

Rosane Kaminski
Vinícius Honesko
Luiz Carlos Sereza



ORGANIZADORES

ARTES & VIOLÊNCIAS

São Paulo
2020

Editora Intermeios

Rua Cunha Gago, 420 / casa 1 – Pinheiros
CEP 05421-001 – São Paulo – SP – Brasil
Fones: [11] 2365-0744 – 94898-0000 (Tim) – 99337-6186 (Claro)
www.intermeioscultural.com.br

•

ARTES & VIOLÊNCIAS

© Rosane Kaminski | Vinícius Honesko | Luiz Carlos Sereza

1ª edição: agosto de 2020

•

Editoração eletrônica, produção Intermeios – Casa de Artes e Livros
Capa Lívia Consentino Lopes Pereira
Revisão Jacob Lebensztayn

•

CONSELHO EDITORIAL

Vincent M. Colapietro (Penn State University)
Daniel Ferrer (ITEM/CNRS)
Lucrécia D'Alessio Ferrara (PUCSP)
Jerusa Pires Ferreira (PUCSP)
Amálio Pinheiro (PUCSP)
Josette Monzani (UFSCar)
Rosemeire Aparecida Scopinho (UFSCar)
Walter Fagundes Morales (UESC/NEPAB)
Izabel Ramos de Abreu Kisil
Jacqueline Ramos (UFS)
Celso Cruz (UFS) – *in memoriam*
Alessandra Paola Caramori (UFBA)
Claudia Dornbusch (USP)
Barbara Arisi (Unila)
Nikita Paula (Ancine)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação – CIP

K155 Kaminski, Rosane, Org.; Honesko, Vinícius, Org.; Sereza, Luiz Carlos, Org.
Artes & violências / Organização de Rosane Kaminski, Vinícius Honesko
e Luiz Carlos Sereza. – São Paulo: Intermeios, 2020.

255 p. ; 16 x 23 cm.

ISBN 978-65-86255-09-6

1. História. 2. História Cultural. 3. Arte. 4. História da Arte. 5. Criação Artística. 6. Linguagem Artística. 7. Narrativa. 8. Conhecimento Histórico. 9. Conhecimento Artístico. 10. Violência. 11. Niilismo. I. Título. II. Substâncias e tramas. III. Das formas de incorporar a violência e resistir à destruição. IV. Dos modos de expor e narrar as "memórias do mal". V. Kaminski, Rosane, Organizadora. VI. Honesko, Vinícius, Organizador. VII. Sereza, Luiz Carlos, Organizador. VIII. Ferrer, Anacleto. IX. Ávila, Arthur Lima de. X. Freitas, Artur. XI. Gruner, Clóvis. XII. Pellejero, Eduardo. XIII. Ginzburg, Jaime. XIV. Seligmann-Silva, Márcio. XV. Melendi, Maria Angélica. XVI. Reis, Paulo. XVII. Villalobos-Ruminott, Sergio. XVIII. Intermeios – Casa de Artes e Livros.

CDU 930.85:7.036
CDD 700

Catalogação elaborada por Regina Simão Paulino – CRB 6/1154

Sumário

- 7 **Substâncias e tramas**
ROSANE KAMINSKI, VINÍCIUS HONESKO E LUIZ CARLOS
SEREZA
- Primeira parte: Das formas de incorporar a violência e resistir à
destruição**
- 13 **La anarquía de los sentidos: el arte ante una nueva mutación
antropológica**
SERGIO VILLALOBOS-RUMINOTT
- 37 **O testemunho impossível: entre imagens e palavras**
MARIA ANGÉLICA MELENDI
- 53 **Arte e imprensa: cenas da violência no Brasil**
ROSANE KAMINSKI
- 85 **Trouxas de sangue: notas sobre a perturbação poética ou a introjeção
da violência**
ARTUR FREITAS
- 103 **“Projeto Gilda”: o pulso da cidade**
PAULO REIS
- 117 **“A humanidade incômoda”: arte e resistência em tempos infernais**
EDUARDO PELLEJERO

Segunda Parte: Dos modos de expor e narrar as “memórias do mal”

