



Universidade de Brasília

Instituto de Artes
Departamento de Artes Visuais

MARCO CAMPOS FERREIRA PORTO

Sexta Estação

Brasília
Dezembro de 2013

MARCO CAMPOS FERREIRA PORTO

Sexta Estação

Trabalho de conclusão do curso de Artes Plásticas, habilitação em Bacharelado, do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Orientadora: Prof^ªMs Andrea Campos de Sá

Brasília

Dezembro de 2013

Aos meus pais e irmãos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora Prof^ª Ms Andrea Campos de Sá pelo interesse e dedicação durante todo o desenvolvimento da obra, à Prof^ªMs Sonia Paiva e ao Laboratório Transdisciplinar de Cenografia por me motivarem a realizar esse trabalho.

À Prof^ª Dr^ª Grace Freitas e à Prof^ª Ms Tatiana Fernandez pela participação na banca examinadora,

Agradecimento especial aos amigos e familiares que participaram do processo:

Alan Abacate

Anne Schwindt

Daniela Souza

João Rafael

Leandro Galvão

Mariana Campos

Mariana Pagotto

Neila Campos

Paulo Araújo

Tio Tim

Uno Matos

Vó Imelda (Mama)

Vô Tide

*Disseram-me hoje, assim, ao ver-me triste:
“Parece Sexta-Feira de Paixão.
Sempre a cismar, cismar de olhos no chão,
Sempre a pensar na dor que não existe ...*

Florabela Espanca

Sumário

Introdução	8
1. Verônica	10
2. Caminho da Obra	18
3. A Obra e suas Referências Artísticas	32
Considerações Finais	39
Referências Bibliográficas	40
Anexo I – Retratos Selecionados para Obra <i>Sexta Estação</i>.	41
Anexo II – Cenas dos Vídeos Editados para a Obra <i>Sexta Estação</i>.	56

Listas de Figuras

Figura 1 –Via Sacra ao Vivo, Jesus recebe a cruz. 2013. (Fonte: arquivo pessoal).....	11
Figura 2 –Via Sacra ao Vivo, Flagelação. 2013.(Fonte: Arquivo Pessoal).....	11
Figura 3 – Henri Matisse. Via Sacra. 1951. (Fonte: site No Name. Acesso: 11/11/2013).....	11
Figura 4 – Via Sacra ao Vivo, Verônica enxuga o rosto de Cristo. 2011. (Fonte: arquivo pessoal).....	12
Figura 5 – Via Sacra ao Vivo. Verônica com o sudário. 2011 (Fonte: arquivo pessoal).	12
Figura 6 – Fernando Botero. Via Sacra, Jesus e a Multidão. (Fonte: site Arte_Facto. Acesso: 08/10/2013).....	13
Figura 7 – Via Sacra ao Vivo, Jesus Crucificado. 2011. (Fonte: arquivo pessoal).....	13
Figura 8 – Fernando Botero. Via Sacra, Jesus e Verônica.2010. (Fonte: site Arte_Facto. Acesso: 08/10/2013).....	15
Figura 9 – Maxim Kofp. Verônica. (Fonte: site Art, Biblie and the Big Apple. Acesso 05/10/2013).....	15
Figura 10 – Cândido Portinari. Passo VI da Via Sacra (1945).....	15
Figura 11 – Domenico Fetti. O Véu de Verônica. 1618-1622. (Fonte: site Veronica Route. Acesso: 23/10/2013).	16
Figura 12 - Hieronimus Bosch. Cristo Carregando a Cruz. 1510-1516. (Fonte: site Museum of Fine Arts Ghen. Acesso: 15/10/2013).....	16
Figura 13 –Barnnet Newman. A Sexta Estação. 1962. (Fonte: Art, the Bible and the Big Apple. Acesso: 05/10/2013)	16
Figura 14 –El Greco. Santa Verônica com o Sudário. 1579. (Fonte: site Art, the Bible and the Big Apple. Acesso: 05/10/2013)	16
Figura 15 – Marco Porto. Sem título. 2011. (Fonte: arquivo pessoal)	19
Figura 16 – Marco Porto. Sem título. 2011. (Fonte: arquivo pessoal)	20
Figura 17 – Marco Porto. Sem título. 2011. (Fonte: arquivo pessoal)	21
Figura 18 – Marco Porto. Instalação para a disciplina Ateliê I, sem título. 2011. (Fonte: arquivo pessoal).....	22
Figura 19 – Marco Porto. Sem título. 2012. (Fonte: arquivo pessoal).....	23
Figura 20 – Claude Mellan. A Face de Cristo noVéu de Santa Verônica (detalhe)1649. (Fonte: site The Metropolitan Museum. Acesso: 25/05/2013).....	23
Figura 21 – Claude Mellan. A Face de Cristo no Véu de Santa Verônica. 1649. (Fonte: site The Metropolitan Museum. Acesso: 25/05/2013).....	23
Figura 22 – Marco Porto. Sem título. 2013. (Fonte: arquivo pessoal)	24
Figura 23 – Marco Porto. Sem título. 2013. (Fonte: arquivo pessoal)	24
Figura 24 – Marco Porto.Ensaio fotográfico. 2013. (Fonte: arquivo pessoal).....	26
Figura 25 – Marco Porto. 6 imagens das 14 selecionadas para compor a obra. 2013. (Fonte: arquivo pessoal).....	27
Figura 26 – Marco Porto. Cenas do primeiro vídeo. 2013. (Fonte: arquivo pessoal).	28
Figura 27 – Marco Porto. Cenas do segundo vídeo. 2013. (Fonte: arquivo pessoal).....	29
Figura 28 – Marco Porto. Sexta Estação (Exposição Inscrições Circuscritas, Galeria Espaço Piloto). 2013. (Fonte: arquivo pessoal).	30
Figura 29 – Luis Mallo. Passenger. No 45. 1994-1995. (Fonte: site Luis Mallo. Acesso: 17/09/2013).....	33
Figura 30 – Luis Mallo. Passenger. No 16. 1994-1995. (Fonte: site Luis Mallo. Acesso: 17/09/2013).....	33
Figura 31 – Luis Mallo. Passenger. No 23. 1994-1995. (Fonte: site Luis Mallo. Acesso: 17/09/2013).....	33

Figura 32 – Luis Mallo. In Camera. No 57. 2003-2005. (Fonte: site Luis Mallo. Acesso: 17/09/2013).....	34
Figura 33 – Luis Mallo. In Camera. No 50. 2003-2005. (Fonte: site Luis Mallo. Acesso: 17/09/2013).....	34
Figura 34 – Rosângela Rennó. Duas lições de Realismo Fantástico. 1991 (Fonte: site Rosângela Rennó. Acesso: 11/09/2013).....	34
Figura 35 – Rosângela Rennó. Duas lições de Realismo Fantástico. 1991 (Fonte: site Rosângela Rennó. Acesso: 11/09/2013).....	34
Figura 36 – Rosângela Rennó. Imemorial. 1994. (Fonte: site Rosângela Rennó. Acesso: 11/09/2013).....	35
Figura 37 – Gary Hill. Tall Ships. 1992. (Fonte: site Australian Centre oh the Movie Image. Acesso: 27/10/2013).	36
Figura 38 – Gary Hill. Viewer. 1996. (Fonte: site Media Art Net. Acesso: 27/10/2013).....	36
Figura 39 – Bill Viola. The Quinteto of the Astonished. 2000. (Fonte: site Making Art Happen. Acesso 30/10/2013).....	37
Figura 40 – Bill Viola.The Crossing. 1996. (Fonte: site Making Art Happen. Acesso 30/10/2013).....	37
Figura 41 – Bill Viola.Six Heads. 2000. (Fobte: site National Galery of Australia. Acesso 30/10/2013).....	38
Figura 42 – Bill Viola. Statios. 1994. (Fonte: site The Museum of Modern Art. Acesso 30/10/2013).....	38

Introdução

Ver é um encontro entre o sujeito que olha e o objeto olhado. Este trabalho trata do encontro entre uma mulher – Verônica – e um homem – o Cristo. Do encontro entre uma imagem e as pessoas que acompanham o cortejo desse homem. Do encontro entre a dor desse homem e as dores das pessoas que o observam. Encontros promovidos pelo olhar. No olhar da mulher que percebe compadecida a dor de Jesus e transmite para os que estão ali presentes essa dor. Transmite através de uma imagem no pano e evoca o olhar dos demais com o gesto de levantar o tecido. Ela pede que vejam a dor presente no pano onde está impresso a imagem de Cristo e, em seguida, pede que todos se voltem para si e olhem para as suas próprias dores. Esse tecido, véu, lenço, pano ou sudário é uma imagem intrigante. É a imagem que supostamente revela a “verdadeira” face de Cristo. Uma face que não se conhece. A face da divindade tornada carne. Uma imagem adorada pelos fiéis e motivo de estudo de artistas e de teóricos da arte.

A Via Sacra de Cristo é uma Via Dolorosa, um caminho de dor. Mas é na cena da Verônica, a Sexta Estação da Via Sacra, que a temática da dor é abordada; a cena que desencadeou o desenvolvimento do presente trabalho teórico-poético.

Verônica surge como objeto de minha pesquisa quando assisti a encenação teatral da “Via Sacra ao Vivo”, no morro da Capelinha em Planaltina, DF (2011). *Sexta Estação*, a instalação que agora apresento e que acompanha este trabalho escrito é o resultado de três anos de pesquisa que envolveu não somente o estudo da fotografia e do vídeo, como também da pintura e da imagem impressa.

A *Sexta Estação* se desenvolve também a partir da relação de identificação que mantenho com o tema. Nesse sentido, Verônica e o seu véu me afetam profundamente, configura-se como um trabalho autorreferente. Contudo, procuro fazer com que o tema vá além do âmbito pessoal e religioso, explorando, sobretudo, o aspecto estético da cena.

No primeiro capítulo, exploro a temática da Sexta Estação da Via Sacra – a Verônica – e seu significado no contexto religioso. Abordo as representações de Verônica, temática tratada de formas diversas, mas cujo véu é a peça chave da identificação da personagem da Sexta Estação da Via Sacra.

O segundo capítulo configura-se como um memorial onde faço um histórico da pesquisa teórico-poética iniciada nas disciplinas Projeto 1 e Ateliê 1, passando por Ateliê II e a sua finalização na disciplina Diplomação com a montagem da instalação *Sexta Estação*.

No terceiro capítulo, menciono artistas e conceitos que influenciaram a construção da obra, abordando a fotografia e o vídeo no contexto da minha poética. Finalizo este trabalho apontando caminhos ainda não explorados por onde a pesquisa pode ser direcionada e aprofundada em estudos posteriores.

