



Fotoperformance como dramaturgia da luz e imagem-sintoma: uma cenografia sensível do luto e da memória

Vanessa Silva

Para citar este artigo:

SILVA, Vanessa. Fotoperformance como dramaturgia da luz e imagem-sintoma: uma cenografia sensível do luto e da memória. *A Luz em Cena*, Florianópolis, v.6, n.11, jun. 2026.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/27644669061120260201>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



Fotoperformance como dramaturgia da luz e imagem-sintoma: uma cenografia sensível do luto e da memória

Vanessa Silva¹

Resumo

Este artigo apresenta um estudo crítico e performativo sobre a potência da fotoperformance como linguagem artística capaz de encenar o luto, a dor e a memória individual e coletiva. A partir da série de obras intitulada Ausências, produzidas entre 2020 e 2024, discute-se como a imagem fotográfica pode operar como sintoma, como gesto suspenso e como cenografia emocional. O corpo da artista é central nesse processo – enunciando experiências de perda pessoal, tensionando espaços de memória urbana e religiosa, reconfigurando ícones da história da arte. Com base nos conceitos de imagem-sintoma (DIDI-HUBERMAN, 2013), gesto (AGAMBEN, 2000), teatralidade fotográfica (DIÉGUEZ, 2020) e site-specific (FOSTER, 2014; KWON, 2002), o artigo propõe a fotografia performativa como uma dramaturgia da luz e do espaço. A análise das obras revela como objetos comuns – cobertores, tecidos, ossos – tornam-se operadores simbólicos, instaurando uma dramaturgia do íntimo e da crítica social.

Palavras-chave: Fotoperformance. Imagem-sintoma. Cenografia sensível. Luz. Site-specific.

Photoperformance as Dramaturgy of Light and Symptom-Image: A Sensitive Scenography of Mourning and Memory

Abstract

This article presents a critical and performative study on the power of photo-performance as an artistic language capable of staging grief, pain, and individual and collective memory. Based on the series of works entitled Absences, produced between 2020 and 2024, it discusses how the photographic image can operate as a symptom, as a suspended gesture, and as emotional scenography. The artist's body is central to this process – enunciating experiences of personal loss, creating tension in spaces of urban and religious memory, and reconfiguring icons of art history. Drawing on the concepts of image-symptom (DIDI-HUBERMAN, 2013), gesture (AGAMBEN, 2000), photographic theatricality (DIÉGUEZ, 2020), and site-specificity (FOSTER, 2014; KWON, 2002), the article proposes performative photography as a dramaturgy of light and space. Analysis of the works reveals how common objects – blankets, fabrics, bones – become symbolic operators, establishing a dramaturgy of intimacy and social critique.

Keywords: Photoperformance. Image-symptom. Sensitive scenography. Light. site-specific.

¹



croft.vans@gmail.com |



<http://lattes.cnpq.br/65021000000> |





La fotoperformance como dramaturgia de la luz e imagen-síntoma: una escenografía sensible del duelo y la memoria.

Resumen

Este artículo presenta un estudio crítico y performativo sobre el poder de la fotoperformance como lenguaje artístico capaz de escenificar el duelo, el dolor y la memoria individual y colectiva. A partir de la serie de obras titulada Ausencias, producidas entre 2020 y 2024, se analiza cómo la imagen fotográfica puede operar como síntoma, como gesto suspendido y como escenografía emocional. El cuerpo del artista es central en este proceso: enuncia experiencias de pérdida personal, crea tensión en espacios de memoria urbana y religiosa, y reconfigura íconos de la historia del arte. A partir de los conceptos de imagen-síntoma (DIDI-HUBERMAN, 2013), gesto (AGAMBEN, 2000), teatralidad fotográfica (DIÉGUEZ, 2020) y especificidad del sitio (FOSTER, 2014; KWON, 2002), el artículo propone la fotografía performativa como dramaturgia de la luz y el espacio. El análisis de las obras revela cómo objetos cotidianos —mantas, telas, huesos— se convierten en operadores simbólicos, estableciendo una dramaturgia de intimidad y crítica social.

Palabras clave: Fotoperformance. Imagen-síntoma. Escenografía sensible Luz. Site-specific.



