

A Imagem Feminina e a Violência de Gênero entre Fotografia e Pintura em *Até que a Morte nos Separe*, de Graça Craidy

The Female Image and Gender Violence between Photography and Painting in Graça Craidy's Until Death Do Us Part

Sandro Adriano da Silva*

Recebido em
29/08/2026

*Pós-doutorando em Letras/Estudos Literários - PUC/Goiás.
Doutor em Letras/Estudos Literários - UFPR.

Aprovado em
15/09/2026

Como citar:

da Silva, S. A. (2026). A imagem feminina e a violência de gênero entre fotografia e pintura em *Até que a morte nos separe*, de Graça Craidy. *Imagem: Revista de História da Arte*, 8(1). <https://doi.org/10.34024/y0xr1w07>.

Resumo:

Este artigo analisa a série *Até que a morte nos separe*, de Graça Craidy, iniciada em 2014 a partir de imagens de crimes contra mulheres encontradas pela artista em buscas no Google. O estudo reconstrói, conforme a documentação permite, a circulação dessas imagens-fonte e examina sua reelaboração em pinturas acrílicas, considerando enquadramento, posição, cor, pincelada, relação figura-fundo, materialidade e apresentação. A discussão articula fotografia e documento, ética da visualidade, relações entre fotografia e pintura e écfrase curatorial. Propõem-se duas noções operatórias: reativação pictórica, processo pelo qual a imagem-fonte reaparece em outro regime material, cromático e temporal, sem pressupor reparação da violência; e resistência visual, efeito formal produzido por pincelada aparente, cromatismo antinaturalista, escala e instabilidade dos contornos. A análise de quatro pares mostra que Craidy preserva poses e recortes reconhecíveis, mas altera as condições de aparição do corpo, enquanto fotografia, pintura, estatística e palavra ampliam o campo ético-político da recepção.

Palavras-chave:

Graça Craidy

Fotografia

Pintura

Violência de gênero

Imagem

Abstract:

This article examines Graça Craidy's series *Até que a morte nos separe* (2014), produced from images of crimes against women located by the artist through Google searches. Based on available documentation, the study reconstructs the circulation of these source images and analyzes their reworking in acrylic painting, considering framing, bodily position, color, brushwork, figure-ground relations, materiality, and modes of presentation. The discussion articulates photography and document, the ethics of visibility, relations between photography and painting, and curatorial ekphrasis. It proposes two operative notions: pictorial reactivation, through which the source image reappears within another material, chromatic, and temporal regime without implying reparation of violence; and visual resistance, produced by visible brushwork, antinaturalistic color, scale, and unstable contours. Analysis of four pairs shows that Craidy preserves recognizable poses and framings while altering the conditions of appearance, expanding the ethical-political field of reception through interactions among photography, painting, statistics, language, and spectatorship practices.

Keywords:

Graça Craidy

Photography

Painting

Gender violence

Image

A Imagem Feminina e a Violência de Gênero entre Fotografia e Pintura em *Até que a Morte nos Separe*, de Graça Craidy

Introdução

A sequência com que Graça Craidy rememora o impacto inicial da pesquisa, “Estarrecida. Injuriada. Furiosa. [...] alertar, conscientizar, gritar” (Craidy, 2025, p. 2), reúne numa mesma inflexão a violência da descoberta e o impulso que dela nasce, pois o espanto diante de uma recorrência especialmente perturbadora, a de que, em parcela expressiva dos assassinatos de mulheres examinados pela artista, o autor era precisamente o homem com quem a vítima mantivera uma relação afetiva, muitas vezes marido, companheiro ou pai de seus filhos, não permanece circunscrito à experiência pessoal da indignação. Registrada posteriormente no catálogo *Meu bem, meu mal: 10 anos de arte sobre violência contra a mulher*, essa reação passa a orientar um trabalho visual continuado, no qual a pintura se torna o campo em que a violência de gênero é interrogada em suas formas de aparição, seus códigos e sua persistência, ao mesmo tempo que a artista reconhece nela uma questão vinculada ao poder. Entre o estarrecimento que recebe a notícia e o grito que procura torná-la visível, constitui-se, assim, uma prática artística que transforma a experiência da injúria e da fúria em procedimento crítico de representação. Nascida em Ijuí, no Rio Grande do Sul, em 1951, Graça Craidy é artista visual, graduada e mestre em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, tendo atuado anteriormente em criação publicitária e como professora de Processo Criativo. Sua formação artística inclui estudos de desenho e pintura no Atelier Livre de Porto Alegre e experiências de formação no Brasil e na Itália. Em uma produção que também se volta ao retrato e à literatura, a violência contra a mulher constitui um núcleo persistente, e *Até que a morte nos separe* ocupa nesse percurso a posição de primeira série dedicada sistematicamente ao tema a partir de imagens relacionadas a crimes contra mulheres (Craidy, 2026, pp. 2–4).

Convém começar pelo próprio percurso através do qual essas imagens chegaram à artista, pois sua procedência já interfere no modo como serão retomadas pela pintura. O projeto fornecido por Craidy informa que a série nasceu de buscas realizadas no Google e denomina o material encontrado de “fotos reais

dos crimes” (Craidy, 2026, p. 7), enquanto o catálogo retrospectivo afirma que o ciclo foi “inspirado em fotos das cenas dos crimes” (Craidy, 2025, p. 2). Em conversa posterior, ao explicar o procedimento adotado, a artista foi ainda mais explícita. “Coloquei no Google: ‘assassinada pelo marido’... e essas fotos, entre muitas outras, apareceram em noticiários de feminicídios em sites de jornais de todo o país.” O dado importa porque uma expressão genérica de busca aproxima, numa mesma sequência de resultados, mulheres, crimes, lugares e circunstâncias distintos, submetendo imagens originalmente vinculadas a acontecimentos particulares a uma nova vizinhança visual, organizada pela lógica de indexação e circulação da rede. É nesse ponto que *Diante da dor dos outros* (2003), de Susan Sontag, oferece uma advertência importante, uma vez que a autora recusa a ideia de que a fotografia do sofrimento possa, por si mesma, transmitir a história que tornou possível aquilo que mostra. “Tampouco tem a foto a obrigação de remediar nossa ignorância acerca da história e das causas do sofrimento que ela seleciona e enquadra” (Sontag, 2003, p. 97). A imagem encontrada por Craidy no Google conserva o vestígio de uma violência efetivamente sofrida, mas chega ao olhar da artista depois de ter atravessado operações de seleção, enquadramento, publicação, legendagem, indexação e recirculação, nas quais podem desaparecer o nome da mulher, sua história, as relações que antecederam o crime e até mesmo a autoria da fotografia. Quando Sontag observa que o significado de uma fotografia “depende de como a imagem é identificada ou erroneamente identificada; ou seja, depende das palavras” (2003, p. 28), compreende-se que a passagem dessas fotografias dos sites noticiosos para a pintura começa ainda antes do gesto pictórico, no instante em que uma busca verbal já as reúne sob a expressão “assassinada pelo marido”. A pintura de Craidy recebe, portanto, imagens marcadas pelas condições técnicas, discursivas e éticas de sua circulação anterior, circunstância que torna particularmente importante observar aquilo que a artista conserva, apaga ou transforma ao fazê-las reaparecer em outro regime visual. A declaração esclarece o gesto inicial da série e, simultaneamente, define um problema metodológico, pois a busca por palavras-chave não preserva necessariamente os dados de proveniência de cada arquivo, sobretudo quando imagens são replicadas, recortadas, reeditadas ou retiradas de páginas que deixam de permanecer acessíveis. Por essa razão, este artigo emprega a expressão imagens-fonte de circulação digital, reservando as designações fotografia jornalística, fotografia policial ou fotografia documental aos casos em que essa procedência possa ser efetivamente demonstrada.¹ Kossoy (2007) permite compreender com maior rigor o estatuto das fotografias que

1 Informação fornecida por Graça Craidy em conversa por WhatsApp com o autor, em 14 set. 2026.

antecedem as pinturas de Graça Craidy, sobretudo porque sua reflexão recusa a ideia de que a imagem fotográfica conserve intacto o acontecimento de que provém. Ao afirmar que “fotografia é memória enquanto registro da aparência dos cenários, personagens, objetos, fatos” e que, mesmo quando documenta “vivos ou mortos”, permanece ligada a “um dado instante de sua existência/ocorrência” (Kossoy, 2007, p. 131), o autor chama atenção para uma permanência fundada, paradoxalmente, no recorte. Aquilo que chega à artista por meio dos noticiários digitais já corresponde ao “assunto ilusoriamente re-tirado de seu contexto espacial e temporal, codificado em forma de imagem” (p. 131), condição particularmente importante em *Até que a morte nos separe*, pois os corpos das mulheres assassinadas chegam à pintura depois de terem sido separados da continuidade de suas vidas, selecionados pelo enquadramento fotográfico e reinscritos pela circulação jornalística. Kossoy torna ainda mais nítida essa cisão ao definir a fotografia como “o espaço recortado, fragmentado, o tempo paralisado; uma fatia de vida (re)tirada de seu constante fluir e cristalizada em forma de imagem” (2007, p. 132). Craidy trabalha justamente sobre essas “fatias” visuais, conservando posições corporais, inclinações da cabeça, gestos e enquadramentos, ao mesmo tempo que a pintura introduz outra matéria, outra duração e novas relações cromáticas.