1. Verônica

O encontro Jesus-Verônica transformou-se num melodrama em representações da paixão, entre os séculos XV e XVIII, que funcionaram como óperas religiosas e paralelos teatrais dos programas pictóricos das vias crucis e dos calvários. (KURYLUK, 1993).

Desde seu julgamento até sua morte, Jesus Cristo teria percorrido um caminho. Para estecaminho a Igreja Católica dá o nome de Via Sacra. Ao longodesse caminho,composto por diversas cenas, teriam acontecido situações com valor simbólico para os cristãos. Em uma delas, um encontro ocorre entre Cristo e uma mulher chamada Verônica. Verônica, compadecida, teria enxugado com um lenço o rosto de Jesus, sujo de suor e sangue. Com isso, a imagem do rosto de Jesus teria ficado impressa nesse tecido, como um retrato – a imagem real de Jesus, visto que produzida não pela mão do homem mas pelo contato do tecido com o real do seu corpo físico. A esse tipo de imagem se dá o nome de *acheiropoietai*.

O que se sabe sobre Verônica é que sua história origina-se de um episódio do Novo Testamento, no qual a cena bíblica narra “a cura de Hermorrhissa, a mulher anônima com um problema de sangue, uma menstruação permanente, cujo fluxo para quando ela toca a orla da roupa de Jesus” (KURYLUK, 1993).Essa mulher recebeu o nome de Berenice em um livro apócrifo, chamado Atos de Pilatos. Ao associarem Berenice com a imagem “verdadeira”, ou melhor, a mulher que carrega a imagem “verdadeira” de Jesus, foi dado a ela o nome de Verônica. Contudo, “o nome Verônica, a forma latina de Berenice, não deriva, como se poderia supor e como ocasionalmente possa ter sido sugerido, de *vera icon*” (KURYLUK, 1993). Também não é comprovada a existência de Verônica e tampouco a do ícone que ela carrega. Ainda assim, Verônica é reconhecida pela Igreja Católica desde 1216.

O desenvolvimento da lenda da Berenice surgiu paralelamente ao estabelecimento do culto a Virgem. Enquanto Maria era divinizada como o “lugar” da encarnação, a Hermorrhisa começou a se transformar numa madona simbólica. Como a portadora do retrato “verdadeiro” de Deus e a principal propagandista da representação, ela se tornou uma santa (KURYLUK, 1993).

É curioso notar que,em uma das cenas daVia Sacra, uma imagem é produzida. Observando essa cena, desde o ato de cobrir o rosto com o tecido até a impressão do mesmo na superfície do pano,podemos traçar um paralelo desse acontecimento com as Artes

Plásticas. Para isso seria necessário investigar as produções artísticas relacionadas a essa cena e os significados artístico-simbólicos dela.

Através da arte, os artistas expressam o seu sentir, embora esta mensagem nem sempre seja entendida por aqueles a quem é dirigida. Este sentir se refere, muitas vezes, às dúvidas e questionamentos acerca de religião e religiosidade, que muitas vezes equivalem a uma experiência religiosa (LISBOA, 2009).

A cena da Verônica me chamou a atenção pela primeira vez quando assisti ao espetáculo da encenação da “Via Sacra ao Vivo” no Morro da Capelinha, em Planaltina DF – espetáculo que atrai todos os anos um público de mais de 150 mil pessoas, encenado pelo Grupo Via Sacra ao Vivo, composto por exatos 1.400 membros (figuras 1 e 2).



Figura 3–Via Sacra ao Vivo, Jesus recebe a cruz. 2013.
(Fonte: arquivo pessoal)



Figura 1–Via Sacra ao Vivo, Flagelação. 2013.
(Fonte: Arquivo Pessoal)

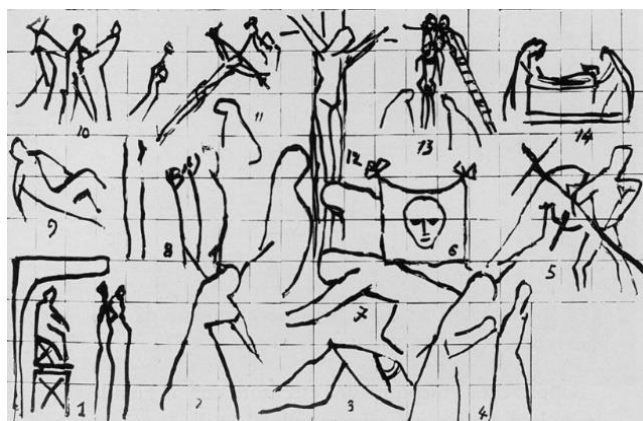


Figura 2 – Henri Matisse. Via Sacra. 1951. (Fonte: site No Name. Acesso: 11/11/2013)

Via Sacra é um termo originário do latim, cujo significado é caminho sagrado. Possui outras variações como Via Crucis (caminho da cruz) e Via Dolorosa (caminho de dor). Apesar de analisarmos neste trabalho somente essa cena da Verônica, é importante saber que esse momento pertence a um caminho formando por outras cenas. Ela não é solta, pois se conecta com as demais. Esse caminho é composto por 14 cenas, ou Estações, que narram a trajetória

de Jesus desde o seu julgamento até o momento de sua morte, com a crucificação do seu corpo, como representada (e numerada) por Henri Matisse (1869-1954), em um painel de azulejos (figura 3). A estação de Verônica é a sexta, aquela que precede a cena em que um homem ajuda Jesus a carregar sua cruz antecede o instante em que ele cai pela segunda vez.

Na “Via Sacra ao Vivo”, Verônica, em meio à multidão, se aproxima de Jesus, retira um lenço da cintura e enxuga o seu rosto ferido. Após esse ato, ela ergue o tecido, mostrando a todos a imagem nele impressa (figuras 4 e 5). Neste instante, todos os integrantes da cena congelam seus movimentos e somente Verônica movimentava o tecido, cantando uma música em latim, cuja letra em português pode ser assim traduzida:

“Ó vos homens que andais pelo caminho, prestai atenção e vede se sua dor é semelhante a minha dor¹”.



Figura 4 – Via Sacra ao Vivo, Verônica enxuga o rosto de Cristo. 2011. (Fonte: arquivo pessoal)



Figura 5 – Via Sacra ao Vivo. Verônica com o sudário. 2011 (Fonte: arquivo pessoal)

É o momento em que o público fica em silêncio para escutar o cântico – o mesmo entoado durante as procissões da Semana Santa e nas encenações da Via Sacra realizadas por comunidades católicas do Brasil e de outros países – e observar a imagem revelada no tecido.

A dor de que trata essa letra é a dor de Jesus. Conforme a tradição, Verônica estaria, com esta frase, falando por Jesus. Ela nos fala de um caminhar, o caminhar de dor, ou, como o nome sugere, da via dolorosa, onde a dor não estaria presente somente na face de Jesus, mas nas demais pessoas que trafegam por esse caminho. Verônica pede, portanto, que “prestem atenção” e que dirijam o olhar para o rosto impresso. Mas que não se contentem em ver somente o rosto, mas sim a dor que há nele e, por consequência, a dor que há em cada um. Verônica, após a impressão da imagem no tecido, não guarda para si aquele retrato, mas o compartilha com os presentes e pergunta a todos se a dor de Dele “é semelhante a nossa dor”, induzindo, desse modo, a identificação do público com o sofrimento de Cristo.

¹Ó vos omnes qui transitis per viam attendite et videte si est dolor sicut dolor meus.

No livro *A dor dos outros* Susan Sontag (1933-2004) aborda a iconografia da dor nos seguintes termos:

A iconografia do sofrimento tem uma longa linhagem. Os sofrimentos mais comumente considerados dignos de ser representados são aqueles tidos como frutos da ira, divina ou humana (...) as inúmeras versões das Paixões de Cristo em pintura e em escultura e o inesgotável catálogo visual das diabólicas execuções dos mártires cristãos – essas são seguramente obras destinadas a comover, estimular, instruir e dar exemplo. (SONTAG, 2003).

Fazendo um paralelo com a reflexão de Sontag, Verônica tem por finalidade instruir e dar exemplo da mensagem de Cristo por meio da comoção, ou seja, do estímulo do sentimento de piedade nos fiéis.

Há muitos exemplos de obras com temáticas cristãs que representam situações de dor. Ainda sobre esse fato, Sontag nos provoca com uma frase: “você é capaz de olhar para isso?” (SONTAG, 2003). Talvez uma fotografia deste rosto, ferido, com uma coroa de espinho, sujo de suor, sangue, cuspe e terra (figuras 7), seja mais repugnante que uma pintura representando a mesma cena, como aquelas expostas nas galerias de museus ou nas igrejas (figura 6). Nessa abordagem, a fotografia seria a imagem mais potente para comover o espectador pelo fato de ela ser mais “real”, mais “verdadeira”, pois, assim como no sudário, ela se faz pelo contato físico entre a câmera e seu referente e não pela mão do homem.

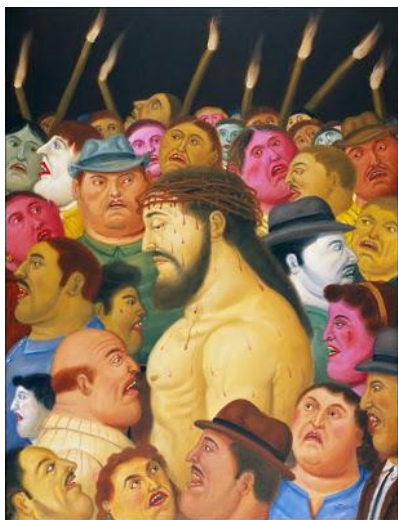


Figura 6 – Fernando Botero. Via Sacra, Jesus e a Multidão. (Fonte: site Arte_Facto. Acesso: 08/10/2013)



Figura 7–Via Sacra ao Vivo, Jesus Crucificado. 2011. (Fonte: arquivo pessoal)

Ainda assim, na Sexta-feira da Paixão, mais de 150 mil fiéis vão ao Morro da Capelinha para ver, durante quatro horas e meia, o julgamento, a flagelação, a crucificação e morte de Jesus em um teatro a céu aberto. Ainda que seja um espetáculo teatral, fictício, ele é verossímil, ou seja, identifica-se com a realidade. O que atrai este público para este evento, além da fé? O que leva a multidão a ser capaz de olhar uma imagem tão dolorosa?

Georges Didi-Huberman, nos propõe outro modo de ver uma cena ou um objeto. Ele investiga a nossa relação visual a partir da relação entre sujeito que olha e objeto olhado. No caso da temática aqui abordada, qual a nossa relação com a imagem de dor que nos olha?

Na imagem impressa no sudário de Verônica, vemos a face ensanguentada de um homem. Iconograficamente, sabemos que este homem é Jesus devido a presença da coroa de espinhos. Um homem que foi flagelado antes de ser julgado e condenado, antes de colocarem a coroa de espinhos em sua cabeça e a cruz em seu ombro. Também sabemos se tratar de Verônica, mesmo quando não vemos imagem alguma em seu sudário, sendo o véu a chave de identificação e associação ao ícone da Verônica.