Imagem-sintoma: o visível como ferida que retorna

A imagem fotográfica, frequentemente vista como registro e evidência, adquire na fotoperformance uma potência distinta: ela se torna gesto, cena, corpo, luz e rasura. Ao tensionar os limites entre fotografia e performance, este artigo propõe investigar a imagem como espaço dramático e como dispositivo sensível da memória e do afeto. Partindo de uma prática artística desenvolvida durante o isolamento social da pandemia da COVID-19 – período marcado por perda, luto e reconfiguração dos vínculos – este artigo se estrutura em torno de um recorte da série *Ausências*, fruto da pesquisa de mestrado, composta por leituras performáticas de obras consagradas da história da arte, como *A Descida da Cruz* de Rubens (1612-1614), *Pietà* de Michelangelo (1499), a *Última Ceia* de Leonardo da Vinci (1495-1498), *O Grito* de Edvard Munch (1893) entre outras. Cada fotoperformance é feita a partir do próprio corpo da artista e da escolha de site-specifics carregados de significação — como monumentos públicos, fachadas hospitalares, igrejas coloniais e paisagens naturais. Esses espaços não são apenas cenários: são lugares de memória, conflito e testemunho. A fotografia, aqui, se torna teatro visual — encenação do luto, rasura simbólica da história e crítica à imagem institucionalizada. Este artigo se organiza em dois eixos principais: Dramaturgia da luz - Investigando como a iluminação nas fotografias atua como gesto cênico, revelando e ocultando afetos, instaurando atmosferas e tensionando a relação entre o corpo encenado e o espaço escolhido. A luz, natural ou projetada, torna-se linguagem que comunica o indizível, operando como elemento narrativo da dor. O segundo: a imagem como cenografia sensível - Propondo a fotografia para além do registro, mas como espaço de encenação dramática. Cada quadro performado é pensado como *tableau vivant* (POIVERT, 2010) — uma cena viva que habita a memória e encarna o sintoma. A composição visual organiza objetos-sintoma, gestos agambenianos e arquiteturas afetivas que performam o trauma, a resistência e a reconexão.

Conceitos como *imagem-sintoma* (DIDI-HUBERMAN, 2020), *gesto* (AGAMBEN, 2000), *site-specific* (FOSTER, 2014; KWON, 2002), *teatralidade fotográfica* (DIÉGUEZ, 2020) estruturam a reflexão teórica deste artigo, articulando prática artística e pensamento crítico. O corpo fotografado é entendido como operador de sentido — como vestígio visual que ativa memórias individuais e coletivas, e como dispositivo que encena o que não pôde ser verbalizado. A luz



acende o sintoma; o enquadramento delimita o campo simbólico; o objeto encenado devolve à imagem sua potência política e sensível. Este artigo é, portanto, um gesto expandido: um convite à reflexão sobre o papel da fotografia performativa como espaço de cura, como rito de memória e como resistência ao apagamento – seja da dor íntima, seja da história coletiva.

Segundo Didi-Huberman, a imagem carrega um “acontecimento soberano” que resiste à ordenação racional e ao enquadramento cronológico. Ela não apenas documenta, ela toma posição diante do real (2017), funcionando como índice simbólico de experiências que foram apagadas, reprimidas ou interditas. Sua superfície, seja pictórica ou fotográfica, atua como pele — como superfície pulsante de um trauma que não cessou. Na série *Ausências*, cada imagem performada — especialmente em obras como *O Grito* (Figura 1), *Pietà* (Figura 2) e *Mãe de Vanessa* (Figura 4) — manifesta sintomas de uma dor íntima que ultrapassa o corpo individual e se liga a uma dor coletiva: a da pandemia, da repressão, da perda não autorizada. O uso reiterado do cobertor, objeto cotidiano e hospitalar, é um exemplo preciso de *objeto-sintoma*: o tecido carrega o peso de experiências prévias, transformando-se em signo de saudade, proteção perdida e luto suspenso.

A imagem-sintoma, segundo Didi-Huberman (2013, p. 213), é também uma “imagem ardente” — uma que queima por dentro, que carrega algo impossível de ser pacificado. Ela é sintoma não porque é excessiva, mas porque não pode se encerrar em si mesma. Assim, a imagem fotográfica performada aqui não é resposta, é interrogação — marca visível de uma ausência que não se resolve. Para Giorgio Agamben (2000), o gesto não se reduz à ação, nem ao movimento funcional. O gesto é a retenção de um ato, um fragmento suspenso entre o fazer e o significar. Ele é forma de tornar algo visível sem concluir sua finalidade. O gesto interrompe, perturba e revela: é o corpo em estado de linguagem. Agamben propõe que o gesto é aquilo que resta quando um corpo não precisa fazer nada, mas está presente — em potência expressiva. É o que se manifesta no intervalo entre o agir e o sofrer. Na fotoperformance, isso se traduz na corporeidade encenada: braços que sustentam tecidos como corpos, mãos que não completam o movimento, expressões que resistem à conclusão dramática — como na *Pietà* (Figura 2), na *Descida da Cruz* (Figura 5) e *Assunção da Virgem* (Figura 6).

O corpo da performer na série *Ausências* é um corpo agambeniano: ele não age, ele gesticula. Ele mostra aquilo que não pode ser dito — a dor, o luto, o esgotamento emocional —





sem que isso se converta em ação prática. Na encenação diante da escultura do Bandeirante (*Mãe de Vanessa*, Figura 4), o corpo assume o gesto da imobilidade crítica: ele não confronta fisicamente a estátua, mas a sobrepõe, a tensiona com sua própria presença. O gesto, nesse contexto, é também política: é aquilo que não serve para nada útil, mas que interrompe o fluxo normal do olhar, do tempo, do espaço. É o corpo como aparição crítica, como potência que não se esgota.