- 129 **Un ingenioso esmero: ensayo sobre cuatro secuencias de perpetración de la shoah**
ANACLETO FERRER
- 159 **Toda política é política das imagens**
MÁRCIO SELIGMANN-SILVA
- 183 **Fantasmagoria e violência**
JAIME GINZBURG
- 195 **Para além dos atos e dos silêncios: gestos de resistência no olhar**
VINÍCIUS HONESKO
- 207 **“Era o Hotel Cambridge”: arte, violência e refúgio**
LUIZ CARLOS SEREZA
- 225 **Quadros da barbárie, quadros de memória: a experiência autoritária no Brasil, Argentina e Uruguai em três histórias em quadrinhos**
CLÓVIS GRUNER
- 247 **De Ferguson a Charlottesville: acumulação temporal, capitalismo racial e a história do presente dos Estados Unidos**
ARTHUR LIMA DE AVILA
- 267 Autores

ARTE E IMPRENSA: CENAS DA VIOLÊNCIA NO BRASIL

ROSANE KAMINSKI

Um evento atípico ocorrido em São Paulo em junho de 1931 me auxiliará a introduzir o assunto deste texto, que pretende relacionar as artes visuais e a imprensa na discussão sobre violência no Brasil. Não há fotografias do evento, nomeado pelo artista Flávio de Carvalho como *Experiência n.2*, mas alguns documentos preservaram (e produziram) sua memória: matérias nos jornais paulistas nos dias seguintes ao ocorrido e um livro publicado pelo artista, contendo o relato da experiência vivida, a sua interpretação sobre ela, e uma série de desenhos.

Era dia de procissão de Corpus Christi. No centro de São Paulo, os fiéis se organizavam com fitas, veludos, ramos de flores, crucifixos e outros artefatos adequados à ocasião. Casualmente observando esta cena, o artista e engenheiro Flávio de Carvalho teve uma ideia: fazer uma experiência para “desvendar a alma dos crentes”¹. Pegou um trem elétrico, foi até sua casa buscar um chapéu verde e, em torno de meia hora, estava de volta ao cenário religioso. Homem alto, com mais de 1,90m, Carvalho começou a percorrer o caminho da procissão no sentido contrário, sem tirar o chapéu. Essa atitude de não descobrir a cabeça durante um ritual católico era um atrevimento, uma deliberada provocação.

Seu objetivo, conforme descreve no livro, era “palpar fisicamente a emoção tempestuosa da alma coletiva, registrar o escoamento dessa emoção, provocar a revolta para ver alguma coisa do inconsciente”². Além da presença perturbadora

-
1. CARVALHO, Flávio de. *Experiência n° 2 realizada sobre uma procissão de Corpus Christi*. São Paulo: Irmãos Ferraz, 1931, p. 8. A descrição aqui apresentada é baseada nesse livro, publicado pelo autor três meses após a experiência, e em matérias de jornais de junho de 1931 que comentaram o ocorrido.
 2. *Ibidem*, p. 8.

do chapéu e da sua caminhada em sentido contrário à multidão, que já gerava certo incômodo, passou a lançar olhares lascivos para algumas mulheres – “duas louras bonitas, duas morenas bonitas, e duas feias de cada tipo”³ – e conta que foi lentamente correspondido, principalmente pelas feias.

Aos poucos, a multidão foi ficando hostil frente a esse comportamento. Era estreita a rua em que passava a procissão, as pessoas se comprimiam. Flávio de Carvalho estava agitado interiormente e, quando passou por um grupo de rapazes, se sentiu acuado, seus pensamentos ficaram confusos e teve medo. Alguns o ameaçavam com os pulsos⁴. Uma pessoa gritou: “– Tira o chapéu!”, e foi logo seguida por outros. O artista passou a ser empurrado e agarrado, alguém lhe arrancou o chapéu. As caras vermelhas de raiva continuaram gritando: “– Tira o chapéu! Tira o chapéu!”. Ele não atendeu ao clamor, e quando se dirigiu à turba chamando-os de “covardes”, afinal, eles eram “mil contra um”⁵, as reações se intensificaram, até que alguém bradou: “– Lincha!”. A partir de então, o artista só pensou em fugir, enquanto ouvia a multidão berrando: “– Lincha! Mata... mata!”, em entusiasmo crescente.

Correndo em zigue-zague, empurrando e derrubando pessoas, ele conseguiu fugir, entrou numa leiteria cheia de clientes que lhe estorvavam a passagem até a cozinha⁶. Saiu dali por uma claraboia e se escondeu num pequeno cômodo, até a chegada da polícia, que o prendeu e o protegeu da multidão ensandecida. Na delegacia, identificou-se como engenheiro. Os policiais perceberam que era pessoa distinta e o trataram bem, mas disseram que fora acusado “de ser comunista e de atirar bombas na procissão”⁷.