Um tecido branco é uma textura; um tecido com palavras tecidas, bordadas, pintadas ou escritas é um texto; um pano com imagens é um ícone. Cada um é criado por um processo diferente e inspira um simbolismo diferente também, mas cada um pode ser usado para visualizar a dimensão interna da lembrança e da fantasia, do pensamento e do sonho, da imagem e da linguagem (KURYLUK, 1993).

Porém, o modo como vemos uma situação não se limita a ser somente “de natureza elementar e facilmente compreensível” (PANOFSKY, 2001). Existe um significado ulterior que Erwin Panofsky chama de expressional, ou seja, trata da reação que o objeto, a cena, a imagem provoca no observador. O que nos remete às perguntas colocadas por Didi-Huberman: como vemos uma imagem e qual a nossa relação com o que é visto? Eu associo a Sexta Estação à dor tanto na representação do rosto do sudário quanto em quem a olha.

Outro sudário bem mais popular que o da Verônica, e causador de forte impacto é o Santo Sudário de Turim. Um pedaço de pano que teria coberto Jesus após sua morte. Com relação a este tecido, Phelippe Dubois lança a seguinte pergunta: o que se vê? E a resposta é que “por mais que se arregale os olhos, por mais que tentemos nos aproximar, (...) não a nada a ver, ou quase nada” (DUBOIS, 1993). Neste caso, só foi possível ver alguma imagem ao ser tirada a foto do tecido, quando o corpo de um homem aparecer em negativo no pano.

O desejo de ver, aplicado ao Sudário, por mais incrivelmente múltiplo e refinado que tenha sido, nem por isso deixou de ser desencadeado por uma operação de ordem estritamente fotográfica (DUBOIS, 1993).

Este desejo de ver, de crer na existência de uma imagem que não se vê, está conectado com a cena da Verônica. Muitas vezes, no caso da fé, não basta ver, é preciso crer para ver. Sendo assim, ver é“(...) um exercício da crença: uma verdade que não é nem rasa nem profunda, mas se dá enquanto verdade superlativa e invocante, etérea, mas autoritária” (Didi-Huberman, 1998).

À medida que aumentava o número de imagens figurativas de Jesus o mesmo aconteceu com a fome de vê-lo, não como ele deveria ter sido, mas como realmente foi (KURYLUK, 1993).

No Renascimento, por exemplo, a imagem de Cristo possui semblante sereno, onde não enxergamos qualquer expressão de dor. Já no Barroco, a dramaticidade e o sofrimento são mais presentes, onde ela, a face, se aproxima mais a uma mancha, diferente dos rostos dos sudários representados no Renascimento (figuras 11, 12 e 14). “No século XVIII e XIX as pinturas e esculturas de Santa Verônica e da Santa Face, eram em sua maioria, confinadas a decoração das igrejas e executadas por artistas menores” (KURYLUK, 1993).

Na arte Moderna e na Contemporânea as representações da cena da Verônica passam por transformações significativas, seja pelos aspectos formais ou por questões também conceituais (figura 8 à 10 e 13).

Com relação a obra de Barnett Newman (1905-1970), por exemplo, a Via Sacra é retratada de forma abstrata e geométrica (figura 14). A Sexta Estação é uma tela com faixas horizontais brancas e pretas que remetem ao sudário. Ao retratar a cena de Verônica de modo abstrato, Newman propõe outra forma de apresentar uma narrativa visual, bem diferente das representações figurativas apresentadas anteriormente.



Figura 8 – Fernando Botero. Via Sacra, Jesus e Verônica. 2010. (Fonte: site Arte_Facto. Acesso: 08/10/2013)



Figura 9 – Maxim Kofp. Verônica. (Fonte: site Art, Bibleandthe Big Apple. Acesso 05/10/2013)



Figura 10–Cândido Portinari. Passo VI da Via Sacra (1945).



Figura 13 – Domenico Fetti. O Véu de Verônica. 1618-1622. (Fonte: site Veronica Route. Acesso: 23/10/2013).



Figura 14 - Hieronimus Bosch. Cristo Carregando a Cruz. 1510-1516. (Fonte: site Museumof Fine ArtsGhen. Acesso: 15/10/2013)

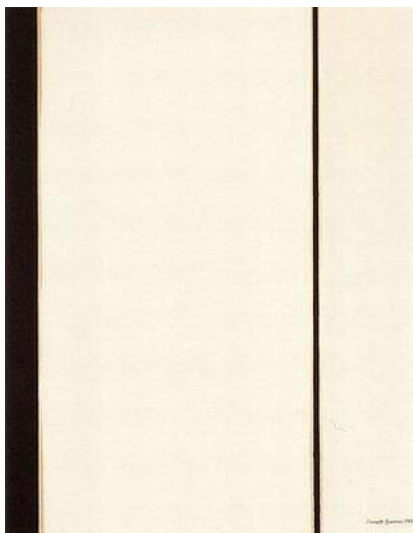


Figura 12–Barnet Newman.A Sexta Estação. 1962. (Fonte: Art, theBibleandthe Big Apple. Acesso: 05/10/2013).



Figura 11 – El Greco. Santa Verônica com o Sudário. 1579. (Fonte: siteArt, theBibleandthe Big Apple. Acesso: 05/10/2013).

A Santa Verônica, sendo verdadeira ou não a sua existência, está presente nos cultos da Igreja Católica. Seu ícone, além de possuir significados religiosos, nos possibilita uma interpretação em um contexto mais amplo. Verônica nos provoca a encarar a imagem impressa no sudário, mas também pede que encaremos nosso próprio espelho. Ao ver o que nos olha, como escreve Georges Didi-Huberman,

(...) a angústia de olhar fundo – o lugar – do que me olha, a angústia de ser lançado à questão de saber (na verdade, de não saber) o que vem a ser meu próprio corpo, entre sua capacidade de fazer volume e sua capacidade de se oferecer ao vazio, de se abrir. (Didi-Huberman, 1998).

Um tecido branco pode ser visto como um vazio. Uma pele onde Jesus teria deixado as máculas de sua pele de sangue. Colocar-se diante do vazio e preenchê-lo com a nossa presença é se “abrir” à possibilidade de se ver através do corpo (de um outro).

2. Caminho da Obra

A “imagem verdadeira” (sudário), um pedaço de pano quase sempre plano, é ideal para a projeção – para que vejamos o que queremos ver nele. Suspenso entre as mãos estendidas da Hermorrhissa ou numa cruz, ele provoca visões sublimes de beleza e união. Suspenso numa parede ou numa cruz, ele pode se apresentar como um pedaço abominável de pele morta, trapo sujo, ou uma tela da qual as cores desbotam (KURYLUK, 1993).

Na obra *Sexta Estação* o pano é o suporte, o corpo da obra. Conforme o lugar e o modo como é instalado, ele nos coloca em contato com sensações e reflexões distintas. O sudário, este “pedaço de pano quase sempre plano”, costuma ser estendido como se fosse uma roupa em um varal, um banner, um estandarte. Este lenço icônico que traz a “imagem verdadeira” é o símbolo de alguém que anuncia, que revela a macula e a dor do outro, seja nas mãos de Verônica ou pendurado em um altar. Uma dor que pode ter sua beleza, ou uma dor que pode incomodar ao ser vista.

Essa dor é expressa por uma face. Desde os primeiros estudos para a *Sexta Estação*, iniciados na disciplina Projeto Interdisciplinar – 1º 2011 –, com o professor Luís Pinheiro, percebi que a face estaria inevitavelmente presente na minha obra, que o retrato seria o foco do trabalho, já que o rosto é o elemento expressional desta dor. É para o retrato impresso que direcionamos nosso olhar quando observamos a cena da Verônica.

O trabalho desenvolvido nessa disciplina foi um objeto, um cubo de acrílico com 9 centímetros de aresta. Em cinco lados desse cubo há uma imagem – um lado não há imagem – e palavras que juntas completam duas frases, mas cujo sentido é revelado somente com a leitura de todas as palavras contidas no cubo. A associação entre imagem e palavras nessa obra se deve à conexão estabelecida por Verônica entre a imagem dolorosa de Cristo e a dor de quem a olha mediante as palavras pronunciadas por ela. Nesse sentido, é pela palavra que Verônica estabelece a conexão da face de Cristo com os rostos daqueles que a observam.

A primeira frase inserida no objeto, “tenho uma face que parece muda, mas grita de dor”, se refere à dor não representada através da face. A segunda frase, “coloco minhas mãos na face e tento te mostrar a dor que há pelo corpo inteiro”, estabelece diretamente uma relação com a Sexta Estação da Via Sacra, onde as mãos de Verônica são reveladoras da dor do Cristo. Contudo, a função do texto nesse trabalho não visa direcionar o sentido da imagem,

mas sim interferir no modo de abordá-la. Na concepção de Sontag, “enquanto a imagem, como toda imagem, é um convite para olhar, a legenda, na maioria das vezes, insiste na dificuldade de olhar” (SONTAG, 2003).

Utilizei a minha própria imagem como uma forma de dialogar com Verônica. Se ela nos coloca em direção às nossas próprias dores, achei pertinente a auto representação fotográfica principalmente porque naquele momento havia uma identificação conceitual do trabalho com aspectos da minha vida. Para fazer alusão à Via Sacra, utilizei a cor roxa que, de acordo com a Igreja Católica, representa a Paixão de Cristo (figura 15).