A proposta de *teatralidade fotográfica*, segundo Ileana Diéguez (2020), consiste na encenação de imagens que performam o trauma, a memória e o luto como elementos visuais e espaciais. É o teatro da dor onde o corpo, o objeto e o espaço atuam como vestígios simbólicos — e não como personagens. Diéguez introduz os conceitos de *imagem-sintoma*, *objeto-sintoma* e *corpo testemunho* como formas de pensar a arte contemporânea que emerge em contextos de violência, repressão e dor. A encenação não é aqui espetáculo — mas ritual de escavação da memória. O corpo encenado é documento vivo. A imagem fotográfica é cena suspensa. E os objetos presentes — cobertores, tecidos, alimentos em decomposição, estruturas de madeira — são índices da dor e da resistência silenciosa. Na série *Ausências*, essa teatralidade se manifesta na composição das imagens como *tableaux vivants*: o hospital transforma-se em altar, o monumento vira palco, a igreja colonial se converte em espaço de passagem. Cada elemento da composição é parte de uma cenografia sensível — cenografia não no sentido decorativo, mas como ambiente simbólico de comunicação afetiva. A fotoperformance, portanto, assume a função de dramaturgia da memória: ela encena ausências, manifesta cicatrizes, evoca presenças fantasmáticas. E como observa Diéguez (2020, p. 300), essas imagens não apenas comunicam — elas ferem, cutucam, abrem espaço para reverberações. A teatralidade, aqui, é gesto, é grito, é luto partilhado com o espectador.

O conceito de *site-specific*, como discutido por Hal Foster (1996) e Miwon Kwon (2002), é entendido como a prática artística que se instala no espaço real, interagindo com seus significados históricos, arquitetônicos e políticos. É a arte que não se desloca, pois depende do lugar para manifestar sua crítica. É também a arte que rasura: que escreve sobre algo, não para apagar, mas para confrontar. A fotoperformance nesta pesquisa utiliza espaços urbanos e religiosos como lugares de conflito e testemunho. Ao encenar frente ao monumento da ditadura (Figura 5), à escultura do bandeirante (Figura 4) ou à escadaria de emergência do hospital (Figura



1), o corpo performado se posiciona não como sujeito passivo, mas como operador crítico da memória. A noção de *rasura* é central: ela consiste em sobrepor a dor à reverência, o luto à propaganda, o gesto íntimo à monumentalidade colonial. O corpo da artista funciona como intervenção política — que não destrói, mas reconfigura o sentido do espaço. O monumento deixa de ser apenas homenagem: passa a ser *índice da ausência*, lugar de disputa simbólica. O site-specific, aqui, é não só espaço físico — é campo de batalha simbólico. É onde a memória oficial é tensionada pela memória encarnada.

Fotoperformance como dramaturgia da luz

A princípio vale informar que as fotoperformances desenvolvidas nessa etapa da pesquisa de mestrado, partem da minha vivência enquanto diretora de arte e multiartista atravessada pela dor da perda de meu pai perante a COVID-19. Todas as obras fotográficas mencionadas pertencem ao acervo pessoal e foram realizadas entre 2020 e 2024. O cobertor, recorrente nas imagens, foi retirado do hospital, funciona como objeto-sintoma deslocado da sua utilidade para a arte: índice da ausência, vestígio do (des)cuidado, tecido da memória. A luz — ora solar, ora projetada — é dramaturgia da aflição e também da transcendência. No fim da série, realizo uma fotoperformance no gelo canadense: corpo em silêncio, reconectado ao ambiente, coroado por um tecido amarelo. O luto se transforma em respiro. A imagem deixa de denunciar e começa a pertencer. Nesta série intitulada *Ausências*, a luz não é utilizada apenas como recurso técnico — ela é transformada em linguagem, gesto e atmosfera simbólica. A luz aqui é forma dramatúrgica: revela, oculta, intensifica, tensiona. Assim como na cenografia teatral, a luz atua como instrumento narrativo, capaz de posicionar o espectador não diante da imagem, mas *dentro* dela.

Georges Didi-Huberman (2017) propõe que o ato de ver uma imagem é também ser visto por ela. A luz, nesse jogo, se torna a costura entre o visível e o invisível — aquilo que ilumina a ferida e, ao mesmo tempo, a máscara. É nessa chave que as obras *O Grito* e *Pietà* se desenham: em *O Grito* (Figura 1), o excesso da luz amarelada do meio-dia em frente ao hospital Santa Helena (hospital este ao qual meu pai veio a falecer) não é um “erro técnico”, mas uma escolha estética que busca comunicar o colapso emocional diante da impossibilidade de luto pleno. A luz ofusca, a luz confunde — ela expõe o desconforto e o excesso de realidade.

