FOTOGRAFIA, MEMÓRIA E DRAMATURGIA DO REAL EM *FILHO DE MARIA (2022)*

PHOTOGRAPHY, MEMORY, AND THE DRAMATURGY OF THE REAL IN FILHO DE MARIA (2022)

Pricilla da Silva Conserva

Luciane Viana Barros Páscoa

Universidade do Estado do Amazonas

Resumo: Os *teatros do real*, termo criado por Maryvonne Saison na década de 1990, são uma maneira abrangente de nomear práticas do teatro contemporâneo que buscam colocar o real em cena enquanto experiência artística. Os elementos de *teatralidade do real* apresentam-se de maneiras diversas tais como a utilização de objetos pessoais, testemunhos, participação de não atores, entre outros. Na peça-filme *Filho de Maria* (2022), do grupo Garagem de teatro, um dos elementos de construção de *uma teatralidade do real* é a utilização de fotografias pessoais do ator/diretor como composição da obra. Portanto, o objetivo deste artigo é analisar essas imagens enquanto discurso dramático. Para isso, realizaremos um estudo iconológico, a partir das abordagens de Erwin Panofsky.
Palavras-chave: fotografia e memória; dramaturgia da imagem; *teatros do real*

Abstract: Theaters of the real, a term coined by Maryvonne Saison in the 1990s, are a comprehensive way of naming contemporary theater practices that seek to stage reality as an artistic experience. The elements of theatricality of the real are presented in diverse ways, such as the use of personal objects, testimonies, participation of non-actors, among others. In the play-film Filho de Maria (2022), by the Garagem theatre group, one of the elements of constructing a theatricality of the real is the use of personal photographs of the actor/director as a composition of the work. Therefore, the objective of this article is to analyze these images as dramatic discourse. To this end, we will conduct an iconological study, based on the approaches of Erwin Panofsky.
Keywords: photography and memory; dramaturgy of the image; theaters of the real

Recebido em: 18/04/2024

Aceito em: 31/07/2024

Introdução

Os *teatros do real* articulam procedimentos nos quais a realidade é tomada como material e experiência cênica. O grupo Garagem de teatro, em sua peça-filme *Filho de Maria* (2022) utilizou-se da fotografia pessoal como um dos procedimentos de construção da dramaturgia. Portanto, o objetivo deste artigo é a análise iconológica dessas fotografias.

A metodologia escolhida para a análise advém das abordagens de Erwin Panofsky, além da interpretação desses documentos enquanto memória e também parte constitutiva do tecido dramatúrgico. Para isso, serão explorados os conceitos de dramaturgias da cena de maneira mais ampliada para além do texto escrito, a constituição da fotografia ao longo da história como recuperação de memórias e sua construção sígnica.

Ao fim, serão analisadas em dois conjuntos diferenciados as fotografias presentes na obra, o primeiro, composto por fotografias que são apresentadas como parte da edição audiovisual, sendo mostradas diretamente aos espectadores, e o segundo, de fotografias que compõem a cena enquanto objetos manuseados pelos personagens.

A dramaturgia das fotografias na peça-filme *Filho de Maria*

A peça-filme *Filho de Maria* (2022), do grupo Garagem de teatro, é uma obra em audiovisual que conserva seu caráter teatral, apesar de dialogar também com aspectos do cinema. O texto, integralmente escrito para teatro, foi mantido no trabalho, porém, o audiovisual apresenta elementos que constituem parte de sua dramaturgia. Além disso, a obra teve como ponto de partida a história pessoal do diretor e ator Gleidstone Melo. Esse aspecto autobiográfico ou documental é característico dos chamados *teatros do real*, nos quais a pesquisa cênica da obra se insere.

O primeiro ponto a ser pensado é como o real se manifesta nesses trabalhos, tendo em vista que toda obra teatral se articula, de certa maneira, com elementos da “realidade”. Segundo Janaína Leite,

> O termo “Teatros do real”, criado por Maryvonne Saison nos anos de 1990 vem sendo hoje empregado como uma forma abrangente de tratar de obras muito distintas entre si, mas que apontam para uma tentativa comum de colocar o real em cena não somente como *tema*, mas também como *experiência.* A desconfiança em relação à eficácia dos mecanismos de representação da realidade teria levado os artistas a buscarem na cena um

> espaço em que o real pudesse irromper, funcionando como uma forma de atentado à trama simbólica por meio da qual apresentamos a realidade. (LEITE, 2017, p. 48)

Nesse sentido, as estratégias cênicas, ou as *teatralidades do real*, operam com elementos como depoimentos, objetos, cartas, histórias pessoais, a presença de não atores (ou atores do cotidiano), que constituem, para além da composição estética, uma estratégia sociopolítica. O real como *experiência* não só para o artista ou testemunha do evento que originou a obra, mas também como experiência de fruição para o público.

