



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA  
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS EXATAS E DA TERRA  
CURSO DE BACHARELADO EM DESIGN**

**RELATÓRIO DA ATIVIDADE DE CONCLUSÃO  
DE CURSO**

**NICOLE GOMES ESPÍNDOLA**

**VIDEOINSTALAÇÃO:**

**Ruptura**

**Salvador  
2018**

NICOLE GOMES ESPÍNDOLA

VIDEOINSTALAÇÃO:

Ruptura

Relatório da Atividade de Conclusão de Curso apresentado ao Colegiado de Design como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Design.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Neto

Salvador  
2018

Universidade do Estado da Bahia

Sistema de Biblioteca

Ficha Catalográfica - Produzida pela Biblioteca Edivaldo Machado Boaventura

Espíndola, Nicole Gomes.

Videoinstalação Ruptura: / Nicole Gomes Espíndola.-- Salvador, 2018.

166 : il.:

Orientador: Antônio Ferreira da Silva Neto

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade do Estado da Bahia. Departamento de Ciências Exatas e da Terra, 2018

1. Videoinstalação. 2. Arte. 3. Ansiedade. 4. Depressão. I. Universidade do Estado da Bahia. Departamento de Ciências Exatas e da Terra.

CDD: 741.6

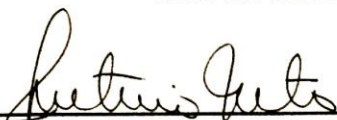
**NICOLE GOMES ESPÍNDOLA**

**VIDEOINSTALAÇÃO RUPTURA**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado ao Colegiado do Curso de Design do Departamento de Ciências Exatas e da Terra da Universidade do Estado da Bahia (UNEB) como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel em Design.

Aprovado em 6 de julho de 2018

**BANCA EXAMINADORA**



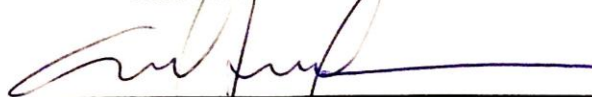
---

Prof. Msc. Antônio Ferreira da Silva Neto (orientador)  
Universidade do Estado da Bahia - UNEB



---

Prof. Msc. Taygoara Aguiar do Carmo Sousa (Membro Externo)  
Universidade Federal da Bahia - UFBA



---

Professor Dr. Cid Ney Ávila Macedo (Membro Interno)  
Universidade do Estado da Bahia - UNEB

## RESUMO

Esta Atividade de Conclusão de Curso sugere um trabalho de videoinstalação capaz de despertar algumas reflexões sobre perturbações geradas pela ansiedade e pela depressão, por meio de uma mostra no primeiro semestre de 2018 no Campus I da Universidade do Estado da Bahia na cidade de Salvador. A temática retratada na exposição busca um diálogo por intermédio de peças de vídeo, desenhos, pinturas, escritas e fotografias, que atuam como expressões das desordens sofridas em crises de ansiedade e depressão. A videoinstalação *Ruptura* convida os visitantes a um percurso próximo a situações inquietantes e aflitivas vivenciadas pela provocação da angústia, por intermédio de uma produção audiovisual internalizando possibilidade de convivência, compreensão e experimentação acerca de um indivíduo transtornado com suas próprias crises psíquicas. O objetivo desta produção é criar um ambiente imersivo utilizando ferramentas multimídia, recursos visuais e emoções autorreferentes por matéria prima, para arriscar uma potente sensibilização sobre transtornos de ansiedade e depressão. Adotou-se a metodologia projetual organizada em três fases, nas quais a pesquisa e a compreensão das referências teóricas definem o ponto de partida, tendo o planejamento e o desenvolvimento de materiais organizados na segunda fase e, finalmente, a execução estrutural da instalação e sua exibição, situadas na terceira e última fase metodológica. Espera-se que este projeto venha a gerar, além do fluxo subjetivo inerente à ideia de um fazer artístico, uma oportunidade de sensibilização e abertura de diálogos acerca das abordagens, sobretudo uma bela motivação para a discussão no ambiente universitário sobre o tema. Dessa forma, esta proposta de videoinstalação, exposta em um âmbito acadêmico reunindo arte e psicanálise com plena liberdade de expressão, reúne elementos para oferecer ao corpo docente, discente e demais visitantes, uma imersão densa e sensível, dinâmica e pertinente.

Palavras-chave: Videoinstalação. Arte. Ansiedade. Depressão.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>05</b>
<b>2</b>	<b>DEFINIÇÃO E COMPREENSÃO DA ANSIEDADE.....</b>	<b>07</b>
<b>3</b>	<b>O INDIVÍDUO DEPRESSIVO.....</b>	<b>11</b>
<b>4</b>	<b>OBJETIVO GERAL.....</b>	<b>14</b>
<b>5</b>	<b>OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....</b>	<b>15</b>
<b>6</b>	<b>MÉTODOS E MATERIAIS.....</b>	<b>16</b>
<b>7</b>	<b>VIDEOINSTALAÇÃO NO CAMPO DA ARTE.....</b>	<b>19</b>
<b>8</b>	<b>COMPOSIÇÃO DA VIDEOINSTALAÇÃO.....</b>	<b>22</b>
8.1	PROJETO FOTOGRÁFICO.....	23
8.1.1	A FOTOGRAFIA E OS MOVIMENTOS ARTÍSTICOS.....	28
8.1.2	CONEXÃO: FOTOGRAFIA – PSICOLOGIA.....	33
8.1.3	REFERÊNCIAS IMAGÉTICAS.....	37
8.1.4	ANÁLISE SEMIÓTICA DAS REFERÊNCIAS.....	44
8.1.5	CONCLUSÃO DA ANÁLISE.....	61
8.1.6	COMPOSIÇÕES FOTOGRÁFICAS E PAINÉIS SEMÂNTICOS.....	63
8.1.7	FOTOGRAFIAS FINAIS E SUAS FUNDAMENTAÇÕES.....	71
8.2	SKETCHBOOK DE DESENHOS.....	83
8.3	ESCRITAS.....	88
8.4	PINTURAS.....	91
8.5	FILME.....	94
8.5.1	ROTEIRO TÉCNICO E ESTUDO DE IMAGENS.....	95
8.6	SONOPLASTIA.....	101
8.6.1	REFERÊNCIAS MUSICAIS.....	103
8.6.2	CONSIDERAÇÕES TÉCNICAS.....	105
8.7	EXPOGRAFIA.....	107
<b>9</b>	<b>PEÇAS GRÁFICAS PARA DIVULGAÇÃO.....</b>	<b>112</b>
<b>10</b>	<b>RESULTADOS ESPERADOS.....</b>	<b>125</b>
<b>11</b>	<b>REFERÊNCIAS TEÓRICAS.....</b>	<b>126</b>
<b>12</b>	<b>APÊNDICE A: CRONOGRAMA PROJETUAL.....</b>	<b>118</b>
<b>13</b>	<b>ANEXO A: FOTOGRAFIAS DE FRANCESCA WOODMAN.....</b>	<b>119</b>
<b>14</b>	<b>ANEXO B: FOTOGRAFIAS DE NAN GOLDIN.....</b>	<b>134</b>
<b>15</b>	<b>ANEXO C: FOTOGRAFIAS DE CINDY SHERMAN.....</b>	<b>137</b>
<b>16</b>	<b>ANEXO D: DESENHOS DO SKETCHBOOK.....</b>	<b>141</b>

## 1 INTRODUÇÃO

---

Em decorrência de uma produtiva experiência que vivenciamos em 2016 com as disciplinas de Audiovisual I e Audiovisual II, ambas ministradas pelo professor Antônio Neto no curso de Design da Universidade do Estado da Bahia, optamos por aliar nosso Trabalho de Conclusão de Curso à produção de uma exposição combinada não só com a tecnologia de vídeo, mas também com propostas artísticas que possam instigar o visitante a refletir que a ansiedade, a depressão, o pânico, a angústia e o sentimento de mal-estar indicam que algo no sujeito acometido por esses transtornos clama por uma possibilidade de elaboração subjetiva e compreensão interna.

O intuito deste projeto é partilhar nossos questionamentos, incertezas, aflições e perturbações que transitam diariamente em nossos pensamentos com aqueles que mergulharão nesta atmosfera criada, nomeada de *Ruptura*. Decidimos abordar o Transtorno de Ansiedade Generalizada - TAG, interatuado com a depressão. Em *O Livro da Dor e do Amor* (1997), o psiquiatra e psicanalista J. D. Nasio afirma que “a angústia é uma reação à ameaça da perda do objeto, ou seja, à ideia de que este objeto possa faltar”. Assim, a angústia é associada à representação consciente daquilo que pode ser a ausência do outro. Em termos lacanianos, diríamos que a angústia surge quando se imagina a falta; ela é uma falta imaginária. E é nessa oscilante atmosfera que adentraremos com o objetivo de dialogar visualmente com os visitantes da videoinstalação, através da exposição de peças artísticas, como desenhos, pinturas, fotografias e escritas, elaboradas por um indivíduo durante crises agudas dos transtornos de ansiedade e depressão.

A videoinstalação pretende instigar os visitantes a aguçarem seus sentidos sensoriais visuais, auditivos e táteis e os explorarem de tal modo que seja permissível a experimentação das sensações que possam invadir ou ressurgir em suas mentes naqueles instantes. Por conseguinte, o projeto propõe uma veraz mutuação de sentimentos através da arte, onde as peças ali expostas dialogarão visualmente com o público a respeito dos inquietantes sentimentos entranhados no íntimo de uma pessoa ansiosa e depressiva, como a apatia e a tristeza. É nesse diálogo visual que o visitante poderá reconhecer em si alguns dos sofrimentos daqueles que apresentam o TAG, a depressão e outras inquietações psíquicas, possibilitando a compreensão de que não se trata de transtornos incomuns.

No artigo *O Inconsciente* escrito em 1915, especificamente no capítulo denominado Emoções Inconscientes, Freud declara a diferença entre ideias e emoções que, para nós, corrobora o fato de que estaremos lidando com sentimentos e não com ideias aleatórias:

A diferença toda decorre do fato de que ideias são catexias - basicamente traços de memória -, enquanto que os afetos e as emoções correspondem a processos de descarga, cujas manifestações finais são percebidas como sentimentos.

(FREUD, 1915, p. 106)

Em outras palavras, o afeto só se apresenta quando ligado a uma representação na consciência, não podendo haver, segundo Freud, afetos inconscientes. No livro *Inibições, Sintomas e Ansiedade*, o pai da Psicanálise cita ainda que a ansiedade é um estado afetivo e como tal, naturalmente, só pode ser sentida pelo ego.

Assim, este projeto trata de uma imersão na perspectiva do indivíduo que se relaciona conscientemente com suas ansiedades por meio da “exteriorização” da essência da dor íntima através da arte.

## 2 DEFINIÇÃO E COMPREENSÃO DA ANSIEDADE

---

Para abordarmos a ansiedade como um dos temas da Atividade de Conclusão de Curso é essencial percebermos que a mesma sempre desafiou a compreensão teórica e que a definição mais genérica aponta para um caráter de “estado afetivo com correspondentes inervações de descarga, cuja origem se deriva a um determinado evento importante”, como descreve Freud em seu texto *Ansiedade e Vida Instintual* de 1932.

Traduzindo a observação freudiana para a terminologia contemporânea sob o aspecto fisiológico, a ansiedade constituiria a reação afetiva correspondente à ativação do sistema nervoso autônomo responsável pela configuração dos órgãos internos, como coração e pulmões, de modo a preparar o organismo para a ação. Freud acredita que a primeira ansiedade experimentada por um indivíduo tem uma característica puramente orgânica e, na medida em que não se pode supor, do ponto de vista psicanalítico, a existência de qualquer manifestação psíquica por ocasião do nascimento, a reação do organismo do bebê ao entrar em contato com o meio, sem a intermediação do corpo materno, seria uma reação exclusivamente fisiológica.

O Transtorno de Ansiedade Crônica, mais conhecido como TAG (Transtorno de Ansiedade Generalizada), segundo um relatório científico de 2008 da ABP (Associação Brasileira de Psiquiatria), é classificado como oscilações de manifestações de ansiedade, estando presente na maioria dos dias e por longos períodos, de muitos meses ou anos. Ainda segundo a ABP, o sintoma principal é a expectativa apreensiva ou preocupação exagerada, mórbida. Entretanto, não podemos considerar que a angústia seja similar à dor, conforme declara J. D. Nasio em *O Livro da Dor e do Amor*, onde diferencia a dor da angústia:

O sentimento penoso que acompanha a dúvida não é dor, mas angústia. A angústia nasce na incerteza de um perigo temido; ao passo que a dor é a certeza de um mal já realizado.

(NASIO, 1915, p. 62)

A palavra ansiedade no senso comum, muitas vezes está associada ao termo medo/fobia, dessa forma, pode inibir as pessoas de realizarem suas tarefas rotineiras por se julgarem incapazes de fazer, temendo fazer de maneira incorreta, sem nem mesmo tentar. Já por outro lado, a ansiedade estimula o indivíduo a entrar em ação, a fazer movimentos, mas corre-se o risco de tornar-se patológico quando está presente em excesso, ou seja, pode tornar-se uma angústia.

Para alguns autores, como o psicanalista Luís Cláudio Figueiredo, a ansiedade é um tema profundamente obscuro, entretanto ele considera possível encontrar um caminho de entendimento relacionando a vivência arquetípica de angústia com o que ele denominou de “resposta fisiológica”. Talvez seja possível enxergar nesta dualidade uma distinção entre a angústia e a ansiedade no campo da psicopatologia. Além de recorrer à Freud, Figueiredo aprofunda seus argumentos a partir da “analítica existencial de Heidegger” demonstrando que é possível e proveitoso buscar uma correlação entre o conceito de angústia em Freud e em Heidegger:

Para Heidegger a angústia é a experiência do nada, ou seja, ela carece de entes sobre os quais se apoiar, carece de objetos determinados. Em Freud, contudo, ao contrário do que se pode pensar em termos heideggerianos, o sinal de angústia e os sintomas devem ser entendidos como dispositivos funcionais de evitação do perigo. Talvez o que Freud chame de *angústia*, ao se referir à angústia como sinal, pudesse ser mais bem compreendido nos termos heideggerianos como uma forma generalizada e difusa de medo – a ansiedade – em que a expectativa de um perigo difuso que se aproxima prepara o indivíduo para a sua chegada. (FIGUEIREDO, 1999, p. 208)

O nome que se dá a cada uma delas, angústia ou ansiedade, parece ser facultativo, e geralmente varia conforme o autor, gerando uma ambiguidade ou confusão. Porém, pode-se compreender que em Freud a angústia do nascimento é arquetípica e em Heidegger a angústia é uma disposição básica do ser humano. Por outro lado, existem autores, como o psicanalista e psiquiatra brasileiro Marcus Vieira, que acreditam que a psicanálise nada tem a ver com a angústia existencial. Ele argumenta que enquanto a angústia existencial acontece em negativo, diante do enfrentamento do nada, a angústia freudiana acontece em positivo, funcionando como um excesso de energia ou como um sinal. Vieira afirma em seu texto *Como se ri da angústia* que:

A angústia tomada como interrogação sobre o sentido da vida, atividade de lazer de quem tem pouco a fazer não é a angústia da qual se ocupa a psicanálise. Ela é, para nós, uma experiência de desabamento do mundo, de apagamento das escoras difíceis de descrever, mas certamente uma experiência de certeza e não de dúvida, de surpresa e não de enigma. (VIEIRA, 2002, p. 71)

Deixando o tema da diferenciação entre angústia existencial e angústia psicanalítica e voltando a questão da distinção entre angústia e ansiedade, percebemos que ambas podem ser abordadas de diferentes perspectivas, mas seja qual for a perspectiva escolhida vamos sempre

nos deparar com uma pluralidade de elementos, de dimensões. Segundo Alfredo Simonetti (2011), mestre em Psicologia Clínica, a ansiedade é, do ponto de vista de sua natureza, simultaneamente um fenômeno físico, psíquico e comportamental. No enfoque etiológico, duas linhas de força se cruzam para gerar os fenômenos: as causas físicas e as causas psicológicas. Simonetti afirma que, em termos valorativos, a ansiedade pode ser considerada como normal ou patológica. Considerando-se a forma de apresentação no tempo e no espaço existencial, a ansiedade pode ser aguda ou crônica, focal ou difusa, além de poder ser entendida como um estado transitório ou um traço permanente de personalidade.

As definições de angústia e ansiedade propostas pelas diversas correntes que tratam do tema também não resolvem a questão em definitivo. Lacan diz em *O Seminário* (1975) que “a angústia é o que não engana”, criando uma definição que é quase um verso em seu poder de síntese de gerar múltiplos significados. Por outro lado, o historiador do campo da ansiedade Isaías Pessotti (1978) afirma que “é desesperadora a tarefa de tentar ordenar o conhecimento na área da ansiedade a partir das principais definições existentes, pois de certo modo cada definição cria um tipo de ansiedade”.

Visto que a relação angústia-ansiedade sugere a possibilidade de considerar ambas no mesmo campo conceitual que reúne simultaneamente os aspectos linguísticos, fenomênicos e teóricos ligados à angústia e à ansiedade e a complexidade de distingui-las, trataremos a ansiedade como angústia neste projeto. Assim como o psiquiatra Renato Marchetti (1994), autor de orientação fenomenológica, acreditamos que os afetos de medo, ansiedade e angústia são universais e fazem parte da vida psíquica normal, apresentando em comum o fato de se referirem a experiências que são vivenciadas pelos indivíduos como tendo algum significado ameaçador, numa instância física, psíquica ou espiritual. Marchetti afirma que o medo, a ansiedade e a angústia são casos tratados como protótipos ideais, visto que na realidade ocorre uma interpenetração do uso dos termos nas diferentes línguas e culturas. Consideramos então que, neste projeto, não são importantes os nomes mas sim as características descritivas diferenciais.

De acordo com o Protocolo de Atenção em Saúde Mental, criado pela Prefeitura Municipal de Florianópolis junto à Secretaria Municipal de Saúde, que visa identificar alguns transtornos psicológicos e esclarecer os recursos terapêuticos, o TAG é uma ansiedade generalizada e persistente que não ocorre exclusivamente numa situação determinada, nem mesmo de modo preferencial, sendo considerada uma ansiedade flutuante. Ainda segundo

esse Protocolo, esse transtorno normalmente ocorre associado entre outros transtornos psicológicos, como a depressão, podendo ser apresentado por adultos e crianças acima de sete anos com sintomas de inquietude, cansaço, dificuldade de concentração, irritabilidade, tensão muscular, insônia e sudorese.

Após o transtorno de ansiedade ser diagnosticado, inicia-se a fase de tratamentos com substâncias que resultam em um maior otimismo e equilíbrio de humor, conhecidos como Inibidores Seletivos da Recaptação de Serotonina. Entretanto, as medicações psiquiátricas estabilizam as sensações de tal modo que aparentam travar qualquer impulso psicológico, isto é, a pessoa fica num estado de calma invariável, dependendo da quantidade a ser ingerida diariamente, deixando de apresentar não só os ápices de aflições, como também dos entusiasmos. Por esse motivo, optamos por nos afastar das medicações, com o intuito de expurgar os momentos de aflição através da arte, criando um possível quadro de convívio com o transtorno, passando a considerar que este faz parte de nossa própria identidade.

Para aqueles que sofrem do TAG, inquietações como o medo, a angústia, o pânico, a irritabilidade e a manifestação do desejo são menos frequentes em alguns dias, já em outros chegam a dominar a mente por inteira. Este projeto traz a oportunidade de revelar as possibilidades de transformação dessas inquietações abordadas em matéria prima de criação artística.

Assim como o filósofo Jean-Paul Sartre, conhecido como representante do existencialismo no século XX, percebemos o corpo como fruto da inter-relação entre o mundo e a consciência e, portanto, cremos que nossos momentos de ânsias funcionem como catarses, onde nossas mentes filtram as aflições vivenciadas em momentos de ansiedades e as transformam numa explosão de energia incontrolável, propondo um diálogo mútuo entre nosso interior e nosso exterior.

### 3 O INDIVÍDUO DEPRESSIVO

---

Os transtornos de ansiedades normalmente ocorrem associados entre si ou com outros transtornos como a depressão. Segundo o Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais (DSM) e a Classificação Internacional de Doenças (CID) os sintomas da depressão são: humor deprimido, alterações no sono, alterações no apetite, agitação ou retardo psicomotor, fadiga, culpa excessiva, pensamentos de morte, ideação suicida e até tentativa de suicídio. Embora a depressão seja um tema mais recorrente na sociedade atual, ainda existem muitas pessoas, sobretudo jovens, que apresentam imensa dificuldade de compreender e conviver com esse transtorno.

Diferentemente da psiquiatria, na psicanálise, em especial nas obras freudianas, não existe uma teoria estabelecida sobre a depressão, como ocorre em conceitos como o inconsciente, a transferência e a histeria. Na época de Freud, o conceito de depressão, tal como concebido atualmente, não existia. Apesar de não ter estabelecido uma teoria para depressão, Freud fez referência a este tema no seu trabalho “Luto e Melancolia” (1915/1969) ao abordar a melancolia como algo da ordem depressiva.

O psicanalista Antonio Quinet, membro da *École de La Cause Freudienne* na França, declara em seu livro *Psicose e Laço Social* (2009) que a depressão não existe no singular; o que se encontra são estados depressivos, sintomas que ocorrem em algum momento na vida de um sujeito e que podem ser descritos, mas seus graus e variações desafiam a unificação do conceito. Quinet aborda a depressão relacionando-a ao sentimento de tristeza, onde o autor define ser:

[...] o afeto correlativo a dor de existir que se dá com suas gradações do luto a melancolia (tipo clínico de psicose), passando pelos diversos matizes da depressão neurótica. Essas formas da tristeza são extravios do desejo. (QUINET, 2009, p. 177)

Quinet acredita que o indivíduo triste, seja deprimido ou melancólico, é aquele que possui seu desejo extraviado, ou seja, aquele que apresenta uma desorientação em relação ao seu desejo inconsciente, explicitando a frase “A tristeza é uma frouxidão do desejo.” (QUINET, 2009, p. 177). Dentro dessa perspectiva, o autor explica o que seria o desejo na teoria de Lacan e o associa com o inconsciente:

A definição do desejo para Lacan é vinculada à linguagem; trata-se da relação do sujeito com o significante. O desejo segue as trilhas das cadeias significantes e como tal se expressa nas vias privilegiadas como o sonho, o chiste, o lapso e o sintoma, que são as formações do Inconsciente. O inconsciente, na medida em que é estruturado por cadeias significantes segundo as leis da linguagem, é propriamente falando o lugar da circulação do desejo: o Outro no Inconsciente é também o Outro do desejo. (QUINET, 2009, p. 178)

Em outras palavras, compreendemos que o desejo é a manifestação na consciência da força de existir e que desejar é correlativo ao pensar, e o pensar ao agir. Se o desejo leva à ação, a tristeza, que é o extravio do desejo, diminui a potência da ação. Por isso, falar sobre o que sentimos dentro de um quadro depressivo é um caminho sinuoso, pois trata-se de uma fusão de dores, angústias, desgostos e questionamentos. É como estar rodeado por uma multidão e ser abraçado pela solidão. Vontades e entusiasmos são tão escassos que, por vezes, exercer as obrigações básicas de sobrevivência se torna um fardo. A sensação é de carregar um vácuo dentro de si e sentir-se bloqueado por fora. Sons, cheiros, vozes e objetos não conseguem ser captados e por isso, é inevitável não ignorá-los. Há momentos em que mexer algum músculo do corpo aparenta ser impraticável. Durante crises agudas de depressão, queremos permanecer inertes em algum local isolado, por não ser possível enxergar uma saída para aquele sentimento que parece nos empurrar juntos ao chão. Associada ao TAG, a depressão transforma uma mente em uma atmosfera bastante conflituosa, permeada de sensações aflitivas que mesclam a dor do sofrimento com a inquietação da ansiedade.

Em seu livro *O Corpo em Depressão* de 1972, o psicanalista Alexander Lowen alega que as bases da depressão se estabelecem na infância a partir da relação com os pais. O autor destaca a importância da relação mãe-bebê em função da conexão corporal profunda existente entre a díade, além de toda a troca energética existente durante a gestação, amamentação e nos cuidados diários. Destaca ainda que o contato inicial com a mãe é a fonte de energia para o bebê, sendo essencial o modo como a mãe se relaciona com o filho, pois ela é sua primeira conexão com o mundo.

A perda do amor da mãe, segundo Lowen, é uma das bases para a reação depressiva. Destaca que é comum às pessoas que tiveram pouco afeto materno uma insatisfação de suas necessidades orais, como ser segurado no colo, ser aquecido e sentir o contato corporal. Essas necessidades são chamadas de orais porque correspondem ao período da vida em que as atividades orais, ligadas à zona erógena da boca, dominam as descobertas. Em outras

palavras, Lowen acredita que essas pessoas foram privadas da satisfação e segurança proporcionada por um amor incondicional, base da construção de um ego com uma estrutura mais forte. Na vida adulta tais necessidades insatisfeitas transformam-se na dificuldade de ficar sozinho, no medo da separação e uma atitude dependente. Lowen destaca que existe uma diferença entre o caráter oral e traços orais no caráter. No primeiro caso as atitudes descritas anteriormente são preponderantes na forma de ser e estar no mundo do adulto. Já no segundo caso, algumas destas características estão presentes em um todo com outra configuração, ancorado a um ego mais estruturado. Segundo o autor, todos nós temos traços orais, mas não necessariamente temos tendências depressivas e nem todas as pessoas que vivenciam uma depressão tem um caráter oral. Para Lowen, é comum na vivência da depressão a insatisfação das necessidades orais, que podem estar presentes em qualquer caráter.

Não poderíamos abordar a depressão sem mencionar o médico e psicanalista dissente de Freud, Wilhelm Reich, que nos deixa um legado importante: o olhar sobre o corpo na psicoterapia. Antes de Reich, a psicanálise voltava-se para a escuta do inconsciente através do discurso, sem atentar para o modo como se falava. O corpo, segundo o autor, é parte daquilo que se diz, funcionando também como um veículo de compreensão do inconsciente. Neste projeto, o corpo estará incluído como uma forma de expressão deslocada de emoções bloqueadas, onde o indivíduo depressivo, que exhibirá seus desenhos e pinturas nesta videoinstalação, retratará seu corpo como um espelhamento de seus conteúdos psico-emocionais.

Abordar o transtorno da depressão, por intermédio de uma instalação artística inserida num ambiente universitário, é uma oportunidade boa de propiciar reflexões, aos alunos e visitantes, sobre a alternativa de lidar com esse sofrimento através da arte, além de descobrir a possibilidade de aceitá-la como um fragmento de uma própria identidade.

#### **4 OBJETIVO GERAL**

---

Criar um ambiente utilizando recursos multimídias e peças artísticas para oportunizar a reflexão e sensibilização sobre o Transtorno de Ansiedade Generalizada e a Depressão, considerando os sentimentos do indivíduo acometido por esses transtornos a conduzir o visitante para uma reflexão subjetiva das peças expostas.

## **5 OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

---

1. Identificar e compreender a conceituação teórica a respeito da ansiedade e depressão, por meio de leituras de textos que abordem esses transtornos na perspectiva psicanalítica;
2. Expor desenhos, pinturas, escritas, fotografias e um filme como uma forma de retratar a arte como uma ferramenta de convívio do indivíduo ansioso e depressivo com os transtornos abordados;
3. Levar o espectador a vivenciar experimentos relativos às emoções psíquicas da depressão e ansiedade, por meio da videoinstalação.

## 6 MÉTODOS E MATERIAIS

---

Esta videoinstalação pretende demonstrar um possível convívio com o transtorno de ansiedade e depressão através da arte e, para que essa pretensão se cumpra, serão traçados treze métodos que nortearão o desenvolvimento deste projeto, organizados em três fases metodológicas: primeiramente a fase de pesquisa e compreensão do contexto abordado, posteriormente o planejamento e o desenvolvimento projetual e, por fim, a finalização e apresentação do projeto. Inicialmente, estes métodos foram listados e organizados na ordem de realização e, posteriormente, serão individualmente elucidados. São eles:

1- Estudar e compreender o conceito de ansiedade e depressão por meio de textos que abordem estes transtornos na perspectiva psicanalítica;	<b>FASE 1:</b> PESQUISA E COMPREENSÃO DO CONTEXTO
2- Pesquisar sobre a conexão entre a fotografia e a psicologia e como elas atuam simultaneamente;	
3- Estudar o código fotográfico e os elementos da fotografia, bem como treiná-los na prática;	
4- Pesquisar sobre tipos de iluminação ambiente;	
5- Analisar e definir a estrutura da videoinstalação com foco na adequação da visibilidade das peças expostas e da inserção das mesmas no contexto abordado, através da elaboração de ilustrações 3D do ambiente em que o projeto será exibido;	<b>FASE 2:</b> PLANEJAMENTO E DESENVOLVIMENTO PROJETUAL
6- Planejar a composição dos elementos visuais de cada imagem do projeto fotográfico e iniciar a produção das fotos;	
7- Elaborar o roteiro do filme mudo e executar a produção do mesmo;	
8- Elaborar diariamente desenhos, pinturas e escritas durante instantes de ansiedade e depressão para serem incluídos na videoinstalação;	
9- Analisar e elaborar o conteúdo sonoplástico da videoinstalação e conferir a adequação ao contexto da mesma;	
10- Definir o mecanismo, pontos de aplicação e tonalidades da iluminação da videoinstalação;	
11- Elaborar layouts de peças gráficas para a divulgação do projeto nas redes sociais e nos ambientes universitários;	
12- Executar a prática da montagem de estruturação da videoinstalação;	<b>FASE 3:</b> FINALIZAÇÃO E APRESENTAÇÃO
13- Efetivar a exibição do projeto;	

Inicialmente, na fase de pesquisa e compreensão do contexto, o primeiro método listado se associa ao estudo teórico da temática abordada, no qual alguns autores auxiliaram na compreensão das teorias, como Sigmund Freud, Jacques Lacan, Alexander Lowen e Antonio Quinet. Assim como o designer Rodolfo Fuentes, entendemos que uma metodologia eficiente apresenta um ponto de partida relacionado à pesquisa do conceito abordado num projeto, pois não há como retratá-lo sem antes compreendê-lo.

Ainda nesta fase de pesquisa, o segundo método se refere à assimilação da relação da fotografia com a psicologia, visto que esta videoinstalação exibirá um projeto fotográfico dentro da temática que aborda transtornos psicológicos. Além disso, por mais que este seja um projeto experimental, uma compreensão básica dos elementos do código fotográfico, como iluminação, ângulos, velocidade do obturador e enquadramento, citado como terceiro método de pesquisa, torna-se essencial na produção dos registros fotográficos do projeto em questão.

Encerrando a fase inicial de pesquisa, citamos como quarto método a compreensão dos tipos de iluminação ambiente e as consequências psicológicas dessas aplicações. Por se tratar de uma instalação que utilizará recursos multimídias e peças artísticas em sua composição, é necessário analisar e estruturar os pontos do ambiente que serão iluminados dentro de um aspecto não só estético, mas também psíquico. Portanto, compreender os efeitos que determinada intensidade de luz provoca num indivíduo é imprescindível na organização projetual desta videoinstalação, visando uma eficaz comunicação visual e sensitiva entre o conteúdo exibido e os visitantes que estarão presentes.

Já na fase de planejamento e desenvolvimento projetual, o quinto método está associado ao processo de análise e disposição das peças artísticas que irão compor o ambiente da videoinstalação. Trata-se de uma organização prévia dos elementos por meio de ilustrações 3D que auxiliarão no posicionamento de cada peça, definindo o espaço necessário para a exposição de cada conteúdo, com o intuito de criar uma estrutura planejada e eficiente acerca da visibilidade e assimilação dos elementos que serão expostos.

O sexto método está relacionado ao projeto fotográfico, no qual haverá um planejamento da composição dos elementos visuais de cada imagem que será exposta. Este método atenta para um estudo pré-definido da ideia central que cada fotografia abarcará, especificando os objetos que estarão presentes e suas características, como a forma e a textura, dentro de uma perspectiva semiótica.

O sétimo método aborda a conceituação e elaboração de roteiro do filme que será reproduzido na videoinstalação, tratando-se do processo inicial do desenvolvimento da produção do vídeo.

Referindo-se ao processo construtivo das peças artísticas inseridas na videoinstalação, como desenhos, pinturas e escritas, o oitavo método é essencial na fase de planejamento e desenvolvimento projetual, visto que é ele que produzirá os objetos concretos deste projeto, necessitando haver um comprometimento diário na elaboração do referido material especificamente durante momentos de crises de ansiedade e depressão.

É no nono método que o conteúdo sonoplástico será analisado e elaborado com intuito de criar uma contextualização à temática da videoinstalação, bem como produzir um efeito sonoro intenso, sensível e que auxilie na reflexão das peças que serão expostas.

Associado ao quarto método, a iluminação será estruturada e planejada junto à organização das peças expostas, por meio de ilustrações 3D. Além disso, é nesta etapa que a iluminação do projeto será conceituada, na qual iniciará um processo de descrição associado a uma preocupação psicológica da seleção da cor predominante do ambiente.

Finalizando a fase de desenvolvimento projetual, o décimo primeiro método se relaciona à elaboração de peças gráficas para divulgação do projeto nas redes sociais e nos ambientes universitários. Com o objetivo de alcançar um número significativo de visitantes, esta etapa será imprescindível na fase final do projeto, pois essas peças gráficas atuarão como convites que deverão instigar as pessoas a visitarem a videoinstalação.

Na terceira e última fase metodológica, de finalização projetual, encontra-se o décimo segundo método que se refere à execução prática da montagem da videoinstalação, onde a mesma será efetivamente estruturada para que se concretize o último método que se trata da exibição em si do projeto, de acordo com o cronograma estipulado no Apêndice A deste relatório.

## 7 VIDEOINSTALAÇÃO NO CAMPO DA ARTE

---

Uma videoinstalação situa o corpo do espectador em diálogo com os elementos expostos, inserindo o aspecto sensorial. Nesse caso, o que vai importar é o processo criativo que possibilitará o compartilhamento da experiência entre artista e espectador. Assim, a videoinstalação se distingue do cinema clássico, pois este, através do ambiente, proporciona ao espectador a imersão na imagem e no som, enquanto aquela, além de não utilizar uma estratégia ilusionista de produção de sentido, não aprisiona o espectador num ambiente, deixando-o ciente da presença dos elementos expostos, oferecendo-lhe uma nova forma de se relacionar com a imagem e o som.