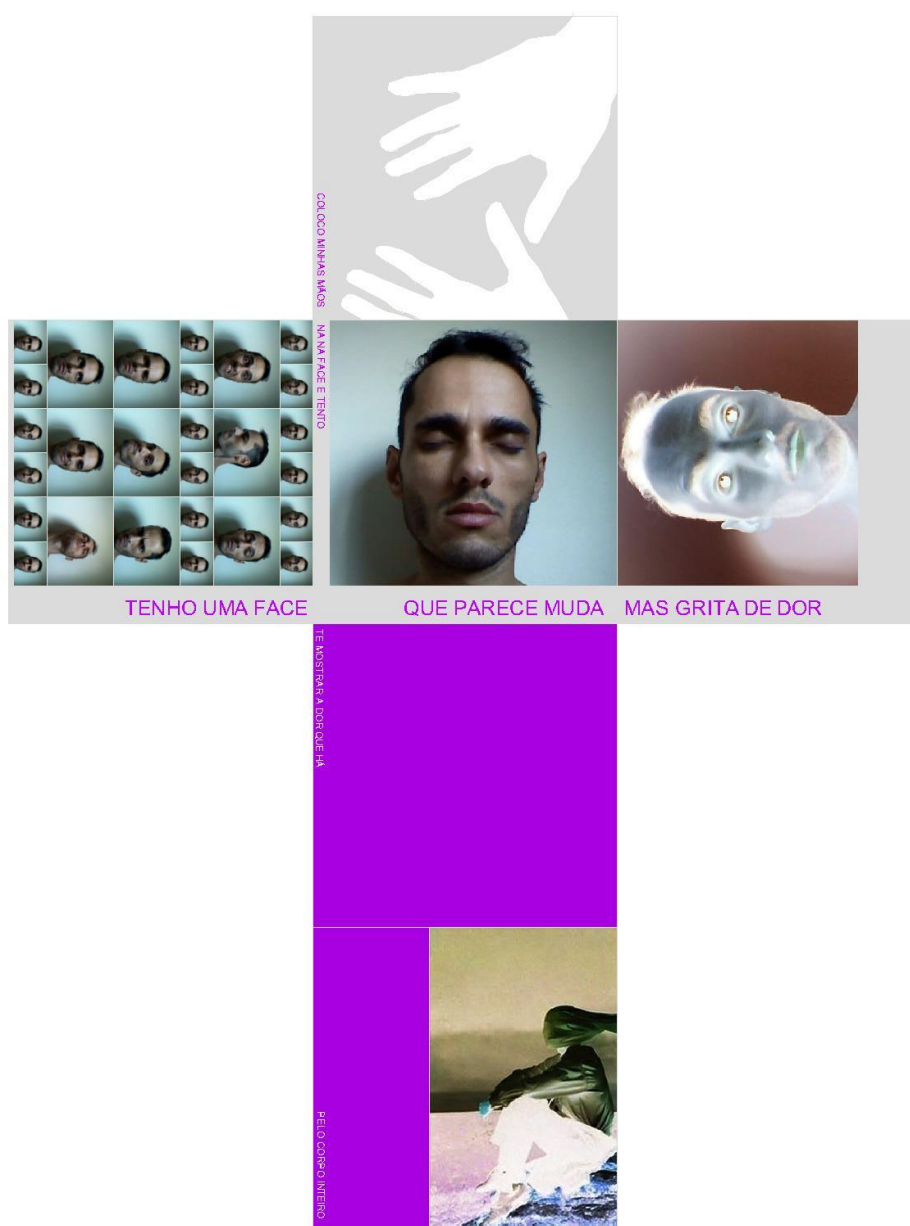


Figura 15 – Marco Porto. Sem título. 2011. (Fonte: arquivo pessoal)

Prosseguindo no desenvolvimento da minha linguagem poética, realizei durante a disciplina Ateliê I – 2º 2011 – outro trabalho com alusão a Verônica, desta vez em pintura. Senti necessidade de produzir um retrato a óleo sobre tecido, sem chassi. Minha intenção com esta obra foi tentar compreender o sentido das palavras proferidas por Verônica, aquelas que buscam uma identificação da dor de Cristo com a nossa própria dor.

Risquei com carvão, em uma tela de algodão cru, com 2 metros de largura e 2 metros e 50 centímetros de comprimento, o rosto de Verônica, na tentativa de representar a dor. Pintei no fundo, com tinta a óleo bem diluída, faixas horizontais nas cores vinho e roxo (figura 16).



Figura 16 – Marco Porto. Sem título. 2011. (Fonte: arquivo pessoal)

“*Ó vós que andais pelo caminho, prestai atenção e vede se sua dor é semelhante a minha dor*”. Essa frase, dita ou cantada pelas Verônicas das procissões e das encenações da Via Sacra durante a Semana Santa, possui palavras-chave muito claras: caminho, ver e dor. Palavras que evocam a identificação do espectador com a imagem sofrida de Cristo revelada no pano. Nesse sentido, é sobre a empatia e a identificação que trata a frase dita por Verônica de modo claro, simples e direto mediante o retrato revelado no tecido. “O retrato, de fato, ativa um mecanismo cultural que faz o indivíduo alcançar a própria identidade graças ao olhar do outro” (FABRIS, 2004).

Refletindo sobre a relação do sudário da Verônica com o retrato fotográfico – ambos são imagens *acheiropoietai*, feitas automaticamente, sem a mão do homem - voltei a me interessar pela fotografia e a pensar nessa linguagem para realizar a obra poética de conclusão de curso.

A mais elementar função da fotografia é registrar as ações-processos sobre o corpo ou sobre o terreno, transformá-las em imagens-objetos, e transportá-las para os locais da arte, de onde elas foram afastadas durante seu desenvolvimento (ROUILLÉ, 2009).

Sobre representar o véu ainda no rosto, percebi que, facilmente, através da fotografia, poderia produzir o que eu queria: um rosto com um véu, que ao mesmo tempo esconde e revela - véu formado pelas mãos do modelo fotografado.

Retrato, ver e dor tornaram-se as palavras que guiaram a elaboração da *Sexta Estação*. Daí a presença das feições de dor que busquei representar nos retratos. Dor que pode ser percebida mediante certos aspectos da imagem. A posição das mãos sobre o rosto foi relevante para causar no espectador a sensação de angústia nos retratos.



Figura 17–Marco Porto. Sem título. 2011. (Fonte: arquivo pessoal)

Se o rosto presente no sudário de Verônica diz respeito aos rostos que observam esta imagem, então, posso tratar do sudário falando sobre você, o amigo, os familiares, o

espectador desconhecido. Posso tratar o sudário a partir de mim, da minha história, da minha dor.

Das obras analisadas da representação da figura de Verônica e o seu véu – apresentadas no capítulo 1 - percebi que somente uma obra retrata o momento exato em que Verônica enxuga o rosto de Cristo. Portanto, praticamente não há, entre as imagens mais conhecidas, a representação do Cristo com o tecido no rosto, enquanto Verônica o enxuga. Esta cena foi visualizada por mim somente na encenação da Via Sacra ao Vivo, em Planaltina DF. E foi justamente a representação dessa cena que *Sexta Estação* buscou retratar. Para mim, a mão na face que ampara e que por um instante esconde esse rosto devia fazer parte da minha obra. Por isso o uso da fotografia, já que essa linguagem possibilitaria a representação simultânea do conjunto mão-rosto-véu.

O primeiro ensaio fotográfico foi uma série de retratos feitos com as mãos sobre o rosto, como se quisesse encobri-lo. Nesse estudo, utilizei o meu rosto e o de uma amiga como modelo (figura 17).

As fotos em que, por acaso, as mãos saíram ofuscadas devido à movimentação no ato fotográfico foram, para mim, as mais interessantes. Nelas, percebi que as mãos formavam uma espécie de véu que cobre o rosto sem escondê-lo. Com isso, poderia criar uma imagem na qual o véu e as mãos fossem o mesmo elemento.

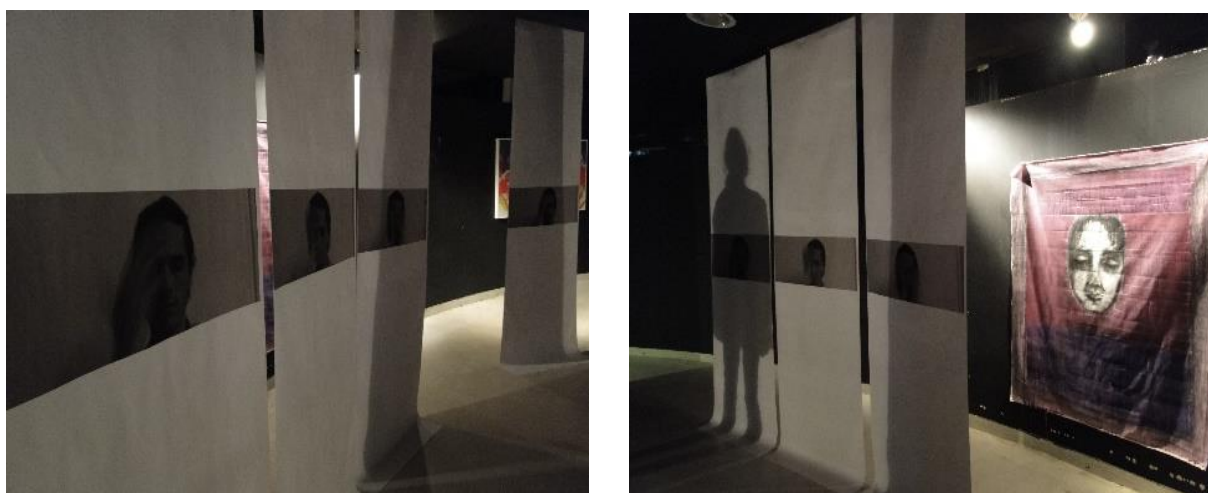


Figura 18–Marco Porto. Instalação para a disciplina Ateliê I, sem título. 2011. (Fonte: arquivo pessoal)

Para realizar essas imagens, posicionei-me de olhos fechados diante da câmera movimentando as mãos na frente do rosto como se o enxugasse. O resultado foi o esperado: um rosto coberto por um véu. Um véu que cobre, enxuga e revela a dor. Um véu de mãos. O resultado final foi uma série de fotografias de aproximadamente 90 centímetros de largura por

40 centímetros de comprimento, plotadas sobre papel, com 90 centímetros de largura e 2 metros e 90 centímetros de altura, apresentadas como uma instalação na exposição dos trabalhos realizados na disciplina Ateliê 1, com a professora Suzete Venturelli, na galeria do Anexo do Museu Nacional (figura 18).

Em um terceiro momento, após pintar algumas outras obras com esta mesma temática, achei necessário produzir a cena clássica de Verônica com o sudário. Uma mulher sentada, com o tecido com o rosto impresso estendido no colo. Pintei com tinta a óleo em uma tela de algodão cru, sem chassi, com 2 metros de largura por 2 metros e 50 centímetros de altura. A imagem de Cristo no sudário foi elaborada como uma mancha. Esbocei o rosto de Jesus com a tinta a óleo bem diluída para simular a mancha de sangue. Apesar do bom resultado, sabia que minha intenção desde o início não era a reprodução fiel da cena da Verônica, mas sim abordá-la no contexto mais contemporâneo (figura 19).

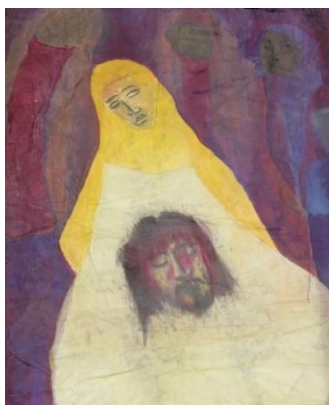


Figura 19–Marco Porto. Sem título. 2012. (Fonte: arquivo pessoal)



Figura 21 – Claude Mellan. A Face de Cristo no Véu de Santa Verônica (detalhe). 1649. (Fonte: site The Metropolitan Museum. Acesso: 25/05/2013).