A obra *Filho de Maria* opera essas estratégias com um fundo sociopolítico explícito: a perda de um filho por consequência da violência urbana. Esse fundo é exposto na dramaturgia, onde as personagens "mãe" e "filho" constituem, com outros elementos da obra, o texto dramatúrgico. Para tanto, a peça-filme utiliza, além do filho e mãe "reais" (a mãe do diretor performa a personagem "mãe"), as fotografias de família como elementos constituintes desse texto. Pensemos a dramaturgia como um conceito amplo que define todo o contexto da história que nos é apresentada.

Ana Pais, em *O discurso da cumplicidade: dramaturgias contemporâneas* (2004), apresenta a definição de dramaturgia como um conceito "hidra", "em cujo centro reside a função de estruturar, qualquer o texto dramático, de um ponto de vista mais tradicional, quer a globalidade dos materiais cênicos, numa perspectiva pós-brechtiana" (PAIS, 2004, p. 21). A figura da Hidra mitológica, um dragão com muitas cabeças, faria a distinção de uma dramaturgia contemporânea, onde os elementos da cena ou "cabeças" são parte integrante do que entendemos por dramaturgia da obra. Esses elementos não se anulam entre si, mas compõem um todo dramatúrgico, cada um com sua especificidade material e estética. Para Sarrazac (2017), o drama moderno e contemporâneo dá-se em linhas de fuga, estando permanentemente sujeito a desterritorialização e "em consequência da separação teatro/forma dramática e do fim do textocentrismo, ele pode dar lugar a formas de expressão extratextuais, tais como a dança, o circo, o vídeo e outras novas tecnologias" (SARRAZAC, 2017, p. 331). Nessa perspectiva, o drama acontece também, fora de si, em um espaço de troca com os materiais do espetáculo. O seu sentido nasce dessa articulação no tempo e espaço em que a obra acontece. Para isso, as fotografias presentes em *Filho de Maria* constituem parte da unidade dramatúrgica da obra. Voltemos, então, um pouco à história da fotografia enquanto elemento representativo e textual.

No ensaio *Pequena história da fotografia*, Walter Benjamin descreve os impactos da fotografia no cotidiano artístico, cultural e social nos primeiros anos de sua popularização. “Os primeiros seres humanos reproduzidos entravam no espaço da fotografia em estado virgem, ou melhor, anônimo” (BENJAMIM, 2017, p. 56). As primeiras fotografias exigiam um tempo maior de exposição e o isolamento do modelo de retrato, num tempo de concentração e de imobilidade do mesmo. O estranhamento dava-se também na recepção, as pessoas tinham medo de olhar por muito tempo as fotografias, ficavam intimidadas pela perfeição com que representavam os rostos. Benjamin observa como a discussão acerca do advento da fotografia, focada no domínio estético, deveria englobar também a sua funcionalidade social. “É significativo o fato de o debate ter endurecido mais quando se tratava da estética da ‘fotografia como arte’, ao passo que quase ninguém deu importância ao fato social, muito mais inquestionável, da ‘arte como fotografia’” (BENJAMIM, 2017, p. 66). Não nos deteremos, entretanto, nas discussões mais profundas de Benjamin sobre as relações entre fotografia e arte, mas na sua importância enquanto fato social e suas possibilidades de representação.

As imagens fotográficas, apesar de não se esgotarem em si mesmas, são pistas, pontos de partida para uma releitura de um fragmento do passado nelas congelado. Elas mostram um fragmento da aparência das pessoas, dos fatos, das coisas num dado momento de sua existência (KOSSOY, 2002, p. 21). Em toda fotografia, segundo Kossoy, haveria um *recorte espacial* e também uma *irrupção temporal*, ambos dados no momento do ato fotográfico, o momento do “congelamento”, alicerce da representação na fotografia. Para o autor, a fotografia funciona como documento iconográfico da realidade captada. “O índice iconográfico comprova a ocorrência/aparência do referente que o fotógrafo pretendeu perpetuar” (idem, p. 34).