No dia seguinte, várias matérias foram publicadas nos jornais da cidade. *O Estado de São Paulo* descrevia:

Os crentes que acompanhavam o cortejo, revoltaram-se com essa atitude e exigiram em altos brados que elle se descobrisse. Elle, no entanto, sorrindo para a turba, não tirou o chapéu embora o clamor da multidão já se tivesse transformado em franca ameaça. Foi então que innumerous populares tentaram lynchal-o investindo contra ele⁸.

3. Ibidem, p. 13.

4. Ibidem, p. 17.

5. Ibidem, p.21.

6. Conforme noticiado em jornais, tratava-se da famosa Leiteria Campo Bello, situada na rua de São Bento, n.14-B. Ver: Uma experiência sobre a psychologia das multidões da qual resultou sério distúrbio. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 9 de junho de 1931.

7. CARVALHO, Op. cit., p.48.

8. Uma experiência sobre a psychologia das multidões da qual resultou serio distúrbio. Op. cit.

Flávio de Carvalho incorporou excertos dessas matérias na capa e no início do seu livro, atestando a veracidade do seu relato que, certamente, contém também elementos ficcionais⁹. Interessante pensar que, enquanto artista, ele fez uso do seu próprio corpo para provocar uma situação da qual não teria controle, e durante a qual correu sérios riscos de se tornar vítima de violência física. A expressão “linchar”, que aparece nas matérias dos jornais citados e no relato publicado por ele, tem hoje, talvez, uma densidade semântica mais complexa do que naquela ocasião.

O linchamento é uma forma de justiça popular, baseada no sentimento de vingança, e que descende de práticas bastante antigas. No Brasil, um dos países que mais lincham no mundo, de acordo com o sociólogo José de Souza Martins, “a justiça formal e oficial deixou de aplicar a pena de morte, ainda no Império, abolida por lei, mas o povo continuou a adotá-la em sua mesma forma antiga através dos linchamentos”, caracterizados por atos extremamente cruéis, com espancamentos e extirpação de partes do corpo, antes da execução final¹⁰. Apesar desses dados assustadores, atualmente a justiça considera abusivo o ato de linchamento, ofensivo aos direitos humanos. Contudo, nas décadas iniciais do século XX, anteriores à existência da Declaração Universal dos Direitos Humanos, era comum encontrar notícias nos jornais sobre as reações sociais exacerbadas que culminavam em apelos ao linchamento, fossem eles em várzeas futebolísticas, em brigas de trânsito, de bar ou em caçadas a assaltantes ou homicidas. As perseguições nas ruas e a intervenção policial eram constantes. Em pesquisa feita na Hemeroteca Digital, encontrei 438 recorrências da palavra “lyncha” em jornais publicados entre os anos 1910 a 1939. Segundo as matérias, algumas vezes os perseguidos eram espancados, noutras eram salvos pela polícia que os protegia da multidão, como foi com Flávio de Carvalho e, em alguns casos, chegavam a se suicidar antes de serem alcançados¹¹.

-
9. A matéria citada acima encontra-se na página 4 do livro. Na capa, entre outros elementos gráficos, aparece a imagem de parte da seguinte matéria: Lyncha! Lyncha! Gritou a multidão. *Correio da Tarde*, São Paulo, 8 de junho de 1931.
 10. A pesquisa de Martins se baseia em 2.028 casos de linchamento ocorridos no Brasil nas últimas seis décadas, como ele explica na introdução do seu livro. Dentre esses casos, 44,6% das pessoas ameaçadas de linchamento foram salvas pela polícia. As outras 47,3% foram capturadas pela turba e feridas ou mortas: “espancadas, atacadas a pauladas, pedradas, pontapés e socos [...] até os casos extremos de extração de olhos, castração, extirpação das orelhas e cremação da vítima ainda viva”. MARTINS, José de Souza. *Linchamentos: a Justiça Popular no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2015, p. 8-15.
 11. Ver, por exemplo: Com dois tiros de revólver, matou o trabalhador. *Correio Paulistano*, São Paulo, 27 de novembro de 1934; Morreu afogado quando fugia da multidão enfurecida! *Correio Paulistano*, São Paulo, 12 de fevereiro de 1935.