Quando o assunto é uma instalação que utiliza recursos de multimídias no campo artístico, é imprescindível abordar o moderno cinema 3D e 4D, visto que eles podem estar presentes na composição de uma videoinstalação. Num filme 3D as imagens são codificadas de forma a dar a ilusão de uma terceira dimensão espacial ao espectador, através da criação de cenas panorâmicas que apresentam profundidade por meio da ilusão de ótica. A tecnologia 3D digital utiliza um sistema de polarização, no qual lentes polarizadas filtram apenas ondas de luz que são alinhadas na mesma direção. No filme 4D o sistema funciona similarmente com o acréscimo de efeitos físicos à produção, como ventos, vibrações e jatos de água. Ou seja, existem, nesse estilo de cinema contemporâneo, recursos de ilusões de óticas que atingem os poderes sensitivos visuais, auditivos e até táteis do público que o assiste, o que é bastante interessante numa produção audiovisual, mas que, por outro lado, a depender do contexto abordado, essa tecnologia não se adéqua à proposta da videoinstalação.

A professora, historiadora, crítica e pesquisadora em arte e comunicação, Christiane Mello, declara em seu artigo *Extremidades do Vídeo* de 2008 que:

A videoinstalação compreende num momento da arte de expansão do plano da imagem para o plano do ambiente e da supressão do olho como único canal de apreensão sensorial para a imagem em movimento. Nesse contexto, insere-se de modo radical a ideia do corpo em diálogo com a obra, a ideia da obra de arte como processo e do ato artístico como abandono do objeto. (MELLO, 2008, p. 169)

Em outras palavras, a professora afirma que a videoinstalação integra a busca da arte de reorganização do espaço sensorial, onde ocorre uma transformação do plano material em plano vivencial e do plano pictórico e escultórico para um plano da ação artística. Quando o

artista rompe a lógica material, ele deflagra a ideia de que importa menos o objeto de arte, a obra acabada, e mais o processo de criação. A partir disso, ele passa a gerar projetos em que o sentido não é mais dado só a partir do espaço material escultórico ou do espaço bidimensional da tela, mas também pela inclusão da dimensão temporal da obra, a dimensão da vivência, e por uma comunicação mais direta, tanto do seu corpo quanto do corpo de quem se relaciona com a obra.

Movido por um novo sentimento, o artista deixa para trás a noção do instante de criação partilhado apenas por ele, de forma isolada. Segundo Christiane Mello, a videoinstalação, ao ser apresentada ao público, deixa de ser uma obra acabada, encerrada em si mesma e se torna uma obra participativa, em processo, inacabada, que necessita sempre do outro para completar-lhe os sentidos. A autora ainda complementa:

No ambiente gerado pela videoinstalação, a imersão é um princípio estético. Tal princípio disponibiliza uma área em que todos os sentidos do corpo são inseridos e dá ao visitante a oportunidade de explorar o espaço. (MELLO, 2008, p.170)

Um tipo de comunicação experimental, a videoinstalação surgiu no contexto da videoarte e das performances. Em meados dos anos 60 os artistas da época, em sua maioria artistas plásticos, começaram a busca por materiais mais dinâmicos para a plasticidade de suas obras inovadoras, conforme cita o professor e pesquisador brasileiro Arlindo Machado, em seu livro *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro* de 2003.

A videoinstalação é associada na contemporaneidade a um procedimento artístico capaz de traduzir uma rede de conexões estabelecidas com o outro, entre o espaço expositivo e o espaço da vida. Para tanto, ela se apresenta como um dispositivo capaz de expor movimentos entre o que é real e o que é construção, intercambiados continuamente, gerando uma ambiguidade capaz de nos fazer entrar num jogo narrativo muito mais complexo e desconcertante sobre os confrontos com a vida real e certos dilemas da sociedade. Expandem-se assim, nas videoinstalações, as fronteiras entre o documentário e a ficção, o visível e o sugerido, o vivido e o imaginado.

Christiane Mello explica em seu artigo como surge uma reflexão crítica nos visitantes de uma videoinstalação e a relaciona com as referências pessoais dos mesmos, onde declara que:

Do gesto consciente do visitante na videoinstalação, somado às suas referências pessoais, surge uma reflexão crítica. Nesse sentido, o que permeia toda a relação sensorial no ambiente instalativo é a convivência crítica e sensível com o espaço perceptivo e a possibilidade de ter clara a noção de diferença entre o *eu* e o *outro*. Desse modo, como que pelo avesso do cinema, a videoinstalação imerge o visitante não para mantê-lo em um espaço ilusionista, mas sim para nele provocar um outro tipo de relação com o espaço perceptivo, uma relação dupla, simultânea, entre a imersão e a emersão na imagem e som, entre o espaço e o tempo. (MELLO, 2008, p. 174)

E foi nesse novo tipo de relação com o espaço perceptivo que surgiram no vídeo mecanismos de representação videográfica associados à ação, ao ambiente e a eventos simultâneos de presentificação do tempo, onde foi possível transportar a proposição artística para uma experiência híbrida, fazendo com que qualidades estéticas do vídeo, antes resumidas ao gesto contemplativo e aos limites da percepção audiovisual, fossem ampliadas em questões relacionadas ao documental na arte, ao ambiente arquitetônico e às ações de cunho interativo do corpo na arte.

## 8 COMPOSIÇÃO DA VIDEOINSTALAÇÃO

---

Esta videoinstalação traz a proposta de expressar, através da exposição de peças artísticas elaboradas pelo sujeito que sofre de ansiedade e depressão, os sentimentos e as sensações que dominam este indivíduo durante suas crises psicológicas, proporcionando reflexões sobre o convívio com os transtornos por meio da arte. Estarão incluídos nessa videoinstalação: um sketchbook de desenhos, duas pinturas, sete fotografias, um filme, duas lousas com escritas e um projeto de sonoplastia.

Durante o desenvolvimento deste relatório será elaborado a estruturação da videoinstalação, onde o posicionamento de cada elemento que a compõe será analisado e organizado no ambiente da mesma. Nesse processo de estrutura projetual serão confeccionados *sketches*, ou seja, rascunhos iniciais que relacionarão o espaço ambiente com o espaço individual de cada obra para compreender a área que as peças ocuparão. Posteriormente, serão desenvolvidas ilustrações para determinar as posições dos elementos dentro do espaço da videoinstalação. Essa organização será definida com fundamento primacial na adequação da visibilidade de cada peça exposta, considerando também a proposta contextual dos elementos visuais e suas possíveis interligações.

## 8.1 PROJETO FOTOGRÁFICO

---

O objetivo deste projeto fotográfico, denominado *Ápices*, é expressar visual e subjetivamente as sensações e os devaneios do indivíduo afetado pela ansiedade e pela depressão durante os auge de suas crises. Essas expressões visuais, exibidas através de registros fotográficos, são tentativas encontradas por este indivíduo de interpretar e conviver com tais transtornos.

Uma vez que este projeto objetiva alcançar a expressão visual dos sentimentos e pensamentos pertencentes ao sujeito afetado pelos transtornos abordados, foi elaborada pelo próprio uma listagem dessas expressões associadas às sensações e visões herméticas na mente deste indivíduo. Sete sentimentos foram mencionados como predominantes nos momentos de crises psicológicas, tratando-se propriamente de interpretações poéticas a cerca de suas visões afligentes.

O primeiro sentimento foi a angústia, referindo-se não só à inquietação psíquica e motora do sujeito, como também à sensação penosa que acompanha a dúvida regente fixada na conexão entre o medo, a ansiedade e a constante busca pelo objeto desejado desconhecido. Esta angústia foi associada, pelo sujeito abordado, à visualização de seus membros, especificamente mãos, braços, pés e pernas, com a musculatura contorcida como se a agonia estivesse presente na própria carne do indivíduo. Segundo este, quando a ansiedade se torna incontrolável existe uma intensa sensação de resfriamento nos membros superiores e inferiores, chegando a provocar uma transpiração gélida na epiderme dessas extremidades de seu corpo. Em consequência dessa perda de sensibilidade, intercorre uma instintiva contorção desses membros no célere rastreio pela volta de seus movimentos nervosos.

Em momentos de aflições é proveniente procurar um eficiente instrumento de conforto, seja ele real ou imaginário, sendo este o segundo sentimento listado. Para o indivíduo abordado neste projeto, a idealização deste conforto está associada à brandura de seus inquietos raciocínios presentes nas crises de ansiedade e depressão. Trata-se da desaceleração dos pensamentos nocivos no íntimo de uma concentração psíquica e motora que pretende atingir uma ruptura das sensações de angústia a fim de conceder um lugar de conforto para si. Essa necessidade psicológica atua em sincronia com uma posição corporal que auxilia na amenização da sensibilidade aflitiva: a posição fetal. Ainda que existam estudos científicos que comprovem o bem-estar desta postura relacionando-a ao conforto e à

proteção proveniente do útero materno, a expressão visual de seu próprio corpo nesta posição fletida é uma interpretação livre e pessoal do indivíduo abordado neste projeto sobre o que representa o conforto durante suas crises de ansiedade e depressão.

O sentimento de angústia citado no primeiro item da lista produz uma sensação de resfriamento dos membros e conseqüentemente da perda do tato do indivíduo que, de tão intensa, foi citada como terceiro elemento a ser expresso visualmente. Compreendemos que o tato está relacionado ao sentido de conhecer ou perceber características de uma superfície, como a forma, a consistência, a temperatura e a textura, através do contato do corpo com determinado objeto ou com outro corpo. Quando o indivíduo mencionado neste projeto vivencia a ausência dessa sensibilidade, ele se refere à perda da percepção dos elementos à sua volta, onde as qualidades peculiares dos mesmos se tornam inacessíveis de tal forma que emana uma sensação de enxergar seus membros apodrecidos, com predominância da cor preta, como se estivessem gangrenados, especificamente suas mãos e pés.

Além disso, existe uma segunda expressão visual, particular deste indivíduo, que associa a perda do tato aos insetos. Trata-se de uma autorrepresentação, onde existe uma visualização imaginária desses animais com suas patas despedaçadas. Para o sujeito em questão, o fato de o animal escolhido ser um inseto, exclusivamente o besouro e a mosca, está associado não só à circunstância deste ser vivo também utilizar seus membros na exploração do universo que o cerca como também ao perfil de universo que ele habita. Paradoxalmente, o sujeito aqui abordado revela imaginar a mosca e o besouro como os seres que, assim como ele, estão sucintos à perda da percepção de contato corporal. Nesta ilusória comparação, o indivíduo associa o ambiente que esses insetos habitam à atmosfera de sensações que o mesmo afirma adentrar em momentos de crises. Para ele a mosca representa uma esfera apodrecida e mórbida referente aos momentos de angústia extrema, enquanto que o besouro corresponde a uma atmosfera equilibrada e purificada associada aos instantes de calma e maior raciocínio lógico, considerando a espécie de besouro que habita a flora e os demais ambientes naturais. Em síntese, o sujeito cria uma desprendida correlação figurada entre ele e estes insetos, inserindo-os em suas expressões visuais quando a sensação é a perda do tato.

Na quarta posição da lista foi mencionada uma personalidade conflituosa como um sentimento que está presente nos episódios de crises psicológicas do indivíduo abordado. Denominados por este de lado A e lado B, existe um confronto entre essas duas identidades que se manifestam com características tão desiguais que aparentam ser opostas. Essa

conflagração ocorre em tal grau que o sujeito revela assumir uma posição de observador neste enfrentamento, como se existisse um intenso diálogo mental entre os dois lados e o indivíduo atuasse apenas como moradia dessas identidades, abrigando-as e observando-as guerrear. Enquanto o lado A está relacionado a um temperamento equilibrado, otimista e compassivo, o lado B apresenta um perfil inverso, sendo instável, agressivo e atizador. Tanto nos episódios de ansiedade quanto nos de depressão, o conflito entre esses dois lados acontece e ele tem uma representação figurada através do rosto do indivíduo refletido no espelho. O que acontece é a sensação de não reconhecimento dos reflexos, onde este sujeito enxerga expressões faciais distintas das reais, como se aquele reflexo fosse outra identidade. Esse enfrentamento de rostos que apresentam o mesmo semblante com expressões discordantes será a representação visual deste sentimento de personalidade conflituosa elencado pelo indivíduo em questão.

O quinto sentimento elencado no projeto foi a aceitação e o descobrimento do próprio corpo, onde um instante íntimo de exploração surge relacionado ao ímpeto do tato. Durante crises de ansiedade e depressão, a perda da sensibilidade nas extremidades dos membros inferiores e superiores é comutada pela sensação de obter nos cabelos o estímulo encarregado pela percepção do contato. Segundo o indivíduo abordado, existe uma expressiva relevância na receptividade desses estímulos por meio dos fios esguios enraizados no topo de sua cabeça como se estes fossem responsáveis pela dominação e descobrimento de cada parte do corpo que conseguem alcançar. Isto é, a superfície que os cabelos tocam é percebida pelo sujeito como se ele a tocasse com suas mãos, existindo uma similaridade figurada entre esses fios cravados e as extremidades responsáveis pelo toque do sujeito em questão.

Na sexta posição da lista foi citada pelo indivíduo uma sensação de aprisionamento em momentos de angústia, atuando como uma prisão que o induz aos sentimentos de imobilidade e enfraquecimento físico e psíquico. Neste sentido, o que ocorre é o esgotamento da captação de ânimo e de energia que são responsáveis pela geração de excitação e de liberdade de expressão, ou seja, é uma sensação de aprisionamento associada à perda do controle sobre si mesmo. O sujeito aqui abordado relata interpretar essa sensação através da imagem de seu corpo enrolado por seus cabelos, que aparecem negros e compridos, já que estes apresentam a função sensitiva do tato. Há uma visualização de suas mãos, braços, pernas, pés, tronco e boca amarrados por seus fios de cabelos dentro de uma perspectiva pessoal e poética do contexto de aprisionamento durante momentos de crises, findando no retrato de um corpo imobilizado.

Por fim, foi mencionada uma significativa confiança no poder de transmutação de energia presente na água. Energia essa capaz de absorver as sensações aflitivas, como o mal-estar, a ansiedade, o abatimento e a angústia, e transformá-las num único sentimento purificado. Em outras palavras, o sujeito abordado neste projeto acredita na existência de um fluxo de energia que funciona como um recurso de captação da negatividade, considerando esta qualquer espécie de sentimento que resulte numa debilidade prejudicial, que transforma as sensações nocivas ao corpo e à mente numa neutralidade emocional por meio do elemento da água. O indivíduo visualiza essa metamorfose de energia através da imagem de seu corpo em contato direto com a água, especificamente na posição fetal, visto que a mesma está associada à sensação de conforto.

Conforme detalhados neste capítulo, seguem os sete sentimentos elencados pelo sujeito abordado associados a suas respectivas expressões visuais, objetivando a futura composição dos elementos de cada fotografia:

<b>1. SENTIMENTO</b>	ANGÚSTIA E INQUIETAÇÃO
<b>1.1 EXPRESSÃO VISUAL</b>	MÃOS, PÉS, BRAÇOS E PERNAS CONTORCIDOS
<b>2. SENTIMENTO</b>	BUSCA PELO CONFORTO
<b>2.1 EXPRESSÃO VISUAL</b>	POSIÇÃO FETAL E SUAS VARIAÇÕES
<b>3. SENTIMENTO</b>	SENSAÇÃO DE PERDA DO TATO
<b>3.1 EXPRESSÃO VISUAL</b>	MÃOS E PÉS APODRECIDOS, GANGRENADOS, PRETOS
<b>3.2 EXPRESSÃO VISUAL</b>	INSETOS COM PATAS QUEBRADAS (MOSCA, BESOURO, FORMIGA)

<b>4. SENTIMENTO</b>	PERSONALIDADE CONFLITUOSA
<b>4.1 EXPRESSÃO VISUAL</b>	ROSTO SE ENCARANDO NO ESPELHO COM EXPRESSÕES DISTINTAS
<b>4.2 EXPRESSÃO VISUAL</b>	ROSTOS NO ESPELHO COM CENAS DE AVERSÃO E DE SEDUÇÃO
<b>5. SENTIMENTO</b>	ACEITAÇÃO E DESCOBRIMENTO DO PRÓPRIO CORPO
<b>5.1 EXPRESSÃO VISUAL</b>	CABELOS PERCORRENDO O CORPO RESPONSÁVEIS PELO TOQUE
<b>6. SENTIMENTO</b>	SENSAÇÃO DE APRISIONAMENTO
<b>6.1 EXPRESSÃO VISUAL</b>	CABELOS AMARRANDO MÃOS E PÉS
<b>6.2 EXPRESSÃO VISUAL</b>	CABELOS COBRINDO A BOCA
<b>7. SENTIMENTO</b>	CRENÇA NA ENERGIA DA ÁGUA
<b>7.1 EXPRESSÃO VISUAL</b>	POSIÇÃO FETAL DENTRO DO CHUVEIRO / DENTRO DA ÁGUA

### 8.1.1 A FOTOGRAFIA E OS MOVIMENTOS ARTÍSTICOS

---

Marie-Loup Sougez afirma em seu livro *A História da Fotografia* de 2001 que a fotografia surge em 1826, período em que está em voga o realismo como forma de expressão artística, causando grande impacto nos sistemas de representação do real. Até então, a arte tinha a pintura e a escultura como suas grandes formas de expressão. A gravura já existia, mas tinha um papel secundário, em grande parte devido ao seu mecanismo de reprodução. Esse aspecto será mantido pela fotografia. Esse, entre outros tantos aspectos, assustam os homens que estão vivendo em um cenário de mudanças, da chegada da Modernidade, do surgimento da burguesia e do avanço industrial.

Charles Baudelaire (1859), poeta e crítico do período, sintetiza bem essa ambiguidade, de repulsa e desejo do novo. Em sua crítica ao Salão de Belas Artes de 1859, rechaça qualquer possibilidade de conceber a fotografia com uma expressão artística. Tal crítica é devastadora à fotografia e será o marco inicial de uma história conflituosa.

A partir de então até meados do século XX, a fotografia como arte esteve sempre marginalizada. Cabe a ela documentar as exposições artísticas e ilustrar seus catálogos. No entanto, se o aspecto documental da foto era um problema para a arte, para a maioria dos fotógrafos não era. Durante os cem primeiros anos da fotografia, vivemos sob a vigência do discurso documental, ou seja, a noção de que a fotografia teria a capacidade de retratar a realidade tal como é. Não só escolas fotográficas se orientavam sob este norte. As primeiras teorias que surgiram sobre essa nova expressão também se basearam no seu caráter de “espelho do real”.

Enquanto a arte teme perder espaço para uma máquina, a comunicação logo vê na fotografia uma aliada. Os jornais, por exemplo, poderiam ter imagens captadas direto dos acontecimentos e não simples ilustrações baseadas na percepção de um desenhista. A fotografia era empregada como registro, como documento sem o objetivo de destacar um ou mais aspectos dos produtos. Os profissionais se aperfeiçoaram e surgiram os produtores do que da fotografia-documental e da fotografia-expressão, assim denominadas pelo professor e historiador André Rouillé (2005).

Ao longo desses cem anos, alguns sujeitos seguiram com as tentativas de elevar a fotografia ao status da arte. Inicialmente, tivemos os pictorialistas, que tentaram mesclar a pintura com a fotografia. Entretanto, é nas vanguardas modernas que surgem novas e fecundas

experiências utilizando a fotografia como uma expressão artística. Nesse ponto, muito se deve à Bauhaus e sua concepção não hierarquizada das técnicas artísticas. A ideia de horizontalidade, da arquitetura do lado do desenho e também da fotografia e do teatro é de extrema fertilidade. Esses dois momentos históricos da fotografia-artística, o pictorialismo e as vanguardas, não são isolados, mas também não são definitivos para a penetração da fotografia no mundo da arte, que só poderá ser notada a partir de 1970.

A fotografia-expressão, ao contrário do documento, não visa representar as coisas no mundo, mas o estado dessas coisas. Trata-se de uma imagem que procura inventar as novas visibilidades, tornar visível o invisível ou mostrar outras formas de ver o que já é conhecido pelo olho humano. Não há, no entanto, um isolamento desses dois aspectos fotográficos: o documental ou a expressão. São características que sempre coexistiram, como afirma Rouillé, apesar da prevalência de uma ou outra:

Mas, na verdade, a fotografia nunca esteve totalmente dissociada de seu aspecto “expressão”. Dependendo da época, das circunstâncias, usos, setores ou dos profissionais envolvidos, era um ou outro aspecto que prevalecia, pois a fotografia não é, por natureza, um documento. O documento não conseguiria formar, da fotografia, qualquer essência ou noema. (ROUILLÉ, 2005, p. 27)

O aspecto da expressão começa a predominar na fotografia a partir dos anos 1970, tendo seu auge nos anos 1980 (ROUILLÉ, 2005). Para o autor, a fotografia-documento chega ao seu esgotamento, não dando mais conta do “caos do mundo”. Rouillé cita uma série de fatores que explica essa mudança de regimes. Entre eles estão: a fotografia publicitária e suas várias camadas de significação, o surgimento da televisão e a expansão das possibilidades de difusão da imagem e, posteriormente, do vídeo e o evento “ao vivo”, a mudança de uma sociedade industrial para a da informação. Em outras palavras, inicia-se uma transformação da fotografia-documento para a fotografia-expressão, da imagem icônica para a imagem simbólica. O autor, justificando esta transição, critica a teoria que entende a foto como um ícone, porque ela considera:

[...] como real apenas os corpos, coisas e estados de coisas, nunca os acontecimentos incorporais que intervêm na fronteira das coisas e dos enunciados (textuais e/ou icônicos). [...] A depreciação das imagens enquanto enunciados icônicos impede que elas possam, ao mesmo tempo, designar corpos e exprimir acontecimentos. (ROUILLÉ, 2005, p. 136)

É justamente um real feito de coisas, corpos, estados de coisas e acontecimentos que caracteriza o “caos do mundo”. Um caos que não pode ser captado, com todas suas nuances, em apenas um clique e cristalizado em sais de prata. Como diria o psicólogo alemão Rudolf Arnheim, a realidade não se reduz à uma imagem em tons de cinza. E é este caos que a fotografia como documento não consegue mais dar conta.

Para Rouillé, a relação entre fotografia e arte fecundou uma nova arte, uma “outra arte na arte” (ROUILLÉ, 2007, p.11). Segundo o autor, não estamos falando de um campo de expressão que absorveu o outro. Estamos falando de uma liga, tal qual uma liga metálica, quando dois metais se fundem e formam um terceiro. A junção entre a arte e a fotografia, resultando na liga arte-fotografia, como é chamada pelo autor, traz um novo elemento, que não é mais arte nem fotografia, mas uma mistura entre elas, uma nova combinação.

Seguindo o raciocínio do autor, essa arte-fotografia revela-se já nos anos 1970, mas surge de maneira clara e peculiar nos anos 1980. Se quem faz arte é artista, e quem faz foto é fotógrafo, então Rouillé chamará os sujeitos produtores da arte-fotografia de artistas-fotógrafos, que são os artistas que usarão a fotografia como suporte para suas obras.

A arte-fotografia começou a aparecer no final do século XX, no entanto, a base estrutural para esse acontecimento começa a partir das vanguardas situadas no entreguerras, como o Suprematismo, o Dadaísmo e o Surrealismo, segundo o professor Philippe Dubois, titular da cadeira de “Teorias de formas visuais” do Departamento de Cinema e Audiovisual da Universidade Sorbonne Nouvelle em Paris.

O Suprematismo foi um movimento artístico russo cujas composições utilizavam formas geométricas básicas, como o quadrado e o círculo, e é considerado a primeira escola sistemática de pintura abstrata do movimento moderno. Entre seus representantes estavam Kasimir Malévich, Robert Petchow, El Lissitzky e Alexander Rodchenko.

As relações entre a fotografia e o surgimento da arte abstrata são consideradas por alguns artistas como um ato de libertação, pois o primeiro movimento de vanguarda a fazer uso desta liberdade foi o suprematismo russo. As composições deste movimento artístico são marcadas pela perda da referência realista (abstração) e o uso das formas elementares e universais, já que buscavam uma arte que fosse abstrata, porém de fácil compreensão, conforme cita o escritor e historiador Arnold Hauser em seu livro *História Social da Literatura e da Arte* de 1972.

Vários artistas e poetas criaram, após o início da Primeira Guerra Mundial em 1916, o Dadaísmo, um movimento cujo nome propositadamente foi escolhido de forma aleatória e cujos membros ridicularizavam qualquer coisa que se relacionasse à cultura, política ou estética (HAUSER, 1972). Inicialmente centralizado em Zurique, na Suíça, o Dadaísmo se espalhou mais tarde por Berlim, Paris e Nova York. Entre seus adeptos estavam Tristan Tzara, seu fundador, Man Ray, Jean Arp, Marcel Duchamp e Francis Picabia. Os dadaístas se opunham à concepção de arte ou de poesia criando colagens a partir de sucata velha. Também escreviam poemas satíricos usando palavras aleatórias. Alguns dos artifícios criativos mais comuns dos dadaístas eram o acaso e a eventualidade.

A crítica radical à arte e à razão feita pelos dadaístas teve um efeito forte sobre outro movimento artístico e literário criado em 1924, o surrealismo. Os surrealistas, porém, queriam dar uma conotação mais positiva à mensagem pessimista do dadaísmo. Se inspiravam em obras de Freud, que argumentava que a mente humana se dividia entre o consciente e o inconsciente inacessível, onde os desejos, sentimentos e pensamentos mais profundos de uma pessoa estão reprimidos (HAUSER, 1972). Tais artistas procuraram alcançar esses desejos e sentimentos particulares através de imagens oníricas, de associações aleatórias de palavras e da arte. Entre os representantes do Surrealismo estão André Breton, André Masson, René Magritte, Joan Miró, Salvador Dalí e Max Ernst.

Dadaísmo e Surrealismo, em seu gosto da provocação, como em seu culto do “surreal”, desenvolveram com intensidade a prática do associacionismo (metáfora, colagem, agrupamento, montagem). E aqui está a terceira grande figura fundadora das relações entre a fotografia e a arte contemporânea. Marca física de uma presença, superfície abstrata e destacada de qualquer referência espacial, a foto é também um verdadeiro material, um dado icônico bruto, manipulável como qualquer outra substância concreta (recortável, combinável, etc) e, portanto, integrável em realizações diversas, em que o jogo de comparações (insólitas ou não) pode exibir todos os seus efeitos. A fotomontagem é a atualização mais evidente desse terceiro traço essencial. (DUBOIS, 1990, p. 268)

As fotomontagens são mais uma forma de ampliar as possibilidades visuais dos sistemas representativos, já que possibilitam novas combinações simbólicas de acordo com as composições feitas a partir das imagens. Pode-se dizer que as fotomontagens marcam o começo das mentiçagens e hibridizações entre as expressões gráficas.

Assim sendo, a arte que até então era a busca pela reprodução da natureza, passou a trazer uma “aura” que não era simples contemplação, mas que exigia a participação do contemplador para a constituição do sentido. Desse modo, podemos afirmar que a fotografia como uma técnica de reprodução, permitiu a criação de estéticas que conceberam uma nova concepção de arte e da relação entre o contemplador, a obra e o valor cultural suscitado pela exigência de uma análise que não envolve somente a reconstrução da realidade, mas uma complexa atividade cognitiva, visto que os temas tratam do inconsciente, do subconsciente, dos sonhos, ou seja, da abstração humana.

### 8.1.2 CONEXÃO: FOTOGRAFIA – PSICOLOGIA

---

A fotografia vem sendo amplamente utilizada na pesquisa em Psicologia, em diferentes áreas, para investigação das mais diversas questões. O principal objetivo, ao se trabalhar a fotografia junto à Psicologia, atualmente, é atribuição de significado à imagem. As relações estabelecidas entre estes dois instrumentos foram, inicialmente, colocadas por William James (1890, citado por Dinklage & Ziller em 1989) que definiu o significado das palavras como sendo imagens sensoriais, trazidas à consciência. Assim, adotando-se o pressuposto de que parte das pessoas teriam dificuldade em expressar verbalmente determinados temas, o uso da fotografia surge como auxílio na comunicação destes significados, permitindo uma melhor compreensão destes conteúdos.

Analisando a literatura a respeito do uso da fotografia na pesquisa psicológica, é possível identificar (segundo Dinklage & Ziller, 1980) quatro funções principais no uso do recurso fotográfico. A primeira delas é a função de registro, na qual a fotografia tem o papel de documentar determinada ocorrência, ou seja, a mesma função que as filmagens possuem nos dias de hoje. Neste caso, o que importa é apenas o conteúdo presente em casa imagem ou no conjunto delas, servindo como um dado de pesquisa ou uma análise específica.

No segundo caso, a fotografia desempenha a função de significar algo. São apresentadas aos observadores, imagens que enfocam determinado tema, normalmente relacionado ao objeto de estudo. São então analisadas as percepções, falas ou reações das pessoas em relação às imagens. O foco principal de análise passa a ser o observador da fotografia, juntamente com suas respostas e/ou reflexões direcionadas às diferentes fotos apresentadas. Neste projeto *Ápices*, este segundo caso é relevante, visto que o conteúdo da imagem ocupa, com frequência, o lugar de variável independente, sendo modificado no intuito de se observar alguma possível variação nas percepções dos observadores.

A terceira função da fotografia é denominada autofotográfica, onde cada autor tem domínio sobre uma câmera fotográfica e registra seus próprios momentos, inserindo com clareza sua pessoa naquela imagem.

Ler uma fotografia implica em reconstruir no tempo seu assunto, derivá-lo no passado e conjugá-lo a um futuro virtual. É na relação da imagem observada com o observador que se constrói uma comunicação visual, onde existe um significado transmitido na interpretação de

cada observador. É importante ressaltar que a perspectiva e compreensão de uma fotografia pode ser divergente para cada observador, conforme explica RASMUSSEN (1986):

Não existe uma ideia objetivamente correta da aparência de uma coisa, apenas um número infinito de impressões subjetivas a respeito dela. [...] É impossível dizer, por exemplo, que tal e tal concepção de uma pintura é verdadeira. Se ela causa uma impressão no observador, e que espécie de impressão causa, depende não só da obra de arte, mas também, em grande medida, da suscetibilidade do observador, de sua mentalidade, educação, de seu meio ambiente. Também depende de seu estado de espírito no momento. A mesma pintura pode nos afetar de modo muito diferente em momentos diversos. (RASMUSSEN, 1986, p.36)

Neste projeto a fotografia será utilizada como um recurso narrativo, a fim de exprimir os sentimentos apresentados pelo indivíduo acometido pelo Transtorno de Ansiedade Generalizada e pela Depressão durante momentos de crise dentro deste universo psicológico.

O escritor e semiólogo Roland Barthes explica em seu livro *A Câmara Clara* escrito em 1980, que a fotografia sempre traz consigo seu referente e que o significante fotográfico pode ser percebido dependendo, por vezes, de reflexões consequentes de um repertório de conhecimento do intérprete. Barthes esclarece o poder da invisibilidade e subjetividade da fotografia explicitando a relação da mesma com sua semiologia, onde diz que:

A fotografia é inclassificável porque não há qualquer razão para marcar tal ou tal de suas ocorrências; ela gostaria, talvez, de se fazer tão gorda, tão segura, tão nobre quanto um signo, o que lhe permitiria ter acesso à dignidade de uma língua, mas para que haja signo é preciso que haja marca; privadas de um princípio de marcação, as fotos são signos que não prosperam bem, que *coalham*, como leite. Seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é o que vemos. (BARTHES, 1980, p.16)

Para Barthes, as fotografias são sempre invisíveis, pois sempre vemos o seu referente em detrimento da fotografia em si. Para este autor, uma fotografia é o advento do sujeito como outro, transformando-se em objeto, ou seja, o sujeito morre enquanto pessoa, tornando-se um objeto através da fotografia. Na medida em que Barthes traça considerações sobre fotografias buscando diferenciá-las dos outros tipos de imagens, sente a força da desordem e

do acaso que impregna a foto, por essa ser, segundo ele, uma arte pouco segura. Sobre sua indiferença diante de algumas fotos, o autor comenta que:

A fotografia está vagamente constituída como objeto, e os personagens que nela figuram estão constituídos como personagens, mas apenas por causa de sua semelhança com seres humanos, sem intencionalidade particular. Flutuam entre a margem da percepção, a do signo e a da imagem, sem jamais abordar qualquer uma delas. (BARTHES, 1980, p.16)

Já as fotografias escolhidas, apreciadas e reunidas em álbuns ou editadas em revistas, ou seja, aquelas que passaram pelo crivo da cultura, não são animadas, mas podem animar o autor, pelo que ele denomina aventura, em outras palavras, o estalo que se sente diante de algumas imagens.

Após a escolha pessoal de algumas fotografias, Barthes passa a elaborar uma fenomenologia particular, comprometida com temas antes desconsiderados, como o afeto, o gosto pessoal que está presente na fotografia, desde sua gênese enquanto imagem até a circulação das mesmas. Esse mergulho na linguagem fotográfica permitiu a Barthes estabelecer dois conceitos que norteariam seu olhar semiótico sobre a imagem. São eles: o *studium* e o *punctum*. O termo *studium* vem do verbo *studare*, que é um estudo do mundo, tudo aquilo que não tem pungência, enquanto o *punctum* vem do verbo latino *pungere*, que significa picar, furar, perfurar. Conotativamente, aquilo que é pungente, que corta, fere e amortiza. Quando o autor faz tal classificação, ele não fecha as imagens exclusivamente em uma única demanda, sendo possível encontrar os dois numa mesma foto, cabendo aos olhos enxergá-los.

O *studium* é a fotografia que vem informar e comunicar ao sujeito observador aquilo que se apresenta naturalmente ao espírito. Em outras palavras, é o que torna a fotografia um verdadeiro terreno do saber e da cultura.

O conceito do *punctum* advém da própria imagem, tornando-a transparente ao olhar, referindo-se a algo que cala e que fascina o corpo. É o campo do indizível da imagem, aquilo que cala na alma do espectador, porque o olhar não é capaz de capturar. Não é mais o intelecto que responde, mas o corpo que reage àquilo que lhe é apresentado. Como o próprio Barthes explicita:

Como espectador, eu só me interessava pela Fotografia como “sentimento”; eu queria aprofundá-la, não como uma questão (um tema), mas como uma ferida: vejo, sinto, portanto, noto, olho e penso. (BARTHES, 1980, p.42)

Este é o âmago deste projeto fotográfico, associar a fotografia aos sentimentos que regem a ansiedade e a depressão, despertando no intérprete sensações não só no raciocínio reflexivo, como também no estímulo sensitivo corporal, por meio de reações físicas que seu corpo possa experimentar ao se deparar com as fotografias que serão apresentadas.

