



UFG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS (EMAC)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA CENA (PPGAC)

VANESSA CÁSSIA RODRIGUES SILVA

**Teatralidade fotográfica da dor: experiências de
fotoperformance a partir da imagem sintoma**

GOIÂNIA

2024



UFG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 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 das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) 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 material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Vanessa Cássia Rodrigues Silva

3. Título do trabalho

“Teatralidade fotográfica da dor: experiências de fotoperformance a partir da imagem sintoma.”

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento 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) autor(a) e ao(à) orientador(a);
 - b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.
- 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;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

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



Documento assinado eletronicamente por **Dalmir Rogério Pereira**, Professor do Magistério Superior, em 11/02/2025, às 12:24, 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 **Vanessa Cassia Rodrigues Silva, Discente**, em 11/02/2025, às 17:32, 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 **5158824** e o código CRC **817F0493**.

VANESSA CÁSSIA RODRIGUES SILVA

**Teatralidade fotográfica da dor: experiências de
fotoperformance a partir da imagem sintoma**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, da Escola de Música e Artes Ciências, da Universidade Federal de Goiás, como requisito para obtenção do Título de Mestre em Artes da Cena.

Área de concentração: Teatro, Dança e Direção de Arte.

Linha de pesquisa: Estudos transversais em Teatro, Dança e Direção de Arte.

Orientador: Professor Doutor Dalmir Rogério Pereira

GOIÂNIA

2024

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

Silva, Vanessa Cássia Rodrigues

Teatralidade fotográfica da dor: [manuscrito] : experiências de fotorperformance a partir da imagem sintoma / Vanessa Cássia Rodrigues Silva. - 2024.

CCXI, 211 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Dalmir Rogério Pereira.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-graduação em Artes da Cena, Goiânia, 2024.

Bibliografia.

Inclui fotografias, lista de figuras.

1. Teatralidade fotográfica. 2. Imagem- sintoma. 3. Fotorperformance. 4. corpo. 5. Pandemia. I. Pereira, Dalmir Rogério, orient. II. Título.

CDU 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 42 da sessão de Defesa de Dissertação de Vanessa Cássia Rodrigues Silva, que confere o título de Mestre(a) em **Artes da Cena**, na área de concentração em **Teatro, Dança e Direção de Arte**.

Aos dezanove dias do mês de dezembro de dois mil e vinte quatro, a partir das nove horas, em sala virtual do aplicativo Google Meet, realizou-se a sessão pública de defesa da dissertação de mestrado intitulada “**Teatralidade fotográfica da dor: experiências de fotoperformance a partir da imagem sintoma**”, da autoria de Vanessa Cássia Rodrigues Silva. Os trabalhos foram instalados pelo orientador, Professor Doutor Dalmir Rogério Pereira [PPGAC EMAC-UFG], com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Ana Rita Vidica Fernandes [PPGCOM FIC/UFG] e Erika Velloso Lemos Schwarz [PPGAC-UNICAMP]. Após a arguição da pesquisadora, a Banca Examinadora se reuniu em sessão secreta, a fim de concluir o julgamento da dissertação apresentada, tendo sido ela considerada **APROVADA**. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Dalmir Rogério Pereira, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos membros presentes, aos dezanove dias de dezembro de dois mil e vinte quatro.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Dalmir Rogério Pereira, Professor do Magistério Superior**, em 14/02/2025, às 15:28, 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 Rita Vidica Fernandes, Professora do Magistério Superior**, em 25/02/2025, às 14:43, 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 **Erika Velloso Lemos Schwarz, Usuário Externo**, em 10/03/2025, às 11:01, 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 **5169530** e o código CRC **5FF207E3**.

Referência: Processo nº 23070.059043/2024-59

SEI nº 5169530

Nome: SILVA, Vanessa Cássia Rodrigues

Título: Teatralidade fotográfica da dor: Experiências de fotoperformance a partir da imagem sintoma.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Artes da Cena da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás para a obtenção do título de Mestre em Artes da Cena.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Dalmir Rogério Pereira
Presidente da Banca

Prof. Dr^a. Ana Rita Vidica Fernandes

Prof. Dr^a. Erika Schwarz

Goiânia, em 19 de dezembro de 2024

"Maybe I'm looking for something I can't have."

Justin Timberlake. Say Something. Los Angeles: RCA. 2018

Ao meu pai e minha mãe.

AGRADECIMENTOS

Aos amigos, que sempre estiveram ao meu lado, pela amizade incondicional e pelo apoio demonstrado ao longo de todo o período de tempo em que me dediquei a este trabalho.

Ao meu companheiro Geldson Ferreira, que me incentivou nos momentos difíceis, participou e apoiou na realização material da pesquisa e compreendeu a minha ausência enquanto eu me dedicava à realização deste trabalho.

À minha amiga Carol Mendes que foi minha assistente de direção de Arte e sempre apoiou todas as etapas artísticas. Amiga Marina, que prontamente apoiou todos os romances criativos e se manteve presente nas produções até mesmo de madrugada.

À amiga Alessandra Fernandes, que do outro lado do mundo me proporcionou realizar uma etapa da pesquisa e ajudou em vários momentos da minha trajetória enquanto artista. Aos amigos Karvalio, Dimitria e Rosana, que acreditaram, participaram em etapas distintas da criação e alimentaram a chama.

À amiga Jéssika Hannder, por ser uma das maiores colaboradoras não só desse trabalho, mas de todos os outros em que ela viu como uma possibilidade de fazer minha arte brilhar.

Ao professor Dr. Dalmir, por ter sido meu orientador e ter desempenhado tal função com dedicação, gentileza e amizade. Além da imensa bagagem intelectual, sou grata pelo acolhimento pessoal, pela paciência e sabedoria durante esse processo de ser meu guia pelo mundo do mestrado e da empatia com meu emocional.

Aos professores do programa, pelas correções e ensinamentos que me permitiram apresentar um melhor desempenho no meu processo de formação profissional ao longo do curso.

A todos que participaram, direta ou indiretamente do desenvolvimento deste trabalho de pesquisa, enriquecendo o meu processo.

Aos meus pets, por estarem ao meu lado durante as horas de leitura e escrita, com a ternura da presença e incentivando, seja com olhares com carinho, miadinhos, latidinhas ou lambeijos.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Le Désespéré (1843–1845) obra de Gustave Coubert.	23
Figura 2 - Releitura fotográfica baseada na grande obra de Gustave Coubert	26
Figura 3 - Releitura fotográfica baseada na grande obra de Gustave Coubert. Enquadramento	27
Figura 4 - Releitura fotográfica baseada na grande obra de Gustave Coubert	28
Figura 5 - COVID-19. Óleo sobre Tela, Álcool sobre ela. Ano 2020	30
Figura 6 - Detalhe taça e celular	31
Figura 7 - Detalhe da coroa de boletos.	32
Figura 8 - Detalhe do jarro de vinho, computador e celular e o caderno e caneta. ...	33
Figura 9 - Caravaggio, Bacchus, cerca de 1593. Galeria Uffizi, Florença (Itália).	35
Figura 10 - Van que escreve?	37
Figura 11 - Close em crânio de livro.....	38
Figura 12 - São Jerônimo que escreve (1605-1606)	39
Figura 13 - Narciso (1597 e 1599). Caravaggio. Galleria Nazionale d'Arte Antica em Roma.....	40
Figura 14 - Narciso Bloqueirinho. Oléo sobre tela, Fear of Missing Out (FoMo) junho 2020	43
Figura 15 - Montagem da cena em sala	44
Figura 16 - Olha a festa junina. É mentira!!!	46
Figura 17 - Ik	47
Figura 18 - Chapéu	48
Figura 19 - Cat in a hat. René Magritte (1920).	49
Figura 20 - O princípio de reinventar. Óleo sobre tela, home Office não dá trégua. Julho 2020.....	51
Figura 21 - Figura 15 -Le principe du plaisir. Rene Magritte - 1937	52
Figura 22 - Man Ray (Emmanuel Radnitzky, dit)(1890, États-Unis - 1976, France) Edward James.....	54
Figura 23 - Fotografia original	56
Figura 24 - Dama com Gatinho	58
Figura 25 - Dama com Arminho (1489-1490). Leonardo da Vinci.	59
Figura 26 - Dama com gatinho.2	62

Figura 27 - Quão Profundo é o seu amor? Releitura Croftana de Final Curtain e da canção How deep is your love?.....	64
Figura 28 - Theatre of Tragedy Last Curtain Call	65
Figura 29 - Truls Espedal, chamada Cortina Final (Final Curtain) 2009.....	66
Figura 30 - Figura 24 - Foto original	67
Figura 31- História de Horror da Justiça Brasileira 2020	68
Figura 32 - Fotografia original	70
Figura 33 - A Justiça, escultura de Alfredo Ceschiatti. 1961	71
Figura 34 - The Handmanid´s tale.....	72
Figura 35 - Moça com vacina e brinco de Pérola	75
Figura 36 - Moça com brinco de pérola. Meisje met de Johannes Vermeer 1665.....	76
Figura 37 - Fotografia original	77
Figura 38 - São Francisco Ajoelhado sob Fogo e Morte	79
Figura 39 - Pantanal pegando fogo	80
Figura 40 - São Francisco ajoelhado com uma caveira nas mãos (1658).....	82
Figura 41 - São Francisco Ajoelhado sob Fogo e Morte. Recorte.....	83
Figura 42 - Fotografia original	84
Figura 43 - A Morte por Marasmo	85
Figura 44 - A Morte de Marat - 1793 - Jacques Louis David.....	86
Figura 45 - fotografia original.....	87
Figura 46 - Recorte 1	88
Figura 47 - Recorte 2	89
Figura 48 - Judite decapitando Holofernes Óleo sobre tela, Vingança feita por elas. 2020	91
Figura 49 - Judite decapitando Holofernes. Artemisia Gentileschi, 1612.	93
Figura 50 - Montagem 1	95
Figura 51 - Montagem 2	96
Figura 52 - Adereço cênico	97
Figura 53 - Releitura fotográfica baseada na grande obra de Gustave Coubert. Enquadramento.....	102
Figura 54 - Luz Rembrandt.....	103
Figura 55 - Luz borboleta. Recorte da pintura ‘Garota com brinco de pérola’	104

Figura 56 - Luz borboleta. Recorte da pintura ‘Garota com vacina e brinco de pérola’	105
Figura 57 - Luz Split	106
Figura 58 - Retrato de Rosa Maria Robles Montijo	108
Figura 59 - Alfombra Roja. Abertura Exposição Navajas. Alfombra Roja, do Proyecto Navajas, de Rosa María Robles. Museo de Arte de Sinaloa, Culiacán, 2007.	110
Figura 60 - Performance de abertura da exposição com a obra alfombra roja – Navajas	111
Figura 61 - Rosa María Robles em performance	113
Figura 62 - Exposição obra Renacimiento, 2007- La Rebelión de los iconos	115
Figura 63 - Detalhe da obra Renacimiento, 2007 - La Rebelión de los iconos.....	116
Figura 64 - "El ángel de la independencia", 2010, da série: La rebelión de los iconos.	117
Figura 65 - El ángel de la independencia	119
Figura 66 - Cobertor e Lençol de Hospital.....	120
Figura 67 - Capa Exposición Navajas.	121
Figura 68 - Capa do Artigo “Considerações acerca do Teatro Visual e da Dramaturgia da Visualidade” de Wagner Cintra (2018).	122
Figura 69 - Capas dos Livros usados para essa pesquisa. Corpos sem Luto de Ileana Diéguez e Diante da Imagem de Didi-Huberman	123
Figura 70 - Descida da Cruz.....	147
Figura 71 - Descida da Cruz - Peter Paul Rubens em 1612-1614. Catedral de Nossa Senhora, Antuérpia, Bélgica.....	148
Figura 72 - Construção do drama: linhas diagonais e curvas e equilíbrio de cores	150
Figura 73 - Monumento aos mortos e desaparecidos na luta contra a Ditadura Militar (2004)	152
Figura 74 - Composição do personagem 1	153
Figura 75 - Composição do personagem 2	154
Figura 76 - Composição do personagem 3	155
Figura 77 - Composição do personagem 4	156
Figura 78 - Composição do personagem 5	157
Figura 79 - Composição do personagem 6	158
Figura 80 - Composição do personagem 7	159

Figura 81 - Composição do personagem 8	160
Figura 82 - A última Ceia.....	161
Figura 83 - A última Ceia (1495–1498). Leonardo da Vinci. Igreja de Santa Maria delle Grazie, Milão, Itália.....	162
Figura 84 - La última cena (1495–1498). Rosa Maria Robles. Fotografia 9x5m. Culiacán, Mexico.	163
Figura 85 - Feirante de carnes e sua barraquinha	165
Figura 86 - Detalhe cabeças - A última Ceia	166
Figura 87 - Composição - A última Ceia.....	168
Figura 88 - Papel gestual performativo da luz	169
Figura 89 - O Grito	170
Figura 90 - O Grito - “Skrik”, O Grito (1893). Edvard Munch.	171
Figura 91 - O Grito - Fotografia original.....	173
Figura 92 - O Grito - Composição de cor, edição de colorimetria.....	174
Figura 93 - Transeunte e Fachada de Emergência	176
Figura 94 - Pietá - Paróquia Nossa Senhora Aparecida e Santa Edwirges.....	177
Figura 95 - Pietá (1498-1499), Michelangelo. Basilica de São Pedro, Vaticano.	178
Figura 96 - Pietá - montagem com a Figurinista Rosana Rocha	180
Figura 97 - Pietá - Montagem com a Figurinista Rosane Rocha e Diretora de arte Carol Mendes.....	181
Figura 98 - Pietá - plano médio	182
Figura 99 - Pietá – proximidade com o cobertor.....	183
Figura 100 - Pietá - plano geral	184
Figura 101 - Mãe de Vanessa	185
Figura 102 - Arranjo em Cinza e Preto nº1.....	186
Figura 103 - Mãe de Vanessa – Composição	188
Figura 104 - Assunção da Virgem	191
Figura 105 - Assunção da Virgem (1823), também chamada de Nossa Senhora da Porciúncula, Mestre Ataíde. Igreja de São Francisco - Ouro Preto - Minas Gerais.	192
Figura 106 - Assunção da Virgem - Recorte	194
Figura 107 - Assunção da Virgem – 2ª versão	197
Figura 108 - Assunção da Virgem – detalhe	199

Figura 109 - Local: Lac de la Montagne Noire – Canadá – vista panorâmica e vista detalhada.....	200
Figura 110 - Lac de la Montagne Noire – Canadá.....	201

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	15
2. CAPÍTULO UM – ÁLBUM DE SOBREVIVÊNCIA	19
2.1. ÁLBUM DE SOBREVIVÊNCIA	20
2.1.1. Fragmentos	20
2.2. PRIMEIRA CARTA - <i>LE DÉSESPÉRÉ</i>	22
2.3. SEGUNDA CARTA - BACO EM QUARENTENA	29
2.3.1. Fragmentos	35
2.4. TERCEIRA CARTA - VAN QUE ESCREVE?	36
2.5. QUARTA CARTA - NARCISO BLOGUEIRINHO	40
2.5.1. Fragmentos	40
2.5.2. Fragmentos	45
2.6. QUINTA CARTA - OLHA A FESTA JUNINA. É MENTIRA!!!	45
2.6.1. Fragmentos	49
2.7. SEXTA CARTA - LE PRINCIPE DE RÉINVENTER	51
2.7.1. Fragmentos	56
2.8. SÉTIMA CARTA – DAMA COM GATINHO	57
2.8.1. Fragmentos	63
2.9. OITAVA CARTA – QUÃO PROFUNDO É SEU AMOR?	63
2.10. NONA CARTA - HISTÓRIA DE HORROR DA JUSTIÇA BRASILEIRA 2020	68
2.10.1. Fragmentos	69
2.11. DÉCIMA CARTA – MOÇA COM VACINA E BRINCO DE PÉROLA	72
2.11.1. Fragmentos	72
2.12. DÉCIMA PRIMEIRA CARTA – SÃO FRANCISCO AJOELHADO SOB FOGO E MORTE	78
2.12.1. Fragmentos	78
2.13. DÉCIMA SEGUNDA CARTA – A MORTE POR MARASMO	85
2.13.1. Fragmentos	89
2.14. DÉCIMA TERCEIRA CARTA - JUDITE DECAPITANDO HOLOFERNES	90
3. CAPÍTULO DOIS – NA DIREÇÃO DE UMA ESTÉTICA DO SINTOMA	99
3.1. DRAMATURGIAS DA MATÉRIA E O TEATRO VISUAL E SUAS APLICAÇÕES POSSÍVEIS NA FOTOGRAFIA	99
3.2. INSTRUMENTO LUZ: POÉTICA NA PINTURA E FOTOGRAFIA	100
3.3. O TRABALHO DE ROSA MARIA ROBLES SOB O OLHAR DE ILEANA DIÉGUEZ	107
3.4. <i>MISE EN ABYME</i> - QUANDO A FOTOGRAFIA REVERBERA À MORTE	124

3.5.	A FOTOGRAFIA COM BARTHES, SOULAGES, ROUILLÉ, POIVERT E A FOTOGRAFIA NA FOTOPERFORMANCE.	126
3.6.	A PRESENÇA DO OBJETO SINTOMA	135
4.	CAPÍTULO TRÊS – PROJETO FOTOGRÁFICO “AUSÊNCIAS”	143
4.1.	SOBRE O PROJETO	143
4.2.	DESCIDA DA CRUZ	145
4.3.	A ÚLTIMA CEIA	161
4.4.	O GRITO	170
4.5.	PIETÁ	176
4.6.	MÃE DE WHISTLER	185
4.7.	ASSUNÇÃO DA VIRGEM	190
5.	CONCLUSÃO	202
6.	REFERÊNCIAS	206

RESUMO

A dissertação “Teatralidade fotográfica da dor: experiências de fotoperformance a partir da imagem sintoma” propõem um estudo acerca da utilização do dispositivo fotográfico como estratégia performática na produção de conhecimento. Tal perspectiva está diretamente relacionada ao giro social das artes nas práticas cênicas contemporâneas, nas quais se destacam as construções metonímicas e alegóricas como principais recursos representacionais na relação entre corpos, objetos e ética a partir do contexto privado em direção ao universo público. Recorte proposto a partir da série “La Rebelión de los iconos” (2007-2012) da performer Rosa Maria Robles onde a fotografia nos instala em um teatro acerca da morte que evidencia a violência através do uso de objetos deslocados do real, sendo o conceito de imagem-sintoma, articulado por Georges Didi-Huberman (2013), essencial para tensionar a relação entre dor e o corpo em cena, um aspecto central na minha pesquisa. A configuração simbólica proposta vai de encontros a questões específicas causadas pelo atravessamento da crise generalizada desde o início da pandemia, provocada pela total ausência do Estado no combate à rápida disseminação do vírus Covid-19, onde desloco tal perspectiva para um recorte centrado no contexto da minha relação com a realidade goiana, onde exploro o uso do objeto-sintoma para investigar as *ausências* e o luto que atravessam minha prática artística. O principal objetivo do projeto é compreender e aplicar o conceito de imagem-sintoma, tensionando aspectos deste conceito na prática performativa da fotografia e suas particularidades adotando como referência disparadora no processo criativo o estudo da série de Robles (2007-2012). Para tanto, adotamos como metodologia o estudo de caso com o levantamento de referências; a investigação teórica e a análise documental. A dissertação também documenta o desenvolvimento de uma série autoral de fotoperformance inspirada nos princípios de imagem sintoma, com foco nas ausências e no luto, aplicando conceitos performativos ao corpo e aos objetos em cena. Ao longo da pesquisa, crio um diálogo entre a obra de Robles e minhas próprias práticas performativas fotográficas, revelando novas possibilidades de criação e reflexão no campo das artes cênicas e da direção de arte. O resultado final transcende a fotografia tradicional, movendo-se entre *escultura, instalação e ocupação artística*, funcionando como um testemunho visual e performático da dor, da denúncia, da memória e da ausência.

Palavras chave: Teatralidade fotográfica, Fotoperformance, Imagem- sintoma, corpo, pandemia

RÉSUMÉ

Le projet de recherche intitulé "Théâtralité photographique de la douleur: expériences de photo-performance basées sur l'image du symptôme" propose une étude de cas sur l'utilisation du dispositif photographique comme stratégie performative dans la production de connaissances. Cette perspective est directement liée au tournant social des arts dans les pratiques scéniques contemporaines, dans lesquelles les constructions métonymiques et allégoriques s'imposent comme les principales ressources représentationnelles dans la relation entre les corps, les objets et l'éthique du contexte privé vers l'univers public. Cette section se base sur la série "La Rebelión de los iconos" (2007-2012) de la performeuse Rosa Maria Robles, dans laquelle la photographie nous place dans un théâtre de la mort qui met en évidence la violence à travers l'utilisation d'objets déplacés de la réalité. Le concept de l'image-symptôme, articulé par Georges Didi-Huberman (2013), est essentiel pour souligner la relation entre la douleur et le corps sur scène, un aspect central de ma recherche. La configuration symbolique proposée répond aux enjeux spécifiques de la crise généralisée depuis le début de la pandémie, causée par l'absence totale de l'État dans la lutte contre la propagation rapide du virus Covid-19, où je déplace cette perspective vers une section centrée sur le contexte de ma relation avec la réalité de Goiás, où j'explore l'utilisation de l'objet-symptôme pour enquêter sur les *absences* et les deuils qui traversent ma pratique artistique. L'objectif principal du projet est de comprendre et d'appliquer le concept d'image-symptôme, en mettant en tension les aspects de ce concept dans la pratique performative de la photographie et ses particularités, en adoptant l'étude de la série de Robles (2007-2012) comme référence de déclenchement dans le processus créatif. À cette fin, nous avons adopté une méthodologie d'étude de cas avec une enquête sur les références, une recherche théorique et une analyse documentaire. Le projet documente également le développement d'une série de photoperformances inspirées par les principes de l'image symptomatique, avec un accent sur les absences et le deuil, en appliquant des concepts performatifs au corps et aux objets sur scène. Tout au long de la recherche, je crée un dialogue entre le travail de Robles et mes propres pratiques photographiques performatives, révélant de nouvelles possibilités de création et de réflexion dans le domaine des arts du spectacle et de la direction artistique. Le résultat final transcende la photographie traditionnelle, évoluant entre la *sculpture*, l'*installation* et l'*occupation artistique*, agissant comme un témoignage visuel et performatif de la douleur, de la dénonciation, de la mémoire et de l'absence.

Mots clés: Théâtralité photographique, Photoperformance, Image-symptôme, corps, pandémie.

1. INTRODUÇÃO

Inicialmente, é de suma importância ressaltar que a presente dissertação, intitulada *Teatralidade Fotográfica da dor: Experiências de fotoperformance a partir da imagem sintoma*, situa-se no contexto da minha vivência pessoal, transpassada pelo momento impar do isolamento social devido à pandemia e à fatalidade de meu pai perante a Covid-19, partindo do conceito de “sintoma” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 335), permeada por um estudo teórico e prático, resultando em compilações poéticas.

Este trabalho de pesquisa, vai ao encontro da minha formação de bacharel em Direção de Arte (EMAC – UFG, 2014), ao meu interesse por pinturas e esculturas na História da Arte e de que forma estas se correlacionam na minha prática como fotógrafa, tendo em vista a construção da imagem, através da fotografia, como forma de conhecimento que são áreas em que atuo como profissional desde o ano de 2010.

Na fase inicial deste estudo, meu olhar de pesquisadora e artista foi perpassado por questões advindas do início da pandemia e isolamento social, deslocando tal perspectiva para um recorte centrado no contexto da realidade goiana, como artista do desenho da cena, diante desta proposta de estudo acerca da cena teatral velada na instantaneidade fotográfica deste corpo feminino e seu valor acumulativo no formato de instauração. Assim, nosso propósito é de identificar e tencionar o conceito de “imagem-sintoma”, a fim de aplicá-lo na prática performativa da fotografia.

O conceito “imagem-testemunho” é utilizado por Ileana Diéguez em sua formulação de uma teoria da “teatralidade fotográfica” (Diéguez, 2020, p.300) o que me levou à referência disparadora do meu processo criativo teórico-prático: o estudo da série *La Rebelión de los Iconos* (2007-2012), da performer mexicana Rosa Maria Robles.

Ao ingressar no Programa de Pós-graduação, me deparei com a artista mexicana na disciplina de “Teatralidades Testemunhais: Territórios e Representação”, ministrada pelo professor Dr. Dalmir Rogério Pereira, com a qual me identifiquei com o processo criativo do seu trabalho, a partir do olhar analítico da pesquisadora Ileana Diéguez (2020), sobre a série *La Rebelión de los iconos* (2007-2012), destacando a imagem como forma de produção de conhecimento e seu vínculo com o sintoma, como dois caminhos que convivem na imagem. No entanto, com intuito de experimentar tal prática me propus a criação de uma série fotográfica na qual me

comprometi a experimentar o funcionamento do objeto na relação com o corpo entendido como signo secreto e sua conotação com as particularidades culturais e políticas de minha realidade durante a realização desta pesquisa.

Expor esta narrativa sobre o que fica e o que me toca durante essa minha busca, as ausências que me causam vazios e que me movem também, sobre o que é entendido como conhecimento científico e sobre esse momento da academia num país em reconstrução me fez abraçar ainda mais esse “eu-pesquisadora” que busca explanar o caminho de olhar/espaco/momento/sentimento, e encontrar e fortalecer as ferramentas intelectuais de pesquisa durante a construção do processo criativo, buscando me posicionar e me enxergar na sociedade e o papel do meu trabalho na mesma.

Sendo assim, o presente trabalho está organizado em três capítulos. No primeiro, trago as imagens precursoras que desenvolvi no início da pandemia, período antes de conhecer o trabalho de Robles, imagens essas que foram expressões das tensões e anseios sentidos por estar em isolamento somente com meus animais, e são laboratórios do fazer criativo como forma de catarse artística.

O segundo capítulo trata da análise da série fotográfica *La Rebelión de los Iconos* (2007-2012), de Rosa Maria Robles, a partir do conceito de “imagem sintoma”, de Didi-Huberman, sob a perspectiva de Ileana Diéguez, em que é analisado de que forma os ícones dessa série interrompem o curso de um saber (2012, p. 204) e se instalam como um sintoma através da relação entre corpo e objeto por um procedimento de teatralidade fotográfica e montagem.

O terceiro capítulo é composto pela série *Ausências*, trabalhada a partir de seis obras de arte, sendo as fotografias realizadas nas cidades de Goiânia e Quebec. Este processo criativo se deu pelo atravessamento do estudo norteado pelo estudo de caso da artista mexicana, da escolha da obra de arte a ser reproduzida, da escolha dos objetos da composição visual junto ao meu corpo e depois da escolha de locais em Goiânia como: Praça dos Bandeirantes, Monumento aos mortos e desaparecidos na luta contra a ditadura militar, UFG, etc. A escolha desses locais além de fazerem parte da minha trajetória enquanto transeunte, também se dá aos significados históricos, culturais e simbólicos que dialogam com a memória, a identidade e as transformações sociais da cidade e do Brasil.

A Praça do Bandeirante, oficialmente chamada Praça Atílio Corrêa Lima, é um marco central de Goiânia. No entanto, é mais conhecida pela escultura de *Bartolomeu Bueno da Silva*, o bandeirante conhecido como Anhanguera. A estátua, feita de bronze e instalada em 1942, é uma representação do movimento expansionista dos bandeirantes, é um ícone da colonização e expansão territorial, mas também da exploração indígena e da violência colonial. A presença dessa estátua evoca discussões sobre o passado colonial do Brasil e a necessidade de ressignificação de símbolos históricos.

Localizado no Bosque dos Buritis, o Monumento aos Mortos e Desaparecidos na Luta Contra a Ditadura Militar é um marco dedicado à memória das vítimas da repressão militar em Goiás. A obra é composta por 15 gomos de lâminas de aço que representam aqueles que foram mortos ou desapareceram entre 1968 e 1979. O monumento homenageia as vítimas da ditadura militar brasileira (1964-1985), especialmente os goianos que sofreram repressão, destacando a luta por democracia, liberdade e justiça social. Serve como um ponto de reflexão sobre o passado recente do Brasil e sobre a importância da preservação da democracia. O monumento não apenas remete à história local, mas também está inserido no contexto nacional de memória das lutas contra regimes autoritários. O local tem sido usado para intervenções artísticas e performances que abordam questões de memória histórica, trauma coletivo e violência de Estado, sendo um lugar carregado de simbolismo em contextos de luto e resistência.

A Universidade Federal de Goiás – UFG, é uma das instituições de ensino superior mais importantes da região Centro-Oeste do Brasil. Fundada em 1960, a UFG se destaca como um centro de formação acadêmica, pesquisa científica e produção cultural, abrigando um amplo espectro de cursos e projetos que impactam diretamente o desenvolvimento de Goiás, na qual destaco a Escola de Música e Artes Cênicas – EMAC-UFG, na qual me formei bacharel em Direção de Arte e sigo no Programa de Pós-graduação. Esses três locais em Goiânia possuem relevância significativa no que diz respeito à história, à cultura e às questões de memória e resistência política. A Praça do Bandeirante e o Monumento aos Mortos e Desaparecidos são símbolos de narrativas contrastantes — um que celebra a colonização e o outro que denuncia os abusos de poder. A UFG, por sua vez, atua como um farol de pensamento crítico e

produção artística, contribuindo ativamente para a formação de novas narrativas e reflexões sobre a identidade goiana e brasileira.

A etapa de edição desempenhou um papel crucial no projeto, funcionando como uma extensão do processo criativo. Na fotoperformance, a edição une a performance ao vivo à fotografia como suporte, permitindo a manipulação de elementos visuais para destacar ou reconfigurar aspectos essenciais da imagem. Isso amplia a narrativa e adiciona camadas de interpretação. Através da edição, ajustei cor, luminosidade e contraste para criar ambientes que transmitissem a emoção e o conceito de cada obra. No foco da "teatralidade fotográfica da dor" e do conceito de "imagem-sintoma", técnicas como a manipulação de luz e sombra, sobreposição de camadas, uso de *panning* e aprimoramento do enquadramento ressaltaram as ausências e tensões nas cenas. O uso de *chiaroscuro*, inspirado nos mestres renascentistas e barrocos, exemplifica como a edição intensificou a dramaticidade e a carga emocional das imagens. Além disso, ao ocupar espaços públicos ou sites específicos, como o Monumento aos Mortos e Desaparecidos e a Praça do Bandeirante, a edição permitiu ressignificar esses locais, manipulando suas características visuais e acrescentando novas camadas de interpretação.

Este trabalho foi selecionado para a Mostra dos Estudantes do Brasil PQ 2023, exposto na Escola de Teatro em São Paulo e na 15ª Quadrienal de Praga (ou *Prague Quadrennial of Performance Design and Space*), na República Tcheca. A Quadrienal de Praga é uma das plataformas mais prestigiadas no campo do design de performance e cenografia. Ser selecionado para participar colocou meu projeto em evidência no cenário internacional, destacando-o entre os principais nomes do setor o que confere legitimidade ao trabalho e abre portas para novas oportunidades em colaborações artísticas e exposições futuras, a inclusão no evento significa que o trabalho está contribuindo para moldar novas narrativas e estéticas dentro dos campos mencionados.

2. CAPÍTULO UM – ÁLBUM DE SOBREVIVÊNCIA

Neste capítulo, exploramos as experiências preliminares que guiaram o desenvolvimento da pesquisa artística, considerando a relação entre o corpo, a memória e o dispositivo fotográfico como um campo expandido da performance. A escrita aqui proposta se insere no que Janaina Leite define como “autoescritura performativa” (2014), uma abordagem que funde a experiência pessoal e o corpo como meio de produção de conhecimento, onde a criação artística é também um processo de autoexploração e testemunho. Essa perspectiva de escrita performativa reforça o caráter subjetivo e encarnado da pesquisa, permitindo que o artista-pesquisador transite entre o *vivido* e o *representado*, construindo uma narrativa que se movimenta entre os espaços da performance e da autorreflexão. No contexto da presente dissertação, adotamos essa abordagem para discutir as vivências que atravessaram o processo criativo e suas implicações no desenvolvimento de uma poética visual voltada à teatralidade fotográfica e futuramente à imagem-sintoma.

Além disso, fundamentada nas concepções de *pesquisa performativa* de Bras Haseman (2015), esta investigação se ancora na prática artística como um método de produção de conhecimento. A pesquisa performativa reconhece a prática artística como uma forma legítima de investigação, em que a criação e o processo tornam-se parte da análise teórica. Nesse sentido, o relato nesse “Álbum de Sobrevivência” funciona como experimentações que, ao serem realizadas, geram conhecimento prático, abrindo caminhos para a construção teórica que permeia o projeto. Assim, este capítulo busca não apenas relatar os primeiros passos da investigação, mas também justificar a escolha de uma metodologia que combina o fazer artístico com a reflexão crítica, onde corpo, objeto e imagem são tratados como dispositivos performativos e epistemológicos.

Toda essa experiência foi desenvolvida dentro de um quarto apartamento próprio durante o período de isolamento social imposto pela pandemia da Covid-19. Com as limitações de deslocamento e o contato social reduzido ao mínimo, o espaço doméstico tornou-se um palco restrito, mas essencial, para a exploração das fotoperformances. Nesse contexto, o apartamento funcionou como um espaço de criação, onde as dinâmicas de confinamento não apenas moldaram a prática artística,

mas também influenciaram a escolha de temas e abordagens visuais, centrando-se na ideia inicial de ausência, isolamento e na introspecção do medo do desconhecido.

A escrita performativa, conforme discutida por Janaina Leite em *Autoescrituras Performativas: Do Diário à Cena* (2014), ofereceu um suporte crucial para que essa experiência confinada ganhasse vazão em palavras. A partir do processo autobiográfico e fotográfico, o ato de escrever como cartas, tornou-se uma extensão da performance, permitindo que a subjetividade emergisse de forma artística. Assim como o corpo na cena performática, a escrita funcionou como um canal de reflexão e criação, tecendo a narrativa do isolamento, da perda e da sobrevivência em meio ao contexto pandêmico.

2.1. ÁLBUM DE SOBREVIVÊNCIA

2.1.1. Fragmentos

Em 2019, é lançado o primeiro edital para o programa de Pós-graduação em Artes da Cena (PPGAC) e alguns amigos da academia me incentivaram a fazer o processo. Infelizmente eu estava me estruturando financeiramente e passando por trocas de emprego, manter a vida financeira veio se tornando algo cada mais desafiador. O saudosismo bateu com a oportunidade de retornar a academia e a EMAC (Escola de música e Artes Cenas), local que fiz minha graduação e que lecionei durante dois anos no curso de Direção de Arte.

2020: Caos, pandemia, crise política no Brasil com um dos piores presidentes da história do país. Confinamento. Nos víamos totalmente privados da rotina da vida adulta. Novos sentimentos se instalavam e os principais são o medo e a insuficiência. Torcíamos para o caos ser breve, ser rápido de se 'arrumar', mas nos deparamos com uma situação que se estendeu por mais de 3 meses, 6 meses, 1 ano.

No exato dia 09 de julho de 2021, o Brasil contabilizava 528.611 mil mortes por Covid-19 e 18.908.962 casos. Não podíamos ignorar o que acontecia com o mundo enquanto produzíamos nossas criações e pesquisas. É impossível viver neste mesmo mundo sem fazer aquilo que nos faz sentir vivas e também resistentes, levando-nos a externalizar aquilo que transborda o peito. Aquele contexto nos trazia muitos números, mas só é possível ver a imagem de um pai que partiu.

Escrever neste papel digital foi diferente e difícil a cada dia. Houve momentos em que foi possível escrever mais de uma sessão, e noutros momentos quase impossíveis achar palavras que minimamente plausíveis para expressar o que se passava internamente com relação à produção artística a ao encaminhar de uma pesquisa. A tela dói aos olhos. Olhos estes que, às vezes, se encontram secos pelo tempo, ou muito alagados pelos sentimentos.

Além do clima de morte, o desemprego também bateu a nossa porta por 3 vezes no meio daquele ano. É complicado ser uma jovem adulta sem aparato familiar que precisava se manter sozinha e estudar. Torcíamos para que no fim da jornada o caminhar das pedras nos oferecesse uma bela vista da montanha.

Os trabalhos que são temporários, mas que no final das contas seguram a 'barra', também estão parados. A vida dos teatros que eram os lugares de expor todo o potencial enquanto Diretora de Arte se vê congelada no tempo e na poeira. As companhias teatrais estão paradas. Nos vemos tentando nos manter com o meio virtual, mas sem ingressos e sem 'verba' não há muito pra onde correr.

O mesmo aconteceu com o outro setor de eventos no qual atuamos, que é o ramo da fotografia de casamentos: novamente outro campo que foi restringido, já que a não permissão de aglomeração era, naquele momento, uma das medidas mais eficazes para combater o vírus. Logo, a celebração ao amor também se vê congelada e adiada. Era necessário, a todo momento, buscar soluções para o problema que além de assolador, se aproximava de nós cada vez mais... Ocorre então a criação da 1ª Onda de leituras fotográficas que foram obras desenvolvidas durante todo o ano de 2020. Após a repercussão das mesmas nas redes sociais, vem a necessidade de aparar a pesquisa e o fazer artístico na academia.

Aquele contexto marcava o início de nossa jornada no mestrado. Com isso, descobrimos a complexidade que é escrever, organizar os pensamentos, aprender a fazer um pré-projeto, aprender a lidar com os sentimentos a todo momento, conciliar casa com trabalho, e novamente lidar com o sentimento de insuficiência a todo momento enquanto se escreve sobre algo que afeta.

Todo e toda artista passa por esses sentimentos em alguns momentos sobre suas criações e sobre sua vida. É nesse momento que se faz importante a escolha de quem vai nos dar suporte, nos guiar e nos orientar durante a caminhada no mestrado. Em nossa experiência, o acolhimento veio do orientador professor Dr. Dalmir Rogério,

que em primeira instância mostrou como *A Onda* é a porta de entrada para uma evolução e desenvolvimento de um processo mais profundo, simples e muito verdadeiro.

2.2. PRIMEIRA CARTA - *LE DÉSESPÉRÉ*

Caro leitor (a), este capítulo está sendo escrito durante o os pequenos intervalos entre uma aula e outra, em que o acesso à dissertação é feito pelo *Google Drive*, e assim redigimos os pensamentos e sentimentos vinculados às produções fotográficas. Neste primeiro momento, trataremos sobre o relato das produções fotográficas intitulada “A Onda”.

Quando o anseio e a necessidade de fazer arte através do dispositivo fotográfico chegaram estávamos no começo da pandemia (em março de 2020). Tudo começou com um quadro *Lé désespéré*, do pintor Gustave Coubert (Figura 1). Quadro este que exprime no olhar, ao nosso ver, o desespero que começaríamos a enfrentar com a nova realidade que se alastrava a cada dia.

Figura 1 - *Le Désespéré* (1843–1845) obra de Gustave Courbet.



Fonte: Galeria Intell, s/d¹

O uso da máscara sufocante, ainda sem muitas informações de qual tipo de máscara usar, como usar, como higienizar, o uso do álcool nas mãos; o processo de desinfetar roupas; sapatos; alimentos; compras de supermercado; notícias de pessoas fazendo estoques de comidas e itens de necessidades básicas, os mesmos itens começando a faltar nos supermercados e farmácias; o receio de tocar nas pessoas, de respirar perto das pessoas; o receio de se contaminar no ônibus; um descaso aparente e um julgamento nos rostos daqueles que não se cuidam tanto e não acreditam no poder mortífero do vírus; ler notícias em jornais estrangeiros; acompanhar o mundo morrendo; alertar seus familiares sobre os cuidados e ver que os mesmos não acreditam em você; ter as informações falsas (*fake news*); ter as informações verdadeiras e torcer, lá no fundo, pra que elas fossem falsas por conta da atrocidade das mesmas; escutar que fulano amigo de ciclano internou; ver seus amigos de colégio morrerem, um amigo próximo que se foi, seu pai falecer.... aaaaahh

¹ Cf. <https://galleryintell.com/artex/the-desperate-man-gustave-courbet/>

o grito de desespero entalado, velado, encoberto, deserto.

Uma amargura ao viver, é vasta a trilha da dor, do pedido de socorro, do sentimento de impotência, insuficiência, da pequenez do homem e da efemeridade do tempo.

Com a covid-19, muito foi revelado sobre o *eu*. Assim, categoricamente afirmamos aos mais próximos: *Quem não evoluiu pra melhor hoje, não percebeu o que realmente importa, o que realmente tem valor, não evolui nunca mais*. Há coisas que não voltam, uma delas é o tempo com as pessoas, as palavras que proferimos a elas, os momentos bons que pudemos proporcionar, não importa o dinheiro, o lugar, o *status*, só o quanto você pode estar presente, ser presente.