O que tornou atípico o caso da perseguição de Carvalho pelas ruas não foi, então, o risco de linchamento, mas sim o seu arrojo ao contrariar de propósito os costumes religiosos, acendendo a ira da população contra ele, e o fato de justificar esse seu ato deliberado como uma “experiência”. Tratava-se de arte?

Apesar da sua múltipla formação e atuação enquanto arquiteto, dramaturgo, escritor, desenhista, escultor e pintor, ao ser detido pela polícia, e também na publicação de 1931, ele se apresentou apenas como “Engenheiro civil, membro do Instituto de Engenharia, etc.”¹². Hoje, porém, *Experiência n.2* é discutida enquanto precursora das performances e *happenings* em diversos textos sobre a sua obra¹³. Destacando o “alto teor político” das *Experiências* do artista, Luiz Camillo Osorio diz que, para Carvalho, a arte “era mais vontade do que representação”, e que a inventividade da sua atuação nos anos 1930 era um caso isolado no meio artístico brasileiro. A possibilidade de “pensar a atitude enquanto forma”, perceptível na ação do artista, antecipava o que viria a ser um dos grandes trunfos da arte brasileira nos anos 1960, o “exercício experimental da liberdade”¹⁴. Suas provocações faziam parte da volição artística, e assim se construiu uma memória cultural sobre elas.

Vale lembrar que, apesar de não se referir à sua experiência como uma ação artística naquela ocasião, o autor a numerou (trata-se da *Experiência n.2*, parte de uma série de outras experiências¹⁵) e conferiu uma corporeidade ao relato enquanto obra. Trata-se, no final das contas, de um livro-objeto-de-arte, o que pode ser observado pela estratégia assumida pelo autor de numerar manualmente e assinar cada um dos exemplares do livro, num gesto similar ao que ocorre numa tiragem de gravuras. A numeração e as assinaturas foram colocadas na página do sumário, logo após a frase impressa: “Desta edição foram impressos

12. CARVALHO, op.cit., p. 5.

13. Ver, por exemplo, os textos: OSORIO, Luiz Camilo. *Flávio de Carvalho: Poética em trânsito*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 20; GONZAGA, Ricardo Maurício. *Na contramão da religião*: Flávio de Carvalho e o bailado da morte de Deus. *Revista Estúdio*, Artistas sobre Outras Obras. Vol. 5 (10), 2014, p. 135; MOREIRALEITE, Rui. Modernismo e Vanguarda: o caso Flávio de Carvalho. *Estudos Avançados*, n. 12, agosto de 1998, p. 236-237; e ANJOS, Moacir dos. A fúria contra o estranho. *Zum: revista de fotografia*, 10 de agosto de 2016. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/colunistas/a-furia-contra-o-estranho/>>. Acesso em jul. de 2019.

14. OSORIO, op.cit., p.7-8, 10 e 12. “Exercício experimental da liberdade” foi uma expressão cunhada por Mário Pedrosa para se referir à arte brasileira de vanguarda dos anos 1960, especialmente obras de Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape e Antônio Manuel, entre outros.

15. “Flávio de Carvalho chamava de ‘experiências’ suas práticas que não tinham vinculação com as categorias tradicionais da arte” (OSORIO, Op.cit., p.11).

3.000 volumes numerados e rubricados pelo autor”¹⁶. O sucesso foi tanto, que no mesmo ano saiu nova edição com a mesma tiragem (o exemplar assinado ao qual tive acesso é o de número 1.775 da segunda edição).

Há, enfim, uma junção de sentidos nesse caso atípico, que engloba o hábito de noticiar atos de violência nos jornais (como os recorrentes casos de apelo ao linchamento), a vontade artística de Flávio de Carvalho associada ao ímpeto provocativo que caracteriza sua obra, bem como a relevância assumida pelo corpo nesse experimento: o corpo do artista que se arriscou ao contrariar a multidão de fiéis, o corpo das matérias jornalísticas das quais ele se apropriou para compor a sua publicação, os corpos do seu livro-obra, do qual cada exemplar incluiu a marca de individualidade e autoria artística. Foram esses os principais elementos que me instigaram a articular a *Experiência n.2* com obras de arte de outros artistas, nas quais a repercussão midiática da violência bem como a noção de corpo são cruciais.