Figura 1 - O Grito



Fonte: Acervo Pessoal

Inspirada na obra expressionista de Edvard Munch, *O Grito* (1893) instaura um campo de dor física, psíquica e urbana. O hospital Santa Helena — espaço de despedida, de isolamento e da impossibilidade de interação — transforma-se em site-specific do trauma. A imagem encenada diante de sua escada de emergência, sob o sol implacável do meio-dia, constitui um testemunho corporal da exaustão. A blusa preta, símbolo de luto; o cobertor hospitalar; o uso da técnica de *panning* — tudo colabora para uma estética da angústia. A fotografia distorce não apenas o corpo, mas o espaço ao redor, criando um efeito visual que simula o colapso emocional. A distorção é também simbólica: ela representa o desequilíbrio entre o que se viveu e o que se pôde expressar. O *panning*, aqui, é técnica de grito sem som.

O corpo performer estático, envolto em tensão, torna-se índice de um tempo suspenso: o tempo pandêmico, o tempo do luto, o tempo das UTI's. A luz — intensa e vertical — opera como instrumento de exposição, como se a dor precisasse ser lavada à luz pública. A figura do transeunte de camisa amarela amplia a leitura crítica. A cor, associada à política brasileira



recente, opera como símbolo da marcha negacionista, da estetização da violência e do fervor autoritário. A intersecção entre luto pessoal e luto coletivo se intensifica — o corpo diante do hospital não é apenas corpo de filha, é *corpo de país em sofrimento*. *O Grito* é imagem-sintoma em seu estado mais cru. A dor não se enuncia — ela se distorce. A cidade não consente — ela acelera. E a luz não consola — ela confronta — ela não acolhe, ela colide. A obra foi fotografada sob o sol do meio-dia, intensidade solar atua como instrumento de confronto emocional, exacerbando os contrastes e provocando uma superexposição simbólica. Essa luz dura e a pino escancara o real, diferentemente da aura barroca da *Pietà* (Figura 2). Ela atua como aquilo que Georges Didi-Huberman chamaria de *imagem ardente* — luz que não ilumina apenas o corpo, mas a ferida que o corpo carrega.

Em contraste, na *Pietà* (Figura 2), realizada na Paróquia Nossa Senhora Aparecida e Santa Edwiges (Goiânia -GO), transita entre técnica escultórica, ritual religioso e memória afetiva. É a obra onde o luto assume forma mais serena, onde o corpo feminino performado enuncia a aceitação — não como submissão, mas como último gesto de presença diante da ausência. A escolha do espaço — igreja colonial frequentada por mim em diferentes momentos profissionais e espirituais — amplia o sentido simbólico. A estética barroca, os vitrais, o afresco inacabado, o piso refletivo: tudo atua como lugar de passagem. A imagem não se conclui — ela se suspende. A composição foi meticulosamente planejada. O figurino reproduz os tons de mármore da escultura original, os gestos são moldados como tentativa de encarnação da serenidade. O cobertor — mais uma vez presente — atua como corpo simbólico, substituto do pai, vestígio do último toque, objeto de ativação da memória. A luz do meio-dia, atravessando os vitrais, confere à cena uma aura quase divina. A fotografia se aproxima do sublime: não pelo excesso, mas pela suspensão. O corpo não age — ele acolhe. O rosto não expressa dor — ele descansa sobre o inevitável. A imagem é testemunho de uma visita derradeira — a que não pôde ocorrer plenamente em vida, mas que se manifesta em forma de encenação estética. A *Pietà* não consola — ela prepara. O corpo não é apenas da Virgem — é da artista. A igreja não é apenas cenário — é altar da memória.



Figura 1 - Pietà



Fonte: Acervo Pessoal

Dramaturgicamente, essa luz reflete o barroco como tempo de transição entre matéria e espírito. A suavidade lumínica contorna o figurino inspirado no mármore e recorta os gestos com precisão escultórica, criando o efeito de *tableau vivant* (POIVERT, 2010). A luz atua como elemento de rasura e contraste, moldando a atmosfera visual da dor contida e ativando camadas simbólicas da cena. A luz solar que invade a igreja colonial provoca uma dialética silenciosa entre clareza espacial e opacidade emocional. O ambiente é iluminado, amplo, arejado — mas o gesto enquanto performer permanece encerrado em introspecção. Essa divergência entre o espaço claro e a dor interna tensiona o olhar do espectador: há visibilidade arquitetônica, mas o corpo fala em silêncio, com peso e recolhimento. A luz tangencia o tecido do vestuário (inspirado no mármore escultural da Pietà de Michelangelo, 1499), realçando suas dobras, volumes e rugosidades. Isso transforma o figurino em corpo estendido — não há separação entre roupa e pele simbólica. Além disso, o rosto recebe a luz com suavidade vertical, instaurando um foco



natural que ressalta a expressão serena, quase imóvel, gerando um estado pictórico de suspensão. A direção da luz (penetrando diagonalmente pela lateral da nave) organiza a leitura visual da cena: recorta volumes e conduz o olhar até o ponto de maior densidade compositiva — o colo da Virgem, onde o cobertor repousa como índice da ausência. Nesse sentido, a luz atua como operadora narrativa, guiando o espectador pelo gesto, pela memória e pelo espaço ritualístico.