A impossibilidade de uma identificação inequívoca não deve ser preenchida por conjectura. As reproduções presentes nas pranchas são pequenas, algumas já foram convertidas para preto e branco e não conservam crédito, legenda nominal, marca d'água ou metadados capazes de conduzir diretamente à página de origem. O que pôde ser documentado com maior segurança foram as fontes de parte dos dados textuais que acompanham as pinturas. A frase segundo a qual o Rio Grande do Sul registrou uma mulher morta pelo parceiro a cada quatro dias em 2013 corresponde ao universo de 92 feminicídios registrados naquele ano; a afirmação de que o Brasil ocupava o sétimo lugar entre 84 países nas taxas de homicídios femininos remete ao *Mapa da Violência 2012*, de Julio Jacobo Waiselfisz; já a referência a filhos e filhas que presenciam agressões encontra paralelo nos balanços do Ligue 180, que registravam presença dos filhos em mais de 65% das ocorrências (Rio Grande do Sul, 2014; Brasil, 2011, 2012; Waiselfisz, 2012). A prancha combina, portanto, imagens cuja genealogia individual ficou parcialmente opaca e dados públicos cuja circulação institucional pode ser reconstituída com maior precisão.

Essa assimetria entre a rastreabilidade do número e a opacidade da fotografia participa da própria política visual do conjunto. A estatística tende a chegar acompanhada de instituição, período de coleta e universo mensurado, enquanto

a pequena imagem do corpo chega desidentificada, sem nome da vítima e sem informação verificável acerca de fotógrafo, veículo ou circunstância de publicação. A diferença não é apenas documental. Ela altera a posição do observador, que pode reconhecer a escala coletiva da violência por meio dos números e, ao mesmo tempo, permanecer diante de um corpo cuja história particular foi reduzida a vestígios visuais. A pintura de Craidy não recompõe automaticamente essa história perdida. Ela trabalha sobre a imagem já separada de parte de sua proveniência, razão pela qual a análise precisa levar em conta tanto aquilo que a matéria pictórica acrescenta quanto o que já havia sido subtraído pela circulação digital anterior.

O fracasso parcial do rastreamento visual é também um dado metodológico. Procurar retrospectivamente uma fotografia por descrições verbais supõe converter a imagem em palavras e confiar que títulos, legendas ou mecanismos de indexação tenham preservado termos semelhantes aos da busca original. Uma mesma fotografia pode migrar de um jornal para agregadores, blogs e redes sociais, receber novos recortes e perder legenda ou crédito. No caso das quatro imagens de Craidy, a pequena dimensão das reproduções e a recorrência de poses semelhantes em registros de violência impedem uma identificação confiável. Registrar essa impossibilidade é preferível a produzir falsa precisão documental. A expressão imagem-fonte de circulação digital inclui, por isso, a possibilidade de uma proveniência fraturada, na qual subsistem traços suficientes para orientar a elaboração pictórica, mas não todos os elementos necessários para restituir autoria, veículo e circunstância de publicação.

A pergunta que orienta o estudo nasce justamente dessa passagem. O que ocorre quando uma imagem associada à violência sofrida por uma mulher, já submetida a enquadramento, seleção e circulação pública, é retomada pela pintura? Não se parte da hipótese de que a tinta redima a fotografia, restitua à vítima uma identidade perdida ou resolva o problema moral implicado na exposição de seu corpo. A passagem entre meios permanece atravessada pelo risco de nova apropriação, de estetização do sofrimento e de reinscrição da vítima num circuito de visibilidade sobre o qual ela já não pode deliberar. A análise procura, portanto, compreender o que a artista conserva, suprime, amplia ou torna instável e, ao mesmo tempo, manter aberta a pergunta sobre quem pode olhar, reutilizar e fazer circular essas imagens.

A fotografia é tomada aqui como documento mediado e como ato. Kossoy (2009, p. 41) distingue a realidade do acontecimento daquela que se constitui no

documento fotográfico, lembrando que a imagem possui uma “segunda realidade” organizada por escolhas de produção, circulação e interpretação. Dubois (1993, pp. 45, 53), ao insistir na condição indicial da fotografia e em sua contiguidade física com o referente, permite compreender por que a imagem-fonte mantém uma relação singular com o acontecimento mesmo quando passa a integrar outro contexto. Essa indexicalidade não é transferida à pintura de Craidy, mas a pintura conserva uma genealogia visual que remete ao crime por intermédio da fotografia que lhe serviu de referência.

O problema ético dessa genealogia exige que se resista à confiança numa imagem capaz de falar por si mesma. Sontag observa que “todas as fotos esperam sua vez de serem explicadas ou deturpadas por suas legendas” (2003, p. 14), chamando atenção para a dependência entre imagem, nomeação e contexto; Azoulay (2008), por sua vez, entende a fotografia como acontecimento no qual fotógrafo, fotografado e espectador permanecem implicados, de modo que a recepção não encerra aquilo que a imagem põe em movimento. Butler (2015) acrescenta que o enquadramento regula as condições sob as quais determinadas vidas se tornam reconhecíveis e passíveis de luto. Em *Até que a morte nos separe*, essas questões se encontram porque Craidy recebe imagens já produzidas e já circuladas, volta a fazê-las aparecer e as entrega a novos espectadores, agora sob a matéria da pintura e em espaços artísticos, jurídicos e institucionais.

A questão se torna mais aguda porque os corpos apropriados não são personagens ficcionais nem modelos contratados para uma encenação artística. São imagens vinculadas a mulheres que sofreram violência real e que, em alguns casos, aparecem feridas ou mortas. A circulação de tais fotografias introduz uma desigualdade incontornável entre a disponibilidade pública do arquivo e a possibilidade de consentimento da pessoa representada. A existência de uma imagem na internet não equivale a uma autorização ética irrestrita para seu reaproveitamento, assim como a transformação formal não elimina o fato de que a primeira tomada pode ter ocorrido em contexto policial, pericial ou noticioso. Em vez de tratar a pintura como instância purificadora, convém observar que ela herda essa tensão e a transporta para outro circuito de visibilidade.

Azoulay ajuda a manter aberto esse problema ao compreender a fotografia como um acontecimento que não pertence soberanamente a quem a produz ou a quem a possui, pois seu campo inclui câmera, fotógrafo, fotografado e espectador. Quando afirma que “Photographs do not speak for themselves. Alone, they do

not decipher a thing” (Azoulay, 2008, p. 27), a autora devolve ao observador uma responsabilidade que interessa particularmente à série. Craidy é, num primeiro momento, espectadora dessas imagens digitais; depois, intervém sobre elas e as oferece a outros espectadores. Esse encadeamento impede que a ética seja localizada apenas na intenção da artista. Ela se distribui pelo modo de selecionar, transformar, exhibir e receber cada imagem. A força crítica de Até que a morte nos separe depende, assim, de não converter a denúncia da violência numa licença para consumir novamente o corpo violentado.

Para compreender essa travessia entre linguagens, as pesquisas de Niura Legramante Ribeiro oferecem o eixo metodológico mais diretamente relacionado ao corpus. Ao examinar imagens de imprensa retomadas pela pintura, Ribeiro observa que “não é raro encontrar na arte contemporânea a relação entre fotografias de imprensa que são utilizadas como arcabouço para pinturas” (2016, p. 117), enfatizando que cortes, reenquadramentos, alterações cromáticas, mudanças de escala e intervenções materiais transformam a finalidade anterior da imagem. Em outro estudo, a autora afirma que “os tratamentos de imagens não são meros efeitos plásticos, mas uma forma de transfigurar o significado da imagem referente” (Ribeiro, 2015, p. 459). É nessa direção que a fotografia será lida como imagem-fonte, isto é, como organização visual anterior sobre a qual a pintura trabalha seletivamente, sem que sua procedência desapareça.

