

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

BIBI FERREIRA

O SINISTRO E A FEMINILIDADE:
UM JOGO DE DUALIDADES

GOIÂNIA
2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

ANA GABRIELA FERREIRA ROSA

**O SINISTRO E A FEMINILIDADE:
UM JOGO DE DUALIDADES**

GOIÂNIA
2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE GRADUAÇÃO NO REPOSITÓRIO INSTITUCIONAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio do Repositório Institucional (RI/UFG), regulamentado pela Resolução CEPEC no 1240/2014, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei no 9.610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo dos Trabalhos de Conclusão dos Cursos de Graduação disponibilizado no RI/UFG é de responsabilidade exclusiva dos autores. Ao encaminhar(em) o produto final, o(s) autor(a)(es)(as) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação (TCCG)

Nome(s) completo(s) do(a)(s) autor(a)(es)(as): Ana Gabriela Ferreira Rosa

Título do trabalho: O Sinistro e a feminilidade: um jogo de dualidades

2. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador) Concorda com a liberação total do documento [X] SIM [] NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante: a) consulta ao(à)(s) autor(a)(es)(as) e ao(à) orientador(a); b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo do TCCG. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro.

Obs.: Este termo deve ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Odinaldo Da Costa Silva, Professor do Magistério Superior**, em 25/11/2025, às 06:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ana Gabriela Ferreira Rosa, Discente**, em 26/11/2025, às 16:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5791981** e o código CRC **132CC9A0**.

Referência: Processo nº 23070.059537/2025-14

SEI nº 5791981

ANA GABRIELA FERREIRA ROSA

**O SINISTRO E A FEMINILIDADE:
UM JOGO DE DUALIDADES**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás.

Orientador: Prof. Dr. Odinaldo da Costa Silva

GOIÂNIA
2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Ferreira Rosa, Ana Gabriela
O Sinistro e a feminilidade: um jogo de dualidades [manuscrito] /
Ana Gabriela Ferreira Rosa. - 2025.
CXIII, 113 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Odinaldo da Costa Silva.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade
Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV), Artes Visuais,
Goiania, 2025.

Bibliografia.

Inclui siglas, fotografias, lista de figuras.

1. Sinistro. 2. Feminilidade. 3. Jogo. 4. Dualidades. 5. Fotografia. I.
da Costa Silva, Odinaldo , orient. II. Título.

CDU 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Aos vinte e quatro dias do mês de novembro do ano de 2025 iniciou-se a sessão pública de defesa do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) intitulado “O Sinistro e a feminilidade: um jogo de dualidades”, de autoria de Ana Gabriela Ferreira Rosa, do curso de Artes Visuais - Bacharelado, da Faculdade de Artes Visuais da UFG. Os trabalhos foram instalados pela Prof. Dr. Odinaldo da Costa Silva - orientador (FAV/UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: prof. Dr. Paulo Henrique Duarte Feitoza (FAV/UFG) e Prof.^a Dr.^a Rosilandes Cândida Martins (EMAC/UFG). Após a apresentação, a banca examinadora realizou a arguição da estudante. Posteriormente, de forma reservada, a Banca Examinadora atribuiu a nota final de 10,0 (dez) , tendo sido o TCC considerado APROVADO.

Proclamados os resultados, os trabalhos foram encerrados e, para constar, lavrou-se a presente ata que segue assinada pelos Membros da Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Odinaldo Da Costa Silva, Professor do Magistério Superior**, em 24/11/2025, às 08:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Paulo Henrique Duarte Feitoza, Professor do Magistério Superior**, em 25/11/2025, às 06:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rosilandes Candida Martins, Professora do Magistério Superior**, em 26/11/2025, às 12:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5791987** e o código CRC **C14B3BD3**.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, aos meus pais, Fábio e Elizângela, os maiores incentivadores desta graduação. Ao meu pai, agradeço por sempre acompanhar-me e por se mostrar animado diante das minhas invenções; à minha mãe, agradeço por incentivar o meu melhor diante das adversidades e por ter me apresentado à leitura desde a infância. À minha irmã, por estar ao meu lado, apoiando-me e arrancando risadas mesmo em momentos difíceis.

Ao corpo docente da Faculdade de Artes Visuais (FAV) da UFG, pelas incontáveis horas de conhecimento dedicadas a nós, discentes, em especial ao prof. Dr. Odinaldo da Costa Silva, que me acolheu e me proporcionou contato com a fotografia na arte, além de se mostrar um orientador excepcional.

Às amigadas da faculdade e às da minha cidade natal, Morrinhos (GO), por trilharem comigo o percurso da graduação com entusiasmo e encorajamento.

Às equipes da FAV com quem convivi: a coordenação, a secretaria, os técnicos, a equipe de limpeza, monitores e estagiários.

Muito obrigada!

RESUMO

A presente pesquisa, de caráter teórico-prático, analisa a minha produção artística e envolve a criação de “jogos visuais”, que podem ser entendidos como operações poéticas em que a imagem desloca sentidos. Além disso, a pesquisa aborda temas como a cama, os fragmentos do corpo e a dualidade entre esconder e revelar. O processo criativo é influenciado por devaneios e anotações no caderno de artista, com espaço para improvisação durante a execução. A análise da produção foi feita em diálogo com referenciais artísticos diversos, incluindo obras de outros artistas, filmes e textos teóricos, para identificar e contextualizar a dualidade entre o sinistro e a feminilidade.

Palavras-chave: Sinistro; Feminilidade; Jogo; Dualidade; Fotografia.

ABSTRACT

The present research, of a theoretical and practical nature, analyzes my artistic production and involves the creation of “visual games,” which can be understood as poetic operations in which the image shifts meanings. Furthermore, the research addresses themes such as the bed, body fragments, and the duality between concealment and revelation. The creative process is influenced by daydreams and notes in the artist’s sketchbook, allowing room for improvisation during execution. The analysis of the production was conducted in dialogue with a variety of artistic references — including works by other artists, films, and theoretical texts — in order to identify and contextualize the duality between the uncanny and femininity.

Keywords: Uncanny; Femininity; Game; Duality, Photography.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Autômato I</i> . 2024.....	18
Figura 2 – <i>Autômato II</i> . 2024.....	19
Figura 3 – <i>Autômato III</i> . 2024.....	20
Figura 4 – <i>Autômato IX</i> . 2024.....	23
Figura 5 – <i>Quando enfim descansamos, para onde vamos?</i> 2024.....	25
Figura 6 – <i>Autômato IV</i> . 2024.....	26
Figura 7 – <i>Autômato VIII</i> . 2024.....	30
Figura 8 – <i>Untitled Film Still #3</i> . Cindy Sherman. 1977.....	32
Figura 9 – <i>Delicada e dedicada</i> . 2025.....	33
Figura 10 – Página 8 do caderno de artista. 2025.....	34
Figura 11 – Página 9 do caderno de artista. 2025.....	35
Figura 12 – Página 10 do caderno de artista. 2025.....	36
Figura 13 – <i>Festa dos tolos</i> . 1991.....	38
Figura 14 – <i>Identical Twins</i> . 1966.....	39
Figura 15 – <i>Mãos com dedos mecânicos</i> . 2012.....	39
Figura 16 – <i>Perna de mulher</i> . 2012.....	40
Figura 17 – <i>Bailarinos mascarados</i> . 2016.....	41
Figura 18 – <i>Simbiose</i> . 2024.....	42
Figura 19 – Sem título. Tríptico de fotografia. 2024.....	45
Figura 20 – Sem título. Tríptico de fotografia. 2024.....	46
Figura 21 – Sem título. Tríptico de fotografia. 2024.....	47
Figura 22 – <i>Le déjeuner en fourrure</i> . 1936.....	49
Figura 23 – <i>Garotas na praia</i> . 2016.....	49
Figura 24 – <i>Os cachinhos dourados de Claire</i> . 2016.....	50
Figura 25 – Sem título. 2024.....	52
Figura 26 – <i>Vestígio</i> . 2024.....	53
Figura 27 – <i>Depois de lavar os cabelos</i> . 2024.....	54
Figura 28 – <i>Infusão</i> . 2025.....	55

Figura 29 – Sem título. 2024.....	57
Figura 30 – <i>A princesa e a ervilha</i> . 2025.....	58
Figura 31 – <i>Eu fui perfeita</i> . 2025.....	60
Figura 32 – <i>Prendeu-me aqui como se fosse mágica</i> . 2025.....	63
Figura 33 – Sem título. 1988.....	64
Figura 34 – <i>Arapuca</i> . 2025.....	65
Figura 35 – Sem título. 2016.....	67
Figura 36 – <i>Parasita</i> . 2025.....	69
Figura 37 – Página 5 do caderno de artista. 2025.....	70
Figura 38 – Página 11 do caderno de artista. 2025.....	71
Figura 39 – Página 24 do caderno de artista. 2025.....	72
Figura 40 – Sem título. 2024.....	75
Figura 41 – Sem título. 2024.....	76
Figura 42 – Sem título. 2024.....	77
Figura 43 – Sem título. 1939.....	78
Figura 44 – Sem título. 1939.....	78
Figura 45 – <i>Não há lugar como o nosso lar</i> . 2024.....	79
Figura 46 – <i>Quem está aí?</i> 2025.....	81
Figura 47 – <i>Banho</i> . 2021.....	83
Figura 48 – Sem título. 1979.....	83
Figura 49 – Sem título. 1977.....	84
Figura 50 – <i>Catacrese</i> . 2024.....	85
Figura 51 – Página 6 do caderno de artista . 2025.....	86
Figura 52 – <i>Victor</i> . 2016.....	88
Figura 53 – <i>Pés de porcelana</i> . 2024.....	89
Figura 54 – Sem título. 2024.....	90
Figura 55 – <i>Voltar à base</i> . 2025.....	92
Figura 56 – <i>Composição nº1</i> . 2024.....	93
Figura 57 – <i>Enfeite-se dela</i> . 2025.....	95
Figura 58 – <i>Aqui jaz...</i> 2025.....	96
Figura 59 – <i>O trágico fim de Mascarada</i> . 2024.....	98
Figura 60 – Detalhe da imagem. 2024.....	99
Figura 61 – Sem título. Díptico. 2024.....	100

Figura 62 – Sem título. Díptico. 2024.....	101
Figura 63 – Sem título. 1988.....	102
Figura 64 – <i>O glorioso retorno de Mascarada</i> . 2025.....	103
Figura 65 – Página 2 do caderno de artista. 2025.....	105
Figura 66 – Página 26 do caderno de artista. 2025.....	106
Figura 67 – Página 21 do caderno de artista. 2025.....	107
Figura 68 – Página 27 do caderno de artista. 2025.....	108

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
1. ERA UMA VEZ UM AUTÔMATO.....	21
2. A SIMBIOSE DO CABELO E DA PORCELANA.....	43
3. TEM ALGO EMBAIXO DA MINHA CAMA.....	73
FELIZES PARA SEMPRE.....	109
REFERÊNCIAS.....	111

INTRODUÇÃO

Sempre gostei de arte, mesmo na infância, e, como grande parte dos discentes do curso de Artes Visuais – Bacharelado, ingressei motivada pelo interesse pelo desenho. Embora tenha produzido ao longo de quase toda a minha vida, considero que meu fazer artístico, enquanto pesquisa em arte, consolidou-se de modo mais veemente a partir de 2023, durante o 4º período, na disciplina *Fotografia na Arte*, ministrada pelo prof. Odinaldo da Costa Silva. No entanto, definir o ponto exato de partida da pesquisa revela-se um desafio considerável, dado o caráter aberto do processo investigativo, ainda que tenha sido possível estabelecer um recorte temporal abrangendo os anos de 2023, 2024 e 2025. Afinal, o processo de arte é contínuo e possui múltiplos movimentos de progressão e regressão. (Salles, 2015).

Anteriormente a isso, concentrei-me em pinturas geométricas inspiradas no jogo de xadrez, realizadas em nanquim sobre papel, que remontavam à *op art*, que explorava a ilusão de movimento e a instabilidade visual por meio de padrões repetitivos e contrastes marcantes. Porém, a partir da disciplina em questão, comecei a me interessar mais por arte contemporânea, especialmente pela fotografia; o professor optou por mostrar artistas que trabalhavam com esta linguagem e nos incitou a produzir com temas como memória, corpo e micropolítica. Admito que, inicialmente, não me era atraente a ideia de trabalhar com esta linguagem: o interesse surgiu repentinamente, e hoje é a principal linguagem com que trabalho, apesar de transitar também entre o objeto, o desenho e a performance.

Paralelamente à prática, realizei a leitura de referenciais artísticos e teóricos relacionados ao tema, o sinistro e a feminilidade, com o objetivo de conhecer e compreender diferentes concepções e modos de abordagem desse tema e de questões afins. Durante todo o processo de produção do TCC, utilizei um caderno de artista que contém desenhos dos trabalhos apresentados e escritos referentes a eles. O caderno, de cujas algumas imagens estarão disponíveis ao longo dos três capítulos,

constitui-se como um objeto de experimentação e pensamento visual, funcionando tanto como registro do processo quanto como extensão da própria pesquisa poética.

Parte dos materiais bibliográficos que utilizei foram obtidos por meio dos livros de minha biblioteca, e aqui se faz necessário reiterar a imprescindibilidade da leitura de livros literários para esta pesquisa, o que foi incentivado pelos meus pais desde a infância e reverbera até os dias atuais. Metodologicamente, parto da minha produção e articulo prática e teoria em um percurso investigativo que é, ao mesmo tempo, pessoal e crítico. A justificativa desta pesquisa pode ser compreendida por diferentes perspectivas: em um primeiro nível, ela representa uma realização pessoal, pois mudar-me para Goiânia com o propósito de estudar na Faculdade de Artes Visuais (FAV) e tornar-me artista torna especialmente significativo concluir este trabalho de forma comprometida e consistente. Além disso, espero que esta pesquisa possa, no futuro, servir como referência para outros estudantes que se interessem pelos temas do sinistro, da feminilidade e da fotografia. Por fim, acredito na importância de compartilhar minha produção com o público em espaços expositivos como forma de aproximar a arte do cotidiano.

Explorar a feminilidade nas artes visuais é uma forma de questionar e expandir as narrativas tradicionais sobre identidade e corpo. Para mim, essa abordagem é essencial, pois a feminilidade não é apenas um conceito ligado ao feminino, mas também um campo de possibilidade para investigar as tensões entre o privado e o público. Trabalhar com a feminilidade me proporciona uma oportunidade de reconfigurar a representação do corpo feminino, confrontando imagens estereotipadas e propondo novas formas de subjetividade. Em minhas fotografias, trato de forma irônica a idealização da feminilidade, desconstruindo e subvertendo padrões de beleza e comportamento amplamente exigidos.

O primeiro capítulo, *Era uma vez um autômato...*, aborda o processo de criação e os desdobramentos poéticos do meu ensaio fotográfico *Autômato*, produzido a partir da interação entre fragmentos de manequim, objetos e o ambiente doméstico. Apresento reflexões sobre o gesto de deslocar objetos para a cama, relacionando-o ao imaginário do sinistro e ao conceito de “inquietante”, de Freud. Exploro a dualidade entre corpo e objeto, o feminino e o artificial, em diálogo com o conto *O homem da areia*, de

Hoffmann, e com referências como Cindy Sherman, Joel-Peter Witkin, Diane Arbus e Andres Serrano.

O segundo capítulo, *A simbiose do cabelo e da porcelana*, aprofunda a relação entre o cabelo e as peças de porcelana. Exploro a dualidade entre a idealização e o repulsivo, entre o doméstico e o inquietante, articulando conceitos como o sinistro e o jogo visual. Referencio artistas como Meret Oppenheim, Flávia Fabiana e teóricos como Linda Nochlin, Walter Benjamin e Vilém Flusser para refletir sobre feminilidade, espaço doméstico e fotografia.

O terceiro e último capítulo, *Tem algo embaixo da minha cama!*, explora a investigação sobre o espaço doméstico e o inquietante, tendo a cama como um local de dualidade entre o real e o imaginário. É discutido como o ambiente íntimo pode se converter em um território de estranhamento, em que o familiar ganha contornos de mistério e ambiguidade. A análise articula as reflexões de Freud e Umberto Eco sobre o sinistro, bem como a atmosfera de isolamento presente em Shirley Jackson, relacionando-as a produções visuais de artistas como Francesca Woodman, Guy Bourdin e Anna Calleja.

É importante destacar que, assim como os trabalhos artísticos analisados nesta pesquisa são concebidos e estruturados com precisão e intencionalidade, a escrita que os acompanha adota o mesmo princípio metodológico. Dessa forma, o texto é elaborado com rigor e clareza, assumindo um caráter descritivo que busca explicitar tanto o processo de criação quanto os modos de leitura visual empregados na análise.

Assim, este Trabalho de Conclusão de Curso propõe uma investigação poética que atravessa corpo, objeto e espaço doméstico, em diálogo com o sinistro e a feminilidade. Por meio de imagens, materiais e gestos, busco compreender como a arte pode traduzir sensações ambíguas entre o belo e o inquietante, o íntimo e o estranho.