Dentro da igreja colonial, a luz carrega consigo a história simbólica da fé católica, dos ritos e da arquitetura barroca. Ao encontrar o corpo performer, que encena uma dor íntima contemporânea, ela provoca uma tensão entre a sacralidade institucional e a vulnerabilidade subjetiva. A luz não apenas evidencia o espaço litúrgico — ela tensiona sua função diante de uma dor que não cabe em molduras religiosas. Em *Pietà* (Figura 2), a luz não é apenas presença — ela é contraponto, é fricção entre gesto íntimo e espaço reverente. Ela molda o tempo da imagem, acentua o não-dito e permite que o luto encontre forma visual sem se converter em espetáculo.

Entre *Pietà* (Figura 2) e *O Grito* (Figura 1), a dramaturgia da luz desenha um percurso simbólico: da acolhida à exposição, da quietude ao colapso. A luz dramatiza não só o espaço — mas o estado do corpo diante do luto.

A imagem como cenografia sensível

A fotografia performativa, conforme explorada na série *Ausências*, transcende sua função de registro e se configura como espaço emocional dramatizado — onde o corpo encenado, os objetos selecionados e o contexto arquitetônico compõem uma cenografia afetiva da dor, da memória e da resistência silenciosa. A imagem aqui é mais do que plano visual: ela é palco simbólico, ambiente de fratura, cenário daquilo que não pôde ser dito com palavras. Na tradição da cenografia teatral, os elementos visuais — cenário, luz, figurino, composição — não são neutros. Eles criam significados. Na fotoperformance, essa lógica se intensifica: o espaço não apenas abriga o corpo encenado, ele atua com ele, reverberando dores e evocando narrativas latentes. A performer assume uma postura estática, ritualística, evocando cenas pictóricas da história da arte, mas inserindo nelas o que Georges Didi-Huberman (2017) chamaria de *imagem ardente* — aquela que não se satisfaz com a forma, mas pulsa como sintoma.





Por exemplo, em *Pietà* (Figura 2), a igreja colonial não é apenas o local da encenação: é altar simbólico da despedida, lugar de rememoração do último instante com o pai. A luz dos vitrais, o piso polido, o afresco incompleto: todos esses elementos funcionam como cenografia da ausência, como palco do luto que se arrasta entre o corpo e o tempo. Já em *A Última Ceia* (Figura 3), o uso de restos alimentares como composição de mesa — ossos, cascas, bagaços — não cria apenas uma cena de provocação visual. Ele instala uma cenografia da decomposição, da traição institucional, do rompimento dos vínculos.

Figura 2 - A última Ceia



Fonte: acervo próprio

A fotoperformance *A Última Ceia* (Figura 3) constitui uma crítica incisiva ao governo vigente durante a pandemia, às desigualdades sociais e às violências simbólicas presentes no cotidiano brasileiro. A mesa disposta não oferece alimento, mas resíduos — ossos de porco, cascas de abacaxi e bagaços de cana — configurando uma dramaturgia da decomposição que transforma o site-specific em espaço de denúncia. Realizada no Sobrado dos Scartezeni, atual Ateliê Pizza, Café, Arte, essa encenação ressignifica um local historicamente associado à



convivialidade em um campo simbólico de contestação.

A seleção dos alimentos descartados, obtidos junto a feirantes e colaboradores, evidencia uma cenografia construída a partir da ruína e do resto, em consonância com a noção de **cenografia sensível** (DIÉGUEZ, 2020), na qual os objetos não ornamentam: ferem. Cada elemento da composição carrega valor simbólico — as cabeças de porco evocam falsas alianças, oportunismos e brutalidade institucional; o bagaço de cana remete à exploração escravocrata e colonial (MINTZ, 1985); as cascas de abacaxi, associadas ao luxo em naturezas-mortas europeias, surgem aqui como provocação; já os pratos vazios e as bebidas alcoólicas sugerem negação e anestesia afetiva diante do sofrimento coletivo. O corpo feminino central, vestido com trajes sociais de estética evangélica, simboliza repressão moral, censura e a performance do decoro sob luto. A arma presente em cena não atua como ameaça direta, mas como índice da imposição religiosa e política que silencia corpos dissidentes. A iluminação, permeada por interferências ambientais e espirituais, projeta uma mancha interpretada como rosto de Cristo, acionando a pareidolia como manifestação do inconsciente coletivo (JUNG, 2000). A imagem fotográfica, assim, não registra apenas um acontecimento, mas convoca interpretações compartilhadas e reverberações simbólicas. *A Última Ceia* não é um banquete: é denúncia. Cada osso é ausência; cada prato, um grito silenciado.