No processo de recepção, ou “descongelamento” das fotografias, utilizamos nossas imagens mentais preestabelecidas sobre diferentes assuntos, nossos filtros éticos, culturais e morais que constituem narrativas, sendo as situações retratadas nas fotografias familiares a nós ou não, ultrapassando o fato que ela representa. Ao longo do tempo, colecionamos esses pedaços congelados como recordação, memória, carregando-os de um forte conteúdo simbólico. Entretanto, o que é uma narrativa real para uns, pode tornar-se ficção para outros, dado que estes não vivenciaram ou não guardam consigo a carga simbólica daquela memória.

Philippe Dubois apresenta o percurso histórico da fotografia enquanto representação do real a partir de três princípios de realidade: *a fotografia como espelho do real (o discurso da mímese), a fotografia como transformação do real (o discurso do código e da desconstrução) e a fotografia como um traço de um real (o discurso do índice e da referência)*. Dubois utiliza-se dos termos de Ch. S. Peirce *ícone, índice* e *símbolo* para relacionar a fotografia ao seu referente.

> Pierce chamaria em primeiro lugar a ordem do *ícone* (representação por semelhança) e em seguida a ordem do *símbolo* (representação por convenção geral). Ora, o tema desta última parte do trabalho é justamente teorias que consideram a foto como procedente da ordem do *índice* (representação por contiguidade física do signo com seu referente). E tal concepção distingue-se claramente das duas precedentes principalmente pelo fato de ela implicar que a imagem indiciária é dotada de um *valor todo singular* ou *particular*, pois determinado unicamente por seu referente e só por este: traço de *um* real. (DUBOIS, 1993, p. 45)

Sendo a fotografia um traço do real, ela é, de acordo com Dubois, um *índice* que posteriormente pode se tornar um *ícone* e adquirir sentido (*símbolo*). Esse conjunto definiria o signo fotográfico, circunscrito entre o referente, a foto e o receptor. "Com Peirce, percebemos que não é possível definir o signo fotográfico fora de suas 'circunstâncias': *não é possível pensar a fotografia fora de sua inscrição referencial e de sua eficácia pragmática*" (idem, p. 65).

A presença portanto das fotografias, na obra *Filho de Maria*, funda uma dramaturgia que se reconstrói pelo conjunto de memórias pessoais que são apresentadas aos espectadores como documentos desses traços do real. Tomemos aqui o termo real também para deliberar sobre a prática de *teatralidades do real.* Um "álbum de família" é resgatado por dois momentos na peça-filme: o momento em que essas fotografias aparecem diretamente na edição, entregando ao espectador ampliações das fotos com texto narrado em *off* e, num segundo momento, outras fotos aparecem emolduradas em porta-retratos, onde o personagem "filho" lida diretamente com elas, como objetos autênticos que testemunharam o ambiente da tragédia familiar narrada.

O uso de material fotográfico pessoal é uma prática dos *teatros do real*, onde o público se depara com outros territórios possíveis da linguagem para a criação do drama, retomando o conceito mais amplo de dramaturgia discutido anteriormente.

> A imagem é testemunha, ela pode re-apresentar – ainda que saibamos que ela é sempre um recorte, que é manipulável –, pode ampliar o espaço simbólico da cena para outros espaços, e também para um outro tempo. Importa tanto o que se diz nesses *relatos* que ficam registrados pela câmera, quanto o que o corpo diz. (LEITE, 2017, p. 94)

O espectador cria, a partir desses relatos imagéticos, e nas circunstâncias da obra, os símbolos necessários para a articulação foto-drama. Recortes da vida de uma família que passamos a conhecer no momento da exibição da obra e na qual vamos articulando, a partir de nossas próprias referências e do contexto que nos é dado, análises para a compreensão do texto não dito, a compreensão imagética. Para a análise dos dois grupos de fotografias da obra, o método iconológico, de Erwin Panofsky, foi a metodologia utilizada. Dentre as doze fotografias utilizadas nas cenas, seis aparecem diretamente na edição e seis estão dispostas nos porta-retratos enterrados num quarto.

Panofsky utiliza, na interpretação iconológica, três etapas de interpretação do objeto que fundem-se no processo dessa abordagem: a *descrição pré-iconográfica*, a *análise iconográfica* e a *interpretação iconológica*. A primeira trata do tema primário da obra, o mundo dos motivos artísticos. A *análise iconográfica* tem por objeto o tema secundário, constituído pelo mundo das imagens, estórias e alegoria. Os valores simbólicos, ou conteúdo, são objetos da *interpretação iconológica*.