A contribuição de Ribeiro também permite distinguir níveis diferentes dessa passagem. Em *Entre a lente e o pincel*, a autora pergunta “de que forma uma linguagem pode reverberar em outra” (Ribeiro, 2013, p. xii), formulação que evita reduzir a pintura a cópia e a fotografia a repertório iconográfico indiferente. Reverberar implica reconhecer persistências formais e, simultaneamente, transformações materiais. Em Craidy, o eixo horizontal de um corpo caído pode atravessar os dois meios, mas a continuidade tonal do registro fotográfico cede lugar à espessura descontínua da tinta; um rosto permanece aproximado, porém a ampliação, o fundo rarefeito e o cromatismo antinaturalista reorganizam sua força visual. A imagem-fonte fornece uma sintaxe anterior, mas essa sintaxe passa a ser tensionada por decisões que pertencem ao fazer pictórico.

Duas noções delimitam a análise. *Reativação pictórica* designa o processo pelo qual Craidy retoma uma imagem-fonte, preserva elementos reconhecíveis de sua organização e os reinscreve em outro regime material, cromático, espacial e temporal. O termo não supõe restauração da vítima, reparação da violência

ou superioridade ética da pintura; nomeia uma nova ativação da imagem em condições diferentes de produção e recepção. *Resistência visual*, por sua vez, refere-se aos efeitos produzidos quando pincelada aparente, cromatismo antinaturalista, alteração de escala, supressão de informações ambientais, instabilidade dos contornos e montagem gráfica dificultam a apreensão rápida e unívoca do corpo. Também aqui não se atribui à obra uma virtude moral automática. A resistência depende de procedimentos verificáveis na forma e permanece sujeita à posição do espectador e às condições de exposição.

Michel Poivert permite compreender essa mudança de duração ao examinar o percurso pelo qual a fotografia de reportagem abandona, em determinadas circunstâncias, a temporalidade acelerada da imprensa e passa a solicitar outra experiência de visão. Ao observar que “ces images d’abord imprimées dans la presse se sont trouvées exposées sur les murs [...] depuis les années 1970” (Poivert, 2008, p. 87-88)², o historiador não assinala somente uma mudança de suporte, pois a passagem da página para a parede modifica o regime temporal da imagem, suas condições de circulação e a própria posição daquele que a contempla. Se, no jornal, a fotografia permanece ligada à urgência do acontecimento, à reprodução seriada e ao consumo veloz da informação, sua entrada no espaço expositivo suspende parcialmente essa rapidez, prolongando o tempo do olhar e permitindo que aquilo que fora apreendido como atualidade seja revisto como imagem caso de Craidy, a passagem é mais longa, porque entre a imagem encontrada na internet e a exposição interpõe-se a pintura. A hipótese deste artigo considera que esse percurso não apaga a violência inscrita na imagem-fonte, mas reorganiza as condições em que ela volta a ser vista, fazendo da reativação pictórica e da resistência visual dois operadores complementares para a leitura dos quatro pares selecionados.

Fotografia, proveniência e reativação pictórica em *Até que a morte nos separe*

A série remonta a 2014, quando Craidy iniciou buscas na internet por imagens associadas a assassinatos de mulheres cometidos por maridos, companheiros ou ex-companheiros. Em 2015, o conjunto começou a circular publicamente em Porto Alegre, passando pelo Centro Cultural Zona Sul, Salão do Atelier Livre, Pinacoteca da Associação dos Juizes do Rio Grande do Sul, Tribunal de Contas

2 Tradução nossa: “essas imagens, inicialmente impressas na imprensa, passaram a ser expostas nas paredes [...] desde os anos 1970”.

do Estado, Palácio da Justiça e Assembleia Legislativa, entre outros espaços registrados pela artista (Craidy, n.d.; Craidy, 2026, p. 3). Essa circulação coincide com a sanção da Lei nº 13.104, de 9 de março de 2015, que incluiu o feminicídio entre as circunstâncias qualificadoras do homicídio (Brasil, 2015). A proximidade temporal não transforma as obras em ilustrações da mudança legal, mas situa sua recepção num momento em que a violência letal contra mulheres adquiria nova nomeação pública e institucional, aspecto particularmente significativo quando as pinturas passam a ocupar tribunais, assembleias e espaços vinculados à Justiça. A busca de Craidy deve ser compreendida, ainda, à luz do regime de circulação próprio dos mecanismos de pesquisa. Digitar “assassinada pelo marido” não conduz a um arquivo ordenado segundo critérios historiográficos, periciais ou jurídicos. O mecanismo devolve páginas e imagens classificadas por pertinência algorítmica, popularidade, indexação e disponibilidade, reunindo ocorrências distintas sob uma mesma sequência visual. Mulheres de regiões, idades, classes sociais e histórias diferentes aparecem lado a lado porque foram agregadas por uma expressão que nomeia o vínculo entre vítima e agressor. A pesquisa da artista começa, portanto, num espaço em que a singularidade biográfica já se encontra submetida à repetição serial de um padrão de violência. Esse dado ajuda a compreender por que o trabalho posterior com as imagens não pode ser separado da questão da repetição, pois a série pictórica responde a uma série digital anterior, produzida pelo próprio modo como a internet devolve visualmente a palavra pesquisada.

Há, nesse ponto, uma diferença importante entre a função informativa da notícia e a situação expositiva da pintura. A página jornalística organiza texto, data, título, autoria, localização do crime e, em muitos casos, legenda; o resultado da busca por imagens pode desprender a fotografia desses elementos e apresentá-la como miniatura autônoma. Poivert (2008) mostrou que a passagem da imagem impressa à imagem exposta altera a duração e o estatuto do olhar. Em Craidy, a operação é ainda mais complexa, porque a imagem encontrada no ambiente digital pode já ter perdido parte de seu contexto antes mesmo de ser tomada como referência. A pintura recebe, assim, um documento que chega simultaneamente carregado de acontecimento e empobrecido de informação, vínculo que explica a importância de conservar a noção de imagem-fonte sem presumir uma transparência jornalística que os materiais disponíveis não sustentam.

A ausência de dados completos sobre as fotografias de origem impede que se trate sua apropriação como operação neutra. Não é possível, a partir do

material disponível, verificar em todos os casos quem produziu a fotografia, em que circunstância ela foi realizada, qual veículo a publicou, se houve recorte anterior, que legenda a acompanhava ou sob quais condições a família da vítima tomou conhecimento de sua circulação. A pesquisa retrospectiva realizada para esta revisão tampouco autorizou uma identificação segura das quatro imagens, embora tenha permitido localizar matérias e bancos de dados contemporâneos compatíveis com o tipo de busca descrito pela artista. Por isso, a procedência deve permanecer formulada como problema, e não preenchida por uma atribuição hipotética. A pintura trabalha sobre imagens que já chegam marcadas por uma história parcialmente inacessível, e essa incompletude documental integra a própria análise ética da série.

Esse limite é especialmente importante porque a noção de imagem-fonte poderia, se usada sem cautela, neutralizar a diferença entre proveniências muito distintas. Uma fotografia feita por um repórter em espaço público, uma imagem de arquivo pessoal cedida à imprensa, um registro policial ou uma fotografia pericial possuem regimes de produção, circulação e direitos diferentes. O corpus de Craidy não permite homogeneizá-los. A expressão escolhida neste artigo designa somente a posição que a imagem ocupa no processo da artista, anterior à pintura e tomada como referência visual, sem antecipar sua classificação institucional. A precisão terminológica é necessária justamente para que a análise formal não apague o caráter histórico e jurídico dos materiais sobre os quais a artista intervém.

Nos materiais de apresentação concebidos para a série, as pequenas fotografias em preto e branco aparecem sob as pinturas correspondentes, ligadas a elas por uma marca vermelha que lembra alfinete, gota ou sinal gráfico. Ao lado, dados sobre homicídios de mulheres, agressões diante dos filhos e vínculos entre vítimas e agressores ampliam a escala social da leitura. A prancha não dissolve fotografia, pintura e palavra numa unidade homogênea. Mantém cada elemento reconhecível e, justamente por isso, permite que o olhar percorra o conjunto em mais de uma direção, da imagem-fonte para a pintura, da pintura para o vestígio fotográfico e de ambas para o dado verbal. A reativação pictórica não se completa apenas na tela ou no papel pintado; prolonga-se nesse dispositivo de apresentação, que torna visível a diferença entre aquilo que foi encontrado e aquilo que a mão da artista produziu.