Figura 1 - *Autômato I*. Fotografia, 2024. 60x40cm. Fonte: acervo pessoal.
Figura 2 - *Autômato II*. Fotografia, 2024. 60x40cm. Fonte: acervo pessoal.
Figura 3 - *Autômato III*. Fotografia, 2024. 60x40 cm. Fonte: acervo pessoal.

1. ERA UMA VEZ UM AUTÔMATO...

AU.TÔ.MA.TO

Substantivo masculino

1.
máquina ou engenho composto de mecanismo que lhe imprime determinados movimentos (p.ex., um relógio, certos tipos de brinquedo etc.)
2.
aparelho com aparência humana, ou de outros seres animados, que reproduz seus movimentos por meios mecânicos ou eletrônicos.

Os trabalhos que desenvolvi, da série *Autômato*, foram feitos durante as minhas férias da faculdade, quando eu estava auxiliando minha mãe com suas incumbências da loja de roupas que ela administra em Morrinhos (GO). Enquanto eu dobrava roupas, tive um momento de devaneio ao olhar os manequins da vitrine. Eles eram estranhamente inquietantes; pareciam olhar-me de volta quando eu os fitava. Tive a ideia de interagi-los de algum modo com a minha cama, como eu já havia feito com outros objetos anteriormente. Com certa dificuldade, minha mãe cedeu ao meu pedido de pegar emprestado dois braços do manequim.

Em relação ao gesto poético de trazer os objetos para a cama, há dois lugares em que estes podem ser postos: em cima da cama ou embaixo dela. Para fotografar algo que deposite embaixo, preciso me abaixar para que minha visão e a lente da câmera alcancem o objeto de interesse, e às vezes, é necessário que eu mesma me coloque nesse lugar peculiar.

Vejo o ato de colocar coisas — ou o meu corpo — em cima da cama como uma possibilidade de compreensão mais realista, em se tratando da imaginação; pois, em

filmes e desenhos animados, os seres mágicos e monstruosos costumam se alojar na parte inferior do móvel. Contudo, há um outro fator que pode ser observado: pessoas também podem se esconder embaixo da cama quando há algum perigo, ou quando brincam de se esconder. Na parte de cima da cama, dormimos, sonhamos e temos pesadelos. A cama pode ser extremamente dual, suas duas extremidades podem comportar situações boas e ruins, normais e estranhas, calmas e agitadas.

Ao chegar em casa com os fragmentos do manequim, aproveitei meu momento de solidão para produzir livremente, levando-se em conta que me sinto melhor para realizar trabalhos quando estou só. Eu sabia que o trabalho deveria ser rápido, afinal, uma loja de roupas não deve ter sua vitrine incompleta por muito tempo. Aproveitei quase todo meu horário de almoço para fotografar.

Experimentei diversas situações em que um braço de madeira com impulsos próprios — pois eu o imaginei com certa independência — poderia estar: esgueirando-se por debaixo de uma cama, segurando uma chave misteriosa, ou até mesmo uma xícara de porcelana.

Inclusive, aproveitei a situação para fazer o jogo visual de colocar, por exemplo, o braço de madeira do manequim interagindo com o braço de madeira de uma cadeira, na fotografia *Autômato IX*, ou quando o braço de madeira segura o pé da cama, em *Autômato III*. Isso é catacrese pura.

Catacrese é, segundo o Dicionário de Oxford, uma metáfora já absorvida no uso comum da língua, de emprego tão corrente que não é mais tomada como tal, e serve para suprir a falta de uma palavra específica que designe determinada coisa, como: braços de poltrona; dentes do serrote; nariz do avião; pescoço de garrafa; virar um vaso de cabeça para baixo etc. Essa figura de linguagem está muito presente em meus trabalhos mais recentes, que são imbuídos de jogos visuais; posso empregá-la até mesmo para objetificar o corpo e humanizar objetos.



Figura 4 - *Autômato IX*. Fotografia, 2025. 40x60cm. Fonte: acervo pessoal.

Após a realização desse ensaio, refleti e cheguei à conclusão de que os braços de madeira podem não somente remeter à inquietação dos autômatos, mas também à objetificação do corpo feminino em si. Os manequins expressam uma beleza idealizada e que condiz com o local e a época em que o objeto se encontra. É comum que, por exemplo, as modelos de passarela, como as da *Victoria Secrets* — marca estadunidense de lingerie, roupas, perfumes e maquiagens — que esbanjam corpos magros e esguios, peles perfeitas de porcelana e um modo de vida desejável sirvam como referência para essa estética artificial e padronizada que também permeia as imagens do ensaio *Autômato*.

Esses braços de madeira, embora firmes e maciços, oferecem certa maleabilidade para que possamos manejá-los do modo que desejarmos. A passividade desse objeto me permitiu criar diversas encenações de cenas que julgo como sinistras, e fiz com que ele — o manequim — fizesse uma mimese do que se é esperado de uma mulher, ou de um ser inquietante e imaginativo de contos de fadas, livros ou filmes. Foi quase como se eu voltasse a brincar de boneca: o manequim é um boneco de proporções humanas; ele próprio traz ideia de mimese, já que tem o intuito de se parecer com pessoas.

Duas das fotografias deste ensaio — *Autômato I* e *Autômato IV* — foram inspiradas em uma outra que fora feita anteriormente: *Quando enfim descansamos, para onde vamos?*. Nessa fotografia, utilizei meu braço e minha mão para segurar frouxamente uma xícara de porcelana, que continha como rastro uma marca de batom vermelho, digno de simbolizar a feminilidade. Entende-se aqui como feminilidade um conjunto de comportamentos, gestos e atitudes aprendidos e reforçados socialmente, moldados por normas culturais que determinam o que é considerado “ser feminina” em cada contexto histórico e social. (Parker, 1984).

A foto, que induz uma dualidade entre adormecer e falecer, foi tirada na lateral da cama, com o lençol branco como fundo. Assegurei-me de que a parte inferior da cama permanecesse visível, de modo que sua escuridão evocasse um mistério e, talvez, uma inquietude.





Figura 5 - *Quando enfim descansamos, para onde vamos?*. Fotografia, 2024. 40x60cm. Fonte: acervo pessoal.

Figura 6 - *Autômato IV*. Fotografia, 2024. 40x60cm. Fonte: acervo pessoal.

A semelhança entre as imagens é explícita; contudo, não são as mesmas. Vários detalhes foram alterados na segunda fotografia, como a aparição de um lençol com estampa floral, a xícara inteiramente branca e, é claro, o braço de madeira. Além disso, devido à sua posição, o autômato evidencia maior vivacidade em relação ao seu semelhante: o manequim parece menos inerte, ao passo que a mão aparenta não ter forças.

É evidente que um corpo estranho, feito inteiramente de madeira, e sem possuir distinção clara de sua totalidade, poderá deixar em qualquer indivíduo a sensação inquietante. Ao realizar fotos de corpos fragmentados, posso gerar possíveis dúvidas ao espectador: o que aconteceu a este corpo? como ele é em sua totalidade? por que está embaixo da minha cama? A completude da imagem fica sob a imaginação daquele que vê; este pode imaginar mil possibilidades para esse quebra-cabeça. Talvez essa seja a mágica de apresentar trabalhos de arte a alguém. Segundo Schelling, o sinistro é aquilo que, apesar de dever permanecer oculto, foi revelado. (Schelling, apud Freud, 2010).

É necessário mencionar que a introdução à estética do sinistro foi apresentada em uma disciplina de *Estética na arte*, ministrada para minha turma no 4º período pelo prof. Paulo Henrique Duarte Feitoza, que recomendou a leitura do texto *O inquietante*, de Sigmund Freud, publicado em 1919. Este trata de questões pertinentes ao que venho produzindo, e o psicanalista se debruça sobre a categoria estética do inquietante — ou do sinistro —, analisando, inclusive, as diferentes traduções do termo, cujo original em alemão é *Das Unheimliche*, e enfatiza a insuficiência de tradução para outros idiomas. Ele relaciona o vocábulo a algo que pode ser terrível, que desperta angústia e horror, e enuncia que o inquietante é uma espécie de coisa assustadora que remonta a algo familiar, que é há muito conhecido. (Freud, 2010).

Um trecho em particular instigou minha curiosidade e minha vontade de explorar a estranheza nas artes visuais; neste excerto, Sigmund afirma que pessoas e coisas estranhas recebem a atribuição de poderes mágicos cuidadosamente graduados. Essa ideia suscitou em mim o desejo de experimentar o uso de objetos e fragmentos

corporais como meio de investigar o imaginário da magicização, um território simbólico onde o ordinário recebe outras camadas de sentido, como se os elementos pudessem conter uma autonomia oculta e, quiçá narrativas próprias. Assim, busco tensionar limites entre o real e o imaginário, o familiar e inquietante, ao criar composições que exprimem sensações ambíguas e que abrem espaço para múltiplas interpretações: “[...] o efeito inquietante é facilmente atingido quando a fronteira entre fantasia e realidade é apagada.” (Freud, 2010).

No texto em questão, Freud menciona por diversas vezes o conto *O homem da areia*, redigido pelo escritor romântico, compositor, desenhista e jurista alemão Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann, mais conhecido como E. T. A. Hoffmann.

Ele narra a história do jovem Natanael, que durante sua infância, sofreu grande trauma ao se deparar em casa com o velho advogado Coppelius, parceiro de negócios de seu pai, que acreditava ser o homem da areia. Este último era evocado estrategicamente para fazer com que as crianças fossem dormir cedo; dizia-se que se tratava de um ser terrível e que, caso não fossem se deitar na cama, jogaria punhados de areia em seus olhos, fazendo-os cair das órbitas, para então roubá-los. Por conseguinte, Natanael passou a temer demasiadamente o homem de comportamento sinistro, e a distinção entre realidade e imaginário começou a se misturar em seu íntimo.

Um aspecto a ser considerado é que, embora o conto tenha como foco a sensação do sinistro, ele abrange também a questão da feminilidade. O protagonista, inicialmente noivo de Clara, apaixona-se perdidamente pelo autômato nomeado como Olímpia. Apesar de sua ex-noiva ter ambições domésticas para o próprio futuro, como mencionado no trecho: “[...] por ser tão calma e tão boa dona de casa que, se a casa ameaçasse desabar, eu teria ainda tempo de ajeitar as cortinas antes de fugir” (Hoffmann, 1816). Natanael ficou encantado com a irreal beleza de Olímpia e com sua devota passividade.

Em diversas passagens, ela é descrita por ele como uma jovem linda, esbelta e de porte encantador, deslumbrantemente vestida; afirmava ver nela uma alma magnífica e profunda, mesmo que ela nunca tenha lhe dirigido sequer uma frase. O protagonista apreciava sua admirável ouvinte, que o fitava durante horas, sem se queixar ou demonstrar cansaço diante dos longos monólogos de Natanael sobre poemas. A

perfeição de Olímpia estava atrelada a sua ausência de desejo próprio: ela não o interrompe, não o questiona, e se alinha perfeitamente ao ideal de uma companheira submissa e silenciosa que ouve atentamente ao seu parceiro supostamente genial e criativo. O autômato funciona nessa narrativa como uma tela em branco em que o homem projeta todas suas idealizações, expectativas e seus desejos.

Os autômatos, a meu ver, carregam consigo uma significação dual e fascinante: englobam, concomitantemente, o desejo de realização da expectável e ideal figura feminina somada à dúvida de um objeto inanimado estar vivo ou não — este último pode ocorrer também em relação à figuras de cera e a bonecos engenhosamente fabricados. Em síntese, este ser artificial é uma amálgama do sinistro e da feminilidade.

Em *Autômato VIII*, fiz com que as mãos de madeira segurassem um pires e uma xícara de porcelana. O que isso sugere? Estão servindo chá, ou estão sendo servidas de chá? Oferecem chá para aquele que visualiza a fotografia? Apenas seguram os utensílios? Não há resposta correta. As hipóteses são diversas, e isso é algo que gosto de explorar; gosto de provocar dúvidas ao espectador. Careceria de qualquer efeito servir respostas prontamente, como o *Autômato VIII* parece fazer com o observador ao segurar o chá: ele aparenta passividade e solicitude, mas ao mesmo tempo, mantém autonomia e peculiaridade que o torna independente.

Ademais, percebo que o ensaio se aproxima de uma fotoperformance, sobretudo por envolver ações realizadas com o meu corpo. Em outros trabalhos que realizei — que também podem se encaixar nessa linguagem —, como *Quando enfim descansamos, para onde vamos?* ou *Delicada e dedicada*, este último apresentado abaixo neste capítulo, o corpo assume igualmente um papel central nas ações desenvolvidas. Nesses trabalhos, abordo temas relacionados à categoria estética do sinistro e ao ideal de feminilidade. Trato esse último com ironia, e ela pode, quiçá, ser perceptível nesse conjunto de fotografias do autômato.



Figura 7 - *Autômato VIII*. Fotografia, 2024. 40x60cm. Fonte: acervo pessoal.

É importante destacar os artistas e os trabalhos que influenciaram meu processo, seja antes, durante ou após a produção do ensaio do autômato. No que tange à performatividade da mulher e da sua feminilidade, a artista e diretora de cinema Cindy Sherman realizou diversas fotografias encenadas de como a indústria cinematográfica é imbuída de fetiches e idealizações do ser feminino. No capítulo 4, *Feminismo pós-moderno*, do livro *Pós-modernismo* (Heartney, 2002), aborda-se o panorama da arte contemporânea sob a ótica do feminismo, e salienta a investida de romper com a lógica do Modernismo de Clement Greenberg e deslocar a arte para um campo de debate social e político que, de fato, abarque o universalismo não alcançado pelo crítico modernista, ou seja, que aborde as criações das mulheres, de culturas não-brancas, não-ocidentais e de indivíduos LGBTQIAPN +.

A autora do livro e crítica de arte, Eleanor Heartney, discute como Sherman, ao produzir o conjunto de fotos denominado *Untitled Film Stills*¹ expõe a feminilidade como mascaramento ao incorporar diversos estereótipos pertinentes às mulheres, como da mulher fatal, ou da camponesa ingênua. Essas fotos em preto e branco são irônicas, ao passo em que fazem uma mimese daquilo que é esperado por parte do olhar masculino ao objetificar mulheres.

A ironia presente na produção de Cindy Sherman foi determinante para meu percurso artístico, na medida em que, assim como a artista, recorro a elementos tradicionalmente vinculados ao universo feminino para problematizá-los. Entre esses recursos, destacam-se o esmalte e o batom vermelhos, as joias de ouro e os adornos de pérolas, os cachos modelados nos cabelos e o uso de delicadas porcelanas utilizadas no ritual de tomar chá.

¹ Stills de filme sem título, em português.



Figura 8 - *Untitled Film Still #3*. Cindy Sherman. 1977. Impressão em gelatina de prata. 18x24cm. Museu de Arte Moderna (MoMA). Fonte: https://www.moma.org/collection/works/56520?artist_id=5392&page=1&sov_referrer=artist. Acesso em: 25 ago. 2025.

Conforme a imagem de *Delicada e dedicada*, fotografei minha própria mão, parecendo inerte e passiva, com o máximo de delicadeza possível na pose. Utilizei uma blusa pertencente à minha mãe para vestir; a peça possui cor clara, com mangas com detalhe franzido e gracioso. Desta vez, optei por não revelar a parte debaixo da cama, como fiz no trabalho *Quando enfim descansamos, para onde vamos?*, com o intuito de deixar mais imperceptível o local em que me encontrava no momento do clique. O cenário doméstico é manifesto, e eu diria que a tranquilidade da cena pode ser interrompida pelo gesto do membro flutuante: a mão pode indicar beleza e passividade, mas também estranhamento e uma certa teatralidade forçada, quase artificial.

Durante todo o processo de produção do meu Trabalho de Conclusão de Curso, tive em meu alcance um caderno de artista, em que registrei trabalhos feitos, ou a fazer, reflexões e pensamentos atrelados à execução de arte. Deixo ao leitor alguns registros das páginas deste compilado.

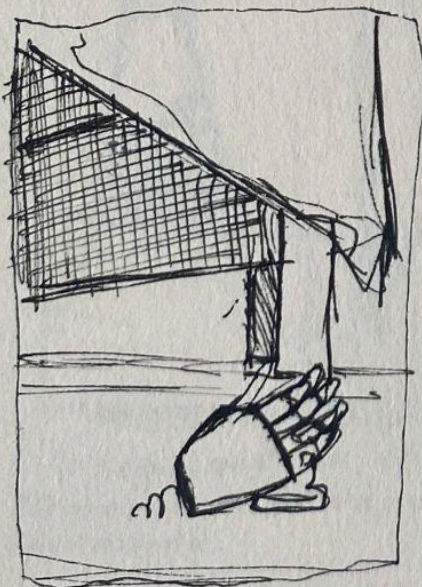
Figura 9 - *Delicada e dedicada*. Fotografia, 2025. 40x60cm. Fonte: acervo pessoal.



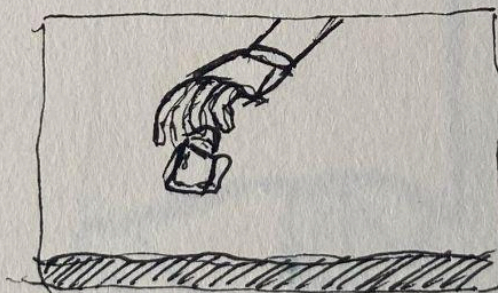
Os braços de manequim

Hoje eu estava na loja de roupas da minha mãe, em Morrinhos e flagrei, em uma poltrona, os dois braços de madeira do manequim da vitrine. Lembrei-me imediatamente do meu interesse por trabalhar com fragmentos do corpo humano de madeira, e da figura de linguagem Catacrese.