> A iconologia, portanto, é um método de interpretação que advém da síntese mais que da análise. E assim como a exata identificação dos motivos é o requisito básico de uma correta análise iconográfica, também a exata análise de imagens, estórias e alegorias é o requisito essencial para uma correta interpretação iconológica. (PANOFSKY, 2014, p. 54)

A análise de Panofsky tem como objeto de interpretação obras de arte. Em nosso estudo, partiremos das fotografias pessoais dos atores/direção. A fotografia como *índice*, dentro das circunstâncias da obra *Filho de Maria*, nos encaminhará para a construção do simbólico produzido não só nas fotos individualmente, mas também no conjunto que constrói uma dramaturgia.

Na *imagem 01*, vemos uma criança, em primeiro plano vestida com roupas sociais claras, a imagem tem coloração avermelhada, em segundo plano, vemos um gramado com uma parte de um tronco de uma árvore do tipo palmeira e uma calçada de concreto. A criança tem a cabeça voltada para o chão e, pela sua posição e nível de exposição e

sombras da fotografia, não conseguimos identificar seu rosto. A imagem aparece nos primeiros segundos da peça-filme com um efeito de ampliação, a voz *off* do narrador declara: “quando eu era pequeno, meu irmão já estava nascido, pronto e posto no mundo”, e é seguida da *imagem 02*. As fotografias, apesar de não apresentarem datas, por sua qualidade técnica e características, nos levam a conclusão de que são da década de 1990, produzidas por câmeras analógicas caseiras e com filmes de 35mm, os mais comuns na época. A criança, de roupas brancas, provavelmente está em uma situação mais formal, pelo modelo das roupas utilizadas em datas especiais como formaturas ou primeira comunhão. O espaço, com palmeira e gramado, é outro indício de um ambiente mais formal. A voz do narrador nos indica que a criança retratada talvez seja o seu irmão.

Imagem 01 – Filho de Maria 22”

Na *imagem 02* há uma criança sentada em uma cadeira de madeira, o ambiente parece uma sala, há uma mesa, também de madeira, no lado esquerdo da foto. Em cima dela, outros objetos de madeira: um cinzeiro, uma canoa e uma pequena escultura. Existem também dois controles. A criança segura um recipiente onde há algum alimento que ela come pegando-o diretamente com as mãos. Ele esboça um sorriso, de boca cheia, olhando para a câmera. A foto foi tirada na diagonal, onde vemos o piso em um tom amadeirado mais escuro e parede branca. Deduzimos que seja a mesma criança, agora com um rosto identificável, por volta dos seus oito anos. Provavelmente, a foto foi tirada por alguém próximo, registrando a cena cotidiana. A narrativa destas duas primeiras fotografias nos indica que as cenas nas duas imagens antecedem à vida do narrador, visto que, quando este nasceu, o irmão já estava “posto no mundo”. A escolha por revelar este

primeiro filho se dá através de dois momentos específicos: o primeiro social e o segundo íntimo. E é apenas no momento íntimo que podemos notar características físicas mais detalhadas desse personagem que nos é apresentado. O personagem “irmão”, apesar de não aparecer diretamente no texto, é posto diante do espectador.

Imagem 02 – Filho de Maria 28”

Do conjunto de fotos apresentado neste primeiro momento, é interessante como o próprio narrador pode ser identificado e depois o confirmamos como um filho que nasceu posteriormente. Na *imagem 03*, em uma caminhonete vermelha, de portas abertas, vemos duas crianças em seu interior com as pernas voltadas para o lado de fora. Uma por volta dos 10 anos, a outra ainda bebê. A criança mais velha segura o mais novo, que se apoia ao volante da caminhonete. Pelo posicionamento das crianças, elas foram colocadas ali para a foto. O narrador segue o texto comentando sobre se sentir pequeno. O irmão o protege, ele segura com um tônus a criança menor.

Imagem 03 – Filho de Maria 37”

As cinco primeiras fotos compõem um prólogo imagético que nos ambienta na trama. As imagens que se seguem (*imagem 04* e *imagem 05*) mostram motivos parecidos, agora com as duas crianças com a mesma idade, mas em épocas diferentes.