Écfrase curatorial, palavra e montagem das pranchas

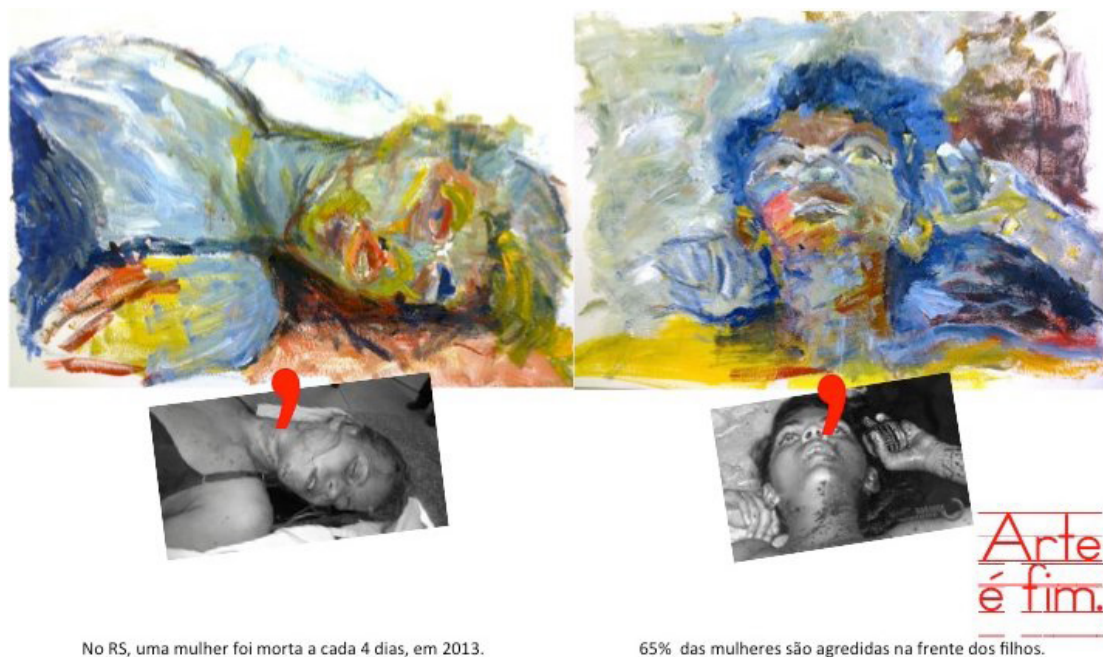
As pranchas de apresentação não apenas documentam o percurso entre fotografia e pintura. Elas constituem uma instância própria da obra, porque dispõem em um mesmo campo a imagem-fonte em escala reduzida, a pintura, uma marca gráfica vermelha, dados estatísticos e enunciados breves. Essa organização torna produtiva a noção de écfrase curatorial proposta por Lancman e Pereira (2020), desde que ela seja entendida para além da descrição verbal de uma obra isolada. As autoras observam que a écfrase curatorial “não se limita à obra de arte, voltando-se para a obra em relação às demais” (p. 166), incluindo situações nas quais procedimentos curatoriais atuam “como discurso e suporte” (p. 166). Em Craidy, a palavra não descreve exhaustivamente aquilo que a imagem mostra. Ela cria relações, aproxima o caso singular de uma estatística e faz com que a pintura seja lida simultaneamente como corpo, imagem reativada e parte de uma série socialmente situada. É importante preservar a especificidade dessa operação. Dizer que há écfrase curatorial não significa afirmar que os textos das pranchas traduzem as pinturas em linguagem verbal. Enunciados como “Arte é fim”, “Arte arde” e “Arte é arma” funcionam de maneira sintética e programática; já as estatísticas introduzem informações que a superfície visual não poderia fornecer, como a recorrência das agressões diante dos filhos, a posição do Brasil em rankings de homicídios femininos e a presença de filhos nas relações entre vítimas e agressores. A palavra acrescenta um fora do quadro e interfere na duração da leitura, pois obriga o espectador a alternar entre o dado geral e a singularidade do corpo. A montagem assume, assim, uma função argumentativa, sem reduzir a pintura à ilustração do número nem o número a legenda explicativa.

A concepção de exposição como dispositivo, em Davallon (2010), esclarece por que a proximidade espacial entre fotografia, pintura, palavra e estatística altera a leitura de cada elemento. Para o autor, “as operações espaciais participam da produção da significação, tanto quanto os objetos ou os visitantes” (p. 21). Nas pranchas, a fotografia reduzida conserva função genealógica; a pintura amplia e materializa o corpo; os dados conduzem o caso singular a uma escala coletiva; e a marca vermelha liga os meios enquanto preserva sua diferença. O sentido não reside, portanto, em cada componente isolado, mas na circulação do olhar entre eles. A resistência visual deixa de ser atributo exclusivo da tinta e passa a incluir uma montagem que mantém perceptível a fotografia anterior, impedindo que a pintura se apresente como imagem autônoma ou puramente imaginária.

A écfrase curatorial ajuda ainda a enfrentar o problema ético indicado pelo parecer, porque a prancha explicita a existência de uma fonte anterior e torna visível a operação de apropriação. Embora a pequena fotografia não recupere a identidade nominal da vítima nem resolva a lacuna de autoria, sua presença impede que o corpo pintado seja recebido como figura puramente imaginária. Ao manter lado a lado vestígio fotográfico e intervenção pictórica, a montagem deixa exposta a passagem entre meios e coloca o espectador diante daquilo que a pintura deve à imagem que a precedeu. O dispositivo não absolve a apropriação, mas pode torná-la legível como problema, especialmente quando a palavra reintroduz dados sobre as estruturas de violência que ultrapassam o corpo individual representado. Essa permanência da fotografia pode ser aproximada da ética do espectador proposta por Azoulay (2008), para quem a imagem não encerra o acontecimento no instante da tomada, pois continua a implicar fotografado, produtor e observador. Também Butler (2015) permite compreender a prancha como um novo enquadramento do enquadramento, já que a justaposição evidencia que a cena visível nunca contém integralmente as relações que a produziram. A montagem, assim, não restitui o contexto perdido, mas expõe que pintura e fotografia são mediações sucessivas de uma violência cuja história excede ambas.

A marca vermelha colocada entre fotografia e pintura também participa da montagem. Sua forma lembra, conforme a prancha, um alfinete, uma gota ou uma pequena vírgula e ocupa justamente a passagem entre a miniatura fotográfica e a superfície pictórica ampliada. Pela cor e pela posição, conecta as duas imagens e simultaneamente marca a diferença entre elas. O vermelho reaparece em “Arte arde”, “Arte é arma” e “Arte é fim”, além de atravessar as pinturas. A prancha articula, assim, três presenças da cor, a tinta que invade o corpo, o sinal gráfico que liga os meios e a palavra impressa que atribui ação à arte. Essa recorrência não autoriza equivalência automática com sangue, mas faz do vermelho um operador transversal capaz de reunir pintura, design e linguagem verbal sem apagar suas diferenças.

Quatro fotografias e suas reelaborações pictóricas



No RS, uma mulher foi morta a cada 4 dias, em 2013.

65% das mulheres são agredidas na frente dos filhos.

Fig. 1. Graça Craidy, Prancha de apresentação da série *Até que a morte nos separe*, 2014-2015. Fotografias de referência e pinturas em acrílica sobre papel, dimensões não informadas.

Fonte: Arquivo da artista.

Jean-Luc Nancy oferece uma via particularmente produtiva para compreender o que ocorre com os corpos de *Até que a morte nos separe*, porque sua reflexão impede que a figura humana seja tomada apenas como tema representado. Em *Corpo, fora* (2015), ao perguntar pelo corpo na pintura, Nancy afirma que “o corpo é ele mesmo a origem da pintura” e acrescenta que “não estou presente no mundo a não ser dentro do meu corpo” (Nancy, p. 31), vinculando imagem, presença e materialidade sem reduzir o corpo à sua aparência exterior. A afirmação torna-se especialmente significativa diante das imagens-fonte utilizadas por Craidy, nas quais o corpo feminino aparece inicialmente sob a condição fotográfica de vestígio de uma violência já ocorrida, fixado por um enquadramento e submetido à circulação jornalística. Ao passar à pintura, esse corpo não deixa de remeter à fotografia que o antecede, mas sua aparição passa pela espessura da tinta, pela pincelada, pela cor antinaturalista, pela perda parcial dos contornos e pela reorganização da relação entre figura e fundo. Nancy permite compreender essa operação quando afirma que “um corpo é uma possibilidade de relações” e que ele “toca, olha, entende mas, sobretudo, se sabe ele mesmo tocado, olhado, entendido” (2015, p. 31). O corpo pintado por Craidy permanece, assim, submetido ao olhar, mas a própria matéria pictórica interfere na maneira pela qual esse olhar pode

alcançá-lo, dificultando a transparência que faria da mulher representada apenas a evidência visual de um crime.