Mas, em meio a tudo isso, há momentos de prazer na construção da imagem, há também momentos para se apreciar as qualidades técnicas, há momentos de se apreciar a beleza de transformar uma sala de apartamento no centro do Brasil, em um palco sem fronteiras e, parafraseando *Jurassic Park* (1993) (um filme que tem nosso apreço): “a arte e a vida sempre encontram um meio”.

Esperamos que o mundo acorde para o que realmente precisa ser apreciado, amado, velado para o que precisa de nosso tempo, nosso lazer, nosso afeto. As pessoas não voltam, o tempo não volta, nossa energia não deve ser doada em empregos sem fim. Devemos trabalhar para viver e não viver para trabalhar. Não devemos ficar trancados em salinhas onde a gente passa o dia sem ver a beleza do céu, sem ver nossos pais, filhos, parentes, amigos, etc. Sigamos fazendo arte como forma de permanência, de aparato para a sobrevivência e ato de resistência. Como meio de ver verdade, dor e beleza por trás de olhos cobertos por um véu de lágrimas.

Esta leitura é a obra inaugural desse projeto de leituras de obras de arte no contexto pandêmico. Essa vontade de fazer releituras de obras sempre existiu desde os estudos no curso de graduação em Direção de Arte, na Universidade Federal de Goiás – UFG. Essa vontade surgiu, permanecendo ali a sementinha esperando o momento no qual pudéssemos fazê-la de forma relevante e quem sabe possa ter um *punctum*² também aos leitores desta pesquisa.

A prática docente em Artes da Cena foi um ponta pé importante para o processo de amadurecimento, consequência disso é poder lecionar na Escola do Futuro (EFG)

² *Punctum* é um conceito estabelecido por Roland Barthes, que refere-se ao elemento existente em uma fotografia capaz de atrair o nosso olhar (Fonte: *Punctum – Imaginário Coletivo*). Será abordado no capítulo 2.

em Artes Basileu França, onde tivemos a oportunidade de ministrar aulas sobre História da Arte. O desejo ressurgiu, mas concomitantemente veio a pandemia da Covid-19, que mudou o mundo e a forma de nos relacionarmos e nos expressarmos.

A crise política vivida pelo Brasil (desgovernança), a pandemia, as mortes; a falta do toque; a distância; os encontros cada vez mais virtuais; os desencontros; as mudanças; as descobertas e as mudanças de prioridades; a valorização do simples. Entre inúmeras coisas que poderíamos citar sobre o sentimento no começo da quarentena. Foram a força motriz para nos levar a externalizar o sentimento latente no peito e que estava para explodir.

Como costumamos dizer aos nossos alunos, os artistas são as antenas do mundo, eles captam o que o inconsciente coletivo vivencia e materializa o sentimento para os olhos do mundo. As obras escolhidas para esta pesquisa são aquelas que nos tocam profundamente, e com isso daremos a elas uma nova roupagem de sentimento, entre as quais a que apresentamos na Figura 2.

Figura 2 - Releitura fotográfica baseada na grande obra de Gustave Courbet.(2020)



Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal.

Ao voltar a analisar a obra de Courbet, *Le Désespéré*, a sensação era de *blow your mind* (explosão mental), de enorme catarse só ao olhar a obra. Era exatamente o sentimento de peito sufocado. Por conta disso, apressadamente fomos em buscar de estudar a iluminação, a cor, o posicionamento dos braços e a expressão facial. A

partir disso, buscamos fazer uma crítica sobre a atualidade. Para tanto, usamos um jaleco (peça tradicional usado por profissionais da saúde) e colocamos o adereço que se tornou o item essencial àqueles dias: a máscara (Figura 4). A máscara foi desenvolvida por um amigo figurinista, chamado Livas Cláudio. Trata-se de uma máscara de uso real, compreendido como um objeto simbólico, tanto por sua função (agora tida como essencial para proteção) quanto por sua imagem de estampa do Mapa-múndi. O jaleco era um item do acervo pessoal. Antes de estudar Direção de Arte, cursava a graduação em Física e este era um item obrigatório para os laboratórios de Física e Química. Portanto, trazemos aqui, sem ter o conhecimento antes de objetos sintomas, dois itens de uso pessoal deslocados desse contexto real para o contexto da Teatralidade fotográfica³ (Diéguez, 2020, p.300).

Figura 3 - Releitura fotográfica baseada na grande obra de Gustave Coubert. Enquadramento. (2020)



Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal.

³ O conceito de "**teatralidade fotográfica**", conforme abordado por Ileana Diéguez em "*Cenários Limiares*"(2011) e "*Corpos sem Luto: Iconografias e Teatralidades da Dor*"(2020), remete à capacidade da imagem fotográfica de capturar e encenar momentos de tensão e sofrimento, carregando consigo um poder de evocação que transcende o registro documental. Esse conceito parte da compreensão da teatralidade como um modo de dar a ver, de tornar visível aquilo que, por vezes, é invisibilizado, reprimido ou silenciado, especialmente quando se trata de eventos traumáticos ou lutos sociais.

Figura 4 - Releitura fotográfica baseada na grande obra de Gustave Coubert. (2020)



Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal

Uma cadeira de madeira, foi usada para eu sentar em frente à câmera, e com um espelho logo atrás para que fosse possível visualizar a postura. Nesse momento, todos os esforços e sentimento foram usados para, assim como Coubert, potencializar a expressão facial. Foi realizada a fotometria⁴ desejada para obter o efeito de claro escuro e utilizado um disparador remoto, com a câmera na função de contagem regressiva. Demorou mais de uma hora para acertar a contração muscular, mas o sentimento de desespero foi real, pois ainda não era de costume usar a máscara diariamente. A queimadura estava insuportável, havia muita ansiedade latente e um

⁴ Fotometria é a medição da luz na fotografia. Consiste em uma técnica fotográfica que tem o objetivo de calcular a quantidade da luz que entra na câmera, resultando em uma imagem equilibrada e deixando a foto perfeita, ou seja, “É a quantidade de luz capturada por uma fotografia”. Fonte: <https://fotodicasbrasil.com.br/fotografia-fotometria/#:~:text=Fotometria%20%C3%A9%20a%20medi%C3%A7%C3%A3o%20da,luz%20capturada%20por%20uma%20fotografia%E2%80%9D>.

sentimento de sufocamento devido ao uso da. Após chegar a um *click* favorável, iniciou-se o processo de edição: colorimetria e os ajustes de iluminação foram usados.

A cada leitura fotográfica um sentimento materializava-se em fotografia, um sentimento em isolamento, um novo processo do fazer artístico, uma nova aprendizagem no processo, um novo surto, uma catarse diferente, um autoconhecimento, uma reflexão sobre os valores, dores, amores.

Do ponto de vista técnico, foram usados na cenografia, uma cadeira de madeira da cozinha e papel craft para dar o tom de pergaminho da parede de fundo. Foi usado um tripé com um led retangular, posicionado a 45°, lateral, acima da minha cabeça indo levemente mais para a parte de trás do meu corpo, do lado direito⁵.

2.3. SEGUNDA CARTA - BACO EM QUARENTENA

⁵ Disponibilizamos o link do vídeo dos bastidores dessa fotografia: <https://youtu.be/AW1IrljXEXC8>.

Figura 5 - COVID-19. Óleo sobre Tela, Álcool sobre ela. Ano 2020



Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal.

A obra barroca "Baco", de (1595), do pintor Caravaggio (1571-1610), é uma das mais belas pinturas do início de sua carreira. Deus do vinho, da ebriedade, dos excessos, principalmente sexuais e da natureza. Na pintura original, Caravaggio foca na leveza, forma e expressão provocativa e lúdica do deus romano.

No lugar de frutas e gostosuras para alimentar o corpo, encontram os equipamentos eletrônicos e sua conexão com as redes sociais para alimentar a alma, o ego, e estreitar as distâncias, buscando não estar tão sozinho. O aumento do consumo de álcool se tornou uma preocupação, segundo a Associação Brasileira de Estudos do Álcool e outras Drogas (ABEAD), haja vista que a bebida traz euforia, efeito de sedação, aumento da impulsividade, deixando a pessoa "sem freio",

aumentando o índice de violência. Então, fica o alerta. Veja sua *Live* (ao vivo) sem fazer festas, respeitem os limites e seus companheiros.

Na cabeça, no lugar da grinalda de folhas de videira simbolizando uma coroa, temos em destaque os boletos, pois as contas desta que vos escreve dobraram, pesando sobre a mente como blocos de concreto. As compras virtualmente também se tornaram mais presentes.

Figura 6 - Detalhe taça e celular



Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal.

Além do aumento do consumo de praticamente tudo *online*, também destaca-se o espaço para as relações e como tudo se torna virtual: a amizade e o flerte também. O sentimento latente era como se o celular fosse a extensão do corpo, algo inseparável e essencial.

Exatamente em 28 de julho de /2020, era notável a sensação de vício e de estar

refém da “tela iluminada”. Naquele momento, o objetivo pessoal era o “detox” do mundo virtual.

Algo bastante notável foi a forte adesão das pessoas à exposição *online* de sua imagem e seus corpos, em ambos os gêneros, mas principalmente entre as mulheres. A isso também destaca-se o surgimento de uma nova vertente, talvez não tão nova assim, mas de fato a uma popularização de sites para a venda de produtos voltados a exposição do corpo e do sexo, como *OnlyFans*, *Privacit*, entre outros.

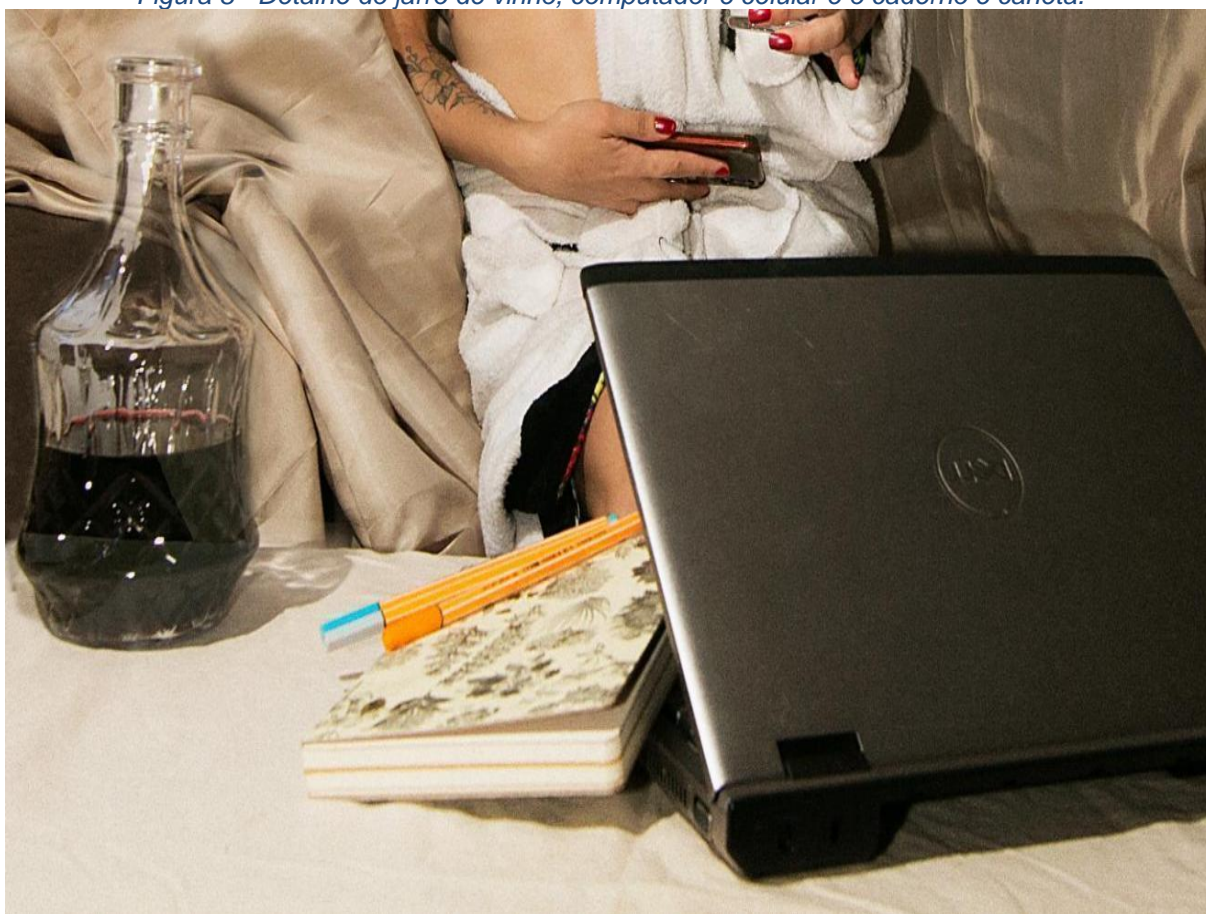
Nossa leitura de Baco vem com a censura exigida para imagens femininas publicadas em redes sociais (*Instagram e Facebook*), onde a exposição de mamilos femininos significa derrubamento do *post* (publicação nas redes sociais) e banimento da plataforma. É interessante perceber que a exposição do corpo masculino não repercutia tanto quanto a do feminino, mesmo na nossa atualidade. Um simples mamilo, vindo de um corpo feminino, pode gerar a punição e exclusão de um perfil virtual. O que é punição em algumas plataformas é forma de “ganha pão” em outras.

Figura 7 - Detalhe da coroa de boletos.



Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal.

Figura 8 - Detalhe do jarro de vinho, computador e celular e o caderno e caneta.



Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal.

A criação dessa imagem foi produzida em sala de apartamento, utilizando um sofá e um porta sobre duas cadeiras para formar uma mesa, onde foi colocado um velho notebook de 15 anos um caderno de desenho pouco usado e uma jarra-de vidro, com um vinho tinto *Carménère* (um dos favoritos).

As preocupações com a forma pela qual poderíamos manter um equilíbrio financeiro e saúde física e mental consumiam, demasiadamente a mente. Os boletos atrasados eram se tornaram grandes motivos de preocupação, a ponto de perder o sono por inúmeras noites. Em muitas dessas noites, sem sono, e há muito tempo sem dormir, recorria sempre ao poder do etílico como forma de “cair nos braços de *Morpheus*”.

Em uma noite de insônia, ao tomar um *Carménère*, mas mesmo assim permanecer sem sono, nos pusemos a criar essa imagem. Utilizamos boletos reais e atrasados para criar a coroa de Baco, utilizando como base uma antiga coroa de flores (adquirida da aderecista Rose Pimentel, do *Brico Reprô*). Em seguida, cobrimos o sofá com um cetim dourado e com um tecido de algodão cru cobrimos a mesa – usada

como suporte para o notebook, caderno e jarra. Uma câmera foi posicionada em cima de um cesto de roupas e utilizado um disparador remoto para obter o *click* desejado. Um espelho foi colocado logo atrás da câmera para eu poder observar e ajustar, de forma adequada, o posicionamento do corpo. Um roupão de banho (com estampo de super-heróis), ao avesso (parte branca), foi usado como manto de Baco.

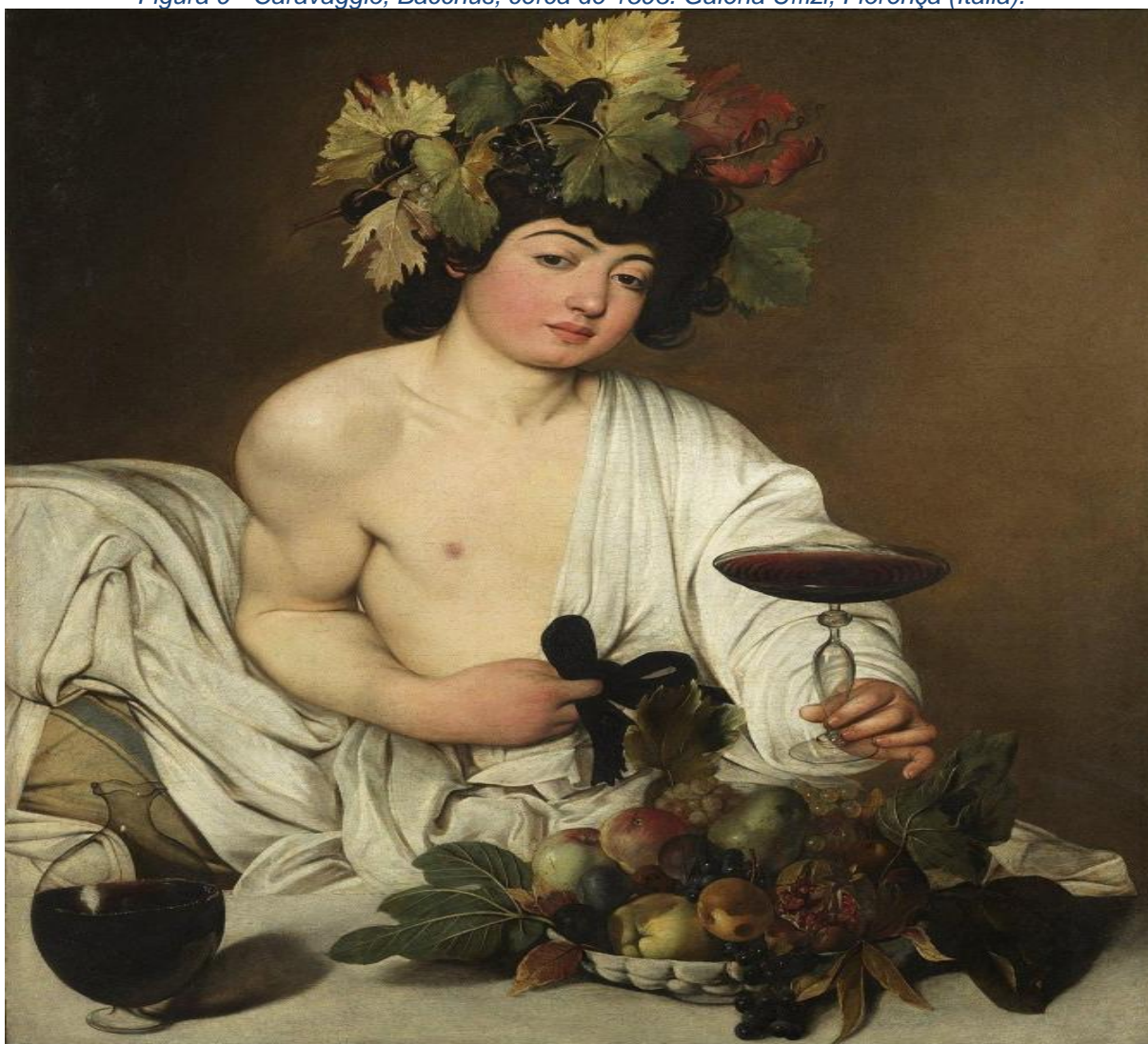
Posto o vinho na taça, um disparador foi colocado abaixo do celular, momento em que os registros iniciaram. Após muitos clicks, chegamos a um *click* considerável ou à altura de uma releitura de obra de Caravaggio⁶.

Um flash foi posicionado em um tripé na altura de mais ou menos 2 metros, em 45° do lado direito, e outro em de frente ao lado da câmera. A parede foi forrada com o mesmo papel *craft* usado para produzir a primeira obra, *Le Désespéré* (O Desesperado) de Coubert⁷.

⁶ Muito pretensa a auto sabotagem, esta pesquisadora que vos escreve leva muito tempo para, de fato, dizer que finalizou algo com a expectativa satisfatória. Esse sentimento de 'não ser bom o suficiente, ou de não estar bom o suficiente' a faz prolongar muito tudo que faz, buscando sempre um padrão de excelência que muitas vezes não é fácil de atingir. O vinho, às vezes, ajuda a amenizar

⁷ Registro do processo disponível em: https://www.youtube.com/shorts/U_qcRVtdbWQ

Figura 9 - Caravaggio, Bacchus, cerca de 1593. Galeria Uffizi, Florença (Itália).



Fonte:Le Gallerie Degli Uffizi, s/d⁸

2.3.1. Fragmentos

Nessa quarentena, quantas vezes ouvimos: "Seja produtivo!", "Aproveite para ler aquele livro parado na estante", "O que você está fazendo de diferente do seu concorrente para superar essa crise?", "Onde um vê crise, veja oportunidade", ou "Faça seu próprio pão". E aí?

É difícil ser produtivo sob pressão de pandemia mundial, pandemônio na política, trabalhar sob a sombra do fantasma da morte. Crises de ansiedade em diferentes momentos do dia e com o mal do século batendo à sua porta (depressão).

⁸ Cf. <https://www.uffizi.it/en/artworks/caravaggio-bacchus>

Muita cobrança de produtividade, de saúde mental e física. As vezes a gente só precisa sentir o que está sentindo. Sabe a frase popular que diz "depois da tempestade vem a bonança"? Então, precisamos dos momentos tristes pra saber reconhecer os felizes e do ócio pra ter a criatividade, e por aí vai.

Enquanto cobrava produtividade, trabalho, conhecimento, não obtinha um segundo de sossego, apenas aumentava o desespero. Olhava o papel em branco e em branco ele ficava. Quem conhece a pesquisadora que vos escreve sabe o quanto ela falou de sair do momento que se achava estagnada. Somente após aceitar que estava sem produzir, haja vista que estava desenvolvendo a semente que precisava ser regada, e – sim eu precisava de tempo – que devagar também é velocidade, só quando entendeu e respirou – sim, respirou – é que as coisas começaram fluir lentamente, o que a levou a escolher a próxima obra.

Na obra São Jerônimo que escreve (1605-1606), de Caravaggio, uma das características é que São Jerônimo empunha uma pena que direciona o olhar do espectador para o crânio que se encontra sobre um livro aberto, fazendo alusão ao tema fugacidade e fragilidade da vida humana. Nossa proposta é fazer a mesma referência: a vida é fugaz e frágil. A economia se recupera rápido, as vidas que se foram, se foram. Lembre-se que sua vida é só uma, se proteja, respeite o seu tempo e seus limites, reconheça suas conquistas, tenha respeito e empatia pelo outro. Independentemente de status, cor, opções de vida, no final, quando partimos, é jogada na terra que nossas caveiras ficam.

2.4. TERCEIRA CARTA - VAN QUE ESCREVE?

Figura 10 - Van que escreve? (2020)

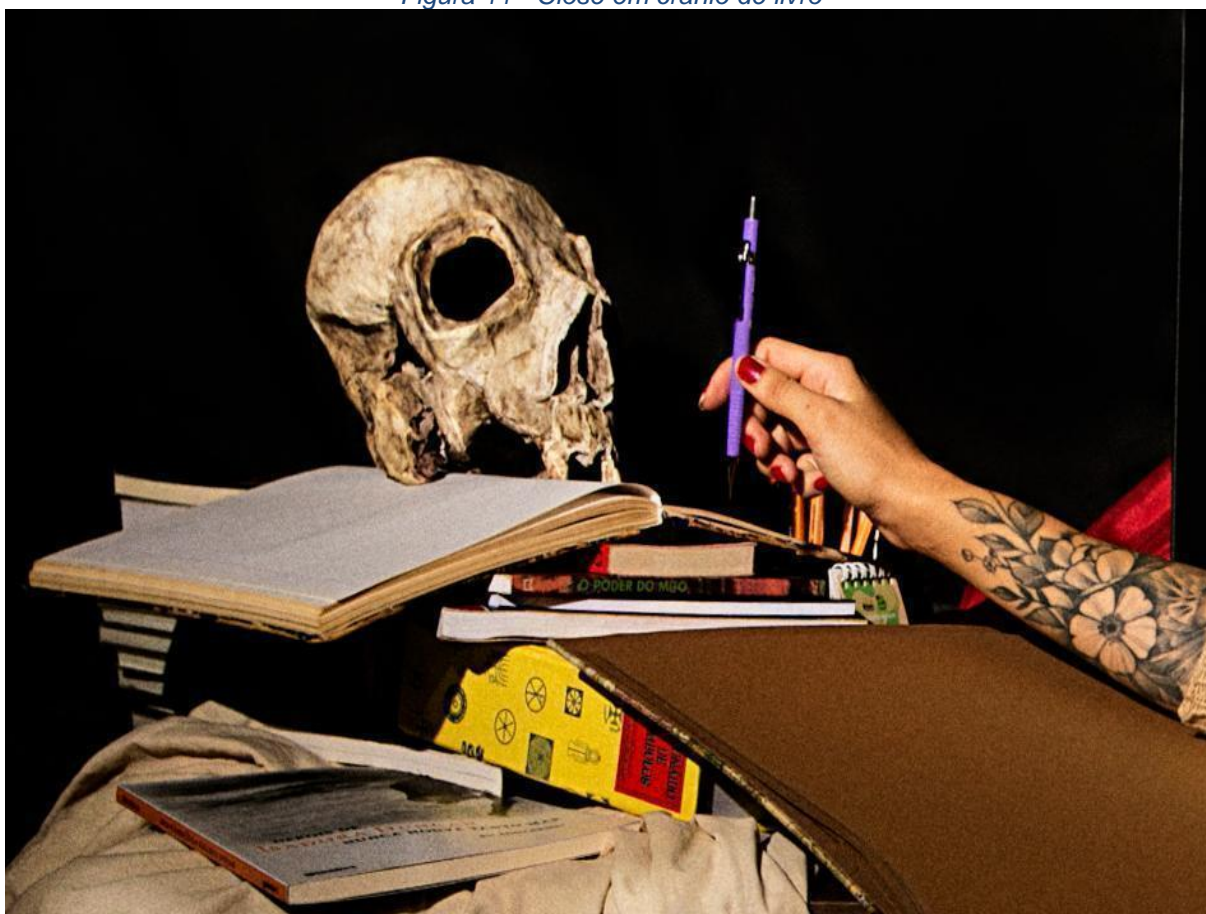


Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal. 01/06/2020

Goiânia passava por uma frente muito fria. Na imagem, usamos um blusão de frio, que é próximo ao tom de pele e do tom de pele do Santo. Na pintura original, São Jerônimo está somente coberto pelo pano vermelho que simboliza a classe dos sábios. Seu corpo sem vestes simboliza sua caridade. São Jerônimo foi o tradutor da Bíblia hebraica, também responsável por fazer a transliteração para o latim.

O caderno nas mãos está em branco. Ele representa o caderno que sempre pegava pra começar a escrever o projeto de mestrado, mas nunca conseguia pôr uma palavra, além de "Pense". Devagar também é velocidade. Aos poucos acreditávamos "agora vai". Segue um pouquinho do set de filmagens, vulgo escritório.

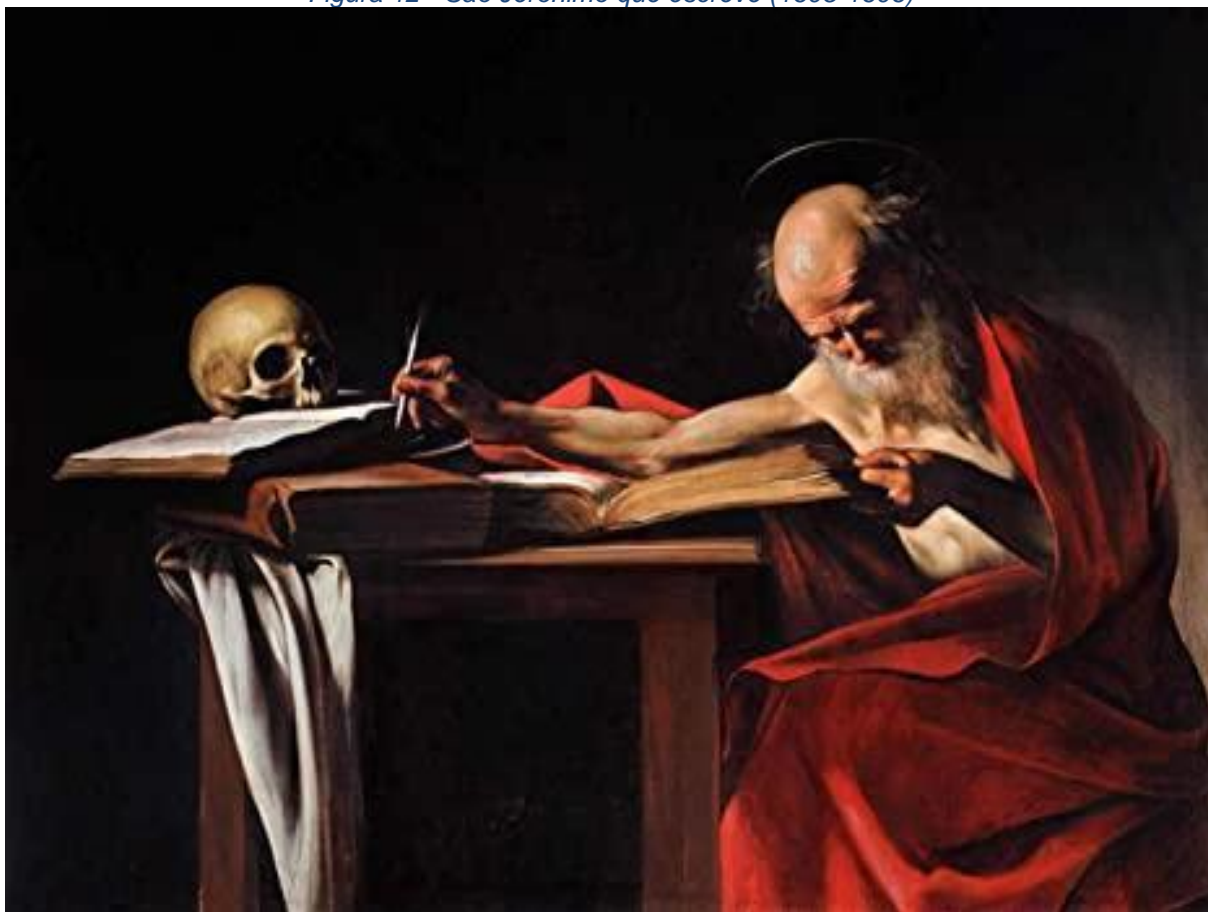
Figura 11 - Close em crânio de livro



Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal (01/06/2020)

Também conhecida como São Jerônimo Penitente (Figura 12), no início do século XVII, a Igreja Católica promoveu um significativo culto em homenagem a São Jerônimo, que era venerado como um ardente propagador da devoção à Virgem Maria. A representação artística desse venerável santo, em uma obra atribuída a Caravaggio, exibe características distintas. Nela, São Jerônimo é retratado com a cabeça inclinada, completamente imerso na leitura e escrita de um texto, conforme evidenciado pelas rugas marcantes em sua testa. Seu corpo esguio é coberto por um manto vermelho, enquanto parte de seu tronco e braço direito fica descoberto. O santo, já idoso e calvo, ostenta uma longa barba branca.

Figura 12 - São Jerônimo que escreve (1605-1606)



Fonte: Wikiart, 2020⁹

A ênfase no detalhe da pintura reside no braço de São Jerônimo, que segura uma pena e, com essa disposição, conduz o olhar do observador em direção a um crânio posicionado sobre um livro aberto. Essa representação simboliza o tema que o santo estuda, a saber: a efemeridade e fragilidade da vida humana. A cabeça calva de São Jerônimo apresenta notável semelhança com a caveira, acentuando ainda mais essa reflexão sobre a mortalidade humana.

Caravaggio emprega sua habilidade técnica refinada de luz e sombra para realçar diversos elementos na composição: o manto vermelho do santo, o branco intenso do tecido sobre a mesa e do livro com o crânio, os tons marrons da mesa de madeira e dos livros dispostos sobre ela, bem como os matizes do próprio São Jerônimo e da caveira. Todos eles destacados através de contrastes luminosos e sombreamento habilidoso, conferindo uma forte dramaticidade e realismo à obra¹⁰.

⁹ Cf. <https://www.wikiart.org/pt/caravaggio/sao-jeronimo-escrevendo-1605>

¹⁰ Link do *making off*: <https://www.youtube.com/shorts/FmSNDjjOewg>

2.5. QUARTA CARTA - NARCISO BLOGUEIRINHO

2.5.1. Fragmentos

Trago a reflexão do aumento de uso das redes sociais com o isolamento, afinal se tornou uma válvula de escape e um meio de se manter 'presente' e 'ciente' do que acontece com a vida das suas pessoas mais próximas e também das que não eram próximas, mas como você já está ali mesmo rolando o *feed*, não custa nada olhar né?

O quadro *Narciso* (1597 e 1599) (Figura 13) foi pintado no início da carreira de Caravaggio, em Roma, e só foi redescoberto no século XX, pelo historiador Roberto Longhi, em 1916, apenas dois anos antes do ensaio de Freud "Sobre o narcisismo", que define o conceito psicanalítico como organizador do ego.

Figura 13 - Narciso (1597 e 1599). Caravaggio. Galleria Nazionale d'Arte Antica em Roma.



Fonte: Wikimedia, s/d¹¹

¹¹ Cf. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/29/Narcissus-Caravaggio_%281594-96%29_edited.jpg

Eu percebi o aumento do gasto do meu tempo nas redes, até porque eu trabalho online, tanto para preparar aulas quanto para ministrá-las e atender meus alunos(as). Acredito que você que está lendo pode fazer uma breve análise do seu tempo gasto aqui no *Instagram*.

Caravaggio retrata o jovem agachado com as mãos na beira d'água numa composição que o aprisiona numa dança consigo mesmo: o braço esquerdo imerso na água até o pulso, se prolonga no reflexo. Igualmente, a mão direita encontra o seu duplo na superfície da água, parecendo um ouroboro humano (uma figura antropomórfica presa num círculo). Anestesiado de si mesmo, o personagem inclina a cabeça para baixo num movimento em direção ao seu reflexo. Pelos músculos do pescoço e do braço direito, vemos que Narciso faz um esforço descendente e gradual. Um dos pontos mais impressionantes é esse movimento: quando nos distraímos e voltamos a ele, a impressão é de que Narciso está um pouco mais perto do espelho d'água.

Fear of Missing Out, ou FoMo, significa o "medo de estar perdendo algo". É mais ou menos parecida com a sensação que temos quando deixamos de ir a algum rolê, de não entender uma piada da internet, etc. No entanto, na internet o buraco é espacial. Por conta das redes sociais, as pessoas querem saber TUDO o que está acontecendo. E até que ponto você consegue balancear sua vida real da vida virtual? Até que ponto se expor? Qual a importância do *like* na sua autoestima? Como você se deixa influenciar e passar a mudar o seu olhar com relação ao seu corpo? Será que você está gastando bem o seu tempo?

Eu li no *Jornal da Manhã* uma matéria sobre o tema e deixo uma parte aqui com vocês:

Estamos numa época de influencers, de publicidade via redes sociais, e acaba que temos nestes espaços uma realidade construída. Muitas vezes o adolescente, ao ver o perfil de uma pessoa com uma vida aparentemente perfeita, acaba desenvolvendo expectativas irreais. É como se a sua vida não correspondesse, não fosse igual, não estivesse nos mesmos parâmetros, seja de realização financeira ou de imagem", explicou a neuropsicóloga (Amaral, 2019, p. 9).

Mais do que se sentirem frustrados por não terem uma vida como a de outras pessoas, a exemplo dos influenciadores, os jovens também acabam criando certa dependência dos *'likes'*, conforme explica Márcia: "É ativado o sistema de recompensa cerebral. E se eu não tenho aquele like, eu não me sinto satisfeito".

Não é à toa que o *Instagram* foi avaliado como a rede social mais prejudicial à mente dos jovens, conforme a pesquisa mencionada. E para combater o clima de competição dentro da rede, focando no conteúdo – conforme nota divulgada pela própria empresa – decidiu-se ocultar o número de curtidas nas postagens de todos os perfis do *Instagram*. Medida essa avaliada de forma positiva pela neuropsicóloga. "Autoridades de saúde já haviam recomendado essa medida, e também recomendado que as redes sociais colocassem avisos sobre o uso nocivo. A contagem gerava uma competitividade entre os usuários. O Instagram é a rede que mais impacta negativamente na saúde mental, muito em razão das imagens perfeitas. Pesquisas também mostram que seu uso impacta no sono, na autoimagem, no medo de ficar por fora dos acontecimentos", disse¹².

Segundo a pesquisadora, o ideal é que adolescentes ou adultos fiquem até 2 horas em contato com tecnologias. Mas há estudos que mostram que o tempo médio, gasto em redes sociais, é de 137 minutos por dia - sem contar o uso do *WhatsApp*. "O contato com as redes acaba gerando a diminuição dos contatos sociais. A gente vai deixando de fazer outras atividades, vai perdendo a produtividade no estudo, no trabalho".

¹² Segue fonte da matéria: https://issuu.com/clicjm/docs/jornal_da_manha_-_s_bado_17.8.2019

Figura 14 - Narciso Bloqueirinho. *Oléo sobre tela, Fear of Missing Out (FoMo) junho 2020*



Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal.

O artista utiliza o efeito claro-escuro (chiaroscuro) para apresentar o personagem iluminado por um refletor de palco que mostra o que devemos ver. O restante é um bloco negro sobre as costas do personagem, refletido mais abaixo em tons lavados. Coloquei o meu celular na posição em que - no quadro original Narciso

olha para seu reflexo na água - eu estou olhando a minha "rede social". O reflexo na foto foi manipulado via edição.

Figura 15 - Montagem da cena em sala (2020)



Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal.

2.5.2. Fragmentos

Vem chegando um dos momentos mais típicos e tradicionais do povo Brasileiro e goiano que é a festa junina, mas com o isolamento sabemos que isso pode apenas ficar na vontade. Para alguns a Covid aparece apenas como um agente “estraga festas” e não de fato como uma ameaça real com risco à vida. Todos gostaríamos sim de um bom São João com as competições de grupos de quadrilha profissionais, com muito quentão, pipoca, pamonha e cachorro quente, mas o que nos resta é nos resguardar e esperar.

Acho que meu querido gato, Ik Bones, que foi o performer nessa leitura, representa todos nós (risos): frustrados sem festa junina. Ainda mais quando ouvimos: "Até junho a corona foi embora, ninguém toca na nossa canjica". E? É mentira, sim senhor!! No contexto geral, é início dos casos de COVID-19 no mundo, e os brasileiros estocando comida e papel higiênico. Pico de COVID-19 no Brasil: brasileiro dando festa com toda a vizinhança, *live* vira show de camarote no condomínio, ninguém usa máscara e gente roubando seu álcool em gel. Ik "não tira o chapéu" para você que está agindo assim.

Importante falar dos nossos *pets*, pois eles foram pilares fundamentais nessa passagem de reclusão. Ik Bones, é meu gato tigrado. Foi resgatado das ruas adulto, no final de 2019, durante uma chuva intensa com ventos muito fortes. Ik, na sua primeira consulta veterinária, foi constatado que possuía entre 3 e 4 anos, sofreu muito nas ruas, estava muito inchado por comer lixo e sua coluna possui fraturas devido a um atropelamento, o que foi uma surpresa para a médica ao vê-lo se movimentar. Devido às lesões, ele possui o rabo torto e não consegue dar grandes saltos Seu pulmão estava com uma bactéria agressiva que o fazia tossir muito o tempo todo. Por consequência do atropelamento, Ik também machucou as cordas vocais e, por isso não proferia nenhum som, ronronar ou miado. Apesar de ter sofrido graves ferimentos e fraturas, é extremamente carinhoso, faz poses sensuais, é brincalhão, dócil, desconfiado, engraçadinho e curioso. Logo já fez amizade com meus outros gatos Osiris, Odin e Zeus, se tornando o novo membro da família. Recebeu seu nome em homenagem ao deus maia do vento e das chuvas.

2.6. QUINTA CARTA - OLHA A FESTA JUNINA. É MENTIRA!!!

Figura 16 - Olha a festa junina. É mentira!!! (2020)



Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal.

Figura 17 – Ik (2020)



Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal.

Aqui, temos a foto original do Ik, descontente, pois já estávamos tentando tirar uma foto dele sentado já havia um tempo, e ele só queria brincar de pegar. Abaixo, a foto do chapéu de quadrilha que estava guardado há um tempo no meu pequeno acervo. Depois fizemos a montagem de ambos e reconstruímos o fundo em photoshop como o da pintura de Magritte. Destaca-se na foto a frustração de Ik com o desgoverno Bolsonaro e com a pandemia, pois agora fica comigo 24 horas dentro de casa e é beijado a todo o tempo. Destacamos, também, que uma de suas patinhas está depilada, em decorrência de exames de rotina realizados devido a sua condição no pulmãozinho. Ele mandou dizer: "Pula na fogueira de mãos dadas com o Bolsonaro, coronga!"

Figura 18 – Chapéu (2020)



Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal.

Figura 19 - Cat in a hat. René Magritte (1920).



Fonte: Blog Flávia Jorlane, 2018¹³.