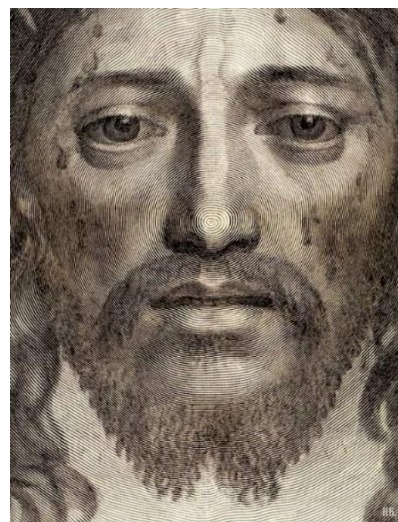


Figura 20 – Claude Mellan. A Face de Cristo no Véu de Santa Verônica 1649. (Fonte: site The Metropolitan Museum. Acesso: 25/05/2013).

Outro trabalho realizado em Ateliê II – 1º 2013 –, sob orientação do professor Pedro Alvim, foi a apropriação de uma calcogravura de Claude Mellan (1598-1688), a obra intitulada *A Face de Cristo no Véu de Santa Verônica* (1649) que representa o sudário com o rosto de Cristo feito a partir de um traço contínuo em espiral gravado a buril (figura 20 e 21).

A proposta foi preencher o espaço vazio da espiral - área branca da imagem -, com um retrato, e o espaço cheio – área gravada – com outro retrato. A intervenção nas imagens foi realizada utilizando o programa Photoshop. Utilizei aquelas fotos com a movimentação das mãos sobre o rosto, comentadas anteriormente. O resultado foi a sobreposição das três imagens, a imagem da gravura original não deixou de existir e os dois retratos não se fundiram, apenas se entrelaçaram através das linhas da espiral, dificultando, assim, a visualização de cada imagem individualmente (figura 22 e 23).



Figura 22 – Marco Porto. Sem título. 2013. (Fonte: arquivo pessoal)



Figura 23–Marco Porto. Sem título. 2013. (Fonte: arquivo pessoal)

Sobre a representação do rosto humano Annateresa Fabris comenta que “acreditando que a imaginação seja fundamental na produção de um retrato, o poeta atribui ao retratista uma capacidade divinatória, uma vez que é sua tarefa adivinhar o que se esconde, além de captar o que se deixa ver” (FABRIS, 2004). Podemos dizer então, que um retrato é feito de várias camadas. Da camada visível, decorrente do registro das feições físicas, e de uma camada invisível, não revelada pelos traços físicos, mas de algum modo presentificada na imagem pelo olhar do retratista, passível de ser captado pelo observador.

Sobre essas camadas que constituem a imagem fotográfica, Barthes elabora dois conceitos: o *studium* e *punctum*. “O *studium* está, em definitivo, sempre codificado, o

punctum não. O *punctum* é, portanto, uma espécie de extracampo sutil como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver” (BARTHES, 1984).

A instalação *Sexta Estação* elaborada para a conclusão do curso de Bacharelado em Artes Plásticas configura-se como um mergulho mais profundo dos estudos realizados anteriormente. Ao longo de sua elaboração, pude amadurecer conceitos e trabalhar com outras técnicas de construção da imagem. Tendo como referência a abordagem de Barthes, me detive na questão da significação da obra, ou seja, no *punctum* da imagem, naquilo que a imagem é capaz de causar no observador.

Como Spectatoreu só me interessava pela Fotografia por “sentimento”; eu queria aprofundá-la, não como uma questão (um tema), mas como uma ferida; vejo, sinto, portanto noto, olho e penso (...). Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo. (...) pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também um lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere) (BARTHES, 1984).

Inserir a minha própria imagem e a de pessoas com as quais tenho laço afetivo foi uma escolha que diz respeito mais a questões pessoais que propriamente estéticas. Passei por momentos em que a dor se fez presente, momentos de sofrimento compartilhados com familiares e amigos próximos. Nesse sentido, *Sexta Estação* é uma obra autorreferente, mas também uma obra aberta para outras significações, já que um dos conceitos que fundamentam o trabalho é o de identificação e de empatia com o outro que sofre.

Desse modo, ao refletir sobre imagens que provocam empatia através da dor, pensei em trazer para o trabalho os retratos daqueles que, olhando para minha dor, também puderam ver suas próprias dores, como aqueles que se visualizaram na imagem de dor do Cristo ensanguentado no sudário de Verônica.

Partindo das imagens elaboradas com as mãos que formam um véu sobre o rosto, me propus a fazer o mesmo com as pessoas que, em algum momento da vida, acompanharam o meu sofrimento. Escolhi 14 pessoas entre amigos e familiares para serem fotografados, incluindo a minha imagem. Número escolhido estabelece uma relação direta com a temática referente às 14 Estações da Via Sacra.

Dramatizando ou valorizando esteticamente os cenários, deformando a aparência de seus retratados, alterando o realismo físico da natureza e das coisas, omitindo ou introduzindo detalhes, o fotógrafo sempre manipulou seus temas de alguma forma (KOSSOY, 1999).

As fotos registradas foram todas conceitualmente construídas e depois manipuladas com a utilização do programa Photoshop. Cada fotografado foi meticulosamente guiado durante o ato fotográfico. A espontaneidade existe apenas no fato de que o registro foi feito com as mãos em movimento aleatório.

Apresento algumas sequencias de fotos tiradas de alguns modelos. Desses ensaios foram selecionadas e manipuladas uma foto de cada pessoa (figura 24).



Figura 24–Marco Porto.Ensaio fotográfico. 2013. (Fonte: arquivo pessoal).

Um fato curioso ocorrido durante o processo de registro de imagens foi a reação de uma amiga que desistiu de ser retratada após ver as imagens dos rostos já fotografados. Isso porque, segundo ela, houve forte identificação com a dor e o sofrimento expresso nas imagens.

Apresento 6 retratos entre os 14 selecionados que compõem a obra (imagem 25).



Figura 25–Marco Porto. 6 imagens das 14 selecionadas para compor a obra. 2013. (Fonte: arquivo pessoal).

Ainda que a cena da foto não seja real, ou melhor, seja uma construção que remete a uma realidade, ela tem poder de sensibilizar e causar emoção em cada observador. Como resultado, temos imagens que expressam algum sofrimento ou angústia. Onde o véu feito com as mãos nos traz a sensação de alguém que retira de si um peso, traduzindo o efeito do véu de Verônica: retirar, revelar e mostrar a dor.

Desde o início da elaboração do trabalho já havia determinado o tecido como suporte das imagens. Não somente por estar presente na cena da Verônica, mas por saber que, “como um símbolo da humanidade de Cristo, o pano representa papel importante nas narrativas da paixão” (KURYLUK, 1993). Em um primeiro momento, pensei apresentar os sudários da Sexta Estação utilizando a impressão sobre o tecido (plotagem), semelhante às realizadas sobre o papel no trabalho desenvolvido em Ateliê I. Depois, por sugestão da orientação, decidimos tentar melhores resultados utilizando a técnica artesanal de transferência da imagem de xerox sobre tecido – *transfer* -, processo utilizado na gravura contemporânea. Depois de muitos testes, conseguimos o resultado desejado: a impressão de uma imagem tênue, não muito nítida, mas identificada como rosto humano, sobre um tecido branco, 100% algodão, com 40 centímetros de largura por 2 metros e 30 centímetros de comprimento.

Enquanto romance, o retrato é, sobretudo, produto da imaginação, mas nem por isto menos fiel à personalidade do modelo, cuja cabeça pode estar integrada numa cálida atmosfera difusa ou emergir "das profundezas de um crepúsculo (FABRIS, 2004).

Esta “cálida atmosfera difusa” provocada tanto pelo “véu de mãos” como pela impressão mediante técnica do transfer imprimiram nos retratos da *Sexta Estação* mistério e estranheza na face retratada, reforçando, desse modo, a idéia de angústia e dor que busco representar.

Além dos 14 sudários, a instalação *Sexta Estação* apresenta mais um tecido com a mesma dimensão dos demais, que serve de suporte para a projeção de dois vídeos nos quais são registrados 14 rostos, os mesmos estampados no tecido. Entre os 14 rostos, foram escolhidos mais 3 para serem impressos também em tecidos voil com as mesmas dimensões.

Com relação aos vídeos, o primeiro deles (imagem 26) é feito mediante a sobreposição de diversos rostos. O vídeo registra a cena de rostos que se intercalam e encaram o espectador. Os rostos estáticos são sobrepostos por duas mãos que os enxugam, cobertos por um tecido branco. O segundo (imagem 27) também é composto por sobreposições e congelamento intermitentes das imagens. A utilização da linguagem do vídeo foi importante para conclusão do trabalho, pois, por meio dessa linguagem, consegui reproduzir a cena completa da ação de Verônica: aproximação de Cristo, colocação do tecido em seu rosto, a impressão do sangue, a revelação da imagem para o observador.



Figura 26—Marco Porto. Cenas do primeiro vídeo. 2013. (Fonte: arquivo pessoal).

O fluxo incessante de imagens (televisão, vídeo, cinema) constitui nosso meio circundante, mas, quando se trata de recordar, a fotografia fere mais fundo. A memória congela o quadro; sua unidade básica é a imagem isolada (Sontag, 2003).

Retirei do isolamento essa imagem congelada adotando como solução a sobreposição das imagens em movimentos e as imagens congeladas. Encaixando-as de tal forma que

dessem a ideia de continuidade entre elas. Assim, acrescento o movimento à foto e a ideia de congelamento ao movimento.

Esses dois vídeos caracterizam dois momentos da cena da Verônica. O primeiro retrata o instante em que Verônica enxuga o rosto de Cristo, e o segundo o momento em que a pessoa que teve seu rosto enxugado se encontra com sua própria imagem congelada, ou revelada.

Para realizar a sobreposição de imagens, diminuí a opacidade dos retratos para 40%, congelando os rostos e diminuindo a velocidade das mãos em 30%. Para realizar a filmagem das mãos (feita com máquina fotográfica NIKON D3200) no primeiro vídeo, coloquei um lençol sobre o meu rosto enquanto outra pessoa passava a mão sobre ele, como se o enxugasse.

O segundo vídeo mostra rostos que se deslocam em direção a câmera. Para a captação dessas imagens utilizei a câmera do meu celular. Durante a edição, ao sobrepor as imagens, diminuí a opacidade da imagem para 40%, reduzindo também para 30%, da velocidade. Congelei algumas cenas de modo que as imagens em movimento se encontrassem e se encaixassem nas cenas congeladas.