Decidi, então, pedir os braços emprestados por um momento; trouxe-os para casa e fiz diversas combinações com eles. Trabalhar com esse elemento me sugeriu algo sinistro, e optei por tratá-lo como se fosse quase humano. Fiz-os tomar um chá imaginário (segurando xícara e pires), "refiz" a obra em que deixei o braço caído na lateral da cama, segurando a xícara com a marca de batom, fiz-os segurar a chave antiga e, por fim, coloquei a mão de madeira segurando o pé da cama. As fotos, em minha opinião, ficaram inquietantes e peculiares. Não sei se as considerarei como uma série, ou como obras "individuais".



Mão de madeira segurando o "pé" da cama.



Mão de madeira segurando xícara com marca de batom.

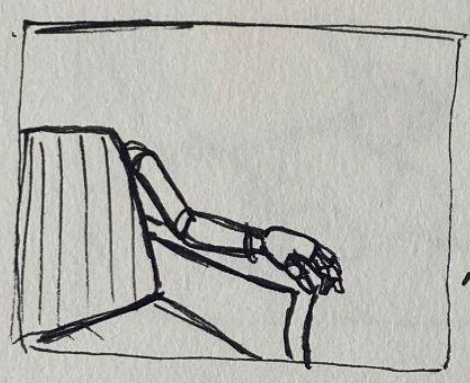
"Incerteza intelectual" (Tentisch)
 Não saber se algo inanimado está animado. Inquietante,
 t fragmentos do corpo

Tentei colocar o braço de madeira sobre o braço de madeira da cadeira. Seria um jogo interessante, e retorna ao conceito da catacrese.

Contudo, a fotografia não me agradou. Mas como eu gostei da ideia, vou tentar reproduzir depois, talvez em outra cadeira.

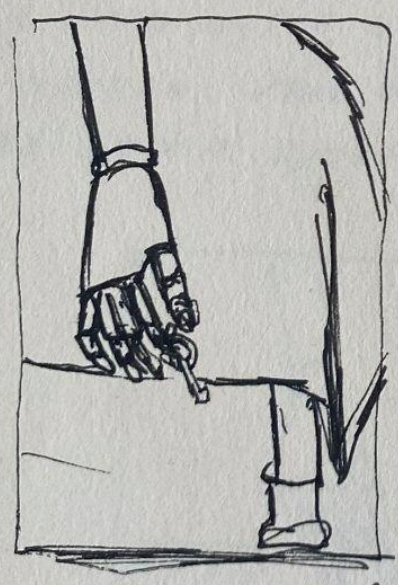
Frustrante quando gostamos da ideia, e a execução não dá certo.

Isso é um jogo de dualidade.

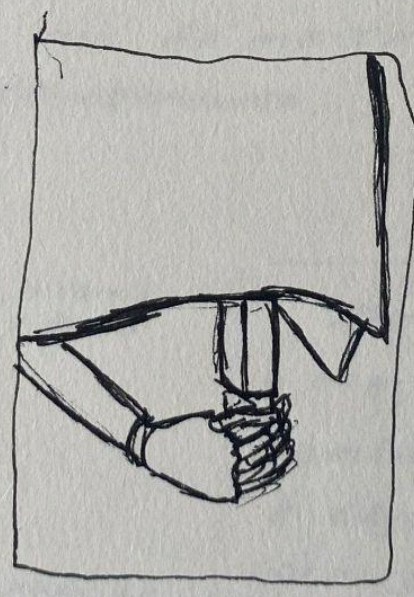


→ A cadeira teria, então, dois braços. Um em cima do outro.

Eu havia colocado acessórios no braço de madeira. Anel e pulseira.



↳ segurando a chave. Elemento do pé da cama aparecendo.



→ segurando o pé da cama. Sugere que algo está se arrastando de baixo da cama para a superfície. Gera apreensão, para mim. Perigo iminente.

Porque a maior parte das obras eu tenho que colocá-las segurando algo? Ainda não sei dizer.

Manequim também pode remeter à idealização da perfeição feminina, e com ela é falsa.

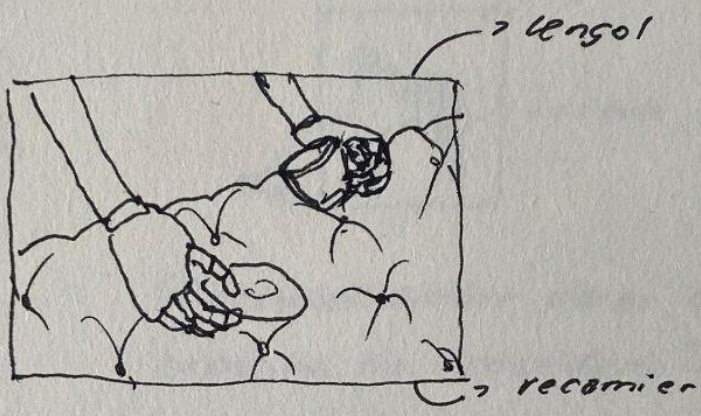
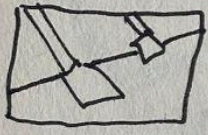
Manequim e a autômata consciente



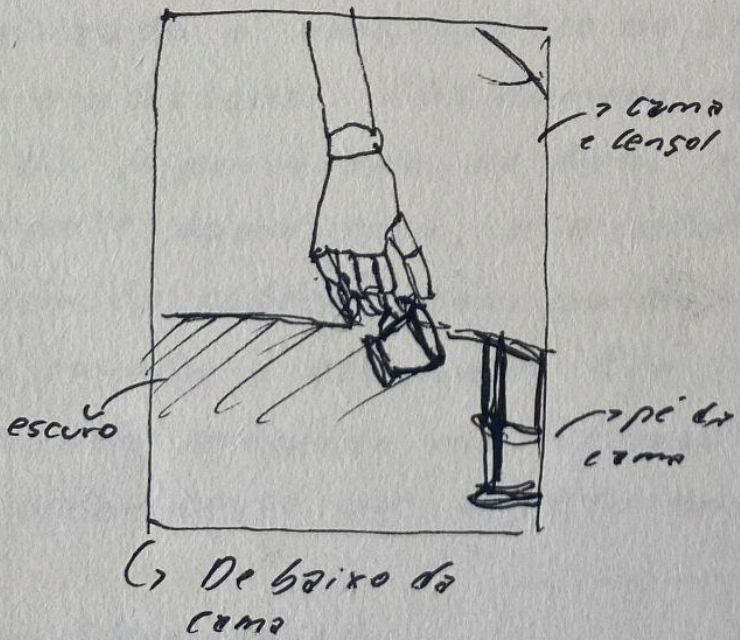
Também organizei uma composição em que as duas mãos de madeira aparecem segurando um pires e uma xícara, cada uma. Elas sugerem certa duplicidade, pois, na minha opinião, não se sabe se estão se servindo ou servindo alguém.

Utilizei a cama, com lençol floral, e o recâmbio nessa fotografia.

Composição:



Fiz uma outra variação da obra em que a mão segura uma xícara. Mas nessa, não há marca de batom, e o pé da cama aparece novamente.



Não sei se as obras com o braço de manequim também podem remeter à objetificação do corpo da mulher.

Ambiente doméstico é recorrente.

Figura 10 - Página 8 do caderno de artista. 2025. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 11 - Página 9 do caderno de artista. 2025. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 12 - Página 10 do caderno de artista. 2025. Fonte: Acervo pessoal.

Possuir um caderno de artista, ou diário de bordo, é um importante recurso para os artistas, pois permite documentar ideias, refletir acerca do processo e incentivar a criatividade. No livro *Gesto Inacabado* (2015), redigido por Cecilia Almeida Salles, subcapítulo *Materialização sensível*, é mencionado que “O manuseio de um diário, por exemplo, pode ser uma forma de o artista encharcar-se do clima da obra em criação”, e, sobre diários e anotações de ideias, é dito que “São feitos registros na linguagem mais acessível no momento em que aparecem e que ficam à espera de uma futura tradução” (Salles, 2015, p. 58).

Em outras palavras, o artista escolhe o melhor modo que tem em determinado momento para anotar algo relevante à feitura de um trabalho, para que depois converta-o no trabalho em si, mesmo que haja uma mudança de linguagens nesse ínterim, como desenhar e depois moldar uma escultura. No meu caso, recorro à escrita primeiro, somente para depois traduzi-la para a fotografia ou o objeto; contudo, há momentos em que sinto a necessidade de “ilustrar” conceitos para facilitar na futura execução. “Os artistas não fazem seus registros, necessariamente, na linguagem na qual a obra se concretizará.” (Salles, 2015, p.114).

Retomando a discussão sobre as referências de artistas, convém destacar os trabalhos terríficos de Joel-Peter Witkin, cuja produção vai além de fotografias *post mortem*², ao elaborar composições que mesclam cadáveres e partes desmembradas a elementos clássicos de natureza morta, como frutas, objetos e flores. Desse modo, Witkin monta, de maneira literal, aquilo que pode-se entender como natureza morta em suas fotografias sinistras. Um caráter marcante no trabalho deste artista é sua predileção por fotografar indivíduos marginalizados e esquecidos pela sociedade, como anões, amputados e andrógenos. (International Center of Photography, s.d.)

² Segundo o DÍCIO, locução adjetiva em latim. Em português, “pós-morte”. Que se refere ou pertence a um corpo sem vida, morto.

Assim como Witkin, a artista Diane Arbus manifestava grande interesse em fotografar pessoas de todos os espectros sociais, interessava-se pelo “estranho”. Conforme o The Museum of Modern Art (s.d.), as fotografias de Arbus apresentam uma ambiguidade marcante e revelam uma sensibilidade singular em relação à lacuna entre intenção e efeito, ou seja, a distinção entre o que é percebido por outrem e o que tentamos comunicar sobre nós próprios. Tal citação remonta ao ensaio de Duchamp, *O ato criador*, de 1966, em que o autor da obra *A Fonte*³ declarou que o significado de um trabalho artístico é o resultado de duas interações: a diferença entre o que o artista quis realizar, e aquilo que de fato realizou; este seria o coeficiente artístico. Após a leitura deste escrito, ter em mente que o público pode ter sua própria interpretação foi, de certa forma, um alívio, pois o fardo da perfeição é atenuado e percebe-se que o processo é compartilhado.

Em continuidade à análise da obra de Arbus, que influenciou diretamente o meu processo criativo, é importante revisitar a fotografia *Identical Twins*, em português, *Gêmeas Idênticas*, de 1966, devido à dualidade latente e à sensação inquietante que me atingiu ao fitá-la; essa ambiguidade gera um desconforto sutil, um estranhamento próximo ao conceito freudiano de sinistro.



Figura 13 - *Festa dos tolos*. Joel-Peter Witkin. 1991. Fotogravura. 27,9 x 34 cm. Fonte: <https://www.icp.org/browse/archive/objects/feast-of-fools>. Acesso em: 28 ago. 2025.

³ A obra *A Fonte* é um mictório de porcelana invertido, assinado com o pseudônimo "R. Mutt" e apresentado em 1917 por Marcel Duchamp.



Figura 14 - *Identical Twins*. Diane Arbus. 1966. Impressão em gelatina de prata. 38.4 x 37cm. Museu de Arte Moderna (MoMA). Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/58927>. Acesso em: 28 ago. 2025.

Após algum tempo da realização deste ensaio sobre o autômato, percebi, durante uma pesquisa digital, que um determinado artista produziu fotografias com uma estética visual análoga à das minhas: Andres Serrano (1950).



Figura 15 - *Mão com dedos mecânicos*. Andres Serrano. 2012. Fotografia. Fonte: <https://andresserrano.org/series/body-parts>. Acesso em 28 ago. 2025.



Figura 16 - *Perna de mulher*. Andres Serrano. 2012. Fotografia. Fonte: <https://andresserrano.org/series/body-parts>. Acesso em 28 ago. 2025.

Em seu ensaio denominado *Body Parts — Partes do corpo* —, o fotógrafo captou diversas imagens que contêm próteses do corpo humano. *Mão com dedos mecânicos*, remonta-me imediatamente à mão do manequim que utilizei no meu ensaio fotográfico, principalmente por conter dedos articulados. O trabalho *Perna de mulher* foi o que mais me intrigou, primeiramente pelo título, e depois por ter suas unhas pintadas de um vermelho vivo. A noção de feminilidade emergiu a partir da percepção de que a esmaltação, especialmente em tons escarlates, é fortemente atrelada ao universo feminino e, conseqüentemente, à sensualidade.

A fragmentação do corpo, que me vem sendo um objeto de interesse, e que é destacada neste trabalho de Serrano, é também uma pauta no ensaio crítico *Mulheres, arte e poder* (1988), de autoria da historiadora da arte Linda Nochlin. Ela elucida como as pernas femininas apresentam-se como objeto passivo em relação ao olhar masculino, enquanto que: “Se as pernas fragmentadas são masculinas, elas funcionam consistentemente como significantes de energia e poder”. No mesmo escrito, é apontado que, se uma mulher lança mão da força física, já não pode mais ser considerada uma dama (Nochlin, 1988). Com isso, ao fotografar-me pendente e passivamente, como em *Delicada e*

dedicada, imagem mostrada anteriormente, pretendo ironizar a postura feminina diante do olhar ao assumir um papel de evidente fragilidade.

Por fim, é válido ressaltar uma referência indispensável, em especial no que tange ao estranho, ao sinistro. Minha mãe, há muito, incentiva-me a ler, e há alguns anos, presenteou-me com um exemplar de *O lar da srta. Peregrine para crianças peculiares*. O autor, Ransom Riggs, lançou o primeiro livro da saga no ano de 2016, e desde então, tem sido uma importante leitura para mim. A narrativa é desenvolvida a partir de fotografias um tanto excêntricas que Riggs adquire em mercados de pulgas e lojas de antiguidades, como ele menciona no bate-papo ao final dos livros publicados pela editora Intrínseca.

A maioria das fotografias é em preto e branco ou sépia, com sinais de desgaste e de marcas do tempo, e costumam apresentar crianças, famílias e situações aparentemente comuns, mas com elementos sutis de estranheza. Mal soubera eu, ao receber de presente esta obra, que ela iria me influenciar tantos anos depois, já na graduação. Apesar de não saber explicar à época, a sensação inquietante acompanhou-me profundamente ao explorar as linhas arrebatadoras dessa narrativa peculiar, protagonizada por Jacob Portman.



Figura 17 - Bailarinos mascarados. Fonte: RIGGS, 2016, p. 48.



Figura 18 - *Simbiose*. Fotografia, 2024. 40x60cm. Fonte: acervo pessoal.

2. A SIMBIOSE DO CABELO E DA PORCELANA

SIM.BI.O.SE

Substantivo feminino

1. Ecologia

interação entre duas espécies que vivem juntas.

- associação entre seres vivos na qual ambos são beneficiados; consórcio.

2. Figurado

associação íntima entre duas pessoas.

• Origem

ETIM(1899) latim científico symbiosis, calcado no grego sumbíōsis, eōs 'vida em comum, camaradagem, intimidade'.

No final do ano de 2024, produzi uma fotografia e intitulei-a com o mesmo nome dessa relação biológica: *simbiose*. Quanto aos materiais, utilizei um bule antigo de porcelana, que adquiri em um antiquário, e uma longa mecha do meu cabelo, que foi posta no bico do bule, como se estivesse entrando ou saindo do recipiente. Por fim, coloquei o objeto sobre a superfície vermelha de um móvel. Pode ser que o leitor note o papel primordial da multidisciplinaridade presente nesta pesquisa, que sofre influências da gramática da língua portuguesa, da biologia, da literatura e do cinema. O escrito de Salles, por exemplo, investiga o processo criativo, mas apoia-se na ciência para elaborar o conteúdo, o que mostra que o estudo do processo criativo não se limita à arte: “[...] no entanto, acredito que estará sendo oferecida uma possibilidade de se pensar a relação ciência e arte, tão cara a tantos pensadores, sob o ponto de vista de seus processos de construção.” (Salles, 2015, p. 11).

É importante afirmar que a escolha da superfície não somente é frequente, como também é intencional; o vermelho, por sua intensidade, atrai de chofre o olhar do

espectador. Sem essa cor, o trabalho não teria o mesmo sentido para mim. Costumo fazer combinações com o vermelho, o branco da porcelana e o marrom do meu cabelo — uma tríade cromática. Na maior parte das fotografias de objetos que produzo, pode-se notar a recorrência da linha estável e horizontal da superfície, formada pelo móvel vermelho e pela parede branca. O gesto de utilizar a linha no exato 180° era, a princípio, inocente, não proposital, mas à medida em que fui avançando com minha investigação, percebi que é uma preferência que possuo e que pode remeter, segundo o *Dicionário de símbolos* de Jean Chevalier, edição de 1988, à inércia, à morte, ao repousar.