Essa passagem encontra ainda uma correspondência particularmente forte na reflexão posterior de Nancy sobre aquilo que a imagem torna visível. Para o filósofo, a questão da representação não consiste simplesmente em oferecer uma imagem mais fiel, pois “o invisível [...] atravessa a figura e chega à superfície, esquece, deforma ou dissemina não apenas a figura e o rosto, mas o próprio ter em vista, o mirar e o ver” (Nancy, 2015, p. 36). Nas pinturas de Craidy, a deformação dos contornos, a expansão cromática e a pincelada que permanece perceptível não eliminam o corpo fotografado, mas perturbam sua disponibilidade imediata, fazendo com que aquilo que a fotografia registrara como figura reconhecível passe a conviver com zonas de indeterminação que atingem também a segurança do olhar. A reativação pictórica pode ser compreendida, nesse sentido, como um novo modo de exposição do corpo, próximo do que Nancy chama de “fazer nascer imagens”, permitindo-lhes vir “do mais longe, do mais retraído para o fundo do olhar” (2015, p. 36). A pintura não revela uma verdade escondida pela fotografia nem repara a violência sofrida pela mulher representada; ela torna sensível a dificuldade de vê-la sem que o próprio ato de olhar seja implicado na exposição desse corpo. No primeiro par, a fotografia em preto e branco concentra a cabeça reclinada da mulher, parte do pescoço e do tronco, fazendo com que a proximidade do enquadramento retenha o olhar sobre o rosto. A pintura conserva a horizontalidade da pose, mas altera a estabilidade do registro por uma série de operações perceptíveis. O contorno da cabeça deixa de funcionar como limite contínuo; azuis e verdes invadem cabelo, pele e fundo, enquanto amarelos e laranjas se acumulam na região do rosto e da mão. A pincelada permanece visível em direções diferentes, ora curta e concentrada, ora mais larga, sobretudo nas áreas laterais, e o fundo deixa de constituir simples espaço de sustentação para entrar na figura por manchas claras e azuladas. O corpo continua reconhecível, mas sua unidade já não depende da precisão anatômica. A reativação pictórica ocorre justamente nessa permanência seletiva da pose acompanhada pela alteração da superfície que a sustenta.

A composição do primeiro par merece ser observada também pela direção do rosto e pelo modo como a borda pictórica retém o corpo. A cabeça se inclina para a lateral e o plano do rosto se aproxima do eixo horizontal, enquanto a mão, ainda distinguível, ocupa uma faixa inferior que conduz o olhar de volta à face. Na imagem-fonte, o contraste fotográfico permite separar pele, tecido e fundo com

relativa rapidez. Na pintura, azul, amarelo e verde atravessam essas fronteiras e produzem pequenas zonas de indecisão anatômica. A pincelada não elimina olhos, nariz ou boca, mas os faz emergir entre manchas que recusam uma delimitação uniforme. O rosto continua reconhecível e, ao mesmo tempo, deixa de se oferecer como centro estabilizado do retrato. A resistência visual começa nessa oscilação entre identificação e perda de nitidez.

A mudança cromática não acrescenta apenas expressividade a uma fotografia monocromática. Ela modifica a distribuição da atenção. O vermelho aparece em pequenas incidências próximas ao rosto e à mão, sem coincidir rigorosamente com um ferimento localizado; o amarelo ilumina regiões que a fotografia não destacava; o azul organiza grandes massas e produz uma temperatura visual estranha à aparência natural da pele. A resistência visual começa, neste par, quando a figura não pode ser absorvida de imediato como evidência do crime, porque o espectador precisa lidar com uma superfície na qual corpo e matéria pictórica se disputam mutuamente. É nesse sentido preciso, e não como atributo moral da pintura, que o conceito será empregado ao longo da análise.

No segundo par, a imagem-fonte aproxima ainda mais a face e o pescoço, onde permanecem visíveis marcas da violência. Craidy conserva o rosto voltado para cima e a presença das mãos junto à cabeça, mas o cabelo se torna uma massa azul de grande densidade, enquanto violetas, cinzas, amarelos e vermelhos atravessam face e pescoço sem obedecer a fronteiras anatômicas estáveis. O eixo vertical formado pelo pescoço, que na fotografia conduz diretamente às marcas corporais, é interrompido por manchas e variações de espessura; boca, nariz e olhos continuam identificáveis, porém deixam de constituir o único centro de leitura. A pintura não esconde o ferimento, mas recusa que ele funcione isoladamente como ponto de consumo visual da violência.

A presença das mãos, próximas à cabeça, acrescenta outra tensão formal. Elas não se oferecem como detalhe secundário porque participam do fechamento do enquadramento em torno do rosto. Na passagem à pintura, esse fechamento se torna mais instável, já que as bordas das mãos e do cabelo se confundem em algumas regiões, enquanto linhas e manchas mais densas reforçam outras. O olhar é levado a circular entre zonas de reconhecimento e de dissolução. Essa alternância ajuda a precisar o que se entende aqui por resistência visual. Não se trata de esconder o dano, mas de impedir que ele seja consumido como informação isolada. A lesão

deixa de ser o único ponto de interesse e passa a integrar uma superfície na qual gesto, cor e proximidade corporal exigem uma atenção mais demorada.

A informação gráfica de que 65% das mulheres eram agredidas diante dos filhos amplia aquilo que o enquadramento não mostra. Os filhos não estão na fotografia nem na pintura, mas entram na recepção da cena pela palavra, fazendo com que o corpo representado remeta a uma rede doméstica que permanece fora do quadro. Butler observa que “questionar a moldura significa mostrar que ela nunca conteve de fato a cena a que se propunha ilustrar” (2015, p. 23). A prancha torna essa insuficiência particularmente visível, porque o dado verbal introduz relações familiares, repetição da violência e testemunhas ausentes, enquanto a pintura atua sobre a superfície do corpo. A forma pictórica e a informação textual não se substituem; cada uma expõe uma parcela daquilo que a outra não consegue conter.

A conferência das fontes institucionais permite, contudo, uma precisão que a própria prancha torna criticamente interessante. Nos balanços do Ligue 180 disponíveis para o período, o dado aparece formulado a partir dos filhos, e não das mulheres. Em 2011, a Secretaria de Políticas para as Mulheres informava que “65% dos filhos presenciam a violência e 20% sofrem violência junto com a mãe”; no balanço do primeiro semestre de 2012, a presença dos filhos foi registrada em 66,8% dos relatos (Brasil, 2011, 2012). A frase gráfica “65% das mulheres são agredidas na frente dos filhos” condensa e reformula esse universo estatístico. A diferença não invalida a leitura da prancha, mas evidencia que a palavra curatorial também seleciona, resume e reescreve dados. A écfase curatorial, portanto, não pode ser tratada como camada transparente de informação, pois participa ativamente da produção do sentido ao transformar uma estatística institucional em enunciado de forte impacto visual.



O Brasil está em 7º lugar no ranking de homicídios de mulheres, no mapa da violência de um grupo de 84 países.

A cada 10 mulheres gaúchas assassinadas, 6 têm filhos com o autor do crime.

Fig. 2. Graça Craidy, Prancha de apresentação da série *Até que a morte nos separe*, 2014-2015. Fotografias de referência e pinturas em acrílica sobre papel, dimensões não informadas.

Fonte: Arquivo da artista.

No terceiro par, a fotografia apresenta uma mulher caída lateralmente, com um dos braços estendido e a cabeça próxima ao chão. A cena mantém parte do piso e do espaço circundante, permitindo que o corpo seja reconhecido dentro de uma orientação ambiental. Na pintura, essa relação se modifica de maneira mais radical. A figura ocupa quase toda a largura do suporte; ocre e marrons constroem uma grande massa corporal, azuis escurecem a região da cabeça, vermelhos reaparecem em pontos de maior tensão e pinceladas claras atravessam o fundo sem reproduzir o piso da imagem-fonte. A horizontalidade deixa de ser apenas dado da pose e passa a organizar toda a composição. O corpo parece prolongar-se para as bordas, enquanto a mão e o braço já não funcionam como detalhes subordinados, porque participam do movimento lateral imposto pela pincelada.