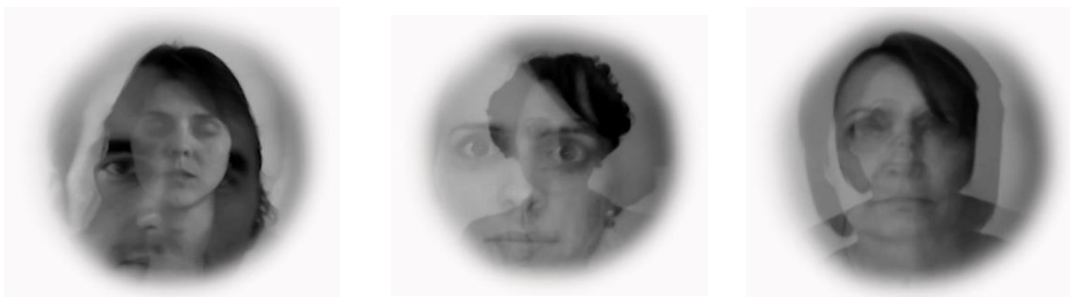


Figura 27–Marco Porto. Cenas do segundo vídeo. 2013. (Fonte: arquivo pessoal).

A instalação foi definida a partir da configuração arquitetônica de uma catedral. As 14 Estações estão marcadas e distribuídas linearmente nas laterais da obra (7 em cada lado), representadas por cada rosto nos 14 tecidos pendurados. No centro da obra estão, em cada extremidade, dois tecidos com as mesmas dimensões. Em uma extremidade estão dois voils e na outra um voil e um tecido de algodão onde os vídeos são projetados. Somando, então, 18 tecidos.

A obra ocupa área de 6 metros quadrados e os tecidos estão pendurados com linha de algodão branco a 30 centímetros do chão, mediante um suporte de compensado fixo na parte superior.

A instalação *Sexta Estação* (figura 28), apresentada na exposição dos formandos de 2º 2013 na Galeria Espaço Piloto representa sudários que conversam entre si. Tecidos longilíneos, brancos, com imagens em preto e branco, de fotografia e vídeo. A decisão pelas imagens em preto e branco – no vídeo e na fotografia – deve-se a maior carga de dramaticidade presentes nas imagens e pela facilidade de manipulá-las com o recurso dos programas computacionais.



Figura 28—Marco Porto. *Sexta Estação* (Exposição Inscritões Circuscritas, Galeria Espaço Piloto). 2013. (Fonte: arquivo pessoal).

A iluminação é central, como o foco direcionado para baixo (piso), ou seja, para o espaço no interior vazio da obra. As imagens dos tecidos recebem, portanto, iluminação indireta e branca. Esse tipo de iluminação proporciona embranquecimento dos tecidos e valorização do tom das imagens impressas.

Apesar de a obra ser penetrável, transitável, a instalação pode ser observada a certa distância, sem a necessidade de estar no seu interior.

Como vamos, a maioria das representações de Verônica, ostenta a imagem impressa no véu. Na *Sexta Estação*, a intenção é de não revelar os véus por inteiro. Por isso, busco encobri-los um pouco, como faço com as imagens impressas, onde as mãos são véus para os rostos. Para quem observa de fora, a projeção do interior da obra está coberta por dois tecidos translúcidos. Os demais tecidos estão atrás uns dos outros, funcionando como colunas, o que dificulta a visualização direta das imagens.

O trabalho, portanto, é um conjunto de sudários dispostos de maneira linear, como em um templo ou em uma procissão, que remetem a um só sudário – o do Cristo. E com a finalidade de proporcionar ao espectador uma experiência que vai ao encontro da dor compartilhada entre os que estão ali retratados.

3. A Obra e suas Referências Artísticas

Este trabalho surge e se desenvolve a partir do sudário de Verônica, um retrato particular, um ícone não fabricado por mão alguma, ainda que para ele existir fosse necessário que uma mão imprimisse o rosto de Jesus no pano. Devido ao seu valor sagrado e simbólico, os sudários exercem um imenso fascínio nos espectadores, pois ele nos mostra a imagem "verdadeira" de Cristo, aquela que buscamos como prova na crença da sua existência.

Acheiropoietai, termo de origem judaico-cristã se refere àquilo que "não foi feito pela mão" (KURYLUK, 1993). Os sudários são *acheiropoietai*, imagens feitas a partir do contato do rosto de Cristo com o tecido. Nessa perspectiva, eles estão na categoria das imagens impressas² e também nas das imagens indiciais, aquelas que pré supõem um contato físico com o referente, como aquele estabelecido no processo fotográfico analógico. Bastou Verônica pressionar o tecido contra o rosto de Cristo, onde havia suor e sangue, para a imagem surgir instantaneamente, como uma fotografia, razão que faz da Verônica a santa protetora dos fotógrafos.

As provas materiais de sua presença na terra eram amplamente desejáveis. As fotografias teriam sido extremamente úteis. Por isso, foram inventados os *acheiropoietai* – marcas, relíquias e representações do único Deus “verdadeiro” (...) a mitologia dos *acheiropoietai* atingiu dois objetivos: provou a existência histórica de Jesus, com imagens “verdadeiras” que serviam de fotografia, e visualizou a encarnação da Palavra, em oposição ao Deus Judeu invisível e desmaterializado. (KERYLUK, 1993).

Na obra *Sexta Estação*, utilizo a técnica do *transfer*, um tipo de impressão por contato físico, para fazer a alusão ao modo como Verônica produz sua imagem. A técnica consiste em colocar a reprografia (xerox) – imagem feita com substância gordurosa (tonner) – em contato com o tecido. Espalha-se no verso da cópia uma solução de acetona e tinner e, em seguida, pressiona a imagem utilizando uma prensa (a prensa utilizada foi a de litografia). Com a forte pressão, a tinta da impressão transfere-se parcialmente para o suporte, o que faz com que a imagem fique mais clara, menos definida.

Utilizo a fotografia digital para retratar diferentes pessoas e identidades. As imagens foram todas digitalizadas e alteradas com as ferramentas do Photoshop para adequar minha poética aos conceitos que o constitui. Deixei visível somente a imagem da cabeça e das mãos, retirando todo o fundo e esfumando as bordas para que os limites entre a imagem e o tecido não fossem grosseiros.

² Diferente da xilogravura e da calcogravura cujas impressões – as gravuras - são feitas a partir de uma matriz gravada, os sudários são apenas impressos, impressões obtidas por contato físico entre o suporte – pano – e qualquer superfície, seja ela plana ou gravada.

“Com a fotografia, criar não é mais fabricar, mas escolher, ou melhor, enquadrar” (ROUILLÉ, 2009). A escolha na fotografia significa recortar uma cena no espaço e registrá-la em um determinado tempo. O artista que fotografa tem o conhecimento dessa premissa: o enquadramento fotográfico determina a mensagem a ser transmitida; o que é retirado ou colocado na cena retratada transforma o seu significado.

A fotografia, ao longo de sua história, sempre foi censurada por ser uma imagem sem homem, sem alma, sem arte, sem formas autônomas, sem dificuldade, sem ofício, sem conhecimento, sem singularidade, sem escolha, sem discriminação (muito rica em detalhes, muito analógica), sem raridade (infinitamente multiplicável), sem originalidade, sem genialidade, sem mão, sem gesto, sem trabalho, sem duração (instantânea, desprovida do tempo laborioso da criação), etc. Em resumo: sem qualidades, ou muito poucas. Em contraponto a essa longa série de reprovações, a fotografia é realmente agraciada por apenas uma qualidade, e no entanto, bem problemática: a de ser um instrumento fiel de representação (ROUILLÉ, 2009).

As fotografias do artista cubano Luis Mallo nos propõem outra percepção do retrato. O artista não só esconde o rosto, como nos direciona o foco da imagem para outra parte do corpo que também pode denunciar as nossas emoções: as mãos. Com o gesto de excluir o rosto, Mallo valoriza outro aspecto da figura humana e coloca em questão a função do rosto como elemento identificador de nós mesmos (figuras 29 à 31).



Figura 31 – Luis Mallo.
Passenger. No 45. 1994-1995.
(Fonte: site Luis Mallo. Acesso:
17/09/2013).



Figura 30 – Luis Mallo.
Passenger. No 16. 1994-1995.
(Fonte: site Luis Mallo. Acesso:
17/09/2013).



Figura 29 – Luis Mallo.
Passenger. No 23. 1994-1995.
(Fonte: site Luis Mallo. Acesso:
17/09/2013).

“As versões diferentes do indivíduo podem ser evocadas pela gestualidade das mãos em corpos destituídos do principal atributo da identidade – o rosto” (FABRIS, 2004). Quando proponho que os rostos sejam retratados com as mãos, quero ocultar parcialmente a fisionomia do retratado, obstruir o acesso a totalidade e aos detalhes da face e também deslocar o foco da imagem para as mãos, ou melhor, para expressividade do gesto de ocultar o rosto, associado, na *Sexta Estação*, à ideia de angústia e de sofrimento.

Em outro trabalho, Mallo sobrepõe uma camada sobre a outra e revela parte da camada que fica em segundo plano. Assim, estabelece uma relação entre as duas camadas e, dependendo do modo como se olha, consegue trazer para frente a camada que fica atrás, aproximando os dois planos. Mas é justamente o que se esconde, o que está por trás do obstáculo, o que queremos ver (figuras 32 e 33).

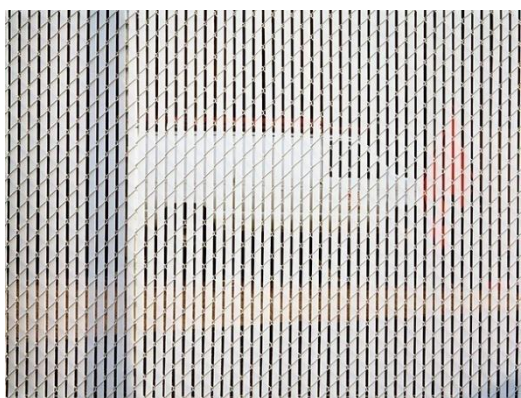


Figura 33 – Luis Mallo. In Camera. No 57. 2003-2005. (Fonte: site Luis Mallo. Acesso: 17/09/2013).



Figura 32 – Luis Mallo. In Camera. No 50. 2003-2005. (Fonte: site Luis Mallo. Acesso: 17/09/2013).

O principal objetivo da fotografia dos artistas não é reproduzir o visível, mas tornar visível alguma coisa do mundo, alguma coisa que não é necessariamente da ordem do visível (ROUILLÉ, 2009).