A escolha de relacionar as visualidades de um trabalho ao próprio conceito contido nele faz-me lembrar de uma ideia trazida no livro *Universos da arte*, da artista plástica Fayga Ostrower. Segundo a autora (2013, p.60), “em toda obra de arte, a forma incorpora o conteúdo de tal modo que se torna uma só identidade”. Ou seja, o conteúdo — ou conceito — relaciona-se diretamente à forma, que diz respeito às linhas, cores, superfícies, etc. Em meus trabalhos, o uso das linhas retas, associadas à morte, cria um elo com a categoria estética do sinistro, que pode abarcar questões póstumas.

O primeiro ensaio de fotos que fiz com os elementos cabelo e porcelana se deu no início do ano de 2024, devido à proposição da disciplina *Fotografia na Arte*, ministrada pelo Prof. Odinaldo da Costa Silva. A proposta da atividade consistia na produção de um ensaio fotográfico com temática relacionada ao corpo; então, decidi utilizar uma parte do meu corpo: o cabelo. Veio-me à mente, de modo repentino, a ideia de utilizar um bule de chá feito de porcelana e simular que dele saía uma longa mecha de cabelo, que cairia na xícara. Por fim, cortei uma espiral das minhas madeixas e a pus dentro da xícara branca, o que causou um contraste interessante.







Figuras 19, 20 e 21 - *Sem título*. Tríptico de fotografia, 2024. 40x60cm (cada). Fonte: acervo pessoal.

Simulei, portanto, o momento de servir o chá, mas não um chá convencional. Neste trabalho, propus um jogo ao substituir um elemento clássico por outro inesperado, capaz de provocar estranhamento ou até mesmo repulsa ao espectador. Para mim, o cabelo, ao entrar em contato com a porcelana, tem o poder de libertá-la do seu ideal de perfeição e da sua associação à “mulher do lar”, pois é de praxe associar esta junção à sensação de repugnância; em geral, não se admite a presença de fios capilares na comida ou nos utensílios de cozinha.

A dualidade é definida no dicionário como: “princípio ideológico segundo o qual pode haver, em um mesmo objeto, a coexistência simultânea de coisas antagônicas” (Dicionário Online de Português, 2024). À época, o intuito do ensaio era explorar a relação dual do gesto de esconder e revelar; com as madeixas saindo do bule, e entrando na xícara depois, sem sequer tocarem, de fato, o exterior. Esse interesse em esconder e revelar surgiu de um ensaio anterior a este, *Ao pó retornaremos* (2023), no qual fotografei a casa antiga dos meus avós maternos, que hoje está desabitada, e enterrei as fotos e alguns objetos encontrados no local em um pequeno recipiente. O espectador efetua uma participação imprescindível nessa obra, pois é ele que desenterra — ou seja, revela — as lembranças contidas no pote de terra.

Após a realização dos ensaios aqui mencionados, prossegui explorando a relação do cabelo e da porcelana; contudo, quando realizei os trabalhos, não havia feito grandes reflexões acerca deles ainda. Quando me debrucei sobre as obras da artista surrealista Meret Oppenheim, surpreendi-me ao observar que ela havia feito algo semelhante ao que eu, muitos anos depois, viria a pensar. O trabalho *Le Déjeuner en fourrure* (O Almoço em Pele) consiste em um objeto composto por uma xícara, uma colher e um pires envoltos por uma pele bege de gazela. Essa obra foi muito impactante no meu processo, vi-a com estranhamento e interesse, pensando sobre a inutilidade que o objeto recebera ao ser coberto de pele.



Figura 22 - Meret Oppenheim. *Le Déjeuner en fourrure*. Objeto, 1936. Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/80997>

Outras referências que abundaram no meu imaginário, no que concerne ao uso do cabelo enquanto material artístico, são duas fotografias presentes no livro *O lar da srta. Peregrine para crianças peculiares*, que foi mencionado no capítulo anterior. A primeira mostra duas jovens diante de um painel pintado, elas estão de costas, e os cabelos chamam atenção, ao passo que a segunda fotografia revela o rosto e as madeixas de uma garotinha; ambas são fascinantes em relação à dualidade e à estranheza.



Figura 23 - Garotas na praia. Fonte: Riggs, 2016, p. 102.



Figura 24 - Os cachinhos dourados de Claire. Fonte: Riggs, 2016, p. 146.

Ao revisitar o meu exemplar do livro, para consultar as imagens, observei um trecho que há muito jazia esquecido por mim, mas que possui estreito vínculo com os tópicos aqui trabalhados, e que foi dito pelo protagonista inquietado perante a fotografia *Garotas na praia*, presente na página anterior:

Uma delas, por exemplo, mostrava duas meninas diante de um painel com uma pintura pouco convincente representando o mar. A imagem por si só não era tão estranha; o que me inquietou foi a *pose* das meninas. Ambas estavam de costas para a câmera. Por que alguém se daria ao trabalho de tirar uma fotografia, pagaria por ela — algo caro na época — e, na hora, viraria de costas para a câmera? Eu quase esperava encontrar outra foto das garotas, dessa vez de frente, revelando uma caveira sorridente no lugar do rosto. (Riggs, 2016, p.101)

Ainda refletindo sobre a dualidade e os fios de cabelo, principalmente nos atos de esconder e revelar, decidi fotografar a gaveta de um móvel vermelho da minha casa. Abri-a para revelar o que havia dentro dela, e coloquei os seguintes elementos: uma mecha de cabelo com leves curvas e pedaços de uma porcelana quebrada.

A composição do trabalho é diagonal, e pode-se dividi-lo em três partes: a parte superior esquerda, correspondente à superfície do móvel, a do meio, que mostra o interior da gaveta, e a parte inferior, que apresenta o piso branco da casa. A obra possui muitos fragmentos, a começar pela mostra parcial do móvel, além dos estilhaços de porcelana e da mecha de cabelo. A xícara quebrada possui delicados padrões florais e dourados, e

se destaca sobre o fundo vermelho e intenso; o cabelo escuro, que é meu, ocupa o centro da fotografia, possui curvatura ondulada e não deixa visível seu começo ou ao que pode estar conectado; preferi deixar em aberto a origem desses fios.

Em minha opinião, há um quê da sensação inquietante nesse trabalho, devido ao mistério da origem do cabelo, dos cacos de louça e, é claro, da gaveta, que por si só, pode trazer inquietação e curiosidade sobre seu conteúdo — ou da falta dele. O olhar acompanha a ondulação do cabelo e acaba sendo detido pela sombra e pela delimitação do mobiliário, que escondem o restante desse corpo estranho. A combinação de objetos delicados, mas que por alguma razão foram fragmentados, tornando-se perigosos, faz com que a dualidade apareça novamente no meu trabalho.

Sob essas óticas, elaborei um objeto com título *Vestígio*, que é composto por uma xícara e um pires de porcelana, juntamente com uma trancinha do meu cabelo, que conectei a um sachê de chá de camomila e a um puxador vermelho. Como mencionado anteriormente sobre o meu processo, não houve um planejamento extenso nessa produção; ocorreu espontaneamente. Em se tratando do processo, é relevante relatar que, ao ler o livro *O perigo de estar lúcida*, redigido pela escritora espanhola Rosa Montero, deparei-me com um trecho que se conectou a mim, sobre o estado de animação latente que acaba por infiltrar-se em todas as lacunas do espírito ao longo da produção de um trabalho: “Porque, de fato, é a sensação eletrizante (daí aquilo de enfiar o dedo na tomada) de estar possuído.” (Montero, 2022, p. 244). Assim como a escritora citada, a autora brasileira de *Gesto inacabado* comenta a respeito deste entusiasmo: “O artista, impulsionado a vencer o desafio, sai em busca da satisfação de sua necessidade. Ele é seduzido pela concretização desse desejo que, por ser operante, o leva à ação.” (Salles, 2015, p. 29).

Regressando ao objeto supracitado, no qual comecei a introduzir a marca de batom vermelho como vestígio da feminilidade, notei que, ao colocá-lo na porcelana, pura e delicada, poderia criar não somente uma ironia, mas também uma ideia de rastro. Neste contexto, observa-se a concepção de jogo, quando em vez de utilizar um previsível cordãozinho de chá, utilizo o cabelo humano.

Figura 25 - *Sem título*. Fotografia, 2024. 40x60cm. Fonte: acervo pessoal.





Figura 26 - *Vestígio*. Objeto, 2024. Louça, cabelo e sachê de chá. 12x15x15cm. Fonte: acervo pessoal.

Uma artista regional que me ajudou a pensar sobre a materialidade do cabelo é a anapolina Flávia Fabiana, que utiliza esta matéria-prima para produzir. *Depois de lavar os cabelos* foi o trabalho da artista que mais me impactou, vi-o pessoalmente na FARGO 2023, (Feira de Arte de Goiás, que ocorre anualmente no Centro Cultural Oscar Niemeyer, em Goiânia) no estande do coletivo *ClãDestinos*, e acredito que ele tenha impulsionado o meu primeiro ensaio envolvendo a porcelana e o cabelo. Para concretizar o seu trabalho, Flávia coletou os próprios fios após o banho, selecionou-os um por um e transformou-os em linhas que originaram obras que, para ela, funcionam concomitantemente como desenhos, paisagens e retratos (Flaviafabiana_arte, 2024). A presença desse corpo estranho me levou a refletir, à época, como eu poderia subverter o uso de materiais mais tradicionais e utilizar, quem sabe, elementos do cotidiano, fragmentos do meu próprio corpo ou resíduos de experiências pessoais.



Figura 27 - Flávia Fabiana. *Depois de lavar os cabelos*. Compensado naval, azulejo branco, resina, fios de cabelo da artista. 80x120cm. 2024. Fonte: https://www.instagram.com/reel/C7CdE_xODbC/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=eDY2NXhldXg3Y2V3. Acesso em: 19 set. 2025.

Ao pensar no gesto de infusão para tomar o chá, realizei a fotografia abaixo, denominada *Infusão*, explorando outro jogo visual ao trocar o cordãozinho e o chá por uma robusta mecha de cabelo. Preservei a superfície vermelha, que reflete discretamente o objeto, e o fundo branco da parede. Todavia, ao compor a imagem, decidi ousar no ângulo da base, comumente reto, e deixei-o apontando para cima, de modo que a xícara ficasse totalmente envolta pela cor vermelha.

No momento em que estava preparando os elementos para fotografar este trabalho, deparei-me com um conflito em relação à autocrítica. Ao mesmo tempo em que critiquei a imposição de padrões de feminilidade sobre as mulheres, senti a necessidade de fazer cachos com *babyliss* no cabelo, para que a imagem correspondesse ao conceito irônico que desejo explorar nos meus trabalhos. Em outras ocasiões, recorri ao mesmo gesto, e precisei pintar as unhas de vermelho e me vestir de modo reservado e “tradicionalmente feminino”. Essa contradição é recorrente em meu trabalho artístico; trata-se de um ato consciente, ligado tanto à escolha estética quanto ao caráter dual que me interessa.

Figura 28 - *Infusão*. Fotografia, 2025. 60x40cm. Fonte: acervo pessoal.



No ano de 2024, tive a oportunidade de participar do estande da Faculdade de Artes Visuais da UFG na FARGO. Nela, expus um objeto que dialoga com o conceito de simbiose aqui apresentado. Utilizei uma tela de pintura, que pintei com tinta vermelha acrílica, uma xícara de porcelana e alguns cacos de uma xícara do mesmo modelo, e por fim, uma mecha do meu cabelo. Ouso afirmar que, embora este trabalho artístico já tenha sido realizado, suas dimensões e significados continuam em processo de reflexão e análise. Conforme a autora de *Gesto inacabado*: “Nem mesmo o artista pode explicar sempre, para si, o porquê de suas ações e decisões ou, talvez, defini-las em conceitos”. (Salles, 2015, p. 154).

Produzi uma fotografia com os seguintes elementos: duas xícaras de porcelana *Schmidt*, o móvel vermelho e um tapete no chão. A princípio, não se pode reconhecer de imediato o que está acontecendo no local da foto, e há um suposto incômodo: a falta de equilíbrio. Em um primeiro momento, pode-se pensar que o ângulo que escolhi não foi o corriqueiro, com a imagem perfeitamente nivelada em 180°; mas a partir de um olhar atento do espectador, será possível identificar que o que deixa o móvel torto, nesse caso, são xícaras.

Decidi nomear esse trabalho como *A princesa e a ervilha*, devido ao conto homônimo, escrito pelo dinamarquês Hans Christian Andersen (1835). No conto, o príncipe que desejava se casar com uma verdadeira princesa aplicou um teste a uma jovem que apareceu em seu castelo. A rainha colocou uma ervilha embaixo de diversos colchões, e caso a jovem sentisse desconforto ao dormir, isso significaria que ela era uma verdadeira princesa, visto que possuía uma pele muito delicada. O fato de o príncipe querer se casar somente com uma moça sensível a tal ponto reforça os ideais de feminilidade existentes no meio social, que tende a julgar as mulheres como seres intrinsecamente sensíveis, frágeis e vulneráveis. Fiz a fotografia com o intuito de realizar um jogo visual que dialogasse com o conto, pois um pequeno incômodo abaixo — a presença das xícaras — alterou o delicado equilíbrio do móvel vermelho. Dialogando com este ideal, Linda Nochlin declara que “Força e fragilidade são entendidas como os corolários naturais da diferença de gênero”. (Nochlin, 1988). O conto, portanto, opera como metáfora cultural da construção social de gênero, legitimando a ideia de que a fragilidade pertence naturalmente às mulheres.



Figura 29 - Sem título. Objeto, 2024. Louça, cabelo e acrílica sobre tela. 20x20x10cm. Exposto na FARGO 2024. Fonte: acervo pessoal.



Figura 30 - *A princesa e a ervilha*. Fotografia, 2025. 40x40cm. Fonte: acervo pessoal

É interessante mencionar que grande parte das porcelanas utilizadas em meu trabalho é proveniente da coleção da minha mãe. Há alguns anos, ela realizou o antigo sonho de comprar um conjunto de porcelana, e escolheu a marca *Schmidt*, linha *Pomerode*; portanto, o acesso a essas peças é limitado, o que impõe restrições ao processo criativo. Parte do meu processo envolve procurar, em lojas físicas e virtuais, xícaras e bules que dialoguem com o meu trabalho.

No início do ano, reassisti ao filme *Cisne Negro* (Aronofsky, 2010), obra que me interessa especialmente pela carga emotiva, pela dualidade e pela relação com a arte; pensando nos ideais de feminilidade e perfeição, que permeiam a história da obra cinematográfica, produzi um objeto intitulado *Eu fui perfeita*. No que diz respeito à apresentação desse objeto, pensei, posteriormente, em adquirir uma caixinha antiga de tamanho suficiente para comportar os cacos da xícara, e adicionar a ela um fundo vermelho que dialogue com o trabalho. O objeto faz referência ao final do filme, em que a protagonista, Nina, está à beira da morte, mas aparenta estar feliz e satisfeita por atingir a perfeição no seu espetáculo de ballet. A incessante vontade de atingir os ideais de perfeição está intimamente ligada à construção social do feminino, e no filme, essa pressão culmina na morte da personagem.

Figura 31 - *Eu fui perfeita*. Objeto, 2025. Xícara de porcelana quebrada sobre base vermelha. Fonte: acervo pessoal.



Walter Benjamin, ensaísta e crítico alemão, discute no Convóluto I – *O Interior, o Rastro*, presente no *Livro das Passagens* (Benjamin, 2003), o desejo da burguesia de conservar sua história por meio de rastros que podem estar presentes, por exemplo, em seu mobiliário, objetos pessoais, obras de arte colecionadas, e, por fim, pelo apagamento da história de demais indivíduos. O autor analisa minuciosamente o ambiente doméstico e como este é construído de acordo com o interesse do burguês em revelar uma estética que transforma a mercadoria em símbolo social e em registro da passagem do tempo.

Ele lança mão de um panorama arquitetônico e mobiliário que se estende de 1830 ao final do século XIX, período marcado pela ascensão da burguesia na Europa, especialmente em Paris. É interessante observar como a própria palavra “interior” apresenta um duplo sentido: refere-se tanto ao espaço físico da casa quanto ao imaginário, às ideias e à subjetividade dessa classe social. Trata-se de um espaço físico, psicológico e social, onde cada objeto carrega vestígios da vida e da personalidade de seus habitantes. Nesse sentido, o estilo de uma casa funciona como uma espécie de *álibi* — um recurso que justifica ou legitima a presença, o gosto e a posição social do morador —, enquanto simultaneamente registra a história e os valores da burguesia. Além disso, há forte predileção por ostentar erudição e bom gosto ao carregar ambientes que digam respeito a épocas e locais distintos entre si, como dito em:

O intérieur do século XIX. O espaço se disfarça, assumindo a roupagem dos estados de ânimo como um ser sedutor. O pequeno-burguês satisfeito consigo mesmo deve experimentar algo da sensação de que no aposento ao lado pudessem ter ocorrido tanto a coroação do imperador Carlos Magno como o assassinato de Henrique IV, a assinatura do Tratado de Verdun ou o casamento de Otto e Teófano. Ao final, as coisas são apenas manequins [...]. (Benjamin, 2003, p. 251)

Assim como o burguês colecionava peças que carregavam referências culturais e históricas, a porcelana presente no meu trabalho funciona como vestígio material e simbólico, suscitando memórias, práticas e valores ligados à domesticidade e à feminilidade, mas também à construção de identidade e status social. Ela possui alto valor monetário e funciona como uma espécie de rastro dessa parcela abastada da sociedade. Em minha pesquisa, associa-a ao cabelo, este pode ser bem-visto ou não: tudo depende de seu aspecto visual e do local em que ele se encontra. É mais benquisto quando está conectado ao corpo e com uma bela aparência e, nesse caso, costuma ser alvo de elogio e desejo.