2.6.1. Fragmentos

Quantas vezes tivemos que ser criativos e nos reinventar para manter nossos empregos e nossa renda nessa quarentena? Com o trabalho em *home office*, nos deparamos com algumas coisas que talvez você também se identifique, ainda mais se for professor/a (e se lhe é possível esse formato de trabalho): Descobrimos novos programas e meios de usar a internet e redes sociais; aprendemos a ministrar aulas via videoconferência; falta de recursos tecnológicos; falta de praticar exercícios físicos por estar muito tempo em frente ao computador preparando aula; a falta de acesso à

¹³ Cf. <https://flaviajorlane.blogspot.com/2018/02/rene-magritte-cat-in-hat.html>

internet; o mundo lá fora caótico, mas a casa da gente também; aprender a estudar e ter disciplina; o trabalho passa a não ter hora para terminar; as vezes o dia todo até a noite você só fala em trabalho (arrumar emprego, perder emprego, novo emprego, não ter mais um emprego, amigos perdendo emprego, amigos começando um novo negócio, você pensando em trocar de área, e por aí vai).

Algumas crises de ansiedade pelo caminho também são comuns. O stress também está bem elevado. O exercício da criatividade se tornou frequente, necessário e, às vezes, nem tão prazeroso. Afinal aqui ele vem pra solucionar problemas e evitar complicações maiores. Nosso cérebro é nosso maior recurso, é nossa luz quando tudo está escuro. E quem melhor que o brasileiro pra se reinventar, não é mesmo? Aos trancos e barrancos a gente vai se moldando, se estruturando, se reinventando. Que coisas melhores nos aguardem no futuro.

2.7. SEXTA CARTA - LE PRINCIPE DE RÉINVENTER

Figura 20 - O princípio de reinventar. Óleo sobre tela, home Office não dá tréguas. Julho 2020



Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal.

Pintado em 1937, O Princípio do Prazer (Figura 21), de René Magritte, é um retrato fascinante que retrata Edward James, um dos mais influentes patronos da arte surrealista, que foi apresentado a Magritte por Salvador Dalí, em 1937. O presente retrato foi tirado de uma fotografia de acordo com as especificações do artista pelo colega surrealista Man Ray. Magritte imaginou o conceito para o presente trabalho antes de conhecer James - em 1936, o artista incluiu um esboço a tinta semelhante ao óleo na primeira página de um livro feito à mão em homenagem ao poeta surrealista Paul Éluard. Um destaque da *Impressionist & Modern Art Evening Sale da Sotheby's* em 12 de novembro, este trabalho fascinante foi leiloadado por 26,83 milhões de dólares, em novembro de 2018

Figura 21 - Figura 15 -Le principe du plaisir. Rene Magritte - 1937



Fonte: Arthive, s/d¹⁴

¹⁴ Cf. https://arthive.com/renemagritte/works/562921~Le_Principe_du_Plaisir#show-work://562921

A obra apresenta vários temas duradouros e reconhecíveis da obra de Magritte: paradoxo visual e cerebral, uma alteração estranha do familiar e a tensão entre o visível e o oculto. Em junho de 1937, Magritte apresentou a ideia desse retrato em uma carta a James: "Fiz uma foto representando um homem cuja cabeça é uma luz ... considero isso como em um estudo preliminar, a imagem real, como eu imagino, ainda está para ser pintada, mas como ela seria destinada a você, você não acha que sua pessoa poderia ser reconhecida nela também? Se a ideia lhe agrada, tudo o que você precisa fazer é ser fotografado com o rosto cheio em uma mesa com os braços cruzados e apoiados na mesa e uma espécie de pedra sobre a mesa à sua direita e não muito longe do seu braço. E envie-me a fotografia"¹⁵ James contratou o colega surrealista Man Ray para tirar sua fotografia, que ele rapidamente enviou a Magritte para o retrato (Figura 22). Quando Magritte terminou a pintura e a entregou a James em Londres, James disse a Magritte em uma carta: "Meu amigo e eu pensamos que é um grande sucesso, na verdade uma obra de gênio"¹⁶

¹⁵ Citado em D. Sylvester, ed., René Magritte Catalog Raisonné, op. Cit., p. 249-50.

¹⁶ Citado em *ibid.*, p. 250.

Figura 22 - Man Ray (Emmanuel Radnitzky, dit)(1890, États-Unis - 1976, France) Edward James



Fonte: Centre Pompidou, s/d¹⁷

¹⁷ Cf. <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/cpbbABy>

Abaixo está a fotografia original (Figura 23), cujo cenário localiza-se no quarto-escritório próprio. Sorte a nossa que a textura da mesa era bastante similar à textura da mesa da pintura de Magritte. No lugar da pedra, usamos um mouse. O figurino é um terninho e uma gravata¹⁸

Um tanto quanto cansada e estressada de trabalhar via online. Para quem conseguiu trabalhar sobre esse novo regime, sabe das dificuldades pelo caminho: ficar dependente de internet, energia, equipamentos eletrônicos, etc. Mas também temos muito a agradecer por ter condições de poder executar e ter um trabalho.

¹⁸ Terninho esse que nosso amigo Carvalho esqueceu há um ano e nunca buscou (risos).

Figura 23 - Fotografia original (2020)



Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal.

2.7.1. Fragmentos

Esse neném foi adotado em fevereiro. Estava todo ensopado debaixo de chuva. Ele recebeu o nome do deus da chuva e dos ventos maia 'IK' e um sobrenome 'BONES, ficando então "Ik Bones", o deus da chuva, dos ventos e dos ossos.

Aí você se pergunta o porquê de 'ossos'? Ik tem a coluna toda quebrada, anda todo tortinho, mas isso em nenhum momento tira sua alegria de viver. Em consulta com a sua veterinária, descobrimos o quanto ele era machucado, como sua coluna era lesionada e ficamos impressionadas dele ainda conseguir andar. Descobrimos também que ele sentia muita dor e que estava com pneumonia.

Essa releitura é uma das que mais desejávamos queria fazer. Fazíamos esse procedimento duas vezes ao dia. Ele era muito bonzinho e quase nunca se recusava a respirar no nebulizador. Havia dias em que ele não estava muito disposto a passar pelo procedimento, então fazíamos bastante carinho, dávamos abraços, deixávamos ele se sentir amado: esse é o procedimento para deixá-lo curado mais rápido. Ele logo cede e fica quietinho em todo o processo. Às vezes, até dorme. Acreditamos que os bichinhos sentem quando estão sendo cuidados e eles sabem todo o amor e carinho que eles nos despertam.

2.8. SÉTIMA CARTA – DAMA COM GATINHO

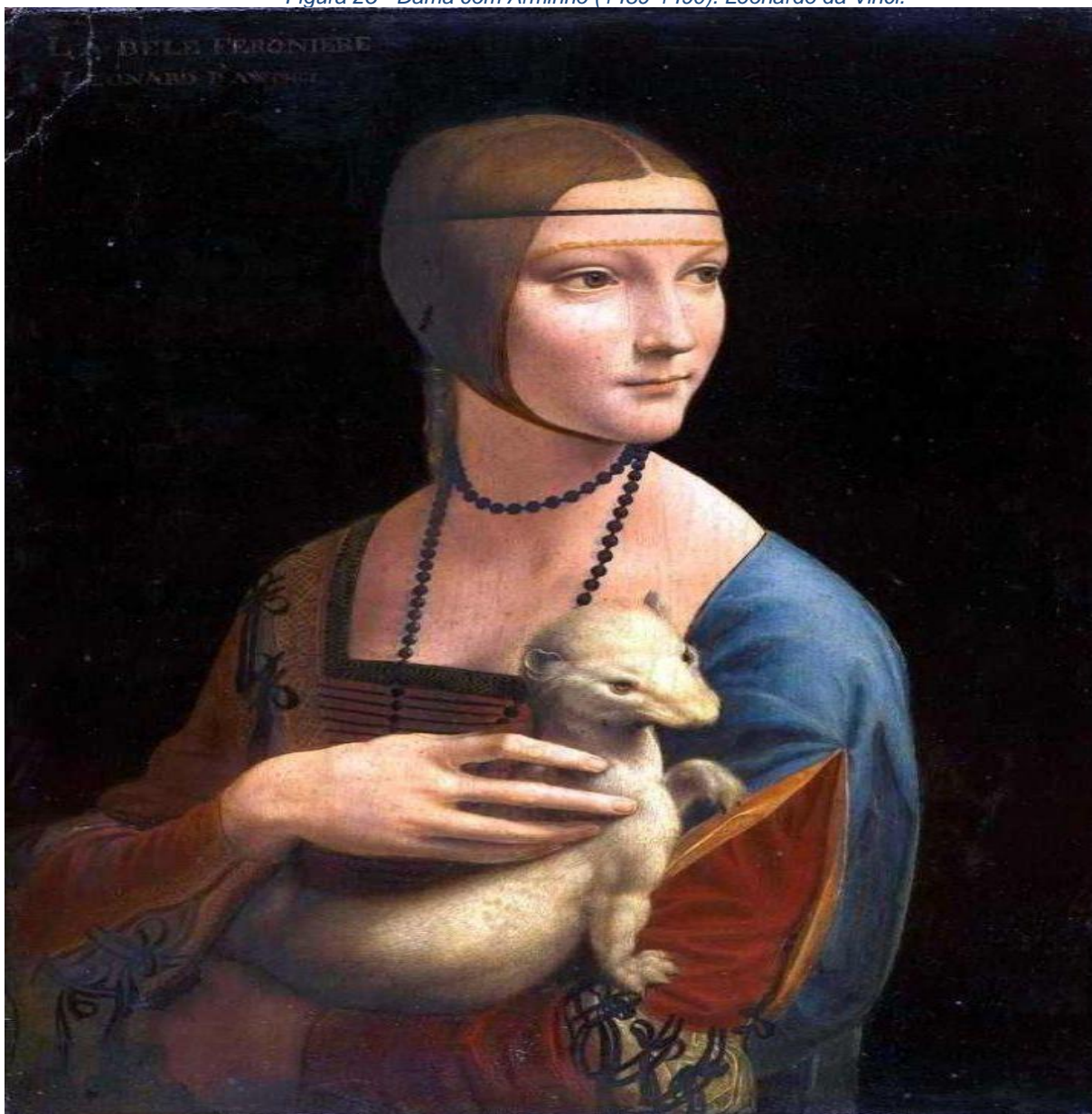
Figura 24 - Dama com Gatinho (2020)



Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal.

Leonardo da Vinci pintou o retrato (Figura 25), aproximadamente em 1485. A modelo foi identificada como sendo Cecília Gallerani. Essa dama era conhecida por ter sido poetisa e mecenas das artes. A jovem aparece dirigindo a cabeça para o lado, girando-a ligeiramente por cima do ombro em atitude de escuta. O artista realiza um bom número de retratos femininos. Em todos eles, preocupa-se em captar a personalidade do seu modelo.

Figura 25 - Dama com Arminho (1489-1490). Leonardo da Vinci.



Fonte: Wikipédia, 2009¹⁹

¹⁹ Cf. https://pt.wikipedia.org/wiki/Dama_com_Arminho

Na composição das obras deste gênero, costuma incluir uma série de elementos simbólicos que fazem alusão à personagem. Neste caso, o elemento simbólico é constituído por um arminho, cuja expressão feroz contrasta com a serenidade da moça, era um dos emblemas de Ludovico (seu amante). Este animal é sinal de nobreza, pureza e elegância. Talvez seja também sinal de astúcia e de caráter difícil. O termo grego que designa *Gallen* sugere o sobrenome de Cecilia Gallerani.

Ik Bones foi um presente. Uma brisa boa que 2020 nos trouxe. Chegou e já roubou nosso coração. Quem já teve o prazer de estar em sua presença se apaixonou em duas mordidas e uma virada de barriguinha pra cima. A primeira tentativa de reproduzir o vídeo está registrada no *Youtube*²⁰.

Na primeira tentativa, não conseguimos fazer um click favorável, devido ao fato de o Ik estar mais acostumado a fazer o procedimento no quarto, em cima da cama, onde ficava mais confortável.

No segundo dia, tentamos novamente executar a fotografia. Ele estava mais tranquilo em relação ao local da nebulização, ao barulho da câmera e aos aparatos ao redor, como a iluminação, os espelhos e a desconfiguração da sala. Durante a execução das fotografias, ele seguia fazendo tratamento diário com nebulização para tratar a condição do seu pulmão devido à bactéria que está ali alojada. Infelizmente, a nebulização é um processo lento e que exige calma e paciência. Ele sabe a hora da nebulizar e fica quietinho 90% do tempo. Acreditávamos que que ele percebia a melhora da sua respiração e também sentia que estava sendo cuidado e amado.

Nesse processo criativo, a montagem do figurino se deu com peças do guarda roupa próprio, sendo um vestido azul de veludo e uma blusa de frio vermelha. Durante o processo, o calor era intenso. Com cabelos presos, buscava reproduzir o penteado da modelo de Da Vinci, e passando um cordão fino de couro pela testa. O tecido marrom de sued foi colocado na parede da sala e a iluminação fora posicionada do lado direito da imagem a fim de obter um melhor preenchimento e evitar sombras duras. A câmera ficou posicionada em frente ao um banquinho, e o disparador usado remotamente para fazer os clicks.

Aproveitamos o momento da aplicação de nebulização do Ik (Figura 26) para fazer os clicks dessa leitura como um relato também do dia-a-dia do seu tratamento.

²⁰ Link do vídeo: <https://youtu.be/IZev82D-jqQ>.

Por conseguinte, o nebulizador foi colocado sobre um pequeno banquinho de madeira. Sentamos em outro banquinho de tamanho tradicional e o Ik foi chamado para ficar no colo. Ele estava brincando com a bolinha vermelha próxima ao nebulizador e consideramos a bolinha bastante simbólica, pois representa muito os dois lados do gatinho: o seu lado feliz com a vida e o lado batalhador.

Após obter os clicks favoráveis, foi realizada uma edição básica de corte de imagem e ajuste de cores no *photoshop* e ajuste da cor de preenchimento do fundo da imagem, já que o tecido não era grande o suficiente para cobrir toda a parede da sala. Nas imagens a seguir, é possível observar recortes do momento do processo, onde o Ik, como grande performer, faz a quebra da quarta parede e nos deixa participar do seu momento íntimo.

Figura 26 - Dama com gatinho 2. (2020)



Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal.

2.8.1. Fragmentos

Quão profundo é seu amor?/ É como o oceano? [...]/Quão profundo é seu amor?/ É como o nirvana? [...]/ Quão profundo é seu amor?/ Me puxe para perto, de novo/ Quão profundo é seu amor?/ Abra meus olhos e/ Me diga quem eu sou/ Me deixe entrar em todos seus segredos/ Sem inibição, sem pecado/ Então me diga quão profundo é seu amor, pode ir mais fundo.../ (Trecho da música: How Deep Is Your Love (feat. Disciples) - Calvin Harris) (HARRIS, C. 2015.)

Quantas vezes temos medo do amor? De nos entregarmos ao sentimento de paixão que surge ao conhecer alguém legal, que parece se encaixar naquilo que acreditamos ser 'bom pra gente'? Quão partido já foi nosso coração.

E em meio a esse caos mundial, as coisas no peito parecem apertar mais. Existe a distância, que forçou de certa forma as pessoas a conversarem mais virtualmente e agora não dá pra segurar um papo se realmente não houver afinidade. Os corpos não estão presentes 100% pra rolar a química e a física, e o que temos é o intelecto e o humor como formas de compartilhar e de conhecer o outro.

E com as coisas se mostrando tão passageiras agora, tão fáceis de se perder, de nos perder, de perder o outro, será que nos tornamos mais atentos ao amor? Mais abertos? E mais amáveis com o próximo? Quão profundo pode ser o amor? Será que o medo de se machucar de novo diminui frente à nova forma de ver o mundo e as possibilidades oferecidas por ele? Muda nosso olhar sobre o famoso 'cardápio humano' criado pelos *aplicativos* de relacionamento? Quão aberto você está para o amor? Estas são algumas das indagações emergentes nesses momentos de quarentena. E então me diga quão profundo é seu amor?

2.9. OITAVA CARTA – QUÃO PROFUNDO É SEU AMOR?

Figura 27 - Quão Profundo é o seu amor? Releitura Croftana de Final Curtain e da canção How deep is your love? (2020)



Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal.

Para essa produção (Figura 27), prendemos o tecido de cetim vermelho ao teto com a queridinha de todo diretor de arte: a fita crepe. O fundo foi feito de cetim preto, e o chão foi forrado com tecido marrom de sued. A câmera foi posicionada sobre uma caixa em cima do sofá, onde o disparador remoto foi usado. O flash foi posto em 30 graus para manter a luz uniforme vinda da direção lateral (reta). Na oportunidade, aproveitamos a iluminação natural da janela da sala.

A Inspiração veio da pintura *Cortina Final*, do artista Truls Espedal e da música *How deep is your love*, de Calvin Harris. Utilizamos um coração de pelúcia de cor cinza, e despretenciosamente Ik Bones aparece de surpresa na foto. Ele parecia gostar da vida de modelo que estava levando. Essa obra é uma pintura acrílica, de 2009, do artista norueguês Truls Espedal, chamada *Cortina Final (Final Curtain)*. Foi capa do CD e DVD da banda de Metal Gótico *Theatre of Tragedy Last Curtain Call*.

Figura 28 - Theatre of Tragedy Last Curtain Call



Fonte: https://www.discogs.com/pt_BR/master/347024-Theatre-Of-Tragedy-Last-Curtain-Call/image/SW1hZ2U6NTM0NTAxNg==

Figura 29 - Truls Espedal, chamada Cortina Final (Final Curtain) 2009.



Fonte: https://www.discogs.com/pt_BR/master/347024-Theatre-Of-Tragedy-Last-Curtain-Call/image/SW1hZ2U6NTM0NTAxNg==

Figura 30 -- Foto original. (2020)



Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal

2.10. NONA CARTA - HISTÓRIA DE HORROR DA JUSTIÇA BRASILEIRA
2020

Figura 31- História de Horror da Justiça Brasileira 2020



Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal.

2.10.1. Fragmentos

HISTÓRIA DE HORROR DA JUSTIÇA BRASILEIRA - 2020

CAPÍTULO: O CONTO DE AIA/ A HISTÓRIA DE UMA SERVA

"Eles rezando na frente do hospital só me lembrou a cerimônia de The Handmaid's Tale onde eles literalmente leem a Bíblia pra justificar o estupro que vem em seguida" (@HandmaidsBR 16/08/2020)

"Ser mulher no Brasil é ser violentada pelo Estado, pela Religião, por terem convicção que nossos corpos são públicos. " (@pretararaof 16/08/2020)

"Fanáticos religiosos usando a 'crença' para se apoderarem à força do corpo feminino e tomarem decisões que não lhe dizem respeito. " (@SeriesBrasil 16/08/2020)

"Pró-vida". "Estado Laico". Será mesmo? (@pretararaof 16/08/2020)

"Aborto legal, seguro e gratuito para não morrer. Pela vida das meninas e mulheres." (blogdoNoblat 17/08/2020)

Esse é um compilado de autoria própria de algumas reações de alguns homens e mulheres feitas em rede social sobre o último acontecimento de grande revolta no Brasil, um país de tolos. São relatos geradores de muita revolta e insatisfação, além de um sentimento de desamparo e retrocesso.

A próxima fotografia (FIGURA 31) é inspirada na série de TV *The Handmaid's Tale* (O Conto de Aia ou História de uma Serva) e na representação da escultura da Justiça Brasileira²¹.

²¹ A notícia você pode acompanhar aqui: Jiménez, Carla. **Menina de 10 anos violentada faz aborto legal, sob alarde de conservadores à porta de hospital. El País, 2020.** Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-08-16/menina-de-10-anos-violentada-fara-aborto-legal-sob-alarde-de-conservadores-a-porta-do-hospital.html>. Acesso em: 21 de agosto de 2020.

Figura 32 - Fotografia original. (2020)



Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal.

Figura 33 - A Justiça, escultura de Alfredo Ceschiatti. 1961



Fonte:

[https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Justi%C3%A7a_\(escultura\)#/media/Ficheiro:A_Justica_Alfredo_Ceschiatti_Brasilia_Brasil.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Justi%C3%A7a_(escultura)#/media/Ficheiro:A_Justica_Alfredo_Ceschiatti_Brasilia_Brasil.jpg)

Figura 34 - *The Handmaid's tale*



Fonte: Dennis Lira, 2019²²

2.11. DÉCIMA CARTA – MOÇA COM VACINA E BRINCO DE PÉROLA

2.11.1. Fragmentos

Destacamos duas fontes recentes sobre os avanços para o desenvolvimento e produção da vacina contra a Covid-19: A primeira trata-se de um levantamento feito pelo Quartz, que aponta que o Brasil é um dos países com mais doses da vacina contra a Covid-19 reservadas. Já são 220 milhões ao todo, sendo 120 milhões da vacina chinesa Sinovac, desenvolvida em parceria com o Instituto Butantan, e 100 milhões da Universidade de Oxford, que mantém parceria com a AstraZeneca.²³ A segunda refere-se a Ruud Dobber, executivo da AstraZeneca, farmacêutica que

²² Cf. <https://seriemaniacos.tv/the-handmaids-tale-3x09-10-heroic-bear-witness/>

²³ Fonte: Veja mais em <https://noticias.uol.com.br/saude/ultimas-noticias/redacao/2020/07/30/brasil-e-um-dos-paises-com-mais-doses-da-vacina-da-covid-19-reservadas.htm?cmpid=copiaecola> . Acesso em: 30/07/2020.

produz uma vacina contra a Covid-19 junto à Universidade de Oxford, diz que a empresa está protegida de eventuais processos de países que assinaram contratos para fornecimento, como o Brasil. A entrevista foi concedida à agência Reuters. Segundo Ruud Dobber, "esta é uma situação única em que a gente, como empresa, simplesmente não pode correr o risco se (...) em quatro anos a vacina apresentar efeitos colaterais", membro da equipe executiva-sênior da AstraZeneca.²⁴ À época, acreditávamos que muitas pessoas sonhavam com a vacina e em poder finalmente socializar sem nenhum perigo de risco a si ou a família.

Mas haviam receios. Um deles refere-se ao processo da ciência, da investigação, do tempo que se leva para analisar, errar, recalculer e finalmente chegar a uma resposta satisfatória. Quando nos referimos à palavra "satisfatória", queremos dizer "o mínimo de efeitos colaterais". Porém caímos no segundo fragmento de notícia citada: as grandes indústrias farmacêuticas envolvidas já se protegeram legalmente contra processos por efeitos colaterais que a vacina pode causar no decorrer dos próximos 4 anos. Esse argumento nos leva a crer que grandes efeitos colaterais possam ser um fato no futuro. Reforçamos o já dito: todas as coisas têm seu tempo de processamento. No entanto, o tempo está muito atropelado. A corrida pelo país que vai produzir primeiro a vacina e levar a bolada de grana do mundo A corrida pela fama de ter os cientistas que produziram a vacina. A corrida do Ego? Não devemos esquecer que antes do nome 'farmacêutica' vem 'indústria', e tudo isso visa lucro.

Não é nosso intuito menosprezar o trabalho incrível que os cientistas da área estão fazendo. Ao contrário, estamos refletindo também sobre o que esses profissionais devem estar passando, com pressão, cobranças, ameaças e com certeza com a cobrança pessoal de superação. É tão difícil fazer e viver de ciência (como da arte) e o meio não facilita muito.

Tendo em vista o quadro da pandemia, outra reflexão que fazemos é sobre os países que não olhavam com bons olhos e bons investimentos para os estudiosos de seu país (seus cientistas e seus artistas, que são os pilares sobre os quais o mundo se sustenta agora - avanço científico e a Arte/Cultura segurando os surtos de ansiedade/depressão da galera pelo mundo. Será que os incentivos e investimentos

²⁴Fonte: <https://g1.globo.com/bemestar/vacina/noticia/2020/07/31/vacina-de-oxford-protegeu-macacos-da-pneumonia-causada-pela-covid-19-mostra-estudo-publicado-na-nature.ghtml>. Acesso em: 31/07/2020

foram melhor direcionados para estas áreas? Há utopia neste questionamento?

Foram muitas as perguntas e anseios que permeavam. E dessas indagações nasceu essa releitura baseada no quadro de Vermeer, *Moça com brinco de pérola*. No caso aqui a vacina também é uma pérola.

Pouco se sabe da história da tela mais famosa de Vermeer, conhecida como "a Mona Lisa do Norte" ou "a Mona Lisa holandesa". *Moça com brinco de pérola (Figura 36)* é seguramente a obra mais famosa do pintor e traz como protagonista uma jovem com ar sereno, doce, um olhar casto e os lábios entreabertos.

Conhecida como a "Mona Lisa do Norte", esta pintura representa o melhor da arte holandesa. Também envolta em mistério (muito parecido com a obra de Leonardo da Vinci), ela se tornou uma das pinturas mais amadas da história da arte.

Para essa releitura (*Figura 35*), o flash foi posicionado para iluminar toda a lateral do rosto e corpo, e outro flash de cima pra baixo, iluminando o topo da cabeça e um pouco do lenço usado na cabeça.

Foi usado um tecido marrom como manta sobre um jaleco médico.

E a seringa é a mesma usada todos os dias para administrar os remédios ao Ik Bones que estava com pneumonia.

Figura 35 - Moça com vacina e brinco de Pérola. (2020)



Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal

Figura 36 - Moça com brinco de pérola. Meisje met de Johannes Vermeer 1665



Fonte: Wikipédia, 2014²⁵

²⁵ Cf. https://pt.wikipedia.org/wiki/Meisje_met_de_parel

Figura 37 - Fotografia original. (2020)



Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal.

Nessa foto (Figura 37), observa-se que os pés não aparecem, pois a objetiva da câmera estava apoiada sob um tecido e o mesmo gerou esse efeito marrom, desfocado na parte inferior da imagem, o que não foi prejudicial, tendo em vista que a imagem pretendida era em enquadramento meio primeiro plano (cintura para cima).

2.12. DÉCIMA PRIMEIRA CARTA – SÃO FRANCISCO AJOELHADO SOB FOGO E MORTE

2.12.1. Fragmentos

São Francisco foi escolhido para esse trabalho por ser conhecido como o padroeiro dos animais e protetor da ecologia. Na releitura (*Figura 38*), se vê em olhar de súplica aos céus, com seu grito de socorro abafado pela bandeira do Brasil (Deus, pátria e Família - lema do atual governo). Os olhos na penumbra, caracterizando desespero, e a caveira iluminada pelo fogo com as órbitas na escuridão, simbolizando todas as vidas ceifadas pela destruição da queimada que se arrasta e o governo não tomava medidas efetivas.

Usando dessa simbologia da morte que a todos acompanham, do olhar catatônico em desespero de São Francisco, da posição de joelhos em súplica e humildade, fizemos a releitura sobre o contexto de queimadas do Pantanal, onde o Brasil ardia em chamas de consequências e proporções descomunais, afetando nosso país e nosso planeta, em virtude da ganância humana, destruindo fauna, flora e vidas indígenas, de valor inestimável e de impossível recuperação, além de afetar nosso clima e a vida 'das pessoas da cidade'.

A fotografia abaixo (*Figura 38*) foi desenvolvida em escritório próprio onde 3 luzes foram posicionadas de temperatura quente, laterais quase de contra iluminado proporcionalmente toda a lateral direita meu corpo, figurino e do crânio que desenvolvi para a peça Hamlet do grupo do Corpo Cênico da Escola do Futuro Basileu França.

A montagem foi feita com a fotografia de Amanda Perobelli (*Figura 39*), que retrata Sebastião Baldi Silva Junior, de 40 anos, que trabalha em uma fazenda tentando apagar o incêndio que chegou à fazenda. Fotografia publicada na A Gazeta, em 2020, para a reportagem *A natureza sofre, Pantanal em chamas: 20 fotos que retratam a tragédia ambiental*.

Figura 38 - São Francisco Ajoelhado sob Fogo e Morte. (2020)



Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal.

Figura 39 - Pantanal pegando fogo



Fonte: Adriana Rios (A Gazeta), 2020.²⁶

A obra de inspiração é de Francisco Zurbaran (1598-1664). *São Francisco ajoelhado com uma caveira nas mãos* (1658) (Figura 40). Zurbaran pintou algumas versões do santo, nesta em especial *São Francisco em Meditação (São Francisco ajoelhado com uma caveira nas mãos* (1658)), o santo ajoelha, com as mãos entrelaçadas em oração fervorosa. Ele aperta uma caveira contra o peito lembrando o espectador da sua mortalidade. O tenebrismo austero, tão característico do estilo de Zurbarán, banha a figura com uma luz quase reminiscente do batismo espiritual, abolindo toda configuração e isolando São Francisco como o único foco da pintura.

Os estigmas, tão arraigados na percepção católica dele, mal são visíveis: uma marca tênue, apenas distinguível em sua mão direita, a única indicação de sua existência. A corda de São Francisco, que tradicionalmente prendia entre três e cinco nós para simbolizar as cinco chagas de Cristo, é amarrada em sua cintura. No entanto, apenas dois desses cinco nós somos mostrados. Talvez mais significativamente, a

²⁶ Cf. <https://www.agazeta.com.br/brasil/pantanal-em-chamas-20-fotos-que-retratam-a-tragedia-ambiental-0920>

sombra de seu capuz capuchinho mergulha seu rosto na escuridão, seu nariz e boca são os únicos traços tocados pela luz. Ao contrário de muitas outras representações de São Francisco por artistas como Caravaggio e El Greco, o santo de Zurbarán não concentra sua meditação em um crucifixo, livro ou a caveira em suas mãos.

De longe, vê os olhos dele, mas aproxima-te da tela e só se vê um vazio, como se São Francisco tivesse desaparecido nos seus pensamentos. E a escuridão dentro do capuz é espelhada pelas órbitas vazias do crânio olhando para ele. Os olhos da caveira conduzem-nos aos olhos de São Francisco que desaparecem nas trevas; vagamos pelas superfícies do mundo visível para um confronto com o desconhecido, com a morte e com o que, na crença de Zurbarán, deve estar além.

São Francisco está claramente passando por uma experiência psicológica intensa, mas em contraste com o tormento de obras posteriores como *O Grito*, de Munch ou *O Homem Desesperado*, de Courbet, São Francisco não olha para fora da tela em agonia emocional. Em vez disso, há uma direção em seu olhar: ele não está procurando por algo, mas por alguém. Aqui meu São Francisco, calado pela bandeira do Brasil, também suplica ajuda aos céus.

Zurbarán apresenta uma escolha clara: ajoelhar-se com São Francisco na luz ou derreter-se na escuridão. Analogia que faço com a situação do Pantanal: Quando o Pantanal pega fogo o Brasil queima. Até quando vamos ficar apenas de joelhos no fogo implorando salvação?

Figura 40 - São Francisco ajoelhado com uma caveira nas mãos (1658)



Fonte: Wikiart, 2020²⁷

²⁷ Cf. <https://www.wikiart.org/pt/francisco-de-zurbaran/sao-francisco-ajoelhado-1639>

Figura 41 - São Francisco Ajoelhado sob Fogo e Morte. Recorte. (2020)



Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal.

Figura 42 - Fotografia original. (2020)



Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal.

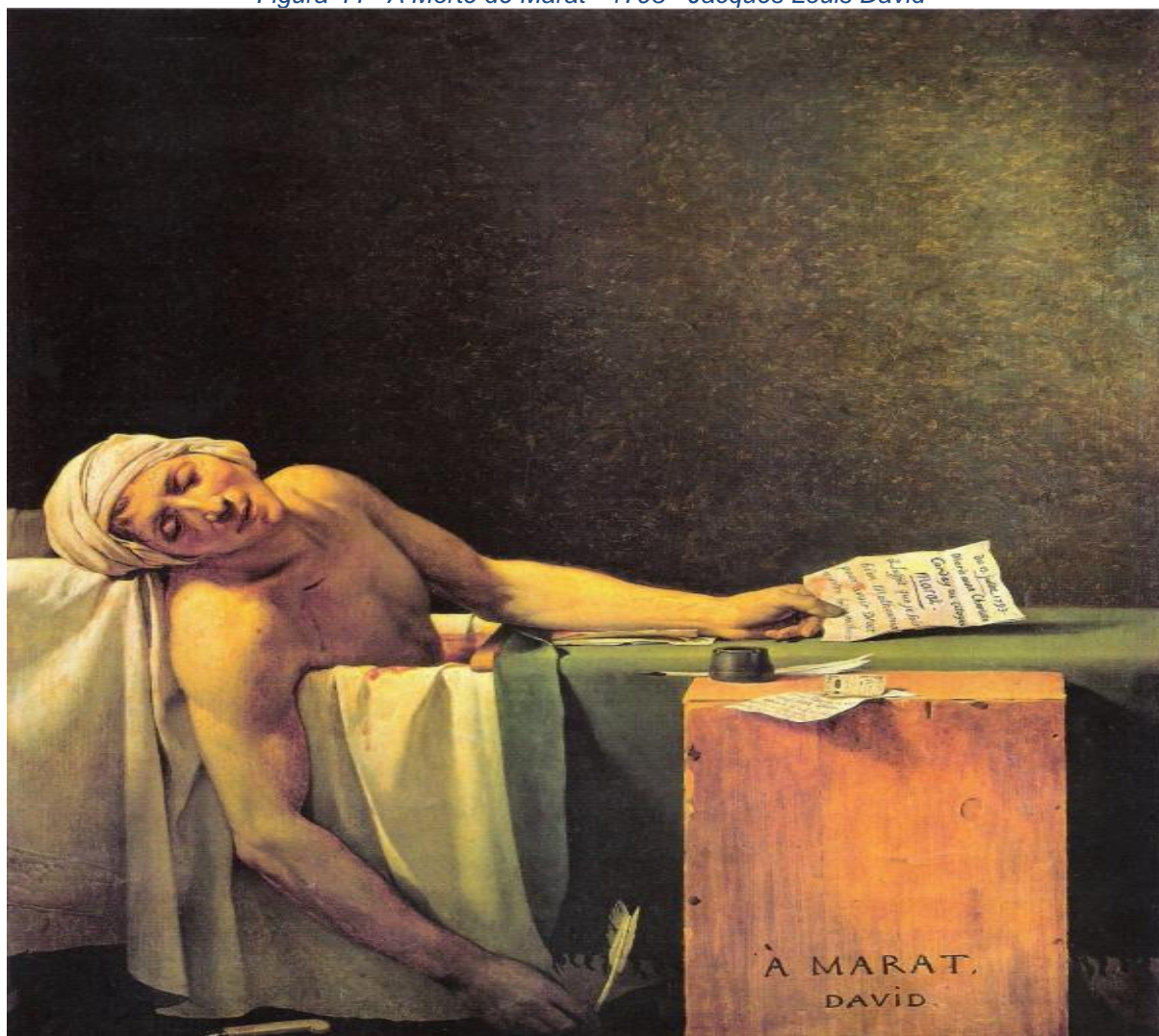
2.13. DÉCIMA SEGUNDA CARTA – A MORTE POR MARASMO

Figura 43 - A Morte por Marasmo. (2020)

Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal.

O quadro *A Morte de Marat* (Figura 44) representa um acontecimento emblemático da Revolução Francesa (o assassinato de um dos seus chefes políticos), denunciando em simultâneo as divergências e os conflitos internos que rodearam o processo revolucionário e que só foram solucionadas com a ascensão de Napoleão Bonaparte. Jean-Paul Marat, amigo pessoal de David, tinha uma doença de pele especialmente dolorosa que o obrigava a permanecer dentro de uma banheira durante o dia enquanto trabalhava. Um dia, Charlotte Corday entrou no aposento, tendo como pretexto a entrega de uma mensagem e assassinou-o, lhe enterrando uma faca no peito.

Figura 44 - A Morte de Marat - 1793 - Jacques Louis David



Fonte: Fávio Visnadi (Toute la Memoire du Monde), 2014²⁸

²⁸ Cf. <https://toutelamemoiredumonde.wordpress.com/2014/04/27/a-morte-do-marat-hogarth-e-caravaggio-em-david/>

Para David, este quadro foi concebido como um monumento para um homem que foi simultaneamente herói, mártir e amigo. Embora dominada por uma forte emotividade, a obra deve também ser entendida a partir de um ponto de vista documental, enquanto testemunho e descrição da ação. Como em muitos outros trabalhos iniciais de David, todos os objetos presentes na tela têm uma função concreta, tendo sido evitado qualquer detalhe ou alusão supérflua de forma a não prejudicar a clareza do tema. Desta forma, a composição é francamente encenada, de forma incluir todos os sinais e pistas para uma identificação e compreensão do acontecimento: a banheira, a faca, a carta, a ferida e o sangue.

Figura 45 - fotografia original. (2020)



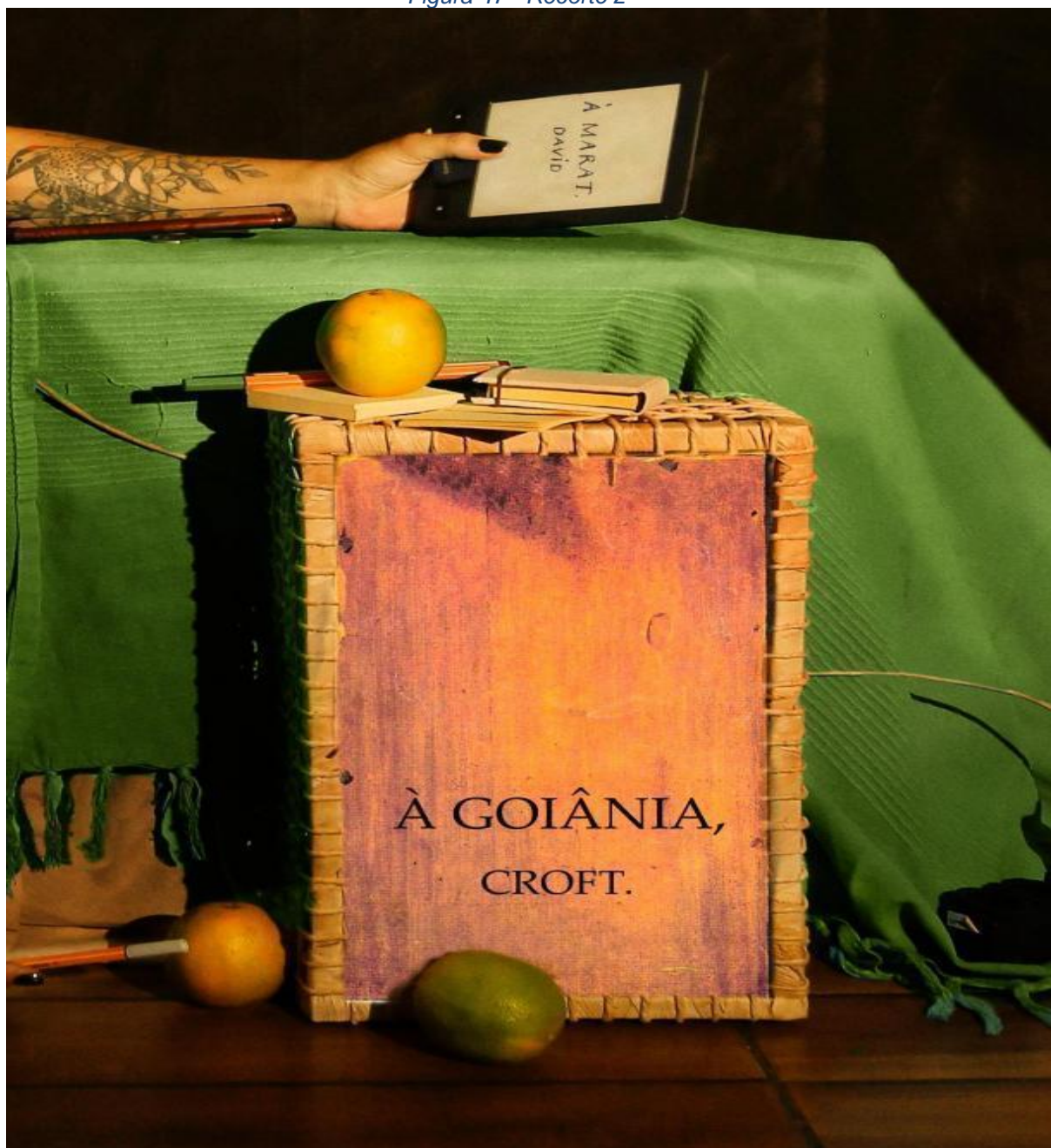
Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal.

Figura 46 - Recorte 1



Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal.

Figura 47 - Recorte 2



Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal.

2.13.1. Fragmentos

"Trancou o quarto a chave e depois me jogou sobre a cama, imobilizando-me com uma mão sobre meu peito e colocando um dos joelhos entre minhas coxas para que não pudesse fechá-las. E levantou minhas roupas, algo que lhe deu muito trabalho. Pôs um pano em minha boca para que não gritasse. Eu arranhei seu rosto e arranquei seus cabelos" (Artemisia Gentileschi, 1611).