### 8.1.3 REFERÊNCIAS IMAGÉTICAS

---

Neste projeto definimos três grandes referências no ramo da fotografia, sendo a primeira a fotógrafa norte-americana Francesca Woodman, famosa por seus poéticos registros fotográficos em preto e branco, nos quais inseria seu próprio corpo nas centenas de imagens que produziu. Woodman começou a fotografar aos 13 anos de idade e suicidou-se aos 22 em 1981. Suas fotografias são habitualmente descritas como autorretratos, porém não são retratos no sentido autobiográfico. Ela própria teria relativizado a sua autorrepresentação, reduzindo-a a “uma questão de conveniência”, embora algumas fotografias sugiram que também tentou explorar questões de identidade.

Muitas vezes o que vemos é um corpo desintegrado: um par de pernas embutido num armário, braços envoltos numa casca de árvore, o torso nu coberto com texturas de uma parede. Em outras imagens, o seu corpo dissipa-se num rastro de movimento. A sua aparência fantasmagórica evoca a fotografia espírita do século XIX, destinada a provar a existência de vida para além da morte. Muitas leituras críticas da sua obra concluíram que Francesca Woodman usou a fotografia como uma forma de desaparecimento; um prenúncio do seu suicídio. Entretanto, como escreveu recentemente a revista *The Economist*: “Isto é esquecer a energia e a fruição com que ela criava a sua arte.”.

Woodman passou vários anos em Roma, daí as ressonâncias clássicas de sua obra e influência do surrealismo, que observou em suas frequentes visitas à Librería Maldoror, especialista nesse movimento, e do qual também herdou o gosto pela literatura gótica, de onde provém essa atmosfera fantasmagórica que envolve sua fotografia.

Trinta e seis anos depois, Francesca Woodman continua a gerar reações opostas: de um lado estão os que a veem como um prodígio que desenvolveu um trabalho com poucas influências exteriores, do outro os que consideram que sua fotografia não é propriamente original.

Os registros fotográficos de Woodman exibidos na próxima página estão disponíveis em maior escala no Anexo A deste relatório.

Figura 1: Self Deceit - Roma, 1978  
por Francesca Woodman  
Fonte: Disponível em:  
<<http://www.brasil.elpais.com>>.  
Acesso em: 29 set. 2017.



Figura 2: Untitled - Colorado, 1976  
por Francesca Woodman  
Fonte: Disponível em:  
<<http://www.theparisreview.org>>.  
Acesso em: 29 set. 2017.



Figura 3: Eel series - Roma, 1977  
por Francesca Woodman  
Fonte: Disponível em:  
<<http://www.tate.org.uk>>.  
Acesso em: 29 set. 2017.



Figura 4: House 3 – Rhode Island, 1976

por Francesca Woodman

Fonte: Disponível em:

<<http://www.theparisreview.org>>.

Acesso em: 29 set. 2017.

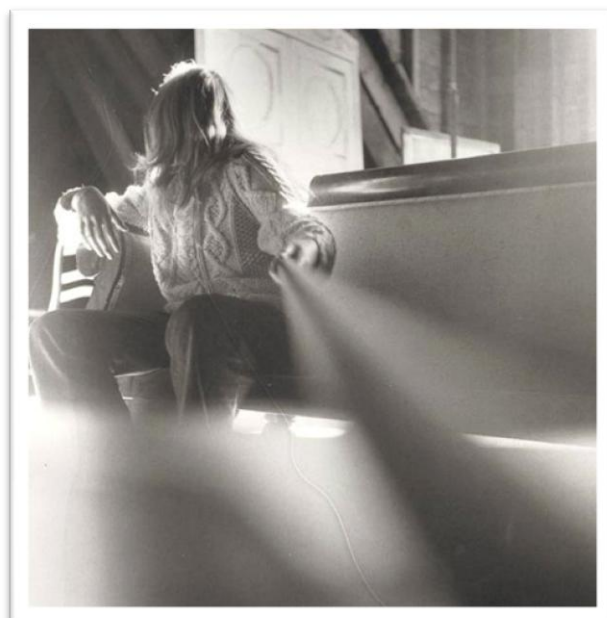


Figura 5: Self-portrait at 13 – Colorado, 1972

por Francesca Woodman

Fonte: Disponível em: <<http://www.heenan.net>>.

Acesso em: 29 set. 2017.



A segunda referência é a fotógrafa também norte-americana Nan Goldin, nascida em 1953, cujo trabalho fotográfico foi censurado mais de uma vez no Brasil. Situando a fotografia contemporânea fora do lugar comum, Goldin expõe a intimidade da própria vida e de seus próximos na época em que viviam o auge da libertação sexual, política e intelectual do final dos anos 60.

A estética de seu trabalho é marcada pela experiência vivida pela artista, principalmente da década de 60 até meados dos anos 80 e, apesar de ser uma artista ainda ativa, foi nessa época que sua obra atingiu essa personalidade, destacando-a do que havia sendo produzido na mesma linguagem.

O contato desde sempre com a cultura do subúrbio de Boston, onde cresceu, e depois com o suicídio da irmã, contribuíram para que Goldin tomasse direções nãoconvencionais na sua formação e educação, independentes da sua família, com quem não possuía vínculos afetivos de fato.

Foi pelo contato com famílias adotivas e com amigos na mesma situação de marginalidade que a fotógrafa encontrou significados para a palavra amor e carinho. Muito embora tenha sido também através dessas pessoas que iniciou suas experiências com drogas e uma certa dose de violência. Suas fotografias revelam uma relação intrínseca entre a intimidade afetiva e o desespero do abandono e da autodestruição.

A falta de pudor em expor de forma crua toda a vulnerabilidade em relação ao seu universo foi determinante para a película de realidade adquirida pelas obras da artista. Aquela que faltava na fotografia tão límpida e produzida, adotada pela moda e pela publicidade da época. Nas fotografias de Goldin, a cortina entre a vida real e o registro afetivo é imperceptível. As cenas retratadas por ela possuem uma carga de identidade emocional e de profundidade muito forte, pois são parte do seu próprio drama.

A estética do instantâneo criada pela fotógrafa tem como pano de fundo o seu próprio contexto, sem maquiagens ou truques. Os personagens principais são viciados, travestis e prostitutas: pessoas que se transformaram em sua verdadeira família dentro do cenário underground de Boston.

Os registros fotográficos de Nan Goldin exibidos abaixo estão disponíveis em maior escala no Anexo B deste relatório.

Figura 6: Amanda in the mirror - Berlin, 1972  
por Nan Goldin

Fonte: Disponível em: <<http://www.tate.org.uk>>.

Acesso em: 29 set. 2017.



Figura 7:  
Self-portrait in my blue bathroom - Berlin, 1991,  
por Nan Goldin  
Fonte: Disponível em:<<http://www.artnet.com>>.  
Acesso em: 29 set. 2017.



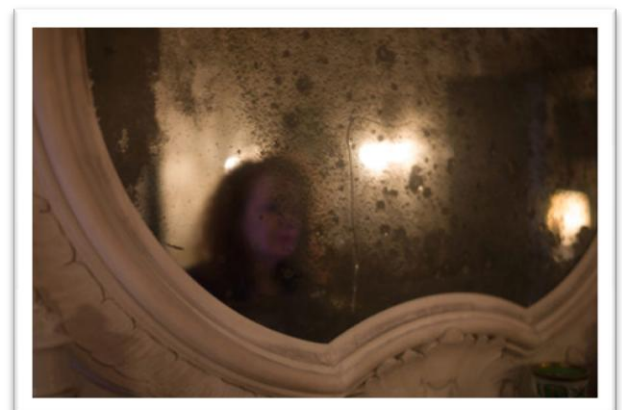
Figura 8:  
Empty Beds - Boston, 1979  
por Nan Goldin  
Fonte: Disponível em:<<http://www.pinterest.com>>.  
Acesso em: 29 set. 2017.



Figura 9:  
Suzanne with Mona Lisa- Mexico, 1993  
por Nan Goldin  
Fonte: Disponível em:<<http://www.artnet.com>>.  
Acesso em: 29 set. 2017.



Figura 10:  
In the mirror at Albertos Plaza Venice  
Italy, 2013, por Nan Goldin  
Fonte: Disponível em:<<http://www.fraenkegallery.com>>.  
Acesso em: 29 set. 2017.



Nossa terceira referência é a fotógrafa também norte-americana, Cindy Sherman, famosa por seus autorretratos que discutem, de diversas formas, os papéis impostos às mulheres seja pela sociedade, pela mídia ou pela arte. Sherman é considerada uma das artistas mais importantes da atualidade, tendo exposto suas obras nos principais museus do mundo, trabalhando em projetos de fotografias e vídeos desde os anos 70 até os dias de hoje.

Apesar de ter feito retratos de outras pessoas, Cindy Sherman percebeu desde cedo que seu principal personagem seria ela mesma, pois era quem ela mais conhecia e, assim, seria possível se transformar em diversos personagens, inclusive estereótipos femininos inspirados em filmes hollywoodianos. As fotografias, apesar de serem ficcionais e produzidas totalmente pela artista, parecem realmente ter saído de um filme. Cada uma das imagens conta uma história, como se tivesse uma trama por trás daquela cena.

É importante destacar que Sherman, além de fotografar e ser modelo, faz toda a concepção de cenários, figurinos e montagem. Sua rotina de trabalho é bastante solitária e ela acredita na ideia de que suas fotografias vão além de autorretratos, é como se ela fosse um quadro vazio e, através das maquiagens, roupas e poses, pudesse produzir infinitas sucessões de papéis femininos. Como se ela fosse, de fato, todas as mulheres.

Apesar da fotógrafa não se considerar politicamente engajada e ligada ao feminismo, seu trabalho é constantemente usado para falar sobre questões relacionadas à causa feminista. É difícil, e nem deve ser necessário, desvencilhar essas duas coisas, pois os temas escolhidos pela artista, além de sua forma de abordagem, são de extrema importância para pensarmos sobre o lugar que a mulher ainda ocupa nos diversos âmbitos da cultura e sociedade.

Os registros fotográficos de Cindy Sherman exibidos abaixo estão disponíveis em maior escala no Anexo C deste relatório.



Figura 11: Untitled Film Still 82- New York, 1978

por Cindy Sherman

Fonte: Disponível em: <<http://www.artnet.com>>.

Acesso em: 29 set. 2017.

Figura 12: Untitled Film Still 48- New York, 1979  
 por Cindy Sherman  
 Fonte: Disponível em:<<http://www.tate.org.uk>>.  
 Acesso em: 29 set. 2017.



Figura 13: Untitled Film Still 24- New York, 1979  
 por Cindy Sherman  
 Fonte: Disponível em:<<http://www.tate.org.uk>>.  
 Acesso em: 29 set. 2017.



Figura 14: Untitled 216 - 1989  
 por Cindy Sherman  
 Fonte: Disponível em:<<http://www.tate.org.uk>>.  
 Acesso em: 29 set. 2017.



Figura 15: Untitled 225 - 1990  
 por Cindy Sherman  
 Fonte: Disponível em:<<http://www.tate.org.uk>>.  
 Acesso em: 29 set. 2017.



#### 8.1.4 ANÁLISE SEMIÓTICA DAS REFERÊNCIAS

---

Ao se deparar com uma fotografia, o indivíduo passa por estágios de percepção e interpretação dos significados e mensagens contidos na imagem (BONI & ACORSI, 2006). A fotografia traz consigo uma pluralidade de significados, e disso nascem diferentes interpretações. A estas interpretações deve-se atentar para elementos internos e externos à imagem. Elementos que dizem respeito ao produtor da imagem, como sua motivação para a captura da imagem, sua bagagem cultural, o contexto social e histórico no qual ele está inserido, bem como às técnicas utilizadas e a tecnologia disponível no momento. Outros elementos estão ligados ao receptor, seu contexto social e cultural, sua sensibilidade, sua habilidade de analisar fotografias de forma coerente a partir da prática e convívio com estudo de imagens.

Destacamos uma fotografia de cada artista mencionada nas referências e elaboramos as análises semióticas das mesmas, a fim de identificar padrões nos elementos fotografados que retratem as expressões visuais citadas na listagem elaborada pelo sujeito abordado. Essas análises também auxiliarão na compreensão do significado que cada imagem deseja provocar no intérprete, o que contribuirá para uma melhor composição das fotografias deste projeto quando relacionada aos seus pretendidos significados.

Primeiramente, as análises semióticas foram relacionadas às mensagens em si, onde o fundamento do signo foi analisado. No primeiro passo foram contemplados os *quali-signos*, onde foi necessário “*sentir*” os aspectos qualitativos do signo e citá-los, ou seja, foram analisados os aspectos qualitativos da imagem, como cores, linhas, textura, luminosidade, composição, forma etc. No segundo passo os fenômenos foram observados e os *sin-signos* foram discriminados, sendo fundamental “*perceber*” a singularidade dos signos e delimitar o signo do contexto. Neste passo o ponto a imagem é analisada na sua relação com o contexto a que pertence. No terceiro passo, ainda dentro da análise fenomenológica, foi preciso “*generalizar*” as regularidades e abstrair o geral do particular, identificando os *legi-signos*.

Esta análise foi elaborada com o auxílio da construção manual de uma tabela, apresentada no anexo D deste relatório, que facilitou o processo de organização dos elementos qualitativos, indicativos e simbólicos.

## ANÁLISE SEMIÓTICA DA FIGURA 16



Figura 16: Angel series - Roma, 1977, por Francesca Woodman.

Fonte: Disponível em: <<http://www.klatmagazine.com>>. Acesso em: 29 set. 2017.

Esta fotografia de Francesca foi uma resposta às tarefas de seus professores universitários onde a temática era “fotografar algo que não existe”, sendo produzida em Roma durante o ano de 1977, período em que acontecia a expansão da arte conceitual, isto é, da arte como ideia da perda do formalismo e a artista, influenciada pelo movimento do surrealismo, apresenta uma fotografia que foge da perspectiva realista, inserindo a atmosfera fantasmagórica e onírica. Seus registros fotográficos exploram temas como resistência, fragilidade e nudez do corpo feminino contrastados com cenários rústicos ou de aspecto abandonado que ela mesma criava. Por conta da técnica que Francesca utilizava, de fotografias de longa exposição, seus autorretratos raramente mostram seu corpo e rosto definidos.

**Dentro do aspecto qualitativo, foram verificadas as oito observações abaixo:**

O formato desta fotografia é originalmente quadrado, o que indica uma simplicidade e simetria no aspecto visual.



Figura 17 – Ilustração do formato quadrado.

Fonte: Autoria própria

A imagem em preto e branco traz uma expressividade e um equilíbrio para os elementos visuais presentes, proporcionando aos mesmos uma maior sensibilidade nos detalhes de suas texturas e formas, por não haver distrações com cores mais chamativas, como as cores quentes.

O primeiro plano apresenta-se em forma de borrão, ocasionado pela baixa velocidade do obturador, criando a ideia de movimento de um aspecto fantasmagórico, o que sugere uma personificação de um espectro transeunte.



Figura 18 – Ilustração do primeiro plano borrado.

Fonte: Autoria própria.

Já no terceiro plano a imagem é notoriamente nítida, o que resulta na impressão do cenário ser estático, enfatizando a ideia do elemento do primeiro plano ser transitório naquele ambiente.

Os objetos do segundo e terceiro plano apresentam formas retilíneas, expressando um equilíbrio e uma estabilidade dos elementos presentes, o que aumenta a sensação do ambiente ser estático, além de destacar o objeto do primeiro plano que apresenta formas curvas com relação aos demais elementos da imagem.



Figura 19 – Ilustração das formas retilíneas no terceiro plano.

Fonte: Autoria própria

O ângulo utilizado apresenta um ponto de vista do observador baixo, onde há um aumento da proporção do objeto do primeiro plano, provocando a sensação de distorção e levitação do elemento dentro da atmosfera espiritual.

A presença de uma superexposição de luz no centro da imagem provoca sensibilidade e delicadeza ao realçar os detalhes dos elementos centrais, o que acaba enfatizando a atmosfera fantasmagórica presente nesta fotografia.



Figura 20 – Ilustração da superexposição de luz no centro da imagem.

Fonte: Autoria própria.

O forte contraste na iluminação evidencia os volumes, as texturas e as formas dos elementos presentes, criando maior sensibilização e detalhamento dos aspectos fantasmagóricos, o que provoca a existência de uma atmosfera espiritual e delicada promovida pelo jogo de luz e sombra.

É possível notar a diferença entre a textura dos elementos do primeiro e segundo plano (lisa, uniforme e macia) e do terceiro plano (áspera, rugosa e rígida), o que destaca os elementos do primeiro e segundo plano, realçando o aspecto angelical e delicado desses elementos passageiros pelo cenário estático.

**Dentro do aspecto indicativo, foram verificadas as quatro observações abaixo:**

Uma mulher seminua é percebida na lateral direita da imagem, especificamente no primeiro plano, usando uma ceroula branca com uma leve inclinação do tronco para direita, cabelos bagunçados, com rosto e corpo sem formas definidas. Ou seja, há uma pessoa desconfigurada em movimento sem uma preocupação com a beleza clássica que apresenta características de um elemento espectral, sugerindo um possível problema de identidade própria da fotógrafa mesclado a uma atmosfera fantasmagórica.



Figura 21 – Ilustração da figura feminina no primeiro plano.

Fonte: Autoria própria.

Dois tecidos são percebidos na lateral esquerda da imagem, especificamente no segundo plano, com inclinações diagonais, suspensos e de cor branca, expressando uma leveza no contexto visual, sugerindo a presença de asas angelicais, o que realça a atmosfera fantasmagórica da fotografia.



Figura 22 – Ilustração dos tecidos sugerindo a presença de asas angelicais.

Fonte: Autoria própria.

Um cenário abandonado é percebido no terceiro plano com formas de linhas verticais e horizontais, exprimindo uma ideia de ambiente estático e vazio, o que realça a solidão do elemento do primeiro plano, criando uma esfera depressiva.



Figura 23 – Ilustração do cenário abandonado no terceiro plano.

Fonte: Autoria própria.

Os objetos estão numa composição equilibrada, ou seja, existe uma equivalência na distribuição dos elementos na imagem, onde o peso visual do objeto da lateral direita no primeiro plano se equilibra com o peso visual do objeto da lateral esquerda no segundo plano, o que sugere uma possível divisão entre um corpo e suas asas.



Figura 24 – Ilustração do equilíbrio visual proporcionado pelo dois elementos.

Fonte: Autoria própria.

**Dentro do aspecto simbólico, foram verificadas as duas observações abaixo:**

Nomeada de “Angel Series”, a legenda escolhida pela fotógrafa anuncia a presença de um anjo na imagem.

É possível notar a influência do estilo surrealista na fotografia, pois percebemos uma presença de uma atmosfera onírica onde a imagem foi constituída livre de associação de ideias numa ausência do controle demasiado da razão. Além disso, é uma fotografia que flui do espírito no qual o impulso criativo é processado pelo fluxo consciente do autor por meio do seu inconsciente, uma técnica que foi nomeada de “automatismo psíquico” no livro *Surrealismo e Pintura* de 1929 do escritor e poeta francês André Breton, considerado um dos fundadores do surrealismo na literatura.

## ANÁLISE SEMIÓTICA DA FIGURA 25



Figura 25: Suzanne with Mona Lisa- Mexico, 1993, por Nan Goldin. Fonte: Disponível em:<<http://www.artnet.com>>. Acesso em: 29 set. 2017.

Juntamente com outras 124 imagens, esta fotografia integra o livro *A Balada da Dependência Sexual* de Nan Goldin. Trata-se de sua autobiografia na qual as fotografias registradas pela própria artista entre 1981 e 1996 ilustram os momentos de sua vida íntima, inclusive suas experiências sexuais e sua vivência no universo das drogas. Na era da tecnologia digital, Goldin defende a imagem real, bruta e inalterada contra as câmeras digitais e os computadores. Desde o final dos anos 70 suas imagens ao estilo de instantâneos (*snapshots*), de colorido intenso, foram anunciadas como um marco da fotografia artística. Nan Goldin capta uma imensa quantidade de informações sem filtrar, analisar ou categorizar.

Esta fotografia especificamente foi registrada em 1993, período que se segue o fim do modernismo na arte, caracterizado por mudanças profundas nos materiais, valores e procedimentos artísticos. É esse o momento em que alguns valores modernistas, como certa cultura da exclusão e uma mística pureza começaram a ceder lugar a cultura da alteridade, onde a remoção da trava modernista permite aos artistas abrir o cenário cultural e artístico para os excluídos do modernismo: as mulheres, a classe operária, as minorias sexuais e raciais

e as pessoas marginalizadas numa sociedade. É esse o lugar de Nan Goldin, o lugar da ruptura. Não por ser mulher, não por trazer as minorias em suas imagens e sim pelo desconcerto que provocava ao mostrar o que por tanto tempo permaneceu invisível ou interdito. A vivência íntima irrompendo na arte como inversão romântica do modernismo.

**Dentro do aspecto qualitativo, foram verificadas as cinco observações abaixo:**

A fotografia apresenta um formato original retangular horizontal, bastante usual nos anos 90 em que as imagens eram reveladas, contribuindo para a melhor distribuição dos elementos nas laterais da fotografia.



Figura 26 – Ilustração do formato retangular horizontal.

Fonte: Autoria própria.

É perceptível a predominância da cor vermelha, que transmite uma sensação de energia, perigo, ação e desejo e da cor preta, que expressa uma atmosfera oculta, secreta, depressiva e solitária. A união dessas duas cores preeminentes sugere a criação de uma esfera misteriosa e intensa, provocando um impacto visual significativo.

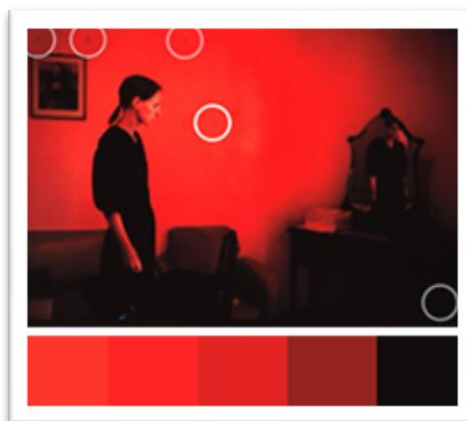


Figura 27 – Ilustração da predominância da cor vermelha

Fonte: Autoria própria

Todos os elementos da imagem estão num mesmo plano, excluindo uma ideia de profundidade entre os objetos presentes, e apresentam-se de forma desfocada, o que impossibilita a visualização dos detalhes dos objetos, como suas texturas, devido a uma maior abertura do diafragma da câmera. Esse efeito conduz o intérprete para um universo de mistérios, instigando-o a fixar seus olhos na fotografia por mais tempo na busca por mais características em suas particularidades.

O intenso contraste na iluminação, onde o centro aparece mais iluminado do que as laterais da imagem, potencializa o choque entre as cores vermelho e preto, proporcionando uma maior intensidade da cor vermelha e, conseqüentemente, das sensações de energia e de alerta. O fato das quatro extremidades da fotografia estarem escuras, com pouca iluminação, realça a atmosfera misteriosa, pois a fotógrafa optou por ocultar certos elementos e evidenciar outros que estão mais iluminados.

O ângulo utilizado nesta fotografia foi o de perfil, em que a câmera forma aproximadamente 90 graus com o nariz do sujeito inserido na imagem, existindo uma distância evidente entre este e a câmera. O fato de o indivíduo ser fotografado de perfil realça a esfera misteriosa criada pela artista que, ao mesclar as ausências de foco e de detalhes do rosto do sujeito, instiga o intérprete a caçar um maior conteúdo de traços a fim de desvendar uma possível identificação.

**Dentro do aspecto indicativo, foram verificadas as quatro observações abaixo:**

Uma mulher é percebida na lateral esquerda da imagem, de cabelos escuros, curtos e amarrados, vestindo uma roupa preta larga que cobre metade de seus braços, com uma postura ereta do tronco e com uma leve inclinação da cabeça para baixo, estando visível na fotografia dos joelhos para cima. É possível notar que ela se encara no espelho e que não apresenta nenhuma expressão facial, onde sua posição ereta transmite uma sensação de inércia, como se a mesma estivesse fixada naquele determinado ponto, sugerindo uma seriedade num momento de observação do seu próprio reflexo.

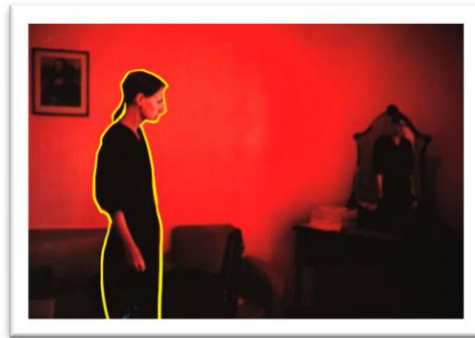


Figura 28 – Ilustração da figura feminina.

Fonte: Autoria própria

Com alguns papéis sobrepostos em sua superfície, uma penteadeira antiga é percebida na lateral direita da fotografia, onde é possível identificar o reflexo da mulher vestida de preto. Assim como todos os elementos presentes, o reflexo no espelho encontra-se fora de foco impossibilitando uma visualização dos traços faciais do indivíduo, realçando a esfera misteriosa da imagem através da apresentação de uma identidade oculta.

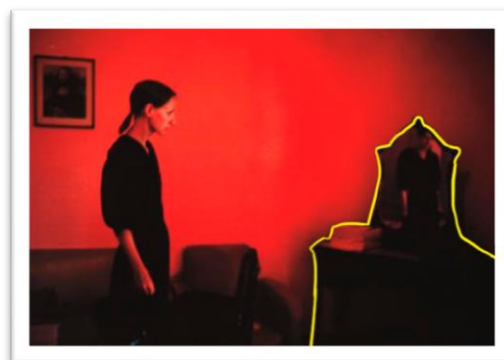


Figura 29 – Ilustração do reflexo da mulher.

Fonte: Autoria própria

No canto esquerdo superior da fotografia é perceptível a presença de um retrato emoldurado da Mona Lisa que, de tão exaurida de iluminação e nitidez, quase se tornou uma figura desconhecida. Essa moldura cria uma simetria com o reflexo da mulher no espelho, visto que estão em extremidades opostas da imagem, além do formato da penteadeira também lembrar um quadro, sugerindo a presença de três personificações na fotografia: a mulher, seu reflexo e a Mona Lisa.



Figura 30 – Ilustração do retrato emoldurado da Mona Lisa.

Fonte: Autoria própria

Existe uma composição equilibrada dos elementos apresentados, ou seja, a fotografia exhibe uma equivalência na distribuição dos objetos na imagem, onde o peso visual do objeto da lateral direita se equilibra com o peso visual do objeto da lateral esquerda, realçando o aspecto de seriedade e equilíbrio da fotografia.

**Dentro do aspecto simbólico, foi verificada a observação abaixo:**

A legenda “*Suzanne with Mona Lisa*” intitulada pela fotógrafa anuncia uma identificação da mulher que se apresenta como elemento principal na imagem, onde a mesma recebe um nome e conseqüentemente uma personalidade própria, além de auxiliar no reconhecimento da imagem emoldurada de Mona Lisa no canto superior esquerdo da foto. Esse título também propõe uma possível analogia entre Suzanne e Mona Lisa, visto que o reflexo da modelo se apresenta dentro de um formato que lembra uma moldura, gerando semelhanças entre a personagem de Leonardo da Vinci e a mulher fotografada por Goldin.

## ANÁLISE SEMIÓTICA DA FIGURA 31



Figura 31: *Untitled Film Still 81* - New York, 1978, por Cindy Sherman.

Fonte: Disponível em:

<<http://www.artnet.com>>.

Acesso em: 29 set. 2017.

*Untitled Films Stills – Black and White* (1975 – 1980) é a primeira série de autorretratos fotográficos criados por Cindy Sherman. Composta por 69 fotografias medindo 20x25cm, todas têm o formato de um still cinematográfico, imagens que fazem parte, juntamente com seus cartazes, da divulgação de um filme. Essa série de fotografias recebe a influência da *pop art* e da arte conceitual. A artista apresenta imagens onde o seu corpo narra histórias fabricadas a partir de clichês e estereótipos do universo feminino da classe média norte-americana. Inspiradas em filmes *hollywoodianos*, essas fotografias retratam a “mulher-atriz” capaz de despertar a fantasia em homens e mulheres e, ao mesmo tempo, passam uma imagem de tédio perante o próprio cotidiano.

**Dentro do aspecto qualitativo, foram verificadas as sete observações abaixo:**

A fotografia apresenta um formato original retangular vertical, conduzindo o olhar do intérprete numa direção de cima para baixo, o que realça a presença dos elementos inseridos na imagem, além de gerar um aspecto simétrico entre as linhas verticais das extremidades da fotografia e as linhas dos objetos apresentados.



Figura 32 – Ilustração do formato retangular vertical.

Fonte: Autoria própria

A imagem está em preto e branco, o que transmite maior expressividade e sensibilidade aos objetos apresentados onde os detalhes de suas texturas e formas são observados de forma mais concentrada, visto que não há distrações com cores atrativas, atribuindo à fotografia o objetivo de ir direto à essência dos elementos inseridos na imagem com maior foco numa sensível comunicação com o intérprete.

A nitidez presente nesta fotografia realça as particularidades dos elementos presentes, potencializando o envolvimento entre os olhos do intérprete e as linhas, formas e texturas claramente evidenciadas dos objetos inseridos, além de transmitir uma percepção de veracidade e realismo no contexto registrado em foco.

A fotografia utiliza o plano americano, no qual o sujeito é fotografado das pernas para cima, tendo esse nome em virtude de sua larga utilização nos filmes *hollywoodianos*, o que evidencia o indivíduo como o elemento principal da imagem e não o cenário que ele está inserido.

Cindy utilizou um ângulo com vista baixa, atribuindo ao elemento principal uma distorção em seu tamanho, ampliando sua parte superior. Este ângulo associado ao formato vertical da fotografia facilita a imediata concentração do intérprete na parte superior do elemento.

Existe uma uniformidade nas texturas dos objetos apresentados, composta por superfícies lisas, macias, suaves e consistentes. Tanto as texturas dos elementos quanto do cenário declaram uma harmonia visual, não havendo conteúdos brutos ou rígidos, concedendo à fotografia uma esfera atraente, organizada e delicada, realçando a atmosfera sedutora da fotografia.

Linhas verticais são perceptíveis na fotografia tanto na composição do cenário quanto na posição do elemento personificado, auxiliando o equilíbrio da composição dos objetos visuais na imagem, pois existem três linhas verticais marcantes que praticamente separam as duas extremidades da fotografia, a direita que aparece com tons claros e a esquerda que aparece com tons mais escuros, o que realça o elemento principal na lateral direita.



Figura 33 – Ilustração das linhas verticais.

Fonte: Autoria própria

**Dentro do aspecto indicativo, foram verificadas as três observações abaixo:**

Uma mulher é percebida na lateral direita da imagem, com cabelos médios escuros e soltos, vestindo uma roupa branca semitransparente rendada na parte superior e lisa na parte inferior que deixa à mostra seus braços e panturrilhas, com a mão esquerda nos cabelos e a direita na testa, como se estivesse tirando os cabelos do rosto. Esta mulher aparece de costas apoiando o lado esquerdo de seu corpo numa porta e fixando o olhar no reflexo de seu rosto

num espelho. Esse conjunto de características do elemento personificado realça a esfera sedutora da fotografia de uma forma natural e singela.

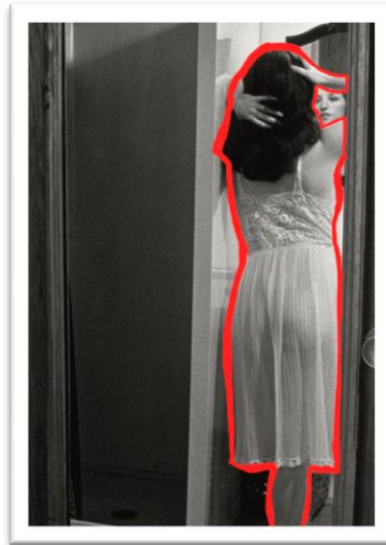


Figura 34 – Ilustração da mulher percebida na lateral direita.

Fonte: Autoria própria

O reflexo no espelho, também localizado na lateral direita da fotografia, é o único meio do intérprete visualizar as características faciais da mulher que expressam simultaneamente um ar sedutor e espontâneo, como se aquela mulher estivesse sendo observada no seu cotidiano num momento em que a mesma se arruma perante sua imagem refletida.

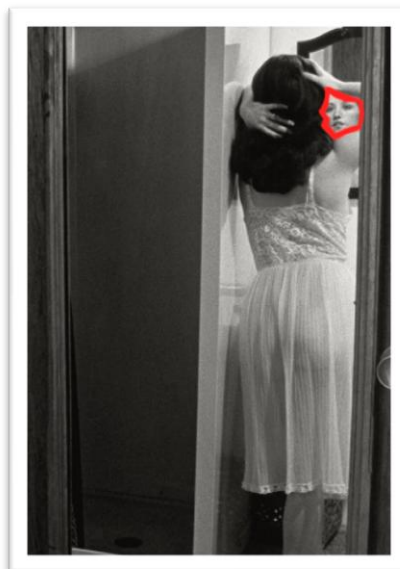


Figura 35 – Ilustração do reflexo no espelho.

Fonte: Autoria própria

Existe um equilíbrio dos elementos nesta fotografia, onde as linhas verticais presentes separam as extremidades direita e esquerda da imagem em que o peso visual da mulher na lateral direita é equilibrado com o peso visual do tom escuro utilizado na lateral esquerda, causando a sensação de preenchimento de toda a fotografia, transmitindo uma atmosfera harmoniosa e estável.

**Dentro do aspecto simbólico, foi verificada a observação abaixo:**

O fato desta fotografia ser nomeada pela artista como “*Sem Título*” gera uma amplitude de interpretações, como se Cindy quisesse generalizar aquela personagem apresentada na imagem encaixando-a em diversas possibilidades de personalidades. Em outras palavras, a mulher da foto se apresenta como uma representação da entidade feminina dentro de um contexto rotineiro e natural no qual o cinema da época ironicamente transformava em cenas sedutoras.