Penso na associação — ou combinação — do cabelo e da porcelana como uma relação de simbiose, definida como uma forte ligação entre os envolvidos, mas na qual nenhum é prejudicado (Oxford Learner's Dictionaries, [s.d.]). As peças do jogo de chá, feitas de porcelana, são tradicionalmente vistas como símbolos de pureza e feminilidade. Ao entrarem em contato direto com o cabelo humano que, na minha produção, retiro do meu próprio corpo, essas peças sofrem uma ruptura em sua associação original: perdem sua pureza.

Refletindo sobre a ideia de jogo visual, uma referência teórica imprescindível para o meu processo, no que tange à fotografia e ao jogo, é o livro de Vilém Flusser, *Filosofia da caixa preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia* (2002). O autor afirma que: “O fotógrafo não trabalha com o aparelho, mas brinca com ele. Sua atividade evoca a do enxadrista: este também procura lance ‘novo’, a fim de realizar uma das virtualidades ocultas no programa do jogo.” (Flusser, 2002, p. 23). Esta máxima revela correlação direta com o meu trabalho, formulado para explorar jogos visuais. Além disso, a menção ao jogo de xadrez foi recebida por mim com certo entusiasmo, ao passo que é um interesse de longa data da minha produção, tanto por sua dualidade, quanto pelo caráter nostálgico e atrelado ao universo racionalista e masculino. Embora esta pesquisa seja conduzida com rigor, o ato de fotografar é permeado por brincadeiras duais e inquietantes; busco evidenciar a dimensão lúdica do ato fotográfico.

Em *Prendeu-me aqui como se fosse mágica*, a composição fotográfica integra um tabuleiro de xadrez, um bule e uma chave que emerge de seu bico. Ao realizar o trabalho, adotei um ponto de vista específico para compor a imagem: a perspectiva superior do tabuleiro, como a de quem se senta para jogar e o observa de cima; prezei o uso do efeito monocromático para reforçar o conceito dual do jogo de xadrez. Em consonância com a imagem, a decisão que se mostra mais consistente é expor o trabalho sobre uma mesa, como ocorreria normalmente com um “verdadeiro” tabuleiro. O uso da chave veio à tona após assistir ao filme *Alice* (1988), dirigido por Jan Švankmajer. A personagem principal utiliza-se da chave para sair de uma sala e entrar, finalmente, no País das Maravilhas, lugar fantástico em que a lógica é invertida, onde os objetos ganham vida.



Figura 32 - *Prendeu-me aqui como se fosse mágica*. Fotografia, 2025. 30x30cm. Fonte: acervo pessoal.

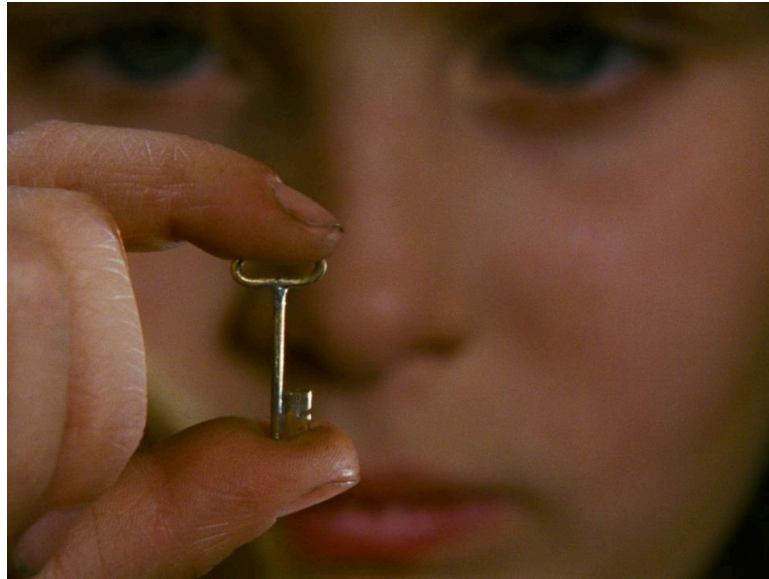


Figura 33 - Sem título. Frame do filme *Alice*. 1988. Fonte: <https://film-grab.com/2016/06/22/alice/>. Acesso em: 18 set. 2025.

A obra cinematográfica em questão possui objetos domésticos e cenários cotidianos que se tornam estranhos e inquietantes, e apesar disso, mantém um caráter lúdico, quase de jogo, na exploração de combinações, símbolos e movimentos inesperados. Na minha produção, também busco transformar objetos domésticos — como porcelanas, chaves e utensílios — em elementos narrativos e expressivos.

Figura 34 - *Arapuca*. 2025. Fotografia. 40x60cm. Fonte: acervo pessoal.



A.RA.PU.CA

Substantivo feminino

1.

armadilha para caçar pequenos pássaros; ger. uma pirâmide feita com pauzinhos ou talas de bambu; urupuca.

2.

armação para surpreender, emboscar; cilada, armadilha.

O trabalho acima, intitulado *Arapuca*, faz referência a uma armadilha, a uma captura, pois ultimamente tenho refletido sobre o xadrez e seu simbolismo como prisão. Ao consultar o dicionário, encontrei diversos sinônimos para xadrez, como cadeia, detenção, prisão, xilindró, calabouço e cárcere (Dicio, s.d.). A partir dessa ida ao dicionário, busquei explorar o conceito de armadilha por meio dos elementos que utilizo em minha pesquisa artística.

Lembro-me de que, ao assistir desenhos animados, como *Pica-pau* e *Looney Tunes*, os personagens armavam uns para os outros e construía arapucas para capturá-los. Esta palavra, arapuca, veio-me à mente e não a deixou enquanto não realizei esse trabalho. Então pensei: esta armadilha geralmente é construída por meio de três elementos: uma corda, um graveto e uma caixa. O jogo estava premeditado em minha mente: o graveto seria uma chave, a caixa seria uma xícara de porcelana, e a corda seria um pedaço de linha de costura, fina e discreta. Não é o primeiro trabalho em que utilizo trocadilhos visuais para tratar de algo, e para isso utilizo elementos inusitados.

A fotografia *Arapuca* possui planos bem definidos, em preto e branco, mas com uma espécie de coloração prateada, o que me pareceu interessante experimentar durante a edição. Flusser observa, a respeito do uso do preto e branco na fotografia: “As fotografias em preto-e-branco são resultados desse tipo de maniqueísmo munido de aparelho.” (Flusser, 2002, p. 39). Essa reflexão chama atenção para o caráter dicotômico do registro monocromático, que reduz a multiplicidade cromática a um embate entre luz e sombra.

Ao aplicar o efeito monocromático em minhas próprias fotografias, percebi que essa simplificação ressaltava a força da dualidade expressiva. Ademais, parecia despertar um aspecto nostálgico e atemporal, que dialoga com a tradição clássica da fotografia. “As

primeiras fotografias eram, todas, em preto e branco, demonstrando que se originaram de determinada teoria da Ótica.” (Flusser, 2002, p. 39). Quanto às linhas da composição de *Arapuca*, observa-se que são estáveis e horizontais, e a sombra da xícara fica evidente na superfície que a abriga.

Selecionei uma chave e uma xícara que achei que combinassem visualmente entre si e amarrei uma linha na parte inferior da chave, mas não dei nenhum nó. Durante o processo de organização dos objetos, tive muito cuidado ao equilibrar a chave e a porcelana: ambos possuem uma superfície extremamente lisa e escorregadia, e isso quase impossibilitou a montagem da armadilha.

Apesar de, na construção visual, tudo parecer extremamente calmo e estabilizado, a própria montagem dos objetos contradiz isso: o apoio da xícara de chá pode cair a qualquer momento, é visível que os elementos são demasiadamente polidos e escorregam facilmente. Essa tensão é almejada por mim com frequência, assim como em trabalhos que coloquei porcelana na maçaneta de portas, para que, caso alguém as abra, avise o indivíduo dentro do aposento que alguém o invade; o som estridente da porcelana se quebrando é indesejável. Mas e quanto à prenda? Esse tipo de armadilha possui, embaixo da caixa, algo que chame a atenção da presa, para que esta adentre e seja capturada. Eu não quis colocar nenhum objeto como regalo. Penso que, ao deixar em aberto essa parte, cada um pode imaginar o que o faria cair na arapuca.



Figura 35 - Sem título. Fotografia sem autor. 2016. Fonte: <https://bencaosdiarias.wordpress.com/2016/06/19/19-de-junho-livre-das-arapucas/>

É interessante observar como se pode replicar conceitos específicos apenas imitando sua organização no espaço utilizando formas semelhantes. Em *Parasita*, outra fotografia realizada em 2025, também utilizei a porcelana para falar dessa relação biológica que é um tanto repulsiva, mas elaborei-a com peças consideradas belas e imaculadas. O objeto, que me auxilia a explorar o espaço doméstico burguês, estudado por Walter Benjamin, passa a se comportar como um organismo vivo, parasitado. Envolvi o bule de porcelana com diversas xícaras que o aprisionavam com um aspecto quase asfixiante, que quis remeter à parasitagem. O bule torna-se hospedeiro, deformado por esses apêndices que retiram dele sua centralidade. Prezei novamente pelo efeito em preto e branco, mantive a base estável a 180° e utilizei uma luminária para reforçar a sombra aparente atrás das xícaras e do bule; estas sombras são tidas para mim como uma espécie de duplo.

Apesar de estabelecer neste capítulo, *A simbiose do cabelo e da porcelana*, o conceito de jogo enquanto recurso nas artes visuais, é necessário conjecturar que este tópico em específico ainda está em desenvolvimento e que desejo explorá-lo com mais detalhamento em futuras pesquisas, quiçá em um projeto de pesquisa de mestrado. Pretendo investigar com cautela e rigor o modo como o jogo incide em minha produção, de que maneira as figuras de linguagem da língua portuguesa podem ser desdobradas em visualidades e, por fim, como jogos visuais baseados em trocadilhos e dualidades são elaborados. Por último, apresentarei ao leitor algumas imagens provenientes do meu caderno de artista, as quais dialogam com o que foi argumentado e ampliam as reflexões desenvolvidas ao longo deste capítulo.

Figura 36 - *Parasita*. Fotografia, 2025. 40x60cm. Fonte: acervo pessoal.

Figura 37 - Página 5 do caderno de artista. 2025. Fonte: acervo pessoal.

Figura 38 - Página 11 do caderno de artista. 2025. Fonte: acervo pessoal.

Figura 39 - Página 24 do caderno de artista. 2025. Fonte: acervo pessoal



Fotografia ou objeto? Ou ambos?

Prossigui elaborando a junção do cabelo e da porcelana. Este bule, que comprei em um anti-quário, possui uma mecha de cabelos (meus) saindo dele. De onde sairia o chão, sai cabelo.

Contaminei a porcelana; retirei sua pureza.



parede branca

Escolhi que, na foto, houvesse uma linha reta, a 90°, formada pela parede e pela base. Isso trouxe + estabilidade.

Gosto de fazer trocas. Coloco coisas em lugares que não deveriam estar.

"Desejo da burguesia em conservar sua história por meio de rastros. O rastro burguês está presente, por exemplo, em seu mobiliário, em objetos pessoais, em obras de arte colecionadas, etc."

Walter Benjamin - Rastro, vestígio...

Itens utilizados para:

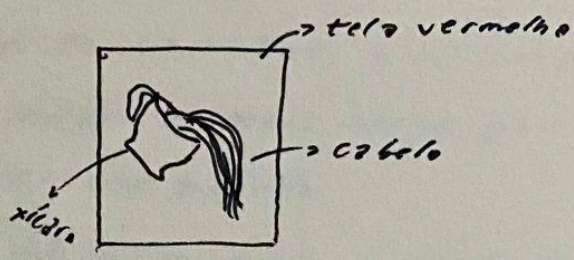
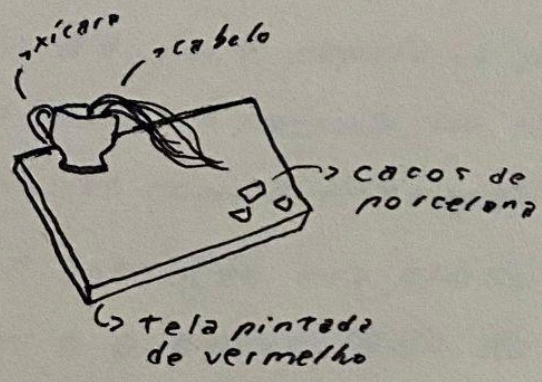
Além disso, algumas fotos minhas precisam ser em preto e branco, e isto não existe na realidade.

As linhas e os ângulos são importantes nas fotografias que eu tiro. Também me preocupo com luz e sombra.



Alguns objetos...

O fato de que os objetos são fascinantes para mim não é surpresa. É o embate entre o objeto propriamente dito e a fotografia também não. Já realizei alguns trabalhos com telas de pintura, porcelana e cabelo, e tenho interesse em explorar mais isso.



(Desenhei ambas obras como as expostas na "realidade").

A primeira é posta em uma superfície, e a segunda em parede.

Sobreposições

Partindo disso, lembrei-me de um comentário feito pelo prof. dr. Paulo Duarte-Feitoza: ele me disse que a sobreposição feita é interessante, levando-se em conta que o suporte utilizado é uma espécie de símbolo do masculino na arte tradicional. (Os homens predominavam na pintura ocidental). A porcelana, de fato, é associada à mulher e ao ambiente doméstico, e a coloco acima da tela.

Além da sobreposição, pensei neste suporte como algo que pode revelar e esconder. Ele tem frente e verso. A dualidade presente me interessa. Pensei em elaborar algo que escondesse um objeto no verso da tela.

Assemblage, objeto...

XADREZ -> PRISÃO -> JOGO -> DUAL

"Prendeu-me aqui como se fosse mágica"



* JOGO

Flusser, em "A filosofia da caixa preta". cap. 3

"O fotógrafo não trabalha com o aparelho, mas brinca com ele. Sua atividade evoca a do enxadrista: este também procura lance 'novo', a fim de realizar uma das virtualidades ocultas no programa do jogo."

- Xadrez também é sinônimo de prisão.



Xadrez
SOBRE
Porcelana

Prendeu-me aqui como
se fosse mágica



Aparelhos

Jogos

Prévia programação que o caracteriza.
Inscritos antecipadamente pelo criador.

(Chá)rada

(chá)rada

3. TEM ALGO EMBAIXO DA MINHA CAMA

CA.MA

Substantivo feminino

1. Móvel no qual a pessoa se deita para dormir; leito.
2. Lugar macio sobre o qual se colocam frutas ou objetos frágeis.
3. Fazer a cama a alguém, fazer intrigas, dar más informações a respeito de uma pessoa, com o fim de lhe criar embaraços.

No ano de 2024, realizei uma ação na disciplina de *Performance e poéticas do corpo* e a repliquei na *vernissage* da *Setembro*, exposição que ocorreu na Galeria da Faculdade de Artes Visuais da UFG. Essa performance consistia em deitar-me no chão quando ninguém pudesse espiar, e me cobrir com um lençol, permanecendo assim por cerca de 30 minutos. Performar é estar vulnerável — e, principalmente neste caso, pois estou deitada e com a visão coberta por um tecido. Durante a primeira experiência, feita em aula, foi interessante observar a reação dos discentes que estavam no local; houve burburinhos durante boa parte do processo, muitos demonstraram surpresa e, inesperadamente, até mesmo fui tocada de modo grosseiro por um indivíduo que me cutucou com o pé. Além disso, foi necessário manter o foco naquele momento porque eu não conseguia respirar bem e fazia muito calor.

Quanto às questões estilísticas, fiz questão de deixar em evidência o meu cabelo, que considero um corpo estranho, e as sapatilhas. Escolhi um lençol que minha mãe comprou para compor seu jogo de cama, cuja estampa floral azul e branca é delicada e remete à idealização da feminilidade. A ideia de um corpo inerte e coberto no chão é comumente associada a assuntos mórbidos, e não foi diferente nesse experimento; desse modo, associei o presente trabalho à categoria estética do sinistro.

Sigmund Freud aponta que “Membros seccionados, uma cabeça cortada, uma mão separada do braço [...] têm algo de extremamente inquietante” (Freud, 2010). Tive acesso ao texto após produzir diversas fotografias de fragmentos corporais, e o

conhecimento dos escritos do psicanalista me proporcionou maior clareza sobre as nuances da categoria estética do sinistro, cuja abordagem é ampla e, segundo o autor, é facilmente atingida quando a fronteira entre realidade e fantasia é apagada.