À luz de Didi-Huberman, a imagem opera como **sintoma** — não pelo que revela explicitamente, mas pelo que nela retorna como inquietação, memória e ferida. Na série *Ausências*, o luto não é comunicado de modo direto: ele é sugerido e performado através de gestos suspensos, enquadramentos tensionados e objetos deslocados. Entre esses, destaca-se o **cobertor azul**, recorrente em todas as obras da série, que se desloca de seu uso cotidiano para tornar-se vestígio, índice de ausência e tecido da dor. Sua textura, tonalidade celeste e modo de envolver ou sustentar o corpo operam como dramaturgia simbólica. Esses objetos não decoram o espaço; eles desvelam camadas latentes da imagem, como o cobertor na cadeira da mãe em luto (Figura 4), incapaz de acolher a filha, ou como o manto que coroa a performer no lago canadense (Figura 6). São elementos que **co-performam** com o corpo, excedendo sua materialidade e ativando sentidos que atravessam a imagem.





O conceito de *cenografia sensível*, conforme desenvolvido por Ileana Diéguez (2020), permite compreender que a imagem performativa pode ser cenário da dor, mas também da ressignificação emocional. A escolha de site-specifs como a escultura do Bandeirante (Figura 4), a fachada do Hospital Santa Helena (Figura 1), e o Lac de la Montagne Noire (Figura 6), transforma cada ambiente em território de conflito simbólico:

A cenografia sensível não é apenas o lugar onde algo acontece, mas o próprio acontecimento. É o espaço que se transforma em corpo, em dor, em memória. (DIÉGUEZ, 2020, p. 45)

Nestes casos, o corpo inserido não apenas ocupa o espaço — ele o confronta, o rasura, o reescreve. A cenografia não está dada: ela é criada pela presença, pelo gesto, pela luz e pelo objeto. Em Mãe de Vanessa (Figura 4), onde o site-specif é a *Praça do Bandeirante (Goiânia - Goiás)*, por exemplo, o espaço monumental se torna palco da crítica colonial e da disputa de memória urbana. A performer, posicionada em meio ao trânsito e à estátua, transforma a praça em cenário da violência histórica e da dor familiar simultânea.

Tendo como ponto de partida o icônico *Arranjo em Cinza e Preto nº 1*, popularmente conhecido como *A Mãe de Whistler* de James McNeill Whistler (1871), a fotoperformance da figura 4, opera como investigação biográfica de uma relação marcada pela distância afetiva de uma relação com uma mãe narcisista, fratura espiritual e desafio convivencial. A imagem da mãe, vestida de preto, imersa em estado catatônico de dor, é captada como um *tableau vivant* da introspecção pós-luto. A composição da imagem repete formalmente o gesto da mulher sentada, silenciosa e afastada — mas aqui, ela não é apenas símbolo de serenidade. Ela representa o colapso da fé, o impacto da perda e o distanciamento afetivo entre mãe e filha. O rosto da mãe não é mais ícone de dignidade — é vestígio de uma crença traída. Essa fotografia transforma-se em objeto crítico: ela confronta os ideais de maternidade sacralizados, propondo uma leitura pessoal da ferida que se abre quando a dor espiritual é transferida como agressão emocional. A Bíblia nas mãos, as palavras não ditas, o cobertor como suporte de uma dor que ignora outras dores — tudo se inscreve como imagem-sintoma (DIDI-HUBERMAN, 2013), como cenário da exclusão subjetiva.

A luz aqui não reconforta. A luz atua como intensificadora de isolamento, como frio simbólico sobre a fé não acolhida. O gesto da mãe não age — ele resiste ao mundo, ele suspende





o tempo. O corpo feminino, passivo, torna-se crítico — ele performa o silêncio, o desprezo, a espera que não cura. Essa imagem é um teatro do afeto em ruína: o amor não vivido, a fé negada, o luto privatizado.

Figura 3 - Mãe de Vanessa



Fonte: acervo próprio

Já a figura 5 - *A Descida da Cruz (1612/1614)* - inspirada na pintura barroca de Peter Paul Rubens, é reencenada como ritual coletivo de luto e resistência, em um espaço urbano carregado de memória pública: o monumento aos Mortos e Desaparecidos da Ditadura Militar (2004), em Goiânia. A obra tensiona os limites entre sacralidade pictórica e banalidade urbana, entre composição barroca e exaustão contemporânea. Na obra *A Descida da Cruz* (Figura 5) da série *Ausências*, a composição da luz assume papel fundamental na construção dramática da imagem — ela não apenas ilumina, ela comenta, evoca e transforma o espaço público em cenário sacralizado da dor contemporânea.