A horizontalidade não é apenas uma consequência da pose. Ela se torna a estrutura que organiza o campo pictórico. O corpo atravessa a superfície de uma borda à outra, enquanto a massa cromática se distribui em faixas que prolongam a queda e enfraquecem a separação entre roupa, pele e chão. A fotografia ainda oferece coordenadas espaciais que permitem perceber onde o corpo está apoiado; na pintura, essas coordenadas são rarefeitas e o fundo passa a participar da figura por continuidade de matéria. O resultado não é uma abstração completa, mas um

espaço em que a localização física do acontecimento perde importância diante do peso lateral da forma. A reativação pictórica conserva a queda e modifica o modo como ela ocupa a imagem.

A alteração de escala contribui para essa pressão. A pequena fotografia de referência, inserida abaixo da pintura na prancha, pode ser apreendida de maneira quase instantânea como cena de um corpo caído. Na pintura, a expansão do corpo e a espessura das manchas fazem com que a mesma pose precise ser percorrida. A diferença entre ver a cena e percorrer a superfície é central para o argumento. A pintura não fornece mais informação sobre o crime, mas transforma o tempo perceptivo. É nesse sentido restrito que se pode falar em resistência à velocidade informativa, pois o espectador não recebe uma evidência suplementar e sim uma imagem que exige atenção às relações entre o vestígio documental e a matéria que o recobre.

A legenda estatística informa que o Brasil ocupava o sétimo lugar num ranking de homicídios de mulheres entre oitenta e quatro países. A linguagem quantitativa torna perceptível a extensão social da violência, mas corre o risco de absorver a singularidade sob o número. A prancha mantém as duas escalas em tensão. A estatística reúne casos para demonstrar recorrência, enquanto a pintura insiste numa presença corporal cuja matéria resiste a ser convertida apenas em exemplo de uma série. A reativação pictórica, aqui, não recupera a biografia da mulher fotografada, que permanece desconhecida no material analisado; ela altera as condições sensíveis em que seu corpo volta a aparecer, sem apagar a insuficiência dos dados disponíveis sobre aquela vida singular.

O dado pode ser rastreado ao *Mapa da Violência 2012*, cuja atualização dedicada aos homicídios de mulheres situava o país na sétima posição entre 84 nações, com taxa de 4,4 homicídios por 100 mil mulheres (Waiselfisz, 2012). A identificação da fonte altera a leitura da prancha porque mostra que a frase não funciona como comentário impressionista da artista, mas como condensação de uma estatística pública amplamente mobilizada no debate sobre violência de gênero naqueles anos. Ainda assim, a montagem não apresenta a arquitetura metodológica do levantamento, seus recortes ou limites; transforma a estatística em enunciado breve, capaz de ser lido rapidamente ao lado do corpo pintado. A écfrase curatorial produz aqui uma tensão entre a precisão do dado e sua redução gráfica, lembrando que números também passam por operações de seleção quando ingressam numa exposição.

O quarto par apresenta uma figura fortemente flexionada, com braços, pernas e tronco comprimidos num mesmo núcleo. A fotografia conserva elementos do ambiente e distingue com relativa nitidez as partes do corpo. Na pintura, Craidy mantém a compactação geral, mas rompe a clareza interna da pose por pinceladas que atravessam uma região anatômica e chegam a outra. Vermelhos, azuis e violetas se cruzam sobre braços e rosto; o amarelo aparece em faixas estreitas, quase como incisão luminosa; a mão elevada se torna um dos pontos de maior contraste por sua proximidade com uma área clara e pela direção ascendente do braço. O fundo branco elimina grande parte das informações espaciais, fazendo com que o corpo pareça suspenso numa superfície que já não descreve o local do acontecimento. O reenquadramento pictórico reduz o ambiente e aumenta a pressão visual sobre a figura.

Essa supressão do ambiente exige leitura ética cuidadosa. Retirar o cenário pode impedir que o corpo permaneça preso aos detalhes circunstanciais de uma cena de crime, mas também pode intensificar sua exposição ao isolá-lo de qualquer história que exceda a pose. A pintura não resolve essa ambivalência. O que ela faz é torná-la visível na relação com a fotografia menor, na qual ainda restam elementos do espaço original. O espectador encontra, numa mesma prancha, a informação espacial parcialmente preservada e sua redução pictórica. A diferença entre as duas imagens passa a integrar o sentido, permitindo que a perda de contexto seja percebida como escolha formal e não simplesmente como consequência inevitável da transposição.

A frase que acompanha esse par afirma que seis em cada dez mulheres gaúchas assassinadas tinham filhos com o autor do crime. Outra vez, a palavra leva o olhar para relações que não estão dentro da imagem, maternidade, convivência, vínculo afetivo, dependência e violência doméstica. Ao mesmo tempo, o corpo curvado permanece submetido a uma construção gestual que não ilustra esses dados. O movimento das pinceladas amplia a torção da pose, enquanto a retirada do cenário impede que o espectador se apoie numa narrativa espacial completa. A resistência visual se produz na fricção entre reconhecimento e instabilidade, pois sabemos que vemos um corpo e uma posição derivados da fotografia, mas já não dispomos da nitidez ambiental nem da continuidade tonal que poderiam tornar essa leitura imediata.

Esse enunciado encontra correspondência no estudo *Femicídio: um tema para debate*, divulgado no Relatório Lilás, segundo o qual seis em cada

dez mulheres assassinadas possuíam filhos com o autor do crime. O mesmo levantamento registrava que 50,4% dos casos tinham como autor o marido ou companheiro e 25,5% o ex-companheiro ou ex-marido (Rio Grande do Sul, 2014). Quando esse dado é posto ao lado do corpo comprimido, a prancha faz retornar relações que a fotografia não mostra, convivência, maternidade, vínculo afetivo e a temporalidade anterior ao assassinato. A palavra amplia a imagem sem pretender completá-la, justamente porque aquilo que ela acrescenta pertence a uma escala social que nenhum retrato individual poderia conter.

Considerados em conjunto, os quatro pares revelam um procedimento recorrente e verificável. Craidy conserva posições do corpo e recortes espaciais suficientes para que a fotografia continue operando como memória visual da pintura, ao mesmo tempo que intervém sobre cor, escala, contorno, relação figura-fundo e espessura do gesto. A reativação pictórica não consiste, portanto, numa simples transposição de conteúdo. Ela mantém certas estruturas e altera outras, fazendo com que a distância entre os meios permaneça perceptível. Ribeiro (2013, p. xii) pergunta “de que forma uma linguagem pode reverberar em outra”; nos pares examinados, essa reverberação ocorre quando a pose fotográfica sobrevive à pintura, mas já não governa sozinha o modo de ver o corpo.

Cor, gesto e resistência visual

Nos quatro pares, a passagem da imagem-fonte à pintura altera profundamente a organização cromática. As fotografias reproduzidas nas pranchas apresentam gama tonal reduzida, enquanto as pinturas submetem os corpos a azuis intensos, amarelos, verdes, violetas, ocre e vermelhos que não obedecem ao princípio naturalista da cor local. Entre esses matizes, o vermelho comparece repetidamente, embora seja insuficiente tratá-lo apenas como substituto iconológico do sangue. Pastoureau lembra que seus dois referentes históricos mais persistentes, “o fogo e o sangue”, comportam valores positivos e negativos (2019, p. 76). Em Craidy, a cor preserva uma associação inevitável com ferimento e violência, mas, quando se espalha para além de regiões anatômicas específicas, passa também a ordenar ritmos, contrastes e direções da superfície.

A apresentação gráfica reforça esse estatuto. Entre a fotografia pequena e a pintura, uma marca vermelha cumpre função de ligação e, ao mesmo tempo, lembra gota, alfinete ou ferida; a mesma cor aparece em enunciados como “Arte é fim”, “Arte arde” e “Arte é arma”. A proximidade entre “Arte arde” e a afirmação

de Didi-Huberman de que “a imagem arde em seu contato com o real” (2012, p. 208) é sugestiva porque permite pensar a imagem como superfície que carrega vestígios de uma história sem oferecer acesso integral a ela. A pintura não precisa reproduzir minuciosamente o crime para conservar seu contato mediado com o acontecimento; esse contato passa pela fotografia, pelos restos da pose, pela violência já inscrita na imagem-fonte e pelas escolhas materiais que a transformam.

A materialidade da pincelada é central nesse processo. Craidy não oculta o gesto para produzir uma superfície homogênea. As pinceladas deixam direções, densidades, interrupções e sobreposições visíveis, de modo que um corpo originalmente fixado pela câmera volta a ser percorrido por movimentos da mão. No primeiro par, manchas laterais prolongam a horizontalidade da figura; no segundo, a massa azul do cabelo concentra o peso visual na cabeça; no terceiro, a extensão das pinceladas reforça o eixo horizontal do corpo caído; no quarto, diagonais e cruzamentos cromáticos intensificam a compactação da pose. O gesto pictórico não reproduz o movimento da mulher representada. Age sobre a imagem de seu corpo, acentuando, rarefazendo ou tornando incertas as formas recebidas da fotografia.