Imagem 04 – Filho de Maria 42”

Imagem 05 – Filho de Maria 49”

As duas fotografias retratam festas de aniversário, mas há a construção de dois ambientes diferentes. No primeiro (*imagem 04*), trata-se do irmão mais novo, o bebê das fotos anteriores. A festa tem uma decoração típica de meados da década de 1990. A decoração e o bolo indicam que foi uma festa grande, para os padrões sociais da família nas fotografias anteriormente observadas. Apesar disso, aparecem na imagem apenas a criança e uma mulher. Não vemos o rosto da mulher, que reaparece na segunda imagem (*imagem 05*). A i*magem 05* é de um aniversário simples, sem decoração, em casa. A criança (o irmão mais velho) olha sorridente para o bolo. Sabemos que se trata da mãe, a

mesma mãe, nas duas fotografias, as mulheres de camisa verde na *imagem 04* e a de vermelho na *imagem 05.* O texto indica que se trata da mãe, pois é a primeira vez que aparecem pessoas além das crianças e o narrador cita a palavra “mãe”. As fotografias de aniversários que aconteciam independentemente da situação financeira da mãe são um dado que mais a frente complementam as falas da personagem, que usa a metáfora do bolo como proteção. Apesar das condições adversas, a mãe, mesmo não sabendo cozinhar, preparava um bolo para proteger os filhos. A mãe sente saudades de quando, na infância, conseguia preparar os bolos que, agora, com os filhos adultos, parecem inúteis e esvaziam a metáfora.

Esse prólogo imagético conta aquilo que não está presente ainda na fala do narrador, o qual aparece em seguida, adulto, segurando um bolo pequeno. A familiaridade com esses tipos de fotografias, para nós que crescemos utilizando as câmeras analógicas, remontam em nós também momentos parecidos. Festas de aniversários planejadas ou caseiras, fotos em carros, caminhões, fotografias com os irmãos e em momentos cotidianos, que compõem álbuns de muitas famílias. Mas há algo para além do *ícone* fotográfico que nos coloca em alerta ao observarmos estas imagens: trata-se de uma obra de ficção, que, apesar das estratégias de jogo com o real, é composta também por um texto dramatúrgico intrínseco. O diretor não escolheu, provavelmente, estas imagens como prólogo aleatoriamente. Elas constroem um caminho para que possamos adentrar na intimidade desta família, para, posteriormente, encararmos o fato principal do drama, a perda do irmão.

O segundo conjunto interpretado, *imagens 06*, *07* e *08*, é o mesmo *ícone* representado sob três formas diferentes. A fotografia (*imagem 06*) tem em primeiro plano novamente os dois irmãos. Eles se apoiam sobre uma grade de madeira, no limite de uma porta, ao fundo, escurecida, no segundo plano, existe o interior de uma casa. A fotografia está em uma moldura rosa, cuja cor só percebemos quando o personagem sai do ambiente fechado e se direciona para a área externa, na próxima cena. A captura de tela (*imagem 07*) nos revela o rosto do personagem “filho” no reflexo do porta-retrato, sobrepondo a sua imagem à fotografia das duas crianças. Este é o primeiro porta-retrato desenterrado pelo personagem. A ação de desenterrar as fotografias envolve um certo desespero, como se as lembranças, outrora enterradas, precisassem vir à tona de qualquer forma. Ele tenta rememorar, questionando a mãe sobre a casa e outras

informações que não estão presentes na foto. Já sabemos que o personagem filho é o irmão mais novo, portanto, essas são memórias as quais o personagem não poderia ter como suas, dado que era a criança mais nova e não teria a capacidade de rememorar essas informações.

A mesma foto reaparece em outra cena da peça (*imagem 08*), como plano de fundo da tela do celular da personagem "mãe". A imagem aparece rapidamente. Constatamos então que se trata de uma foto importante para estes personagens e para a construção da dramaturgia. A casa simples, a vida que o filho mais novo gostaria de rememorar aparecem como uma lembrança mais nostálgica da relação com as fotos. O "filho" demora mais na observação desta fotografia. Ele se vê nela, mas não se reconhece, buscando a validação da personagem "mãe". Essa validação encontra-se não apenas na confirmação de informações sobre a foto, mas na própria relação entre mãe e filho estabelecida pela cena.