Esse é o relato de um estupro ocorrido no ano de 1611. A vítima era a italiana Artemisia Gentileschi, uma artista cujo talento pode ser comprovado pelo fato de ter sido a primeira mulher aceita na Academia de Belas Artes de Florença, na Itália. Além de ter sido estuprada, ela teve de aguentar ver o agressor Agostinho Tassi livre e sua denúncia questionada abertamente.²⁹

O quadro Judite degolando Holofernes é um manifesto que simboliza a vingança da pintora Artemisia em relação ao estuprador. Comparando as obras da pintora com várias outras sobre o mesmo tema, incluindo a de Caravaggio, é nítido que a Judite da pintora se distingue das demais. Enquanto os pintores apresentam uma personagem inexpressiva e passiva, Artemisia propõe uma heroína forte e concentrada.

Olhando a pintura-denúncia de Artemisia, a sensação é de que os 412 anos que nos separam, não significaram tanta evolução quanto gostaríamos. Aparentemente a ideia de 'justiça com as próprias mãos' ainda é mais fácil e plausível do que recorrer ao sistema de justiça que humilha, duvida, culpa e envergonha a vítima. Como afirma a jornalista Ana Paula Araújo, escritora do livro "Abuso: A Cultura do Estupro no Brasil":

"O estupro é o único crime que a vítima é que sente vergonha. E esse é um lado perverso desse pensamento machista que tenta jogar para a vítima a culpa de uma violência que ela sofreu. Tudo isso faz com que a gente viva com medo, tira a nossa liberdade"³⁰.

2.14. DÉCIMA TERCEIRA CARTA - JUDITE DECAPITANDO HOLOFERNES

²⁹Fonte: <https://www.terra.com.br/noticias/mundo/europa/a-historia-de-artemisia-gentileschi-a-pintora-violentada-que-se-vingou-fazendo-arte-feminista-no-seculo-17,a494c84a5c2d76e27f342c6eb4e3002ftztupxy4.html>

³⁰ Cf. https://bemblogado.com.br/site/ana-paula-araujo-o-estupro-e-o-unico-crime-em-que-a-vitima-e-que-sente-vergonha/#google_vignette

Figura 48 - Judite decapitando Holofernes Óleo sobre tela, Vingança feita por elas. 2020



Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal.

"Distorcido pela iluminação, resultando em uma severidade não glamorosa, seu rosto é duro, sem expressão, não revelando nenhuma emoção exceto a concentração em seu trabalho. [...] Essa Judite transgride todas as nossas expectativas do comportamento de uma mulher por não a apresentar, em relação à sua própria ação, modestamente indiferente ou piedosamente nobre" (Garrard, 1989. p. 323).

Esse quadro (Figura 48) nos interessa por tantos ângulos que chega a ser um pouco difícil começar. É algo infelizmente comum no cotidiano feminino passar por algum constrangimento, desconforto, assédio, e que mesmo na presença de pessoas, onde outras mulheres ao ver se sentem também oprimidas e com medo, sem reação, e na presença de alguns homens, isso acontece e passa completamente despercebido, ou encoberto, fortalecendo o sentimento de impotência feminina.

É difícil não ter a voz ouvida: ser questionada da veracidade das acusações de assédio ou violência sexual e da comprovação dos fatos mesmos quando apresentados (do não consentimento), que gera um sentimento de impotência e impunidade tão grande que faz com que as nossas mãos estejam atadas por cordas opressoras invisíveis, que ao ver esse quadro, de uma artista mulher que levou a júri seu estuprador, e que imortalizou seu sentimento de revolta e desejo de justiça, com seu semblante firme, obstinada, certa de que a justiça só poderia existir por suas próprias atitudes, é de certa forma uma retratação social com as mulheres e traz um certo conforto pessoal.

Ao observar, no período pandêmico, que na maioria dos relacionamentos heteroafetivos que ocorriam em nosso círculo de convivência os homens estavam se envolvendo apenas por favores sexuais, sem nenhum cuidado com o corpo e a saúde mental das mulheres, lembramos de todas as vezes que nos sentimos usada ou tratada como objeto, seja por parceiros românticos, seja por assediadores. Como é difícil erguer a voz e falar "não, não quero", "não, não faça isso", "não ficarei aqui, vou embora", "não encoste em mim". Analisar esse quadro nos traz à tona todo esse sentimento de impunidade, mas também de esperança de justiça (seja ela no plano terreno ou não), de vingança dos injustiçados.

Figura 49 - Judite decapitando Holofernes. Artemisia Gentileschi, 1612.



Fonte: Wikiédia, 2014³¹

³¹ Cf. https://pt.wikipedia.org/wiki/Judite_decapitando_Holofernes

Por ser um quadro muito representativo de uma realidade do universo feminino, destacamos os detalhes que o deixam muito certo, que são: os cuidados ao tentar passar a mesma expressão facial e corporal no autorretrato de Artemísia e o estudo de luz para desenvolver esse quadro, que envolve compreender a luz Rembrandt (a angulação/direcionamento do flash) e equilibrar também a potência da luz. Se a luz for muito intensa, e/ou o flash estiver muito perto, é necessário controlar a abertura do diafragma da câmera e a velocidade do disparo para não deixar a luz estourar na pele e nos tecidos. Com luz intensa nos primeiros planos, o plano de fundo fica mais escuro, facilitando camuflar as demais partes do quarto, que não são de fato necessárias para a construção da dramaturgia da imagem. A luz foi posicionada de cima para baixo em 45 graus e bem próxima aos personagens para delimitar bem o desenho da linha de luz sobre a pele.

O set era em um quarto do apartamento onde um lençol cinza claro foi colocado no colchão, e os vestidos eram do acervo profissional. Com maquiagem simples, buscamos uniformizar a pele e não deixá-la oleosa para não estourar o brilho devido à iluminação e preservar ao máximo as linhas de expressão facial. O professor, ator, amigo, Eduardo Babugem, se posicionou à beirada da cama, com um lençol bege sobre o corpo e posicionei-me de forma a comprimi-lo no colchão.

Figura 50 - Montagem 1. (2020)



Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal.

Figura 51 - Montagem 2. (2020)



Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal.

Figura 52 - Adereço cênico. (2020)



Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal.

2.14.1. Fragmentos

Em janeiro de 2021, tudo mudou. Meu pai faleceu em 11 de janeiro de 2021, antes mesmo que pudesse lhe dar a notícia de aprovada no programa de Mestrado em Artes da Cena. Infelizmente, é mais um homem entrando para as estatísticas. Agora, além das angústias do período pandêmico, a morte tocou duramente a porta da família.

Durante os meses seguintes, os estudos foram se aprofundando à medida do suportável, pois conciliar a possibilidade de perder o emprego, a perda de um ente querido e ainda ser o suporte emocional para da família não foi algo fácil de lidar. A sombra da morte, do stress, da ansiedade e das preocupações em se sustentar (a si, a casa e aos 4 *pets*³²), sobreviver e manter saúde física e mental são, com toda certeza, imensos obstáculos para uma estudante de mestrado. Mas, a vida continua!

³² Em português: animais de estimação.

Em maio do mesmo ano, após um tempo para amadurecimento da ideia do pré-projeto, sob orientação do professor Dr. Dalmir Rogério, o acesso aos conceitos “teatralidade testemunhal” (CABALLERO, 2011 p.137), “imagem-sintoma (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 335) e site-specific foram reveladores e importante para a construção do pensamento. Algumas pesquisadoras foram reveladas e se tornaram fontes e referências para a evolução do projeto, entre elas o trabalho de Rosa María Robles, através da análise de Ileana Diéguez (2020).

Conforme sugestão do orientador, fez-se necessário o estudo de caso acerca do trabalho de Rosa María Robles, tanto para entendimento dos conceitos abordados quanto para propulsionar o desenvolvimento das próximas fotografias. Assim, o texto base para o começo deste estudo foi o *"Na direção de uma estética do sintoma/Imagens de um naufrágio"* de Ileana Diéguez (2020, p. 289).

Devido ao fato de estar há muito tempo longe da academia, houve maior dificuldade para leitura e interpretação dos textos. Iniciou-se assim, em meio às atribuições pessoais e sociais, o estudo de caso sobre o trabalho de Rosa María Robles, a partir do texto de Diéguez.

3. CAPÍTULO DOIS – NA DIREÇÃO DE UMA ESTÉTICA DO SINTOMA

Trazemos alguns teóricos no decorrer deste capítulo que dialogam, em certos aspectos, com a presente pesquisa, no que se refere ao uso das técnicas de pintura para o construir das imagens; da manipulação de objetos; do fazer teatral; da arte enquanto forma de denúncia e resistência; da imagem enquanto texto, dramaturgia e sintoma; da imagem passando pelo campo da pintura, fotografia e performance. São eles: *“Considerações acerca do Teatro Visual e da Dramaturgia da Visualidade”* (2018) de Wagner Cintra; *“Na direção de uma estética do sintoma/ Imagens de um naufrágio”* (2020), de Ileana Diéguez; *A Câmara Clara*, de Roland Barthes (1984) e *Diante da Imagem* (2020); *Diante do Tempo: história da arte e anacronismo das imagens* (2017) e *Quando as imagens tocam o real* (2012), de Didi-Huberman.

3.1. DRAMATURGIAS DA MATÉRIA E O TEATRO VISUAL E SUAS APLICAÇÕES POSSÍVEIS NA FOTOGRAFIA

Cintra (2018)³³ aborda o conceito de “Teatro Visual”, que, em termos gerais, caracteriza-se pela utilização abrangente de qualquer material como uma substância criativa, incluindo a presença humana, independentemente de ser ativa ou passiva, a qual é colocada em cena em pé de igualdade com os demais elementos.

E que:

O Teatro Visual é indissociável das artes plásticas, sobretudo da pintura, e tem como princípio a utilização das mais variadas matérias como substância criativa, incluindo a presença ativa do ator, que é entendido como mais um elemento da criação teatral (Cintra, 2014, p. 99,).

³³ Wagner Francisco Araujo Cintra Doutor em Artes Cênicas, pela ECA-USP (Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo). Possui Livre-Docência em Teatro de Formas Animadas pela UNESP. É professor na cadeira Laboratório de Formas Animadas e Visualidades no Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP (São Paulo-Brasil) onde foi coordenador do curso de Licenciatura em Arte-Teatro de 2008 a 2012. É professor do programa de pós-graduação em Artes, Área de Concentração: Artes Cênicas na mesma universidade orientando trabalhos de mestrado e doutorado. Suas pesquisas, mestrado e doutorado, tornaram-se referências no estudo sobre Tadeusz Kantor no Brasil. Atualmente desenvolve pesquisa na área da praxis teatral investigando as relações que ocorrem na interface do teatro com as artes visuais. Nesse contexto, o seu trabalho orienta-se na direção do estudo teórico/prático, daquilo que seriam os pressupostos essenciais da linguagem do Teatro Visual, uma disciplina do Teatro de Formas Animadas, que articula em cena, no mesmo nível de igualdade, marionetes, objetos, matérias diversas, além da presença do ator.

Estão presentes em nossa pesquisa, onde aplicamos o dispositivo fotográfico, além dessas características criativas, também bebe da fonte das artes visuais, em especial da pintura, citadas por Wagner Cintra no Teatro visual³⁴, no qual desenvolvemos estudo do desenho corporal e do posicionamento de luz para criar as imagens. Como veremos em seguida, esse estudo de iluminação é um dos componentes responsáveis por guiar o olhar do espectador e um dos elementos construtores da dramaticidade da cena, (re)velando, os objetos posicionados no espaço para serem lidos.

Os objetos colocados em cena em um espaço que passa a ser palco - assim como os objetos colocados em uma tela de pintura e de fotografia – precisam de uma relação de frontalidade com o seu espectador/observador, pois possuem o poder de “formar e deformar o espaço assim como o espaço também tem potencial para formar e deformar o objeto” (Cintra, 2018, p. 101), e a luz se faz instrumento de guia direcionador do olhar.

3.2. INSTRUMENTO LUZ: POÉTICA NA PINTURA E FOTOGRAFIA

Consideramos importante trazer algumas simbologias e significados ao longo deste estudo para tornar a pesquisa mais clara, como a etimologia da palavra "fotografia", que é composta pelas raízes gregas "*photos*" (luz) e "*graphé*" (escrita ou desenho), resultando em "escrita com luz" ou "desenho com luz". Durante o processo de criação das fotografias desta pesquisa, percebemos a importância do estudo do posicionamento da luz, tanto no aspecto técnico quanto poético, para a construção do "desenho da luz" nas imagens.

³⁴ "[...] O Teatro Visual, como linguagem autônoma, surge como uma estrutura híbrida, ou seja, uma linguagem que atua na interface do teatro com as artes visuais, cuja origem está na Europa da década de 1980. Nesse período, a arte dramática estava em uma fase de composição aberta em que a comunicação verbal havia se enfraquecido e perdido a primazia da cena teatral. Era um momento em que as concepções realistas e psicológicas de um teatro verbal se mostravam insuficientes para que uma experiência estética se realizasse plenamente. [...] o Teatro Visual, conforme assinalou Henryk Jurkowski, tornou-se uma linguagem que "... reúne artistas vindos de todos os horizontes, que se expressam cada um na sua linguagem" (Jurkowski, 2008, p. 168), artistas nativos não somente do teatro de animação, mas também das artes visuais e do teatro tradicional de atores. Nessa circunstância, é evidente que o material humano, quando colocado em cena, posto em jogo com marionetes, objetos, máscaras, formas diversas, entre outros, não cria uma experiência representacional, mas uma experiência real em que o próprio manipulador, em se tratando da especificidade do teatro de animação, passa a ser entendido como matéria do processo de construção visual do espetáculo. Nesse contexto, a presença humana em cena, entendida como realidade material, sempre conceberá o Teatro Visual como uma linguagem muito próxima da performance (Cintra, W., 2018, p. 463-464)."

Na revisão de literatura, encontramos contribuições de teóricos como Roland Barthes, que, em “A Câmara Clara” (1980), explora a singularidade da fotografia como meio de comunicação visual; Walter Benjamin, que, em “Pequena História da Fotografia” (1931), discute o impacto da tecnologia fotográfica e a perda da "aura" das obras de arte tradicionais; e Susan Sontag, que, em “Sobre a Fotografia” (1977), aborda a relação entre fotografia e memória, ética fotográfica e o papel da fotografia na sociedade contemporânea. Esses pensadores sublinham a relevância da fotografia na comunicação e preservação da memória, além de sua função como captura de um instante.

Também consideramos relevante discutir a luz a partir da pintura, especialmente com base nos mestres renascentistas e barrocos como Rembrandt, Artemisia Gentileschi e Caravaggio. Esses artistas desenvolveram a técnica do *chiaroscuro*, que caracteriza-se por produzir contrastes de luz e sombra, criando uma atmosfera dramática que guia o olhar do observador, estimulando sua imaginação. André Chastel, em “*The Art of the Italian Renaissance*” (1963), analisa a evolução do *chiaroscuro*, destacando seu uso dramático de luz e sombra. Os mestres do *chiaroscuro* utilizavam fontes de luz direcionadas para criar sombras fortes e destacar áreas principais das composições como figuras centrais. Essa técnica permitia uma transição suave entre luz e escuridão, o que resultava em efeitos emocionais e atmosféricos profundos, além de implicações narrativas e simbólicas, frequentemente associadas ao divino ou ao desconhecido.

Na fotografia, em muitas imagens do acervo pessoal utilizamos essa técnica, adaptando as nuances do *chiaroscuro* das pinturas para o contexto fotográfico. Um exemplo disso está na primeira fotografia criada, onde o destaque recai sobre a expressão nos olhos, testa franzida e tônus muscular dos antebraços e pescoço, além da máscara de Mapa-Múndi e o figurino de jaleco hospitalar (Figura 53). Essas escolhas visuais reforçam a atmosfera emocional e o poder simbólico da luz.

Figura 53 - Releitura fotográfica baseada na grande obra de Gustave Coubert. Enquadramento. (2020)



Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal.

Aliadas a essa técnica, existem outras técnicas de incidência de luz, que foram utilizadas na composição das fotografias sobre o motivo/assunto/personagem que diz respeito não só à intensidade da luz, como no *chiaroscuro*, mas também ao posicionamento da mesma.

A partir de conhecimentos e saberes prévios sobre fotografia e História da Arte, consideramos importante fazer uma breve apresentação acerca dos conceitos de iluminação, relacionando-o ao campo da pintura.

Entre os conceitos de Estudos de Luz, destacamos a Luz *Rembrandt*, Luz *Borboleta* e Luz *Split*. **Luz Rembrandt:** O conceito de "luz Rembrandt" é originário da pintura, especificamente associado ao trabalho do renomado pintor holandês Rembrandt van Rijn (1606-1669). Essa técnica de iluminação também é frequentemente aplicada na fotografia, buscando emular os efeitos dramáticos e o estilo característico das pinturas de Rembrandt. Na pintura, a luz Rembrandt é caracterizada por uma iluminação direcional e contrastante, em que uma parte do

rosto ou objeto é iluminada, enquanto o restante permanece em sombras. Esse efeito é alcançado ao posicionar a fonte de luz de forma a criar um pequeno triângulo de luz no lado oposto do rosto do sujeito (*Figura 54*). Essa técnica confere uma atmosfera intensa e dramática à pintura, destacando-se pela modelagem sutil das formas através de contrastes entre luz e sombra.

Figura 54 - Luz Rembrandt



Fonte: Cara Delevingne by Simon Emmett for Esquire UK September 2016
<https://simonemmett.co.uk/Portraits-Group>. Acesso em 11/01/2023. Montagem: Vanessa Croft

A **Luz Borboleta** (A iluminação Borboleta) é igualmente reconhecida como Luz Paramount devido à sua popularidade no renomado estúdio cinematográfico de Hollywood, é uma técnica de iluminação primordial empregada na captura de fotografias de beleza, glamour, moda e, principalmente, retratos. Conforme sugere a sua designação, essa abordagem caracteriza-se pela criação de uma sombra em forma de borboleta (*Butterfly*) logo abaixo do nariz da pessoa retratada (*Figura 55 e 56*), ao posicionar a principal fonte de luz bem simétrica acima e logo atrás da câmera. Além disso, essa técnica é especialmente lisonjeira para indivíduos mais velhos, uma vez que minimiza a ênfase nas rugas em comparação com a iluminação lateral.

Essencialmente, o fotógrafo captura a imagem sob a influência direta da fonte de luz, seguindo esse padrão estabelecido.

Figura 55 - Luz borboleta. Recorte da pintura 'Garota com brinco de pérola'



Fonte: Idem, figura 36

Figura 56 - Luz borboleta. Recorte da pintura 'Garota com vacina e brinco de pérola'



Fonte: Vanessa Croft

A Luz Split: (iluminação dividida), também conhecida como "*split lighting*", em inglês, é uma técnica/efeito de luz na pintura ou na fotografia que divide o rosto em duas metades iguais, com um lado iluminado e o outro mais à sombra. Para obter o efeito de iluminação dividida, é necessário posicionar a fonte de luz em um ângulo de 90 graus à esquerda ou à direita do sujeito a ser retratado, e possivelmente até um pouco atrás de sua cabeça. A posição exata da fonte de luz em relação ao sujeito depende da forma do rosto da pessoa. É importante observar como a luz incide sobre o rosto e ajustá-la de acordo com as características individuais.

A iluminação dividida é uma técnica fotográfica que divide o rosto em duas metades iguais, com um lado iluminado e o outro na sombra, criando uma imagem dramática (FIGURA 57). A posição da fonte de luz e o ajuste dessa posição com base

nas características do rosto são essenciais para obter o efeito desejado. O contraste entre as áreas iluminadas e sombreadas contribui para a dramaticidade da imagem.

Figura 57 - Luz Split



Fonte: Acervo Pessoal

Considerando a relação entre o jogo do posicionamento, intensidade e contraste da luz, Wagner Cintra ressalta que o que há no teatro visual é um jogo de tensões:

O jogo de tensões pode existir unicamente como uma conjugação entre as dimensões dos objetos, entre o claro e o escuro, entre o som e o silêncio, entre o humano e o inanimado, ou somente como um jogo plástico entre diferentes materiais e texturas (Cintra, 2018, p.104).

Essa tensão mencionada pelo autor que pode ocorrer entre matérias diferentes, entre as texturas dos materiais, pela ação da luz sobre elas e também pelas dimensões entre os objetos (Cintra, 2018, p.105).

Diante da conjuntura crítica e artística, fazemos autocrítica satisfatória de nossa evolução do pensamento crítico e criativo, a partir da utilização de tensões na

construção de imagens. Com isso, buscamos resistir às adversidades que nos afetam a essência, o nosso país e cidade, buscando inspirações em obras de artistas canônicos e em objetos marcantes da história pessoal, como o cobertor (*Figura 66*) que simboliza a perda de um pai para a Covid-19 devido à falta de estrutura hospitalar. Tratava-se de um homem de quase 2 metros de altura e 120 kg, que, no leito de internação, sofreu muito com o desamparo médico, com a falta de capacitação da equipe médica e a sobrecarga do sistema de saúde pública. Entubado, sofreu parada dos rins, seguida de pneumonia, evoluindo para infecção generalizada e, devido a infecção por superbactéria, levou-o a óbito. Ele sentiu muito frio durante os dois meses que ali esteve. O cobertor usado para 'acalentá-lo do frio' não era suficiente para cobrir todo seu corpo e nem para gerar calor, estava apenas ali sobre o corpo que sofria e depois foi usado para tampar o rosto do corpo que não respirava mais. Essa experiência dolorosa motivou-nos a uma nova fase da produção artística, influenciada pela obra de Rosa María Robles e pelas pesquisas de Ileana Diéguez (2020).

3.3.O TRABALHO DE ROSA MARIA ROBLES SOB O OLHAR DE ILEANA DIÉGUEZ

Figura 58 - Retrato de Rosa Maria Robles Montijo



Fonte: Museo Amparo, 2023³⁵

Rosa Maria Robles Montijo é artista de Culiacán, Sinaloa, México, nascida em 21 de outubro de 1963. Em tradução livre de sua ficha técnica³⁶, disponível no site do

³⁵ <https://museoamparo.com/artistas/perfil/538/rosa-maria-robles-montijo>. Acesso em 20/04/2023.

³⁶Texto Original: Escultora, dibujante y pintora. Nació en Culiacán, Sinaloa, el 21 de octubre. Es egresada de las filas de la Escuela de Artes y Oficios de la UAS. Estudió en la Escuela Nacional de Pintura, Grabado y Escultura La Esmeralda. Ha expuesto once individuales y alrededor de 50 colectivas. Recibió el Primer lugar de Escultura, en el Premio Nacional de Cuizmalá 88, en Guadalajara, Jalisco; el Gran Premio en Escultura de la Primera Bienal de Monterrey, que otorga el Museo de Monterrey, y el Gran Premio Omnilife 2000 en escultura para mayores de 35 años. El Fonca le otorgó la beca en 1994 en Proyectos y Coinversiones y el Foeca Sinaloa la ha apoyado en tres ocasiones (1995, 1999 y 2002). Dentro de los reconocimientos en Sinaloa está el Premio de adquisición en el VIII Salón de la Plástica Sinaloense, en el Salón de la Plástica del Noroeste (en tres ocasiones) y primer lugar en pintura en la VII Bienal de Artes Plásticas del Noroeste. Ha participado en el Segundo Festival Internacional de Escultura en Nieve y Hielo en Perm, Rusia, y en el Quinto Symposium Internacional

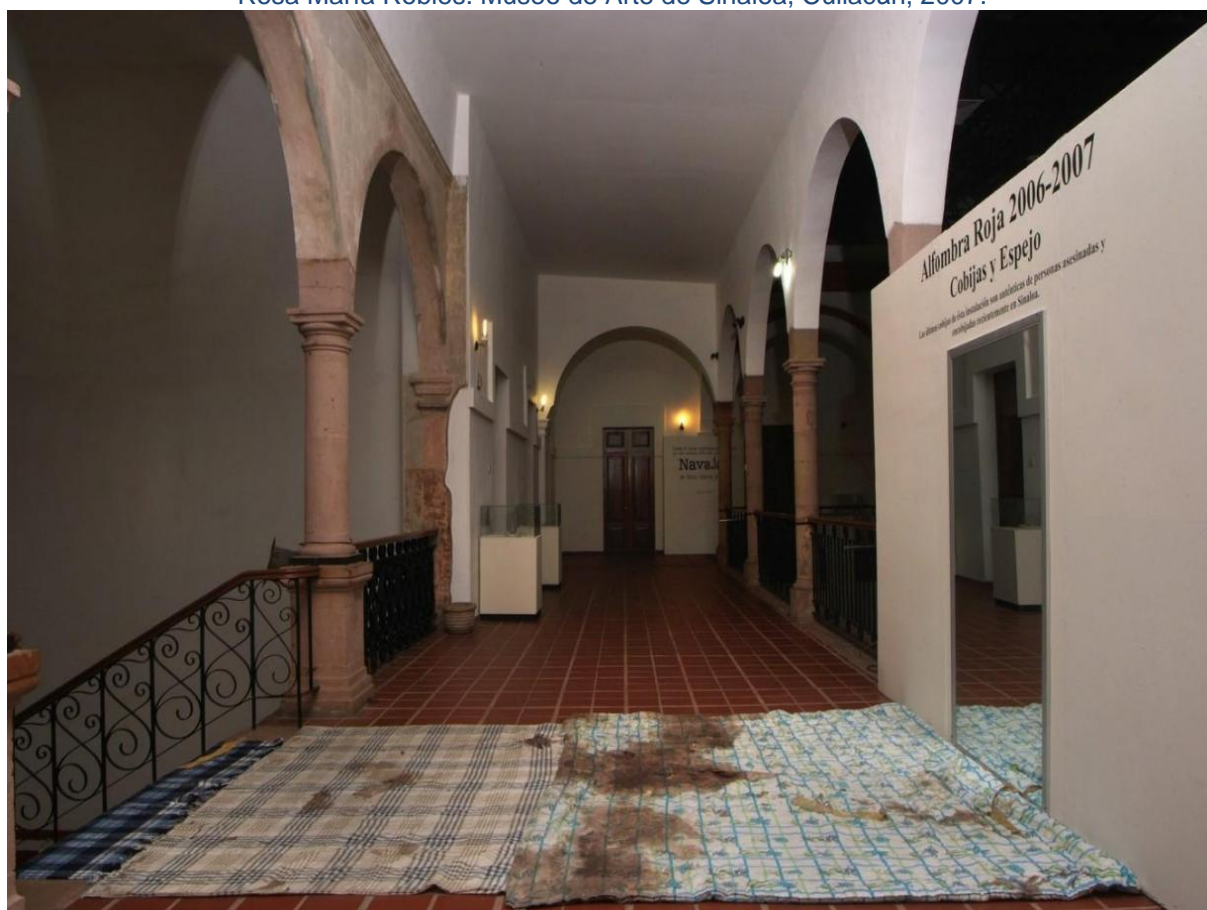
Museo Amparo, Rosa é escultora, desenhista e pintora. É formada pela Escola de Artes e Ofícios da UAS. Estudou na *Escuela Nacional de Pintura, Grabado y Escultura La Esmeralda*. Realizou onze exposições individuais e cerca de 50 exposições coletivas. Recebeu o Primeiro Prêmio em Escultura no Prêmio Nacional de *Cuizmalá* 88, em Guadalajara, Jalisco; o Grande Prêmio em Escultura na Primeira Bienal de Monterrey, concedido pelo Museu de Monterrey, e o Grande Prêmio Omnilife 2000 em escultura para maiores de 35 anos. A Fonca Ihe concedeu uma bolsa em 1994 em Projetos e Co-investimentos e a Foeca Sinaloa a apoiou em três ocasiões (1995, 1999 e 2002). Entre os reconhecimentos em Sinaloa estão o Prêmio de Aquisição no VIII *Salón de la Plástica Sinaloense*, no *Salón de la Plástica del Noroeste* (três vezes) e o primeiro lugar em pintura na VII Bienal de Artes Plásticas del Noroeste. Participou do Second International Festival of Snow and Ice Sculpture em Perm, Rússia, e do *Fifth International Symposium of Stone Sculpture em Vejprty*, República Tcheca. Seu trabalho é exibido, entre outros lugares, no Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (Marco), no Museo Nacional de Bellas Artes em Havana, no Centro de Cómputo de la UAS em Mazatlán (vitrais) e no Corredor Escultórico, em Comitán, Chiapas. A Difocur publicou o portfólio *Obra íntima*.

Em sua obra, são temas recorrentes: a violência, a morte, a indiferença e a crise que a um tempo se instaurou no México devido ao narcotráfico. A performer usa a arte como meio de denúncia para provocar a reflexão. Expôs seu trabalho *Navajas*, que foi o centro das atenções locais e nacionais em 2007 no Museo de Artes de Sinaloa, tal série incluía uma instalação chamada “Alfombra Roja (Figura 54)”, um “tapete vermelho” que incorporava 8 cobertores manchadas com o sangue proveniente de vítimas assassinadas do narcotráfico, o que gerou polêmica pelo uso de objetos reais. Esses cobertores, utilizados como mensagens aterrorizantes entre os cartéis, foram cuidadosamente dispostos em frente a um espelho. Dessa forma, aqueles que caminhavam sobre os cobertores podiam observar suas reflexões no espelho. A obra de Robles possui elementos que suscitam uma reflexão sobre a

de Escultura en Piedra, en Vejprty, República Checa. Su obra se exhibe, entre otros lugares, en el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (Marco), en el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana, el Centro de Cómputo de la UAS en Mazatlán (vital) y el Corredor Escultórico, en Comitán, Chiapas. Difocur le publicó la carpeta *Obra íntima*. En el Museo Amparo, su obra se presentó en la exposición temporal *Ganadores Bienal de Monterrey. Colección FEMSA*, realizada en 2003. Fonte: <https://museoamparo.com/artistas/perfil/538/rosa-maria-robles-montijo>

violência e procuram sensibilizar a sociedade para que não fique indiferente ao crime e à impunidade.

Figura 59 - Alfombra Roja. Abertura Exposição Navajas. Alfombra Roja, do Proyecto Navajas, de Rosa María Robles. Museo de Arte de Sinaloa, Culiacán, 2007.



Fonte: Fotografia de Jesús García. Cortesia do artista, 2023³⁷..

Seu trabalho *Navajas* (2007) é dividido em duas partes. Na segunda, "*La Rebelión de los iconos*" (2007-2012), o projeto é desenvolvido partindo do sentimento de angústia devido à violência e a crise implantadas em seu país. De acordo com Diéguez (2020), a overdose sensorial forçada pela visão das brutalidades praticadas sobre os corpos tem marcado uma interpelação notável nos trabalhos artísticos e seus discursos. Ileana Diéguez³⁸ grifa três linhas que se apresentam no trabalho *Navajas*:

³⁷ Cf. <https://www.redalyc.org/journal/537/53754772011/movil/>. Acesso em 20/04/2023

³⁸ Professora pesquisadora do Departamento de Humanidades da UAM-Cuajimalpa, Cidade do México. Membro do Sistema Nacional de Pesquisadores do México. Doutora em letras (2006) com pós-doutorado em história da arte (Unam), com apoio do Conacyt (2008-2009). Trabalha questões sobre arte, memória, representações de violência, luto, teatralidade e performatividades expandidas e sociais. É curadora independente de exposições ligadas a essas questões e, em particular, às relações entre arte, morte violenta e desaparecimento forçado na América Latina. Nesta linha, curou exposições de artistas latino-americanos na Cidade do México, Monterrey, Medellín-Antioquia, São Paulo e Salvador

(...) espetacularização das formas de violência que cortam a vida privada e pública no México” ;(...) exposição do vestígio para produzir uma elaboração artística do documento; (...) representação alegórica da teologia do político que sustenta os pilares da sociedade, visibilizando a violência fundante e sagrada que fundamenta os discursos, as histórias, as ficções e a alta teatralidade do nosso tempo (Dieguéz, 2020, p. 290).

Figura 60 - Performance de abertura da exposição com a obra alfombra roja – Navajas



Fonte: Metropolanluis, 2012³⁹

A Alfombra Roja ressurgiu como uma resposta de Rosa encolerizada à disfunção das instituições, que se tornaram cúmplices da brutalidade, incapazes de promover justiça, mas que tentam reabilitar a imagem do Estado. O trabalho

(Bahia). Curadora dos projetos Des/montar a re/representação (realizado na UAM-Cuajimalpa) e Desmontagens: processos de pesquisa e criação cênica (realizado no Citru-Inba entre 2003 e 2009). Autora dos livros *Cuerpos sin duelo: iconografías y teatralidades del dolor* (Córdoba-Argentina: DocumentA/Escénicas, 2013; México: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2016, revisada e ampliada); *Poéticas del dolor: hacer del trabajo de muerte un trabajo de mirada* (Santiago de Chile: Oxímoron, 2017); *Des-tejiendo escenas: desmontajes: procesos de investigación y creación* (México: Universidad Iberoamericana-Citru/Inba/ Conaculta, 2009); *Escenarios liminales: teatralidades, performances y política* (Buenos Aires: Atuel, 2007; México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, A. C., 2014, revisado e ampliado; Uberlândia: Edufu, 2011 e 2016, revisado e ampliado).

³⁹ Cf. <https://metropolanluis.com/2012/11/navajas-ii-mas-la-recreacion-de-la-violencia-su-critica-reflexion/>. Acesso em 22/04/2023.

gradualmente foi adquirindo a forma de uma provação dolorosa: durante a abertura de suas exposições, a artista sempre realiza a mesma performance, na qual ela extrai sangue para derramá-lo em cálices e manchar cobertores, capas e lençóis (Figura 60 e 61). Essa ação resulta na criação de instalações compostas por vestígios que carregam um testemunho inevitável, expressando o corpo como uma manifestação sintomática do destino dos corpos. Os cobertores ensanguentados são dispostos como vestígios do evento, evocando as dores e os sofrimentos do corpo social sob regimes de necropoder, delineando uma aparência de ordem sacrificial e fantasmal. (Diéguez, 2020)

Juan Villoro⁴⁰, jornalista, escritor e sociólogo mexicano, em sua reportagem “*La alfombra roja, el imperio del narcoterrorismo*”, (O tapete vermelho, o império do narcoterrorismo), publicada em 2010, disse o seguinte sobre o trabalho de Rosa:

Do ponto de vista da arte, a artista de instalações Rosa María Robles antecipou a ressignificação do medo. Sua exposição Navajas, exibida em Culiacán em 2007, incluiu a peça "Alfombra roja" ("Tapete vermelho"), que não se referia à passarela onde os ricos e famosos desfilam a caminho da utopia de Andy Warhol, mas sim aos cobertores dos "acovardados", manchados com o sangue das vítimas, a "colônia penitenciária", que entre janeiro e outubro de 2008, fez quase 3 mil vítimas. O momento irrepetível do crime e as possibilidades ilimitadas do tráfico de drogas assumem outro significado nessa peça. O sangue passa para o tempo linear, para o terreno comum onde a vida é tocada pelo crime. Robles conseguiu obter oito banners em um depósito da polícia. Com eles, criou seu "Tapete Vermelho". Levadas para uma galeria, elas se tornaram um ready-made dramático. Duchamp estava fazendo um pacto com James Ellroy: o "objeto encontrado" como prova do crime. Robles encenou a impunidade duas vezes: Ele mostrou um crime não resolvido e provou como é fácil penetrar no sistema judiciário e se apropriar de objetos que deveriam estar sob vigilância. Navajas deu origem a uma controvérsia sobre a adequação da reciclagem de provas periciais. No entanto, o impacto real do trabalho foi diferente. Na galeria, os cobertores forneceram muito mais evidências do que no necrotério. Após algumas discussões, "Tapete Vermelho" foi retirado. Em seguida, Rosa María Robles tingiu um cobertor com seu próprio sangue. O gesto define com dramatismo

⁴⁰ Juan Villoro. Tradução livre: Juan Villoro. Jornalista, narrador, ensaísta e tradutor. Escreveu os romances *El arrecife*, *Llamadas de Ámsterdam*, *El testigo*, pelo qual ganhou o Prêmio Herralde de 2004, entre outros. Também escreveu o livro de ensaios *Efectos personales*, os contos *La casa pierde*, *Los culpables*, *Apocalipsis* (todos incluídos). Seu trabalho também inclui peças de teatro e literatura para crianças e jovens. Ganhou o Prêmio Iberoamericano de Letras José Donoso 2012. Como jornalista, escreveu sobre esportes, rock, cinema e literatura. Sua reportagem *La alfombra roja, el imperio del narcoterrorismo* (O tapete vermelho, o império do narcoterrorismo) lhe rendeu o 27º Prêmio Internacional de Jornalismo Rei da Espanha. Texto original: Periodista, narrador, ensayista y traductor. Ha escritor las novelas *El arrecife*, *Llamadas de Ámsterdam*, *El testigo*, con la que ganó el Premio Herralde 2004, entre otros. Además, del libro de ensayos *Efectos personales*, los cuentarios *La casa pierde*, *Los culpables*, *Apocalipsis* (todo incluido). Su obra también incluye piezas teatrales y literatura infantil y juvenil. Ganó en el Premio Iberoamericano de Letras José Donoso 2012. Como periodista ha escrito sobre deportes, rock, cine y literatura. Su reportaje *La alfombra roja, el imperio del narcoterrorismo*, lo hizo merecedor del XXVII Premio Internacional de Periodismo Rey de España. Link da reportagem: <https://catedraucv.files.wordpress.com/2013/12/la-alfombra-roja.pdf>

agudo a hora mexicana. Todos nós temos méritos para pisar nesse tapete. De maneira simultânea, o terror se tornou mais difuso e mais próximo. Antes, podíamos pensar que o sangue derramado era "deles". Agora ele é nosso.⁴¹

Figura 61 - Rosa María Robles em performance



Fonte: Xavier Carvajal (Universi Cultura Cubana), 2010⁴²

⁴¹ Tradução livre da reportagem, p.11-12. Texto original: Desde el arte, la instaladora Rosa María Robles anticipó esta resignificación del miedo. Su exposición Navajas, exhibida en Culiacán en 2007, incluyó la pieza "Alfombra roja", que no se refería a la pasarela donde los ricos y famosos desfilan rumbo a la utopía de Andy Warhol, sino a las mantas de los "encobijados", teñidas con sangre de las víctimas, la "colonia penitenciaria" que entre enero y octubre de 2008 cobró cerca de tres mil víctimas. El momento irreplicable del crimen y las posibilidades ilimitadas del narcotráfico adquieren en esta pieza otro sentido. La sangre pasa al tiempo lineal, al suelo común donde la vida es tocada por el crimen. Robles logró hacerse de ocho mantas en una bodega de la policía. Con ellas creó su "Alfombra roja". Llevadas a una galería, se convirtieron en un dramático ready-made. Duchamp pactaba con James Ellroy: el "objeto hallado" como prueba del delito. Robles puso en escena la impunidad por partida doble: mostró un crimen no resuelto y comprobó lo fácil que es penetrar en el sistema judicial y apropiarse de objetos que deberían estar vigilados. Navajas dio lugar a una polémica sobre la pertinencia de reciclar objetos periciales. Sin embargo, el verdadero impacto de la obra fue otro: en la galería, las mantas brindaban una prueba muy superior a la que brindaron en la morgue. Después de algunas discusiones, "Alfombra roja" fue retirada. Entonces Rosa María Robles tiñó una cobija con su propia sangre. El gesto define con acucioso dramatismo la hora mexicana. Todos tenemos méritos para pisar esa alfombra. De manera simultánea, el terror se ha vuelto más difuso y más próximo. Antes podíamos pensar que la sangre derramada era de "ellos". Ahora es nuestra.

⁴² Cf. <https://universoculturalcubano.wordpress.com/2010/10/11/>. Acesso em 13/10/2023

Diéguez, em seu Livro *Corpos sem Luto* (2020), comenta que a obra em questão foi construída por meio da intervenção de diversos eventos da realidade. Em primeiro lugar, surgem os fragmentos corporais, os pedaços de corpos e os cobertores contaminados pelo sangue. Os personagens designados para representar um teatro asséptico e moral, responsáveis por purificar a cena, também emergem. No entanto, devido à impossibilidade de excluir ou substituir os cobertores manchados com vestígios de sangue que explicariam a violenta transgressão dos corpos, os vestígios dos fluxos que a própria artista expele de seu corpo surgem. A disseminação daquilo que se pretendia controlar é transfigurada em novos gestos, novos mantos e texturas fantasmagóricas que reiteram o mesmo sintoma perturbador.