Além da perspectiva psicanalítica apresentada por Freud, considere pertinente retomar o modo como Umberto Eco aborda o inquietante em *História da Feiura* (2007). O autor compreende o feio — e, por extensão, o inquietante — não apenas como ausência de beleza, mas como um componente essencial da experiência estética. Eco mostra que, ao longo da história da arte, o desconforto e o estranho foram tratados como fontes de fascínio visual, revelando uma beleza dual. Assim, o inquietante surge quando o familiar se torna instável, quando aquilo que deveria permanecer oculto se revela. Essa dualidade, que une atração e repulsa, aproxima-se do modo como percebo os elementos domésticos e corporais em minhas fotografias, nas quais o espaço íntimo é também espaço de inquietude.

O que me inspirou para que eu realizasse essa performance foi uma fotografia que realizei pouco tempo antes, que intitulei *Não há lugar como o nosso lar*. Nela, alguns elementos se repetem: o corpo fragmentado e as sapatilhas prateadas. O interesse por esses sapatos reacendeu na minha imaginação após assistir repetidas vezes ao filme *O Mágico de Oz* (Fleming, 1939). A imagem dos pés da bruxa, que foi esmagada pela casa de Dorothy, e os sapatinhos de rubi da protagonista ficaram gravados em minha mente e impulsionam grande parte das fotografias que evidenciam o calçado. Uma particularidade interessante na minha fotografia é a dualidade visual, pois pode-se associar a cama e o lençol estampado a uma saia longa e clássica quando se visualiza a imagem.







Figura 40 - Sem título. 2024. Registro de performance. Galeria da Faculdade de Artes Visuais da UFG. Duração aproximada 30'. Registro: Marcelo Ramalho.

Figuras 41 e 42 - Sem título. 2024. Detalhes do registro de performance. Galeria da Faculdade de Artes Visuais da UFG. Aproximadamente 30'. Registro: Marcelo Ramalho.

Em *Não há lugar como o nosso lar*, recorri ao gesto poético de me colocar embaixo da minha cama, que fica localizada na minha cidade natal, Morrinhos (GO), local em que realizo a maior parte dos meus trabalhos. Optei por utilizar um lençol delicado com tons de cinza, coloquei um tapete branco com franjas embaixo, para que a composição fosse mais agradável e preenchida. Embora eu não tenha feito o clique da fotografia, pedi à minha ajudante — minha mãe, neste dia — que mostrasse os pés da cama ao mesmo tempo em que exibisse os meus próprios pés, além de prezar por um ângulo superior e, por fim, que centralizasse a imagem em torno do meu corpo.



Figura 43 - Sem título. Frame do filme *O Mágico de Oz*. 1939. Fonte: <https://shre.ink/imagensmagicodeoz.>



Figura 44 - Sem título. Frame do filme *O Mágico de Oz*. 1939. Fonte: <https://shre.ink/imagensmagicodeoz.>



Figura 45 - *Não há lugar como o nosso lar*. 2024. Fotografia. 40x60cm. Fonte: acervo pessoal.

Sempre vivemos no castelo (2022), escrito por Shirley Jackson, é um livro de ficção que exerceu influência significativa sobre o desenvolvimento desta pesquisa, pois trata-se de uma narrativa em que duas irmãs, Merricat e Constance Blackwood, convivem em harmonia em um ambiente doméstico que é supostamente protetor, mas atravessado por uma atmosfera de isolamento e estranhamento. O romance ocorre predominantemente dentro da casa das personagens, que é um local onde o familiar se torna inquietante, tudo isso por meio da escrita de Jackson e da história que envolve mistérios e hábitos incomuns. O fascínio que os objetos exercem sobre Merricat foi um ponto de partida para refletir como eles são pensados e manejados por mim na produção de arte, tendo em vista que, desde a infância, encaro-os com curiosidade e afeto.

A narrativa que explora a domesticidade também mostra como a protagonista enterra objetos carregados de memórias que pertenciam à família, o que me fez recordar do meu trabalho interativo que mencionei no capítulo anterior, *Ao pó retornaremos* (2023), em que o espectador desenterra fotografias e pequenos objetos que encontrei na casa abandonada dos meus avós; desejo retomar este gesto de esconder e revelar, por meio do enterrar e do desenterrar, em futuros projetos.

Dando continuidade ao processo, realizei a fotografia *Quem está aí?*, em que utilizei uma cortina e um par de sapatilhas prateadas que contêm em seu exterior diversos pontos de brilho. Posicionei os sapatos de forma a sugerirem a presença de uma mulher escondida atrás da cortina. Por si só, a imagem é dual, pois, ainda que se assemelhe a alguém escondido, pode indicar que é uma mulher vestida com uma longa saia e que está calçada. Na possibilidade de associar a foto à primeira hipótese, há alguns questionamentos que podem ser feitos: por que ela está escondida? Está em uma brincadeira? Corre perigo? Esses questionamentos carregam um viés mais literal, mas não se pode deixar enganar pelo que é visto; eu apenas sugeri que haveria alguém lá, pois os objetos que utilizamos são vestígios da nossa presença.



Figura 46 - *Quem está aí?*. Fotografia, 2025. 40x60cm. Fonte: acervo pessoal.

Tenho grande interesse em provocar indagações acerca da realidade que julgamos ser genuína sem nem pestanejar. Além disso, incorporei os tons prateados do sapato e do cenário ao efeito em preto e branco com tonalidade prata, que é associado à fotografia clássica. É interessante mencionar que, embora no filme os sapatinhos de Dorothy sejam vermelhos, no livro *O Mágico de Oz* (Baum, 2019), eles são prateados, assim como os pares que utilizo.

Ao trabalhar com fragmentos do corpo, em especial os pés, deparei-me com dois artistas que realizaram algo semelhante: Anna Calleja, pintora que reside em Malta, e Guy Bourdin, fotógrafo de moda francês. A primeira, embora possua foco em pintura, interessou-me de maneira significativa em razão do caráter íntimo e doméstico que captei ao visualizar sua produção artística. O segundo, embora também trabalhe com os pés fragmentados, transmite-me um aspecto onírico e imaginativo — em alguns casos, até mesmo trágico.

Uma terceira referência que eu gostaria de citar é a fotógrafa estadunidense Francesca Woodman, que, embora tenha falecido tragicamente em 1981 ao retirar a própria vida, tendo apenas 22 anos, deixou um legado representativo de fotografias. Woodman explorou a luz, o movimento e os efeitos fotográficos de forma experimental e lúdica, lançando mão de adereços cuidadosamente escolhidos, como roupas vintage e ambientes internos marcados pela decadência, que conferem à sua obra uma atmosfera enigmática. Vale ressaltar que, embora houvesse filmes coloridos na época em que a artista fotografava, ela optou por utilizar filmes em preto e branco, o que amplifica a qualidade dual de sua obra (Tate, 2025). Os elementos que me chamaram a atenção em seu trabalho, de modo mais acentuado, foram a fragmentação do corpo, o jogo de esconder e revelar, a sensação inquietante e a dimensão anacrônica de suas imagens.

Ela está frequentemente nua ou seminua e geralmente vista meio escondida ou obscurecida – às vezes por móveis, às vezes por exposições lentas que borram sua figura, transformando-a em uma presença fantasmagórica. Essas imagens belas, porém inquietantes, parecem fugazes, mas também sugerem uma sensação de atemporalidade. (Tate, 2025).

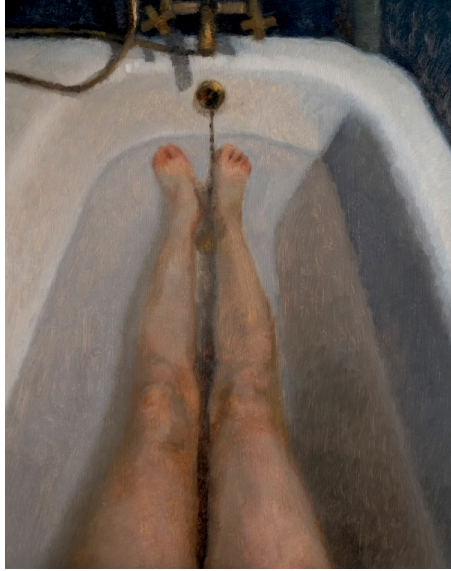


Figura 47 - Anna Calleja. *Banho*, óleo sobre painel, 20x25cm, 2021. Fonte: <https://www.annacalleja.co.uk/>.



Figura 48 - Guy Bourdin. Sem título, fotografia. 1979. Fonte: <https://www.guybourdin.org/artworks>.



Figura 49 - Sem título, da série *Angel*, Roma, Itália, 1977. **Francesca Woodman**. Fotografia em preto e branco. Coleção: Salas de Artistas – Tate e Galerias Nacionais da Escócia. Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artists/francesca-woodman-10512/finding-francesca>. Acesso em: 5 out. 2025.

Dando continuidade às fotografias que envolvem a cama e os sapatos, desenvolvi o trabalho *Catacrese* de nome homônimo à figura de linguagem. Nessa imagem, recorri ao gesto de calçar o pé de um móvel, pode-se dizer, assim, que o objeto foi humanizado. O mobiliário em questão é um *recamier* que fica no quarto dos meus pais, em frente à cama; optei por cobri-la com uma colcha floral com tons azuis e brancos e, no chão, posicionei um tapete branco, já utilizado em composições visuais anteriores. Para realizar o registro, deitei-me no chão e para iluminar melhor o ambiente, utilizei um abajur; por isso, a sapatilha está refletindo muito brilho. A composição é dinâmica, há diversas linhas diagonais se entrecruzando, principalmente devido às formas geométricas da mobília. Em seguida, registrei no meu caderno de artista algumas informações sobre o processo.

Figura 50 - *Catacrese*. 2024. Fotografia. 40x60cm. Fonte: acervo pessoal.

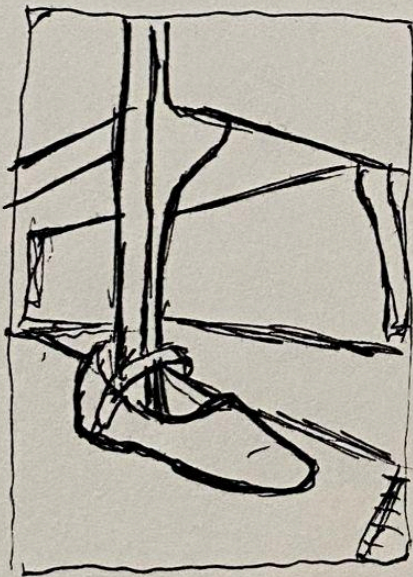
Figura 51 - Página 6 do caderno de artista. 2025. Fonte: acervo pessoal.



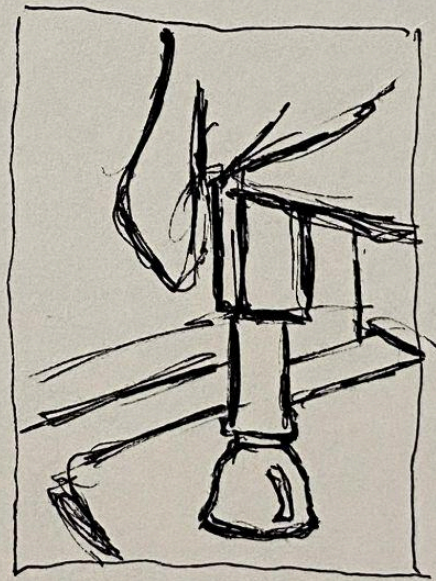
"TROCADILHOS"

Ao trabalhar com a cama e as sapatilhas, eu me deparei com um fato curioso que abrange os dois: os pés. Nós temos pés, e a cama também. Em uma obra, "calcei" o pé de um recâmier com uma sapatilha. Também já coloquei uma xícara de porcelana sustentando o peso de uma cama: coloquei-a embaixo do pé da cama.

Foi interessante observar o jogo de calçar o pé da cama; isto a deixa mais "viva", em minha opinião. É, de fato, e um tanto peculiar.



Pé calçado
↓
Recâmier



Xícara sob pé
da cama

↳ Tipo especial de metáfora

Catacrese: figura de linguagem que representa um tipo de metáfora de uso comum que, com o passar do tempo, foi desgastada e se cristalizou.

"Pé da cadeira" "Braço da cadeira"
"Boca da garrafa" "Asa da xícara"



Na mesma página do caderno escrevi sobre outro trabalho que abrange o pé da cama em interação com um objeto cotidiano, e neste caso, trata-se de uma xícara de porcelana *Pomerode*. O deslocamento de função dos objetos é recorrente na minha pesquisa, e nesta fotografia, pode causar estranhamento, instabilidade e tensão, pois a xícara aparenta ser frágil e é claro, incapaz de suportar o peso de uma cama. Intitulei o trabalho como *Pés de porcelana*; ao defini-lo, pensei em um jogo de palavras para associar à corriqueira frase utilizada para se referir a peles consideradas belas e perfeitas: “pele de porcelana”.

O processo de elaboração dessa fotografia foi, para mim, árduo e repleto de tensão, pois precisei fazer tudo por conta própria. Primeiramente, levantei a cama, que é pesada, e coloquei alguns livros sob um dos pés, para que ajudassem o outro — aquele que aparece na imagem — a se equilibrar sobre a porcelana. Por fim, coloquei-a no local e fotografei de diversos ângulos, até que eu ficasse satisfeita com o resultado. Precisei que o procedimento fosse rápido, pois havia risco de a xícara se quebrar; contudo, no final, surpreendi-me com sua resistência. Ela não se quebrou.

Em relação à estranheza da domesticidade, mais especificamente à cama e ao seu imaginário, é relevante mencionar uma fotografia em especial, que aparece no livro *O lar da srta. Peregrine para crianças peculiares*. A imagem apresenta um garoto deitado em uma cama, e há dúvidas quanto a sua vivacidade, ou a falta dela. Além da inquietude tangível, o que prendeu minha atenção foi o fato de o clique ser feito direcionado ao espelho de uma cômoda, o que faz com que o rastro da imagem esteja mais distante e abstrato, visto que a fotografia por si só possui um nível de abstração, e o espelho amplifica esse aspecto por se distanciar mais ainda do corpo e do objeto.

Permanecendo no contexto doméstico do quarto, produzi uma fotografia em que fixei o par de sapatinhos prateados embaixo da grade da cama com fita dupla-face, um modelo que suporta 3 kg. Talvez a imagem desperte a sensação inquietante, pois o lugar escolhido — debaixo da cama — é repleto de imaginação, e os sapatos, misteriosamente presos em sentido contrário à gravidade, podem evocar alguma ideia de magia.



Figura 52 - Victor. Fonte: Riggs, 2016, p. 206.

O processo, todavia, não foi tão simples; muitas tentativas foram mal sucedidas antes de alcançar o resultado. Primeiro, tentei fixar os sapatos com uma fita comum, e não funcionou; depois, tentei utilizar uma super cola, o que também não deu certo. Enfim, busquei fitas dupla-face que suportam um peso maior e finalmente, as solas do sapato foram devidamente coladas. Novamente, precisei acelerar o registro da foto, pois as sapatilhas estavam se descolando aos poucos da superfície. Achei interessante observar o contraste visual gerado pelo par de sapatos, a grade de madeira da cama e o colchão branco e desenhado. É habitual que, em meus trabalhos artísticos, apareçam contrastes como estes.

Freud, em seus escritos, aborda a ideia de que certos objetos podem adquirir um caráter mágico, destacando como elementos causadores de sensações inquietantes, como fragmentos corporais e objetos, se tornam especialmente perturbadores, sobretudo quando possuem ações independentes (Freud, 2010). Por conseguinte, esse tipo de encenação que reproduzo em meus trabalhos — por exemplo, por meio da catacrese — reforça a ideia de uma possível "animação" de objetos estranhos.

Figura 53 - *Pés de porcelana*. 2024. Fotografia. 60x40cm. Fonte: acervo pessoal.

Figura 54 - Sem título. 2024. Fotografia. 40x60cm. Fonte: acervo pessoal.





Em março de 2025, produzi uma fotografia intitulada *Voltar à base*, em que precisei outra vez levantar minha cama e colocar em um de seus pés um bule de chá, que peguei emprestado da coleção de porcelanas da minha mãe. Nesta imagem, porém, o objeto não está sustentando o mobiliário, está praticamente acoplado a ele, pois se encaixou em sua base. Talvez o conceito de simbiose, que utilizo amplamente para falar da relação entre o cabelo e a porcelana, possa abranger também essa relação do pé da cama e do bule, levando-se em conta que estão juntos e em harmonia.

O conjunto causa estranheza, desloquei o objeto da cozinha e o levei para o meu quarto, em um lugar inusitado. Fiz questão de retirar o colchão da cama para fotografar esse trabalho, pois estava refletindo sobre a ideia de um ambiente não habitado por uma pessoa, que parecesse desconfortável e, quem sabe, abandonado. A composição é dinâmica, devido às linhas diagonais, e é repleta de sombras, as quais considero duplos; preferi que a foto tivesse o efeito em preto e branco para, quem sabe, trazer a ideia de tensão e conflito.

Realizei composições utilizando lençóis e porcelanas, como em *Composição nº 1*, focando em um aspecto de composição visual com os elementos citados. Ao interagirem entre si, refleti acerca das diferenças e semelhanças de que são imbuídos. Embora sejam associados ao universo feminino e sejam delicados e belos, o primeiro é maleável, opaco e facilmente manipulado, ao passo que a segunda é rígida e cintilante, embora frágil, e pode ferir, se estiver fragmentada. Optei por utilizar uma paleta sutil de cores, com tons de branco, azul e bege, e a iluminação escolhida, ao contrário do que se pode observar em outras produções de minha autoria, é suave e possui poucas sombras, que são geradas pelas dobras do lençol. Esta fotografia perpetua uma linha de raciocínio que se relaciona ao ambiente doméstico e íntimo, evidenciando como objetos cotidianos podem ser deslocados de sua função utilitária e o modo como são carregados de significados.