Imagem 06 – Filho de Maria 03'21"

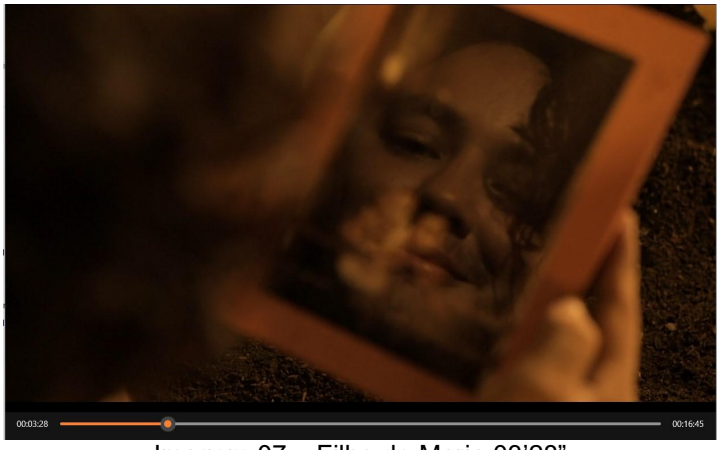

Imagem 07 – Filho de Maria 03'28"

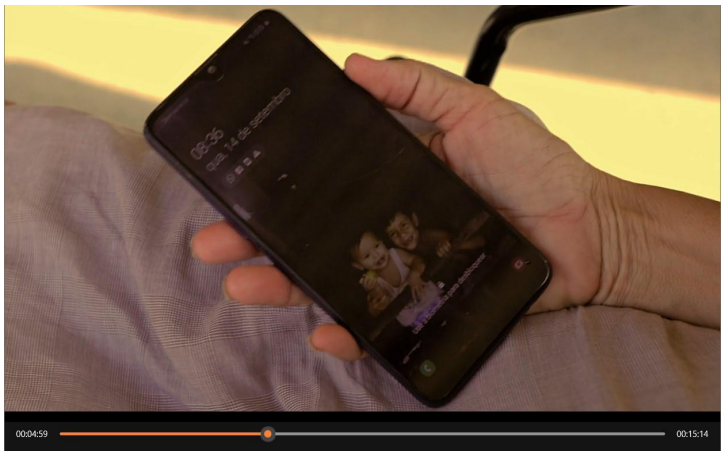

Imagem 08 – Filho de Maria 04’59”

Há, nos dois grupos de imagens analisadas, uma construção dramatúrgica que conversa com o espectador de duas maneiras distintas. A primeira, construindo um ambiente no qual ele se sente convidado a compartilhar a intimidade da família através das fotos. Como uma visita que olha álbuns cujos rostos não reconhece, mas consegue decifrar, a partir de suas próprias referências, os contextos daquelas fotografias:

> Num modo mais trivial, toda a prática do álbum de família vai no mesmo sentido: além das poses congeladas, dos estereótipos, dos clichês, dos códigos fora de moda, além dos rituais de organização cronológica e da inevitável escansão dos eventos familiares (nascimento, batismo, comunhão, casamento, férias, etc.), o álbum de família não cessa de ser um objeto de veneração, cuidado, cultivado, conservado como uma múmia, guardado numa caixinha [...] só se abre com emoção, numa espécie de cerimonial vagamente religioso, como se se tratasse de convocar os espíritos. (DUBOIS, 1993, p. 80)

Dubois coloca a prática familiar também como rito, e isso é explorado na segunda construção dramatúrgica, quando a fotografia enquanto objeto se relaciona mais corporalmente com as personagens. Num contexto mais direcionado da obra, observamos o primeiro atrito familiar quando o filho retira as lembranças num quarto completamente tomado por terra. O texto falado exerce sobre o espectador uma influência interpretativa, sendo que as fotos estão ali compondo essa “hidra” dramatúrgica, agora como objetos manuseados pelas personagens.

As imagens que seguem como objetos sendo desenterrados imitam os “motivos” anteriores, fotos de criança na sala, foto de aniversário, fotografia de bebê. Apenas um dos porta-retratos se difere destas, a *imagem 09*. Em uma moldura oval, vemos parcialmente um homem. Ele veste roupas claras, uma camisa de manga longa branca puxada até os cotovelos. Do rosto vê-se apenas o sorriso. Depois de desenterrar esta lembrança, agora uma novidade ao espectador, visto que todas as imagens anteriores eram de crianças, gera a curiosidade. Quem é este homem? O personagem “filho” não verbaliza nada enquanto desenterra as fotografias, deixando esse espaço interpretativo a cargo do espectador. As molduras são colocadas juntas, e novamente enterradas.