A pesquisadora analisa que ao utilizar sangue para manchar tecidos, enfatizando a materialidade fúnebre e fantasmagórica que os permeia, em um contexto em que o espectro da morte violenta determina nosso cotidiano e modifica nossos hábitos, também se propõe uma reflexão sobre o uso direto do "encarnado" pelo sangue - em vez do vermelho brilhante - para dar conta da ausência e do massacre dos corpos, em oposição à vida que a pintura renascentista buscava representar.

Os cobertores utilizados por Rosa María Robles em suas instalações e posteriormente em suas fotografias manifestam um resíduo corporal que provoca grande impacto. Não é apenas o olhar que choca, mas também o conhecimento do que acontece com os corpos, a vergonha de um conhecimento tácito que a arte grita. Os cobertores carregados de informações corporais, impregnados de traços que deveriam ser objeto de investigações especializadas, no âmbito da arte, parecem um sinal ininteligível e violento, precisamente devido a todas as pistas que oferecem aos olhos que desejam interpretá-las.

Figura 62 - Exposição obra Renacimiento, 2007- La Rebelión de los iconos



Fonte: Revista Espejo, 2023⁴³

⁴³ Cf. <https://revistaespejo.com/2019/05/25/la-rebelion-de-los-iconos-rosa-maria-robles-muestra-la-violencia-al-desnudo-en-su-nueva-exposicion/>. Acesso em 23/04/2023

Figura 63 - Detalhe da obra *Renacimiento*, 2007 - *La Rebelión de los iconos*

Fonte: Arte por Excelencias, 2010⁴⁴

Exemplificadas nas Figuras 61 a 65, a série *Navajas* se transfigurou em novos métodos e texturas fantasmagóricas, corrompeu a presença com aparição, deu força ao suporte fotográfico, o procedimento de montagem, a construção teatral da imagem, ao processo performático e a estratégia de apropriação. As estratégias performáticas e teatrais usadas por Rosa se tornaram dispositivos para a criação da série estabelecendo uma reflexão sobre o declínio dos valores sociais e familiares e sobre o crescente aumento da violência com espetacularidade punitiva dos corpos. (Diéguez, 2020)

O manto dos corpos das vítimas de narcotráfico (como no caso das figuras 59, 60, 62 e 64) e o cobertor de hospital utilizado em experiência pessoal (imagens do capítulo três), são objetos sintoma que não estão no lugar de outra coisa, mas são eles mesmos, reais em cena, deslocados de sua função habitual trabalhando como

⁴⁴ Cf. <https://www.arteporexcelencias.com/es/node/2611>. Acesso em 23/04/2023

um signo secreto, operando na função de perturbação do ciclo comum (2015, p.44), como uma imagem-ardente proposta por Didi-Huberman:

Saber olhar uma imagem seria, de certo modo, ser capaz de distinguir o lugar onde a imagem arde, onde sua eventual beleza reserva um lugar a um 'signo secreto', a uma crise não apaziguada, um sintoma (Didi-Huberman, 2012, p. 26).

Figura 64 - "El ángel de la independencia", 2010, da série: La rebelión de los iconos.



Fonte: Arte por Excecelencias, 2010⁴⁵

⁴⁵ *Idem*, nota 42.

O trabalho de Rosa nos serve de alicerce, pois utiliza objetos vestígios e temas da violência, do sintoma no território da imagem, do suporte fotográfico e performático para produzir suas obras artísticas, como exemplificado na Figura 65, “*El ángel de la independencia (2010)*” – que é um monumento em estilo coríntio feito em homenagem à independência do México, onde a artista constrói as asas do anjo com penas de avestruz e substitui o tecido que cobre as partes íntimas do anjo pelo cobertor ensanguentado de uma vítima do narcotráfico (Figura 64). A partir dessa ideia buscamos criar imagens potentes, utilizando também um objeto que foi deslocado da realidade para a teatralidade fotográfica da presente pesquisa. É o caso do cobertor/lençol de hospital – carregado de simbologia e dor de textura e manchas, com propriedades de reter cor, sangue, dor, suor, esquentar (ou não) e (en)cobrir as vítimas do Covid aqui no Brasil. O referido cobertor se impõe como objeto de denúncia através da arte ao ser um elemento representante da dor e do luto pessoal

Figura 65 - El ángel de la independencia



Fonte: Getty (Ad Magazine), 2019⁴⁶.

Em vista disso, buscamos, artisticamente, desencadear uma reflexão sobre a dor das perdas que tivemos e o silêncio com que nossa sociedade a enfrentou. Soma-se a isso a desumanização e o descaso com que o governo tratou nosso povo, cujo resultado foi mais de 676 mil vítimas⁴⁷ o que nos colocou na 3^o posição dos países com mais número de mortos devido ao Covid-19. Retratamos também a ausência dos entes queridos por meio do objeto cobertor/lençol (Figura 66).

⁴⁶ Cf. <https://www.admagazine.com/cultura/historia-angel-de-la-independencia-monumentos-historicos-mexico-20190913-5629-articulos>. Acesso em 27/04/2023.

⁴⁷ Fonte: JHU CSSE COVID-19. Acesso em jul./2022.

Figura 66 - Cobertor e Lençol de Hospital.



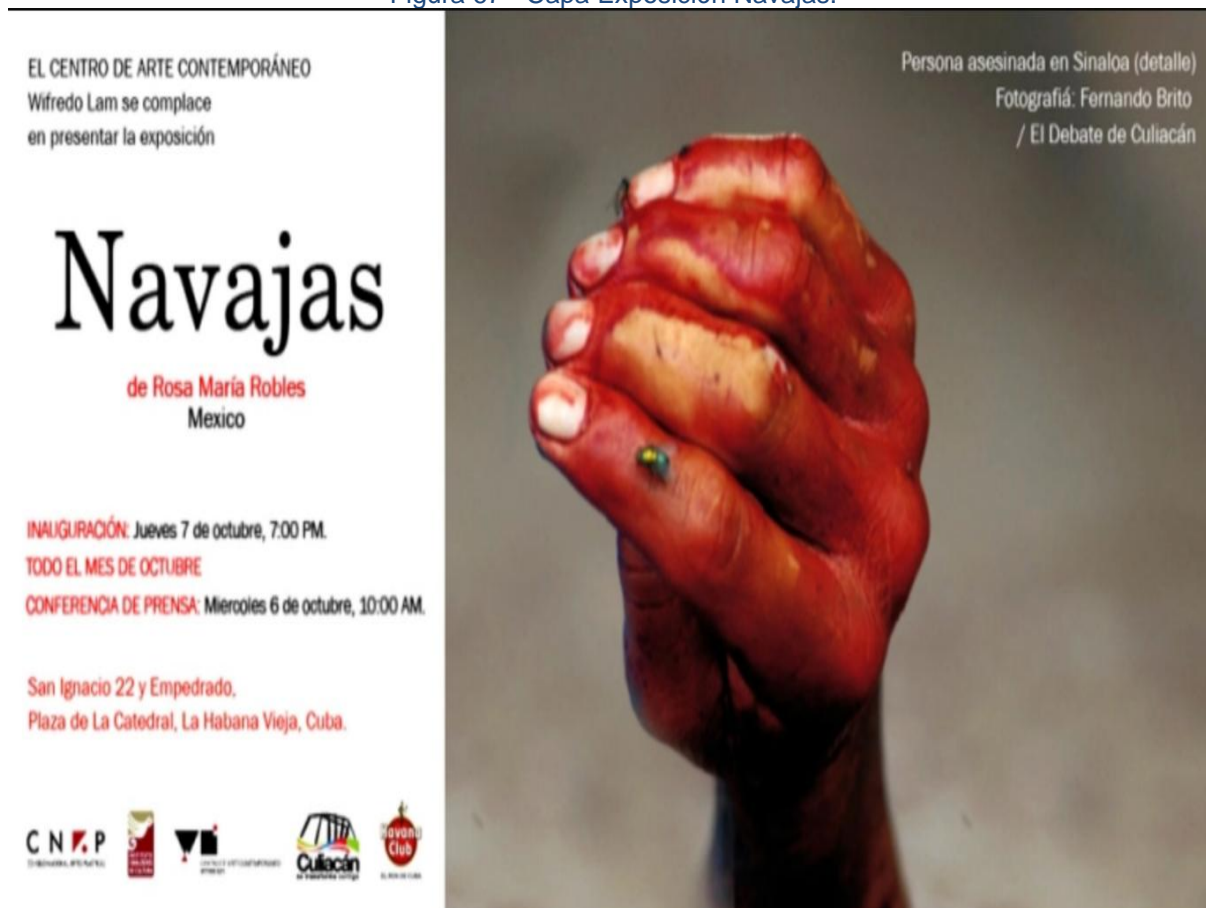
Fonte: Vanessa Croft. Acervo Pessoal. 2022

Com base em análises do Teatro Visual de Wagner Cintra e o trabalho *Navajas*, em especial a parte intitulada *La Rebelión de los Iconos*, é possível observar a dramaticidade da cena criada a partir do posicionamento da luz, do corpo e dos materiais em cena, como no caso da Figura 67 (capa da exposição *Navajas*), onde observamos a mão da performer coberta pelo sangue real da própria artista, disposta de forma teatral como o membro enrijecido coberto de sangue do corpo de uma vítima da violência; da luz utilizada para a exposição e registro fotográfico das obras reconfiguradas; do instantâneo fotográfico, que revela a textura, a coloração e o inesperado: a mosca, inseto vivo que rodeia o mundo da morte de forma que gera impacto e petrificação do espectador.

Buscamos desenvolver, assim, a aplicação desse estudo e dos resultados parciais em um experimento prático da teatralidade fotográfica da dor no estudo de direção de arte e objeto sintoma. O trabalho foi estruturado a partir de referências

bibliográficas, visuais e fotográficas. Nesse estudo, os principais teóricos foram: Ileana Diéguez, Didi-Huberman e Wagner Cintra. Vide imagens abaixo:

Figura 67 - Capa Exposición Navajas.



Fonte: Fernando Brito (El Taburete), 2010⁴⁸

⁴⁸ Cf. <https://eltaburete.wordpress.com/tag/rosa-maria-robles/>. Acesso em 01/05/2023.

Figura 68 - Capa do Artigo “Considerações acerca do Teatro Visual e da Dramaturgia da Visualidade” de Wagner Cintra (2018).



Fonte: Nadja Kouchi (Wagner Cintra), 2018

Figura 69 - Capas dos Livros usados para essa pesquisa. *Corpos sem Luto* de Ileana Diéguez e *Diante da Imagem* de Didi-Huberman



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia: Vanessa Croft

Esta pesquisa está em processo de descobertas, de experimentação das possibilidades de espaços locais da minha cidade como palco para os processos fotográficos. Sem dúvidas, os estudos sobre imagem-sintomas, tensões, entre os jogos de luz, materiais, espaços, formas tangíveis e não tangíveis, entre o real e o simulado, o vivo e o inanimado nos levarão a caminhos de construção de uma dramaticidade da imagem mais lapidada e mais verdadeira, repleta de simbolismos carregadas pelo sentimento.

O trabalho da artista mexicana Rosa e o estudo da imagem a partir da ótica da pesquisadora Diéguez nos motivaram, intelectualmente, ao aprofundamento experimental e à apropriação da produção de conhecimento através da imagem o que dá origem a esta proposta de estudo acerca do procedimento de “teatralidade fotográfica” (Diéguez, 2020) a partir do conceito de “sintoma” (Didi-Huberman, 2013) na cena teatral velada na instantaneidade fotográfica e seu valor acumulativo no

formato de exposição/instalação, destacando o *sintoma* no território da imagem adotada como estratégia de produção de conhecimento.

A obra *La rebelión de los iconos (2007-2012)* incorpora o suporte fotográfico, o procedimento de montagem, a construção teatral e a estratégia de apropriação (Diéguez, 2020); aspectos esses que trazemos na presente pesquisa. Diéguez afirma que:

Se a fotografia nos instala em um teatro de morte - como disse Roland Barthes⁴⁹ (1984, p.53) - onde predomina a ordem espectral, as imagens criadas por Robles acentuam um duplo regime fantasmal. O cobertor com sua inevitável espectralidade, sempre está no lugar dos copos. Os cenários estão enrarecidos pelas aparições que exibem seu poder sintomático. O real - nos objetos contaminados, nas imagens fotográficas dos copos abertos - interrompe o curso normal da representação visual e cria a aparição dos sintomas, o que Didi- Huberman tem nomeado como o paradoxo visual da aparição (2006,63) (Diéguez, 2020, p. 295).

3.4. *MISE EN ABYME*⁵⁰ - QUANDO A FOTOGRAFIA REVERBERA À MORTE

Em relação à citação que Diéguez faz sobre a comparação entre a instalação da fotografia em um teatro de morte⁵¹, Barthes explora algumas semelhanças entre essas duas formas de representação. No teatro, a encenação e a atuação são elementos-chave, em que os atores dão vida ao drama por meio de suas interpretações e expressões corporais, e o semiólogo relembra sobre um pilar primeiro do fazer teatral, onde (...) “caracterizar-se era designar-se como um corpo ao mesmo tempo vivo e morto (...) (Barthes, 1984, p. 53), é ceder seu corpo (morrer) como receptáculo para dar vida a outrem. Na fotografia, para Barthes, há uma captura de

⁴⁹ Roland Barthes foi um influente pensador francês, escritor, sociólogo, crítico literário, semiólogo. Uma das obras mais conhecidas é "A Câmara Clara: Nota sobre a Fotografia" (1980), um livro em que ele explora profundamente a natureza e o poder da fotografia. Nessa obra, Barthes apresenta sua análise sobre a fotografia como um meio singular de representação e comunicação, identificando a noção de "punctum" como o elemento da imagem que o toca emocionalmente, desencadeando uma resposta subjetiva do espectador. Falaremos um pouco mais na subseção de Descritores.

⁵⁰ *Mise en abyme* é um termo francês que se traduz literalmente como "colocado no abismo". É uma técnica literária e artística em que uma obra contém uma representação menor de si mesma, criando assim uma estrutura recursiva. Em outras palavras, é quando uma obra inclui uma versão menor ou representação de si mesma dentro de si mesma. O escritor francês André Gide popularizou o termo *mise en abyme* ao usar essa técnica em suas obras. A *mise en abyme* cria uma sensação de profundidade e complexidade na obra, levando os espectadores e leitores a questionar a natureza da representação e da realidade. É uma técnica que desafia as fronteiras entre ficção e realidade, convidando o público a refletir sobre camadas de significado e interpretação dentro da obra.

⁵¹ DIÉGUEZ, Ileana. *Corpos sem Luto: iconografias e teatralidades da dor*. Teatro Popular de Ilhéus., 2020. p. 295.

um instante, um "aqui e agora" congelado, que se distancia da temporalidade do teatro, cujo evento ocorre ao vivo no palco; mas que

[...], imaginariamente, a Fotografia (aquela de que tenho a *intenção*) representa esse momento muito sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem um sujeito nem um objeto, mas antes um sujeito que se sente tornar-se objeto: vivo então uma micro experiência da morte (do parêntese): torno-me verdadeiramente espectro (Barthes, 1984, p. 27).

Ele frisa que a Fotografia conecta-se à arte pelo Teatro, não pela Pintura; o que a aproxima do teatro, para Barthes, é a morte. Para ele, "(...) a Foto é como um teatro primitivo, como um Quadro Vivo, a figuração da face imóvel e pintada sob a qual vemos os mortos" (Barthes, 1984, p. 53-54).

Barthes discute o conceito de que ao posar para uma foto (atuar para a criação da imagem) o sujeito se torna espectro, um "Todo-Imagem, isto é, a Morte em pessoa" (Barthes, 1984, p. 29) onde a "morte teatralizada" na fotografia está relacionada à percepção de que a imagem captura uma ausência presente, já que o retratado em algum momento não estará mais conosco, mas continua vivo na foto. Dessa forma, estabelece uma rica conexão entre fotografia, teatro e morte, onde a morte é o *eidos* da fotografia (BARTHES, 1984, conceito de que a fotografia tem a capacidade de capturar um "isso foi"⁵² (Barthes, 1984, p. 115). O *eidos*⁵³ refere-se ao caráter essencial, à essência ou ao "ser" de alguma coisa.

Em relação à fotografia, Barthes também estava interessado em entender a relação entre o Real e o Vivo, para ele:

"(...) a imobilidade da foto é como o resultado de uma confusão perversa entre dois conceitos: o Real e o Vivo: ao atestar que objeto foi real, ela induz sub-repticiamente a acreditar que ele está vivo, por causa desse logro que nos faz atribuir ao Real um valor absolutamente superior, como que eterno; mas ao deportar esse real para o passado ("isso foi"), ela sugere que ele já está morto" (Barthes, 1984, p. 118).

⁵² Em francês: "ça a été", do verbo "*être*", que ora pode assumir "ser", "estar", "existir".

⁵³ De uma maneira simples e clara podemos dizer que *eidos* é o vigorar do Ser em cada sendo, a sua essência, sem a qual não é. É ele que faz de cada ser um próprio.

- Manuel Antônio de Castro.

Partindo desse prisma, diríamos que seria como se ela pudesse apresentar uma realidade passada, um momento que existiu, que é capturado e imortalizado no presente, através da imagem fotográfica. Ele contrasta os “eidos” da fotografia com outras formas de representação, como a pintura. Na pintura, o artista pode reinterpretar e reinventar a realidade ao criar uma imagem. No entanto, na fotografia, o que é retratado já existiu concretamente em algum momento no passado. A fotografia é, portanto, uma forma de testemunho, uma prova de que algo foi, de que uma situação ou um evento realmente aconteceu. (Barthes, 1984).

Dessa forma, Roland Barthes estabelece uma rica conexão entre fotografia, teatro e morte, destacando a natureza emotiva da fotografia e sua capacidade de evocar memórias, emoções e reflexões sobre a finitude da vida. Essa relação complexa e poética enriquece a compreensão da fotografia como um meio de comunicação visual profundamente complexo e impregnado de significados subjetivos.

3.5.A FOTOGRAFIA COM BARTHES, SOULAGES, ROUILLÉ, POIVERT E A FOTOGRAFIA NA FOTOPERFORMANCE.

Trouxemos Barthes (1984) a fim de promover um diálogo entre a foto e o teatro, mas consideramos necessário trazer também sua abordagem mais ampla na qual realiza uma leitura semiológica, a partir de três perspectivas distintas (ou intenções, emoções): a ação de fotografar (*fazer*), a experiência de se tornar imagem (*experimental*) e o ato de contemplar a fotografia (*olhar*). O fotógrafo, *operator*, é responsável por capturar a imagem, enquanto nós, *spectator*, somos aqueles que a examinamos. Aquilo/Aquele que é retratado na fotografia é denominado *Spectrum*, termo que possui uma relação em sua raiz com o espetáculo. Segundo Barthes (1984, p. 20, grifos nossos), a palavra *spectrum* também adiciona uma dimensão “um pouco terrível que há em toda fotografia: **o retorno do morto**”, a evocação do passado.

Esse retorno repentino ao passado se dá porque "o que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente."(Barthes, 1984, p. 13). Em outras palavras, a fotografia é capaz de preservar um momento específico, mas esse momento jamais poderá ser revivido ou experimentado novamente na realidade.

Assim como o uso de objetos reais deslocados para a cena fotográfica, interrompem o curso normal da representação visual e criam a aparição de sintomas (Dieguéz,2020). É no ato, no fazer do disparo do *operator* que a fotografia paralisa o curso natural das coisas: "(...) ao olhar uma foto, incluo fatalmente em meu olhar o pensamento desse instante, por mais breve que seja, no qual uma coisa real se encontrou imóvel diante do olho. Reporto a imobilidade da foto presente à tomada passada, (...) (Barthes, 1984, p. 117).

Barthes pensa a foto pela experiência que tem enquanto *Spectator* (aquele que olha) e do *Spectrum* (aquilo que é olhado) e conduz a escrita da obra *A Câmara Clara* pela vertente do *fazer*, do *operator*, do disparo. Ele levanta o conceito de referente, como um pilar fundador da fotografia:

Diz-se com frequência que são os pintores que inventaram a Fotografia (transmitindo-lhe o enquadramento, a perspectiva albertiniana e a óptica da *camera obscura*). Digo: não, são os químicos. Pois o noema "*Isso foi*" só foi possível a partir do dia em que uma circunstância científica (a descoberta da sensibilidade dos sais de prata à luz) permitiu captar e imprimir diretamente os raios luminosos emitidos por um objeto diversamente iluminado. A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela (Barthes, 1984, p. 121).

A partir desse conceito, da foto como emanção do referente, Barthes argumenta que a Fotografia "é um certificado de presença [...] um real que não se pode mais tocar" (Barthes, 1984, p. 129-130). E complementa dizendo que:

A Fotografia não rememora o passado (não há nada de proustiano em uma foto). O efeito que ela produz em mim não é o de restituir o que é abolido (pelo tempo, pela distância), mas o de atestar que o que vejo de fato existiu (Barthes, 1984, p. 123).

E seria então esse atestado do verídico na Fotografia que a distinguiria dos outros métodos de representação:

Nenhum escrito pode me dar essa certeza. (...) mas, a Fotografia, por sua vez, é indiferente ao revezamento (entre lógica e juramento): ela não inventa, é a própria autenticação (...) pode mentir quanto ao sentido das coisas, na medida em que por natureza é *tendenciosa*, jamais quanto à sua existência. (Barthes, 1984, p. 129).

Barthes argumenta que cada fotografia atesta a presença de algo no passado. A fotografia, portanto, é uma evidência de que algo existiu em um determinado momento e lugar. Esse "isso foi" transmite uma sensação de perda e passado

irrevogável. A fotografia é, para Barthes, um testemunho do que já não é, mas que uma vez foi proporcionando um encontro direto com o real histórico.

François Soulages, filósofo e teórico de arte, por outro lado, ao discutir a fotografia, introduz a ideia de "isto foi encenado". Um dos principais livros em que ele explora profundamente essa ideia é *Esthétique de la photographie: La perte et le reste* (Estética da Fotografia: A Perda e o Resto), publicado em 1998. Nesse livro, Soulages argumenta que a fotografia é uma prática artística que envolve sempre uma certa construção ou encenação, ao contrário da visão de Barthes de uma captura direta do real.

Para Soulages, a fotografia não é apenas um reflexo passivo da realidade, mas uma construção ativa do fotógrafo. Isso implica que toda fotografia é, em certa medida, encenada – mesmo quando pretende ser um retrato espontâneo ou documental. A encenação pode ocorrer de várias maneiras, incluindo *Escolhas Técnicas e Compositivas* (O fotógrafo faz escolhas deliberadas sobre o enquadramento, a iluminação, o ângulo, a composição, entre outros aspectos técnicos, que influenciam diretamente a aparência final da imagem); *Intervenção e Direção* (Muitas vezes, o fotógrafo pode intervir diretamente na cena, orientando os sujeitos, rearranjando elementos ou esperando pelo momento certo para capturar a imagem desejada); e *Manipulação Pós-Captura* (A edição e a manipulação digital da imagem após a captura também fazem parte desse processo de encenação, permitindo ao fotógrafo ajustar e alterar a imagem para alcançar o efeito desejado).

Barthes vê a fotografia como uma prova objetiva de um momento passado tendo um vínculo direto e indiscutível com o real histórico, sendo testemunho visual de algo que existiu. Ele também sugere que a fotografia tem um impacto emocional profundo no observador, evocando sentimento de perda e memória.

Para Soulages, a fotografia é uma interpretação do real, sempre mediada pelo olhar e pelas escolhas do fotógrafo. Ele vê a fotografia como uma construção subjetiva e intencional, o "isto foi encenado", que coloca o foco na construção do momento fotográfico, muitas vezes atemporal, destacando a criação artística sobre a documentação. Ele também enfatiza a capacidade da fotografia de transmitir significados complexos e subjetivos, convidando o observador a interpretar a cena representada.

Em suma, enquanto Barthes se concentra na fotografia como uma evidência do passado, Soulages destaca a natureza criativa e interpretativa da fotografia. Ambos os conceitos se complementam e oferecem perspectivas valiosas sobre a complexidade e a profundidade da fotografia como meio de comunicação visual.

Do ponto do “isto foi encenado”, Barthes faz um adendo, onde, como no teatro, a fotografia é uma encenação: “(...) a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a “posar”, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem” (Barthes, 1984, p. 22). Em essência, o semiólogo enfoca na fotografia não as questões técnicas, históricas ou sociológicas, mas sim aquilo que desperta prazer e emoção, permitindo-o ouvir uma voz distinta presente na imagem.

Na fotoperformance, o *Operator/fotógrafo* desempenha papel de encenador onde seu olhar é um norteador na criação de uma dramaturgia fotográfica. É uma prática artística híbrida que combina a linguagem da fotografia com a expressividade da performance, estabelecendo uma simbiose entre ambas as formas de expressão. Nesse contexto, a fotografia não é um meio passivo de registro, mas uma ferramenta ativa e complementar à ação performática. Quando um artista assume todas as funções criativas, fotógrafo-encenador-performer, ele busca capturar e externalizar seu olhar, por meio da imagem fotográfica, à dinâmica e à efemeridade do momento performativo, ampliando, assim, a experiência da performance em si.

A fotoperformance transcende a documentação estática, adquirindo características de uma performance em si, conferindo-lhe novos significados e narrativas visuais, pois é a interação direta entre a performance ao vivo e o dispositivo fotográfico, onde a *mise-en-scène*⁵⁴ incorpora a presença da câmera interagindo, encenando para a objetiva, utilizando-a como um objeto de exploração, onde as

⁵⁴ Entre os modos técnicos de maior recorrência da fotoperformance estão a montagem, a colagem e a *mise-en-scène*. (...) A *mise-en-scène* — caso clássico de encenação performática diretamente para a objetiva, é talvez a utilização mais franca e convincente da fotografia como suporte primeiro da ação, o que chamamos propriamente de fotoperformance. Pensadas particularmente para a câmera, elas (as ações) são trabalhadas de forma a resultar em uma imagem expressiva e visualmente potente. Neste caso, a imagem deve ser dotada de eficácia emblemática. Quer dizer, a ênfase deve recair na força de sua unicidade: uma só imagem impactante e sintética conceitualmente. Em quase todos exemplos históricos do gênero, a relação do artista com a câmera é frontal e direta. O performer pode apresentar-se de corpo inteiro diante da câmera, não raro personificado pelos trajes e gestos corporais; cortado na altura da face/ cabeça, enfatizando as expressões; ou ainda mostrando detalhes significativos diretamente para a objetiva, como incisões e marcas sobre a pele. Em todos os casos, o objetivo é criar uma imagem penetrante e potente, identificada talvez com aquilo que Benjamin qualificou de imagem tátil, aquela capaz de provocar reações físicas e psíquicas imediatas (...) (Vinhosa, 2014, p. 2883).

ações, ou os *scripts*, tal como como comentaremos mais adiante, são pensados diretamente para o dispositivo, buscando a imagem mais potente e expressiva visualmente. A fotografia registra essa interação, criando uma metalinguagem visual que reflete a relação entre os artistas fotógrafo e performer⁵⁵.

Tanto o conceito de "isto foi encenado", de François Soulages, quanto a *mise-en-scène* na fotoperformance, discutida por Vinhosa, exploram a ideia de que a fotografia é uma prática construtiva e intencional. Ambos enfatizam a importância da encenação na criação de imagens que não apenas documentam o real, mas o interpretam e transformam, criando obras de arte que são expressivas, impactantes e carregadas de significado. A fotoperformance, com sua relação direta e planejada com a câmera, exemplifica a teoria de Soulages de que toda fotografia é, em algum nível, uma encenação deliberada do real.

Como dispositivo artístico, a fotografia e performance fundidas, permitem também a autorrepresentação⁵⁶ e autoexpressão, onde o fotógrafo-performer reconfigura a fotografia, ampliando-a para uma plasticidade mais ligada ao domínio do sensível, inserindo o peso da autoria criativa, usa do autorretrato como espaço ficcional para que se expresse e se represente de forma poética através de imagens, tornando "(...) visível alguma coisa do mundo, alguma coisa que não é, necessariamente, da ordem do visível (...)" (Rouillé, 2009, p. 287).

Rouillé adota o termo "fotografia-expressão", bordando a fotografia como uma forma de arte que transcende a documentação da realidade, enfatizando a capacidade do fotógrafo de expressar emoções, pensamentos e uma visão de mundo através das imagens. Rouillé propõe que a fotografia deve ser entendida como um meio de comunicação artística e subjetiva, estabelecendo aqui uma conexão como Soulages,

⁵⁵ A "performance arte" é uma forma de expressão artística contemporânea que envolve a apresentação ao vivo de ações ou eventos planejados, realizados por artistas performers. Essa forma de arte se caracteriza pela sua efemeridade e pela presença física do artista perante o público, com ênfase na ação e na interação em tempo real. Diferentemente das artes visuais tradicionais, a performance arte desafia as noções convencionais de "obra de arte" ao ser mais centrada na experiência, no corpo do artista e no impacto direto sobre os espectadores. Através desse meio, os artistas frequentemente abordam questões sociais, políticas, culturais e pessoais, explorando novas possibilidades de expressão e significado. Etimologicamente, a palavra performance deriva do francês antigo *performance*, e significa "dar forma", "fazer".

⁵⁶ Trago como exemplos as artistas Cindy Sherman e Carolee Schneemann. Cindy Sherman, conhecida por suas fotografias autorretratadas onde utiliza a fotografia para criar personas performáticas e explorar a construção da identidade. E Carolee Schneemann, artista performática e multimídia cujo trabalho frequentemente incorporava a fotografia para documentar suas ações corporais, sexualidade e gênero.

e destaca que a criatividade e a intencionalidade do fotógrafo desempenham papéis centrais.

Segundo o autor, não se pretende tirar da fotografia sua vertente documental. Ele afirma que “a imagem é tanto a impressão (física) da coisa, como produto (técnico) do dispositivo, e o efeito (estético) do processo fotográfico” (Rouillé, 2009, p. 79). A expressão é uma qualidade fundamental e intrínseca à fotografia, presente tanto em suas formas documentais quanto artísticas. Portanto, a diferença entre fotografia documental e fotografia expressiva não reside na essência, mas no grau de ligação com o real, indo de uma reprodução fiel da realidade a uma manifestação de pura subjetividade.

A edição fotográfica oferece oportunidades para a manipulação criativa da imagem (do real), sendo uma útil ferramenta na fotoperformance, permitindo que o artista experimente técnicas como sobreposição, colagem, exposição múltipla e edição digital. Essas manipulações podem adicionar camadas de significado e complexidade à performance, criando uma fusão entre a realidade e a imaginação. O artista pode explorar a desconstrução, a fragmentação ou a distorção da imagem para transmitir emoções ou conceitos específicos, além de usar essas imagens como projeção, por exemplo, para a composição de outras performances.

Uso de adereços e cenografia permite ao artista poder projetar e construir conjuntos ou utilizar espaços existentes de maneiras inovadoras para criar composições visuais envolventes. A foto capta essas criações, registrando a interação entre os performers, os adereços e o ambiente, resultando em imagens com uma estética única.

Ao listar esses desdobramentos que a fotografia oferece ao fazer artístico, voltamos à obra *A Câmara Clara: Nota sobre a Fotografia* (1984), onde Roland Barthes analisa a fotografia de uma forma profunda e poética, explorando suas dimensões emocionais e filosóficas. Ele divide a fotografia em dois elementos principais: o *studium* e o *punctum*.

O *studium* é a parte mais intelectual e cultural da fotografia. É a dimensão que pode ser explicada pela contextualização, pela cultura, pelas referências históricas e sociológicas presentes na imagem. É aquilo que pode ser analisado objetivamente, sem envolvimento emocional direto. Por outro lado, o *punctum* é a parte mais pessoal e subjetiva da fotografia. É aquilo que toca o espectador emocionalmente, muitas

vezes de forma inesperada e individual. É um detalhe, um elemento não previsível, que faz com que uma fotografia específica seja especialmente significativa e poderosa para alguém. (Barthes, 1984, p. 45 e 68)

Podemos talvez comparar o *punctum* da fotografia com o teatro, pois assim como no teatro, onde o ator pode encarnar a personagem de maneira singular e emocional, a fotografia também é capaz de capturar um momento único que pode evocar emoções pessoais e profundas no espectador. A analogia com o teatro é usada para ressaltar o poder emocional da imagem fotográfica e como essa capacidade de tocar emocionalmente pode se assemelhar ao impacto que uma performance teatral pode ter na plateia. Barthes também explora a noção de *punctum* em relação ao *eidós*. O *punctum* é o detalhe ou o elemento que toca o espectador emocionalmente em uma fotografia. Para ele, o *eidós* está presente em toda fotografia, mas é o *punctum* que desperta o interesse pessoal e a conexão emocional do espectador com a imagem. (Barthes, 1984.)

No contexto desta pesquisa, compreendemos o *punctum* como algo a ser buscado, ou seja, o nosso *eidós*. No trabalho de Rosa Maria Robles (ousamos incluir o nosso), observa-se a manifestação de uma poeticidade a ser imortalizada na ação da imagem (é esse *punctum*), pretendido de forma consciente ou não em cada imagem. Um *punctum* que revelamos tocante consta na Figura 69 que apresenta detalhes fornecidos pelas probabilidades do Tempo, retratando a mão coberta de sangue de uma pessoa assassinada em Sinaloa. Todo o *spectrum* fantasmagórico da imagem se torna ainda mais potente, devido à presença das moscas, seres esses vivos e tão presente na dimensão dos mortos.

Quando se trata de performar para a câmera, o ambiente se torna também uma variante que pode ser um norteador da construção da ação do performer e conseqüentemente da imagem. Com isso, é possível observar enorme diferença entre construir uma cena em um ambiente controlado, (palcos, auditórios); em ambientes não controlados, como em uma casa com sua estrutura de iluminação, chão, acústica e privacidade; e conceber uma imagem, uma fotoperformance, em um ambiente externo, aberto, que está em constante transformação da ação da vida ao redor e do tempo. Tempo também enquanto *Kairós* e *Cronos*⁵⁷.

⁵⁷ Diferencio aqui o Tempo, que se refere às condições meteorológicas do momento em que a fotoperformance é realizada e referente à mitologia grega, onde Cronos é o tempo mensurável,

Outro aspecto perceptível tanto durante a análise da produção das imagens desta pesquisa quanto das imagens dos projetos *Navajos* e *La Rebelión de los iconos* é que o performer e o fotógrafo devem ser maleáveis aos aspectos não controláveis, dando a devida atenção ao *script* proposto, trabalhando com as possibilidades que possam surgir advindas do ambiente vivo ao seu redor. Esse *script* é intitulado por Eleonora Fabião de programa performativo, em que

“(...) o programa é o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio. (...) quanto mais claro e conciso for o enunciado [...] mais fluida será a experimentação” (Fabião, 2013, p. 4).

Outra conexão bastante forte entre o trabalho de Rosa e o que estamos a apresentar vem da utilização da prática do *tableau vivant* (do francês, "quadro vivo"). Vários artistas contemporâneos, como Rosa Maria Robles, Cindy Sherman⁵⁸, Sandy Skoglund⁵⁹, Gregory Crewdson⁶⁰, entre outros, corroboram com a prática do *tableau vivant* associada à fotografia para criar obras, ou recriar obras clássicas, trazendo um novo olhar sobre temas e composições tradicionais. Essa prática não apenas homenageia os mestres antigos, mas também questiona e recontextualiza suas obras no mundo moderno.

Michel Poivert (2010), historiador da fotografia, aborda o conceito de *tableau vivant* em seus estudos sobre a história e a estética da fotografia. O *tableau vivant* é uma prática que remonta ao século XVIII e XIX, onde pessoas posavam imitando cenas de pinturas famosas, congelando-se em poses dramáticas para criar uma representação visual viva de uma obra de arte. Nos séculos XVIII e XIX, o *tableau vivant* ganhou popularidade na Europa, especialmente em eventos sociais e culturais. Era uma forma de entretenimento nas cortes e salões aristocráticos, onde a elite se

sequencial, cronológico. Já Kairós é o momento, algo indeterminado no tempo, um acontecimento especial ou uma experiência oportuna.

⁵⁸ Cindy Sherman é uma das artistas mais conhecidas por usar a técnica do *tableau vivant* em sua fotografia. Ela se transforma em diferentes personagens e recria cenas que lembram pinturas clássicas, filmes e outros elementos da cultura visual, questionando identidades e estereótipos.

⁵⁹ Sandy Skoglund cria elaborados cenários para suas fotografias, combinando elementos esculturais e performativos. Seu trabalho utiliza o *tableau vivant* para explorar temas como o surrealismo, a realidade e a fantasia.

⁶⁰ Gregory Crewdson cria fotografias que parecem cenas de filmes, com uma atenção meticulosa à composição, iluminação e detalhe. Suas obras muitas vezes evocam uma sensação de mistério e surrealismo, utilizando o *tableau vivant* para construir narrativas visuais.

reunia para assistir ou participar dessas representações vivas de cenas históricas, mitológicas ou literárias.

Além de seu valor como entretenimento, servia como uma forma de educação visual e cultural, ajudando as pessoas a se familiarizarem com obras de arte e temas clássicos. Com o advento da fotografia no século XIX, o *tableau vivant* encontrou um novo meio de expressão: fotógrafos começaram a criar imagens que imitavam a estética e a composição das pinturas clássicas, usando modelos vivos para representar cenas detalhadas e cuidadosas.

Poivert destaca várias maneiras pelas quais o conceito continua a influenciar a arte visual e a fotografia, como a primeira que já citamos, onde artistas contemporâneos usam a fotografia para recriar obras de arte clássicas, trazendo um novo olhar sobre temas e composições tradicionais. O *tableau vivant* na fotografia contemporânea, muitas vezes, explora questões de identidade, gênero e performance. Artistas como Cindy Sherman, por exemplo, usam a técnica para explorar e desafiar papéis sociais e estereótipos.

A fotografia de *tableau vivant* cria narrativas visuais complexas, onde cada elemento da cena é cuidadosamente planejado e executado. Isso permite aos artistas contar histórias ricas e evocativas em uma única imagem, usando a composição e a luz para criar atmosferas específicas. Em algumas práticas contemporâneas, o público é convidado a participar da criação de *tableaux vivants*, borrando as linhas entre o espectador e o performer. Isso pode criar uma experiência mais imersiva e envolvente. Essa prática/estética também tem sido adotada na fotografia de moda e publicidade, onde a encenação cuidadosa e a composição dramática podem ajudar a criar imagens impactantes e memoráveis. O conceito também influencia o cinema e o teatro, onde cenas são compostas e coreografadas para criar imagens visuais poderosas e evocativas, muitas vezes inspiradas em pinturas clássicas. E na arte performática, é usado para criar momentos de imobilidade dramática dentro de performances ao vivo, destacando a relação entre movimento e pausa, ação e contemplação.

O conceito de *tableau vivant*, conforme explorado por Michel Poivert, mostra-se como uma ponte entre a arte clássica e as práticas visuais contemporâneas. Ele não apenas mantém viva a tradição de representar cenas artísticas com precisão e atenção ao detalhe, mas também oferece uma rica plataforma para a exploração de temas modernos e questões sociais. Através da fotografia, performance e outras

formas de arte visual, o *tableau vivant* continua a ser uma ferramenta poderosa para a criação de imagens que são ao mesmo tempo belas, provocativas e profundamente significativas.

Um aspecto primeiro dessa prática se perde devido à natureza do congelamento da fotografia, que é a delicada relação entre imobilidade e movimento. Um *tableau vivant* nunca é totalmente estático, pois envolve o movimento de tomada de posição gestual, de partitura corporal e a percepção dos movimentos sutis dos atores, como respiração, piscar de olhos e tónus muscular. Esses movimentos, apesar de serem idealmente minimizados e vistos como quebras, também geram interesse ao público ao assegurar o caráter "vivo" da representação. No entanto, a essência da prática se mantém no caráter claramente posado das personagens, a frontalidade do enquadramento, o uso de iluminação na *mise-en-scène* e a construção de uma narrativa.

Agregando a essa prática, em conformidade com as coordenadas do nosso programa performativo, visando alcançar sucesso na consolidação da imagem, evitando que as potenciais emoções desviassem o caminho, mantendo como foco primordial a construção de uma narrativa imagética denunciante, a exemplo de Rosa, e em conjunto com nossa elaboração estratégica de ações e soluções inerentes ao papel da direção de arte e da profissão de fotógrafa buscamos também permitir que nossa atenção meticulosa aos detalhes revelasse um *punctum* interno de maneira visualmente expressiva na materialização da imagem. Tais esforços se encontram presentes no capítulo 1 e na série "AUSÊNCIAS", cuja descrição mais sensível é apresentada no capítulo 3.