Figura 55 - *Voltar à base*. 2025. Fotografia. 40x60cm. Fonte: acervo pessoal.
Figura 56 - *Composição nº1*. 2024. Fotografia. 40x60cm. Fonte: acervo pessoal.





Produzi também algumas fotografias com foco em flores, que tratei com um olhar irônico e trágico. Linda Nochlin menciona brevemente no escrito *Por que não houve grandes mulheres artistas?* descobertas de esquecidas pintoras de flores, e isso me fez refletir sobre como essas delicadas plantas são historicamente associadas ao ideal de feminilidade e, concomitantemente, à morte. O aspecto dual que envolve esse tema me interessou, e utilizei as flores do casamento da minha irmã para produzir.

Em *Enfeite-se dela*, fotografei diversas rosas brancas em cima de um colchão velho e sujo, e relatei o título a um bilhete de amor que encontrei dentro de um livro adquirido por mim em um sebo. Assim como no trabalho anterior, explorei um contexto visual que pudesse evocar o abandono de um espaço ou, quiçá, a sugestão de um perigo iminente. Acredito, entretanto, que em *Enfeite-se dela* esse efeito é mais aparente, devido à superfície suja.

Na fotografia *Aqui jaz*, desejei explicitar mais o tom mórbido que acompanha o imaginário acerca das flores, não somente pela escolha do título, mas também por terem sido postas embaixo da cama, escondidas. Este buquê foi utilizado pela noiva, e durante a montagem do cenário, optei pela utilização de um longo tecido preto, que costumo colocar no outro lado da cama, a fim de deixar o foco na grade e no objeto posto nesse local; o tecido faz com que o ambiente fique mais escuro, e conseqüentemente, mais sinistro. Em vez de limpar alguns resquícios de poeira do chão, preferi deixá-los lá, para trazer a passagem do tempo à tona. O acúmulo de pó embaixo dos móveis é um contador de tempo interessante e penso que pode entrar em futuros trabalhos.

Figura 57 - *Enfeite-se dela*. 2025. Fotografia. 40x60cm. Fonte: acervo pessoal.

Figura 58 - *Aqui jaz....* 2025. Fotografia. 40x60cm. Fonte: acervo pessoal.





Em 2024, durante um passeio em uma fazenda em Morrinhos, pertencente aos meus tios, encontrei um esqueleto de vaca; estava preservado e limpo, a não ser pelos resquícios de terra. Recebi uma sugestão — vinda do meu pai — de levá-lo para fazer um trabalho, e foi-me muito útil depois de um tempo, pois utilizei o crânio em algumas fotografias. Posteriormente, eu soube que o animal havia adoecido e que se chamava Mascarada. O nome voltava insistentemente aos meus pensamentos, e decidi utilizá-lo nos títulos desses trabalhos. O crânio de um bovino não só remete ao agronegócio e às cidades do interior, como também à sensação inquietante. Então, resolvi deslocar esse fragmento corporal para debaixo da cama. O primeiro trabalho que desenvolvi com o crânio foi *O trágico fim de Mascarada*.

Foi o primeiro trabalho em que explorei o espaço sob a cama. Refletindo sobre esse móvel como lugar de sonhos e pesadelos, pensei em incorporar ao lugar de pesadelos, ou seja, a parte inferior, elementos que fossem inquietantes. Este lugar mencionado trata-se, para mim, de um espaço literal, enquanto o simbólico seria a mente humana, que compreende sonhos e pesadelos concomitantemente. Portanto, quando explico que trato o leito como um lugar dual, refiro-me tanto ao literal, como ao figurado. A princípio, quando realizei esse ensaio, quis simular que a caveira estivesse oferecendo chá àquele que se abaixasse e olhasse embaixo do leito; seria como se o esqueleto de Mascarada tivesse vida própria.

Um detalhe interessante a se observar é a presença de uma pequena aranha morta — pendurada pela própria teia — que se embrenhou em uma cavidade do crânio. Resolvi deixá-la lá, como um segundo corpo, escondido na imagem para em algum momento, surpreender um olhar atento. O acaso trabalha incansavelmente em nosso cotidiano, e encontrar Mascarada em um passeio de fim de semana faz parte disso; mas é importante ressaltar que o olhar atento faz com que o artista se aproprie de determinados elementos em seu favor.

Por um lado, o artista, envolvido no clima da produção de uma obra, passa a acreditar que o mundo está voltado para sua necessidade naquele momento; assim, o olhar do artista transforma tudo para seu interesse, seja uma frase entrecortada, um artigo de jornal, uma cor ou um fragmento de um pensamento filosófico. (Salles, 2015, p. 35.)



Figura 59 - *O trágico fim de Mascarada*. 2024. Fotografia. 40x60cm. Fonte: acervo pessoal.



Figura 60 - Detalhe da imagem.

Ainda utilizando esse fragmento do corpo animal, realizei um díptico de fotografia, sem título até o momento, em que me deito ao lado de Mascarada. Pensei em um deslocamento no qual o monstro sai debaixo da cama e se deita sobre ela, juntando-se ao “mundo real”. Foi um processo difícil e cansativo para registrar a foto em que apareço deitada, pois estava sozinha e precisei usar um suporte e o temporizador da câmera do celular. O maior tempo que podia ser configurado era de 15 segundos, então eu clicava e corria para me deitar e me cobrir.

Figuras 61 e 62 - Sem título. 2024. Díptico de fotografia. 40x60cm (cada). Fonte: Acervo pessoal.





Uma agradável surpresa foi ao assistir ao filme *Alice* (Švankmajer, 1988), deparar-me com uma cena em que aparece um crânio semelhante ao de Mascarada, fato que proporcionou análise mais aprofundada sobre esse corpo estranho que aparece regularmente na minha pesquisa. O diretor apresenta com pés humanos abaixo de si, conectados ao seu corpo, com adereços vermelhos, um par de globos oculares e contracena com a versão de boneca de porcelana da protagonista.

Por fim, a fotografia mais recente envolvendo esse tema foi intitulada *O glorioso retorno de Mascarada*, em referência ao primeiro trabalho que envolve o inquietante crânio. A composição foi semelhante, exceto que, em vez de utilizar a pura e delicada xícara de porcelana, utilizei um caldeirão que encontrei em minha casa. Historicamente, caldeirões são associados à bruxaria, que por sua vez, eram associadas a mulheres que não seguiam um padrão estabelecido pela sociedade. Em termos “mágicos”, o caldeirão traz mistérios e poções e achei que relacioná-lo ao crânio de Mascarada poderia evocar sensações em torno do sinistro. O que ela estaria fazendo embaixo da cama com esse recipiente mágico?



Figura 63 - Sem título. Frame do filme *Alice*. 1988. Fonte: <https://film-grab.com/2016/06/22/alice/>. Acesso em: 5 out. 2025.



Para finalizar o último capítulo do meu trabalho de conclusão de curso, deixo novamente ao leitor algumas imagens do meu caderno de artista, que acredito que possam complementar o que foi exposto.

Figura 64 - *O glorioso retorno de Mascarada*. 2025. Fotografia. 40x60cm. Fonte: acervo pessoal

Figura 65 - Página 2 do caderno de artista. 2025. Fonte: acervo pessoal.

Figura 66 - Página 26 do caderno de artista. 2025. Fonte: acervo pessoal.

Figura 67 - Página 21 do caderno de artista. 2025. Fonte: acervo pessoal.

Figura 68 - Página 27 do caderno de artista. 2025. Fonte: acervo pessoal.

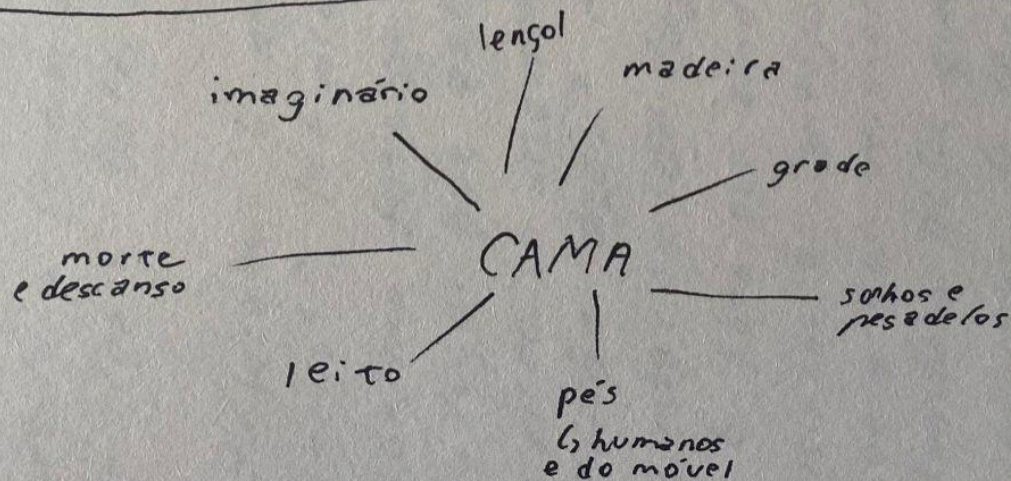
CAMA

- Vejo a cama como lugar de sonhos e pesadelos.
- O que há embaixo da cama?

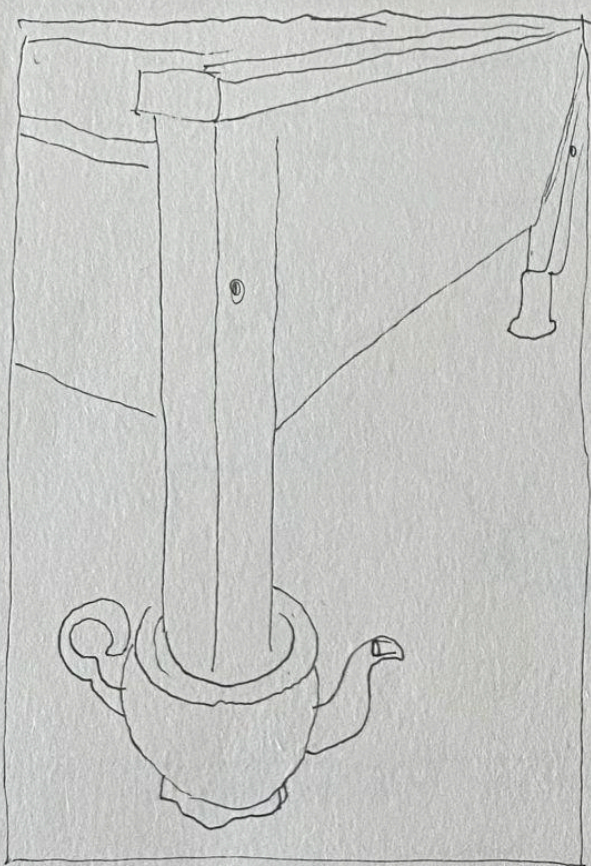
Gosto de trabalhar com a cama, em geral. Com a madeira da cabeceira e da grade que sustenta o colchão. Com os lençóis. E, de modo mais metafórico, gosto de pensar nos sonhos e nos pesadelos que lá acontecem.

O que me motivou a começar a produzir com a cama foi o imaginário que diz respeito ao que há embaixo dela. Pode haver um monstro lá. Ou pode haver apenas poeira.

Também estou me interessando pelos pés da cama (e de móveis em geral), e quero explorar mais isso.



+ trocadilhos
visuais

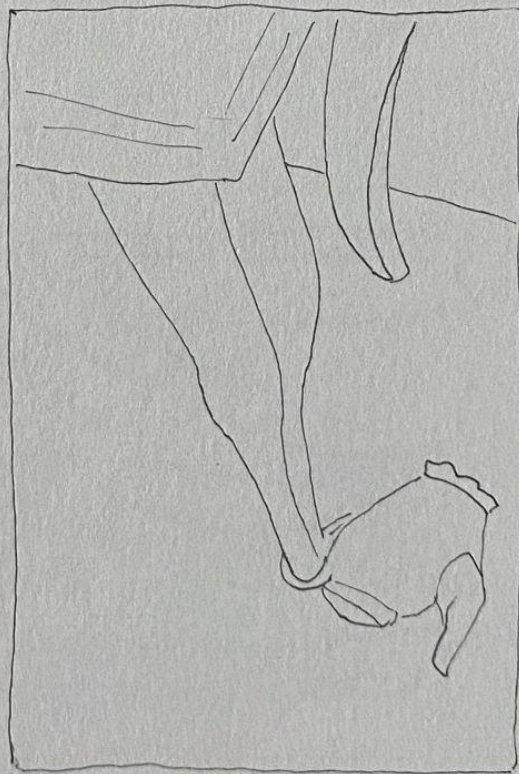


"Voltar à base". 2025
Fotografia.

Pés da cama → catacrese
Porcelana presa nos pés dos
móveis → Fragilidade.

- ~ Asa da xícara;
- ~ Bico do bule;
- ~ Braço da cadeira.

É uma espécie de
codificação da expres-
são "tem uma pedra no
meu sapato".



"Tem uma pedra no
meu sapato". 2025
Fotografia.

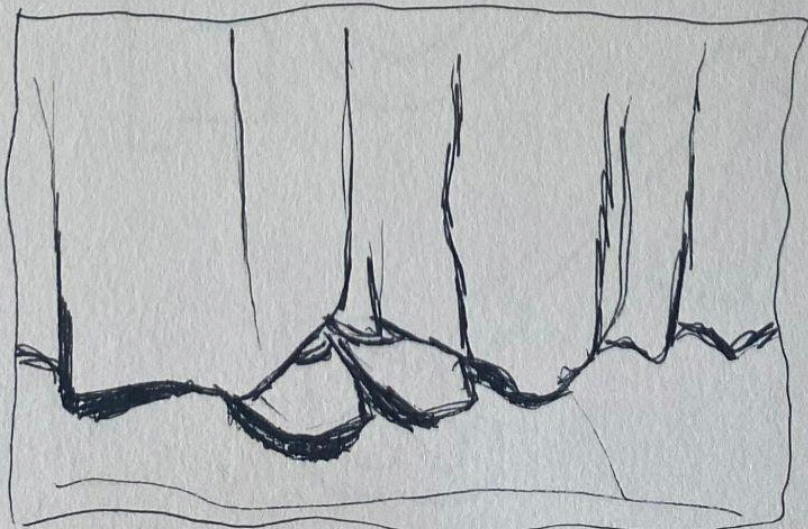
Atrás da cortina

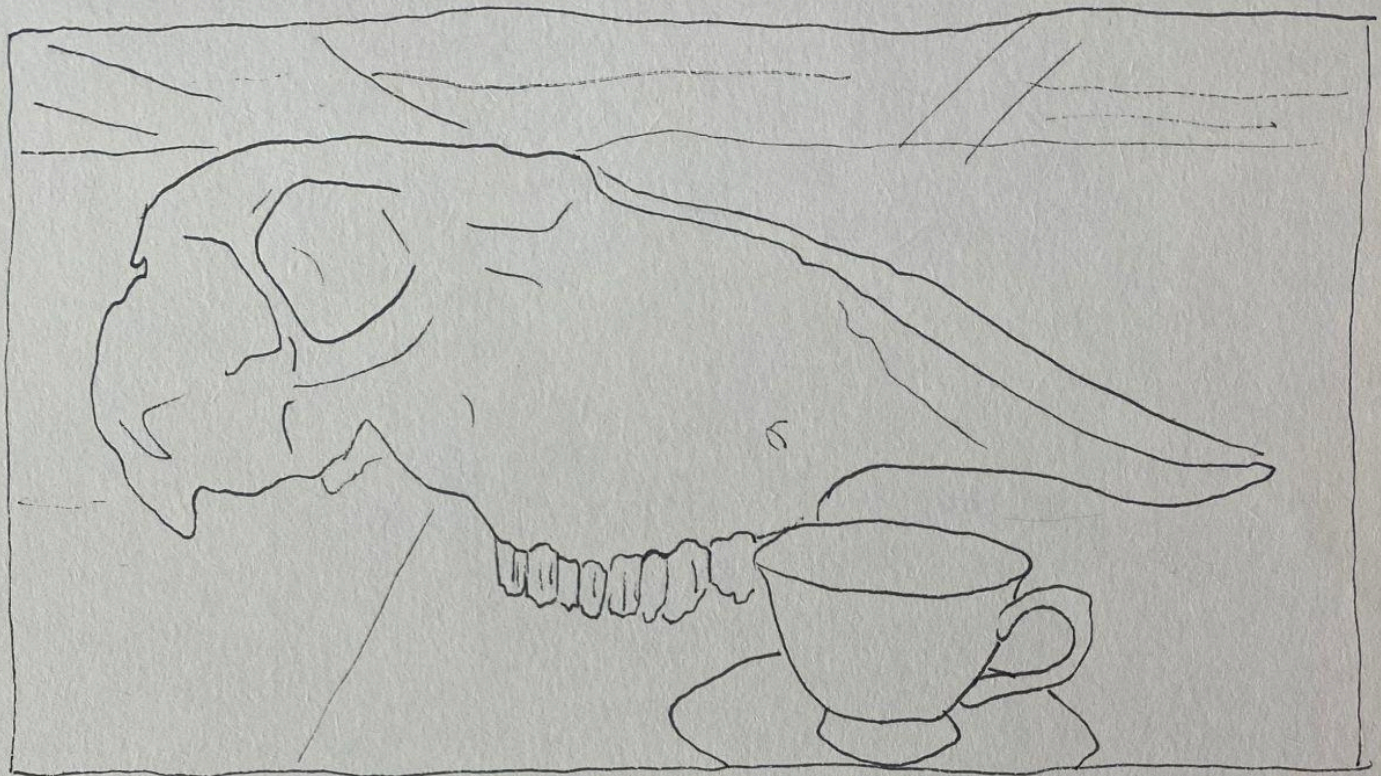
Produzi uma fotografia em que simulei uma pessoa se escondendo atrás de uma cortina. Posicionei os sapatinhos prateados (de modo que a cortina os escondesse um pouco) e tirei a foto. Por si só, a fotografia é ambígua, pois, ao mesmo tempo em que se assemelha a alguém escondido, também pode dar a entender que é uma pessoa que veste uma longa saia e calça os sapatos prateados.