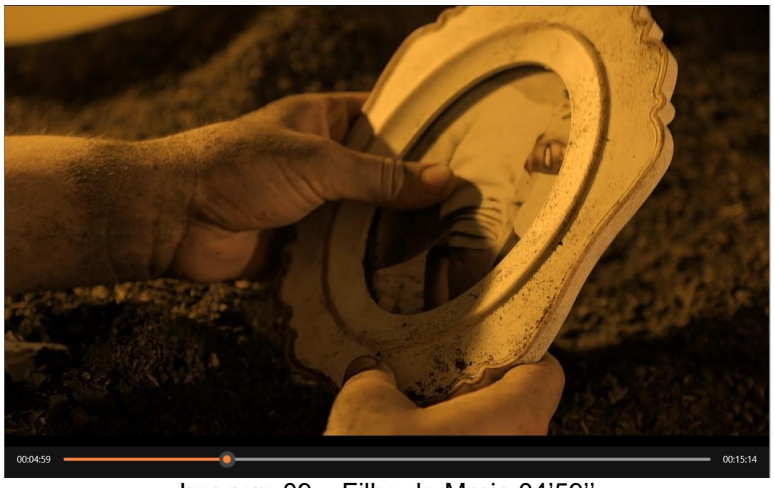

Imagem 09 – Filho de Maria 04’59’’

Com o desenrolar da peça-filme, a presença do irmão mais velho vai se diluindo cada vez mais em lembranças. Os verbos no passado do personagem “filho” indicam que ele não está presente, apesar de a mãe continuar falando como se dirigisse aos dois filhos. O texto apoia o uso das fotografias numa relação recíproca. A fotografia, enquanto documento e memória, desencadeia uma relação de mistério entre os personagens:

> Esse mistério, essa força que trabalha subterrânea na fotografia, além (“por trás”) das aparências e que é a mesma que funda o desejo, é a força pragmática da ontologia indiciária, é o que Barthes chamava de “extensão metonímica do *punctum*”, que torna a presença física do objeto ou do ser única até na imagem. Presença afirmando ausência. Ausência afirmando a presença. Distância ao mesmo tempo colocada e abolida e que constitui o próprio desejo: o milagre. (DUBOIS, 1993, p. 81)

A ausência do irmão é instaurada pelo jogo dramático das fotografias, que o colocam presentificado ao longo da obra. Ao fim do texto falado, descobrimos que o homem da *imagem 09* é o irmão que fora assassinado. O desejo da mãe de ter o filho novamente no colo, ou comendo bolo, está mais indiciado no conjunto fotográfico do que em sua fala, que expressa mais um desejo de justiça. O desejo do milagre, do qual fala Dubois, é evidente na escolha dramatúrgica/fotográfica da obra. A família enlutada recupera sua história a partir de recortes da realidade e a transforma em ficção jogando com o problema social posto.

Considerações finais

Nos dois conjuntos de fotografias analisadas, foi observado que, ao articular traços da realidade com a ficção como estratégia dramatúrgica, também articulam-se estratégias políticas. Os *teatros do real*, quando postos como uma expressão de problemas sociais graves, tais quais a violência urbana, expõem a partir de documentos pessoais, como no caso do *Filho de Maria*, um drama coletivo. As fotografias também aproximam o público pela referência da "foto de família" como um lugar de memória, lembranças que são construídas a partir dos referentes, mas também na recepção dos espectadores. Esses traços de realidade que a fotografia "congela" elaboram a dramaturgia do não dito, da presença pela ausência exposta por Dubois. Construtos dramatúrgicos contemporâneos que delineiam uma forma de produzir ficção a partir dos *ícones* dispostos para o público não apenas pela palavra dita, mas também pela imagem posta em reconstrução simbólica.

Referências

BENJAMIN, Walter. Estética e sociologia da arte. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1993.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 3 ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

LEITE, Janaína Fontes. **Autoescrituras performativas: do diário à cena**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2017.

PAIS, Ana. **O discurso da cumplicidade: dramaturgias contemporâneas**. Lisboa: Edições Colibri, 2004.

PANOFSKY, Erwin. **Significado das artes visuais**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltès**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

Peça-filme

FILHO DE MARIA. Direção: Gleidstone Melo. Produção de Potência de Artes do Norte e Grupo Garagem. Brasil, 2022.