/8>. Acesso em: 13 mai. 2025.

RIVERA, Tania. **O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ROLNIK, Raquel. **Guerra dos lugares: a colonização da terra e da moradia na era das finanças**. São Paulo: Boitempo, 2015.

SAX, Boria. **The Mythical Zoo: An Encyclopedia of Animals in World Myth, Legend, & Literature**. Santa Barbara, CA: ABC-CLIO, 2001.

SAITO, Yuriko. **Everyday Aesthetics**. Oxford: Oxford University Press, 2007.

SANTOS, A. N. F. ; SILVA, E.C.; SANTOS, A. N. F. Desafios epistemológicos e metodológicos da abordagem qualitativa de pesquisa. In: MAGALHÃES, S. M. O.; SOUZA, R. C. C. R **Epistemologia da práxis e epistemologia da prática**. SP: Mercado de Letras 2018.

SANTOS, A. N. F. ; SILVA, Elsiene Coelho da . **O ato reflexivo de ser e estar como estudante universitário em artes visuais**. In: XVI O Uno e o Diverso na Educação Escolar e XVI Semana da Pedagogia, 2016, Uberlândia. Anais do XIII Seminário Nacional O Uno e o Diverso na Educação Escolar e XVI Semana da Pedagogia, 2016.

SANTOS, Boaventura S. **Um discurso sobre as ciências**. Lisboa: Afrontamento, 1987.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2006.

SILVA; ALL, Et . **O MEIO: A CIDADE, O DESEJO, O DESENHO E O OLHAR**. In: **FRANGE, L. B. P. & VASCONCELOS**. (Org.). OFICINA DE DESENHO URBANO: DESENHANDO E CONSTRUINDO A CIDADE DO CERRADO. 000ed.UBERLANDIA: UFU/PROEX, 2002.

SILVA, Elsiene Coelho. **A pesquisa como prática docente universitária**. 248fl. Tese (Doutorado Educação) — Faculdade de Educação, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2013.

SILVA, Elsiene Coelho. **Não-Lugares e o habitar no campo da pintura**. In: DUARTE, A. H. S. D.; FERREIRA, A. R.; RODRIGUES, R. F. Pintura: Pensamentos e Movências. 1ed.Uberlândia /MG: EDUFU, 2021, v. 350, p112-121. In: DUARTE, A. H. S. D.; FERREIRA, A. R.; RODRIGUES, R. F.. (Org.). Pintura: Pensamentos e Movências. 1ed.UBERLANDIA: EDUFU, 2021.

SILVEIRA, Nise da. **O mundo das Imagens**. 1. ed. Rio de Janeiro: Ática: 1992.

SOLMS, Mark; PANKSEPP, Jaak. **The "Id" Knows More than the "Ego" Admits: Neuropsychanalytic and Primal Consciousness Perspectives on the Interface Between Affective and Cognitive Neuroscience**. Brain Sciences, v. 2, n. 2, p. 147-175, 2012.

STANGOS, Nikos (Org.). **Conceitos da arte moderna**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

VÁZQUEZ, Adolpho Sanches. **Filosofia da Práxis**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.

VOCCELLE, L. A. **Revered and Reviled: A Complete History of the Domestic Cat**. Nova Iorque: Princeton University Press, 2016.

WOOD, Paul. **Arte Conceitual**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ZAMBONI, Silvio Perini. **Pesquisa em arte**. 1993. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993. Acesso em: 13 maio 2025.

ZANETTE, Rafaela Celestina. **Arte e Geografia em conexão: análise de produções de artistas contemporâneos sobre o espaço**. 2021. 124 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2021. DOI <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2021.195>

ANEXOS

ANEXO A – CONSTELAÇÃO DE REFERÊNCIAS VISUAIS

Este anexo funciona como um atlas de afinidades poéticas, reunindo obras de artistas com as quais estabeleci um diálogo silencioso, mas fundamental, no meu percurso. Longe de ser uma mera galeria de inspirações, esta seleção busca cartografar a genealogia visual que sustenta tanto o tema quanto a prática desta pesquisa. Aqui se encontram tanto obras que abordam diretamente a figura do gato, revelando a densa carga simbólica e arquetípica que este animal carrega na história da arte, quanto trabalhos que são referências para a própria práxis desta investigação: o gesto de apropriação, o uso de materiais 'pobres' e a transformação do vestígio em documento poético. De Jac Leirner à minha própria orientadora, Elsieni Coelho, as imagens a seguir formam a constelação que ilumina tanto o "o quê" quanto o "como" desta jornada, confirmando que este trabalho se insere em uma linhagem poética e metodológica consolidada.



Figura 51 - Fernando Botero; *Gato en el tejado*; pintura, 1978.

Fonte: Reddit (Acesso em fev. 2026).



Figura 52 – Marc Chagall / Louis Wain / Zhang Zhengyu; *Girl with her cats* / *Kaleidoscope Cat III* / *The cat and two Sparros* / *CAT*; pinturas e ilustrações, [s.d.] / 1966.

Fonte: Reproduções da internet (2026).



Figura 53 – Henriëtte Ronner-Knip / Leonora Carrington;
The Great Cat / Cats; pintura, [s.d.] / 1952.

Fonte: Reproduções da internet (2026).



Figura 54 - Leonora Carrington / David Shrigley; *Cats Without Boots / Cat Know That You are a Fool*; escultura / pintura, 2022 / 2025.

Fonte: Reproduções da internet (2026).



Figura 55 – Duster / Oruã / Jaider Esbell; *Capa do disco Duster* / *Capa do disco PASSE* / *Onça*; arte digital e pintura, 2019 / 2024 / 2021.

Fonte: Reproduções da internet (2026).



Figura 56 – Jac Leirner / Vik Muniz; *Adição / Marat (Sebastião)*; colagem / instalação fotográfica, 2018 / 2008.

Fonte: Reproduções da internet (2026).



Figura 57 – Elsieeni Coelho; *Lamento de Maria / Em nome do pai II*; Pintura impressa s/ Canvas, Pintura e objeto, 2016 / 2020.

Fonte: Silva (2024, p. 95 e 103).



Figura 58 – Elsie Coelho; *Como tantas Marias Brasileiras... de fé II*; Pintura e objeto, 2020.
Fonte: Silva (2024, p. 104).