3.6. A PRESENÇA DO OBJETO SINTOMA

O conceito de "imagem-sintoma" foi introduzido pelo filósofo e historiador da arte francês Georges Didi-Huberman, em seu livro *Diante do Tempo* (2017). De acordo com ele, uma "imagem-sintoma" causa uma ruptura, "interrompe o curso da representação" (Didi-Huberman, 2017, p. 44). Ao apropriar esse mesmo pensamento para o uso de um objeto deslocado da sua função habitual real para a cena artística, observamos que um objeto não é apenas um objeto em si, mas também é capaz de evocar uma série de associações, significados e emoções para aqueles que o

observam. Em outras palavras, o objeto, para além do objeto físico, também funciona como um símbolo ou ícone de algo maior, como uma aparição de uma realidade longínqua (Didi-Huberman, 2017.).

O autor argumenta que a importância das imagens-sintoma reside no fato de nos permitir compreender como as pessoas atribuem significado ao mundo ao seu redor. Ele usa exemplos como *Mona Lisa*, de Leonardo da Vinci, que é mais do que apenas um retrato, mas um símbolo da renascença italiana e da beleza feminina idealizada; até mesmo uma fotografia de um campo de concentração nazista, que pode ser vista como um objeto sintoma da brutalidade e do sofrimento humano. Assim, um objeto e uma imagem-sintoma são algo que transcende a existência física e se torna um símbolo ou ícone cultural, evocando associações, significados e emoções para quem o contempla.

Para Didi-Huberman (2017), o estudo das imagens-sintoma envolve uma análise aprofundada das camadas de significado e dos dispositivos visuais utilizados nas obras de arte ou nas fotografias. Ele argumenta que as imagens-sintoma desafiam nossa percepção e nos confrontam com questões complexas, como a representação do trauma, o poder das imagens de testemunhar a violência ou a emergência de memórias reprimidas.

Ao explorar o conceito de imagem-sintoma, o teórico busca ampliar nosso entendimento das imagens além de sua mera função estética ou narrativa, destacando seu potencial de desvelar aspectos obscuros, incômodos ou contraditórios da experiência humana. Essa abordagem convida-nos a examinar as imagens com uma consciência aguçada, reconhecendo sua capacidade de nos afetar emocionalmente, estimular nossa reflexão crítica e revelar as fissuras ocultas da realidade.

Assim a palavra "sintoma" está intrinsecamente ligada tanto ao que interrompe a ordem estabelecida quanto ao que estabelece uma estrutura de significado. Nesse sentido, Didi-Huberman⁶¹ enfatiza que o sintoma não é apenas um elemento disruptivo, mas também uma manifestação carregada de significados simbólicos. Ele

⁶¹ Georges Didi-Huberman nasceu em Saint-Étienne, na França, em 1953. É filósofo e historiador da arte. Desde 1990 é professor e pesquisador da École des Hautes Études en Sciences Sociales, em Paris.

acrescenta que “o que a *imagem-sintoma* interrompe não é senão o curso da representação”⁶². Para ele, falar de sintoma no campo da história da arte:

[...] não é buscar doenças, ou motivações mais ou menos conscientes, ou desejos recalçados por trás do quadro, supostas "chaves de imagens", como se falava outrora de chaves dos sonhos; é, mais simplesmente, buscar avaliar um trabalho da figurabilidade, estando entendido que toda figura pictórica supõe "figuração", assim como todo enunciado poético supõe enunciação (Didi-Huberman, 2013, p.335).

Neste contexto, a análise do trabalho de figurabilidade das imagens artísticas implica na compreensão de que os termos “imagem” e “figurabilidade” transcendem a noção convencional e restrita da chamada arte “figurativa”. Ao abordar a figurabilidade⁶³, busca-se explorar as múltiplas formas de representação visual presentes nas obras de arte, indo além da mera reprodução realista de figuras reconhecíveis. Essa abordagem reconhece que as imagens artísticas podem conter camadas simbólicas, abstratas ou conceituais, que transcendem a simples representação de objetos ou formas reconhecíveis.

Dessa forma, a análise da figurabilidade permite ampliar as possibilidades de interpretação e compreensão das imagens artísticas, reconhecendo seu potencial para expressar ideias, emoções e conceitos complexos de maneiras que vão além da representação literal, ficando mais próximo do que o pesquisador define como “figurar”, isto é, “(...) *modificar figuras*, e, portanto, em efetuar o trabalho insistente de uma desfiguração no visível” (Didi-Huberman, 2013, p. 270).

Ao explorar essa temática, busca-se aprofundar a análise dos elementos visuais e simbólicos presentes nas obras de arte e desvendar as múltiplas camadas de significado e os aspectos não explícitos, permitindo uma compreensão mais complexa e abrangente dos objetos artísticos. Portanto, discutir o trabalho de figurabilidade à luz de Didi-Huberman implica em um esforço para desvelar os aspectos simbólicos e históricos presentes nas obras de arte, ampliando assim o conhecimento e a apreciação dessas criações.

Aqui é possível um atravessamento ao conceito de “Gesto”, em Giorgio Agamben, onde ele propõe a ideia de que o gesto é uma interrupção da ação, uma

⁶² DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante do Tempo: história da arte e anacronismo das imagens. Tradução: Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017, p. 44.

⁶³ DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante da Imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013. p16.

pausa que revela o potencial da ação em si mesma. O gesto, para Agamben, não é meramente a execução de um movimento, mas um momento em que o movimento se torna visível como tal, mostrando sua própria estrutura e significado. Onde o gesto não é meramente uma ação física, mas sim algo que revela o potencial da ação e da comunicação. Para ele, o gesto é importante porque suspende a funcionalidade direta da ação e da comunicação, revelando seu processo. Ademais, "(...) o gesto rompe a falsa alternativa entre fins e meios que paralisa a moral e apresenta os meios que se sustentam como tais no reino dos meios sem por isso tornarem-se fins" (Agamben, 2002, p. 68).

O gesto em Agamben é uma ação suspensa que revela o próprio meio da ação. Ele não é instrumental, mas sim um fim em si mesmo. Mostra a potencialidade da ação sem realizá-la completamente. Ele abre espaço para múltiplas possibilidades de interpretação. Ao suspender a ação, o gesto convida à reflexão e à contemplação, permitindo que o espectador veja o processo e a dinâmica subjacentes. Em sua obra, Agamben enfatiza repetidamente que a arte não deve ser vista apenas como um fenômeno estético, mas sim como um evento profundamente político, assim recuperar a dimensão do gesto na construção da dramaturgia na imagem fotográfica é crucial, pois a política, segundo Agamben (2022, p. 71), é "a esfera dos meios puros; ou seja, da gestualidade absoluta e integral dos homens".

No campo da imagem e da fotografia, o conceito de "gesto" pode ser visto como a suspensão da narrativa linear ou direta. Ao invés de contar uma história com um começo, meio e fim, a imagem que incorpora o gesto de Agamben revela a própria possibilidade da narrativa. Ela não se fixa em um significado específico, mas abre espaço para múltiplas interpretações. Pode destacar o processo criativo por trás dela. Ao invés de focar apenas no produto final, a imagem gestual nos faz consciente das escolhas, técnicas e movimentos que levaram à sua criação. Isso pode se manifestar, por exemplo, através de traços visíveis do pincel em uma pintura ou da textura e materialidade da obra. A imagem gestual convida à contemplação e reflexão, em vez de uma compreensão imediata e utilitária.

Na fotografia, o gesto pode ser interpretado como a suspensão do fluxo temporal. Ao capturar um momento específico, a fotografia gestual revela a densidade e complexidade desse instante, mostrando o potencial de significados e histórias contidas em um único frame. Uma fotografia que incorpora o gesto de Agamben pode

desafiar as convenções de representação direta e documental. Ao invés de servir apenas como um registro factual, a fotografia gestual pode ser ambígua, evocativa e aberta à interpretação, destacando o meio fotográfico em si. O gesto na fotografia pode revelar o processo fotográfico incluindo a visibilidade de técnicas como a granulação do filme, marcas de desenvolvimento químico ou manipulação digital. Tais elementos nos lembram que estamos vendo não apenas uma "janela para o mundo", mas um artefato criado por um processo técnico e artístico.

A fotografia gestual engaja o espectador de maneira ativa, desafia o espectador a se envolver, refletir e encontrar seus próprios significados. Essa interação pode ser vista como um gesto em si, um movimento de ida e volta entre a imagem e o observador. O gesto nos leva a apreciar não apenas o produto final, mas o potencial, o processo e a multiplicidade de significados que uma obra visual pode conter. Ele abre espaço para uma experiência estética e contemplativa mais profunda, onde a suspensão e a revelação se tornam centrais.

Quando conectamos o conceito de imagem-sintoma com o gesto de Agamben vemos que ambas as ideias lidam com a revelação de algo subjacente. A imagem-sintoma revela o que está latente no inconsciente, e o gesto revela o potencial e a essência da ação. Em uma fotografia, um gesto capturado pode funcionar como uma imagem-sintoma ao tornar visível não apenas o movimento em si, mas também as emoções e histórias latentes associadas a esse movimento - parênteses esse que faço aqui em relação ao trabalho de Rosa Maria e o meu.

Tanto o conceito de "gesto", de Agamben, quanto o conceito de "imagem-sintoma", de Didi-Huberman, abordam a imagem como algo mais do que uma simples representação. Eles exploram a capacidade das imagens de revelar camadas mais profundas de significado e de potencialidade, convidando o espectador a uma experiência mais reflexiva e contemplativa. Enquanto o gesto de Agamben se concentra na suspensão e na revelação do potencial da ação, a imagem-sintoma de Didi-Huberman se foca na revelação do inconsciente e da memória reprimida. Ambos os conceitos, no entanto, destacam a complexidade e a riqueza das imagens, indo além de sua superfície aparente para explorar suas profundidades ocultas.

O conceito de "imagem-sintoma" em Didi-Huberman inspira-se tanto na psicanálise freudiana e quanto em Aby Warburg. Ele vê a imagem não apenas como uma representação visual, mas como algo que contém traços do passado, carregando

em si vestígios e traumas. Essas imagens revelam algo que está latente, algo que não é imediatamente visível ou compreensível, mas que aponta para uma verdade ou realidade subjacente. A "imagem-sintoma" é, portanto, uma manifestação de algo reprimido ou esquecido que retorna de forma inesperada. Ela não é apenas um reflexo da realidade, mas um ponto de acesso ao inconsciente, uma chave para entender os desejos, medos e conflitos que moldam a história e a cultura.

Aplicar o conceito de imagem-sintoma à fotografia significa olhar para as fotografias não apenas como documentos ou registros do real, mas como portadoras de significados mais profundos e ocultos. Uma fotografia pode capturar um momento específico no tempo, mas também pode revelar camadas de experiência, memória e emoção que transcendem esse momento.

Ao compreender essas conexões, podemos ver como as imagens e os gestos carregam profundos significados e como a análise cuidadosa pode nos levar a uma compreensão mais rica e complexa da experiência humana. Busquei estabelecer outros paralelos entre Gesto e Imagem-Sintoma no qual acredito serem relevantes na compreensão do processo de construção da imagem no meu trabalho, sendo elas:

- **Gesto:** Ao suspender a ação, o gesto revela o potencial invisível da ação e a dinâmica do movimento. O gesto é ambíguo e aberto a múltiplas interpretações, não se fixando em um único significado. O gesto suspende a ação direta, convidando à contemplação e à reflexão sobre o processo e o potencial da ação. O gesto captura um momento de suspensão no tempo, um ponto de potencialidade entre o passado e o futuro.
- **Imagem-Sintoma:** A imagem-sintoma revela o invisível ou o reprimido, trazendo à superfície o que está oculto no inconsciente ou na história. A imagem-sintoma é intrinsecamente ambígua e polissêmica, carregando consigo múltiplas camadas de significados. A imagem-sintoma, ao revelar algo oculto, também suspende a percepção direta, convidando o espectador a uma contemplação mais profunda sobre o que a imagem está manifestando. A imagem-sintoma atua como uma ponte entre o passado e o presente, trazendo à tona memórias e traumas que moldam o agora.

Discutir o trabalho de figurabilidade segundo Didi-Huberman implica em um esforço para desvelar os aspectos simbólicos e históricos presentes nas obras de arte, ampliando assim o conhecimento e a apreciação dessas criações. Ao explorar esse atravessamento do gesto com o sintoma e o conceito de “figurar” segundo Didi-Huberman, compreendemos melhor os elementos visuais e simbólicos presentes na obra de Rosa, que possuem as múltiplas camadas de significado e os aspectos fantasmagóricos, permitindo uma compreensão mais complexa e abrangente dos objetos artísticos.

Diéguez analisa a presença do objeto-sintoma no trabalho de Rosa e, coincidentemente, ao ser apresentada ao trabalho dessa artista pelo orientador Dr. Dalmir, nos deparamos com o uso de um objeto em comum, o cobertor. Tanto os cobertores de Rosa quanto os que são objeto desta pesquisa, com seus respectivos significados simbólicos, são objetos sintoma reais deslocado para a teatralidade fotográfica. Como afirma Diéguez (2020), estão deslocados da sua função habitual trabalhando com um signo secreto, como propõem Didi-Huberman no seu artigo intitulado *Quando as imagens tocam o real* (2012).

Em seu artigo, Didi-Huberman (2012) defende que a imagem possui uma dupla capacidade de agir como sintoma e conhecimento. Também estabelece uma comparação entre o papel do artista e do historiador, ressaltando que ambos possuem uma responsabilidade compartilhada, que é a de deixar visível a tragédia na cultura (para não a separar de sua história) e também a cultura na tragédia (para não separá-la de sua memória)⁶⁴. O autor destaca que a imagem tem o poder de revelar aspectos ocultos, traumáticos e simbólicos da experiência humana, possibilitando uma compreensão mais profunda e abrangente dos eventos históricos e culturais. Isso implica, portanto, em abordar "a arte" a partir de sua função vital, que é simultaneamente urgente, *ardente* e *paciente*. Para o historiador, isso significa enxergar nas imagens o espaço onde a dor é sentida e onde os sintomas se expressam, em vez de atribuir culpa, o foco está em reconhecer as manifestações sintomáticas presentes nas obras de arte e compreender o contexto emocional e psicológico que as permeia. Isso demanda uma abordagem sensível e cuidadosa, que permita ao observador contemplar a arte como uma testemunha da experiência

⁶⁴ DIDI-HUBERMAN, G. **Quando as imagens tocam o real** (P. Carmello & V. Casa Nova, Trans.). Recuperado de <http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/viewFile/60/62>, 2012. p. 214

humana e da complexidade das emoções e significados que essas imagens evocam. (Didi-Huberman, 2012).

4. CAPÍTULO TRÊS – PROJETO FOTOGRÁFICO “AUSÊNCIAS”

A fotografia, como o teatro, é uma encenação: “(...) a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a “posar”, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem” (Barthes, 2012, p. 19).

4.1. SOBRE O PROJETO

Este projeto fotográfico intitulado “Ausências”, trata da fotografia performativa e sua conexão com a dor, a memória e o conceito de “imagem-sintoma”, desenvolvido a partir dos estudos de Georges Didi-Huberman. Nosso trabalho foca na criação de imagens que transcendam o registro documental, revelando camadas simbólicas profundas, especialmente relacionadas ao sofrimento, ao trauma e à perda.

Essa pesquisa foi realizada entre os anos de 2022 e 2023, nas cidades de Goiânia e Quebec, com foco em locais específicos que possuem tanto importância pessoal quanto coletiva. Ao longo do projeto, foram utilizadas a *teatralidade fotográfica* (Diéguez, 2020, p. 300) como uma forma de comunicação visual e testemunho, elaborando imagens que dialogam com o conceito de “gesto” proposto por Giorgio Agamben (2000), ou seja, a interrupção e revelação de ações latentes.

Esta dissertação foi organizada em torno da ideia de que a fotografia pode funcionar não só como representação, mas como um meio de explorar e expressar emoções complexas e a memória reprimida, convidando à reflexão e à interação com o espectador.

No contexto do projeto fotográfico desenvolvido para esta dissertação, buscamos, através da teatralidade fotográfica, estabelecer um ponto de retorno pós-pandêmico em direção a um “até então” desconhecido novo-cotidiano. A ocupação de espaços, como Hospital Santa Helena (da cidade de Goiânia), ressoavam como a presentificação de perdas, atribuindo ao trabalho um teor de “autoescritura”, como assinala Pereira (2024), que busca questionar o modo como a representação é usada para criar imagens, especialmente na relação entre o ato de ver e a produção dessas imagens, através de processos que negociam a diferença entre o olhar de quem vê e a criação da “imagem” (Pereira, 2024, p. 278).

A correlação aqui estabelecida, partindo de nossas “geografias imaginárias” (Foster, 2014, p. 175) e o conceito de site-specific, revela uma relação intrínseca entre a criação de espaços fictícios e a ancoragem de obras em locais específicos de poder, sejam eles físicos e ou simbólicos. Ambos os conceitos envolvem a interação entre o espaço e o significado, mas operam em esferas diferentes que podem se complementar de maneiras transversal.

O conceito de site-specific refere-se a obras de arte, instalações ou performances criadas para um local específico, onde o significado da obra é indissociável do contexto espacial em que se encontra. Segundo Richard Serra (São Francisco, 02 de novembro de 1938 – Orient, 26 e março de 2024), “remover uma obra site-specific de seu local original equivale a destruí-la, pois o espaço físico, cultural ou histórico é fundamental para a obra”⁶⁵ (KWON, 2002, p. 12). Esta abordagem transforma o espaço em um elemento central da criação artística, desafiando a visão tradicional de que o suporte da obra é fixo e predeterminado. Ao integrar o ambiente ao redor, a prática site-specific altera tanto a experiência do artista, que deve considerar o espaço como parte essencial de sua criação, quanto a do público, cuja percepção da obra é intensamente influenciada pelo contexto espacial

As “geografias imaginárias” (Foster, 2014), então, podem ser vistas como espaços que atuam como sintomas, revelando realidades latentes frequentemente suprimidas ou invisibilizadas, destacando as tensões e contradições subjacentes à realidade que busca mapear ou criticar. Partindo dessa perspectiva, Pereira (2024) concebe o conceito de “geografias imaginárias” de Foster, enquanto uma estratégia para mapear cognitivamente a criação audiovisual. Isso significa que a capacidade simbólica das imagens não se limita a representar o outro de maneira metafórica, mas sim a partir de deslocamentos metonímicos, que ao mesmo tempo revelam e confirmam certos eventos. Esses eventos são identificados através do que Didi-Huberman (2015) chama de “sintoma”, que se manifesta na própria estrutura do “enquadramento”(Foster, 2014) da imagem (Pereira, 2024).

Dessa forma, cada obra se transforma em um lugar de encontro onde a memória, a identidade e a percepção se entrelaçam. A arte deixa de ser apenas uma representação de realidades e se torna um espaço de resistência e reconfiguração,

⁶⁵ Commissioned and designed for one particular site: Federal Plaza. It is a site-specific work and as such not to be relocated. To remove the work is to destroy the work. (Tradução nossa)

onde os sintomas da experiência são explorados e reinterpretados em um diálogo contínuo entre o artista, o espectador e o mundo ao redor.

AUSÊNCIAS

4.2. DESCIDA DA CRUZ

A primeira obra foi realizada em frente ao Monumento aos Mortos e Desaparecidos na luta contra a Ditadura Militar, localizado no Bosque dos Buritis, um local carregado de memória e simbolismo. (Figura 68). O monumento possui característica singular, pois retrata um momento de sofrimento e angústia de um importante período histórico, além da busca de manter viva uma memória comum com os transeuntes sobre a tragédia e injustiça que atingiu incontáveis goianos entre 1968 e 1979. Cada gomo do monumento representa uma vítima goiana, e, de forma poética, quando chove a água escorre pelas aberturas superiores do monumento, simbolizando as lágrimas dos familiares das vítimas mortas ou desaparecidas durante a Ditadura. Aos pés do monumento, uma placa exhibe os nomes dos quinze idealistas que foram mortos ou desapareceram enquanto "lutavam por justiça e liberdade".

Aqui, buscamos trabalhar o sentido de não deixar esquecer, de não se ausentar as memórias da dor e sofrimento do nosso período histórico. A escultura em frente ao bosque se refere a um grupo de desaparecidos que representa um grupo maior. A pintura escolhida (Figura 71) também possui mais personagens retratados, onde cada um traz sua própria dor e sofrimento e executam seu papel perante a situação de retirada do corpo sem vida de Jesus.

A escolha do local não apenas se deve à sua relevância histórica, mas também à nossa relação pessoal com o espaço: um percurso comum do cotidiano. Partindo da obra de Rubens e o site-specific do monumento, buscamos criar uma imagem (Figura 70) que interliga três universos de ausências que se tornam coexistentes no instante da fotografia: a ausência da vida divina, retratada pelo olhar de Rubens; as vítimas da Ditadura, pela representação do monumento e a perda pessoal de meu pai durante a pandemia (pessoas e/ou familiares queridos que se foram nesse período). Assim, a obra explora a memória e a dor coletiva e individual, ressignificando o monumento e mantendo vivo o propósito de não esquecer as tragédias do passado.

A utilização de um monumento público como site specific, um local de poder situado em um bairro nobre, em uma madrugada, trouxe algumas denúncias de moradores transeuntes que estavam a fazer seu exercício noturno de bicicleta e se sentiram incomodados, chegando a interpretar o ato de reconfiguração momentânea como um ato de vandalismo. Isso resultou acarretou na chegada de uma viatura da Polícia Militar e de uma abordagem sobre o projeto. Por mais que a abordagem possa ter gerado um sentimento de possível impossibilidade de realização da obra, explicamos sobre a proposta, resgatando, assim, a identidade de professora e artista. Ademais, ao final ainda contamos com o suporte de segurança dos mesmos policiais por mais de uma hora para continuar com a execução das fotografias.

Outra característica da obra se refere ao enquadramento escolhido, que se difere da posição horizontal da tela ponto de partida. Tal escolha se deu justamente para enquadrar o ambiente do monumento, com sua iluminação própria e com a ambientação da rua e postes iluminados atuando como imagem de fundo, favorecendo um pouco mais a identificação do local.

Figura 70 - Descida da Cruz. (2023).



Fonte: Acervo Pessoal.

Equipe: Vanessa Cássia Rodrigues Silva; Rosana Rocha; Carol Mendes; Geldson Ferreira; Dimitria Bonini; Marina Ribeiro; Acervo pessoal.

Figura 71 - Descida da Cruz - Peter Paul Rubens em 1612-1614. Catedral de Nossa Senhora, Antuérpia, Bélgica.



Fonte: Wikiart, s/d⁶⁶

⁶⁶ Cf. <https://www.wikiart.org/pt/peter-paul-rubens/a-descida-da-cruz-1614>

O fascínio por estilos de pintura barroco; renascentista, impressionista, etc.) influenciou na escolha das obras – devido aos temas recorrentes de seus períodos históricos –, levando-nos à uma adesão a uma vertente espiritual/religiosa. A pintura (Figura 66) "A Descida da Cruz" (ou "A Deposição da Cruz") é uma obra-prima do pintor flamengo Peter Paul Rubens, criada entre 1611 e 1614. Essa pintura faz parte de um tríptico localizado na Catedral de Nossa Senhora em Antuérpia, Bélgica.

Um dos motivos da escolha do quadro, além do apreço pessoal, se dá devido ao fato do tema ser recorrente na história da arte, ao representar um dos momentos mais solenes da Paixão de Cristo, onde destacam-se a humanidade e o sacrifício de Jesus, simbolizando o sofrimento e a redenção. Muitos artistas receberam encomendas de igrejas e patronos religiosos para criar obras sobre este tema, refletindo sua importância contínua na arte sacra. Consideramos, portanto, que a obra de Rubens é uma das que melhor transmite, com muita maestria, todas essas intenções.

Suas características principais vão desde sua composição dramática, em que a pintura centraliza a figura de Cristo sendo baixada da cruz, a um forte senso de movimento e emoção. As expressões faciais e as posturas dos personagens transmitem a dor e a compaixão de forma intensa. Rubens utiliza contrastes marcantes (influência direta de Caravaggio) entre luz e sombra (o *chiaroscuro* que já discutimos) para dar profundidade e volume às figuras (influência de Michelangelo), realçando a tridimensionalidade. A atenção aos detalhes realistas nas texturas das roupas, na pele, principalmente na cor da pele opaca, simbolizando a falta de vida de Cristo, e nas expressões faciais reflete o domínio técnico do pintor. Por ser um pintor flamengo, a cor tem uma relevância maior do que no sul da Europa. A paleta de cores é muito protagonista, rica e variada, com uso de vermelhos, azuis e dourados que conferem vivacidade à cena.

Nessa obra, nota-se um contraste de cores bem marcados em que o grupo da virgem, contém cores frias, em contraposto ao de São João, de cor quente, o que busca um equilíbrio na composição, como podemos ver na marcação circular na cor amarela da Figura 72.

Figura 72 - Construção do drama: linhas diagonais e curvas e equilíbrio de cores



Fonte: Acervo Pessoal.
Imagem modificada pela autora .

A *Descida da Cruz* é uma grande obra representativa do estilo barroco, caracterizado pelo drama, dinamismo e exuberância. Este estilo surgiu no final do século XVI e se desenvolveu ao longo do século XVII. A pintura reflete os ideais da Contrarreforma, uma resposta da Igreja Católica ao crescimento do Protestantismo. A arte barroca católica, incluindo a de Rubens, buscava inspirar devoção e transmitir a majestade e poder da fé católica. Rubens é conhecido por sua habilidade em combinar influências italianas, especialmente de Caravaggio e Michelangelo, com tradições nórdicas, criando um estilo exuberante e expressivo que teve um impacto duradouro na arte europeia.

Dentro da pintura e conseqüentemente para o estudo dessa narrativa fotográfica, o tema oferece um desafio técnico e expressivo, permitindo ao pintor e a nós explorarmos a composição, o uso da luz e sombra (chiaroscuro) e a expressão emocional intensa.

As linhas da composição são o puro suco do Barroco: linhas de movimentação diagonais (linhas verdes da Figura 67) e curvas (linhas rosas da figura 67), sendo as principais linhas diagonais formadas pelo corpo de Cristo e pelo tecido de linho branco e temos também duas linhas curvas que englobam todos os outros elementos do quadro aumentando o drama e a teatralidade da cena retratada. Esse tema tornou-se um ícone visual da Arte Ocidental repetido ao longo dos séculos, desde o medieval até o barroco e além, cada vez reinterpretado conforme o contexto artístico e cultural da época, e agora visto sob o olhar da pandemia em solo goiano.

Além do grande e complexo desafio técnico que nos propusemos a executar, também trata-se de um “deixar-se ir”, uma referência ao sofrimento ao ver um pai sendo sepultado. No falecimento às 5h00 da manhã, no velório, à tarde, e no sepultamento, ao fim de tarde recaiu sobre os ombros a obrigação de ser forte, haja vista a necessidade de providenciar os trâmites burocráticos para o adeus do mundo físico do corpo, tanto de forma legal quanto a transmissão da notícia a amigos e familiares. Diante das responsabilidades impostas, fomos tolhidas ao direito à dor da passagem, sendo obrigado, em muitos momentos, a segurar as lágrimas quando elas eram necessárias.

As várias personagens, ao nosso ver, representam cada uma um sentimento, uma dor, uma resolução, uma máscara ou um ponto firme que fomos obrigadas a ser para mantermos a calma e a estabilidade emocional, onde, só após o sepultamento, nos permitimos sentir (e ainda com amarras do peso de ser uma resolvedora) a dor, a tristeza, a solidão. Tão grande foi a dor e o fato de ser responsável legal naqueles dias que a dificuldade de execução da obra se equipara à dificuldade de vivenciar o dia 11 de janeiro de 2021. O cobertor, como já se sabe, simboliza toda essa ausência e saudade.

Aqui, trazemos a sequência dos registros para composição da fotografia final. As fotos foram tiradas da mesma exata posição e mescladas em edição. Começamos às 19 horas e terminamos perto das 3 horas da manhã. Houve a dificuldade em se manter na parte superior do monumento, devido à poeira, o formato da obra e a própria superfície do material, circular, lisa e escorregadia. Começamos com a fixação da câmera na posição escolhida e o registro do monumento (Figura 73). A iluminação foi posicionada de acordo com o estudo da luz da pintura de Rubens. O cobertor e o lençol, devido à superfície lisa e empoeirada do monumento, eram posicionados e reposicionados a todo momento. Essas características do site-specific tornaram a execução muito difícil, tanto

para fixação do tecido quanto pelo perigo nos momentos de posicionamento das personagens.

A obra fotográfica da Figura 70 é resultado da fusão da Figura 74 até a Figura 76.

Figura 73 - Monumento aos mortos e desaparecidos na luta contra a da Ditadura Militar (2004). (2023).



Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal

Partimos então para a produção da primeira personagem com o preparo do figurino (Figura 74). Aqui, Rosana e Carol montaram o tecido no corpo da personagem, prendendo com alfinetes e pregadores. Geldson, Marina e Dimitria ajudaram com a segurança, iluminação, sustentação da escada e instrução para manter o mais fiel possível a interpretação postural e facial de cada personagem. Foi aproveitada a iluminação do próprio monumento, haja vista que guardava importante semelhança com os pontos de luz de fundo da pintura de Rubens. A escada principal da fotografia era de madeira cenográfica e aos seus pés não utilizamos da bacia com a coroa de espinhos, pois julgamos serem elementos simbólicos que não precisariam de seu espelho.

Figura 74 - Composição do personagem 1. (2023).



Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal

No centro da composição de Rubens, está o corpo de Jesus Cristo sendo cuidadosamente retirado da cruz, envolto no linho branco que simboliza a pureza e sacrifício de Jesus. Na fotografia, a morte de Jesus é simbolizada pelo cobertor azul. Sua representação é de vulnerabilidade e sacrifício, central ao tema da redenção cristã. No topo, temos o primeiro homem sem nome, que aparece como as duas figuras mais impressionantes do grupo dos que trabalham para abaixar Cristo, eles se apoiam pesadamente na cruz, arrancam os pregos das mãos de Cristo e têm o cuidado para abaixar o corpo com segurança até os outros. Esse primeiro homem ainda está segurando o braço de Cristo enquanto o peso do corpo está sendo transferido e ele está segurando a mortalha com os dentes.

Ao nosso ver, o primeiro personagem ocupa o papel mais difícil dessa descida, tanto pelo esforço físico quanto pela responsabilidade da tarefa. Para subir ao topo do monumento. Utilizamos uma escada de metal confiável e segura para aquele fim.

Esse personagem representa o nosso lado mais racional, pois busca manter em ordem os afazeres necessários para o cumprimento da tarefa de sepultar um pai.

Figura 75 - Composição do personagem 2. (2023).



Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal

Além das figuras bíblicas, Rubens incluiu figuras que poderiam representar os assistentes anônimos que ajudaram na descida da cruz. Eles contribuem para a narrativa visual da cena. O segundo personagem sem nome está segurando a mortalha e estendendo a mão para firmar o corpo, equilibrando-se precariamente em uma perna, demonstra, por isso, seu enorme cuidado e carinho para com o corpo de Cristo.

No registro da Figura 75, temos a presença de Geldson e Rosana, numa tentativa de manter o cobertor mais próximo da personagem principal e do desenho espacial que o tecido e o corpo ocupam na pintura. Nesse dia, além do agravante das características materiais do monumento, ainda enfrentávamos os fortes ventos que levantavam e descolavam os tecidos do lugar. Grande parte do tempo de execução

dessa fotografia se deu pelo trabalho de sempre estarmos recolocando os tecidos na posição correta.

Figura 76 - Composição do personagem 3. (2023).



Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal

Nicodemos, em suas ricas vestes, estende a mão para equilibrar e segura uma ponta da mortalha. Seu olhar está fixo em Cristo e suas ações parecem menos intencionais quando comparado ao apóstolo João. Nicodemos é uma figura mencionada no Novo Testamento da Bíblia, especificamente no Evangelho de João. Ele é descrito como um fariseu e um membro do Sinédrio, o conselho governante dos judeus. Na arte cristã, particularmente na representação da *Descida da Cruz* (ou *Deposição da Cruz*), Nicodemos é frequentemente retratado ajudando a remover o corpo de Jesus da cruz. Ele é uma figura simbólica que representa fé e respeito por Jesus, mesmo entre os líderes religiosos da época.

No contexto do nosso trabalho, a personagem principal é a figura simbólica que busca respeito perante alguns familiares, ainda que nos momentos difíceis, alguns

tenha sido capazes de proferirem palavras para entristecer. Mesmo assim mantivemos o semblante forte e firme para rebater a situação ruim e continuar a lidar com o assunto principal. Para a fotografia, usamos três tecidos diferentes para compor a personagem, perdendo-os novamente ao corpo com grampos e fita.

Figura 77 - Composição do personagem 4. (2023).



Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal

Na Figura 77, Virgem Maria, ao lado do corpo de Cristo, estendendo sua mão em direção a ele. A virgem está vestida com suas tradicionais vestes azuis, sendo a cor do céu e da divindade, aludindo ao seu futuro papel como rainha do céu. Na pintura, o poder da Virgem reflete o de Cristo, a coloração dos dois os unem no sofrimento da paixão; Seus lábios têm o mesmo tom azulado de Cristo e seu braço se estende para apoiar ou abraçar o corpo de seu filho.

Ao nosso ver, a personagem representa a esperança da cura, de dias melhores, de algo bom vindo da situação difícil, e principalmente a personificação da saudade. As memórias do tempo em que uma filha contempla a presença e a existência do pai trazem um mix de tristeza e felicidade.

Para a personagem, usamos um tecido azul e um cinza. A personagem sobe em um caixote para adequar à mesma altura da disposição usada por Rubens. Como o monumento é uma esfera, tivemos dificuldades para manter proximidade das personagens devido ao volume tridimensional e também a perspectiva.

Figura 78 - Composição do personagem 5. (2023).



Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal

Temos Maria, esposa de Clopas, que é considerada parente de Cristo. A característica marcante dessa Maria foi o trabalho de Rubens na pintura das lágrimas que são observadas em seu rosto. Alguns acreditam que pintor usou a imagem de sua esposa como modelo para essa Maria.

Maria também representa as Mulheres Piedosas, expressando tristeza e devoção. Elas simbolizam a comunidade de fiéis e seguidores de Jesus. As mulheres são vestidas com mantos de cores variadas, como roxo, cinza e marrom, que refletem o luto e a piedade.

Essa personagem também caracteriza o luto e tristeza pessoais latentes. Tristeza essa revelada somente em momentos de solidão, ou após resolver as

burocracias como parente próximo. Ou tristeza que mesmo segurando ainda se esvaia como lágrimas discretas.

Figura 79 - Composição do personagem 6. (2023).



Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal

Maria Madalena é um personagem relacionado à beleza, e aqui ela vem mais centrada e bela, segurando os pés de Cristo na referência ao episódio bíblico onde ela enxugou os pés de Cristo com seu próprio cabelo. Madalena está vestida com um vestido amarelo dourado e um manto verde, cores que podem simbolizar riqueza e renovação. Maria Madalena, frequentemente representada como uma figura arrependida e devota, segura os pés de Jesus, simbolizando sua devoção e penitência. Ao estar ajoelhada aos pés de Cristo ela também simboliza todos os crentes arrependidos na história da arte, pelo símbolo de estar recebendo o corpo de Cristo ou a eucaristia.

Na fotografia, essa personagem representa as máscaras que vestimos durante certas situações que nos sentimos desconfortáveis, incapazes ou deslocados, mas temos que manter uma pose e um semblante de que está tudo sob controle ou

fingimos que estamos bem. É mais um “estar de joelhos sobrecarregada pelo peso de carregar as dificuldades e mesmo assim manter a postura plena”.

Figura 80 - Composição do personagem 7. (2023).



Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal

Depois do corpo de Cristo, a figura mais marcante na pintura é o apóstolo João, vestido com uma túnica vermelha, ele entra com a cor quente equilibrando a composição. Sua postura revela a preparação para assumir o peso do corpo. Sempre retratado como o discípulo que Cristo mais amou e que mais amou Cristo, sempre pintado como o mais jovem dos discípulos, logo ele era retratado sempre sem barba.

Para fotografia essa personagem simboliza a juventude “se virando” e tendo que lidar com problemas de responsabilidade de outros adultos. É a sabedoria advinda das responsabilidades impostas. É o “jogo de cintura” para “segurar a barra” de algo no qual você também deveria estar fragilizado e aos prantos, mas que não pode ceder.

Esse figurino também foi montado de um tecido grande vermelho, com auxílio de um cinto de couro e prendedores para fazer o desenho da manga. Considerando

que o cabelo da personagem se aproximava da cor representada do cabelo de João, Dimitria buscou construir um penteado que se assemelhasse ao volume de cabelo de João na obra. Com o auxílio físico de Marina, foi possível sustentação de todo o peso do corpo sobre um banquinho, tarefa difícil para quem estava com a perna direita levantada e foi usada apenas de leve apoio na escada de madeira.

Nessa altura, toda a equipe de produção já se encontrava demasiadamente cansada, com bastante frio e estavam famintos. Além disso, eu também estava com muita dor no corpo, devido as posições e o tempo de tentativa de replicar as mesmas. Mesmo sob essas circunstâncias, a equipe se manteve unida e se empenhou esforçadamente para continuar nossa produção.

Figura 81 - Composição do personagem 8. (2023).



Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal

José de Arimateia está vestido com um manto dourado e uma túnica azul, que podem simbolizar sua posição de autoridade e sua lealdade. Ele está descendo à escada talvez para alcançar o chão e ajudar a descer o corpo. Ele foi o responsável por pedir a Pilatos o corpo de Cristo para ser sepultado.

Para a fotografia, prendemos o tecido azul por dentro da calça dourada e usamos um cinto para deixá-la com a cintura mais marcada. O cabelo estava preso em um coque baixo com uns fios soltos. Nossa personagem manteve os pés descalços por questão de segurança, pois o chinelo que tinha levado acabou escorregando muito em contato com a madeira da escada.

A posição de José foi muito difícil de replicar, devido ao extremo desconforto de ficar com o corpo virado pra frente, mas o braço direito e o pescoço virados para direita, na busca de manter todos os olhares e atenções direcionados para o manto azul. Trata-se, ao nosso ver, da dificuldade de lidar de fato com a situação, o medo de cometer algum deslize e também do sentimento de tempo perdido por não ter dito algumas coisas para meu pai.

4.3. A ÚLTIMA CEIA

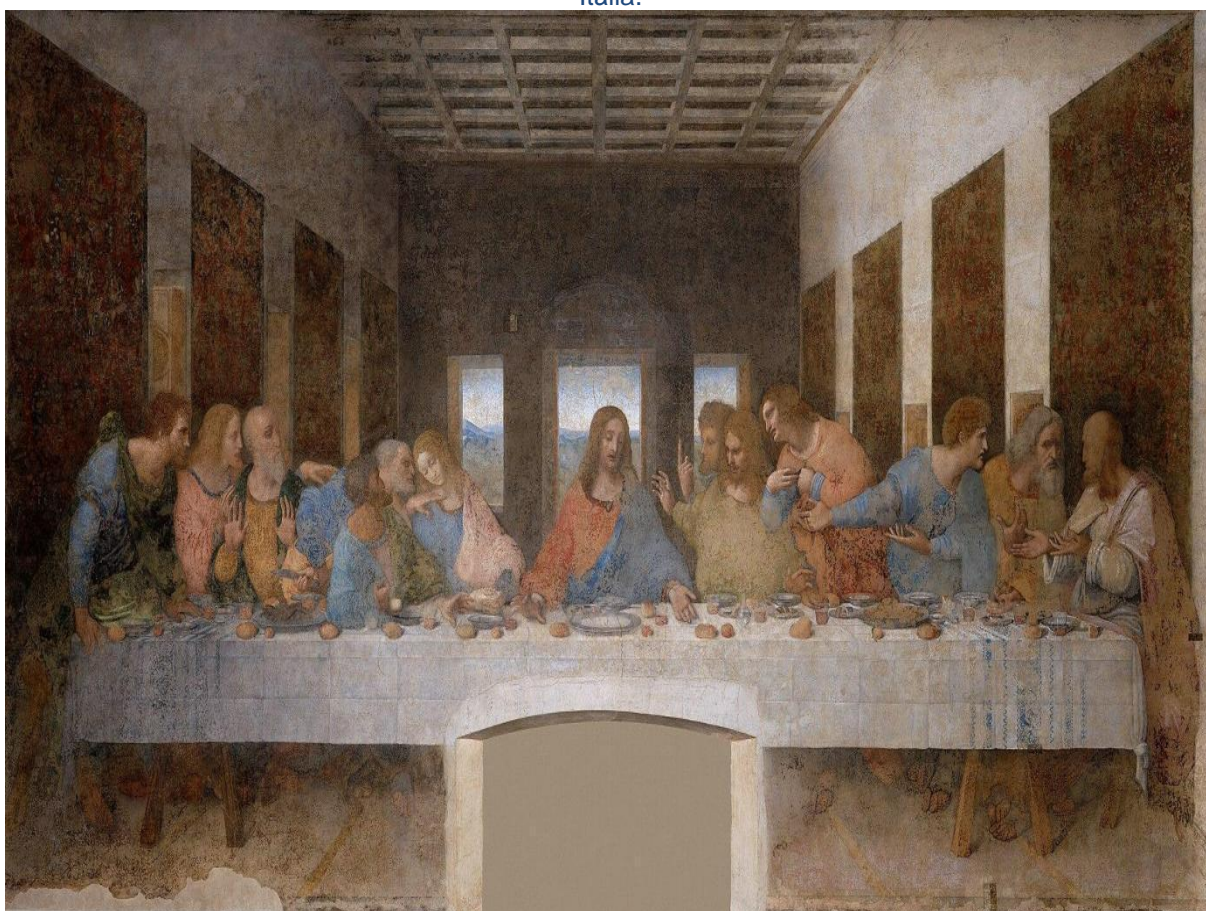
Figura 82 - A última Ceia. (2023).



Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal

Leonardo da Vinci foi contratado pelo duque Ludovico Sforza para pintar *A Última Ceia* no convento de Santa Maria delle Grazie, em Milão. A obra retrata a cena bíblica da última ceia de Jesus com seus apóstolos, destacando o momento em que Jesus anuncia sua traição iminente. A pintura é célebre por seu uso inovador da perspectiva, criando uma sensação de profundidade e espaço que era avançada para a época. Leonardo usou uma técnica mista de têmpera e óleo sobre gesso seco, em vez do tradicional afresco, o que causou problemas de durabilidade e deterioração precoce. A obra se distingue pela forma como captura as emoções dos apóstolos em um momento de grande tensão, estabelecendo um novo padrão na arte renascentista.

Figura 83 - A última Ceia (1495–1498). Leonardo da Vinci. Igreja de Santa Maria delle Grazie, Milão, Itália.



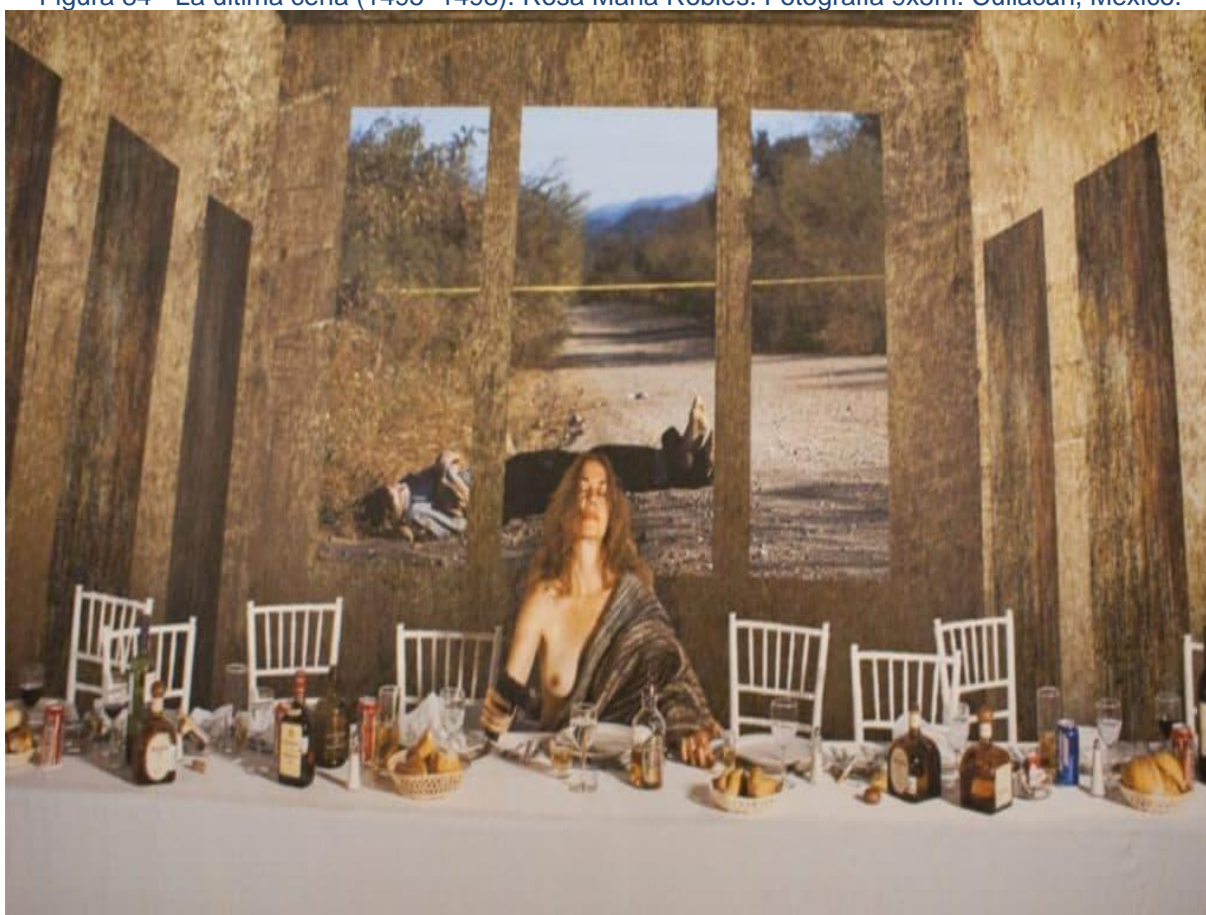
Fonte: Wikimedia, s/d⁶⁷

A técnica inovadora usada por Leonardo da Vinci em "A Última Ceia" (FIGURA 83), combinada com a umidade do local e tentativas malsucedidas de restauração, levou à degradação significativa da obra ao longo dos séculos. A restauração mais

⁶⁷ Cf. [https://pt.wikipedia.org/wiki/A_%C3%9Altima_Ceia_\(Leonardo_da_Vinci\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/A_%C3%9Altima_Ceia_(Leonardo_da_Vinci)). Acesso em 13/10/2023

recente, concluída em 1999 após 21 anos de trabalho, utilizou técnicas científicas avançadas para remover camadas de repintura e revelar mais detalhes originais. A pintura é rica em simbolismo, com elementos como a posição das mãos de Jesus e a disposição dos pratos na mesa, que são interpretados teologicamente. Judas Iscariotes, retratado segurando uma bolsa de moedas e derrubando um saleiro, simboliza a traição e o mau presságio. "A Última Ceia" inspirou inúmeras obras de arte, literatura e filmes, sendo um marco na história da arte que demonstra o gênio de Leonardo como pintor e observador da psicologia humana. Sua abordagem inovadora continua a influenciar e ser estudada por gerações de artistas.

Figura 84 - La última cena (1495–1498). Rosa Maria Robles. Fotografia 9x5m. Culiacán, Mexico.



Fonte: Rio Doce, 2019⁶⁸

Em sua obra *La Última Cena*, a artista mexicana Rosa Maria Robles nos oferece uma interpretação contemporânea e crítica do tema bíblico, parte de sua série *La rebelión de los iconos*. Nessa série, Robles revisita e subverte ícones culturais e

⁶⁸ Cf. <https://riodoce.mx/2019/07/18/se-roban-obra-de-la-artista-rosa-maria-robles-dedicada-a-javier-valdez/> Acesso em 13/10/2023

religiosos, propondo novas leituras que refletem a brutalidade e desumanização associadas ao narcotráfico. Em vez dos apóstolos tradicionais, a artista insere cadeiras vazias, desafiando as expectativas do espectador e afastando-se da representação convencional. Ao omitir os apóstolos, que simbolizam autoridade e hierarquia no contexto bíblico, Robles pode estar questionando essas estruturas de poder, sugerindo uma crítica às hierarquias religiosas e sociais, especialmente em relação ao poder do narcotráfico que perpetua a exclusão e a opressão.

A ausência dos apóstolos tradicionais na obra de Rosa Maria Robles permite a inclusão de figuras marginalizadas, como a imagem de um homem executado à beira de uma estrada. Essa escolha reflete o compromisso de Robles em destacar as atrocidades causadas pelo narcotráfico. A presença da artista, armada e envolta em um cobertor ensanguentado de uma vítima, enfatiza o impacto dessa violência na sociedade mexicana. Sob a análise de Ileana Diéguez, a obra de Robles desafia narrativas estabelecidas, utilizando símbolos e sintomas para revelar as feridas profundas causadas pelo narcotráfico. Cada elemento – personagens, objetos e cadeiras vazias – serve como índice das realidades violentas e traumáticas, denunciando e evocando a dor que muitas vezes é silenciada.

Essa obra de Robles é dedicada ao jornalista Javier Valdez, que foi um grande ativista, autor de vários livros com histórias sobre o narcotráfico em Sinaloa e assassinado em represália ao seu trabalho. Infelizmente a obra foi roubada o que gerou grande tristeza em Robles, que em entrevista ao jornal Rio Doce fez o seguinte pedido:

Quero que seja a imprensa quem conte tudo, porque também, como não há espaço público que aceite os meus trabalhos porque estão sempre a censurar-me, tive que alugar uma casa com muito esforço, e me roubam. [...]. Montei como galeria, investi em luminárias e outras coisas e foi tudo roubado. Posso entender tudo, mas não que tenham levado *A Última Ceia*, a melhor peça (...) (Rio Doce, 2019).⁶⁹

Nossa interpretação de *A última Ceia* é uma reflexão e uma homenagem que fazemos à obra de Robles. Inspiramo-nos na ausência da própria fotografia que foi roubada, pois acredita-se que seu impacto visual e poder de denuncia tenha levado

⁶⁹ Tradução livre pela autora . Fonte: <https://riodoce.mx/2019/07/18/se-roban-obra-de-la-artista-rosa-maria-robles-dedicada-a-javier-valdez/>

ao ato de vandalismo que resultou no desaparecimento por completo com um quadro de tamanho considerável e de difícil ocultação.

A ausência dos apóstolos é uma escolha que considero apropriada no contexto de isolamento imposto pela pandemia. Ademais, apresentamos uma crítica ao governo do contexto (Bolsonaro), cujos partidários foram apelidados de "gados", refletindo o crescente fervor em prol de uma população armada. Contrastamos o corpo feminino presentificado na performance de Rosa ao manter um seio à mostra, com seu colo exposto e pescoço voltado para cima com um corpo feminino enclausurado e censurado com um traje social comum ao nicho evangélico brasileiro. Em especial esta obra também espelha uma experiência pessoal de traição de amizade e confiança vivida durante o período pandêmico, ocasião de compartilhamentos de momentos, ou mesmo jantado, com porcos oportunistas (Figura 82).

Figura 85 - Feirante de carnes e sua barraquinha. (2023).



Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal

Para montagem da cenografia, foi utilizada a fusão de elementos coletados em uma feira perto de casa, como cascas e sabugos de milho, bagaço de cana,

casca de abacaxi e restos de ossos de boi e cabeças de porcos que adquiridas de descarte da barraquinha de uma feirante de carnes, muito afetuosa e que se sentiu muito feliz em poder contribuir pra um projeto de artes, mesmo achando a situação um tanto quanto inesperada (Figura 85). Felizmente todo esse material foi coletado no dia da fotografia e por sorte de as cabeças já estarem partidas ao meio e com olhos preservados (Figura 86).

Figura 86 - Detalhe cabeças - A última Ceia. (2023).



Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal

As Figuras 82, 86 e 87 são agradáveis, porque nos evocam diversas simbologias. A primeira é a dos porcos, que, historicamente associados a vícios, como a gula e a luxúria no simbolismo cristão medieval, aparece nessas imagens como uma crítica moral, alertando contra comportamentos imorais. Simon Schama, em *The Power of Art*⁷⁰, destaca como artistas modernos utilizam imagens de cabeças de porcos para confrontar o espectador com a brutalidade e desumanização das práticas sociais e políticas. Além dessa crítica política, compreendemos que essas imagens

⁷⁰ Ferguson, George. *Signs & Symbols in Christian Art*. Oxford University Press, 1961.

simbolizam a falsidade de amizades oportunistas, que descartam os outros quando não são mais úteis.

A Figura 89, com cabeças de cervo e de boi em destaque, remete ao uso de esqueletos de boi e ossos de animais, comuns em naturezas-mortas barrocas, como analisado por Norbert Schneider em *Still Life: Still Life Painting in the Early Modern Period*⁷¹. Esses elementos funcionam como *memento mori*, lembrando a inevitabilidade da morte e a transitoriedade da vida.

Ilona Katzew, em *Casta Painting: Images of Race in Eighteenth-Century Mexico*, explora como elementos agrícolas, como o milho, são utilizados em pinturas para refletir sobre identidade, transformação e a ordem social (Katzew, 2004). Nas naturezas-mortas, especialmente na arte colonial latino-americana, as cascas de milho simbolizam a passagem do tempo e a transformação. Sue Ann Prince, em **The Legacy of the Garden: The Decorative Arts and Exotics in England 1660-1800**, discute o abacaxi como símbolo de luxo e hospitalidade, frequentemente representado em decorações e naturezas-mortas para denotar riqueza e sofisticação (Prince, 1988). Ao utilizar as cascas do abacaxi, apresento uma controvérsia a essa significação.

Sidney Mintz, em *Sweetness and Power: The Place of Sugar in Modern History*, analisa como a cana-de-açúcar simboliza o poder econômico e a exploração social, sendo um motor para o desenvolvimento das economias coloniais e a perpetuação da escravidão (Mintz, 1985). Na Figura 82 e 87, essa exploração é representada pelo bagaço da cana.

A fotografia representada pela Figura 82 foi realizada em parceria com o conhecido Sobrado dos Scartezeni, a casa histórica construída no final da década de 1940, e antiga sede da Secretaria Municipal de Cultura de Goiânia, localizada, hoje ponto cultural e gastronômico Ateliê Pizza Café Arte - atualmente gerenciada pela empreendedora e apoiadora da arte de Joselita Martins Pereira e do pizzaiolo Matheus Xavier, sendo a casa patrimônio histórico de Goiás, sendo os mesmos grandes amigos e apoiadores desse projeto

Em nossa visão, a “Última Ceia” traz sentidos controversos a um grande banquete. O site-specific evoca seu lugar de alimentação, mas em vez de comida, há restos de ossos, cascas e bagaços. Os pratos estão limpos e as bebidas alcoólicas

⁷¹ Schneider, Norbert. *Still Life: Still Life Painting in the Early Modern Period*. Taschen, 1994.

anuviam as mentes e os sentidos. As carnes são apenas ossos que atraem moscas, como mostrado na Figura 86. A figura feminina porta como manto o cobertor de hospital, exhibe uma feição triste e cansada e até oprimida, faz o gesto de *manus benedicens*⁷². Há ainda o papel gestual performativo da luz (Figura 88), que ao tocar a parede, para os mais crédulos, ressalta uma mancha que pode insinuar o rosto de Cristo. Tanto a nossa fotografia quanto na de Robles uma arma de fogo aparece como objeto simbólico, representando ameaça e imposição de um sistema opressor e dominante.

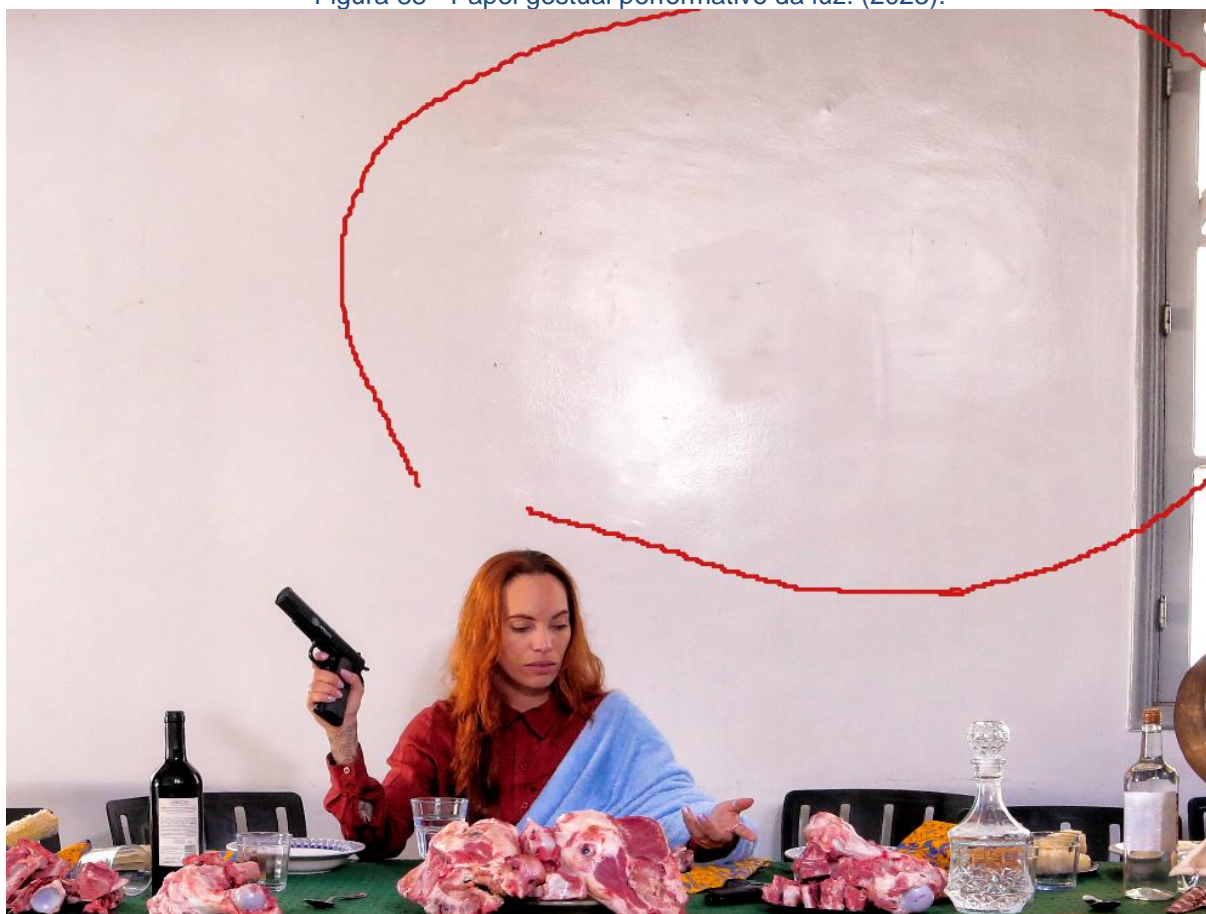
Figura 87 - Composição - A última Ceia. (2023).



Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal.

⁷² É especialmente usado em representações de Cristo na iconografia bizantina na imagem de Cristo Pantocrator, simboliza seu papel como juiz e salvador

Figura 88 - Papel gestual performativo da luz. (2023).



Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal.

O fenômeno de identificar a imagem de Cristo em diversas superfícies, como alimentos, nuvens, rochas, ou até manchas em paredes, está relacionado ao conceito de *pareidolia*. *Pareidolia* é a tendência humana de perceber padrões familiares, especialmente rostos, em objetos inanimados ou em estímulos visuais vagos. No entanto, quando muitas pessoas compartilham essas experiências, isso pode ser interpretado à luz do “inconsciente coletivo”, um conceito desenvolvido pelo psicólogo Carl Jung. O inconsciente coletivo refere-se a uma camada da psique humana que, segundo Jung, é composta de padrões e imagens universais, denominados arquétipos, que são compartilhados por toda a humanidade. Um dos arquétipos mais poderosos é o do *Salvador ou Redentor*, personificado em figuras como Cristo. Este arquétipo pode influenciar a percepção coletiva, levando diferentes pessoas a verem a figura de Cristo em lugares inesperados.

Quando um número significativo de pessoas começa a ver a mesma figura em contextos semelhantes, isso pode ser visto como uma manifestação de arquétipos

profundos, refletindo a necessidade humana de encontrar significado e conexão espiritual em seu ambiente.

4.4. O GRITO

Figura 89 - O Grito. (2023).



Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal

A fotografia intitulada *O Grito* (Figura 89) foi capturada diante da escada de acesso de emergência do hospital Santa Helena, em Goiânia, sob o sol implacável do meio-dia, com o auxílio de Carol Mendes, colaboradora e diretora de arte. A escolha do preto na blusa, representando o luto, e o corpo envolto em um cobertor de frio são elementos que dialogam diretamente com a angústia e a ansiedade existencial, tal como na célebre pintura de Munch (Figura 90). No entanto, aqui, esses símbolos são direcionados para a dor específica do choque e da perda de meu pai. Esse hospital foi o cenário dos últimos dois meses de sua vida, um período vivenciado com profunda tristeza, realizando visitas diárias, sempre próximo ao horário do almoço, devido ao isolamento imposto pela Unidade de Terapia Intensiva (UTI). A interação, limitada a uma tela de *tablet*, permitia a mãe e filha, observarem o estado do pai/marido através

dos olhos de um Enfermeiro. Somente no dia 25 de dezembro (Natal), tivemos a oportunidade de uma visita-lo presencialmente, marcando o último momento em que pudemos vê-lo com vida.

Figura 90 - O Grito - "Skrik", O Grito (1893). Edvard Munch.



Fonte: Aila Beatriz da Silva Inete (site Dicas Jornalismo), 2021⁷³

A obra *O Grito (Skrik)*, de Edvard Munch, criada em 1893, é uma das mais icônicas da arte moderna e simboliza a angústia e a ansiedade existencial. Esta

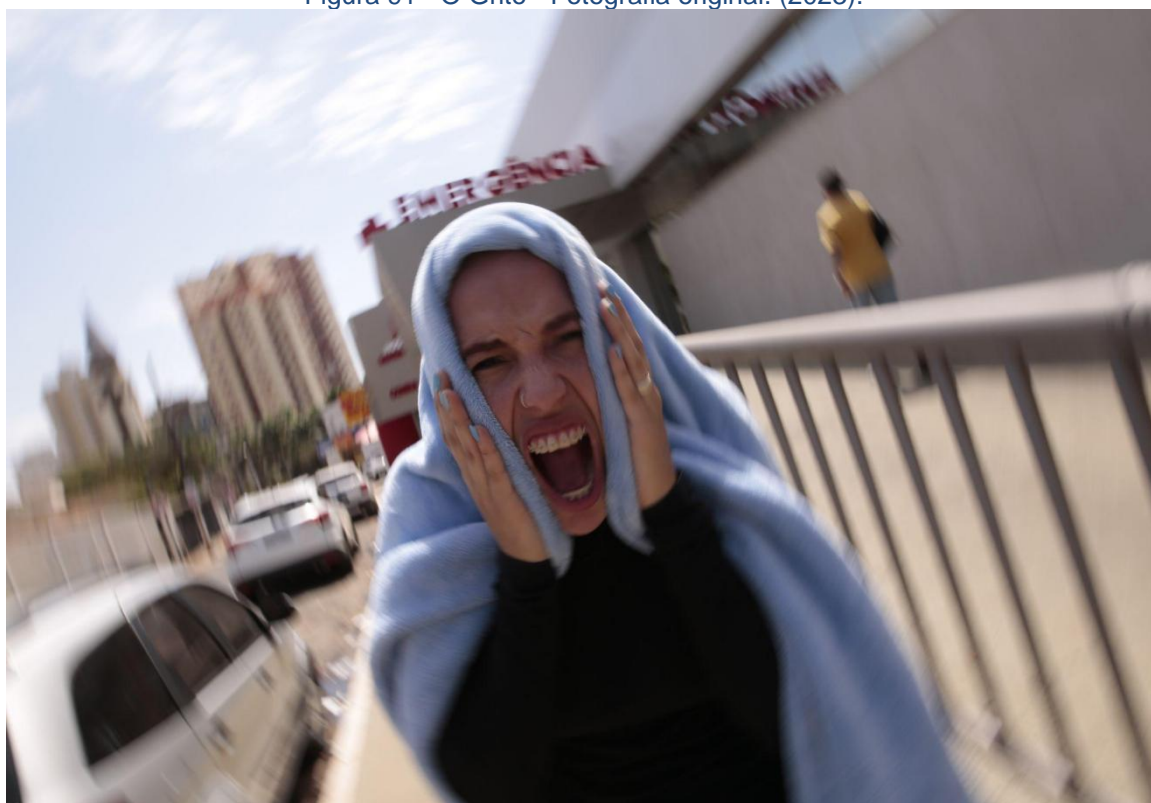
⁷³ Cf. <https://labdicasjornalismo.com/noticia/6449/o-grito-de-munch-e-sua-atemporalidade>. Acesso em 13/10/2023

pintura, que retrata uma figura andrógina com um semblante desesperado, em um ambiente distorcido e vibrante, reflete as emoções humanas mais profundas e ressoa com o espírito inquieto da era moderna. Munch criou *O Grito* em um período marcado por intensas transformações sociais, políticas e psicológicas. A obra é frequentemente interpretada como uma representação do sentimento de alienação e desespero que permeava a sociedade no final do século XIX. A figura no centro da composição, com a boca aberta em um grito silencioso, parece expressar uma angústia universal, uma sensação de desconexão e pânico diante da modernidade.

A técnica de Munch nessa pintura envolve a utilização de cores vibrantes e contornos distorcidos, que amplificam a sensação de desassossego. Ele emprega a linha ondulante e as cores contrastantes para criar uma atmosfera de tensão e instabilidade. A paisagem ao fundo, com suas formas onduladas e cores intensas, é quase surreal, reforçando a sensação de um mundo em crise. Desde sua criação, *O Grito* provocou reações variadas e se tornou um ícone da arte moderna. Sua capacidade de comunicar a angústia humana de forma tão direta e poderosa fez dela uma fonte de inspiração para gerações de artistas, escritores e cineastas. A obra ressoa fortemente com temas existenciais e psicológicos, tornando-se uma representação emblemática do movimento expressionista. A crítica de arte Robert Hughes, em *The Shock of the New*, discute como *O Grito* encapsula a essência do expressionismo e a luta do indivíduo contra as forças da modernidade, enfatizando a fragilidade da condição humana (Hughes, 1980)⁷⁴.

⁷⁴ Hughes, Robert. *The Shock of the New*. Knopf, 1980.

Figura 91 - O Grito - Fotografia original. (2023).



Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal

Para o criar o efeito distorcido da fotografia 91, foi utilizada da técnica chamada *Panning*, que é um efeito visual criado pela câmera fotográfica ao utilizar uma velocidade de obturação lenta, permitindo que um sujeito permaneça em foco enquanto o fundo apresenta um efeito de arrasto ou desfoque. O click foi realizado com o auxílio de uma assistente (Carol), que foi orientada a fazer o movimento de giro, garantindo o efeito de círculo para a fotografia. No processo da Figura 92, foi reforçado o contraste para melhor visualização da distorção e intensifiquei a temperatura da foto, aproximando para os tons quentes como na pintura de Much, resultando na (Figura 89).

A análise das cores na pintura, que foram o ponto de partida principal para a fotografia, revela um uso extremamente simbólico e emocionalmente carregado que desempenha um papel crucial na transmissão da inquietude e do desespero presentes na pintura. Munch, ao empregar uma paleta vibrante e dramática, estabelece um ambiente psicológico intensamente perturbador que ressoa profundamente com o espectador. A obra é dominada por um esquema de cores quentes e saturadas, onde o vermelho e o laranja predominam no céu e nas nuvens. Essas cores não apenas

criam uma sensação de turbulência e inquietação, mas também evocam uma sensação de calor opressivo e instabilidade emocional. O céu em chamas e o ambiente em ebulição fazem com que o espectador sinta uma sensação quase visceral de angústia e desespero, amplificando o impacto emocional da cena.

O contraste com o azul e o verde das águas e da paisagem ao fundo adiciona uma dimensão de frieza e distanciamento, que contrasta de maneira dramática com as cores quentes do céu. Essa combinação de cores quentes e frias intensifica o sentimento de alienação e crise existencial do personagem central, cujo rosto expressa um grito silencioso de terror e sofrimento. A paleta de Munch também inclui tons escuros e profundos que cercam a figura central e o horizonte. Estes tons profundos acentuam a sensação de imersão na escuridão e no caos, representando talvez o desespero interior e a sensação de se afundar em um abismo emocional. As cores vibrantes e contrastantes, usadas de forma expressiva e não naturalista, subvertem a realidade observável, sublinhando o aspecto psicológico e subjetivo da experiência representada.

Figura 92 - O Grito - Composição de cor, edição de colorimetria. (2023).

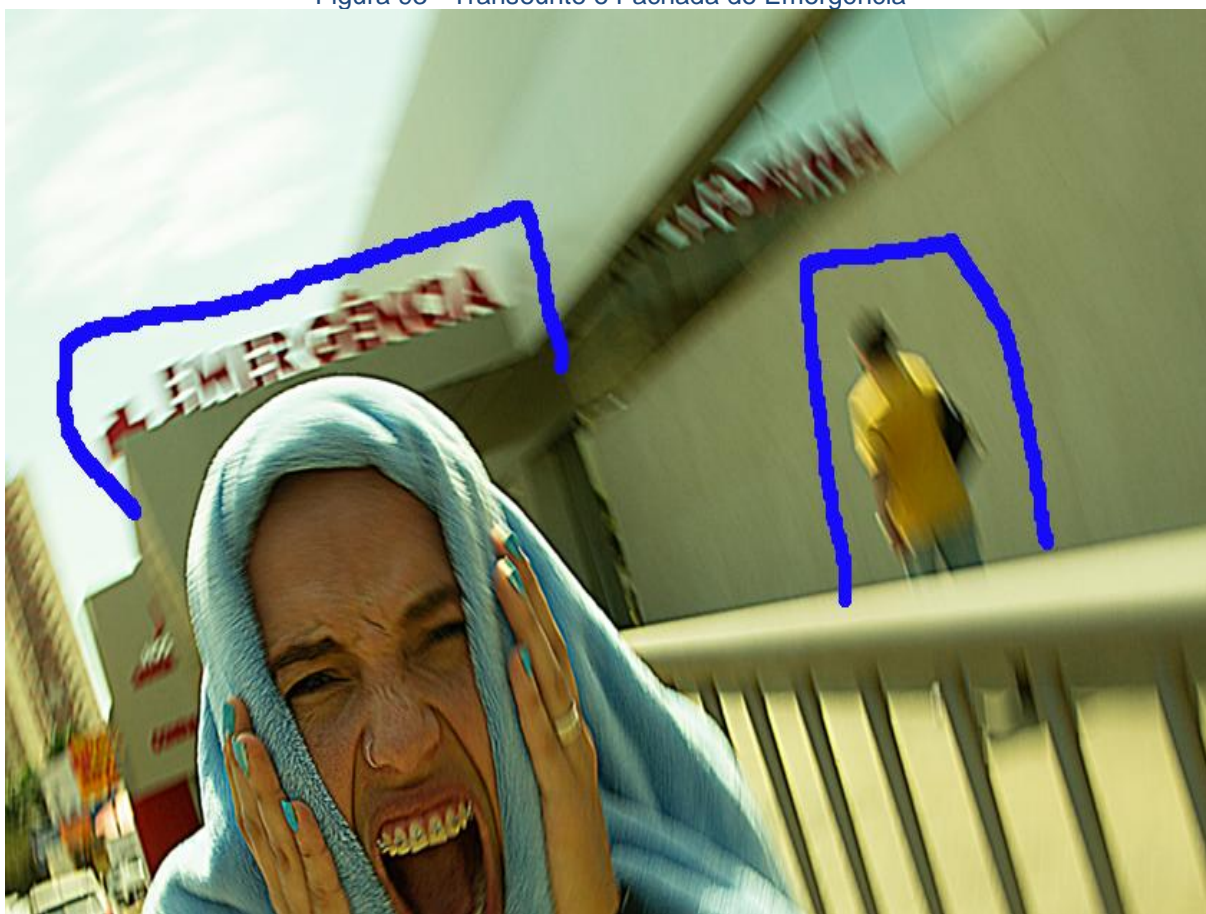


Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal

Na pintura, o azul do rio se encontra disposto acima da cabeça do personagem principal e na fotografia essa referência vem com o tom azul do cobertor. O cobertor aqui me traz também uma memória afetiva de quando criança eu utilizava sempre um cobertor “do poder” quando sentia medo, e meu pai muitas das vezes me abraçava no colo e a sensação de proteção logo era atingida. Agora com a partida do meu pai, abre espaço para um desespero velado e um grito sem som de uma criança descoberta.

Para muitos o período de isolamento, e a proximidade com a morte, se tornaram um momento de divisão da linha do tempo, como se 2020 a 2023 fosse um lapso temporal perdido ou forçado ao apagamento na memória de muitos, uma verdade suspensa numa realidade almejada. A passagem do transeunte de camisa amarela (Figura 88) em direção ao hospital se torna uma grande força simbólica pois a cor do indivíduo se combina perfeitamente com a paleta de cores designada para obra, mas não se prende na cor dos transeuntes da ponte da pintura. De certa forma se encaixa numa potência muito maior para a fotografia pois além de presentificar uma das cores representantes do Brasil também simboliza uma caminhada do país em direção a um novo percurso, marcado por um passado de dor, crise, traços iniciais de um fascismo e uma negação de todo o ocorrido. Um país que caminha para um futuro sombrio que a todo momento sempre deu indícios do seu estado de emergência.

Figura 93 - Transeunte e Fachada de Emergência



Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal

4.5. PIETÁ

Figura 94 - Pietá - Paróquia Nossa Senhora Aparecida e Santa Edwirges. (2023).



Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal

Figura 95 - Pietá (1498-1499), Michelangelo. Basílica de São Pedro, Vaticano.



Fonte: Wikipédia, s/d⁷⁵

A *Pietà*, de Michelangelo (Figura 95), esculpida entre 1498 e 1499, é uma das obras mais notáveis da arte renascentista. Encomendada pelo cardeal francês Jean de Bilhères para sua capela funerária em Roma, a escultura está atualmente na Basílica de São Pedro, no Vaticano. Michelangelo, com apenas 24 anos, conseguiu criar uma obra que não só exibe sua maestria técnica, mas também uma profundidade

75

Cf. [https://pt.wikipedia.org/wiki/Piet%C3%A0_\(Michelangelo\)#/media/Ficheiro:Michelangelo's_Pieta_5450_croncleaned_edit.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Piet%C3%A0_(Michelangelo)#/media/Ficheiro:Michelangelo's_Pieta_5450_croncleaned_edit.jpg). Acesso em 29/07/2024.

emocional e espiritual incomparável. Representa a Virgem Maria segurando o corpo morto de Cristo após a crucificação. Michelangelo escolheu esculpir o momento de luto e ternura entre mãe e filho, conferindo à obra uma serenidade e dignidade que transcendem o sofrimento.

Michelangelo demonstrou um domínio impressionante da técnica de esculpir em mármore. A suavidade das superfícies, a precisão anatômica e a complexidade dos drapeados são provas de seu virtuosismo. A composição triangular da *Pietà* proporciona equilíbrio e estabilidade visual, enquanto as expressões faciais e os detalhes corporais transmitem uma gama de emoções sutis. A Virgem é retratada jovem e serena, o que, segundo alguns estudiosos, pode simbolizar sua pureza imaculada e sua aceitação do destino divino de seu filho. O corpo de Cristo, em contraste, é naturalista e detalhado, refletindo a humanidade e o sacrifício de Jesus. Michael Hirst, em *Michelangelo and His Drawings*⁷⁶, explora como Michelangelo utilizou o simbolismo na *Pietà* para criar uma conexão profunda entre o divino e o humano, enfatizando a dualidade de Cristo como filho de Deus e filho de Maria (Hirst, 1988).

A *Pietà* não apenas solidificou a reputação de Michelangelo como um dos maiores escultores de todos os tempos, mas também influenciou a arte sacra nos séculos subsequentes. A obra é considerada um marco da escultura renascentista e continua a ser estudada e admirada por sua beleza, técnica e profundidade emocional. É uma obra-prima que combina técnica excepcional, profundidade emocional e significado espiritual. Através de sua habilidade em manipular o mármore e sua sensibilidade ao sofrimento humano, Michelangelo criou uma obra que transcende o tempo e continua a ressoar com os espectadores modernos.

Esta foi sem dúvidas a mais prazerosa fotografia executada nessa série. Tanto pela satisfação pessoal enquanto artista advinda da admiração que tenho pela obra ponto de partida, quanto pela materialização do resultado final. Essa fotografia só foi possível devido ao intermédio do padre Warlen Reis, meu amigo do grupo de Kung Fu, que também é um estudioso de História da Arte e imediatamente prontificou-se a ajudar com a realização da proposta de releitura de uma obra sacra a qual ele muito aprecia. A permissão foi cedida após conversa entre o Pe. Warlen e o Pároco Pe. Rubens tornando possível umas das mais belas e tradicionais paróquias de Goiânia

⁷⁶ Michael Hirst, *Michelangelo and His Drawings*, New Haven and London, Yale University Press, 1988.

em site específico. Assim o horário que me foi cedido foi logo após a limpeza da mesma, sendo das 11 horas de uma quinta-feira, até as 13 horas, para ocupação da Paróquia Nossa Senhora Aparecida e Santa Edwiges. Horário perfeito de iluminação da igreja, tornando possível uma boa visualização de seus inúmeros vitrais. Primeiro escolhi o ponto central da igreja para posicionar o tripé de iluminação e em seguida a figurinista Rosana Rocha começou o processo de drapeado do tecido do manto da figura da Virgem Maria (Figura 96).

Figura 96 - Pietá - montagem com a Figurinista Rosana Rocha. (2023).



Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal

Foi escolhido o tecido que mais se aproximava do tom de mármore utilizado por Michelangelo, pelo menos ao tom que a escultura apresenta hoje nas fotografias (Figura 95). Com muito cuidado e técnica, a figurinista Rosana começou a costurar o tecido no corpo performer, buscando reproduzir ao máximo as texturas, dobras e volumes retratados pelo escultor. Analisávamos constantemente a fotografia da

escultura para manter a fidelidade às formas e à postura corporal. Em seguida, a performer posicionou-se no círculo central da igreja.

A equipe composta por Carol e Rosana montou o manto e o véu da Virgem. Após assumir a postura corporal da Pietá, ajustaram o cobertor como o corpo de Cristo (Figura 97). Nesse momento, buscamos profundo sentimento de aceitação, reconhecendo que nada mais poderia ser feito além de acalmar o coração e aceitar esse momento de passagem da vida. O cobertor serviu como uma lembrança, uma ferramenta de ativação da memória que nos aproximava do último instante com aquele pai. Era um olhar carinhoso para dentro de mim.

Figura 97 - Pietá - Montagem com a Figurinista Rosane Rocha e Diretora de arte Carol Mendes (2023).



Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal

Figura 98 - Pietá - plano médio. (2023).



Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal

Figura 99 - Pietá – proximidade com o cobertor. (2023).



Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal

Figura 100 - Pietá - plano geral (2023).



Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal

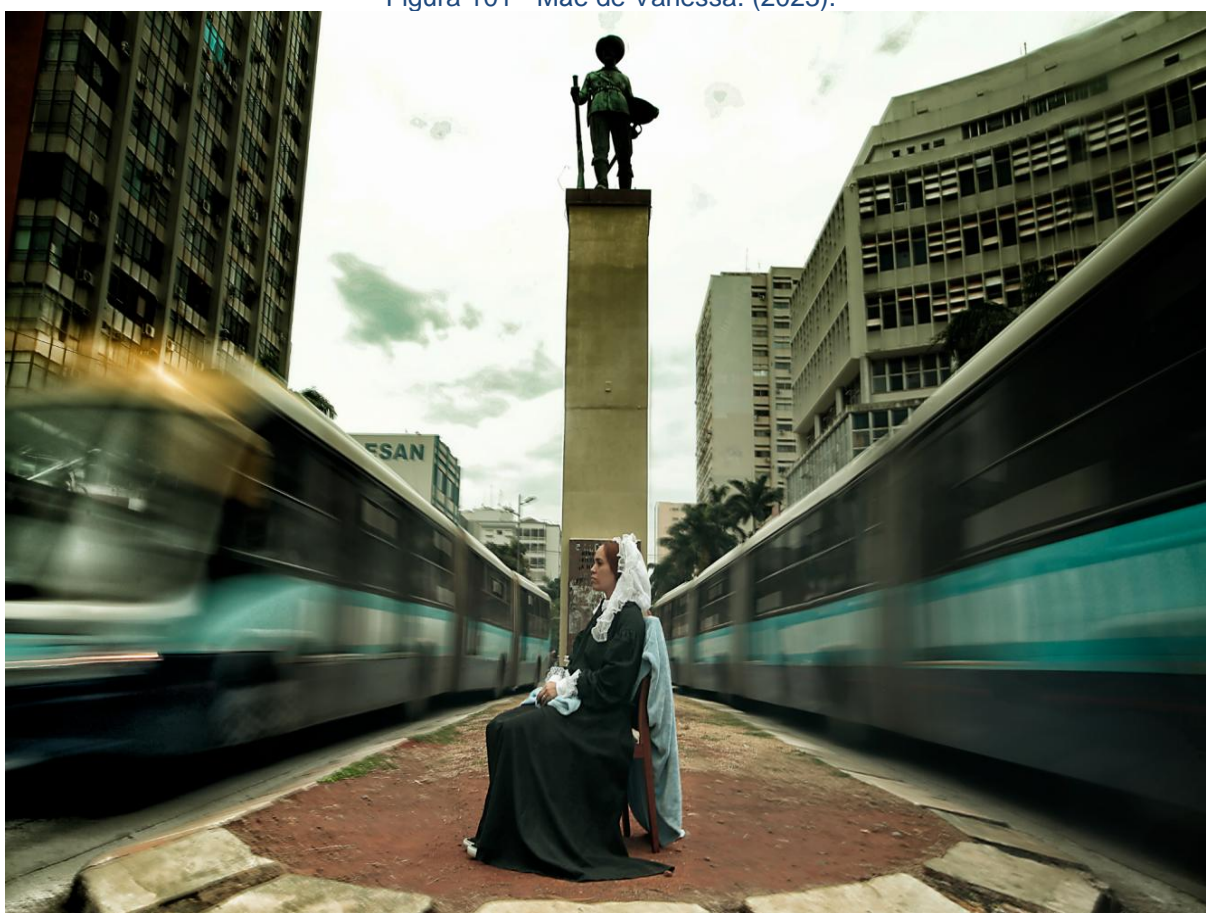
As figuras 94, 98, 99 e 100 compõem o resultado da experiência da foperformance de Pietá. As figuras 98 e 99 não sofreram ajustes de edição, enquanto as figuras 94 e 100 passaram por edições referentes ao ajuste de contraste, sombras e luminância. Nas imagens, são perceptíveis os detalhes do piso da igreja, tanto seu poder de reflexão devido ao polimento quanto sua geometria e cores. O afresco de Cristo ao fundo estava em processo de desenvolvimento, e acima dele há um vitral com o símbolo do Espírito Santo. As luminárias, com seu forte tom amarelo e marcas pretas de tempo e poeira, destacam-se, assim como os vitrais de cores vibrantes que retratam passagens bíblicas. Além disso, as robustas cadeiras de madeira, uma soma de elementos que conferem um ar de grandiosidade ao templo.

Essa igreja foi escolhida principalmente por seu estilo colonial de grande beleza, que, a nosso ver, atinge o objetivo de transmitir um ar de santidade e proximidade com o divino — algo que também almejamos capturar na fotografia. Além disso, é uma igreja onde já realizamos profissionalmente o registro fotográfico de

inúmeros casamentos, sempre marcados por palavras reconfortantes dos padres durante as celebrações.

4.6. MÃE DE WHISTLER

Figura 101 - Mãe de Vanessa. (2023).



Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal

O *Arranjo em Cinza e Preto nº 1*, mais conhecido coloquialmente como *A Mãe de Whistler* (Figura 102), é uma obra seminal do artista americano James McNeill Whistler, pintada em 1871. Esta pintura é um ícone da arte ocidental e um exemplo notável do estilo e filosofia estética de Whistler. James McNeill Whistler (1834-1903), nasceu em Lowell, Massachusetts, mas passou a maior parte de sua vida adulta na Europa, particularmente em Londres. Whistler foi influenciado pelo simbolismo e pelo movimento pré-raphaelita, e suas obras muitas vezes refletiam uma busca pela harmonia visual e pela sutileza tonal. *A Mãe de Whistler* retrata Anna McNeill Whistler, a mãe do artista, sentada em um interior austero e vestida com roupas pretas. A paleta

monocromática da pintura, dominada por tons de cinza e preto, exemplifica a busca de Whistler por simplicidade e elegância.

Figura 102 - Arranjo em Cinza e Preto nº1



Fonte: Wikipédia, s/d⁷⁷

A composição é equilibrada e minimalista, com a figura central colocada ligeiramente à direita do centro, criando um efeito de serenidade e estabilidade. Whistler chamou a obra de "arranjo", um termo musical que ele aplicou às suas pinturas para enfatizar a importância da composição e da harmonia tonal sobre o conteúdo narrativo ou emocional. Esta abordagem refletia sua crença na autonomia da arte. A mãe de Whistler é retratada de maneira digna e introspectiva, o que confere à pintura uma sensação de reverência e intimidade.

A obra foi inicialmente exibida na *Royal Academy of Art*, em Londres, em 1872. Alguns críticos elogiaram a técnica e a sensibilidade de Whistler, enquanto outros a

77

Cf. https://pt.wikipedia.org/wiki/Arranjo_em_Cinza_e_Preto_n%C2%BA1#/media/Ficheiro:Whistlers_Mother_high_res.jpg

consideraram fria e impessoal. Com o tempo, porém, *A Mãe de Whistler* ganhou reconhecimento e se tornou um símbolo cultural, representando a maternidade e os valores familiares. O legado de *A Mãe de Whistler* se tornou vasto, a pintura foi interpretada de diversas maneiras ao longo dos anos, desde um tributo pessoal até uma declaração sobre a modernidade na arte. Ela foi reproduzida em selos, referenciada em filmes e literatura, e se tornou uma das obras bastante reconhecidas da história da arte.

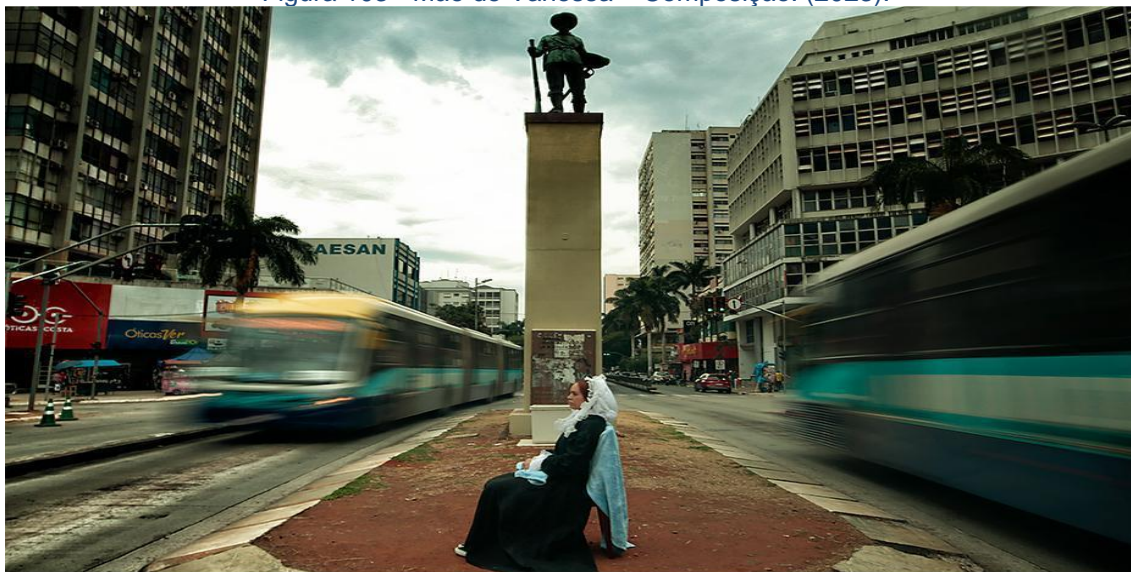
Produzir a sequência fotográfica (Figuras 101 e 103) exigiu uma reflexão profunda sobre a complexidade da relação pessoal entre mãe e filha. Apegada, desde sempre, mais à figura paterna do que da materna, costumava compartilhar interesses como esportes, pesca, camping e certos estilos musicais. Com a chegada dos 30 anos, veio também a necessidade de afastar um pouco dos pais, especialmente de mãe, a fim de preservar uma convivência amigável ou, ao menos, respeitosa, dado o desafio de lidar com uma mãe de características narcisistas.

A experiência de presenciar minha mãe em um estado catatônico, imersa em sua própria decepção cristã, tristeza e pensamentos após a morte do marido, trouxe à tona imagens que remetem à introspecção capturada na pintura de Whistler. Vestida de preto, em luto, com um olhar fixo e uma postura imóvel, parecia estar alheia a tudo ao seu redor, como se nada mais a tocasse. A posição sentada que ela assumia também me faz lembrar da longa espera que enfrentou diariamente no hospital e das horas em que permaneceu em casa, sentada em sua cama, com a Bíblia nas mãos, orando fervorosamente pela recuperação de meu pai.

Técnica em enfermagem, ela manteve uma esperança indescritível na recuperação do marido, negando a gravidade do quadro clínico apresentado pelos médicos. Ela encarava tudo como uma fase passageira, acreditando que a fé seria capaz de mudar o curso dos acontecimentos. Em nenhum momento, se preparou para a possibilidade de uma não recuperação, mesmo diante de evidências e estatísticas médicas. Sempre que um médico tentava alertá-la sobre a gravidade do estado do marido, ela o tratava com desdém, buscando outras opiniões que alinhassem com suas esperanças.

Quando suas orações não foram atendidas, mergulhou em uma profunda raiva e desilusão, sentimentos que acabaram sendo direcionados a filha no dia do falecimento do pai.

Figura 103 - Mãe de Vanessa – Composição. (2023).



Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal

O movimento intenso na interseção da Avenida Goiás com a Avenida Anhanguera (Goiânia) tornou-se, uma presentificação da desordem organizacional, burocrática e emocional que enfrentadas no dia do sepultamento. Durante essa fase do luto, a mãe, usando sua dor como justificativa para suas atitudes severas e tomada por sentimentos de raiva e desprezo, transferiu à filha todas as responsabilidades advindas de um processo que envolve o óbito. O cobertor deixado na cadeira durante a fotoperformance simbolizou esse suporte da dor e tristeza ao qual ela se encostava e usava como artifício de aprovação para seus gestos ríspidos e desrespeitosos, ignorando também a dor de qualquer outro familiar.

O figurino utilizado pertence ao acervo do Laboratório de Direção de Arte (LADA), que profissionalmente está sob nossa responsabilidade. O arranjo de cabeça, criado por Rosana Rocha, foi gentilmente emprestado para a composição da cena. Para garantir a segurança durante a sessão, realizada ao meio-dia, em pleno horário de pico no centro da cidade, contamos com a ajuda de Geldson. Carol ficou encarregada da câmera, aplicando a técnica de *panning* para captar o movimento desejado. Foi necessário sincronizar precisamente a posição de Carol no centro da Avenida Goiás para que, no momento em que o semáforo fechasse para os carros e abrisse na Avenida Anhanguera, ela se posicionasse e capturasse o instante exato em que dois ônibus do eixo passassem simultaneamente pela personagem principal.

Levamos aproximadamente uma hora para obter os resultados desejados. O calor intenso e a ansiedade tornaram a experiência ainda mais desafiadora, especialmente devido à dificuldade em alcançar uma composição visual precisa, tanto em termos de imagem quanto tecnicamente, com o efeito dos eixos em movimento em ambas as direções. A edição final foi deliberadamente carregada, buscando representar as camadas de conflito e os sentimentos complexos enfrentados, tanto na relação mãe e filha quanto na execução da fotoperformance.

Para o site-specific escolhido, um dos pontos mais importantes de Goiânia, preservamos um enquadramento que englobasse a grande movimentação local dos veículos, os grandes prédios cinzas de poluição do centro com suas arquiteturas em linhas, criando um ponto de fuga para a estátua ao centro da imagem. Buscamos manter posicionado ao centro esquerdo do rosto da performer – semelhante ao quadro que aparece pintado próximo ao rosto da mãe de Whistler – a placa de identificação da estátua do Bandeirante. O nome oficial da praça é Praça Atílio Corrêa Lima, em

homenagem ao idealizador do plano urbanístico de Goiânia. No entanto, é popularmente conhecida como Praça do Bandeirante devido à escultura de Bartolomeu Bueno da Silva (o filho). A estátua foi criada pelo artista Armando Zago, a pedido do Centro Acadêmico XI de Agosto da Faculdade de Direito de São Paulo, e doada ao povo goiano.

Voltada para o Oeste, a escultura faz alusão à Marcha para o Oeste promovida por Getúlio Vargas nos anos 1930. Feita em bronze, com três metros e meio de altura, ela retrata Bartolomeu Bueno da Silva com uma bateia nas mãos e um bacamarte. O bandeirante Bartolomeu Bueno da Silva (Pai), apelidado de "Anhanguera" pelos indígenas (em tupi, *añã'gwea*, ou seja, diabo velho, alma velha), usou o truque de acender álcool para convencê-los de que poderia atear fogo nos rios, caso tentassem impedi-lo de levar as riquezas da terra. A escultura divide opiniões pois alguns defendem a manutenção e a preservação do local, outros já entendem que seria melhor a retirada, pelo fato de o bandeirante representar uma figura responsável pela morte de indígenas.

Ao nosso ver, ela é um símbolo colonialista de opressão, genocídio e imposição de crenças forasteiras, algo totalmente indigno de homenagem, mas que devido a sua então existência se torna possibilitador de uma intervenção, de um "ato de rasura" que não apaga os vestígios de algo passado que foi desrespeitador e não oculta da memória, mas simbolicamente e materialmente coloca outros gestos e outras camadas que justapostas explicitam as disputas pelo espaço e memória da cidade e a reflexão da experiência urbana e humana, política e ética.

A prática de rasura em esculturas e monumentos é, portanto, uma ferramenta poderosa na renegociação da memória histórica, servindo tanto como um ato de resistência quanto como uma forma de recontextualização crítica. Diante disso, nosso ato performance busca vincular uma representação de um círculo parental carregado de valores tradicionais das famílias goianas que estão veladas sob discursos religiosos e políticos um tanto quanto rígidos e opressores.

4.7. ASSUNÇÃO DA VIRGEM

Figura 104 - Assunção da Virgem (2023).



Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal

A "Assunção da Virgem" (1823) (Figura 100), também conhecida como "Nossa Senhora da Porciúncula", é um dos maiores exemplos do talento de Manoel da Costa Ataíde, mais conhecido como Mestre Ataíde. Este afresco adorna o teto da Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, Minas Gerais, e é considerado uma obra-prima do barroco brasileiro, revelando o domínio da técnica, o uso vibrante de cores e a maneira singular como o artista retratava figuras religiosas.

Ao contrário do barroco europeu, com sua paleta escura e dramática, Mestre Ataíde inovou ao utilizar cores claras e vibrantes, possivelmente inspiradas pela luminosidade e o colorido tropical do Brasil. Tons de azul, rosa e dourado são predominantes, o que cria uma leveza e espiritualidade quase etérea.

Figura 105 - Assunção da Virgem (1823), também chamada de Nossa Senhora da Porciúncula, Mestre Ataíde. Igreja de São Francisco - Ouro Preto - Minas Gerais.



Fonte: *Visual Art Encyclopédia*, s/d.⁷⁸

Um detalhe notável é como Mestre Ataíde retrata a Virgem Maria e os anjos com traços da mistura de pretos e brancos, rompendo com as convenções europeias de representação de figuras sagradas com fisionomias tipicamente brancas. Este foi um passo revolucionário para a época e demonstra a integração da cultura local com o imaginário sacro importado da Europa. O afresco de Mestre Ataíde na Igreja de São

⁷⁸ Cf. Inserir nas referências

https://pt.wikipedia.org/wiki/Arranjo_em_Cinza_e_Preto_n%C2%BA1#/media/Ficheiro:Whistlers_Mother_high_res.jpg

Francisco utiliza a tradicional técnica de pintar sobre gesso úmido, o que exige grande habilidade, pois a tinta precisa ser aplicada antes que o gesso seque. Essa técnica, desenvolvida no Renascimento europeu, foi usada por artistas como Michelangelo na Capela Sistina. No entanto, Ataíde a adaptou às condições locais, criando uma textura mais suave e um efeito luminoso incomum para o barroco.

A obra de Mestre Ataíde pode ser relacionada a grandes afrescos europeus, como os de Giovanni Battista Tiepolo. Tiepolo, conhecido pelos seus afrescos no Palácio Real de Madrid, também explorava o uso de cores vibrantes e composições dinâmicas de figuras religiosas. No entanto, enquanto Tiepolo se mantinha fiel às convenções europeias, Ataíde inovou ao trazer uma identidade visual brasileira. Comparações com a "Assunção da Virgem", de Tiepolo, revelam um diálogo sobre cor, movimento e transcendência.

A influência de grandes mestres do Renascimento, como Rafael e Michelangelo, pode ser sentida na composição monumental e no dinamismo das figuras. No entanto, a exuberância barroca é mais evidente na dramatização dos movimentos e nas expressões dos anjos e da Virgem, conectando Ataíde a artistas como Rubens e Bernini, que também dominavam a teatralidade das cenas sacras.

Diante disso, buscamos criar fora do habitual: no lugar de consumir ou apreciar uma arte estrangeira, buscamos o inverso: de dentro pra fora (Figuras 104, 106, 107 e 108).

A obra de Mestre Ataíde ecoa no Brasil contemporâneo de diversas maneiras. Seu uso de cores tropicais e a representação do povo brasileiro pode ser visto como uma antecipação de discussões atuais sobre a identidade nacional e a representação de diferentes etnias na arte. Além disso, a busca de Mestre Ataíde por uma síntese entre o barroco europeu e a cultura brasileira pode ser comparada ao movimento antropofágico modernista, que propunha "devorar" as influências externas e transformá-las em algo singularmente brasileiro. A *Assunção da Virgem* permanece uma obra-chave para a compreensão da arte sacra brasileira, sendo um ponto de partida para o diálogo entre o passado colonial, a formação da identidade nacional e as expressões artísticas contemporâneas que buscam reinterpretar e desafiar essas tradições.

Figura 106 - Assunção da Virgem – Recorte (2023).



Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal

Mestre Ataíde utiliza uma gama de cores que, embora dialoguem com os códigos simbólicos do barroco religioso europeu, apresentam uma vivacidade tropical única. As cores predominantes são o azul celeste, o vermelho intenso, o dourado e o branco, que, combinados, criam uma composição luminosa e dinâmica. O azul é a cor associada à Virgem Maria, símbolo de sua pureza, serenidade e conexão com o céu. Em muitas tradições artísticas, o manto azul de Maria é uma referência ao divino. No afresco de Ataíde, o tom de azul utilizado é brilhante, quase elétrico, o que lhe confere uma qualidade celestial e luminosa, intensificando a ideia de sua ascensão aos céus. Detalhe esse ao qual o cobertor foi capaz de executar com perfeição, tendo em vista a característica do material ao qual ele é feito, que confere ao toque um tom aveludado e que para a captação da imagem, transfere essa condição de brilho e leveza celestial.

O vermelho, presente nas vestes dos anjos e em alguns detalhes de todo o afresco e nas vestes da virgem, traz o simbolismo do sacrifício e do amor divino. Em contraste com o azul da Virgem, essa cor cria uma tensão cromática que realça o caráter dramático e espiritual da cena, uma característica do barroco que busca afetar emocionalmente o observador. Trabalhei com uma blusa de veludo vermelho para compor meu traje da Virgem, esse material foi escolhido justamente pelas suas nuances e características de brilho. O branco, utilizado para criar volume ao rosto e nas vestes de Maria, reforça sua pureza e santidade. Essa escolha cromática destaca sua figura no centro da composição, fazendo com que o espectador seja naturalmente conduzido ao foco principal da obra.

O dourado é uma cor associada ao sagrado e ao divino, muito comum no barroco. No afresco, ele aparece nas auréolas e detalhes que iluminam a composição, sugerindo a glória celestial que cerca Maria. O uso de dourado remete também à luz divina, elemento central nas representações da Assunção. Ao realizar a fotografia escolhi um tecido amarelo vivo, justamente para destacar esse sentido de aura celestial, pois usamos projeção de uma fotografia do teto da igreja, na qual foi editada para remoção da Virgem e dos elementos próximos a ela, isso incluiu a cor azul celeste que preenche o fundo do afresco, deixando o espaço para o qual meu corpo ocuparia, revelando também os portões pretos do Teatro Lacena, logo eu precisava que a cor do tecido fosse intensa para dar esse destaque importante sobre a cabeça da minha Virgem na fotografia. Já os tons das cores do figurino foram escolhidos no

objetivo de alcançar a ideia do celeste e do espiritual principalmente sob a fonte de luz utilizada na obra.

É interessante observar que nessa última obra (Figura 104 e 106), voltamos a ocupar Lacena na EMAC- UFG, um espaço fechado e destinado ao estudo dos processos da criação e composição cênica e apreciação de arte. Ocupei agora o, espaço do qual foi aula, professora e aluna novamente. Dessa vez, contamos com uma equipe composta pelo prof. Dr. Dalmir que, que ajudou na composição da cena; por Caio, responsável por me auxiliar no processo de projeção e edição da imagem do afresco; por Jessika Hannder, que além de figurinista também auxiliou na direção de arte no dia. A posição de costas para os portões pretos do teatro nos serviu como suporte de imagem e também, de forma poética como presságio de aberturas de portas futuras para esse projeto.

Ao analisar a Virgem Maria, representada por Ataíde, vemos uma estética híbrida que une as convenções barrocas europeias com traços tipicamente brasileiros. A figura de Maria possui um rosto de feições suaves e tipicamente brasileiras, que se afastam dos modelos europeus e sugerem uma tentativa de aproximar a iconografia cristã da realidade brasileira. Esse detalhe é relevante, pois Mestre Ataíde foi um dos primeiros artistas no Brasil colonial a romper com o ideal de beleza exclusivamente europeu, incluindo elementos locais, tanto nas feições quanto na luminosidade tropical da obra. A Virgem possui um olhar sereno, levemente direcionado para o céu, enquanto seus braços se encontram em um gesto de aceitação e entrega ao divino.

Interpretar a expressão e os gestos da Virgem Maria foi um grande desafio. Sua postura, marcada pela delicadeza e serenidade, exigia uma coordenação complexa. A expressão calma no rosto, que deveria refletir uma paz interior, foi difícil, especialmente por ser artista de bastidores, não uma atriz. Nossa dificuldade residia no fato de transmitir a espiritualidade através do gesto das mãos, que, ao contrário dos afrescos de Ataíde que são graciosos e sutis, pareciam rígidas, talvez pela prática de atividades marciais ou pela falta de um natural delicadeza.

No afresco, o controle da luz é um dos aspectos mais marcantes. Mestre Ataíde cria uma atmosfera onde a luz parece emanar da própria figura de Maria, o que intensifica a profundidade e a dramaticidade, dando a impressão de que o teto da igreja se abre para o céu. Na fotografia, a luz vem diretamente do projetor, sem outras fontes envolvidas. O calor do dia combinado com o uso dessa luz, o figurino e os

gestos dificultados tornavam o ambiente ainda mais quente, especialmente devido ao veludo – ainda que leva – da blusa vermelha.

Essa obra também foi escolhida como ponto de partida para a realizar uma fotografia fora do país (Figura 107 e 108). Buscamos estar envolta e no contato do azul e branco celeste pintados por Ataíde, mas principalmente da sensação de conexão com o que consideramos divino: a natureza em suas várias formas de manifestação. Nesse momento, desprendemo-nos do perfeccionismo gestual que tanto buscamos nessa obra (Figura 106) – e em todas as outras – deixando-nos levar apenas pelas sensações de liberdade, conexão com a natureza e pertencimento de um todo maior.

Figura 107 - Assunção da Virgem – 2ª versão (2024)



Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal

Essa fotografia foi desenvolvida no Lac de *la Montagne Noire* – Canadá (Figura 109), no começo de 2024. Trata-se de um lago localizado em uma região elevada de montanha na qual todo final de ano ele e tudo ao redor congelam. A foto mostra uma

caminhada sob à temperatura de menos 25 graus e sensação térmica de menos 35 graus. A câmera foi fotometrada para a luz daquele momento com auxílio de Lucca (um colega). Para a foto, nos posicionamos quase ao centro do lago, onde estávamos bastante confortáveis, buscou-se uma conexão com o ambiente calmo e sereno que nos cercava: o sol que iluminava com tanta leveza, o som das botas sobre o gelo, o frio que auxiliava na estabilização do movimento, e principalmente o som do vento.

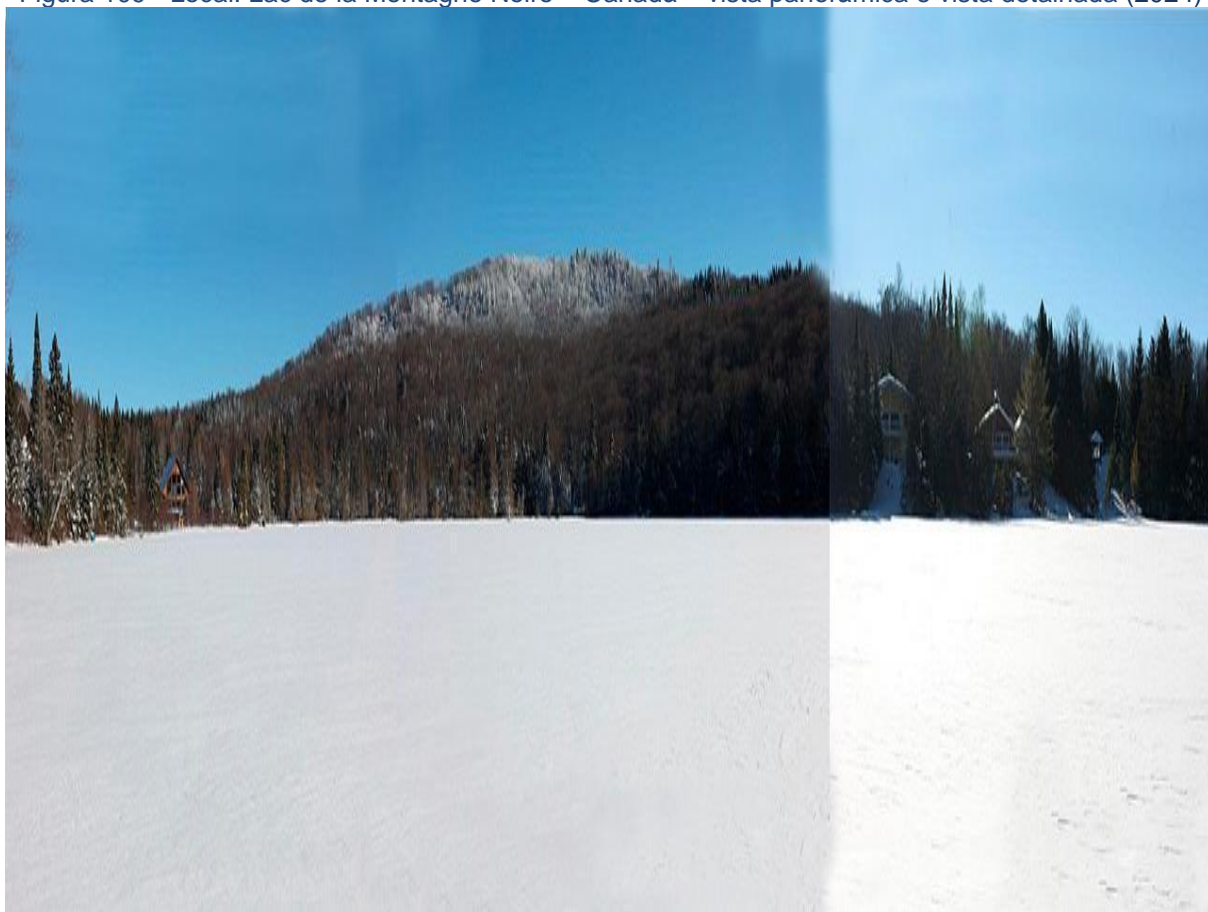
Aqui, o tecido amarelo não cobre mais toda a cabeça, mas forma uma coroa, deixando o cabelo solto. Surpreendentemente, encontramos um gestual mais natural, que, apesar da rigidez do frio, mostrou-se delicado e teatralizado pela temperatura. O cobertor, que antes aquecia, passa a ser um pequeno auxiliador na manutenção do calor, mas não em gerar calor, mas dar suporte ao calor que vinha do corpo do próprio corpo, (e não é essa a sensação que temos do papel dos nossos pais depois que a gente cresce?) e nos sentíamos quase exposta ao vento e ao frio, embora bastante confiante e satisfeita da concretização da proposta.

Figura 108 - Assunção da Virgem – detalhe. (2024)



Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal.

Figura 109 - Local: Lac de la Montagne Noire – Canadá – vista panorâmica e vista detalhada (2024)



Fonte: Acevo pessoal.

Figura 110 - Lac de la Montagne Noire – Canadá (2024).



Fonte: Fotografia Vanessa Croft. Acervo Pessoal.

Por ser inverno, a luz do sol não estava tão intensa, e, pelas sombras geradas, era possível notar sua posição a cerca de 45 graus, o que garantiu o volume e o brilho ideais para o figurino.

A foto foi tirada por volta das onze da manhã, em um dos dias mais frios da nossa estadia. Caminhamos por cerca de meia hora na neve, saindo do chalé e

contornando a casa até o lago, onde encontramos o enquadramento ideal: árvores típicas da região, um chalé solitário e pegadas na neve. A produção e as fotos duraram aproximadamente 20 minutos. Ao voltarmos para o chalé, nossas mãos estavam completamente congeladas e doíam muito. Ficamos cerca de 40 minutos em frente ao aquecedor, sentindo dor, até que o corpo recuperasse a circulação. Nesse caso, a dor era de fato física e não mais uma dor sentimental.

5. CONCLUSÃO

Na contemporaneidade, as releituras de obras artísticas, consagradas institucionalmente, emergem como uma estratégia crítica, enraizada em questões de memória e ressignificação cultural. Ao revisitar e reinterpretar ícones do passado, os artistas contemporâneos dialogam com a tradição e desafiam suas condições históricas e contextuais, criando novos significados.

Pesquisadores como Hal Foster (2014, p.174) aprofundam essa discussão, tratando a apropriação de obras como uma estratégia crítica. Ele destaca que esse gesto não é meramente nostálgico, mas uma forma de repensar as ideologias implícitas nas imagens e narrativas dominantes. No Brasil, exemplos como a série "Abaporu Remix" (2003)⁷⁹, de Nelson Leirner, reutiliza a obra modernista de Tarsila do Amaral (Capivari, 1 de setembro de 1886 – São Paulo, 17 de janeiro de 1973) para criticar o consumismo e a globalização, colocando elementos pop em diálogo com o modernismo. Ao revisitar tais obras historicamente privilegiadas, artistas contemporâneos criam uma ponte crítica entre passado e presente, evidenciando questões atemporais como identidade, políticas sociais e colonização cultural.

Georges Didi-Huberman (2017, p.44), ao introduzir o conceito de imagem-sintoma, nos alerta que uma imagem revisitada ou reapropriada carrega em si uma "ferida" ou "sintoma", que aponta para o passado, mas reverbera no presente como um enigma, uma ruptura (2020, p.213). Assim, quando uma obra contemporânea se apropria de uma obra do passado, ela se transforma em um novo sintoma, que

⁷⁹ A obra "Abaporu Remix" foi exposta na Galeria Brito Cimino, em São Paulo, como parte da exposição "**Assim é... Se lhe Parece**" no ano de 2003 e Paris (França) 2003- "**Assim é... Se lhe Parece**", Galerie Gabrielle Maubrie.

reconfigura e reinterpreta esse passado à luz de nossas circunstâncias atuais, é um *acidente soberano* (2020, p.333), que cria um estranhamento. O artista instaura um confronto entre o original e o novo contexto, expondo camadas latentes da obra original e sugerindo novas possibilidades interpretativas. A imagem recontextualizada se torna um novo sintoma, que aponta não apenas para o que foi, mas para o que poderia ter sido ou para o que ainda está por vir.

Giorgio Agamben (2000, p.56), em sua análise sobre o “gesto”, oferece uma chave para compreender a apropriação como uma estratégia aberta, que não se esgota em um determinado. A releitura, como um gesto agambeniano, não pretende concluir ou corrigir a obra original, mas sim revelar seu processo criativo inacabado, convidando o espectador a refletir sobre o ato de ver e interpretar. Nesse contexto, a apropriação torna-se uma forma de destacar o movimento contínuo da história da arte. A obra reinterpretada deixa de ser apenas uma cópia ou homenagem, tornando-se uma ação crítica que questiona e reconfigura as tensões entre o passado e o presente na relação entre sujeito, objeto, tempo e espaço.

O conceito de *site-specific*, discutido por Foster (1996, p.33), também pode ser aplicado à apropriação. Quando uma obra é retirada de seu contexto original e ressignificada em um novo local, histórico ou geográfico, o artista cria um “novo lugar” para ela. Esse deslocamento permite à obra interagir com novas realidades socioculturais e políticas, funcionando como um comentário crítico sobre seu tempo e suas condições originais. O espaço da releitura se torna, assim, um campo de confronto.

Ao refletir sobre o teatro de imagens, Ileana Diéguez (2020, p. 301) observa que, ao encenar e performar imagens, a apropriação pode ser transformada em uma estratégia artística. Essa prática explora a dramaticidade presente nas narrativas e lendas, criando um espaço propício para discutir tensões e contaminações nas relações. Performar uma obra “canonizada”⁸⁰ transforma a imagem original em uma *fotografia-sintomática*, ou seja, a captura e o testemunho de um desvio da obra original, propondo uma nova narrativa simbólica e ideológica. Esse processo de

⁸⁰ Uma obra canônica é uma obra que está inserida em uma tradição cultural, geralmente ocidental. Ela pode ser valorizada por uma característica específica e é definida por uma autoridade reconhecida. A palavra cânone pode significar um catálogo ou relação importante. No contexto ficcional, o cânone é um conjunto de obras, personagens, eventos e cenários considerados genuínos ou oficialmente sancionados. A decisão de uma obra ser canonizada ou não é tomada por pessoas influentes, como críticos literários, jornalistas, estudiosos, professores, editores e tradutores.

teatralidade fotográfica (2020, p. 300) exhibe objetos, resíduos e vestígios materiais que documentam a agonia dos corpos, que se manifestam como uma aparição sintomática (2020, p. 300), abrindo espaço para resistência e crítica. Essa dinâmica desafia o espectador a reconsiderar suas percepções, questionando noções de autoria, originalidade e tradição.

No contexto desta dissertação, a prática fotográfica e a teatralidade entrelaçam-se com os conceitos de imagem-sintoma, objeto sintoma, gesto agambeniano e site-specific. O objetivo foi explorar como a teatralidade fotográfica pode tensionar memórias individuais e coletivas por meio da reconfiguração de símbolos e objetos deslocados do cotidiano. A partir das releituras de obras de arte e da escolha de locais carregados de memória, como a fachada do Hospital Santa Helena, as imagens criadas não apenas representam, mas reencenam gestos de resistência e testemunho.

A escolha da série “La Rebelión de los Iconos” (2007-2012) de Rosa Maria Robles como estudo de caso trouxe à tona a complexidade da imagem como sintoma, reforçada pela análise de Ileana Diéguez. Robles utiliza objetos deslocados da realidade em seus trabalhos, em uma crítica poderosa à violência estrutural no México, associando o corpo e o objeto em uma teatralidade fotográfica, o que oferece uma base teórica para explorar como minhas próprias imagens podem dialogar com a dor e a memória social.

O primeiro capítulo introduz as “Experiências Preliminares” de minha autoria durante o isolamento da pandemia de COVID-19, momento no qual a criação artística serviu como catarse. Aqui, já se desenha a conexão entre a vivência pessoal e o conceito de sintoma, que seria aprofundado nos capítulos subsequentes. As imagens produzidas nesse período funcionam como um laboratório inicial para o desenvolvimento da pesquisa e mostram o papel da arte como resistência e expressão em momentos de crise.

No segundo capítulo, a pesquisa adentra o estudo de caso da série “La Rebelión de los Iconos” (2007-2012) de Robles. A partir das análises de Ileana Diéguez, percebe-se que o trabalho de Robles exemplifica como a imagem fotográfica pode interromper o curso de um saber estabelecido e se transformar em um “sintoma” por meio da justaposição de objetos e corpos. A crítica de Robles à violência sistêmica através da teatralidade fotográfica oferece para essa pesquisa uma base teórica para

explorar como as minhas próprias imagens podem dialogar com a dor e a memória social. Essa análise de Robles não é apenas importante do ponto de vista crítico, mas também inspiradora na composição de imagens que tentam reconfigurar o espaço público — seja ao revisitar monumentos históricos ou ao confrontar os espectadores com o peso do passado violento, como visto na série "Ausências".

O capítulo "Ausências" exemplifica esse processo ao entrelaçar o luto pessoal com os traumas históricos. A fotografia aqui não é apenas uma representação, mas uma performance que ressignifica o espaço e a memória coletiva. O uso do meu corpo, a escolha dos locais e a releitura de obras clássicas, como "A Descida da Cruz" de Rubens, criam uma tensão entre a imagem congelada e as ausências simbólicas, pessoais e históricas, fortalecendo o conceito de imagem como sintoma.

Desta forma, pode-se dizer que essa dissertação coloca a fotografia no centro de um debate crítico sobre memória, dor e minha própria história, reconfigurando os sentidos e funções da imagem em meu presente enquanto artista e pesquisadora. A reflexão sobre "a potência da imagem: a reconfiguração do espaço através da fotografia do corpo" é um desdobramento que tenho grande interesse em continuar pesquisando.

6. REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Meios sem fim: notas sobre a política**. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

ASSIM é...Se lhe Parece. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Verbetes da Enciclopédia.

ISBN: 978-85-7979-060-7

Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento370362/assim-e-se-lhe-parece>. Acesso em: out./2024.

CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários liminares: teatralidades, performances e política**. EDUFU, 2011.

CINTRA, Wagner. **Considerações acerca do Teatro Visual**. **Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Florianópolis, v. 1, n. 12, p. 095–109, 2018. DOI: 10.5965/2595034701122014095. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701122014095>. Acesso em: 16 out. 2023.

CINTRA, Wagner. **O teatro visual como teatro performativo**. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 32, p. 461–475, 2018. DOI: 10.5965/1414573102322018461. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102322018461>. Acesso em: out./2023.

DID-HUBERMAN. **Quando as Imagens Tomam Posição: O olho da História, I**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

DIDI- HUBERMAN, Georges. Sintoma. In: **Diante da Imagem**. São Paulo: Editora 34, 2020.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, G. **Quando as imagens tocam o real** (P. Carmello & V. Casa Nova, Trans.). Recuperado de <http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/viewFile/60/62>, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do Tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Tradução: Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIÉGUEZ, Ileana. **Corpos sem Luto: iconografias e teatralidades da dor**. Teatro Popular de Ilhéus. ,2020.

FABIÃO, Eleonora. **“Programa Performativo: o corpo-em-experi-ência”**. Revista Ilinx. LUME – UNICAMP, Campinas, n. 4, dezembro de 2013. Disponível em: <https://orion.nics.unicamp.br/index.php/lume/article/view/276> . Acesso em: abr./2023.

FOSTER, Hal. **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX**. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

GARRARD, Mary D. **Artemisia: the image of the female hero in the Italian baroque art**. New Jersey: Princeton University Press, 1989.

HARRIS, C. Disciples. **How deep is your love**. Gravadora: Deconstruction, Fly Eye, Columbia. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EgqUJOudrcM>. Acesso em: out./2023.

HASEMAN, Brad. Manifesto pela pesquisa performativa. **Resumos do Seminário de Pesquisas em Andamento ppgac/usp**, v. 3, n. 1, p. 41-53, 2015.

JIMÉNEZ, Carla. **Menina de 10 anos violentada faz aborto legal, sob alarde de conservadores à porta de hospital**. *El País*, 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-08-16/menina-de-10-anos-violentada-fara-aborto-legal-sob-alarde-de-conservadores-a-porta-do-hospital.html>. Acesso em: ago./2020.

LEITE, Janaina Fontes. **A autoescritura performativa: do diário à cena**. São Paulo: Universidade de São Paulo. Departamento de Artes Cênicas; Mestrado em andamento; Felisberto Sabino da Costa. 2014.

KWON, Miwon. **One place after another: Site-specific art and locational identity**. London: The MIT Press, 2002.

PEREIRA, Dalmir Rogério. **O Desenho da Performance no Contexto da 14ª Edição da Quadrienal de Praga: Teatralidade testemunhal em This Building Talks Truly**. *Cena*, n. 31, p. 6-16, 2020.

Redes Sociais: Uso abusivo aumenta depressão entre jovens. Márcia Baiocchi Amaral. *Jornal da manhã*, 2019. Disponível em: https://issuu.com/clicjm/docs/jornal_da_manh_-_s_bado_17.8.2019. Acesso em: jul./2020.

ROUILLÉ, André. **A fotografia entre o documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora, SENAC, 2009.

VINHOSA, Luciano. **Fotoperformance - passos titubeantes de uma linguagem em emancipação**. In: *Anais do 23º Encontro da ANPAP – “Ecossistemas Artísticos”*, Belo Horizonte: 2014.