Figura 4 - A Descida da Cruz



Fonte: acervo próprio

Embora realizada em ambiente urbano, com luz noturna vinda de postes e da iluminação própria da escultura, o jogo de luz é cuidadosamente pensado para remeter à pintura de Rubens, que inspira a encenação. Na obra barroca original, o corpo de Cristo é o eixo de luz — destacado por um foco quente e diagonal que enfatiza seu sacrifício. Ao reencenar esse ícone visual, reconfiguro o ponto de luz simbólico, deslocando-o para o cobertor azul que substitui o corpo ausente do pai e, por extensão, os corpos não velados da pandemia.

A direção da luz dramatiza a imagem de forma tensa e adaptada, a iluminação urbana, lateral e fragmentada, incide sobre o cobertor com mais nitidez do que sobre os rostos, instaurando um foco visual no objeto-sintoma — como Rubens fazia com o corpo de Cristo. Mas aqui, essa luz é sem aura divina; ela é real, dura e pública. A luz um pouco mais fria dos postes é reinterpretada como recurso estético para evidenciar a precariedade do luto. Em vez da suavidade dramática do barroco europeu, temos uma frieza simbólica, que recai sobre o tecido dobrado e o esforço dos corpos que sustentam a cena. O cobertor azul, iluminado como eixo



visual, torna-se corpo coletivo, símbolo dos mortos pela COVID-19 que não tiveram despedida. A ausência do pai é estendida aos ausentes anônimos. O foco que outrora pertencia ao sagrado, agora aponta para o tecido cotidiano, performando o luto como gesto de memória social. Essa escolha estética não nega a tradição pictórica — ela a atualiza com crítica e afeto. A luz dramatiza, sim, mas com outra finalidade: não glorificar, e sim evocar e rasurar. O monumento vira altar silencioso, palco de desvio simbólico. E a iluminação, urbana e imprecisa, encena o que Rubens talvez não pudesse prever: uma dor que não se centra mais num corpo, mas que transborda num objeto comum, azul e insistente.

A composição da luz em *A Descida da Cruz* não busca apenas clarear — ela refaz o gesto de iluminar o luto, deslocando o sagrado para o cotidiano, e convertendo o site-specific em teatro da ausência. O espaço escolhido — uma escultura metálica e esférica, símbolo do luto e da dor da ditadura — com sua superfície fria e curvilínea impõe resistência à montagem da cena. Mas é justamente essa fricção que reforça o sentido da obra: os corpos encenados e o cobertor azul inscrevem outra narrativa no monumento — uma rasura visual que transforma símbolo cívico em altar profano. O site-specific aqui é palco de deslocamento: ele não se converte em cenário, mas em território tensionado entre reverência urbana e luto familiar. O corpo do pai está ausente, mas o cobertor azul atua como objeto-sintoma, ocupando o centro da composição como substituto sacralizado. A imagem é estruturada como *tableau vivant*, com organização piramidal inspirada na tradição barroca. Cada personagem carrega biografia afetiva — não há representação genérica, mas encarnação da dor íntima. A cenografia sensível (DIÉGUEZ, 2020) se manifesta na presença de objetos que não decoram, mas ferem: o cobertor como corpo ausente, os gestos fatigados, o monumento como resistência arquitetônica. O espaço urbano, indiferente à dor, se torna componente da encenação: ele tensiona, fragmenta, desestabiliza — e, por isso mesmo, torna-se parte do sintoma. A luz urbana não consola, o monumento não acolhe, mas o corpo insiste. *A Descida da Cruz* não suspende o tempo — ela expõe a tentativa de sustentar o luto onde ele não cabe. A imagem não resolve o trauma — ela o encena como fricção entre gesto sagrado e cidade laica.

Partindo para a *Assunção da Virgem* (Figura 6), realizada no Lac de la Montagne Noire, Canadá, atua como desfecho poético e espiritual da série *Ausências*. Aqui, o corpo da artista performa a leveza, o abandono do perfeccionismo, a reconexão com o ambiente natural como



gesto de ascensão simbólica. A luz do sol, refletida sobre o gelo, compõe uma dramaturgia da serenidade. A fotografia não é encenação barroca — é paisagem performativa. O figurino, adaptado às condições extremas, compõe cores que remetem à paleta de Ataíde, mas agora com menos rigor e mais liberdade. O cobertor forma apenas uma coroa — não cobre, não pesa, encena a emancipação.