### 8.1.5 CONCLUSÃO DA ANÁLISE

---

Com estilos e propostas distintas, as três artistas retratam contextos que se encontram fora do lugar comum estereotipado da fotografia. Seja pela atmosfera onírica de Woodman, pelo realismo bruto de Goldin ou pela ironia do elemento feminino de Sherman, ambas expressam composições com conceitos significativos, sejam eles diretos ou subjetivos, através da inserção de seus próprios corpos nas imagens. Enquanto Woodman retrata uma atmosfera fantasmagórica com imagens distorcidas e fora de foco construindo uma abstração da relação do tempo com sua própria identidade, Goldin registra sua íntima experiência de vida, de forma espontânea e despreocupada. Ou seja, enquanto a primeira artista constrói uma esfera surreal que retrata suas próprias aflições e medos dentro de uma imagem que busca uma neutralidade com tons de preto e branco, a segunda fotógrafa captura as cenas que passam diante de seus olhos, não se preocupando com construções de cenários e contrastes de texturas e sim com a transmissão da realidade da cena com a forte presença de cores mais atrativas. Já a terceira artista enfatiza o papel da figura feminina na sociedade dos anos 70 e 80, apresentando um cuidado na composição de seus cenários e personagens produzida pela própria fotógrafa.

Quanto aos elementos visuais, é compreensível observar composições dessemelhantes entre as três análises, já que as imagens analisadas se encontram em diferentes contextos. De todas as características observadas e analisadas, algumas foram mais significativas para a construção deste projeto. Na imagem de Woodman destacamos o contraste acentuado na iluminação no jogo de luz e sombra, a construção da imagem borrada por conta da baixa velocidade do obturador, a sensibilização dos detalhes de uma fotografia em preto e branco e a utilização do ângulo contra-plongée para realçar um elemento na imagem. Na fotografia de Goldin ressaltamos a atmosfera misteriosa captada pela artista, a utilização do ângulo de perfil para instigar o intérprete a fixar os olhos na imagem na busca por mais informações visuais, o impacto visual causado pelos fortes contrastes das cores e a presença de um indivíduo refletido num espelho. Na imagem de Sherman destacamos a coexistência de uma atmosfera sedutora e espontânea, a sensação de um indivíduo estar sendo observado, a harmonia de texturas dos elementos apresentados e o aparecimento de um reflexo do sujeito retratado num espelho, o que também é conferido na fotografia de Goldin. Em ambas as análises ressaltamos a presença do próprio corpo na imagem e o equilíbrio visual entre os elementos presentes nas fotografias.

Consideramos este processo de análise uma etapa produtiva no desenvolvimento projetual, pois a mesma auxiliou na elaboração dos contextos visuais que estarão presentes nas fotografias deste projeto, visto que através da análise semiótica conseguimos assimilar como um signo, associado a um conjunto de características e contextos, transmite uma compreensão num determinado intérprete. Em outras palavras, verificamos que é preciso refletir sobre o que se deseja transmitir com uma fotografia, estudar o contexto abordado e os elementos do código fotográfico para que a comunicação entre a imagem e o intérprete assuma uma direção pretendida.

### 8.1.6 COMPOSIÇÕES FOTOGRÁFICAS E PAINÉIS SEMÂNTICOS

---

A ideia central deste projeto fotográfico é representar, de forma poética, as expressões visuais do indivíduo acometido pelo transtorno de ansiedade generalizada e pela depressão, onde serão criadas sete imagens relacionadas aos sete sentimentos relatados anteriormente por este sujeito em questão.

Com o intuito de alcançar a comunicação entre as fotografias e os intérpretes, organizamos os elementos visuais que deverão compor individualmente cada imagem de acordo com as características peculiares de cada expressão visual citada na lista apresentada no capítulo 12 deste relatório. Este planejamento das estruturas imagéticas engloba os mecanismos e técnicas do código fotográfico, como a descrição da iluminação e a aplicação de um determinado ângulo entre outros, integrando também a distribuição dos objetos que serão inseridos nos conteúdos de cada fotografia com suas justificativas associadas à teoria da significação e à interpretação poética do indivíduo abordado.

As sete imagens serão apresentadas em preto e branco com o intuito de ampliar a sensibilidade das características dos objetos visuais inseridos, como suas formas e texturas, além de propiciar uma atmosfera onírica e delicada enfatizando os elementos presentes e evitando possíveis distrações com cores mais extravagantes. O formato retangular horizontal será padrão nas sete fotografias, visto que esta forma permite registrar uma imagem mais ampla, explorando maiores detalhes tanto do objeto quanto do ambiente capturado, além do fato de criar uma proporcionalidade na composição visual da exposição dessas fotografias durante a videoinstalação. Em outras palavras, as cores e o formato das fotografias atuarão como um padrão estético das mesmas dentro de um aspecto simbólico, ou seja, estas duas características serão os *legi-signos* das imagens.

Com o intuito de agregar maior autenticidade às fotografias e manter a relação existente entre o sujeito abordado neste projeto e o processo de experimentação artística que o mesmo vem desenvolvendo por meio da criação de peças artísticas, como desenhos e pinturas, que dialogam sobre seus transtornos psíquicos, a aluna Nicole Espíndola surge como o indivíduo fotografado em todas as imagens, seja através de fragmentos de seu corpo ou deste em sua integralidade, visto que é ela o próprio sujeito ansioso e depressivo em questão. Por fim, os detalhamentos das composições dos elementos visuais mesclados aos seus fundamentos resultarão na construção de sete painéis semânticos, que serão utilizados como referências imagéticas para este projeto, organizados dentro dos aspectos qualitativos, indicativos e simbólicos da semiótica.

### A) FOTOGRAFIA 1: Angústia.

A primeira imagem deste projeto está relacionada ao sentimento de angústia citada pelo sujeito abordado como uma significativa inquietação psíquica e motora conectada à sensação penosa que acompanha a dúvida fixada na ansiedade, no medo e na busca constante pelo objeto desejado desconhecido. Este sentimento foi interpretado pelo indivíduo transtornado através do retrato figurado de seus membros, especificamente mãos, braços, pés e pernas, com uma musculatura contorcida.

Dentro do aspecto indicativo, ligados à singularidade do contexto, teremos como elementos centrais desta fotografia duas mãos unidas e contraídas de forma que os músculos fiquem ressaltados na pele. No aspecto qualitativo, associados à sensibilidade dos elementos visuais, existirá uma predominância da cor preta e uma iluminação artificial reduzida de modo que as mãos sejam os únicos elementos a serem percebidos pelo intérprete e que sejam capturadas com texturas nítidas, além de haver apenas um plano geral onde as mãos serão registradas num ângulo frontal e enquadradas da metade do antebraço para cima.

#### Painel Semântico da Fotografia 1:



Figura 36: Tabela Semântica da Fotografia 1. Autoria própria. Fotos disponíveis em: <<http://www.pinterest.com>>.

## B) FOTOGRAFIA 2: Conforto.

A segunda fotografia está relacionada à busca pelo conforto mencionada pelo indivíduo abordado neste projeto, especificamente à brandura de seus inquietos raciocínios presentes nas crises de ansiedade e depressão. A interpretação sobre este sentimento foi expressa visualmente pelo sujeito através da imagem de seu corpo na posição fetal.

Esta posição corpórea será enfatizada nesta fotografia se apresentando como objeto principal no centro da mesma, percebido dentro do aspecto indicativo. O corpo em posição fetal estará nu deitado num chão negro, visto de cima, exibindo a lateral do tronco com o rosto coberto pelos cabelos longos e negros. Ainda neste sentido de singularidade visual e delimitação das partes da imagem, quatro mãos estarão posicionadas nos quatro vértices desta fotografia em tamanho proporcional ao corpo que estará no centro. Essas mãos aparecerão enquadradas do antebraço para cima e estarão com a musculatura contraída como se pretendessem tocar naquele corpo fletido. Com relação aos elementos qualitativos, a imagem terá apenas um plano geral, elementos nítidos e um contraste na iluminação, onde o centro será mais claro do que as extremidades.

### Painel Semântico da Fotografia 2:



Figura 37: Tabela Semântica da Fotografia 2. Autoria própria. Fotos disponíveis em: <<http://www.pinterest.com>>.

### C) FOTOGRAFIA 3: Tato.

A terceira fotografia deste projeto está associada à sensação de perda do tato citada pelo sujeito abordado, especificamente à perda da percepção dos elementos à sua volta, onde o indivíduo vivencia uma sensação de enxergar seus membros apodrecidos, com predominância da cor preta, como se estivessem gangrenados, especificamente suas mãos e pés, trazendo um sentido figurado para a ausência do tato. Além dessa expressão visual, existe uma segunda interpretação elucidada pelo sujeito transtornado que visualiza, através de uma autorrepresentação, besouros e moscas com patas despedaçadas, conforme explicado no capítulo 12 deste memorial.

Dentro do aspecto indicativo, esta fotografia terá como elemento principal duas mãos abertas, especificamente com as palmas viradas para cima, com musculatura relaxada como se estivessem inertes, enquadradas da metade do antebraço para cima. Essas mãos apresentarão os dedos completamente negros e partes das palmas escurecidas onde aparecem, ainda dentro do contexto indicativo, dois elementos situados um em cada antebraço: uma mosca e um besouro. Esses dois insetos estarão perceptivelmente com suas patas quebradas e partidas, com suas cabeças voltadas para os pulsos que estão pousados. No segmento qualitativo, teremos uma iluminação artificial reduzida, de modo que os elementos citados sejam naturalmente percebidos, ambos num mesmo plano geral. As texturas serão predominantemente lisas e uniformes, com exceção das superfícies dos insetos que originalmente serão preservadas, resultando num contraste de densidades entre a pele humana e as cascas dos insetos.

#### Painel Semântico da Fotografia 3:



Figura 38: Tabela Semântica da Fotografia 3. Autoria própria. Fotos disponíveis em: <<http://www.pinterest.com>>.

#### D) FOTOGRAFIA 4: Conflito.

Neste quarta imagem estaremos abordando a personalidade conflituosa citada pelo indivíduo abordado como conceito central. Conforme clarificado na listagem de expressões visuais deste memorial, trata-se de um confronto imaginário entre duas identidades herméticas na mente do sujeito transtornado em momentos de crises psicológicas. O mesmo visualiza um enfiamento no espelho de rostos de mesmo semblante com expressões discordantes como uma representação figurada deste sentimento.

A fotografia exibirá apenas dois elementos visuais representados por dois perfis fisicamente similares com expressões faciais distintas, sendo enquadradas do tórax para cima, que estarão posicionados um de frente para o outro. Dentro deste aspecto indicativo, uma face apresentará feições neutras parecendo estar paralisada enquanto busca assimilar sua própria imagem espelhada. O segundo perfil expressará traços faciais provocativos, como se o mesmo tentasse tocar o rosto inerte através do toque de sua língua. Em termos qualitativos sensíveis, a imagem apresentará apenas um plano geral com um ângulo de perfil para ambos elementos fotografados. As luzes terão uma presença mínima para que os objetos sejam visualizados e suas texturas serão uniformes e lisas, resultando numa atmosfera serena e branda. Ainda sobre os aspectos qualitativos, a cor preta será predominante nesta imagem atuando como um cenário enigmático para esse enfrentamento dos perfis.

#### Painel Semântico da Fotografia 4:



Figura 39: Tabela Semântica da Fotografia 4. Autoria própria. Fotos disponíveis em: <<http://www.pinterest.com>>.

### E) FOTOGRAFIA 5: Corpo.

A quinta fotografia estará associada ao sentimento de aceitação e descobrimento do próprio corpo elencado pelo indivíduo referenciado neste projeto. Trata-se de um instante íntimo de exploração relacionado ao ímpeto do tato em que o sujeito imagina obter nos cabelos o estímulo encarregado pela percepção do contato.

Dentro desta esfera poética figurada, esta imagem exibirá como único elemento visual um corpo deitado no chão entrelaçado por cabelos longos e negros que, relacionado à perspectiva indicativa, terá um enquadramento da virilha para baixo, numa vista de cima, com os joelhos flexionados. Os fios escuros cobrirão totalmente os pés e a virilha deste corpo exibindo pernas parcialmente enlaçadas. No contexto qualitativo, esta fotografia terá um único plano geral com uma iluminação bastante reduzida de modo que as extremidades do corpo presentes na imagem fiquem menos aparentes do que a parte central. Além disso, haverá uma predominância da cor preta no ambiente apresentado, formas curvas e texturas lisas, resultando numa esfera onírica, sensível e obscura.

Painel Semântico da Fotografia 5:



Figura 40: Tabela Semântica da Fotografia 5. Autoria própria. Fotos disponíveis em: <<http://www.pinterest.com>>. Acesso em: 06 set. 2017.

## F) FOTOGRAFIA 6: Prisão.

Esta sexta imagem estará relacionada à sensação de aprisionamento citada na listagem de sentimentos feita pelo indivíduo abordado, tratando-se da impressão que o induz aos sentimentos de imobilidade e enfraquecimento físico e psíquico. O sujeito relata interpretar essa sensação através da imagem de seu corpo enrolado por seus cabelos, que aparecem negros e compridos, já que estes apresentam a função sensitiva do tato.

Dentro do aspecto indicativo, os únicos elementos presentes na imagem serão dois pés unidos e amarrados pelos longos e negros fios de cabelos, com uma leve contração muscular. O sujeito fotografado estará sentado num chão com os joelhos flexionados e os pés na frente do corpo e estes serão os objetos focados nesta imagem. Já na perspectiva qualitativa teremos a presença de dois planos, onde os pés se encontrarão no primeiro com traços nítidos e o restante do corpo no segundo com formas desfocadas. O ângulo utilizado será o contra-plongée, ou seja, com imagens capturadas de baixo para cima e contará com uma iluminação reduzida, de modo que os pés estejam bem iluminados e o restante da imagem esteja mais escuro, com a predominância da cor preta.

### Painel Semântico da Fotografia 6:



Figura 41: Tabela Semântica da Fotografia 6. Autoria própria. Fotos disponíveis em: <<http://www.pinterest.com>>.

### G) FOTOGRAFIA 7: Água.

A última imagem deste projeto estará associada ao sétimo sentimento presente na lista elencada pelo sujeito aqui abordado. Trata-se de uma significativa confiança no poder de transmutação de energia presente na água, onde o indivíduo acredita que esta é capaz de absorver as sensações aflitivas, como o mal-estar, a ansiedade, o abatimento e a angústia, e transformá-las num único sentimento purificado. O indivíduo visualiza essa transformação de energia através da imagem de seu corpo em contato direto com a água, especificamente na posição fetal, visto que a mesma está associada à sensação de conforto.

Com relação à perspectiva indicativa, será percebido um corpo em posição fetal como único elemento visual posicionado no centro desta fotografia. Este corpo estará em contato com a água através do jorramento de um chuveiro, onde haverá um enquadramento que seja visível os jatos de água recaindo sobre as costas deste corpo. Dentro dos aspectos sensitivos qualitativos, teremos uma imagem com maior iluminação que as outras, formas sinuosas e um ângulo que interpele uma vista de cima do elemento. Haverá dois planos, onde o primeiro apresentará o jato de água com traços nítidos e o segundo constará o corpo fletido com formas mais desfocadas.

#### Painel Semântico da Fotografia 7:



Figura 42: Tabela Semântica da Fotografia 7. Autoria própria. Fotos disponíveis em:<<http://www.pinterest.com>>.

### 8.1.7 FOTOGRAFIAS FINAIS E SUAS FUNDAMENTAÇÕES

---

Neste capítulo as fotografias finalizadas serão apresentadas visando explicitar suas fundamentações, por meio de uma análise que associa o contexto abordado no projeto e os elementos semióticos inseridos em cada imagem.

Conforme explicado no processo de composição visual das imagens, as sete fotografias foram registradas em preto e branco com o objetivo de intensificar a sensibilidade das características dos elementos visuais, como suas formas e texturas, além de instigar uma interpretação onírica associada ao conceito figurado presente em cada imagem. O formato retangular horizontal será padrão nas imagens, visto que esta forma permite registrar uma imagem mais ampla, explorando melhores ângulos, além de criar uma proporcionalidade na composição visual da exposição dessas fotografias durante a videoinstalação.

## A) ANGÚSTIA



Figura 43: Angústia, 2017, por Nicole Espíndola.

Apresentando uma iluminação reduzida e com poucos contrastes entre claro e escuro, esta fotografia evidencia a parte central da imagem, que aparece mais iluminada, realçando uma textura lisa e uniforme dos elementos centrais e texturas granuladas do fundo da imagem. Os tons escuros utilizados, o contraste entre texturas e as formas retilíneas dos objetos proporcionam à fotografia uma atmosfera intensa, dramática e sombria dentro de uma perspectiva qualitativa sensível.

Num ângulo frontal, duas mãos contorcidas aparecem como únicos elementos visuais no centro da imagem, com suas veias e músculos salientados que indicam uma sensação de tensão aflitiva. O fato das mãos estarem em posições distintas, onde a esquerda aparece acima da direita e com maior abertura muscular, representa um desequilíbrio visual que denota uma instabilidade de emoções, não havendo nesta imagem qualquer sinal de harmonia, seja visual ou emotiva.

Associando-se ao sentimento de angústia, esta fotografia representa, dentro de um aspecto indicativo, a expressão visual apontada pelo próprio sujeito abordado neste projeto, onde a imagem de seus membros contorcidos, especificamente suas mãos, surge em sua mente atuando como uma interpretação figurada desta sensação aflitiva.

## B) CONFORTO



Figura 44: Conforto, 2017, por Nicole Espíndola.

Com contrastes entre claro e escuro mais evidenciados, esta fotografia apresenta uma iluminação direcionada ao centro da imagem, onde texturas lisas e uniformes se misturam às formas curvilíneas dos elementos presentes. Existe um sóbrio equilíbrio na imagem ocasionado pela distribuição dos elementos e seus respectivos pesos visuais, onde a concentração da cor preta no lado direito da imagem se equilibra visualmente à parte mais iluminada e enfatizada do elemento presente. A união da iluminação reduzida menos contrastada, da uniformidade de texturas e formas e do equilíbrio visual da imagem transmite uma atmosfera calma, harmoniosa e serena dentro de um aspecto qualitativo sensível.

Sobre um tecido franzido com tom de cinza escuro e textura lisa que atua como cenário, uma mulher nua aparece deitada em posição fetal, num ângulo de 90° entre o observador e seu corpo, com cabelos negros e longos que cobrem totalmente sua cabeça e seus seios, onde sua mão direita se esconde por trás de suas pernas e a mão esquerda aparece exibindo uma contração que evidencia suas veias e músculos sobre sua costela direita. A nudez desta mulher não aparece nesta imagem associada a um aspecto sexual e sim numa perspectiva inocente oriunda da natividade de um ser vivo que busca sua posição costumeira e confortável no útero materno. O fato de sua mão esquerda aparecer contraída indica que, por

mais que haja um predomínio da sensação de alívio e tranquilidade, parte deste indivíduo ainda experimenta um instante de aflição.

Assim, esta fotografia não representa visualmente o conforto em si, mas sim o processo de busca pelo mesmo, relatado pelo sujeito abordado neste projeto que se imagina nesta posição fletida no anseio pela calma psíquica e motora durante momentos de crises psicológicas.

## C) TATO



Figura 45: Tato, 2017, por Nicole Espíndola.

Esta terceira fotografia também apresenta uma iluminação direcionada ao centro da imagem, com variações entre tons de cinza claro e cinza escuro. A suavidade da textura lisa e uniforme, presente no fundo da imagem e nos elementos centrais, contrasta com o peso visual existente na concentração de preto, sobretudo realçando nesta fração mais escura da imagem uma textura rugosa que evidencia elementos retilíneos bem demarcados. Esse contraste de tonalidades e texturas acentua uma dramaticidade ao elemento central e suas formas, propiciando um impacto visual e uma maior sensibilidade dentro da perspectiva qualitativa desta fotografia.

Duas mãos aparecem abertas com os músculos relaxados e com uma pigmentação escura que atinge desde as pontas dos dedos até as metades de suas palmas, cujos centros formam um ângulo de 90° com o olho do observador. Completando a percepção indicativa da imagem, os pulsos também são evidenciados e sobre eles aparecem dois insetos, sendo uma mosca no pulso da lateral esquerda e um besouro no pulso da lateral direita. Esses animais estão aparentemente estáticos sobre o corpo, apresentando tonalidades escuras, texturas pouco evidenciadas e proporções fantasiosas.

Esta fotografia traz uma representação figurada da sensação de perda do tato referenciada pelo sujeito abordado neste projeto, onde o mesmo visualiza seus membros, especificamente suas mãos, escurecidas como se estivessem gangrenadas. Além disso, dentro dessa perspectiva simbólica, os insetos aparecem representando o próprio indivíduo ansioso e depressivo que, em momentos de crises psicológicas, assemelha-se figurativamente a esses animais.

## D) CONFLITO



Figura 46: Conflito, 2017, por Nicole Espíndola.

Esta quarta fotografia apresenta uma iluminação que realça os elementos visuais centrais, pois os mesmos aparecem mais escurecidos quando comparados à tonalidade do fundo da imagem. Sombras surgem neste fundo, oriundas de um ponto de luz posicionado de baixo para cima, que não só salientam a parte superior dos elementos centrais, como também concedem à imagem uma atmosfera sombria e enfática numa perspectiva qualitativa sensível. Além disso, texturas lisas e uniformes se mesclam às formas curvilíneas dos elementos, propiciando uma leveza na percepção dos mesmos. Esses elementos apontam um equilíbrio visual, visto que os dois elementos centrais estão em posições semelhantes na imagem com tonalidades de mesma intensidade.

Como únicos elementos presentes, duas mulheres de mesma aparência física aparecem uma de frente para a outra, num ângulo de perfil, exibindo cabelos negros e longos que cobrem de seus pescoços para baixo. Com expressões faciais distintas, a mulher da esquerda entra em contato com o rosto da mulher da direita através do toque de sua língua, exprimindo uma feição despreocupada, relaxada e provocativa. Enquanto que a mulher tocada aparece com expressões estáticas, sem nenhuma manifestação facial. Dentro dessa perspectiva

indicativa da fotografia, essa disparidade existente nas expressões faciais de mulheres com mesma fisionomia propicia uma reflexão de haver uma divergência de personalidades. Ainda que sejam mulheres idênticas, elas não aparentam ter o mesmo perfil naquele momento fotografado.

Associada ao conflito de personalidade apontado pelo sujeito abordado neste projeto, esta fotografia representa, de forma figurada, o encontro entre essas duas diferentes personagens pertencentes a este sujeito durante crises de ansiedade e depressão, visto que o mesmo apresentou esse confronto facial como uma expressão visual dessa perturbação psíquica.

## E) CORPO



Figura 47: Corpo, 2017, por Nicole Espíndola.

Apresentando uma iluminação reduzida, esta fotografia manifesta uma significativa presença da cor preta, realçando texturas lisas que se mesclam às formas curvilíneas dos elementos presentes. A união desse contraste acentuado entre as tonalidades da imagem e a suavidade existente na conexão entre texturas e formas, exprime uma atmosfera sombria e delicada dentro de uma perspectiva qualitativa sensível.

Um fragmento de corpo humano é percebido como elemento central que, após uma atenção maior, é identificado como uma perna, num ângulo lateral, que aparece enrolada por fios de cabelos negros de forma que suas extremidades ficam ocultas na imagem. A negridão dos fios contrastada com a pele clara deste corpo permite uma visualização do envolvimento entre os elementos que, apresentando formas curvilíneas, mesclam-se de uma forma que aparentam ser um único membro no aspecto indicativo desta fotografia.

Representando o poder de tato concedido figuradamente aos cabelos pelo próprio sujeito abordado neste projeto, esta imagem simboliza um instante em que seu corpo é tocado e controlado por um elemento que transmite sensibilidade.

## F) PRISÃO



Figura 48: Prisão, 2017, por Nicole Espíndola.

Esta fotografia apresenta uma iluminação reduzida com tonalidades que variam do cinza escuro ao cinza médio, onde a parte inferior da imagem se apresenta mais clara do que a superior, onde os elementos visuais presentes exibem formas nítidas e curvilíneas em harmonia com texturas lisas e uniformes. A significativa presença da cor preta unida aos tons escuros predominantes propicia uma atmosfera sombria e intensa numa perspectiva qualitativa sensível da fotografia.

No âmbito indicativo, dois pés aparecem no centro da imagem, unidos entre si e enrolados por fios de cabelos negros e longos em que apenas os dedos e fragmentos das pernas ficam visíveis, num ângulo capturado de cima para baixo. A forma intensiva como os fios se enrolam nos dois tornozelos indicam uma percepção de aprisionamento, como se os dois pés não conseguissem se mover.

É justamente a essa sensação de aprisionamento que esta fotografia se associa, representando a imobilidade figurada apontada pelo indivíduo abordado neste projeto durante crises de ansiedade e depressão, onde o mesmo considera ser dominado pela inércia física e mental oriunda desses dois transtornos psíquicos.

## G) ÁGUA



Figura 49: Água, 2017, por Nicole Espíndola.

A última fotografia deste projeto apresenta uma iluminação reduzida e direcionada ao centro da imagem, realçando um contraste entre texturas lisas e rugosas com tonalidades que variam do cinza claro ao preto. A união desse contraste com os sombreamentos presentes na imagem potencializa uma atmosfera dramática e obscura dentro de uma perspectiva qualitativa sensível. Além disso, alguns pontos esbranquiçados surgem nesta imagem, oriundos do reflexo da luz na superfície presente, atuando como pequenos elementos cintilantes que contrastam com a significativa presença da cor preta, proporcionando um realce para o elemento da água presente nesta fotografia. Outro contraste perceptível está entre as formas retilíneas do cenário e as formas curvas dos elementos apresentados, intensificando o destaque dos elementos centralizados.

Nitidamente, um corpo aparece agachado no chão, com as mãos entranhadas na cabeça que exhibe cabelos negros, tocado por jatos de água que surgem desfocados na imagem, com as costas nuas e envergadas num ângulo de 90° com o olho do observador. O posicionamento fletido desse corpo indica um momento consciente de submissão, onde aquele indivíduo demonstra uma tranquilidade e aceitação em estar naquela posição, visto que não há sinais de contrações musculares que pudessem indicar algum desconforto ou esforço físico.

Esta fotografia está associada à crença na energia da água apontada pelo sujeito abordado neste projeto, onde o mesmo considera obter uma tranquilidade física e mental por meio do contato com a água. A posição fetal apresentada na imagem simboliza a busca pelo conforto que se conecta à energia proveniente deste elemento evidenciado, já que esta posição foi evidenciada como uma expressão visual da sensação de conforto para o indivíduo em questão. Por fim, as mãos na cabeça denotam figuradamente uma concentração mental vivida naquele momento registrado, como se o mesmo estivesse direcionando toda aquela energia à sua mente.

## 8.2 SKETCHBOOK DE DESENHOS

---

O *sketchbook* da videoinstalação foi elaborado durante momentos de crises psicológicas, tratando-se de um caderno A5 horizontal que reúne 52 desenhos que permitem uma busca pela convivência tolerável com os transtornos de ansiedade e depressão por meio da criação artística.

Não há, nestas peças, uma preocupação com a estética visual nem com a conceituação de cada elaboração, pois são contextos artísticos criados durante instantes de desordem psicológica, aceleração motora e isolamento mental do mundo real. Em momentos de ansiedade, por exemplo, o indivíduo apresenta um descontrole na velocidade dos traços riscados, não existindo uma pré-concepção da composição durante o processo. Quando os indícios do transtorno de ansiedade surgem e acarretam, por vezes, em sintomas físicos, o sujeito procura transportá-los para os papéis. Nessas transições, há uma troca de energia e concentração para que efetive, ao final de cada processo, uma sensação de alívio e libertação.

Na atuação conjunta da ansiedade com a depressão, sensações aflitivas são captadas pelo indivíduo e as mesmas reagem em formas de expressões visuais, conforme foram apresentadas anteriormente na lista criada pelo próprio sujeito em pauta. As pinturas e os desenhos tecem, de maneira artística e original, interpretações particulares da leitura dessas sensações captadas pelo indivíduo.

As peças são tecnicamente produzidas com caneta nanquim preta, lápis grafite 6B, caneta permanente preta, lápis pastel seco marrom, caneta permanente vermelha, caneta dourada e lápis de cor branco, preto e vermelho, pois o sujeito responsável pela criação dos desenhos considera esses materiais eficientes na perspectiva da comunicação visual entre os contextos presentes nos elementos desenhados e seus próprios sentimentos que ali são expurgados.

Seguem, na próxima página, imagens dos desenhos do *sketchbook* e os mesmos estarão disponíveis em maior escala no Anexo D deste relatório.



Figura 50



Figura 51



Figura 52



Figura 53



Figura 54



Figura 55



Figura 56



Figura 57

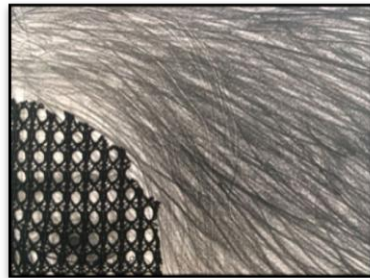


Figura 58



Figura 59



Figura 60



Figura 61



Figura 62



Figura 63



Figura 64

Figura 50 a 64: Desenhos elaborados pela aluna Nicole Espíndola no sketchbook da videoinstalação.



Figura 65



Figura 66

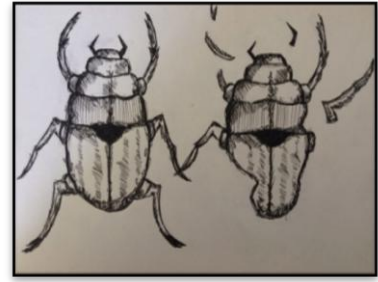


Figura 67



Figura 68



Figura 69



Figura 70



Figura 71



Figura 72

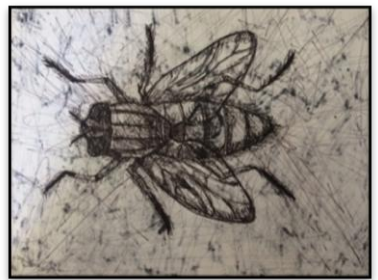


Figura 73



Figura 74

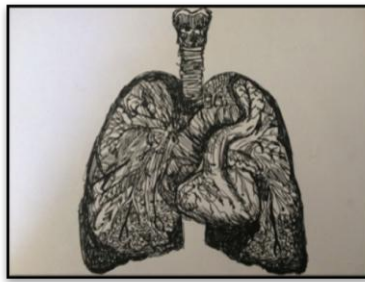


Figura 75

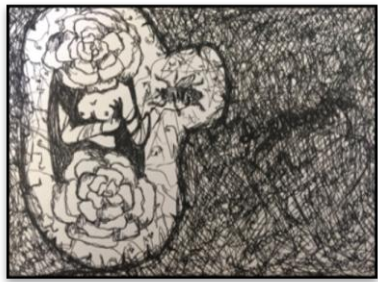


Figura 76



Figura 77



Figura 78



Figura 79

Figura 65 a 79: Desenhos elaborados pela aluna Nicole Espíndola no sketchbook da videoinstalação.



Figura 80

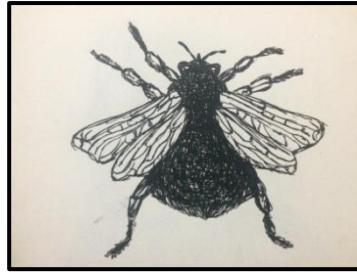


Figura 81



Figura 82

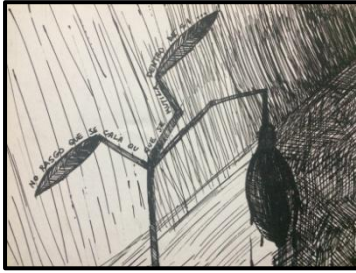


Figura 83



Figura 84



Figura 85



Figura 86



Figura 87



Figura 88



Figura 89



Figura 90



Figura 91



Figura 92

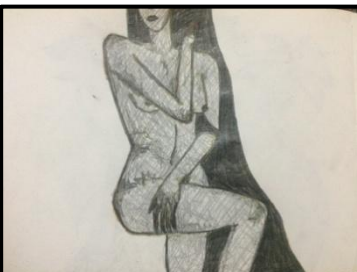


Figura 93



Figura 94

Figura 80 a 94: Desenhos elaborados pela aluna Nicole Espíndola no sketchbook da videoinstalação.



Figura 95



Figura 96



Figura 97



Figura 98

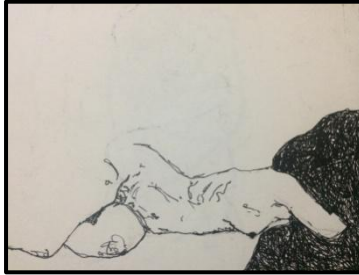


Figura 99



Figura 100

Figura 95 a 100: Desenhos elaborados pela aluna Nicole Espíndola no sketchbook da videoinstalação.

### 8.3 ESCRITAS

Há duas lousas na sala de exibição da videoinstalação, sendo uma branca e uma negra. Visando incluir os objetos que compõem a estrutura física do ambiente, com o intuito de criar um espaço menos acadêmico e explorar a relação desses objetos, que são fixos na sala, com a videoinstalação, alguns textos estarão dispostos nessas duas lousas.