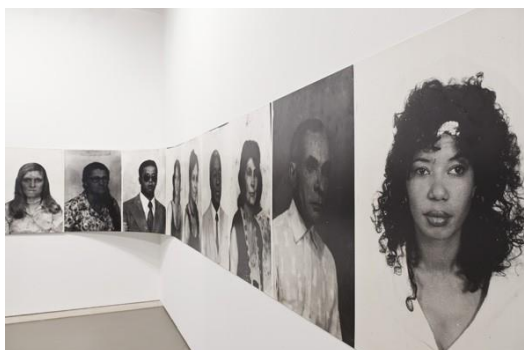


Figura 35– Rosângela Rennó. Duas lições de Realismo Fantástico. 1991 (Fonte: site Rosângela Rennó. Acesso: 11/09/2013).

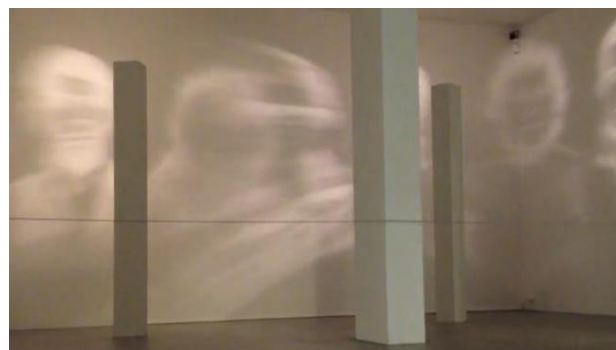


Figura 34– Rosângela Rennó. Duas lições de Realismo Fantástico. 1991 (Fonte: site Rosângela Rennó. Acesso: 11/09/2013).

Isso que André Rouillé diz sobre o que não é “da ordem do visível” entendo como sendo os sentimentos manifestados pela expressão facial, pela postura, pelos gestos das mãos que significam mais do que representam a imagem.

Nessa perspectiva, o trabalho da artista Rosângela Rennó é uma referência para a construção da *Sexta Estação*, pois Rennó utiliza a fotografia não como veículo de representação do real, mas como fonte para a construção de outra realidade. Em suas instalações, Rennó utiliza sempre imagens de arquivos imprimindo nelas novos sentidos e significados. A artista trabalha com temas relacionados à memória e à identidade ao tratar de personagens anônimos. O retrato 3x4 relacionado à identidade do sujeito, do ponto de vista da artista é material da arte, e se arranjado de maneira específica, possui forte caráter simbólico (figuras 34 à 36)



Figura 36–Rosângela Rennó. Inemorial. 1994. (Fonte: site Rosângela Rennó. Acesso: 11/09/2013)

Mas se Rennó leva para suas instalações pessoas anônimas, fotografadas por outros, no meu trabalho eu mesmo sou o fotógrafo e os modelos são familiares, amigos e por vezes eu mesmo. Contudo, apesar de serem pessoas próximas a mim são desconhecidos para o espectador. Em outros termos, a leitura da obra independe da minha motivação de concebê-la, embora o conhecimento dessa informação possa eventualmente agregar sentidos e alterar a sua simbologia.

Como expressão de uma experiência pessoal, a fotografia e o vídeo da *Sexta Estação* configuram-se como uma oportunidade de catarse e autorreflexão através da minha poética. Com a possibilidade de manipulação da fotografia digital e do vídeo pude trabalhar as imagens, torná-las mais próxima da ideia do trabalho.

Tempo e memória, tanto pessoais quanto históricos, são a substância da fotografia e, com a imagem fixa e animada, artistas e amadores passaram a adotar uma nova maneira de visualizar o tempo. A representação envolve claramente o espaço (...). O tempo, todavia, é menos óbvio, e é aí que a revolução criada pela fotografia e sua prima agora maior, a fotografia animada – o filme – assume seu lugar de importância. Com a fotografia, os seres humanos começaram a participar da manipulação do tempo em si: capturando-o, reconfigurando-o e criando variações com intervalos de tempo, avanço rápido, câmara lenta e todas aquelas outras frases relacionadas ao tempo, próprias da arte e da ciência da fotografia (RUSH, 2006).

Em meu trabalho proponho uma relação entre a imagem em movimento e a imagem estática – entre fotografia e vídeo. Apresento dois vídeos na instalação *Sexta Estação*. O primeiro mostra pessoas, entre homens e mulheres que, enquanto as imagens congeladas de seus rostos “olham” o espectador, duas mãos “enxugam” seus rostos, reproduzindo assim, o gesto de Verônica diante do rosto de Cristo. No outro vídeo, rostos se direcionam no sentido da câmera, deixando para trás suas imagens congeladas ou, indo ao encontro de suas próprias imagens estáticas, como que “olhando” para a imagem revelada após terem seus rostos enxugados.

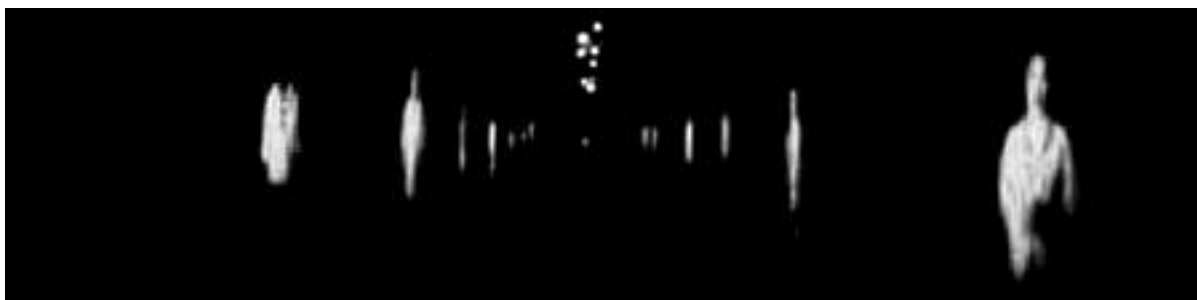


Figura 38 – Gary Hill. Tall Ships. 1992. (Fonte: site Australian Centre oh theMovieImage. Acesso: 27/10/2013).



Figura 37 – Gary Hill. Viewer. 1996. (Fonte: site Media Art Net. Acesso: 27/10/2013).

A videoinstalação do artista norte-americano Gary Hill, *TallShip* (1992) (figura 37) de Hill, é uma obra onde, “à medida que o visitante entra, figuras aparecem como se “do nada”, aproximando-se dele e murmurando frases quase inaudíveis” (RUSH, 2006). A videoinstalação *Viewer* (1996) (figura 38), consiste em uma parede com imagens projetadas

de homens em pé que encaram o espectador. Estas duas videoinstalações tem em comum uma sala escura onde são projetadas pessoas de corpo inteiro que nos olham. Ambas tem movimento, ainda que em *Viewer*, as pessoas não andam em direção ao espectador, mas movimentam os braços e corrigem eventualmente a postura, além de piscarem os olhos.

A relação com o movimento que Gary Hill utiliza para representar essas pessoas nestas suas videoinstalações é muito próxima a maneira como Bill Viola trabalha. Porém, Viola desacelera ainda mais o tempo. O movimento das personagens em suas obras é mínimo. A cena se estende e podemos perceber a riqueza nos detalhes existentes em cada movimento das personagens e o que acontece na duração da cena torna-se mais relevante.

As videoinstalações de Viola *The Quintet of the Astonished* (2000)(figura 39) e *The Crossing* (1996) (figura 40) são compostas de vídeos que trabalham com o movimento bastante reduzido, onde as personagens se movimentam muito lentamente. A velocidade do movimento, assim, agrega sentido à obra.

O ritmo lento da procissão foi o motivo que me levou a optar por um movimento mais lento das cenas que compõe os dois vídeos da obra *Sexta Estação*. Os vídeos são apresentados em sequência, projetados sobre um tecido, na forma de sudário como os das fotografias. A imagem lenta das cenas se aproxima junto da imagem estática da fotografia e se complementam. Na fotografia, a imagem apresenta-se de modo instantâneo, já no vídeo, ela chega em sequência, causando certa ansiedade no observador que espera pela próxima cena, pelo porvir da imagem.

Michael Rush, em *Novas mídias na arte contemporânea*, descreve a videoinstalação de Bill Viola, *The Crossing*, da seguinte forma: “câmera lenta, sons profundamente penetrantes, rica coloração e grande escala contribuem para uma experiência cinemática do homem imerso na natureza” (RUSH, 2006).



Figura 39 – Bill Viola. *The Quintet of the Astonished*. 2000. (Fonte: site MakingArtHappen. Acesso 30/10/2013)



Figura 40 – Bill Viola. *The Crossing*. 1996. (Fonte: site MakingArtHappen. Acesso 30/10/2013)



Figura 41–Bill Viola. *Six Heads*. 2000. (Fonte: site National Gallery of Australia. Acesso 30/10/2013).



Figura 42 – Bill Viola. *Stations*. 1994. (Fonte: site The Museum of Modern Art. Acesso 30/10/2013)

Uma das referências artísticas presente na minha obra foram as videoinstalações *Six Heads* (2000) e *Stations* (1994) de Bill Viola. A primeira pelo uso de cabeças que expressam sentimentos de prazer ou sofrimento (figura 41). A segunda porque diz respeito ao tema que abordo, pois trata das Estações da Via Sacra. É uma videoinstalação onde “corpos parecem cair no ar ou tombar na água” (RUSH, 2006) em projeções realizadas em três lajes verticais de granito (figura 42).

A velocidade com a qual este século criou um planeta eletronicamente conectado reflete-se na rápida expansão de práticas artísticas que vão além da escultura e pintura tradicionais (RUSH, 2006).

As práticas artísticas que Michael Rush se refere são as novas mídias, meios que possibilitam formas distintas de interação com o público.

As três dimensões sempre foram assunto da escultura, mas, mesmo assim, na primeira metade do século XX, o espaço que envolve o corpo do observador não era tratado como parte da obra (...) a experiência da percepção corporal passou a ser explorada por muitos artistas em suas proposições plásticas a partir dos anos 60 (...) a arte não era mais só para ser vista, passou a ser experimentada, vivida. A consciência desse outro modo de perceber a arte influenciou as poéticas dos artistas, os observadores e a crítica (TEDESCO, 2004).

A montagem da *Sexta Estação* para a Galeria Espaço Piloto permite que o observador se aproxime de cada pano, procure enxergar melhor as imagens. Mas a interação com a obra não significa necessariamente penetrá-la. O olhar a distância, a visão do conjunto pode causar uma sensação distinta naquele que a olha de perto. A visão do conjunto sugere a simetria das naves de uma catedral. Com essa montagem, creio ter acentuado a relação entre a forma e o conteúdo religioso da obra.

Considerações Finais

O trabalho aqui apresentado e a parte poética que o acompanha foi o resultado final de minha pesquisa iniciada em 2011. Durante essa pesquisa, foram realizados diversos trabalhos que funcionaram como etapas de um caminho, um percurso de desenvolvimento de linguagem, cuja etapa final foi a realização da obra *Sexta Estação*. Os materiais e as linguagens artísticas com os quais o trabalho foi realizado foram definidos mediante diversas experimentações. A fotografia digital, o vídeo e o processo de impressão mediante a técnica de transferência de imagem – *transfer*– apresentaram resultados bastante satisfatórios para a materialização da ideia que permeou todo o desenvolvimento da pesquisa: o véu de Verônica que revela uma imagem de dor, uma imagem capaz de comover o observador.