Se formos refletir acerca da primeira possibilidade, porque a pessoa está lá? Está brincando de se esconder? Ou, de fato, está se escondendo de alguém?

Isso se levarmos à literalidade. Quem garante que há alguém lá? Eu dei a entender que havia. Mas não havia uma pessoa calçando os sapatos, nem se escondendo. A fotografia pode enganar.

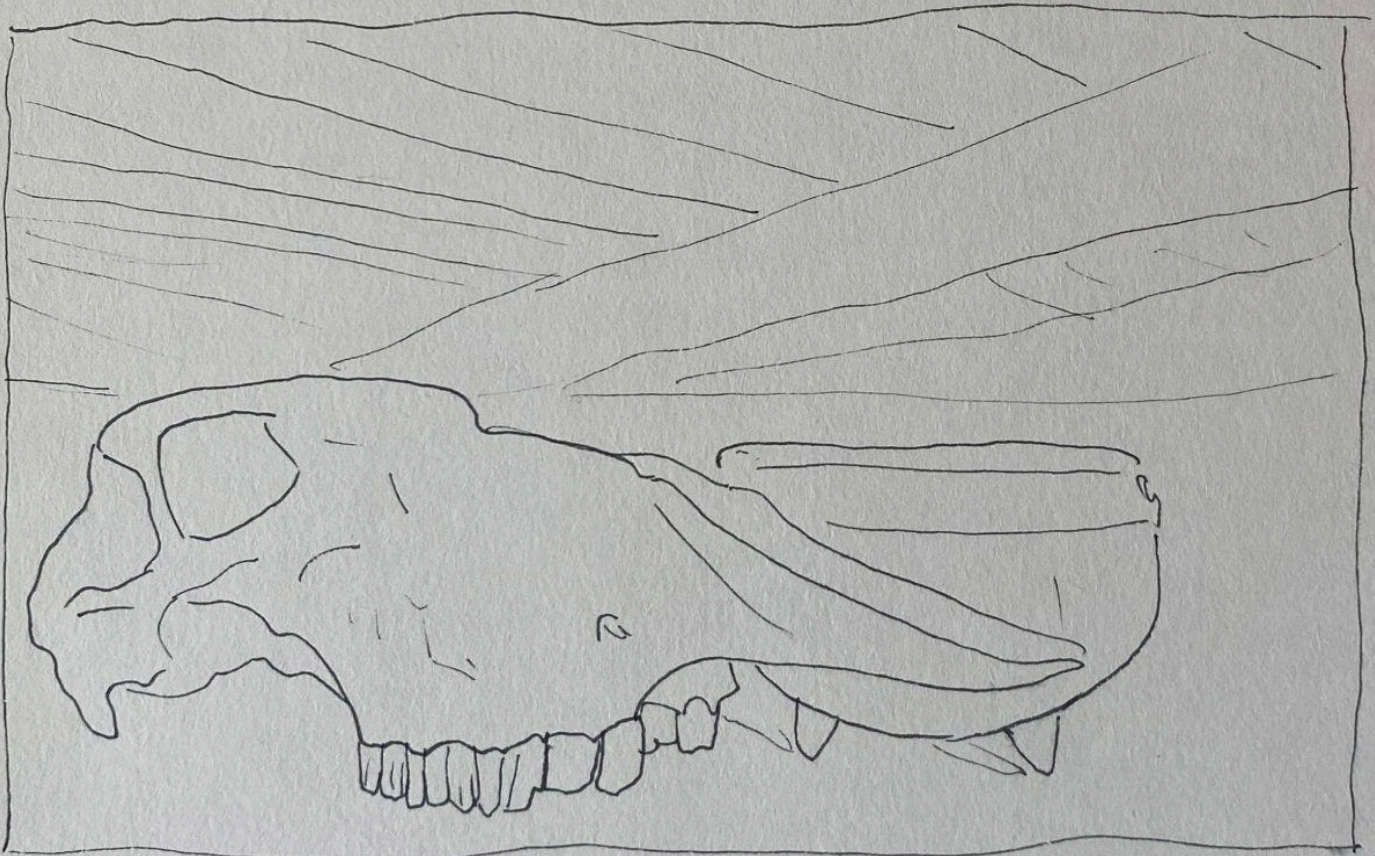
A suposição de que há alguém (que, inclusive, usa uma longa saia) também é válida, e trago-na para, talvez, incitar o interlocutor a lembrar-se de uma outra época, em que as damas possuíam menos liberdade do que o têm na hodiernidade.





O trágico fim de Mascarada. 2024

+ xícara



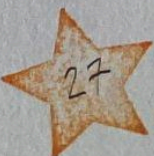
O glorioso retornado de Mascarada. 2025

+ caldeirão

MASCARADA: crânio de vaca de uma fazenda de Morrinhos.

Besto de colocar o crânio embaixo da cama e fotografar.

Ângulo que mostre a grade de madeira e o colchão.
+ Fundo escuro, inquietante.



FELIZES PARA SEMPRE

Pode ser que, em algum momento, o leitor questione a razão de alguns dos trabalhos apresentados ora transitarem sobre a fotografia e ora sobre o objeto. Para explicar, é necessário dizer que há razões que permeiam a lógica e a intuição por trás da decisão. É preciso observar cautelosamente o que a obra pede ao ser elaborada, e nesse tópico, creio eu que a intuição se faz presente e rege a decisão. Em *Gesto Inacabado*, Cecilia Almeida Salles elucida que: “O artista conhece, nesse momento, o que a obra deseja e necessita” (Salles, 2015, p. 132). Assim, a escolha entre fotografia e objeto não se dá de forma arbitrária, mas como resposta sensível às demandas do próprio processo criativo. Cada trabalho encontra sua materialidade ideal conforme o que busca expressar, deixando que a intuição atue como mediadora entre pensamento e forma.

Há casos em que o uso do preto e branco mostra-se imprescindível para a feitura de uma fotografia, e com isso, torna-se inviável a apresentação do objeto por si só. Além disso, há fatores de edição e corte: a abstração da câmera fotográfica é subestimada, e muitos pensam que, ao observarem determinada fotografia, nada se vê além da verdade. Victor Burgin, artista britânico, enfatiza em seu ensaio *Olhando fotografias*, que a fotografia possui códigos particulares, como foco e falta de nitidez, e que impõe ao espectador um ponto de vista único e específico, que anteriormente fora ocupado pela câmera e pelo fotógrafo (Burgin, 1977). Pode-se observar a questão da perspectiva em meu trabalho quando opto por fotografar o que há sob a cama, impondo meu olhar, no momento da captura, a quem o observará. Além disso, esse sistema representacional acrescenta uma moldura, o que remonta à pintura clássica, e assim, funciona como uma proposta irrecusável para o observador. Quando é desejado que o espectador visualize todas as facetas de um objeto, além de suas cores e materialidades, escolho apresentá-lo tridimensionalmente.

Acerca do efeito monocromático, do qual priorizo a variação prateada, Vilém Flusser declara que é uma situação ideal, e que: “Não pode haver, no mundo lá fora, cenas em preto-e-branco” (Flusser, 2002, p. 38). O preto e branco, portanto, não busca reproduzir a realidade visível, mas criar um espaço de interpretação. A escolha dialoga com a ideia

de dualidade que atravessa minha pesquisa — presença e ausência, luz e sombra, visível e oculto —, fazendo do contraste um componente que ultrapassa o campo visual e alcança o conceitual.

A realização deste Trabalho de Conclusão de Curso revelou-se, ao mesmo tempo, desafiadora e gratificante, por possibilitar uma investigação mais aprofundada do processo criativo e a obtenção de resultados que, potencialmente, poderão contribuir para futuras pesquisas de discentes e demais interessados nas artes visuais — especialmente nas interseções entre fotografia, o sinistro e a feminilidade. De certo modo, considera-se que o resultado alcançado foi satisfatório; contudo, é pertinente reconhecer que, enquanto artistas, raramente nos sentimos plenamente satisfeitos, uma vez que o fazer artístico é, por natureza, um processo contínuo, inacabado e em constante transformação.

Pretendo dar continuidade tanto à produção artística quanto à pesquisa teórica, com especial interesse em ingressar em um programa de mestrado na área de Artes. Desde a realização deste trabalho, venho desenvolvendo novas fotografias e objetos que mantêm a mesma linha poética de interesse, mas incorporam referências e elementos diferentes, ampliando e aprofundando o percurso iniciado nesta pesquisa.

REFERÊNCIAS

ALICE. Direção: Jan Švankmajer. Produção: Keith Griffiths; Michael Havas. [S.l.]: First Run Features, 1988. 1 DVD (96 min).

ARBUS, Diane. Identical twins, Roselle, N.J., 1966. 1966. **The Museum of Modern Art (MoMA).** Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/58927>. Acesso em: 27 ago. 2025.

BAUM, L. Frank. **O Mágico de Oz.** 1. ed. São Paulo: Paulus, 2019. 112 p. ISBN 978-85-95201-51-4.

BENJAMIN, Walter. O Intérieur, o Rastro. In: BENJAMIN, Walter. **Passagens.** Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2009. p. 247 - 262.

BRONTË, Emily. **O morro dos ventos uivantes.** São Paulo: Lua de Papel, 2009.

BURGIN, Victor. Olhando fotografias [1977]. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de artistas: anos 60/70.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 389-400.

CANTON, Kátia. **Corpo, identidade e erotismo.** São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

CARROLL, Lewis. **Alice através do espelho.** Tradução de Sarah Pereira. 1. ed. São Paulo: Pandorga, 2021.

CARROLL, Lewis. **Alice no País das Maravilhas.** Tradução de Sarah Pereira. 1. ed. São Paulo: Pandorga, 2021.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos.** Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 3. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

CISNE NEGRO. Direção: Darren Aronofsky. Produção: Cross Creek Pictures; Protozoa Pictures; Phoenix Pictures; Dune Entertainment; Fox Searchlight Pictures. EUA, 2010. 1 DVD.

DUALIDADE. In: *Dicio – Dicionário Online de Português.* Porto: 7Graus, 2024. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/dualidade/>. Acesso em: 5 dez. 2024.

DUCHAMP, Marcel. **O ato criador.** In: SANOUILLET, Michel; PETERSON, Elmer (Org.). *A porta sem porta: escritos de Marcel Duchamp.* Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Editora Perspectiva, 1983. p. 138–142.

ECO, Umberto. O Inquietante. In: ECO, Umberto. **História da feiúra.** Tradução de Eliana Aguiar. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007. p. 310-331.

FIGUEIREDO, Ferdinando de Oliveira. **Através da imagem: a fotografia como recurso narrativo em O livro das emoções e O lar da srta. Peregrine para crianças peculiares.** Revista do GELNE, Natal, v. 22, n. 2, p. 107–117, 2020.

FLAVIAFABIANA_ARTE. Vídeo publicado em 16 de maio de 2024. [vídeo]. Instagram, 2024. Disponível em: https://www.instagram.com/reel/C7CdE_xODbC/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=eDY2NXhldXg3Y2V3. Acesso em: 19 set. 2025.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FREUD, Sigmund. **O inquietante** (1919 a). In: _____. *Obras completas*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. v. 14.

GOMPERTZ, Will. **Isso é arte?** 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

HEARTNEY, Eleanor. **Feminismo pós-moderno**. In: —. *Pós-modernismo*. Tradução de Maria Clotilde Rocha Ferreira. São Paulo: Edições Loyola, 2002. p. 79–97.

HOFFMANN, E. T. A. **O homem da areia**. Tradução de José Feres Sabino e Marcella Marino M. Silva. Ilustrações de Eduardo Berliner. 1. ed. Rio de Janeiro: Ubu Editora, 2023.

HOOKS, bell. **Artistas mulheres: o processo criativo**. In: —. *Anseios: raça, gênero e políticas culturais*. Tradução de Ana Luiza Libânio. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019. p. 127–138.

JACKSON, Shirley. **Sempre vivemos no castelo**. Tradução: Débora Landsberg. 1. ed. São Paulo: Alfaguara, 2022. 176 p. ISBN 978-8556521422.

LEROUX, Gaston. **O fantasma da ópera**. São Paulo: Ática, 2006.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007. 88 p. ISBN 978-85-7110-979-7.

MATHIES, Rose. Joel-Peter Witkin. In: **INTERNATIONAL CENTER OF PHOTOGRAPHY (ICP)**. Disponível em: <https://www.icp.org/browse/archive/constituents/joel-peter-witkin>. Acesso em: 25 ago. 2025.

MONTERO, Rosa. **O perigo de estar lúcida**. Tradução de Mariana Sanchez. São Paulo: Todavia, 2023. ISBN 978-65-5692-549-3.

MOORE, Glenn D. Diane Arbus. In: **MUSEU DE ARTE MODERNA DE NOVA YORK (MoMA)**. Disponível em: <https://www.moma.org/artists/208-diane-arbus>. Acesso em: 27 ago. 2025.

NOCHLIN, Linda. **Mulheres, arte e poder**. *ARS (São Paulo)*, v. 19, n. 42, p. 1356–1426, 2021. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.192874. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ars/article/view/192874>. Acesso em: 25 ago. 2025.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** Tradução: Juliana Vacaro. 2. ed. rev. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

O MÁGICO DE OZ. Direção: Victor Fleming. EUA, 1939. 1 DVD (101 min).

OPPENHEIM, Meret. **Object**. Paris, 1936. Fur-covered cup, saucer and spoon. The Museum of Modern Art (MoMA), New York. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/80997>. Acesso em: 01 ago. 2025.

OSTROWER, Fayga. **Universos da arte**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

OXFORD LEARNERS' DICTIONARIES. Symbiosis. In: **OXFORD LEARNER'S DICTIONARIES**. [s. l.]: Oxford University Press, [s. d.]. Disponível em: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/symbiosis?q=symbiosis>. Acesso em: 18 set. 2025.

PARKER, Rozsika. **A criação da feminilidade**. In: PERROT, Michelle (Org.). História das mulheres no Ocidente: volume 5 – Os tempos contemporâneos. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 419–454.

PIUMINI, Roberto. **A princesa e a ervilha**: recontado da obra de H. C. Andersen. Ilustrações de Eva Montanari. Trad. Daniela Bunn. 1. ed. Curitiba, PR: Editora Positivo, 2010. ISBN 978-85-385-4278-0.

REY, Sandra. **Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais**. Porto Arte, Porto Alegre, v. 7, n. 13, p. 18–95, nov. 1996.

REY, Sandra. **Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais**. 1. ed. Porto Alegre: UFRGS, 1996.

RIBEIRO, Débora. *Post mortem*. In: **DICIO – Dicionário Online de Português**. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/post-mortem/>. Acesso em: 25 ago. 2025.

RIGGS, Ransom. **O lar da srta. Peregrine para crianças peculiares**. Tradução: Ângelo Lessa. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

Salles, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 5. ed. São Paulo: Editora Intermeios, 2015.

SHERMAN, Cindy. Untitled Film Still #3. 1977. **The Museum of Modern Art (MoMA)**. Disponível em: https://www.moma.org/collection/works/56520?artist_id=5392&page=1&sov_referrer=artist. Acesso em: 14 set. 2025.

SILVIA BIJOTTI, C. A sexualidade feminina e(m) “male gaze” no Cisne Negro, de Darren Aronofsky (2010). *Revista Brasileira de Estudos da Homocultura*, [S.l.], v. 5, n. 17, p. 136–152, 2023.

TATE. **Francesca Woodman: Finding Francesca**. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artists/francesca-woodman-10512/finding-francesca>. Acesso em: 05 out. 2025.

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. Tradução: Paulo Schiller. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2012.

WITKIN, Joel-Peter. Feast of Fools. 1991. **International Center of Photography (ICP)**. Disponível em: <https://www.icp.org/browse/archive/objects/feast-of-fools>. Acesso em: 20 jul. 2025.

XADREZ. In: *DICIO, Dicionário Online de Português*. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/xadrez/>. Acesso em: 15 set. 2025.