São sete textos que foram escritos pelo sujeito abordado neste projeto durante crises de ansiedade e depressão nos anos 2017 e 2018. Seguem as imagens das escritas abaixo:

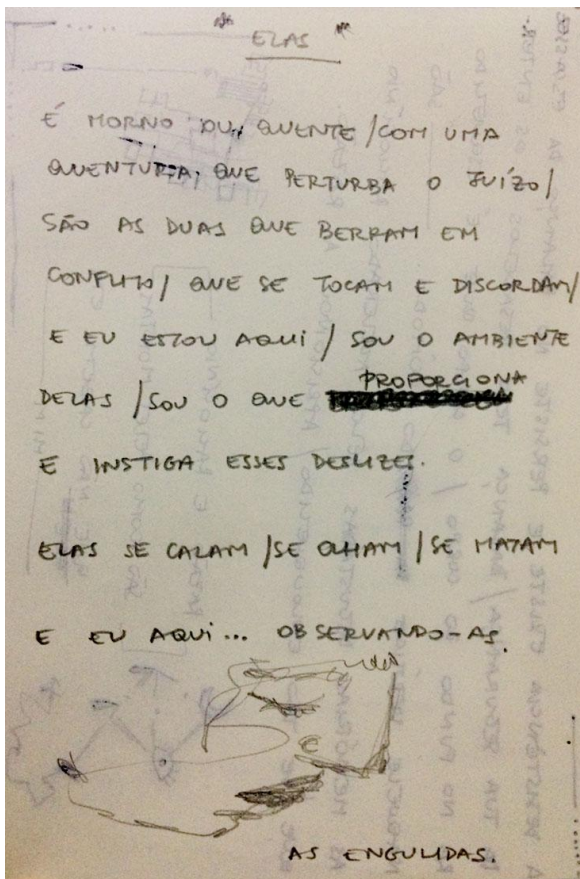


Figura 101

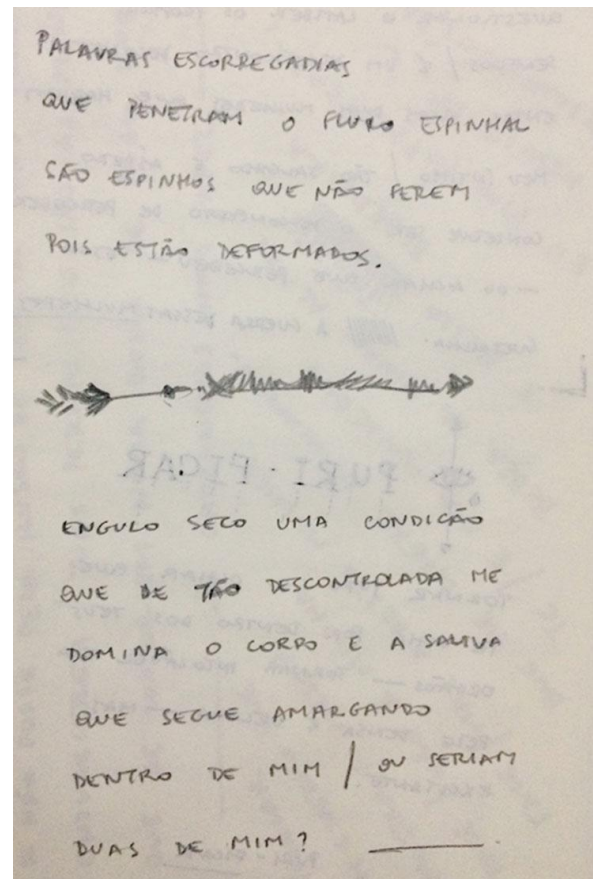



Figura 102

QUESTIONAR É LAMBER OS PRÓPRIOS SENTIDOS / É UM DESENCONTRO DESONESTO ENTRE ESSAS DUAS MULHERES QUE HABITAM MEU ÍNTIMO / TÃO SALGADO E ÁSPERO CONSEGUE SER O DESCONFORTO DE PERCEBER — OU ACHAR QUE PERCEBEU — ESSA GUERRILHA. // A GUERRA DESSAS MULHERES.

 **PURI-FICAR**

TORNAR TUO O OLHAR QUE TE OLHA POR DENTRO DOS TEUS ORGÃOS — TORNAR INTOCÁVEL TUA PELE DENSA E GELADA — MAS EXCITANTE.

PURI-FICAR

Figura 103

SE NÃO FOSSE PELA ILUSÃO DE SENTIR TUAS PERNAS ENDOURECEREM / TUAS PERNAS QUE SÃO AS MINHAS / QUE SE CONTORCEM NUMA BUSCA DE ALGO QUENTE. SÃO GAREMOS NUM PAPEL

TRAIRES QUE  
UM ERRETO QUE  
MOSTRA A MINHA  
FRAC / MAS A DESTA MULHER  
QUE ME MERECE DIGNIDADE.  
E NESTA BELEZA  
EU FAÇO HIPNOTERAPIA.  
RESOLUÇÃO E  
DECONSTRUIÇÃO.

Figura 104

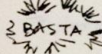
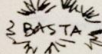
ESTA LÍNGUA QUE TOCA O CORPO  
ESTE CORPO QUE SE TRANCA E SE ARREPIA  
ESTES ARREPIOS QUE DIALOGAM / QUE GRITAM  
ESTES GRITOS QUE DIREIONAM E QUE  
ARDEM A ~~EMANO~~ <sup>3</sup> GUELA / A LÍNGUA / O CORPO  
E OS ARREPIOS

**PARALISIA / AFEIÇÃO / ENGASGOS**

SOU ~~SOLO~~ PEDACOS, NÃO SOU MAIS INTEIRO  
UM CORPO QUE MORRE / QUE MATA  
QUE SABOREIA E OBSERVA QUE  
MESMO NO REFLEXO / NÃO SE  
MOSTRA MAIS INTEIRO / MAS AINDA  
ESTA' NU / MAS AINDA ESTA'  
COM VIDA

Figura 105

DUAS CABEÇAS QUE FLUTUAM NA MELAN-  
COLIA / NA FRUSTRAÇÃO DE NÃO CONSEGUIR  
SE MOVER / E ESTE MOVIMENTO EU QUERO  
EMPURRAR / NUM PENHASCO ABALDO.

 BASTA  UMA DIREÇÃO QUE APONTE TAL  
CAMINHO.

E QUANDO A BOCA NÃO OBEDECE E  
NÃO SEGURA TRANCAFIADA A BABA  
QUE DEVERIA MOLHAR E SE EMBE-  
BEDAR NAS MISÉRIAS ENRAIZADAS POR  
DENTRO DESTA TRONCO?

A BABA DESCE / ESORPE / PERCORRE O  
QUEIXO / OS MÚSCULOS DO PESCOÇO DISTOR-  
CIDO QUE MOLHA UMA IMAGINAÇÃO /  
GERMINANDO OS ~~ESPINHOS~~ AS BOCHAS  
QUE QUEIMAM A MENTE.  
QUEIMAM A MENTE.  
QUEIMAM OS ORGÃOS.  
ORGÃOS.

ARDEM

Figura 106

~~RUPTURA~~

- ROMPIMENTO DOS MOVIMENTOS / DO TATO DA SENSIBILIDADE DE PODER SENTIR UMA SUPERFÍCIE ASPERA OU LISA / SECA OU MOLHADA.
- ROMPIMENTO ENTRE AS MULHERES, DUAS, QUE SE TOCAVAM E NÃO SE CHAMAM MAIS.
- ROMPIMENTO DA MENTE QUE PARALIZA, QUE DEFORMA CADA PEDACO E SE CONVINCE A MERGULHAR NO POÇO NEGRO.
- ROMPIMENTO DOS PRAZERES E DOS DESPRAZERES
- ROMPIMENTO DA INSANIDADE E DOS ESTADOS MENTAIS MENOS SEGUROS.

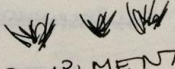
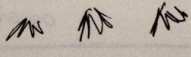
  
 ROMPIMENTO(S)  
 QUE DIGEREM / QUE SUGEREM  
 E QUE TRANSFORMAM.  


Figura 107: Textos escritos pela aluna Nicole Espíndola em 2017.

#### 8.4 PINTURA

---

Os campos da psicologia e da psicanálise têm demonstrado os efeitos benéficos da arte para pacientes com queixas psicológicas, já que a arte em todas as suas vertentes, seja pintura, dança, teatro, escrita etc, liberta a subjetividade de um indivíduo. O psicanalista Osório César declara em seu livro *Como se Deve Compreender uma Obra de Arte* de 1944, que toda obra de arte possui duas partes principais distintas e diretamente interligadas: o “conteúdo manifesto” e a “significação latente”. A primeira parte é a que se destaca aos olhos e que o público em geral compreende, sendo “o lado estético da obra, sua camada exterior, a técnica do artista, seu estilo etc.”. Enquanto que a segunda “é a parte íntima da obra de arte, o seu simbólico, a fantasia que mascara os impulsos inconfessáveis da vida íntima do artista e somente a ele o interessa.”.

Esse elemento íntimo que o Dr. Osório se refere é justamente a ferramenta de estímulo do sujeito abordado neste projeto que, por meio da atividade artística criativa, propõe um contato de experimentação com suas emoções aflitivas, retratando-as na tela ou no papel.

Duas telas no formato 50x70cm estarão expostas na videoinstalação explorando a técnica de pintura com tinta acrílica. Essa expansão artística atua como uma resposta positiva aos desconfortos emocionais provenientes do transtorno de ansiedade e da depressão. Com títulos de *Pele 1* e *Pele 2*, as pinturas retratam o tato por meio dos fios de cabelos e estão exibidas nas próximas páginas em grande escala.

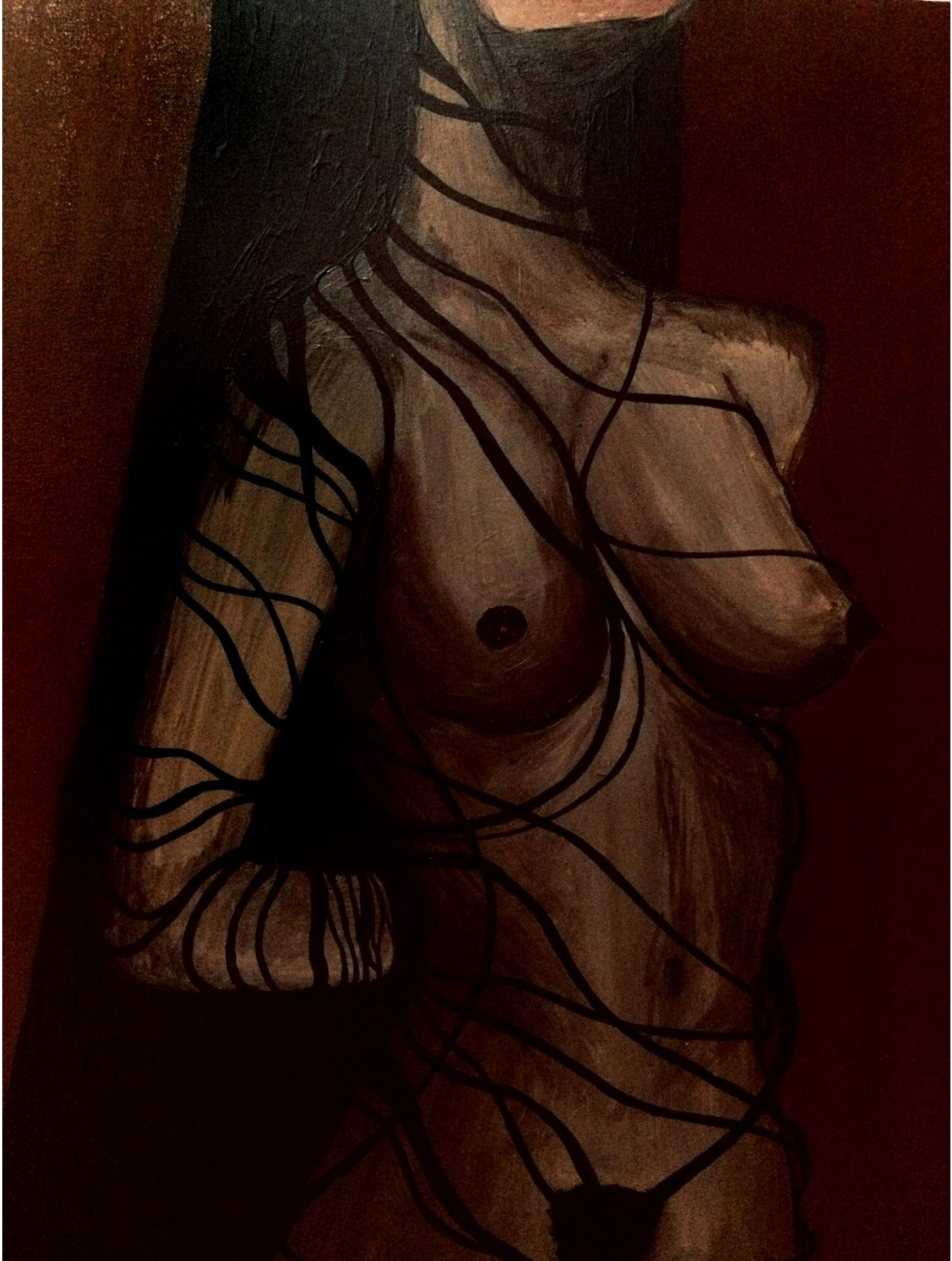


Figura 108: Pintura “Pele 1” – acrílica sobre tela – Nicole Espíndola (2018).

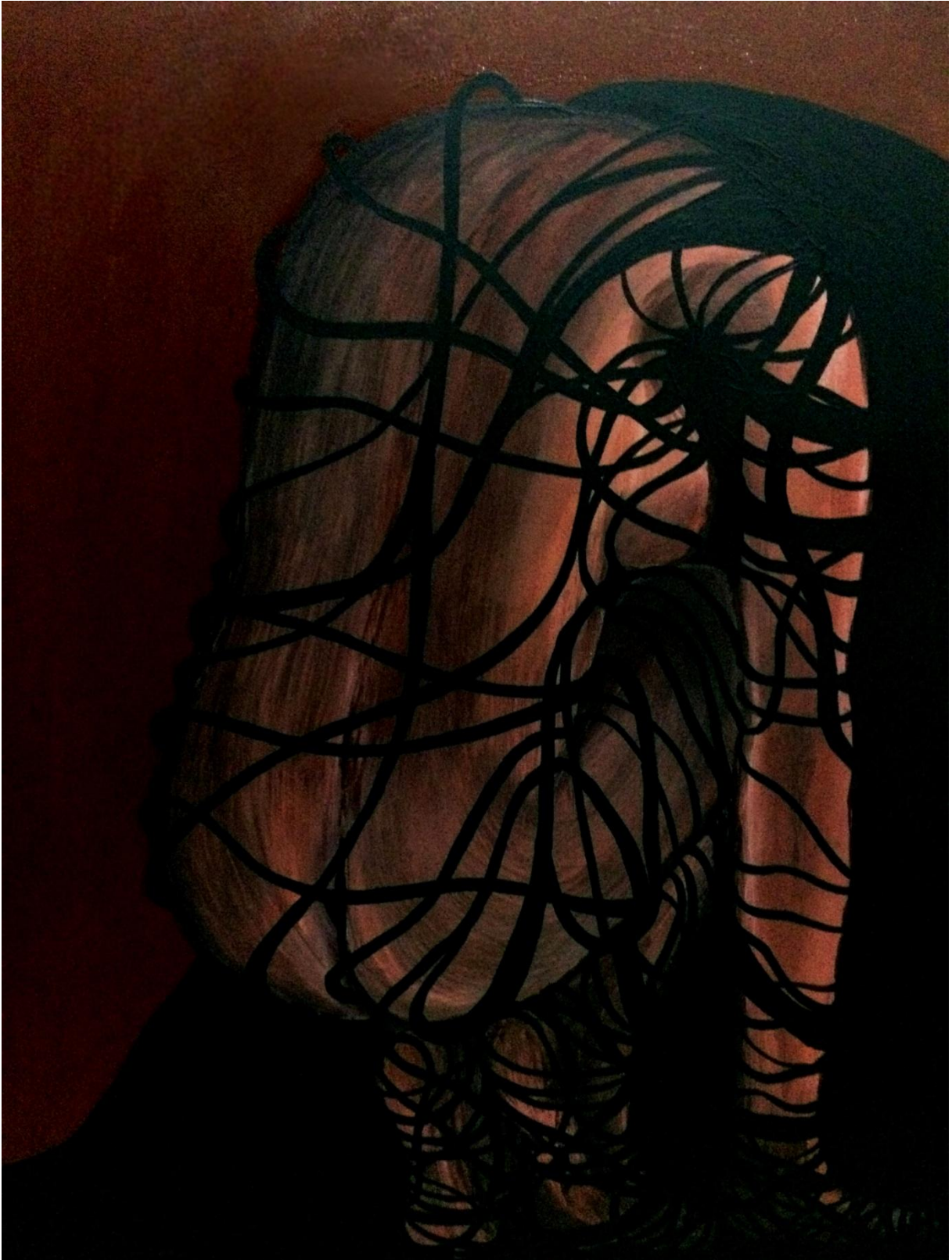


Figura 109: Pintura "Pele 2" – acrílica sobre tela – Nicole Espíndola (2018).

## 8.5 FILME MUDO

---

*Ruptura* propõe a ideia de tato em possível expansão por superfícies corpóreas, provocando o pensamento sobre a percepção do próprio corpo e suas extensões, experiências autorreferentes onde a matéria-prima são estados mentais. O filme mudo, com duração de dois minutos e 30 segundos, busca um diálogo entre fotografias, pinturas, escritas e desenhos de um sketchbook, tudo em sintonia com a sonoplastia da videoinstalação.

Ao combinar corpos humanos e vegetais através de fusões sutis, questão metafórica ambígua, o filme escolhe um caminho poético de atmosfera frágil e onírica, inicialmente mesclando texturas de caules e galhos alternadas a flashes de pele humana, até alcançar uma tessitura aglutinada, um emaranhado de espinhos e cabelos humanos que aponta para um quadro de tensão e aprisionamento.

Quatro objetos simbólicos entram em cena, em distintos momentos desde a luz da manhã até a noite, amarrados por cabelos a galhos espinhosos: vela apagada; besouro, caco de espelho e rosa. A seleção dos objetos, signos a um só tempo de matéria física e mental, surgiu a partir do intenso estudo elaborado no sketchbook. Suas significações, apesar de carregadas de obscuridade, foram inicialmente pensadas de modo a rever e expressar sentimentos de descrença, prostração, debilidade, bestialidade, desalento e melancolia. Ocorre, no entanto, a decisão de rerepresentar a vela acesa, um quinto elemento na escuridão, único capaz de sustentar não apenas luz própria, mas também a possibilidade de rompimento com o emaranhado pela energia de sua chama, o que conclui o ciclo cronológico.

Apesar da inspiração autorreferente, pensada sobre crises de ansiedade e depressão, a proposta é plural e há lugar garantido à subjetividade, um convite ao observador para, a partir da experimentação com o filme e a videoinstalação, gerar suas próprias identificações e ressignificações.

### 8.5.1 ROTEIRO TÉCNICO E ESTUDO DE IMAGENS

---

Título: Ruptura

COR: P&B

SOM: MUDO

1º Tratamento - 19/10/2017

2º Tratamento - 14/06/2018

3º Tratamento - 23/06/2018

CENA 1 / EXTERNA / MANHÃ / LIMOEIRO



Vista do Limoeiro - Câmera baixa.

CORTA PARA:

CENA 2 / EXTERNA / MANHÃ / LIMOEIRO

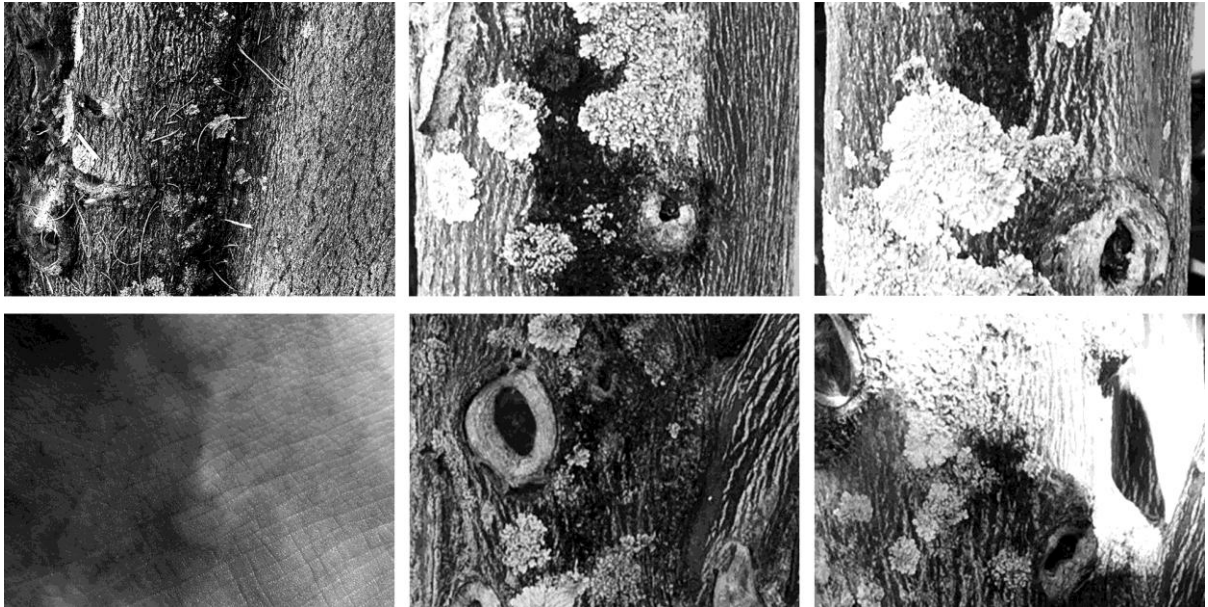
Plano fechado - movimento de câmera (TILT), câmera no pé do limoeiro iniciando movimento para cima, de forma que o caule preencha 1/3 do quadro alinhado pelo centro.



CORTA PARA:

CENA 3 / EXTERNA / MANHÃ / LIMOEIRO

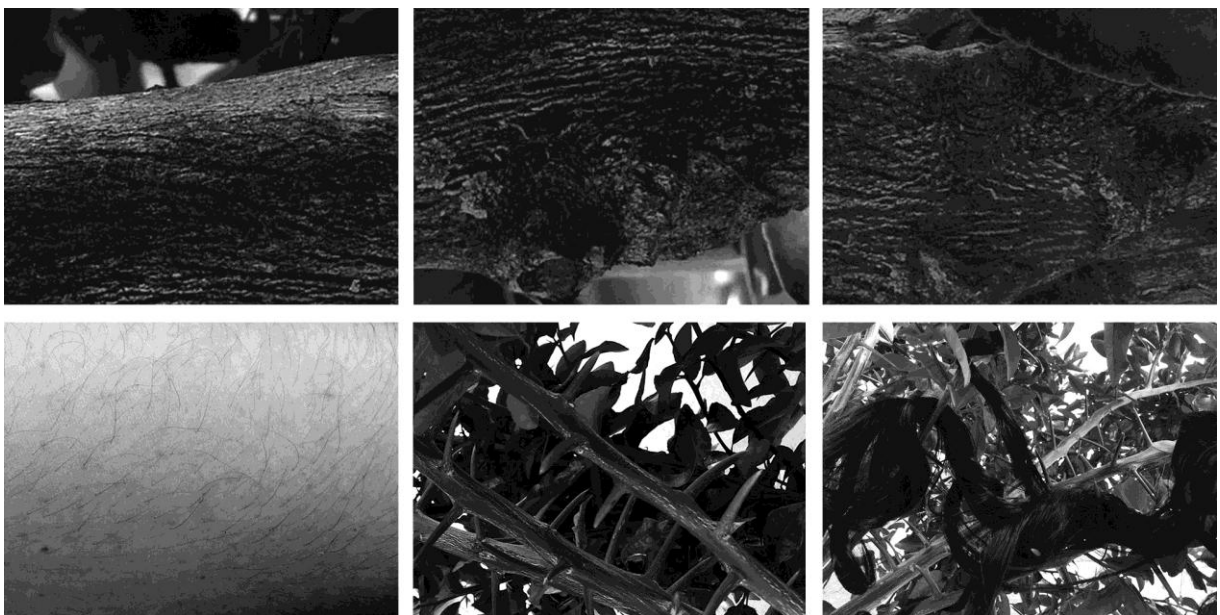
SEQUÊNCIA DE MONTAGEM: sete movimentos de câmera de baixo para cima com plano fechado, iniciando com três clips de textura de árvore/caule, seguido de um clip de textura de pele humana (foco nos poros sem pelos), concluindo com outros três clips de textura de árvore/caule.



CORTA PARA:

CENA 4 / EXTERNA / MANHÃ / LIMOEIRO

SEQUÊNCIA DE MONTAGEM: sete movimentos de câmera panorâmica da direita para esquerda com plano fechado, iniciando com três clips de textura de árvore/galho (ênfase nos espinhos), seguido de um clip de textura de pele humana (foco nos poros com pelos), concluindo com outros três clips de galhos com ramificações misturadas a cabelos humanos.



CORTA PARA:

CENA 5 / EXTERNA / MANHÃ / LIMOEIRO

Plano fixo - elemento simbólico 1 - vela apagada amarrada aos galhos por cabelos.



CORTA PARA:

CENA 6 / EXTERNA / MEIO DIA / LIMOEIRO

Plano fixo - elemento simbólico 2 - besouro amarrado aos galhos por cabelos, inicia-se um pequeno movimento nos galhos, como uma brisa.



CORTA PARA:

CENA 7 / EXTERNA / TARDE (POR VOLTA DAS 16:00H) / LIMOEIRO

Plano fixo - elemento simbólico 3 - caco de espelho amarrado aos galhos por cabelos, o movimento nos galhos intensifica-se.



CORTA PARA:

CENA 8 / EXTERNA / FINAL DA TARDE (POR VOLTA DAS 18:00H) / LIMOEIRO

Plano fixo - elemento simbólico 4 - flor branca amarrada aos galhos por cabelos, o movimento nos galhos intensifica-se ainda mais.



CORTA PARA:

CENA 9 / EXTERNA / NOITE / LIMOEIRO

Plano fixo – encerramento do ciclo dos elementos simbólicos - vela acesa amarrada aos galhos por cabelos com movimento bem intensificado, a chama da vela queima os fios de cabelos, rompe com o aprisionamento e provoca a queda da vela, saindo de quadro.



CORTA PARA PRETO / LOOPING

## 8.6 SONOPLASTIA

---

O sistema auditivo atua como um integrante das agudas crises depressivas e dos momentos de ansiedades vividos pelo sujeito abordado, auxiliando na maior captação de sensibilidade associada às emoções alusivas aos distúrbios psicológicos em questão. Seja através da reprodução de trilhas sonoras pungentes, como sons agudos que ecoam de composições instrumentais, ou por meio da criação imaginária de melodias, vozes e ruídos, a audição do indivíduo assessora a percepção sensorial dos sintomas e das sensações decorrentes dos transtornos abordados neste projeto.

O sujeito em questão considera a música um recurso psicológico coadjuvante que estimula seus impulsos nervosos responsáveis tanto pela amplificação dos sentimentos de angústia e inquietação, quanto pela devastação dos mesmos. Isto é, seja efetivamente reproduzido ou incorporado a uma perspectiva ilusória, o som oscila no íntimo das emoções deste indivíduo, influenciando na suavização ou na intensificação dos transtornos de ansiedade e depressão. Dependendo das características musicais, como a cadência e o timbre, uma melodia consegue alcançar diferentes sensações neste sujeito que, no ínterim de suas crises anímicas, desfruta dos meios artísticos na busca por experimentações catárticas.

Segundo o neurologista Robert Zatorne, pesquisador no campo da ciência neuronal associada ao sistema auditivo, não existe anatomicamente um centro neurológico específico para o som, como existe para a linguagem, sendo a função sonora difusamente presente em diversas áreas cerebrais, mesmo naquelas áreas envolvidas com outros tipos de cognição. A atividade musical envolve quase todas as regiões do cérebro e os sistemas neurais.

Através de exames de imagem funcional cerebral é possível perceber que o som consegue emocionar estruturas da região cerebral responsáveis pela produção e liberação dos neurotransmissores, dopamina e noradrenalina, e principalmente da amígdala, que é a principal área do processamento emocional. Zatorne afirma em seu livro *A Neurociência Cognitiva da Música* de 2003 que o ato quase automático de acompanhar uma música é capaz de ativar a região do hipocampo, responsável pelas memórias. Em outras palavras, uma melodia consegue interferir na plasticidade cerebral, favorecendo conexões entre neurônios na área frontal do cérebro, relacionada a processos de memorização e atenção, além de estimular a comunicação entre os dois lados do cérebro, o que pode explicar sua relação com raciocínio lógico. Segundo Zatorne, o comportamento humano é essencialmente musical, seja no ritmo

corporal ou no ritmo fisiológico, no qual a música tem mostrado significativa importância para o neurodesenvolvimento de funções cognitivas.

No livro *O Poder Oculto da Música* de 1993, o músico e psicólogo David Tame afirma que quando um indivíduo encontra-se no campo audível da música, a influência desta atuará constantemente sobre ele, acelerando ou retardando as batidas do coração, relaxando ou irritando os nervos, influenciando na pressão sanguínea, na digestão e até mesmo no ritmo da respiração.

O objetivo da sonoplastia deste projeto é justamente provocar essa influência psíquica e fisiológica no visitante, por meio da reprodução de melodias mescladas a sons ambientes que instiguem seu sistema sensorial auditivo, auxiliando na compreensão dos contextos das peças exibidas. Além disso, a trilha sonora incluirá as referências musicais indicadas pelo indivíduo abordado neste projeto, visando proporcionar ao público uma imersão na representação dos sentimentos, alusivos à ansiedade e à depressão, evidenciados na videoinstalação.

### 8.6.1 REFERÊNCIAS MUSICAIS

---

Com o intuito de inserir na sonoplastia da videoinstalação os contextos musicais experimentados no íterim das crises de ansiedade e depressão vividas pelo indivíduo abordado neste projeto, o mesmo destacou três compositores em razão de propiciarem melodias responsáveis pelo estímulo adjutor na produção de sensibilidade.

A primeira referência musical deste projeto é o compositor Max Richter, nascido em 1966 na Alemanha. Inspirado por Bach, encontra sua marca na combinação da melodia clássica formal com a tecnologia moderna, surgindo então o polimorfismo eletro-acústico. Rompendo o conceito da música minimalista através da inserção do ritmo eletrônico produzido por recursos digitais contemporâneos, ele desafia a definição de compositor, visto que também é pianista, produtor e remixador.

Ao longo dos anos, Richter se tornou mais conhecido através de seus álbuns que deram origem ao movimento neoclássico em constante expansão, abrangendo composições que foram e ainda são referências musicais em óperas, balés, videoinstalações artísticas e peças de teatro. Presente em mais de 50 filmes, a música de Max Richter alcança notas densas e inconstantes que sensibilizam e emocionam o ouvinte, transporta-o para uma esfera dramática e pujante. Dentre seus álbuns mais conceituados encontram-se o *Memoryhouse* de 2002 e o *Out of the Dark Room* de 2017.

Bastante influente no final do século XX, a segunda referência musical é o compositor Philip Glass, nascido em 1937 em Baltimore nos Estados Unidos. Durante mais de 50 anos de carreira, o prolífico compositor já esteve envolvido com os mais diversos projetos, desde trilhas para cinema até teatro de vanguarda, sendo considerado uma espécie de elo entre a música clássica minimalista e a contemporânea.

Glass tornou-se um nome mundialmente conhecido com o sucesso, em 1982, do filme *Koyannisqtasi*, de Godfrey Reggio, uma espécie de poema visual e sonoro, sendo que seu nome já havia se destacado desde 1976 com *Einstein on the beach*, de Robert Wilson, um dos papas do teatro mundial.

A terceira influência musical é o compositor Zbigniew Preisner, nascido em 1955 na Polônia. Com suas melodias presentes em diversas peças teatrais, orquestras e mais de 80 filmes, Preisner se destacou em 1991 no longa *The Double Life of Veronique* dirigido com

maestria pelo diretor Krzysztof Kieslowski, onde obteve uma trilha sonora particularmente aclamada e nomeada no Prêmio da Academia de França.

Preisner manteve uma parceria artística com o diretor cinematográfico Krzysztof Kieslowski durante anos e quando o então amigo faleceu, o compositor criou sua primeira obra de grande escala dedicada em sua memória, denominada *Requiem for My Friend*, tendo sua estreia mundial no Teatr Wielki, em Varsóvia no ano de 1998. A segunda obra em grande escala de Preisner é a composição *Silence, Night and Dreams*, produzido com base em textos do Livro de Jó para orquestra, coro e solistas.

Embora existam particularidades indescutíveis nas composições dos três artistas mencionados, algumas afinidades são percebidas em suas melodias havendo, por exemplo, uma significativa presença de instrumentos clássicos nos três estilos apresentados, como o violino e o piano, que repercutem sons melódicos, intensos e pungentes que resultam na imersão do indivíduo em uma atmosfera dramática e excitante. Além disso, há constantes oscilações entre notas graves e agudas nas composições referenciadas, provocando um agitação de sensações imprevisíveis e por vezes antagônicas, como experimentar o sentimento de dor e euforia sincronicamente.

Os desatinos sonoros atuam como trilha sonora dos momentos de crises psíquicas do indivíduo em questão, servindo de inspiração no processo de criação dos desenhos que serão expostos na videoinstalação. Esse estímulo criativo é composto também por outros sons que são produzidos de maneira fantasiosa na mente deste sujeito que, no íntimo de suas aflições, considera ouvir ruídos para determinados ensejos experimentados. Segundo ele, a persistência de uma única tecla de piano ou de uma corda de violão soando uma nota extremamente aguda ou grave, por exemplo, é costumeira em situações de desconfortos psicológicos que geram inquietações. Sussurros, som de vidros se quebrando e ritmos acelerados, como o tinido do ponteiro de um relógio ou um batimento cardíaco desgovernado, estão incluídos nessa esfera fértil imaginária.

Essa trilha sonora, ora real ora fictícia, funciona na verdade como um artifício particular tanto na busca de uma compreensão mais poética e menos impetuosa da tensão neurótica desprazerosa experimentada pelo sujeito, quanto na pretensão de economia dos sintomas lancinantes provados pelo mesmo.

## 8.6.2 CONSIDERAÇÕES TÉCNICAS

---

A sonoplastia desta videoinstalação será constituída por uma única faixa musical que combinará determinadas melodias dos compositores citados como referências no projeto com sons ambientes, notas musicais isoladas, ritmos acelerados e sussurros numa duração de no máximo quinze minutos. A faixa musical será reproduzida de forma contínua sem qualquer possibilidade de intervalo ou pausa.

As músicas inseridas na sonoplastia foram indicadas pelo próprio indivíduo abordado neste projeto, podendo existir edições de recorte na duração das mesmas com o intuito de selecionar trechos demarcados. Além disso, as ambiências poderão ser originalmente produzidas ou capturadas de criações existentes desde que a autoria seja retratada.