Assim, será a partir das controversas relações entre imprensa e arte que discutirei alguns casos históricos e emblemáticos de afinidades e repulsões frente à violência no Brasil. Foi na mídia impressa que se publicaram os relatos da vontade de linchar Flávio de Carvalho quando se portou fora dos valores ditos “cristãos” no Brasil de 1931. Também foi da mídia impressa que, nas décadas de 1960 a 1990, vários artistas extraíram imagens para compor obras contundentes.

Sempre mantendo diálogo com outros trabalhos, darei privilégio a *Atentado ao Poder* (Rosângela Rennó) e *III* (Nuno Ramos), ambas as instalações realizadas em 1992, num contexto em que a violência urbana no país atingia um ápice histórico, ao mesmo tempo em que se acentuava o interesse acadêmico sobre o fenômeno. Antes, contudo, é importante ponderar sobre o que significa falar de violência no Brasil.

O Brasil é um país violento?

A frase que ouvimos habitualmente como afirmação é posta aqui em forma interrogativa com o intuito de retomar o pensamento crítico sobre ela. A constante espetacularização da violência nos meios de comunicação força uma internalização dessa afirmativa, mesmo entre os que estão distantes dos locais considerados violentos (geralmente as periferias das grandes cidades) e dos principais grupos de risco (jovens masculinos e negros de classes populares)¹⁷.

16. CARVALHO, op.cit., p. 6. Em 2001 a Editora Nau, do Rio de Janeiro, publicou nova edição do livro promovida pelos “herdeiros de Flávio de Carvalho”. Nesta, porém, não consta a frase mencionada e nem as assinaturas do artista, o que distingue essa edição, que é de um livro comum, daquelas de 1931, cujos exemplares Osorio sugere tomar como “livro de artista” (OSORIO, Op. cit., p.19).

17. As pesquisas indicam que os negros e pobres entre 15 e 24 anos são as vítimas

Não costumamos questionar, simplesmente concordamos com o que mostram os jornais e a televisão e acreditamos que sim, o nosso país é (ou está) violento. O resultado é um sentimento generalizado de insegurança e medo.

Mas o que é violência? Quem provoca essa violência onipresente que nos assusta? Quem é o sujeito executor dos atos ditos violentos? E qual nosso lugar nessa situação: somos vítimas potenciais, como ovelhas indefesas, ou somos cúmplices? A violência é um traço atual em nosso país, resultado da corrupção e má governabilidade, ou trata-se de uma condição estrutural da sociedade?

Num sentido elementar, o termo violência significa uma brutalidade, uma ação intencional que provoca dano, sofrimento ou morte¹⁸. A violência física é a forma mais evidente, mas existem outras formas de violência sutil, muitas vezes confundidas com o conceito de poder. Entretanto, ainda que seja comum a combinação de violência e poder, dificilmente encontrados em forma pura, concordo com a filósofa Hannah Arendt, quando diz que a violência se constitui como o contrário do poder, pois ela é antes um instrumento do que um fim. “A violência aparece onde o poder está em risco, mas, deixada a seu próprio curso, ela conduz à desaparecimento do poder”¹⁹. Byung-Chul Han também estabelece distinções: o poder *trabalha*, diz, é construtivo, organizando para si “um espaço de atuação na medida em que produz normas, estruturas e instituições, na medida em que inscreve uma ordem simbólica”; a violência, por seu turno, *não trabalha*, não organiza, não administra²⁰. Enquanto o poder é finalidade, a violência é meio. Para Han, o poder é positivo, constrói símbolos de força persuasiva. Já a violência é horrenda, pobre em linguagem. Priva a vítima de qualquer possibilidade de ação, apenas destrói, aniquila. “O poder institui a medida; a violência é sem medida. Assim, é violento tudo o que ultrapassa a medida instituída”²¹.

O Brasil, na opinião de pensadores como Gilberto Velho, Sérgio Adorno, Alba Zaluar e Marilena Chauí, entre outros, é um país marcado historicamente pela violência. “São notórias as raízes seculares da violência na sociedade

preferenciais dos homicídios nas grandes cidades do Brasil (ver: ADORNO, Sérgio. Exclusão sócio-econômica e violência urbana. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 4, nº 8, jul/dez 2002, p.92). Alba Zaluar também afirma que no contexto urbano “os pobres figuraram simultaneamente como protagonistas principais dos crimes violentos cometidos e como vítimas preferenciais deles” (ZALUAR, Alba. Um debate disperso: violência e crime no Brasil da redemocratização. *São Paulo em Perspectiva*, nº13 [3], 1999, p.3).