Essa visibilidade do fazer importa porque rompe com a aparência de uma imagem produzida sem mediação. O traço da mão não é um valor ético em si mesmo, mas registra que houve uma intervenção concreta sobre uma representação anterior. Onde a fotografia tende a oferecer continuidade luminosa, a pintura apresenta acumulação, raspagem, sobreposição e zonas em que a tinta deixa o suporte respirar. A superfície assume a história de sua própria elaboração. Essa diferença material torna mais difícil esquecer que o corpo que vemos passou por duas instâncias de produção, a tomada fotográfica e o trabalho pictórico. A resistência visual pode ser localizada precisamente nesse intervalo, quando a imagem não permite que uma etapa apague completamente a outra.

O enquadramento participa do mesmo processo. Em todos os pares, Craidy conserva suficientemente a estrutura recebida para que a pose continue reconhecível, mas trabalha por supressão. Objetos, paredes, piso e outras informações ambientais tendem a desaparecer ou a perder nitidez, enquanto cabeça, torso, mãos e braços ocupam proporção maior. A operação concentra o corpo e faz com que determinadas regiões adquiram peso compositivo. O resultado é ambivalente, porque concentrar pode intensificar a presença da vítima e, simultaneamente, aumentar sua exposição. Essa ambivalência impede

que a resistência visual seja compreendida como proteção automática. Ela é um efeito de forma que precisa ser avaliado em cada obra, sobretudo quando o corpo representado já foi submetido à violência e à circulação pública.

É nesse nível que a noção de resistência visual encontra sua aplicação mais consistente. Ela não nomeia uma suposta capacidade da arte de vencer a violência, tampouco uma recusa completa da imagem fotográfica, cuja pose permanece reconhecível. Designa a fricção formal que se estabelece quando o corpo deixa de ser imediatamente legível segundo a economia visual da notícia ou do registro circulante. A cor antinaturalista impede a equivalência simples entre pele e tonalidade; a pincelada rompe a continuidade do contorno; a supressão do ambiente reduz informações contextuais ao mesmo tempo que obriga o espectador a procurar outras referências; a justaposição com números e frases restitui ao campo verbal aquilo que a pintura não narra. A obra retarda o reconhecimento sem suspender o problema ético de olhar uma mulher violentada.

A recorrência de cabeças reclinadas, corpos horizontalizados, torsos comprimidos e mãos próximas do rosto poderia convidar a uma leitura apoiada na *Pathosformel*. Este artigo, contudo, não emprega o conceito como operador analítico, porque uma demonstração warburguiana exigiria uma série histórico-comparativa capaz de acompanhar a sobrevivência e a transformação de configurações gestuais em diferentes temporalidades. O *corpus* disponível permite afirmar algo mais circunscrito. No interior da própria série, determinadas posições retornam e compõem uma constelação gestual da violência, cuja intensidade pictórica resulta da relação entre pose recebida da fotografia, direção da pincelada, concentração cromática e recorte do corpo. Essa delimitação evita transformar uma semelhança formal intrassérie numa genealogia histórica que as obras, por si só, não demonstram.

A cautela não torna Warburg inútil para a leitura, mas redefine o lugar de sua contribuição. Em Dürer e a Antiguidade italiana, a *Pathosformel* está ligada à persistência histórica de gestos intensificados, às “formulações de pathos transmitidos” que Warburg acompanha por meio de uma comparação entre imagens e tempos (Warburg, 2013, p. 435). *Até que a morte nos separe* não oferece, por si só, esse arco histórico. O que pode ser retido da perspectiva warburguiana é a atenção ao gesto como portador de intensidade, desde que a análise permaneça intrassérie e não transforme poses de vítimas reais em exemplares de uma configuração universal. Cabeças inclinadas, braços recolhidos ou mãos próximas

ao rosto interessam porque retornam nas fotografias selecionadas e porque a pintura modifica a energia dessas posições pela cor, pela escala e pela direção das pinceladas. O gesto torna-se, assim, um lugar de comparação formal circunscrito ao corpus, não a prova de uma sobrevivência iconográfica de longa duração.

A dimensão ética permanece, portanto, indissociável da análise formal, sobretudo porque o encontro com uma imagem de sofrimento não assegura, por si mesmo, a compreensão das circunstâncias que a produziram. Sontag (2003), ao distinguir o poder de afecção da fotografia de sua capacidade explicativa, adverte que “as narrativas podem nos fazer compreender; as fotografias fazem outra coisa: elas nos assombram” (p. 89, tradução nossa), observação que impede que o impacto provocado pela imagem seja confundido com conhecimento suficiente das causas históricas e sociais da violência. A esse limite da visão, Azoulay (2008) acrescenta uma responsabilidade que nasce do próprio ato de olhar, ao propor “ancorar a posição do espectador no dever cívico para com as pessoas fotografadas” (p. 17, tradução nossa), de maneira que a fotografia não se encerra naquilo que oferece ao olhar, mas prolonga-se na resposta daquele que a recebe e no uso que fará de uma imagem cuja existência pública continua depois do instante de sua produção. Butler (2009), por sua vez, permite interrogar as próprias condições dessa visibilidade ao afirmar que os “enquadramentos através dos quais apreendemos [...] as vidas dos outros [...] são politicamente saturados. Eles próprios são operações de poder” (p. 1, tradução nossa), vinculando o reconhecimento da violência aos regimes que determinam quais corpos podem aparecer como vulneráveis, feridos ou passíveis de luto. A transformação pictórica realizada por Craidy pode interromper certas formas de leitura rápida, mas não devolve consentimento às mulheres fotografadas, não recompõe a proveniência perdida das imagens nem suprime a possibilidade de estetização; sua força crítica reside em conservar esse conflito no interior da própria obra, fazendo com que o espectador encontre, junto à matéria cromática, os restos de uma imagem anterior e, neles, a pergunta acerca das condições pelas quais aqueles corpos foram vistos, fotografados e postos novamente em circulação. Butler (2015) permite compreender essa dificuldade ao mostrar que todo enquadramento seleciona e organiza aquilo que pode aparecer como vida reconhecível. Nas pranchas de Craidy, o reenquadramento ocorre mais de uma vez. A fotografia já selecionou um fragmento do acontecimento; o mecanismo de busca separou a imagem de parte de seu contexto; a artista escolheu determinado arquivo, recortou ou preservou certas relações formais e produziu uma pintura; por fim, a prancha tornou a inserir fotografia e pintura num novo campo discursivo.

Cada etapa inclui e exclui informações. A questão ética não reside, portanto, em descobrir qual imagem seria finalmente verdadeira, mas em acompanhar os efeitos dessas sucessivas molduras e perguntar como elas fazem o corpo reaparecer.

A análise dos quatro pares mostra que esse reenquadramento não segue uma regra única. Em alguns casos, a pintura amplia o rosto e rarefaz o fundo; em outros, faz o corpo ocupar horizontalmente a superfície ou concentra braços e pernas num núcleo compacto. “Resistência visual” só se sustenta, portanto, quando a análise aponta a operação concreta que altera a recepção, como perda de nitidez, oposição cromática, expansão da mancha, retirada do cenário ou mudança de escala. A consequência ética também varia. A proximidade pode produzir demora e reconhecimento, mas pode intensificar a exposição; a supressão do ambiente pode interromper a curiosidade sobre a cena e, ao mesmo tempo, retirar referências biográficas. Manter essas possibilidades abertas é mais adequado à série do que atribuir à pintura uma função redentora que sua dependência das imagens-fonte não permite sustentar.

Considerações Finais

A análise de *Até que a morte nos separe* permite compreender que a relação entre fotografia e pintura não se esgota na cópia de uma imagem por outra. As imagens-fonte encontradas por Craidy na internet chegam à série com proveniência apenas parcialmente documentada e trazem consigo enquadramentos, posições corporais e regimes de circulação que antecedem a pintura. Ao retomá-las, a artista conserva poses e recortes reconhecíveis, mas altera cor, matéria, escala, ambiente, contorno e figura-fundo, fazendo com que o corpo reapareça sob condições perceptivas diferentes.