Os sussurros e ruídos vocais, gravados com a voz do indivíduo em questão, serão interpostos nas melodias juntamente com as ambiências capturadas, gerando um arranjo final mixado, onde estarão inseridas as seguintes músicas e sonsidos:

1. Something Under Her Skin - Max Richter
2. Saravejo – Max Richter
3. When She Came Back – Max Richter
4. November- Max Richter
5. Ther Hours – Philip Glass
6. Glassworks – Philip Glass
7. Les Marionettes - Zbigniew Preisner
8. Effroyables jardins - Zbigniew Preisner
9. Som de vidro se quebrando
10. Som do batimento cardíaco acelerado
11. Ruídos de objetos sendo arrastados
12. Som da chuva
13. Sussurros que falam sobre a sensação da perda do tato
14. Som de inseto voando
15. Som do ponteiro de um relógio

As oito músicas listadas acima foram selecionadas pelo sujeito abordado priorizando o poder de sensibilização e perturbação emocional presentes nas mesmas, existindo uma preponderância de sons produzidos por instrumentos clássicos e notas musicais que emanam

sons vívidos e inquietantes. A ordem exata dos encaixes musicais será concretizada no próximo semestre durante o desenvolvimento prático deste projeto, visto que será preciso testar as possíveis sequências para eleger a mais adequada ao contexto apresentado.

Criando uma associação metafórica dos sons apresentados nessa lista, enumerados de nove a quinze, e as expressões visuais presentes no capítulo 8.1 deste relatório, experimentadas pelo sujeito em questão, o som de vidro se quebrando está relacionado ao sentimento de conflito de personalidade, onde o ruído dos pedaços se partindo retrata um momento de atrito violento entre os dois perfis anteriormente mencionados. Já o som do batimento cardíaco acelerado remete à sensação de angústia e ansiedade, onde o indivíduo relata sentir efetivamente seu coração bater vertiginosamente. Ainda sobre esta sensação, os ruídos de objetos se arrastando também se associam à angústia, especificamente objetos densos em contato com superfícies ásperas, retratando momentos de instabilidade psíquica e motora para o sujeito abordado neste projeto.

O som da chuva, ou de jatos de água tocando uma superfície, insere a presença da energia da água no ambiente da videoinstalação, considerando que esta energia é bastante confortante e significativa para o indivíduo em questão durante suas crises psicológicas. Os sussurros aparecerão discursando sobre a sensação de perda do tato vivenciada por este sujeito que imagina ouvi-los durante instantes de criação artística.

Os dois insetos citados anteriormente pelo sujeito acometido pela ansiedade e pela depressão estarão retratados no áudio por meio dos ruídos de suas asas se debatendo centenas de vezes por segundo durante seus voos indefesos. Não há aqui uma preocupação em capturar especificamente o som do zumbido de uma mosca ou de um besouro, mas sim de um inseto que consiga representá-los.

Por fim, o tinido do ponteiro de um relógio estará inserido na faixa musical retratando a cadência inquieta, seja psíquica ou motora, do indivíduo em questão. Ainda que não se trate de um som alarmante, o ritmo incessante pretende transmitir a sensação de aflição associada à ansiedade presente no contexto do projeto.

## 8.7 EXPOGRAFIA

---

*Ruptura* será exibida na sala 12 do prédio 14 da Universidade do Estado da Bahia no dia 06 de julho de 2018 das 08 horas às 17 horas.



Figura 110: Fachada da sala 12 do prédio 14 da Universidade do Estado da Bahia.

O espaço com área de 46,24m<sup>2</sup> possui a mesma largura e comprimento de 6,80m e 3,5m de pé direito com paredes pintadas de branco, contendo uma delas um quadro negro de 2,42m de comprimento e outro quadro branco de 2,10m também de comprimento. Na parede perpendicular a esta situa-se a porta de entrada, com largura de 1m, separada por um espaço de 90cm de um jogo de persianas pretas que cobre o restante desta parede. Na expografia da videoinstalação numeramos as paredes de 1 a 4 conforme imagens apresentadas a seguir.



Figura 111: Vista da parede 1 e 2 da sala 12 do prédio 14 da Universidade do Estado da Bahia.

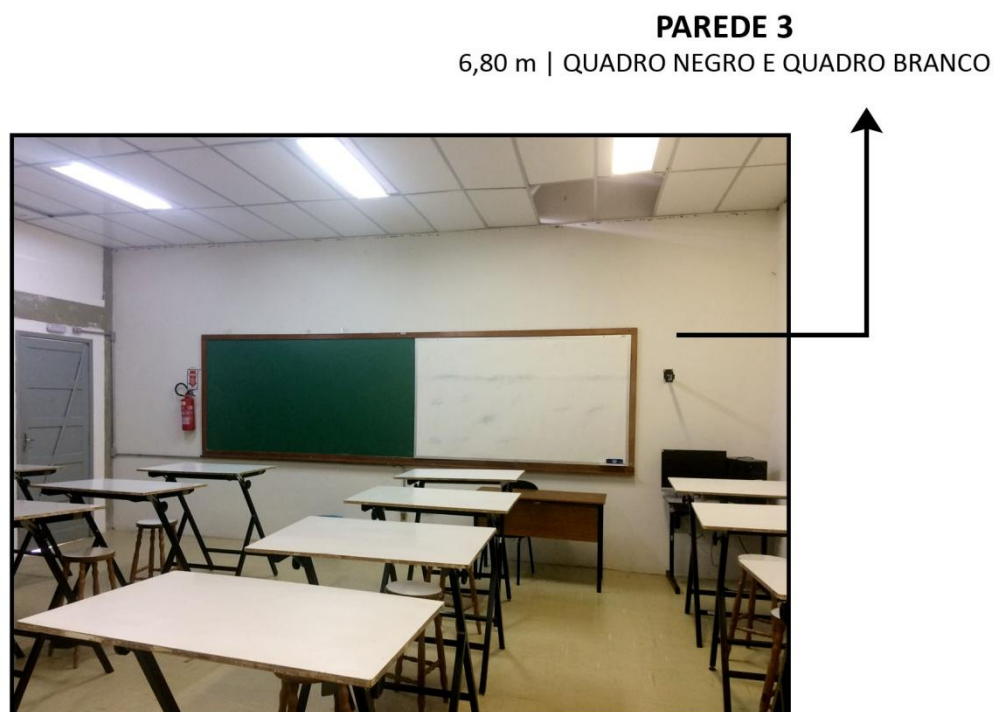


Figura 112: Vista da parede 3 da sala 12 do prédio 14 da Universidade do Estado da Bahia.

**PAREDE 4**  
6,80 m | PORTAS E PERSIANAS PRETAS



Figura 113: Vista da parede 4 da sala 12 do prédio 14 da Universidade do Estado da Bahia.

A expografia da videoinstalação *Ruptura* visa otimizar o ambiente disponível, incluindo no projeto alguns dos objetos que fazem parte da composição da sala, servindo como mobiliário da exposição, como no caso da parede 3 em que os quadros serão utilizados como superfícies para escritas na exibição do projeto. Já a parede 4, indicada na imagem acima, não será utilizada para este fim, pois a mesma não apresenta espaços livres.

Na parede 1, primeiro contato visual do visitante, estarão expostas as sete fotografias em preto e branco do projeto *Ápices*, impressas em papel *couché* 300g em formato A3 (42 x 29,7cm). Devido a impossibilidade de perfurar as paredes da sala 12, as fotografias serão montadas em papel *leplume* branco com margem de 4cm e posteriormente fixadas na parede com fita adesiva.

A ilustração abaixo demonstra a disposição de uma das fotografias:

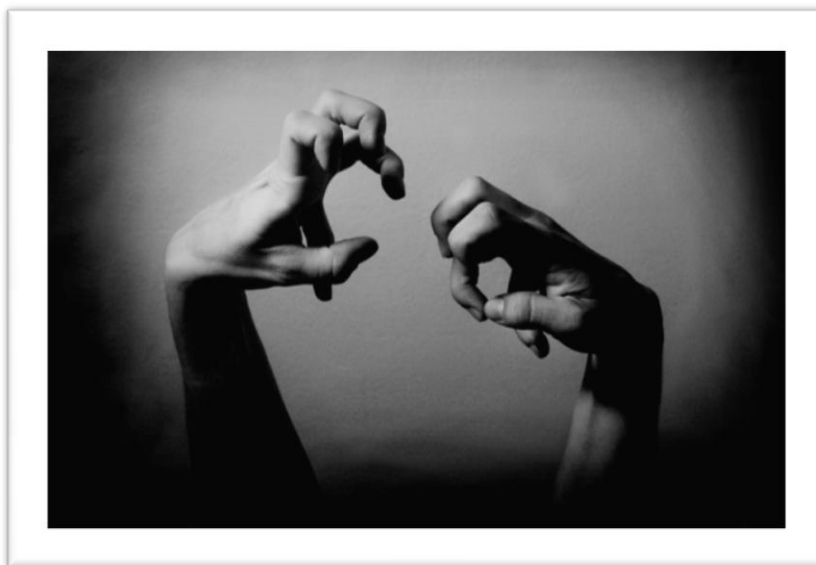


Figura 114: Angústia – fotografia do projeto *Ápices* .

As fotografias estarão dispostas na ordem em que foram produzidas:

1. Angústia
2. Conforto
3. Tato
4. Conflito
5. Corpo
6. Prisão
7. Água

Alinhadas na metade esquerda da parede 2 estarão expostas as duas pinturas, ambas com o formato de 50 x 70cm, gerando uma galeria contínua com as fotografias. Ao seu lado, será projetado o filme mudo. Com essa estratégia ocorre um melhor aproveitamento da penumbra da lateral da referida parede, proporcionando uma boa visibilidade do vídeo digital *Ruptura*. Uma das mesas da sala, forrada de EVA preto, servirá de suporte para o equipamento multimídia de projeção.

No centro da sala será disposta outra mesa, também do mobiliário da sala, igualmente forrada de EVA preto, onde estará exposto o *sketchbook* do projeto disponível para ser folheado pelos visitantes.

O esquema abaixo ilustra o projeto expográfico:

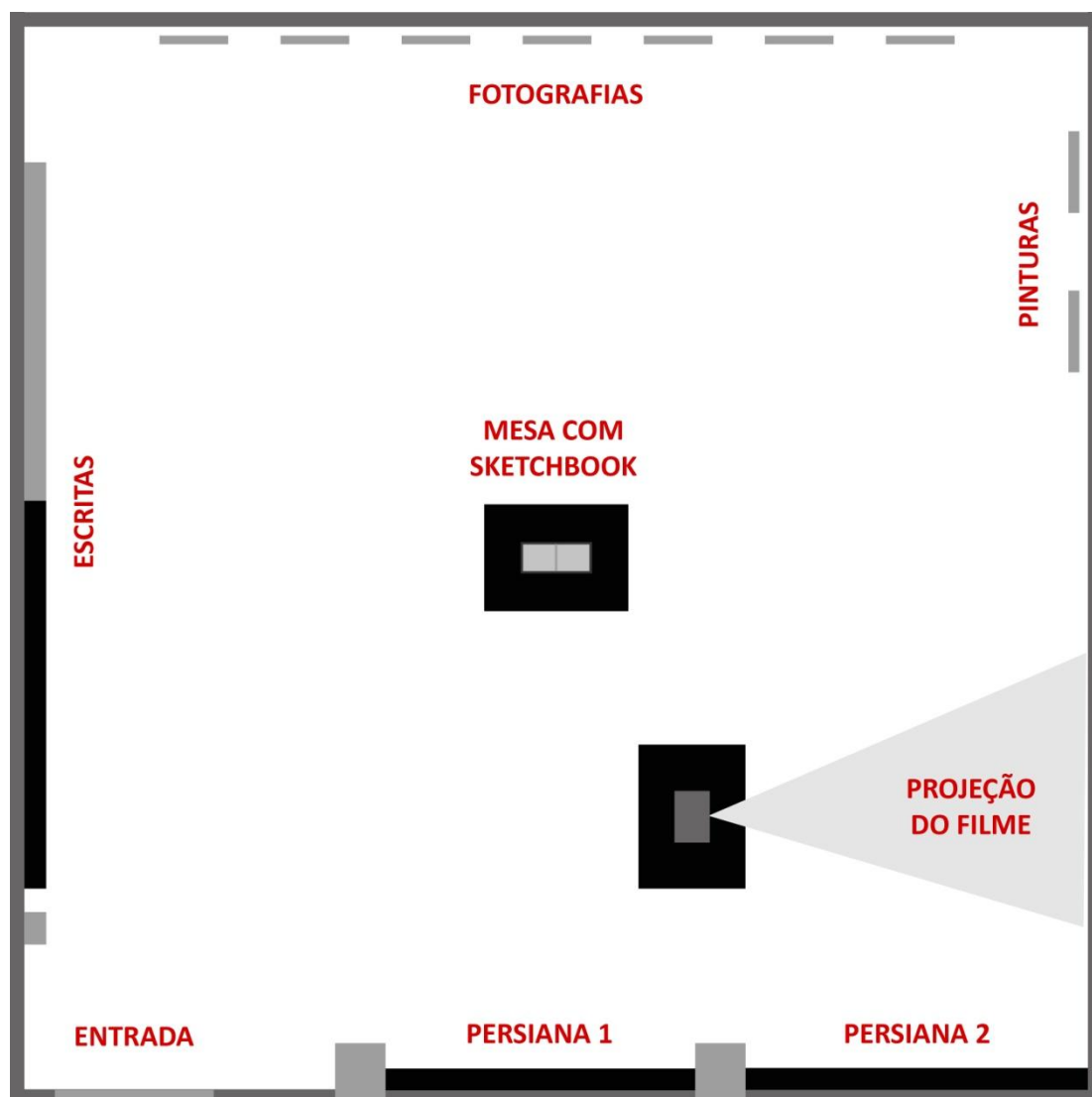


Figura 115: Planta baixa da sala 12 adaptada para a videoinstalação.

## 9 PEÇAS GRÁFICAS PARA DIVULGAÇÃO

---

Com o intuito de divulgar este projeto de videoinstalação na UNEB, em outras universidades e nas redes sociais, pensamos em criar peças gráficas que comuniquem ao público as informações do evento de forma instigante e eficaz. Para isso, consideramos imprescindível que essas peças dialoguem visualmente com a proposta da videoinstalação, ou seja, que transmitam aos futuros visitantes a essência do projeto.

Em busca da representação estética dessa essência da videoinstalação, pensamos então em criar uma composição visual que fugisse do lugar comum. Em outras palavras, consideramos que priorizar diagramações menos uniformes e explorar estruturas dentro de um desequilíbrio estético possa levar essas peças gráficas a transmitir, de forma intensa e poética, a atmosfera da exposição. Por fim, as composições gráficas deverão ser em preto e branco para criarem conexões maiores com os conteúdos exibidos na videoinstalação.

Quatro peças gráficas serão criadas: um banner 60x90 que ficará na entrada da exposição comunicando o evento; um cartaz A3 que será divulgado nos ambientes universitários; um flyer 10x15 que atuará como um convite impresso a ser entregue para os professores do curso de Design da UNEB, além de ser publicado nas redes sociais; e um livreto A5 com doze páginas que ficará disponível para o público na entrada do evento, atuando como um registro impresso da videoinstalação.

Durante um processo inicial de pesquisa em busca de peças gráficas referenciais que divulgassem exposições artísticas contemporâneas, percebemos que as próprias peças em exposição, sejam desenhos, pinturas ou fotografias, são utilizadas como elementos gráficos principais sob certo destaque visual. Destacamos então três produtos gráficos para uma sucinta análise de similares, onde pudemos perceber características que se enquadravam nas especificações do nosso processo de criação. Como produziremos quatro peças gráficas que apresentam aplicações distintas, os similares variam entre imagens de flyer e de cartaz, conforme especificado na próxima página.

### Similar 1

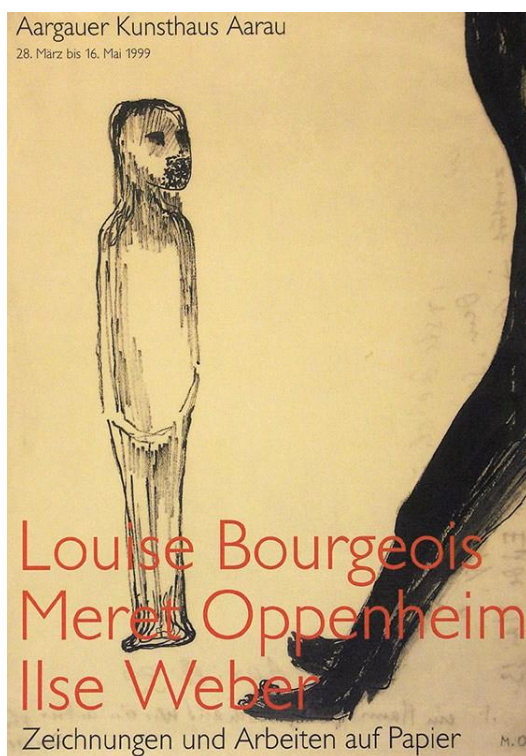


Figura 116: Louise Bourgeois / Meret Oppenheim / Ilse Weber. Fonte: Disponível em: <[http:// poster-gallery.com/en/shop/view\\_product](http://poster-gallery.com/en/shop/view_product)>. Acesso em: 12 jun. 2018.

Este primeiro similar se trata de um cartaz A3 e foi bastante interessante para direcionar a criação das peças de divulgação, pois apresenta uma diagramação peculiar e menos uniforme. Além disso, uma ilustração do artista foi aplicada como elemento central, criando uma eficiente conexão entre a peça de divulgação e o evento em questão. Outra observação interessante foi com relação à tipografia, que surge com boa legibilidade e forte impacto visual, onde o título aparece maior e de cor mais intensa para ganhar destaque.

Criatividade e contemporaneidade surgem na forma como as letras foram sobrepostas às imagens sem haver perda de leitura ou compreensão das figuras. O formato vertical da composição foi escolhido com eficiência, apresentando um aproveitamento do espaço. A única questão deste similar que destoa da objetividade das peças de divulgação é a presença de cores na composição visual.

## Similar 2

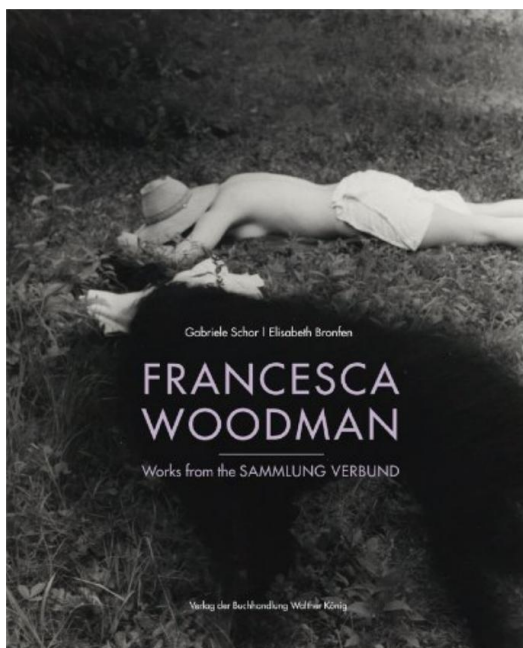


Figura 117: Francesca Woodman: Works from the Sammlung Verbund. Fonte: Disponível em: <<http://www.amazon.co.uk/Francesca-Woodman-Works>>. Acesso em: 12 jun. 2018.

O segundo similar é um flyer de uma exposição da fotógrafa Francesca Woodman que apresenta uma fotografia da artista como elemento gráfico principal, o que é bastante interessante e pertinente para a criação das peças em questão. A escolha tipográfica foi bem aplicada, com boa legibilidade e com forte impacto visual no nome da fotógrafa causado pelo tamanho do corpo tipográfico e pelo fato de estar em caixa alta.

A apresentação de uma composição visual em preto e branco e a aplicação de manchas escuras na imagem para aplicação do texto foram questões que se assemelham às necessidades deste processo criativo. O formato vertical bem diagramado foi outra observação condizente com este projeto gráfico. Uma observação neste similar que não se aplicará no desenvolvimento técnico das peças é o fato das informações textuais estarem centralizadas dentro de uma perspectiva mais uniforme.

## Similar 3



Figura 118: Phoria's Debut album "Volition" out now via X Novo. Fonte: Disponível em: <<http://www.withguitars.com/phorias-debut-album-volition-now-via-x-novo>>.

<<http://www.withguitars.com/phorias-debut-album-volition-now-via-x-novo>>.

Acesso em: 12 jun. 2018.

Tratando-se de um cartaz A3, este terceiro similar apresenta características comuns aos outros dois similares anteriores e que se identificam com a proposta das peças gráficas descritas neste relatório, sendo elas: a utilização de uma ilustração do artista como elemento gráfico principal; a aplicação de uma tipografia de grande peso visual para o título; a apresentação de uma composição gráfica em preto e branco; boa legibilidade das informações textuais; e disposição dos elementos num formato verticalizado. O que não será aplicado à criação das peças gráficas da videoinstalação é a diagramação de elementos centralizados.

Uma questão interessante que percebemos durante a análise dos similares foi a preocupação com a hierarquia de informações, onde as imagens aparecem dentro de uma proporção bem estruturada junto aos textos e estes apresentam variações de tamanhos de acordo com a necessidade estratégica que cada informação.

Após encontrar um direcionamento para o desenvolvimento criativo por meio da análise dos similares, percebemos a importância de criar uma composição visual que atuasse como o “DNA” do conjunto de peças gráficas. Ou seja, uma estrutura de elementos gráficos que fosse padrão em todas as peças da divulgação da exposição para que justamente

apresentassem uma conexão visual e contextual entre elas, variando apenas as informações textuais. O primeiro passo foi definir um elemento gráfico que dialogasse visualmente com a proposta da videoinstalação para ser aplicada em todas as peças de divulgação.

Baseada na análise de similares, optamos por utilizar uma imagem de alguma obra que estivesse presente na exposição e selecionamos uma ilustração presente no *sketchbook* da videoinstalação. Consideramos que este desenho não só transmita a essência deste projeto de uma forma poética e artística, mas também comunique ao público-alvo um segmento do conteúdo autorreferente que será apresentado na videoinstalação. O desenho selecionado foi o seguinte:



Figura 119: Desenho de autoria própria presente no sketchbook da videoinstalação “Ruptura”.

Após a escolha do elemento principal, iniciamos a etapa de tratamento de imagem e diagramação da composição junto ao título e subtítulo. O formato que criamos essa composição padrão foi o A3 (42x29,7cm) utilizando um espaço verticalizado e, posteriormente, apenas readaptaríamos essa composição base para os demais formatos. Seguindo referências da análise de similares, destacamos o nome da videoinstalação aplicando uma tipografia não serifada que tivesse boa legibilidade e significativo peso visual, com considerável espessura e altura, utilizando os textos em caixa alta. Além disso,

exploramos a textura da ilustração escolhida, testando composições que preenchessem o espaço vertical de forma proveitosa e original. Quanto aos alinhamentos, foi priorizada a ideia inicial de dispor os elementos de uma forma menos uniforme, alinhando os títulos ao lado direito da ilustração. Chegamos então a seguinte composição gráfica, onde posteriormente incluiremos as informações de acordo com cada peça:

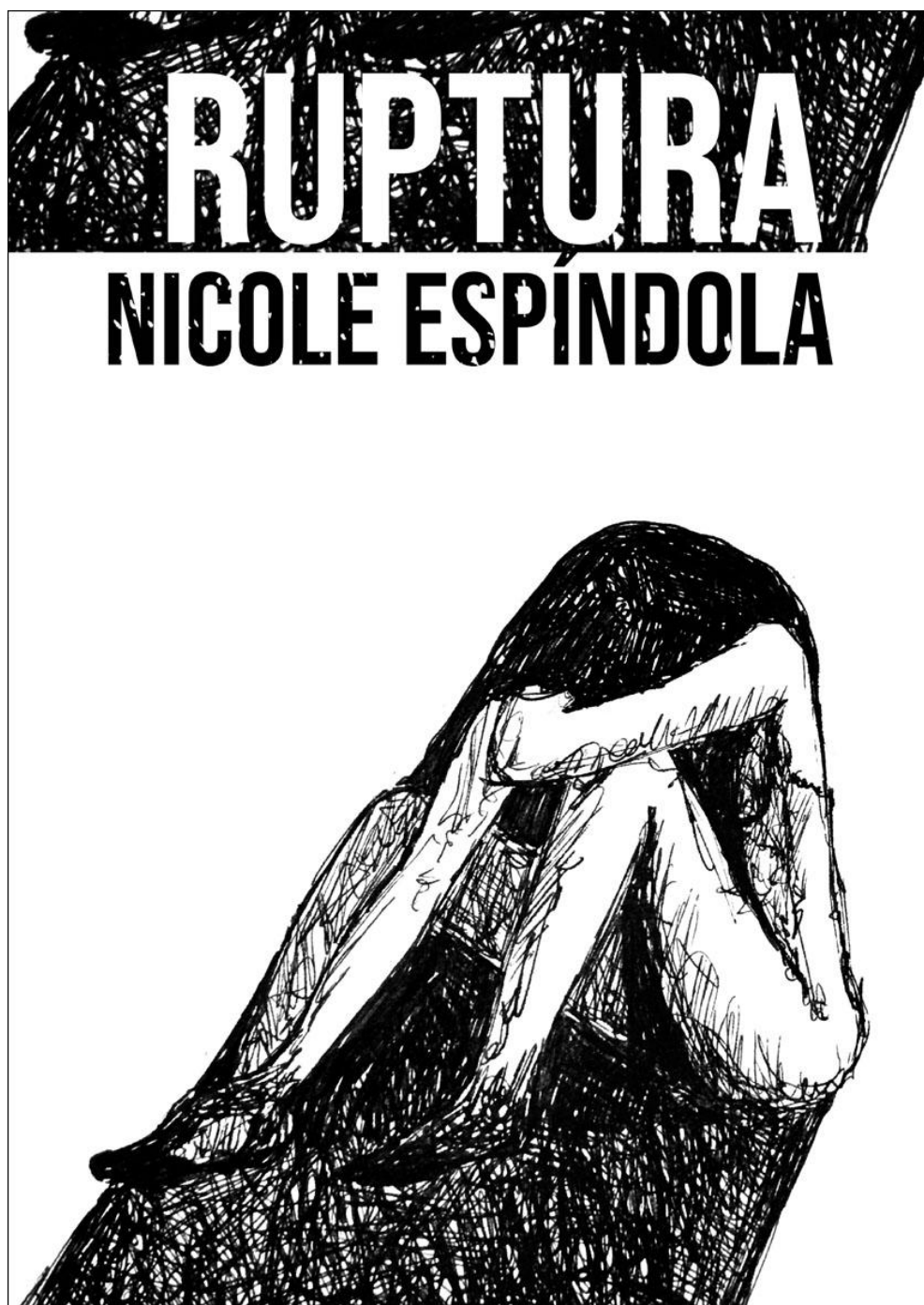


Figura 120: Composição gráfica padrão de autoria própria.

A tipografia aplicada foi a *Bebas Neue* que apresenta uma boa altura e espessura de seus caracteres, sendo estes apenas disponíveis em caixa alta. Essa tipografia foi escolhida por conta do seu peso visual, boa legibilidade e por apresentar a possibilidade de ser aplicada tanto em títulos e subtítulos quanto em informações textuais.

**ABCDEFGHIJK**  
**LMNOPQRSTUVWXYZ**  
**1234567890**  
**!@#\$%^&\*() ~ Ç . , + /**

Após a definição da composição gráfica que será predominante nas peças de divulgação, prosseguimos com o desenvolvimento criativo, conforme será tecnicamente especificado a seguir.

### CARTAZ

A arte para o cartaz A3 foi elaborada utilizando a composição gráfica padrão criada, onde as informações necessárias para a divulgação do projeto foram incluídas. Considerando que os cartazes serão fixados nos ambientes universitários, analisamos quais dados textuais deveriam estar presentes para comunicar o evento. Como o padrão gráfico já contém duas informações importantes, que é o nome do projeto e a autoria deste, um planejamento informacional foi criado onde elencamos algumas perguntas cujas respostas constariam no cartaz. São elas: Do que se trata? Orientado por quem? Quando? Que horas? Onde?

Dispomos essas informações de texto ao redor da ilustração da composição principal, com exceção das duas primeiras respostas que destacamos, colocando-as abaixo do subtítulo. Essa escolha de distribuir os textos envolta do desenho foi justamente para criar uma composição visual que fuja do lugar comum, ou seja, que quebre a ideia de textos muito alinhados, buscando explorar possíveis disposições destes com a ilustração. Chegamos então ao seguinte resultado para o cartaz:

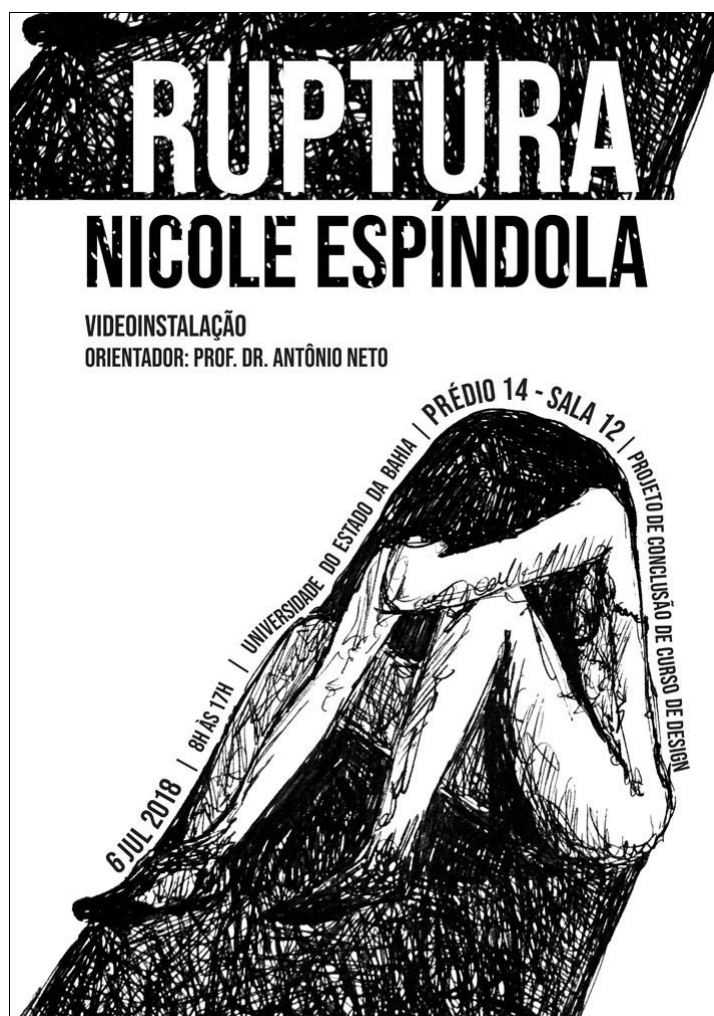


Figura 121: Cartaz de autoria própria para divulgação da videoinstalação “Ruptura”.

É importante salientar que o formato A3 foi pensado com intuito de apresentar um campo visual considerável sem precisar exagerar com tamanhos maiores ou criar uma peça que passasse despercebida com tamanhos menores. Quanto à demanda, serão impressos no total quinze cartazes em papel *couché* fosco de 115g.

## BANNER

O *banner* estará disposto na entrada da videoinstalação, mais especificamente colado na parte de fora da parede principal da sala que acontecerá o evento. O intuito dessa peça é indicar aos visitantes que aquele é de fato o ambiente da exposição e, portanto, não necessita conter as informações textuais do cartaz A3. Com formato de 60x90cm, o banner terá apenas

um impresso em papel *couché* de 240g de gramatura. Sendo assim, a arte do banner apresenta a mesma composição gráfica padrão, onde apenas foram feitos alguns ajustes no alinhamento e na disposição dos elementos, com intuito de preservar o padrão já estipulado. Além do título do projeto e autoria deste, foram inseridas as respostas para tais perguntas: Do que se trata? Orientado por quem? Em que contexto? Chegando ao seguinte resultado:

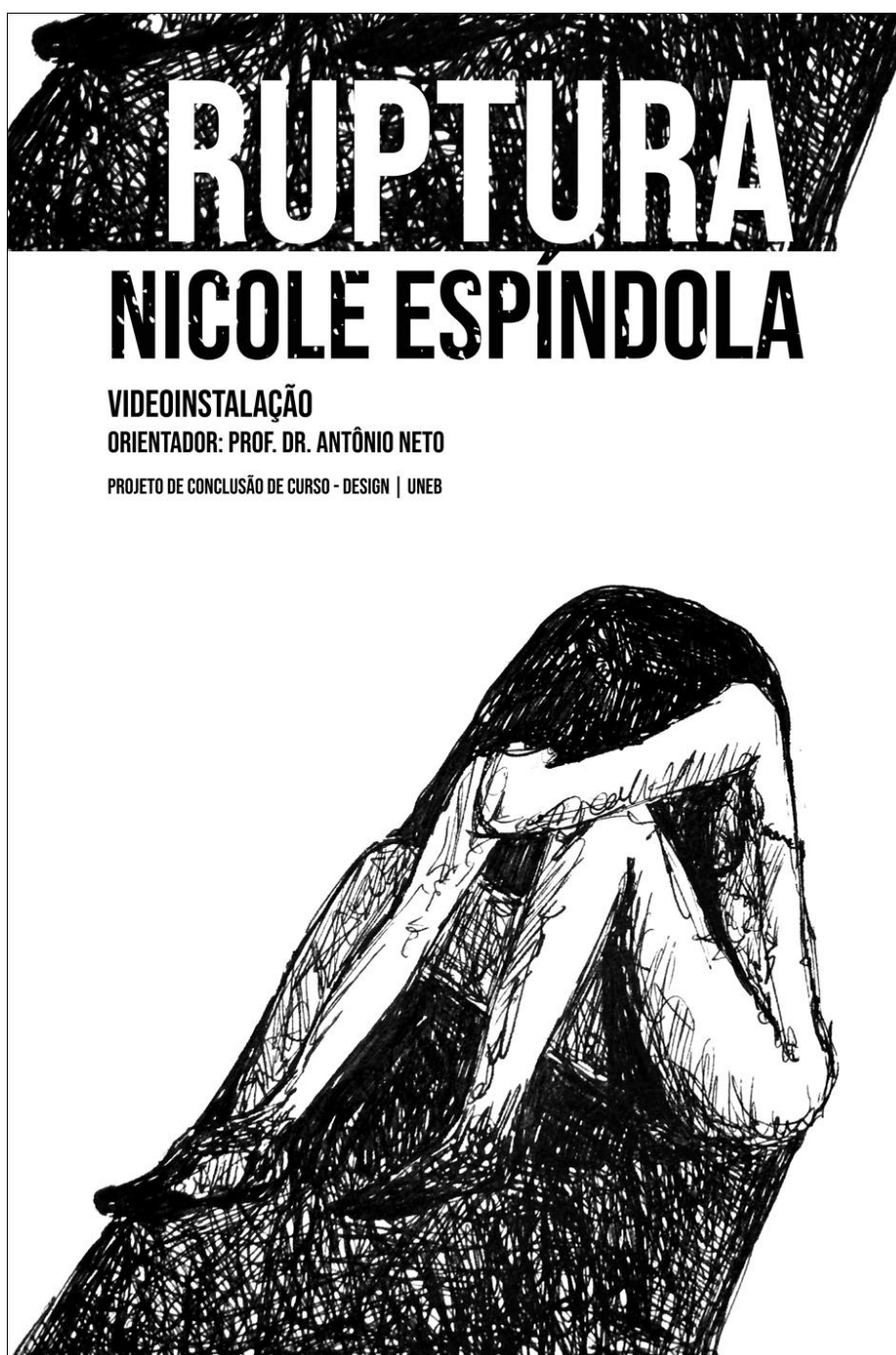


Figura 122: Banner de autoria própria para divulgação da videoinstalação “Ruptura”.