Figura 5 - Assunção da Virgem



Fonte: acervo próprio

O frio é real — mãos congeladas, dor física, caminhada intensa. Mas ao contrário das outras obras, a dor aqui não é emocional. Ela é corporal, concreta — e mesmo assim, dá lugar à plenitude visual. A imagem não representa luto — ela encarna o reencontro com o tempo, com a natureza, com o pertencimento. A posição corporal é menos rígida, os gestos mais espontâneos. O som do vento, o ranger das botas sobre o gelo, a luz suave e o vazio ao redor compõem uma cena de *autoescritura performativa* (Leite, 2014), onde o corpo se escreve não como ferida — mas como reintegração simbólica ao mundo. A Assunção no gelo não sobe aos céus. Ela caminha sobre ele. É a performance do pertencimento silencioso, do corpo que



finalmente respira com o ambiente. Em *Assunção da Virgem* (Figura 6), o espaço natural é convertido em cenografia do acolhimento. O lago congelado, a luz suave do sol, o silêncio ambiental — tudo compõe uma paisagem onde o corpo já não denuncia, mas pertence. A imagem aqui vira cenário da reconciliação espiritual — uma cenografia que abraça o corpo, em vez de confrontá-lo.

A imagem na série *Ausências* é sempre cenário — mas cenário *vivo, pulsante, sintomático*. Ela não apenas sustenta o corpo: ela o revela como fragmento do tempo, como memória em estado performativo. A fotoperformance desenvolvida nesta pesquisa propõe um entrecruzamento entre artes visuais, teoria crítica, experiência pessoal e práticas de memória. Para compreender os atravessamentos conceituais que sustentam a criação da série *Ausências*, se faz necessário articular imagem-sintoma, gesto, teatralidade fotográfica, e site-specific como rasura crítica do espaço público. Cada eixo se conecta à visualidade encenada como modo de significar o trauma, o corpo em luto e a imagem como dispositivo simbólico.

Considerações Finais

Na contemporaneidade, a imagem não é apenas documento: ela é corpo que pensa, ferida que fala, luz que performa. A série *Ausências* propôs uma articulação entre memória pessoal e imagem coletiva, entre o luto íntimo e a violência social, construindo um percurso onde a fotografia deixa de representar e passa a encenar. A fotoperformance, neste contexto, tornou-se campo expandido de testemunho, lugar onde o gesto é suspenso, o corpo se faz sintoma e a luz opera como dramaturgia simbólica. Através da releitura de obras consagradas — desde Rubens, Michelangelo, Munch, até Ataíde — as imagens produzidas nesta pesquisa não buscaram homenagem ou repetição. Elas se posicionaram como atos críticos, como intervenções no tempo, no espaço e na memória. Cada obra performada foi construída como *tableau vivant*, um quadro vivo de afeto e fratura, onde o cobertor, os tecidos, os alimentos e os monumentos se transformaram em objetos-sintoma, operando como dramaturgia da ausência e da resistência. O conceito de imagem-sintoma, de Didi-Huberman, esteve no centro desta proposta: a imagem que reverbera o que não foi dito, o que não pôde ser vivido plenamente. Já o gesto agambeniano permeou a performatividade do corpo — gesto não como ação conclusiva, mas



como suspensão, como presença que se inscreve sem se resolver. A teatralidade fotográfica, segundo Ileana Diéguez, esteve presente em cada encenação onde o corpo não atua como personagem, mas como vestígio e índice da dor. E o site-specific permitiu que o espaço urbano, religioso e natural fosse tensionado como palco de disputa simbólica — não como cenário, mas como campo de rasura.

Ao final da série, com *Assunção da Virgem*, realizada no Canadá, apontou um deslocamento estético e emocional: da dor encenada à reconexão com o ambiente como gesto de respiro. A imagem já não denunciava — ela respirava. O corpo já não gritava — ele caminhava com o gelo, com o vento, com a luz. Foi o gesto final de pertencimento, não ao luto, mas ao mundo. Este trabalho não apenas interroga a potência da fotografia e da cenografia — ele a vive. Cada imagem foi um ritual. Cada composição, uma ferida aberta e cuidada. Cada luz, um modo de acender o que foi apagado. A potência da fotoperformance como linguagem que articula corpo, tempo, espaço, afeto e crítica mostrou-se, aqui, não como forma de encerramento, mas como convite à continuidade. A imagem não termina — ela permanece reverberando. E esta pesquisa, marcada por perdas e reencontros, deseja seguir se desdobrando como arquivo vivo, como gesto em construção, como paisagem sensível da memória.

Referências

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição: O olho da história I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

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

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





JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2000.

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

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

MINTZ, Sidney W. *Sweetness and Power: The Place of Sugar in Modern History*. New York: Viking, 1985.

Poivert, M. (2017). *Notas sobre a imagem encenada, paradigma reprovado da história da fotografia?*. PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais, 21(35). <https://doi.org/10.22456/2179-8001.73716>

SILVA, Vanessa Cássia Rodrigues. *Teatralidade fotográfica da dor: experiências de fotoperformance a partir da imagem sintoma*. 2024. [211] f. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2024.

Recebido em: 14/01/2026

Aprovado em: 27/06/2026

Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC
Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – PPGAC
Centro de Arte, Design e Moda – CEART
A Luz em Cena – Revista de Pedagogias e Poéticas Cenográficas
aluzemcena.ceart@udesc.br