O vídeo e os recursos da edição de imagens foram capazes de materializar a ideia de encontro entre imagens, de revelação e ocultamento dos rostos. A fotografia digital possibilitou o tratamento de imagens tornando-as mais transparentes e diluídas. A montagem final do trabalho, ou seja, a disposição dos sudários no espaço expositivo apresenta-se na forma de um caminho, por onde o observador passa e pode ver de perto os rostos impressos.

Com a finalização do trabalho, vejo melhor o caminho percorrido e também as possibilidades de continuar a minha caminhada. O contato com os teóricos Didi-Huberman e sua abordagem sobre “o que vemos e o que nos olha”, e André Rouillé, acerca da fotografia na arte contemporânea, ambos apresentados somente nessa etapa final do trabalho, foram importantes e mostram outras direções para minha pesquisa, direções que certamente tornará meu percurso artístico – teórico-poético – mais consistente.

Referências Bibliográficas

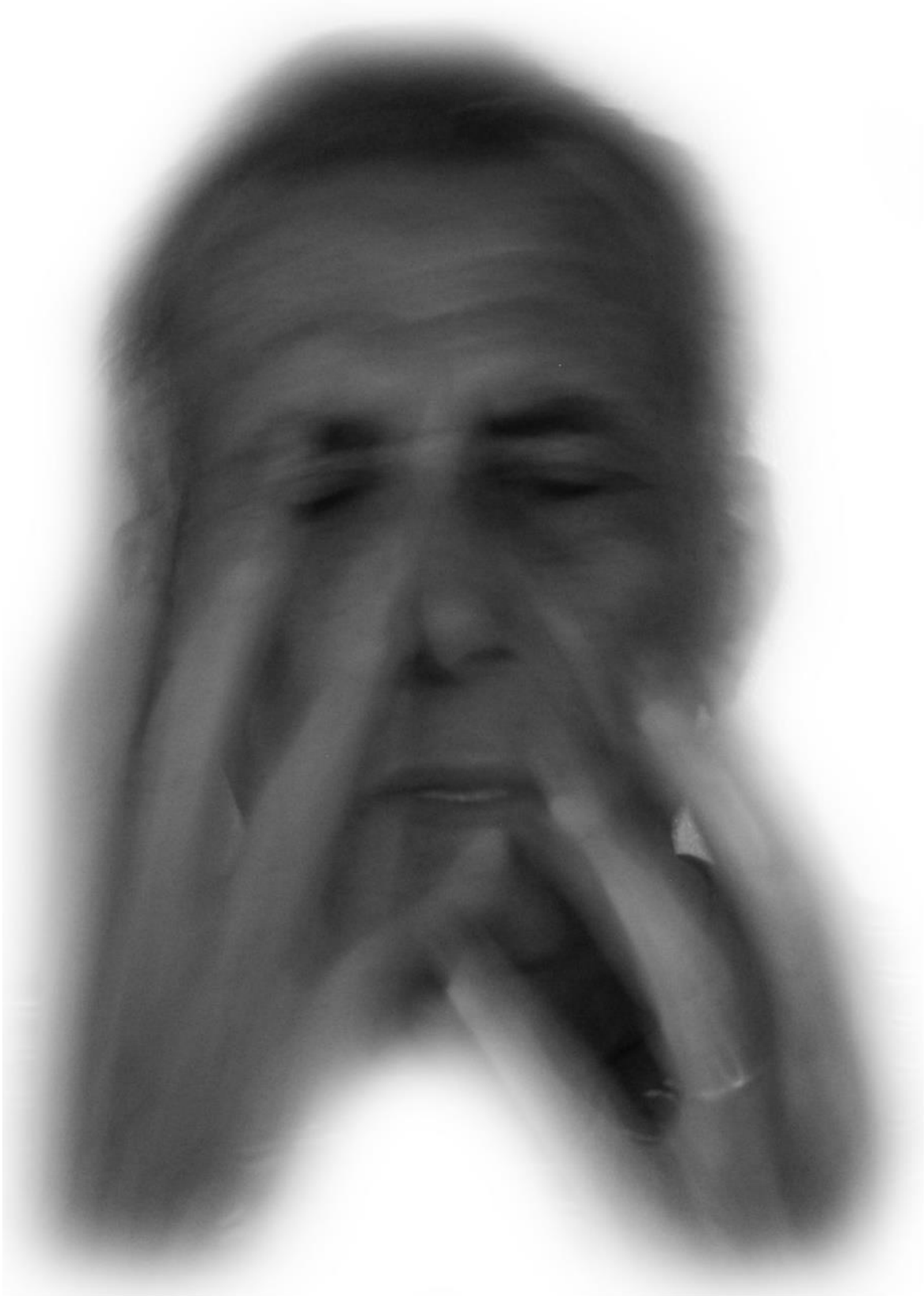
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1992. 151p.
- ARMES, Roy. **On vídeo: o significado do vídeo nos meios de comunicação**. Tradução de George Schlesinger. 2ª Edição. São Paulo: Summus, 1999. 267p. Título original: On vídeo.
- BARTHES, Roland. **A camera clara: nota sobre a fotografia**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 181p. Título original: La chambre claire : note sur la photographie.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Editora 34, 1998.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução Marina Appenzeller. 6ª Edição. Campinas, SP: Papirus, 2003. (Série Ofício de Arte e Forma).
- FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. 204p.
- KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 3ª Edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. 149p.
- KURYLUK, Ewa. **Santa Verônica e o Sudário: história, simbolismo, lendas e estruturas da imagem verdadeira**. Tradução de Inês Antônia Lohbauer. São Paulo: IBRASA, 1993. 320p. (Coleção Gnose; v.39).
- PANOFSKY, Ervin, 1892-1968. **Significado nas artes visuais**. Tradução Maria Clara F. /Kneese e J. Guinsburg. 3ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2009. 439p. Título Original: Meaning in the visual arts.
- RATTO, Gianni. **Antitratado de cenografia: variações sobre o mesmo tema**. 2ª Edição. São Paulo: Editora SENAC. São Paulo, 2001. 188p.
- ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. Tradução Constancia Egreja. São Paulo: Editora SENAC. São Paulo, 2009. 185p. Título original: La photographie.
- RUSH, Michael. **Novas mídias na arte contemporânea**. Tradução Cássia Maria Nasser. Revisão da tradução de Marylene Pinto Michael. 1ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 225p. (Coleção a). Título original: New media in late 20th-century art.
- SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 107p. Título original: Regarding the pain of others.

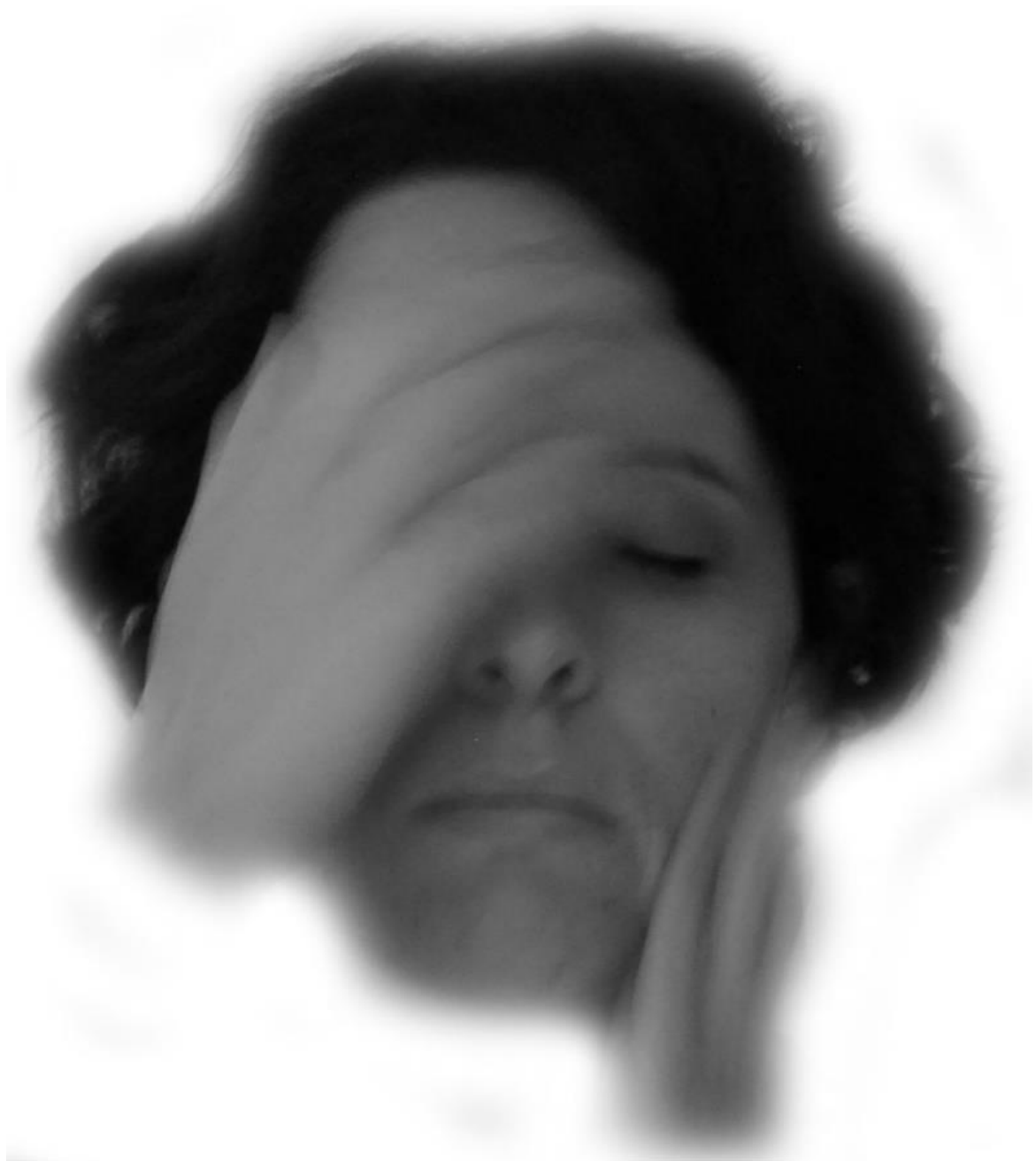
Anexo I – Retratos Seleccionados para a Obra *Sexta Estação*.





























Anexo II – Cenas dos Vídeos Editados para a Obra *Sexta Estação*.