## FLYER

O *flyer* atuará como um convite impresso destinado aos professores do curso de Design da UNEB, dispostos dentro de um envelope preto. Além disso, essa mesma arte será divulgada nas redes sociais com o objetivo de alcançar um maior número de visitantes.

Independente de ser tanto um impresso quanto um arquivo digital, por se tratar de um convite a arte do *flyer* seguiu o mesmo padrão visual do cartaz A3, ou seja, apresenta a mesma composição gráfica com as mesmas informações textuais mudando apenas o formato, que agora é de 10x15cm verticalizado. Quanto à demanda, serão impressos no total trinta convites em papel *couché* fosco de 300g com intuito de divulgar um material mais resistente.

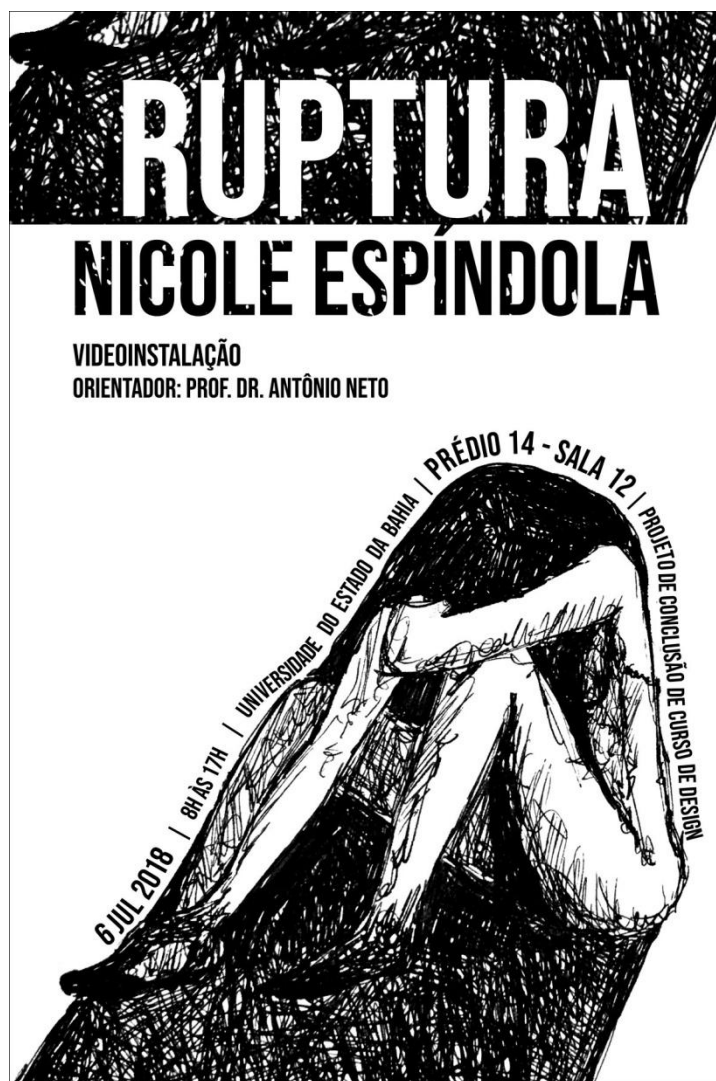


Figura 123: Flyer de autoria própria para divulgação da videoinstalação “Ruptura”.

## LIVRETO

O livreto atuará como um registro impresso da exposição, ou seja, nele constarão algumas imagens de peças que estarão expostas na videoinstalação. Este livreto será um impresso no tamanho A5 verticalizado com total de 12 páginas.

O passo inicial no desenvolvimento da criação desta peça gráfica foi separar as imagens que iriam compor o livreto com suas respectivas legendas. Dentro desse estudo de imagens, organizamos os textos que estariam presentes no conteúdo de acordo com a necessidade informacional de cada página. Após definir o conteúdo, foi preciso estruturar a sequência de páginas para posteriormente combinar a organização correta para impressão. Foi criada então uma boneca digital do que planejava desenvolver, exibida na próxima página em maior escala.

O terceiro passo foi partir para a criação dos layouts, experimentando algumas diagramações que não apenas comunicassem com eficiência o conteúdo do livreto, mas também apresentasse uma estrutura visual organizada e contemporânea.

É importante salientar que este livreto não atua como um catálogo e, portanto, não apresenta todas as imagens referentes à exposição. Além disso, este material foi pensado no intuito de disponibilizar aos visitantes um registro do evento que pudesse ser folheado e levado gratuitamente.

Durante o processo de criação desta peça gráfica, aplicamos uma diagramação que apresentasse margens de respiro em todas as páginas, com exceção daquelas que foram totalmente preenchidas com ilustrações. A tipografia *Bebas Neue* foi aplicada nos títulos, entretanto a *Helvética* foi escolhida para os textos, pois se trata de uma tipografia básica que apresenta boa legibilidade em impressos.

Serão impressos no total 40 livretos em papel *couché* fosco de 115g que ficarão disponíveis na mesa da entrada da videoinstalação.

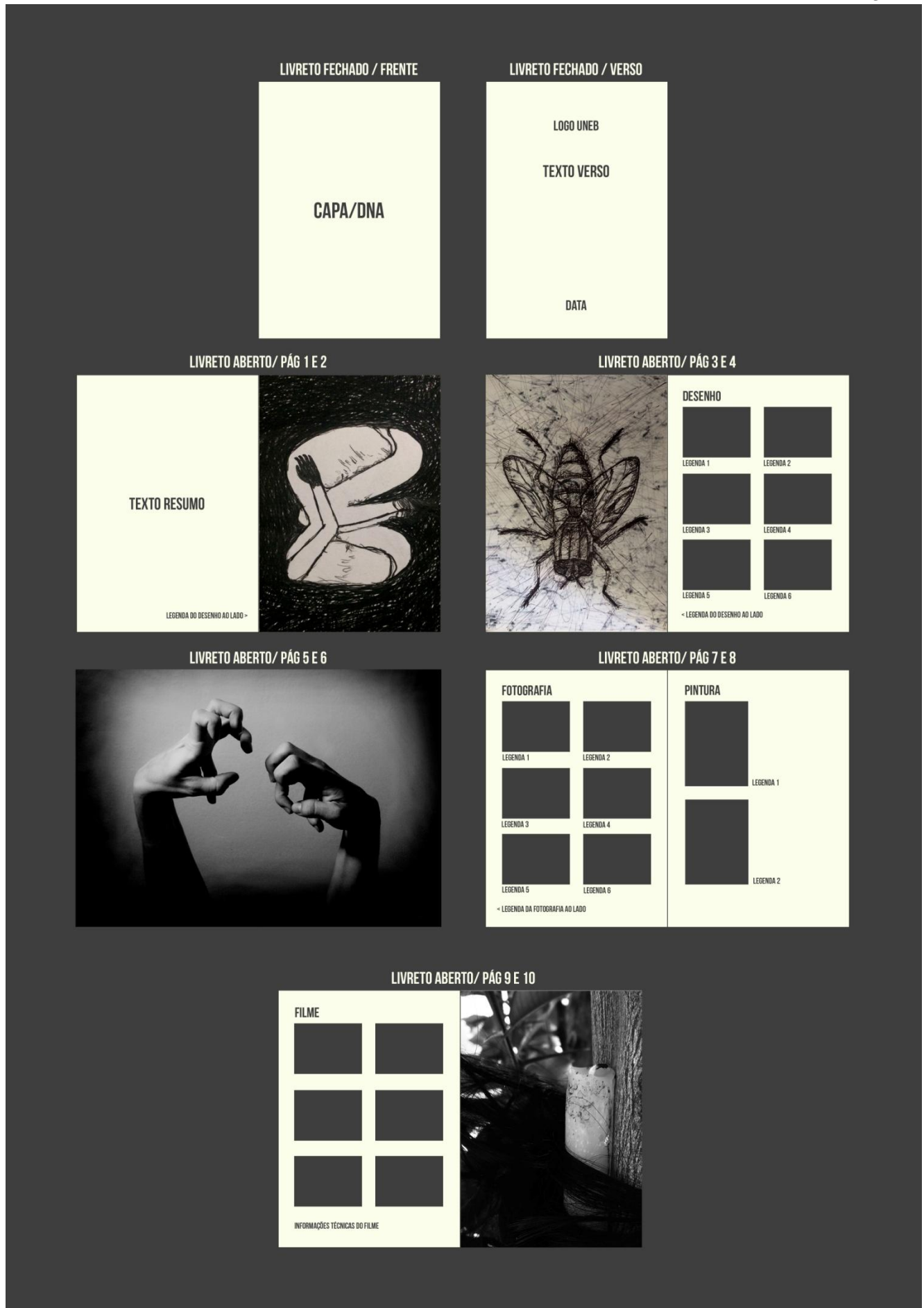


Figura 124: Boneca de autoria própria do livreto da videoinstalação.

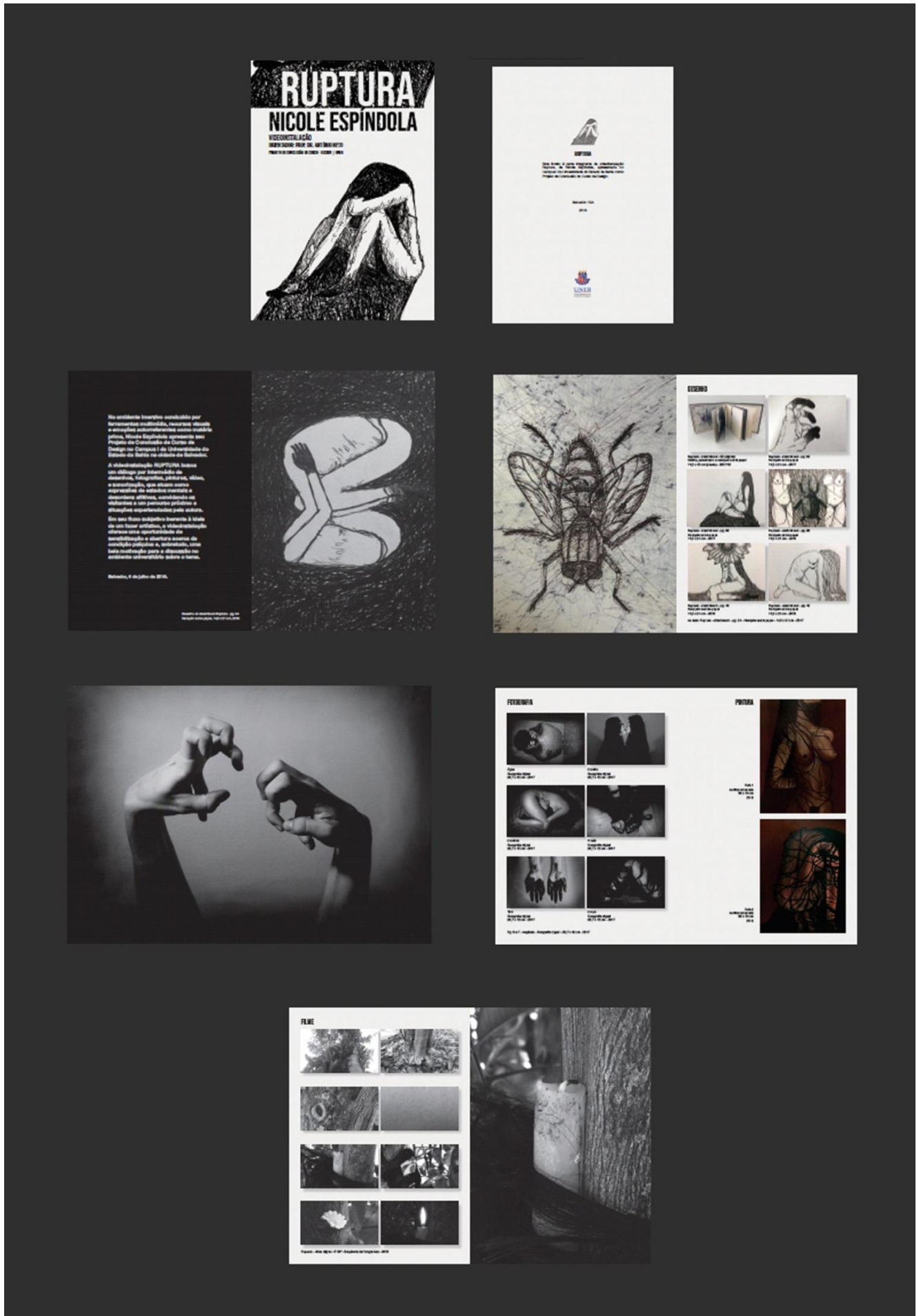


Figura 125: Esquema de paginação de autoria própria do livreto da videoinstalação.

## 10 RESULTADOS ESPERADOS

---

Com a exibição planejada para um ambiente universitário, ressalta-se que este projeto não tem a intenção de transmitir os conceitos psicanalíticos teóricos referentes à ansiedade e à depressão ao visitante, e sim proporcionar a este um ponto de vista que o estimule a considerar a arte como um recurso eficiente durante dificuldades psicológicas, pois muitos são os jovens que atualmente apresentam algum transtorno psíquico e não conseguem lidar com os desconfortos emocionais e os sintomas decorrentes.

Portanto, espera-se que esta videoinstalação proporcione reflexões e sensibilizações aos visitantes a respeito dos transtornos de ansiedade e depressão, sobretudo relacionando-os à busca por um convívio poético menos aflitivo com esses desconfortos psíquicos por meio da arte, revelando ao público a existência de possibilidades de lidar com dois transtornos psicológicos dolorosos de forma criativa e sensível.

## 11 REFERÊNCIAS TEÓRICAS

---

A FÁBRICA DE MULHERES DE CINDY SHERMAN. São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://foto.espm.br/sem-categoria/a-fabrica-de-mulheres-de-cindy—sherman/>>. Acesso em: 02 de out. 2017.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PSIQUIATRIA. Projeto Diretrizes: Transtornos de Ansiedades: Diagnóstico e Tratamento. 2008.

BARTHES, Roland. A câmara clara: notas sobre a fotografia. Editora Nova Fronteira, 2015.

BAUDELAIRE, Charles. O público moderno e a fotografia. Carta ao Sr. Diretor da Revue française sobre o Salão de 1859. Disponível em: <<http://entler.com.br/textos/ baudelaire2.html> >. Acesso em: 16 out. 2017.

BONI, Paulo Cesar & ACORSI, André Reinaldo. A margem da interpretação e a geração de sentido no fotojornalismo. Líbero: revista acadêmica, 2006.

CABAS, Antônio Godino. O sujeito da psicanálise de Freud e Lacan. Zahar, Rio de Janeiro, 2009.

DUBOIS, Phillippe. O ato fotográfico. Papyrus, São Paulo, 1983.

FIGUEIREDO, Luís Cláudio. As províncias da angústia. Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental, São Paulo, 1999.

FRASCESCA WOODMAN. O risco de ser artista. São Paulo, 2016. Disponível em: <<http://brasil.elpais.com/brasil/2016/22/cultura>>. Acesso em: 02 out. 2017.

FREUD, Sigmund. Inibições, Sintomas e Ansiedade. In: Um Estudo Autobiográfico, Inibições e Ansiedade, Análise Leiga e outros trabalhos (1925-1926). Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

FREUD, Sigmund. Ansiedade e Vida Instintual. In: Novas Conferências Introdutórias (1932-1933). Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1969.

HAUSER, Arnold. História Social da Literatura e da Arte. Volume 2. São Paulo: Mestre Jou, 1972.

LACAN, Jacques. O Seminário. A angústia. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. (O Seminário – A angústia. Recife. Centro de Estudos Freudianos do Recife. – publicação para circulação interna- 1975)

LEITE, Márcio Peter de Souza. A teoria dos gozos em Lacan. São Paulo, 2002.

LOWEN, Alexander. O corpo em Depressão. São Paulo: Summus editorial, 1972.

MACHADO, Isloany Dias. O conceito de angústia nas teorias de Freud e Lacan e suas relações com a linguagem. 2013. 105f. Dissertação (Pós-Graduação em Psicologia) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Mato Grosso do Sul, 2013.

MARCHETTI, Renato Luiz. Psiquiatria e psicologia no hospital geral: a clínica dos transtornos ansiosos. São Paulo, Lemos Editorial, 1994.

MELLO, Christine. Extremidades do vídeo. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

MULHERES NAS ARTES. A fotografia suja e bela de Nan Goldin. São Paulo, 2017. Disponível em: <<http://www.modefica.com.br/mulheres-na-arte-a-fotografia-suja-e-bela-de-nan-goldin>>. Acesso em: 11 out. 2017.

MURTA, Cláudia. A angústia tratada como um afeto. Rev. Filos, Aurora, Curitiba, v.23, n.33, p.359-375, 2011.

NASIO, J.-D. O livro da dor e do amor. Tradução, Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

PROTOCOLO DA REDE DE ATENÇÃO PSICOSSOCIAL. Sistema Único de Saúde. Santa Catarina, 2015.

QUINET, Antonio. Os outros em Lacan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. Digital, 2012.

QUINET, Antonio. Psicose e laço social: esquizofrenia, paranoia e melancolia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

ROUILLÉ, André. A fotografia: Entre documento e a arte contemporânea. São Paulo: Senac, 2005.

SANTAELLA, Lucia. Semiótica aplicada. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

SIMONETTI, Alfredo. A angústia e a ansiedade na psicopatologia fundamental. 2011. 165 f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011.

SOUGEZ, Marie-Loup. História da Fotografia. Lisboa: Dinalivro, 2001.

TAME, David. O poder oculto da música. São Paulo: Cultrix, 1993.

TAVARES, Leandro Anselmo Todesqui. A depressão como “mal-estar” contemporâneo: sujeito depressivo. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

VIEIRA, Marcus André. Como se ri da angústia. Biblioteca de Psicopatologia Fundamental. São Paulo, Escuta, 2002.

ZATORNE, Robert. A neurociência cognitiva da música. São Paulo: Instituto Piaget, 2003.



**13 ANEXO A: FOTOGRAFIAS DE FRANCESCA WOODMAN**

Figura 1: Self Deceit - Roma, 1978, por Francesca Woodman.

Fonte: Disponível em: <<http://www.brasil.elpais.com>>. Acesso em: 29 set. 2017.



Figura 2: Untitled - Colorado, 1976, por Francesca Woodman.

Fonte: Disponível em: <<http://www.theparisreview.org>>. Acesso em: 29 set. 2017.



Figura 3: Eel series - Roma, 1977, por Francesca Woodman.

Fonte: Disponível em: <<http://www.tate.org.uk>>. Acesso em: 29 set. 2017.



Figura 4: House 3 – Rhode Island, 1976, por Francesca Woodman.

Fonte: Disponível em: <<http://www.theparisreview.org>>. Acesso em: 29 set. 2017.



Figura 5: Self-portrait at 13 – Colorado, 1972, por Francesca Woodman.

Fonte: Disponível em: <<http://www.heenan.net>>. Acesso em: 29 set. 2017.

**14 ANEXO B: FOTOGRAFIAS DE NAN GOLDIN**

Figura 6: Nan one month after being battered, 1972, por Nan Goldin.

Fonte: Disponível em: <<http://www.tate.org.uk>>. Acesso em: 29 set. 2017.



Figura 7: Amanda in the mirror - Berlin, 1972, por Nan Goldin.

Fonte: Disponível em: <<http://www.tate.org.uk>>. Acesso em: 29 set. 2017.



Figura 8: Self-portrait in my blue bathroom - Berlin, 1991, por Nan Goldin.

Fonte: Disponível em:<<http://www.artnet.com>>. Acesso em: 29 set. 2017.



Figura 9: Empty Beds - Boston, 1979, por Nan Goldin.

Fonte: Disponível em:<<http://www.pinterest.com>>. Acesso em: 29 set. 2017.

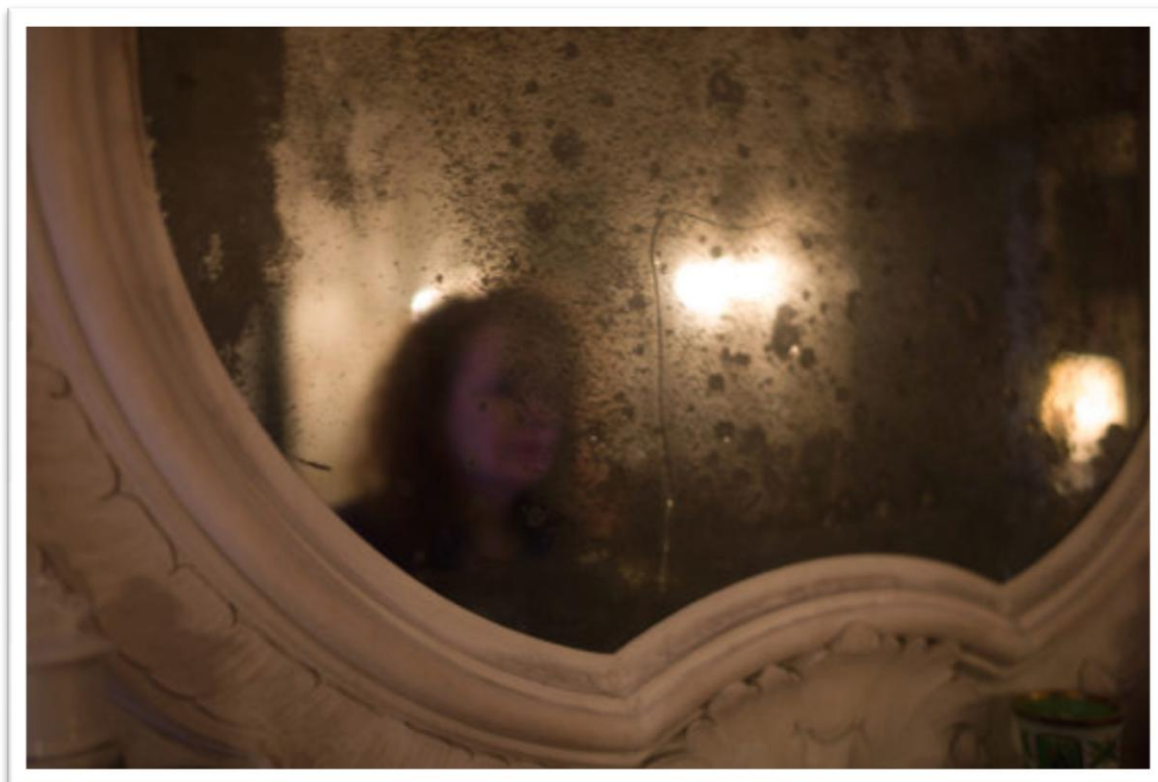


Figura 10: In the mirror at Albertos Plaza Venice Italy, 2013, por Nan Goldin.  
Fonte: Disponível em:<<http://www.fraenkegallery.com>>. Acesso em: 29 set. 2017.

**15 ANEXO C: FOTOGRAFIAS DE CINDY SHERMAN**

Figura 11: Untitled Film Still 82- New York, 1978, por Cindy Sherman.  
Fonte: Disponível em:<<http://www.artnet.com>>. Acesso em: 29 set. 2017.



Figura 12: Untitled Film Still 48- New York, 1979, por Cindy Sherman.  
Fonte: Disponível em:<<http://www.tate.org.uk>>. Acesso em: 29 set. 2017.



Figura 13: Untitled Film Still 24- New York, 1979, por Cindy Sherman.  
Fonte: Disponível em:<<http://www.tate.org.uk>>. Acesso em: 29 set. 2017.

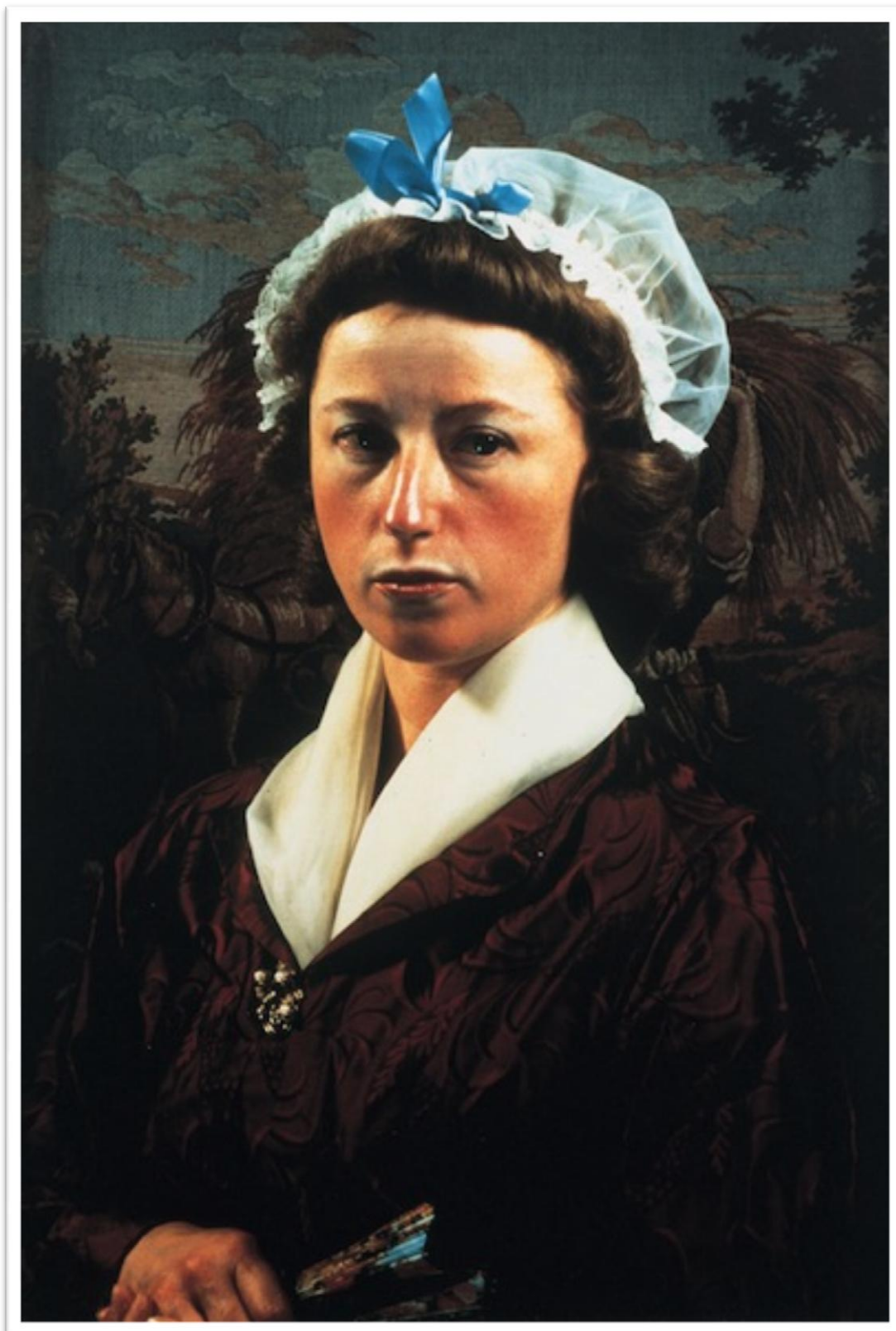


Figura 14: Untitled 216 – 1989, por Cindy Sherman.

Fonte: Disponível em: <<http://www.tate.org.uk>>. Acesso em: 29 set. 2017.

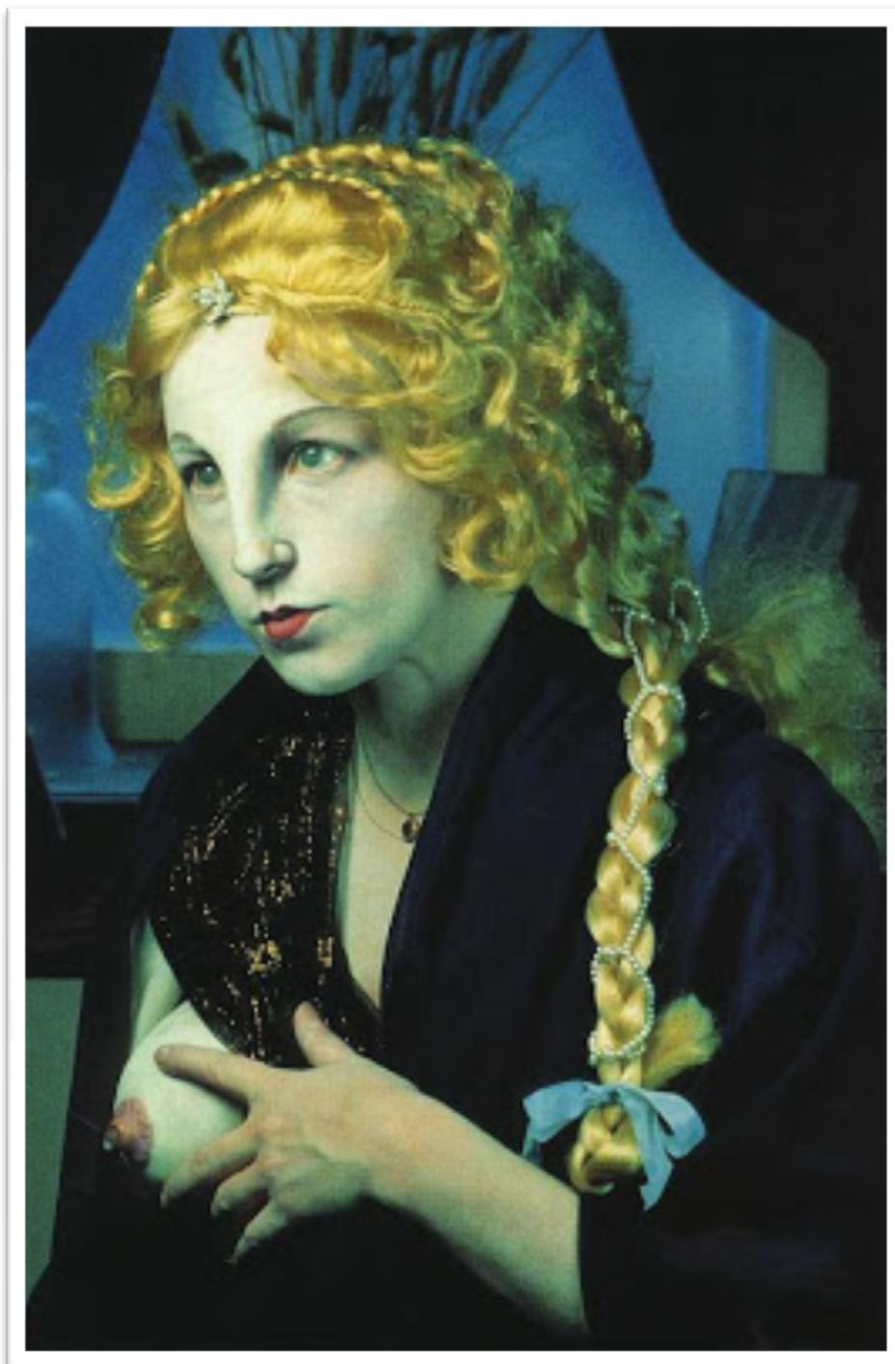


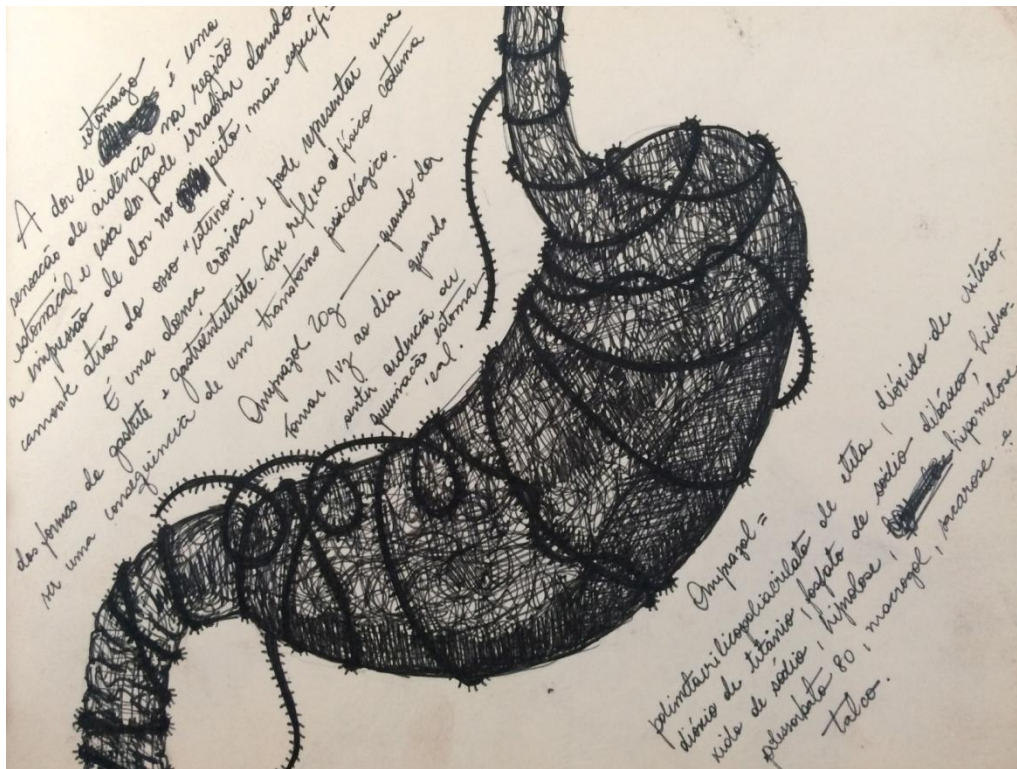
Figura 15: Untitled 225 – 1990, por Cindy Sherman.