A investigação da proveniência reforçou essa conclusão. A fala da própria artista esclarece que a série nasceu da expressão “assassinada pelo marido” lançada no Google e que as fotografias apareceram entre notícias de diferentes jornais do país. O rastreo retrospectivo conseguiu identificar o contexto noticioso e localizar fontes para parte das estatísticas utilizadas nas pranchas, mas não permitiu atribuir com segurança cada uma das quatro fotografias a um veículo, data, autor ou endereço original. Em vez de ser ocultada, essa lacuna passou a integrar o argumento. As imagens-fonte chegam à pintura depois de uma circulação digital que pode ter apagado créditos e legendas; a obra trabalha, portanto, com o vestígio e com a perda de proveniência ao mesmo tempo.

A noção de reativação pictórica permitiu descrever essa passagem sem atribuir à pintura uma função reparadora que o corpus não pode garantir. Reativar significa fazer a imagem voltar a operar em outro regime material e expositivo, preservando vestígios da imagem-fonte e acrescentando novas condições de recepção. Já a resistência visual foi mobilizada como categoria formal, ligada ao retardamento e à instabilidade da apreensão. Nos quatro pares, ela se manifesta pela cor antinaturalista, pela pincelada aparente, pela alteração de escala, pela supressão de dados ambientais e pela convivência entre fotografia, pintura e palavra nas pranchas de apresentação.

A manutenção da éfrase curatorial foi igualmente importante para compreender que a reativação não termina na superfície pintada. Nas pranchas, a pequena fotografia, a pintura ampliada, a marca vermelha, os enunciados sobre arte e os dados estatísticos constituem uma montagem que distribui o olhar entre diferentes escalas de sentido. O corpo singular não se dissolve no número, porque continua visível; o número não permanece abstrato, porque está junto do corpo; a fotografia impede que a pintura se desligue inteiramente de sua genealogia; a pintura, por sua vez, torna sensível a distância material que a separa do documento. A palavra participa dessa rede sem descrever simplesmente as imagens, atuando na relação que se constrói entre elas.

Essas operações não resolvem o problema ético da apropriação. A ausência de dados completos sobre autoria e circulação de parte das fotografias impede reconstruir integralmente a história de sua primeira exposição pública, enquanto a transformação pictórica continua a trabalhar sobre corpos de mulheres reais submetidas à violência. A contribuição da série está, portanto, menos numa suposta superação da fotografia pela pintura e mais na maneira como a passagem entre os meios torna perceptível a persistência desse conflito. O espectador é colocado diante de uma imagem que conserva sua genealogia fotográfica, mas cuja materialidade recusa a transparência e exige tempo para que cor, gesto, ferimento, pose e enquadramento sejam vistos como escolhas que participam da produção de sentido.

A revisão, por isso, recusou qualquer equivalência entre transformação estética e reparação. A pintura não devolve consentimento, não recompõe a identidade apagada pela circulação digital e não elimina o risco de estetização. O que a série pode fazer, e o que a análise procurou demonstrar, é reorganizar o tempo e a forma da aparição, expondo a distância entre a fotografia recebida e a

pintura produzida. A força crítica depende de o espectador perceber essa distância sem esquecer que, por trás de cada pose e de cada ferimento, houve uma mulher cuja vida não se reduz à imagem que chegou ao Google, à notícia que a publicou, ao dado estatístico que a enquadrou ou à pintura que a reativou.

Ao concentrar a leitura nessas operações, a contribuição do artigo se define com maior clareza. A obra de Craidy não comprova uma genealogia histórica do gesto nem oferece solução estética para a violência de gênero; mantém em tensão imagem-fonte e pintura, permitindo observar como uma visualidade anterior pode ser retomada e novamente exposta em outro circuito público sem que desapareçam as responsabilidades inscritas em sua circulação. O vestígio fotográfico permanece na matéria pictórica e obriga o olhar a reconhecer, simultaneamente, a transformação formal e aquilo que ela não pode reparar.

Disponibilidade dos Dados

Os materiais primários analisados compreendem catálogos, projetos e imagens fornecidos pela artista. Os documentos não publicados não estão depositados em repositório público; sua consulta e uso foram autorizados pela artista. As fontes de acesso público utilizadas ao longo do estudo estão identificadas nas referências.

Referências

Azoulay, A. (2008). *The civil contract of photography*. Zone Books.

Brasil. (2015). *Lei nº 13.104, de 9 de março de 2015*. Presidência da República. https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/l13104.htm

Butler, J. (2015). *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* (S. T. N. Lamarão & A. M. da Cunha, Trans.). Civilização Brasileira.

Craidy, G. (2025). *Meu bem, meu mal: 2015–2025: 10 anos de arte sobre violência contra a mulher* [Catálogo de artista]. Material fornecido pela artista.

Craidy, G. (2026). *Projeto violência contra a mulher: Até que a morte nos separe* [Projeto artístico não publicado]. Material fornecido pela artista.

Craidy, G. (n.d.). *Graça Craidy/Brasil* [Perfil e registro de exposições]. Flickr. <https://www.flickr.com/people/gracacraidy/>

- Davallon, J. (2010). Comunicação e sociedade: pensar a concepção da exposição. In S. F. Benchetrit, R. Z. Bezerra, & A. M. Magalhães (Orgs.), *Museus e comunicação: exposições como objeto de estudo* (pp. 17–34). Museu Histórico Nacional.
- Didi-Huberman, G. (2012). Quando as imagens tocam o real. *PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG*, 2(4), 204–219. <https://doi.org/10.35699/2238-2046.15454>
- Dubois, P. (1993). *O ato fotográfico e outros ensaios* (M. Appenzeller, Trad.). Papirus.
- Kossoy, B. (2007). *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. Ateliê Editorial.
- Kossoy, B. (2009). *Realidades e ficções na trama fotográfica* (4ª ed. rev.). Ateliê Editorial.
- Lancman, T. K., & Pereira, H. B. C. (2020). Écfrase curatorial: Uma categoria contemporânea. *Revista VIS*, 19(1), 158–180. <https://doi.org/10.26512/vis.v19i1.32584>
- Nancy, J.-L. (2015). *Corpo, fora* (M. S. C. Schuback, Trad.). 7Letras.
- Pastoureau, M. (2019). *Vermelho: história de uma cor*. Orfeu Negro.
- Poivert, M. (2008). De l'image imprimée à l'image exposée: La photographie de reportage et le "mythe de l'exposition". In G. Morel (Ed.), *Photojournalisme et art contemporain: Les derniers tableaux* (pp. 87–100). Éditions des Archives Contemporaines.
- Ribeiro, N. A. L. (2013). *Entre a lente e o pincel: interfaces de linguagens* [Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul]. <http://hdl.handle.net/10183/270524>
- Ribeiro, N. A. L. (2015). Cia de Foto: Transfigurações de imagens. In N. C. Santos, A. M. A. de Carvalho, P. V. Ramos, & A. M. Oliveira (Eds.), *Anais do 24º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: Compartilhamentos na arte: redes e conexões* (pp. 459–473). ANPAP/PPGART/CAL/UFSM. https://anpap.org.br/anais/2015/comites/chtca/niura_legramante_ribeiro.pdf
- Ribeiro, N. A. L. (2016). A fotografia contemporânea e seus compartilhamentos pictóricos: antinomias e convergências. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*, 21(35), 117–130. <https://doi.org/10.22456/2179-8001.73717>
- Rio Grande do Sul, Assembleia Legislativa, Comissão de Cidadania e Direitos Humanos. (2014). *Relatório Lilás 2012–2013: feminicídio: um tema para debate*. CORAG.

Brasil. Ministério das Mulheres. (2011, 5 de agosto). *Central de Atendimento à Mulher registra quase 2 milhões de atendimentos*. Governo Federal. https://www.gov.br/mulheres/pt-br/aceso-a-informacao/acoes-e-programas-1/acoes-e-programas-de-gestoes-anteriores/politicas-para-mulheres/arquivo/area-imprensa/ultimas_noticias/2011/08/central-de-atendimento-a-mulher-registra-quase-2-milhoes-de-atendimentos

Brasil. Presidência da República. Secretaria de Políticas para as Mulheres. (2012). *Balanço semestral: Janeiro a junho de 2012 – Ligue 180 Central de Atendimento à Mulher*. Governo Federal. <https://www.gov.br/mdh/pt-br/navegue-por-temas/politicas-para-mulheres/arquivo/sobre/publicacoes/publicacoes/2012/balanco-semestral-ligue-180-2012>

Sontag, S. (2003). *Diante da dor dos outros* (R. Figueiredo, Trad.). Companhia das Letras.

Waiselfisz, J. J. (2012). *Mapa da violência 2012: Atualização: Homicídio de mulheres no Brasil*. CEBELA/FLACSO. https://flacso.org.br/files/2020/03/MapaViolencia2012_atual_mulheres.pdf

Warburg, A. (2013). *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu* (M. Hediger, Trad.). Contraponto.