Fonte: Disponível em: <<http://www.tate.org.uk>>. Acesso em: 29 set. 2017.

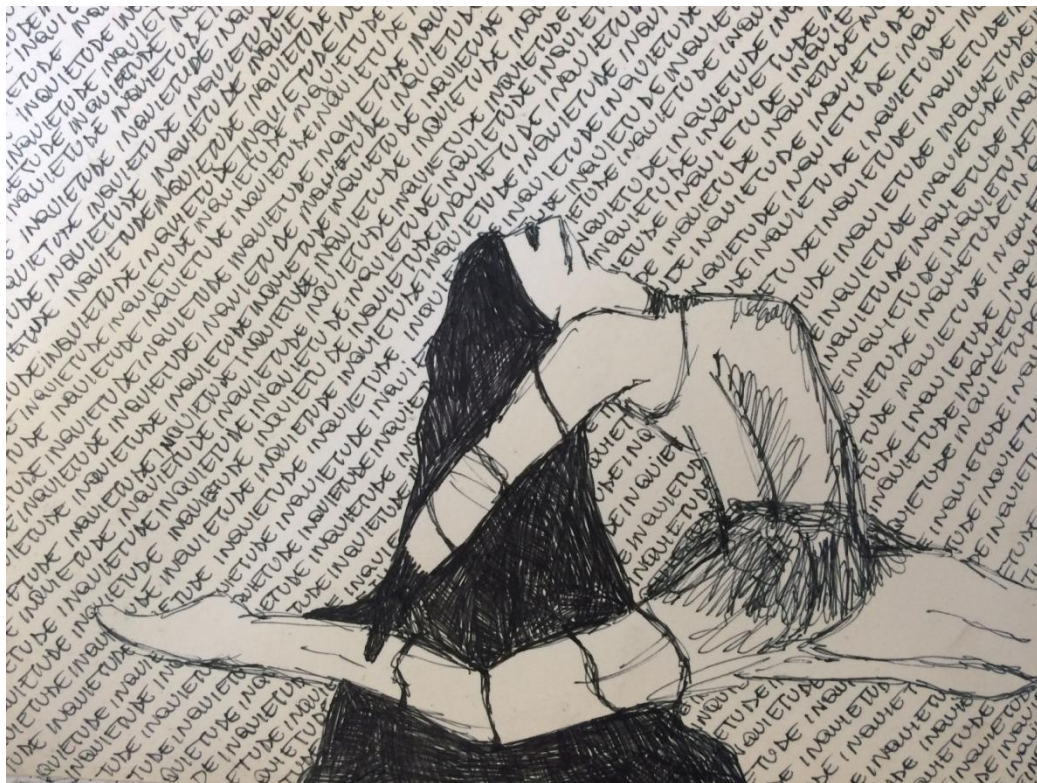
## 16 ANEXO D: DESENHOS DO SKETCHBOOK



Figuras 50 e 51: Desenhos elaborados pela aluna Nicole Espíndola no sketchbook da videoinstalação.



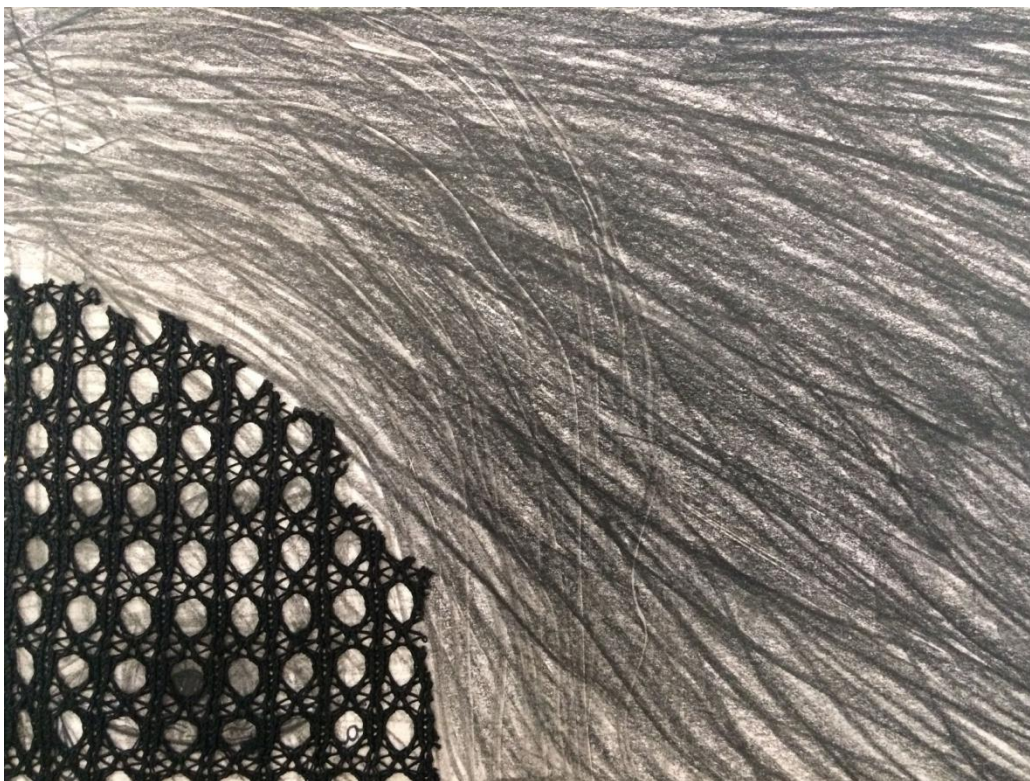
Figuras 52 e 53: Desenhos elaborados pela aluna Nicole Espíndola no sketchbook da videoinstalação.



Figuras 54 e 55: Desenhos elaborados pela aluna Nicole Espíndola no sketchbook da videoinstalação.



Figuras 56 e 57: Desenhos elaborados pela aluna Nicole Espíndola no sketchbook da videoinstalação.



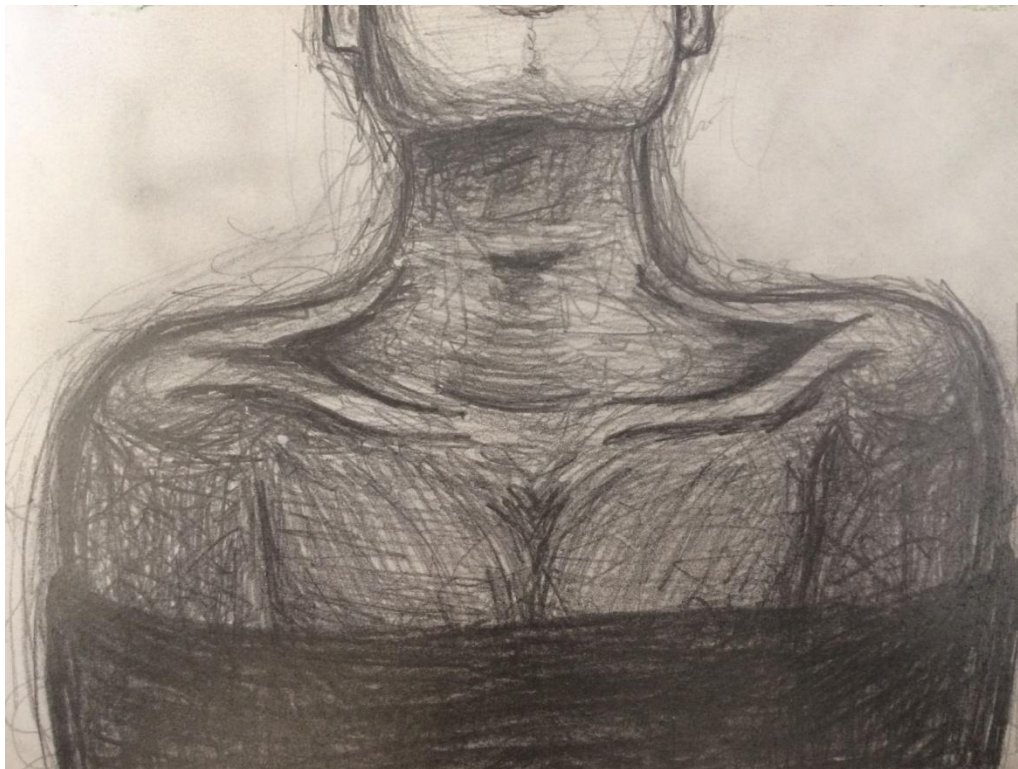
Figuras 58 e 59: Desenhos elaborados pela aluna Nicole Espíndola no sketchbook da videoinstalação.



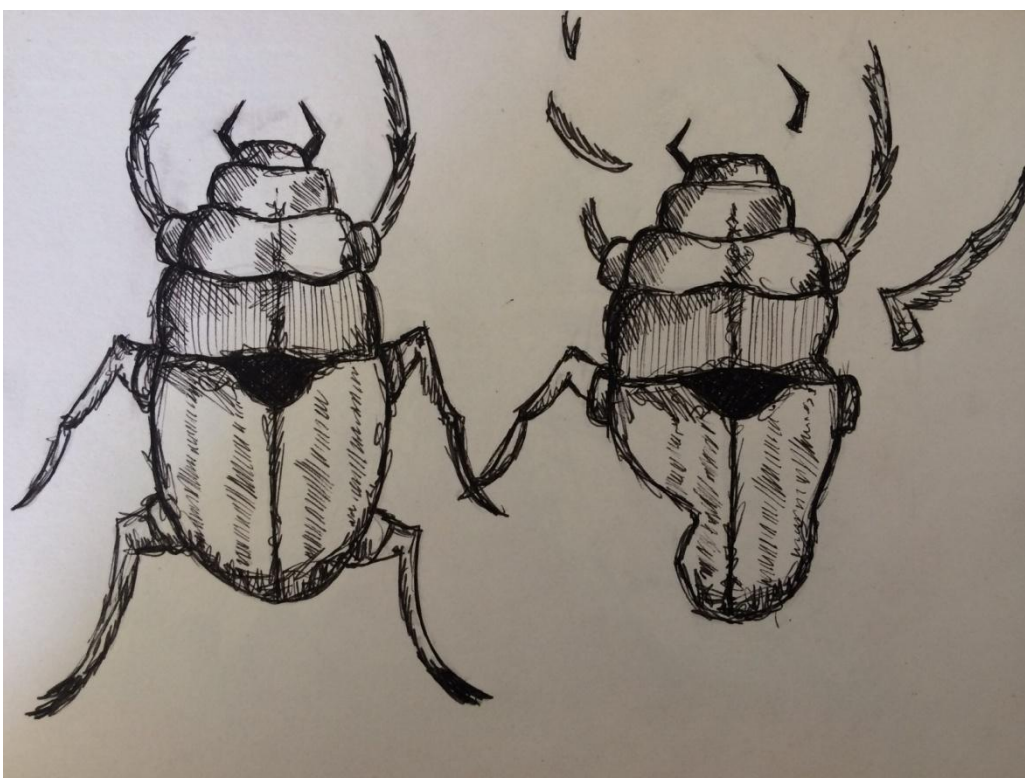
Figuras 60 e 61: Desenhos elaborados pela aluna Nicole Espíndola no sketchbook da videoinstalação.



Figuras 62 e 63: Desenhos elaborados pela aluna Nicole Espíndola no sketchbook da videoinstalação.



Figuras 64 e 65: Desenhos elaborados pela aluna Nicole Espíndola no sketchbook da videoinstalação.



Figuras 66 e 67: Desenhos elaborados pela aluna Nicole Espíndola no sketchbook da videoinstalação.



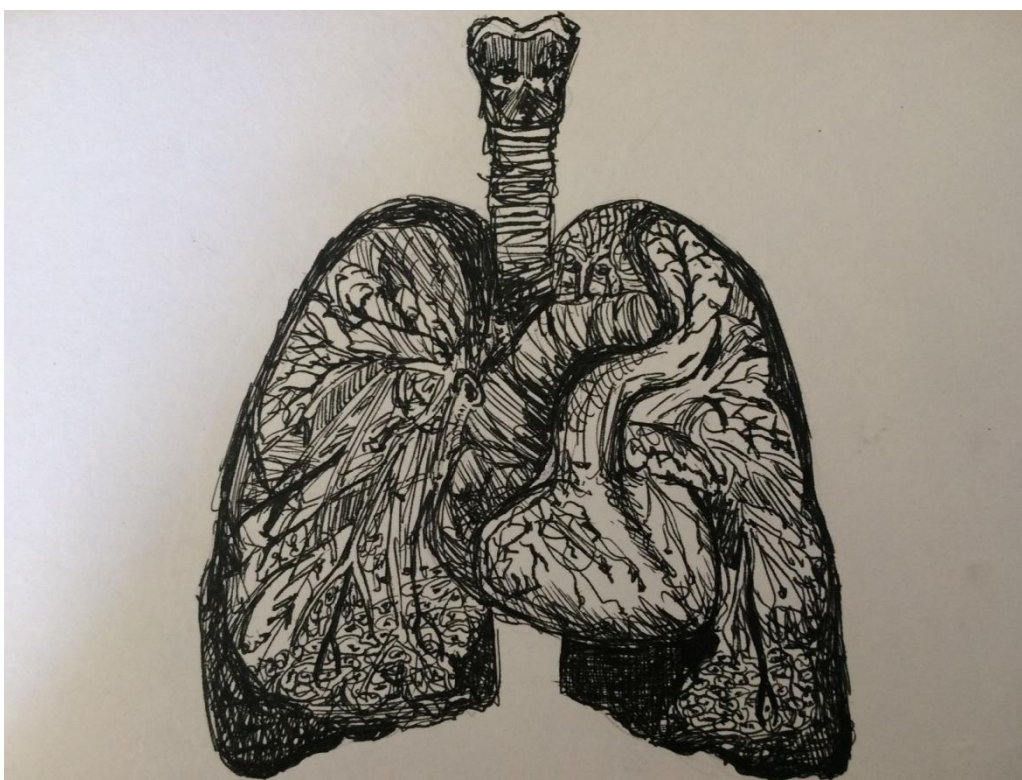
Figuras 68 e 69: Desenhos elaborados pela aluna Nicole Espíndola no sketchbook da videoinstalação.



Figuras 70 e 71: Desenhos elaborados pela aluna Nicole Espíndola no sketchbook da videoinstalação.



Figuras 72 e 73: Desenhos elaborados pela aluna Nicole Espíndola no sketchbook da videoinstalação.



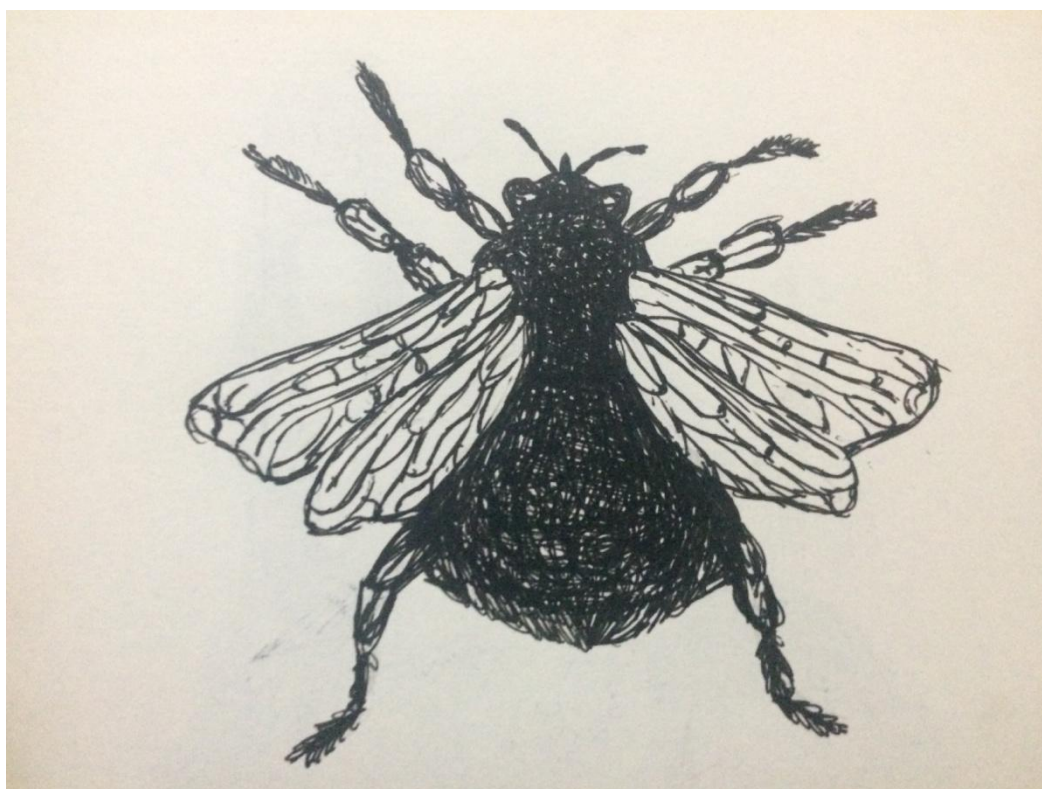
Figuras 74 e 75: Desenhos elaborados pela aluna Nicole Espíndola no sketchbook da videoinstalação.



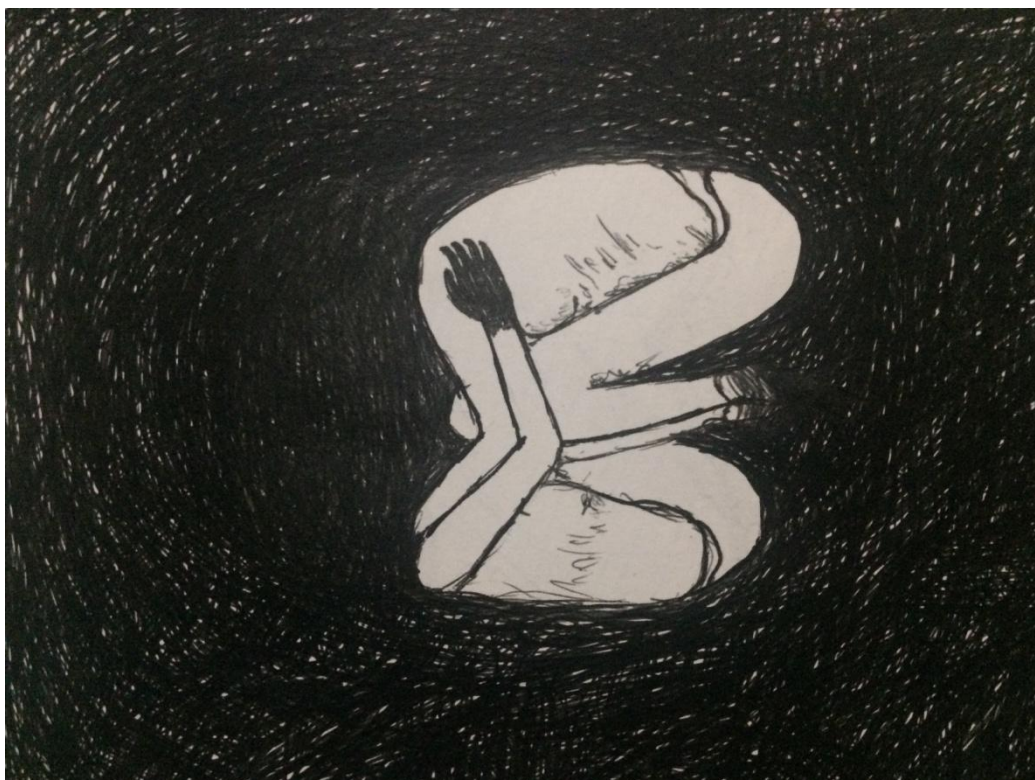
Figuras 76 e 77: Desenhos elaborados pela aluna Nicole Espíndola no sketchbook da videoinstalação.



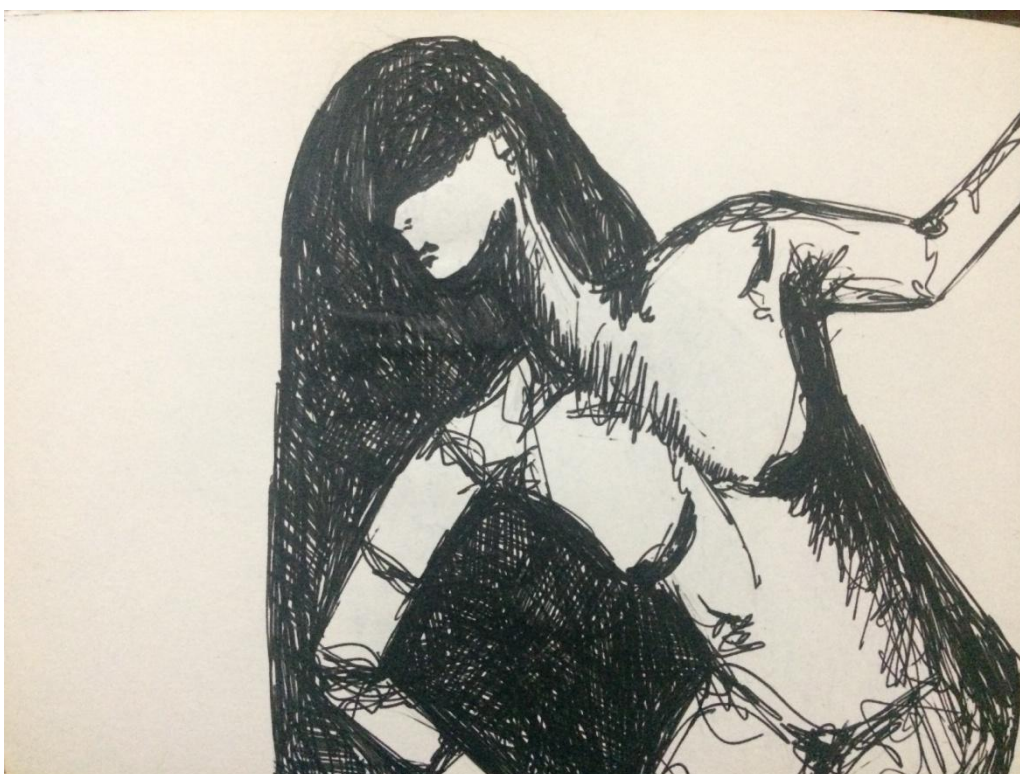
Figuras 78 e 79: Desenhos elaborados pela aluna Nicole Espíndola no sketchbook da videoinstalação.



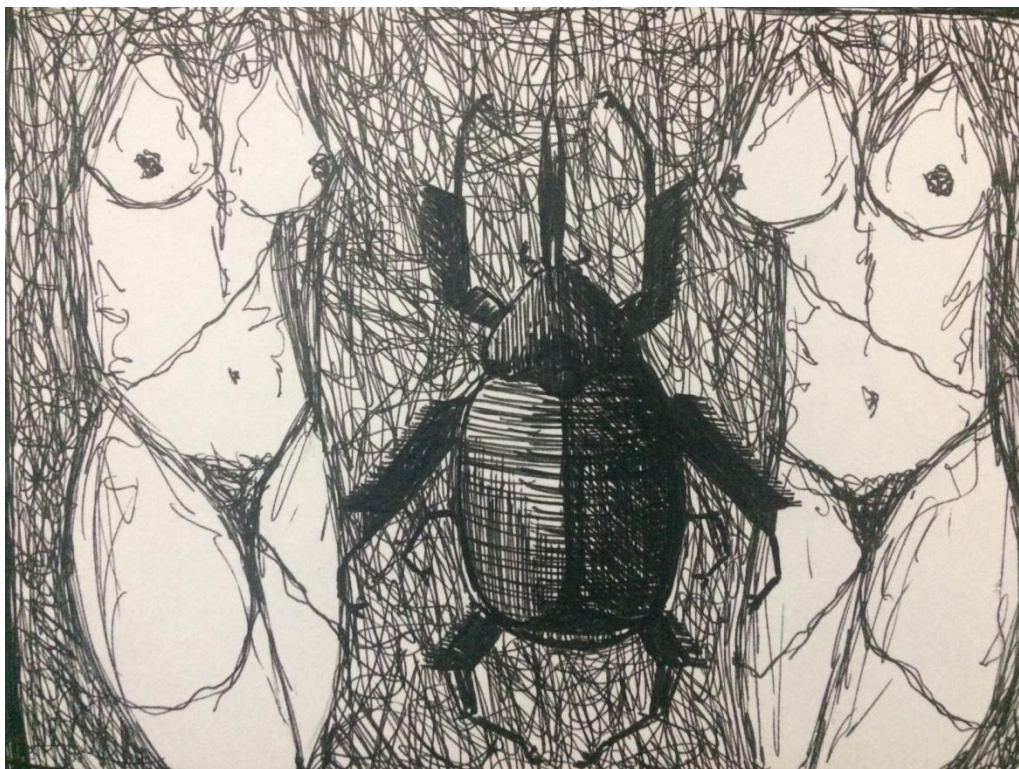
Figuras 80 e 81: Desenhos elaborados pela aluna Nicole Espíndola no sketchbook da videoinstalação.



Figuras 82 e 83: Desenhos elaborados pela aluna Nicole Espíndola no sketchbook da videoinstalação.



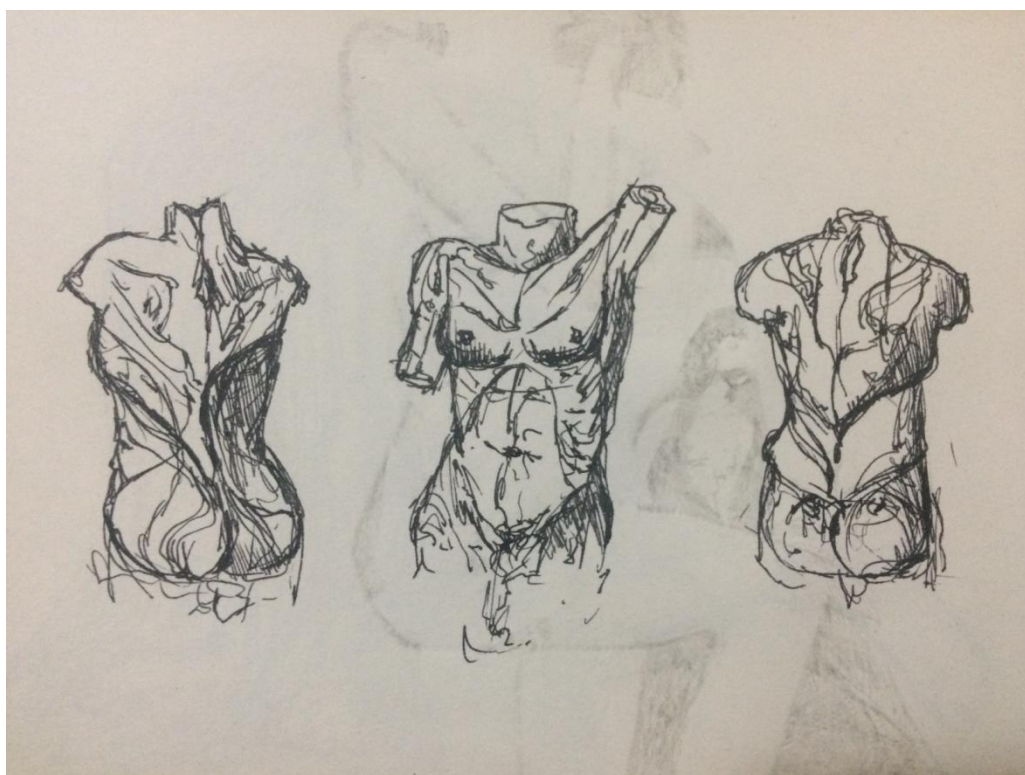
Figuras 84 e 85: Desenhos elaborados pela aluna Nicole Espíndola no sketchbook da videoinstalação.



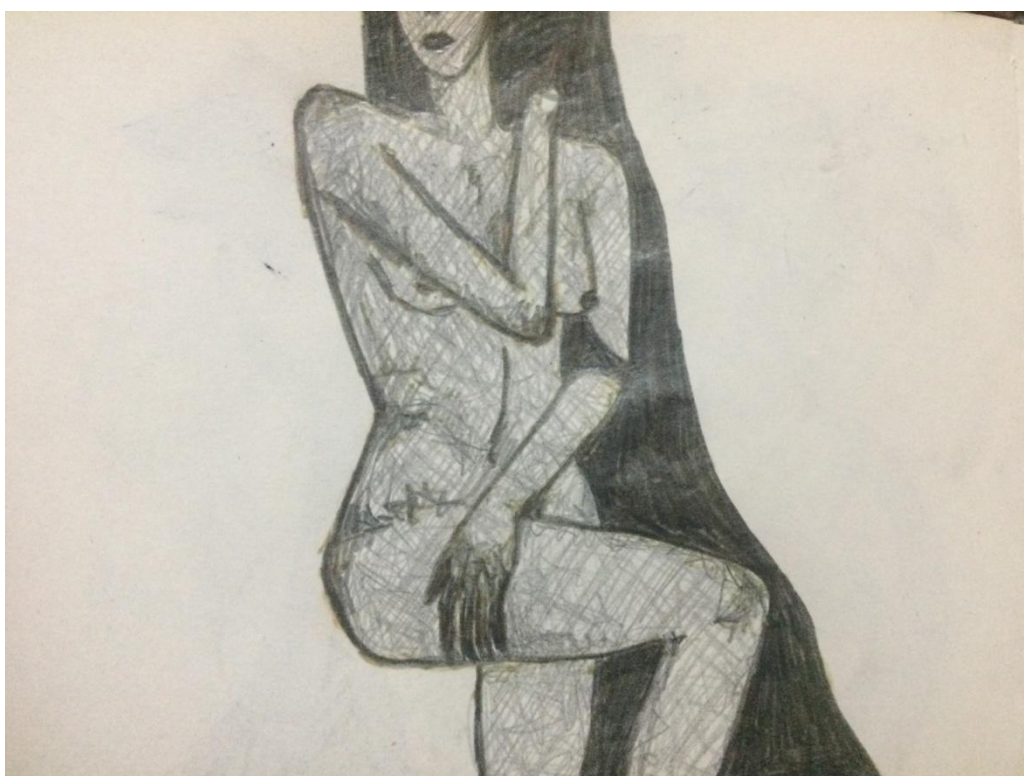
Figuras 86 e 87: Desenhos elaborados pela aluna Nicole Espíndola no sketchbook da videoinstalação.



Figuras 88 e 89: Desenhos elaborados pela aluna Nicole Espíndola no sketchbook da videoinstalação.



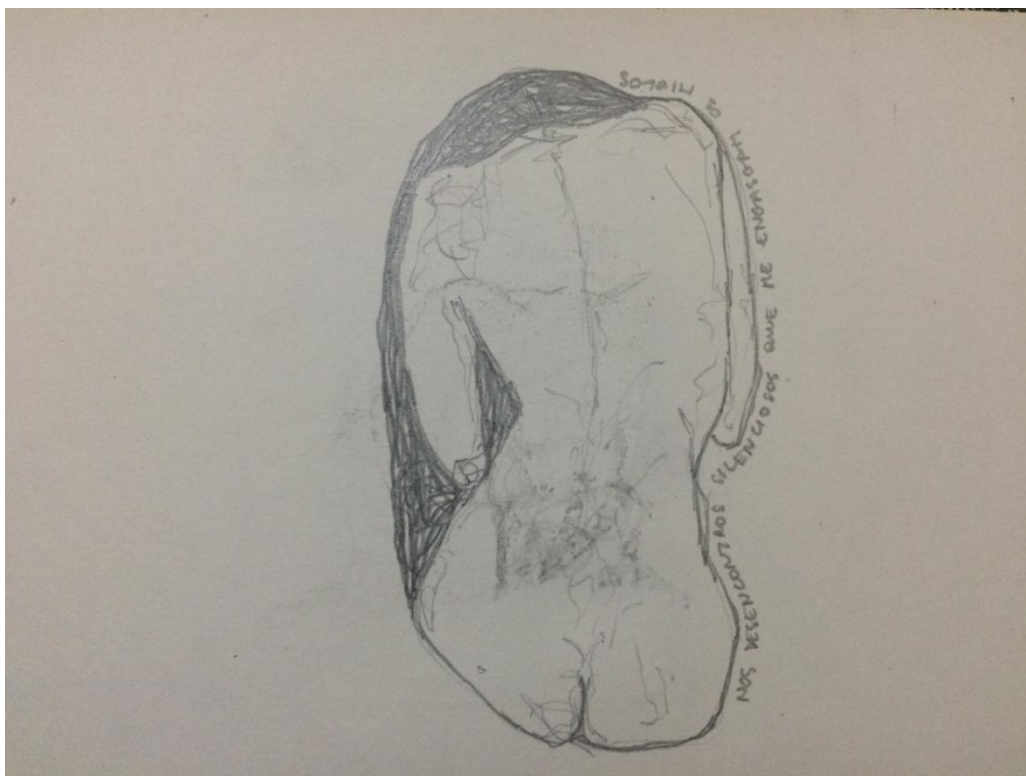
Figuras 90 e 91: Desenhos elaborados pela aluna Nicole Espíndola no sketchbook da videoinstalação.



Figuras 92 e 93: Desenhos elaborados pela aluna Nicole Espíndola no sketchbook da videoinstalação.



Figuras 94 e 95: Desenhos elaborados pela aluna Nicole Espíndola no sketchbook da videoinstalação.



Figuras 96 e 97: Desenhos elaborados pela aluna Nicole Espíndola no sketchbook da videoinstalação.



Figura 98 e 99: Desenhos elaborados pela aluna Nicole Espíndola no sketchbook da videoinstalação.



Figura 100: Desenho elaborado pela aluna Nicole Espíndola no sketchbook da videoinstalação.