18. Segundo os pesquisadores Paulo Sérgio Pinheiro e Guilherme Assis de Almeida, integrantes do Núcleo de Estudos da Violência da USP, “ação, produção de dano / destruição e intencionalidade são os elementos constitutivos da violência” (PINHEIRO, Paulo Sérgio; ALMEIDA, Guilherme Assis. *Violência urbana*. São Paulo: Publifolha, 2003, p.13).

19. ARENDT, Hannah. *Sobre a violência*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994, p.44.

20. HAN, Byung-Chul. *Topologia da violência*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017, p.145.

21. *Ibidem*, p. 149.

brasileira”²², dizia Velho num texto publicado no *Jornal do Brasil* em 1994, ainda que ele ressaltasse uma intensificação do fenômeno nas décadas que se seguiram ao golpe de 1964, quando se desenvolveu uma cultura da *brutalidade*, que é uma das heranças mais indesejáveis do regime militar e, segundo o autor, não poderia ser comemorada. Alguns anos depois, ao discutir o crescimento urbano e a expansão da violência no Brasil, o antropólogo comenta que esses eventos ocorreram paralelos à intensificação da sensação de insegurança e à publicização da corrupção dos setores públicos, sobretudo desde os anos 1980. Tal soma de fatores gerou uma experiência de medo sem precedentes no Brasil moderno, uma “cultura da violência” que é inédita, e que singulariza o caso do Brasil: mesmo sem guerras, há um “estado geral de perigo”²³.

De um modo geral, o discurso midiático que nos cerca cotidianamente reitera uma violência que vem “de baixo”, como resultado da violação de normas, regras e leis aceitas por uma coletividade, associada à noção de delinquência. “Produz-se um raciocínio linear, de causa e efeito, de que onde se encontra a pobreza está a marginalidade, a criminalidade”²⁴. Nesse sentido, a responsabilidade da violência é geralmente atribuída à periferia, à favela, ao imigrante, ao marginal, ao assaltante, ao traficante. Há, ainda, a construção de uma diferença entre as pessoas julgadas de antemão como delinquentes potenciais, e os tidos como “não violentos”, ou “de bem”, respeitadores da moral, via de regra os brancos de classe média e alta. Ao problematizar essa distinção, o sociólogo Michel Misse cunhou o conceito de “sujeição criminal”, que diferencia a incriminação eventual de indivíduos que cometeram algum ato ilícito (mas não são socialmente considerados criminosos potenciais), da prática social de incriminação sistemática de indivíduos pobres, tidos como marginais, malandros e vagabundos (ainda que não necessariamente ligada à prática efetiva de um crime)²⁵.

22. VELHO, Gilberto. Memória e política. In: *Mudança, crise e violência*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p.78.

23. VELHO, Gilberto. Medo, insegurança e violência. In: MACHADO, L. Z.; BORGES, A. M.; MOURA, C. P. (orgs.). *A cidade e o medo*. Brasília: Verbena / Francis, 2014, pág. 19-21.

24. COIMBRA, Cecília. *Operação Rio: o mito das classes perigosas, um estudo sobre a violência urbana, a mídia impressa e os discursos de segurança pública*. Rio de Janeiro: Oficina do Autor; Niterói: Intertexto, 2001, p. 58.

25. MISSE, Michel. *Malandros, marginais e vagabundos e a acumulação social da violência no Rio de Janeiro*. 1999. Tese (Doutorado em Ciências Humanas: Sociologia). Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro.

Nesse quadro, fica bem evidente que a *Experiência n.2* de Flávio de Carvalho, oriundo de família rica e educado na Europa, foi uma exceção. Em primeiro lugar, por ter incitado propositamente a ira dos fiéis da procissão, conferindo, assim, visibilidade aos instintos violentos de uma sociedade moralista; em segundo lugar, pela forma de apresentar a sua própria interpretação (ou seja, seu pensamento crítico) sobre o ocorrido. Como se sabe, a intercessão entre arte e vida foi uma constante na obra de Flávio de Carvalho, e a presença da violência numa obra de arte tende a intervir criticamente nos processos culturais. Voltarei a isso mais adiante.

Quanto ao que é a regra, enfim, os meios de comunicação difundem a imagem de um “fantasma” social, que interliga pobreza urbana, desnormalização e criminalidade. Em contraposição a essa visão, por volta de 1980 alguns acadêmicos brasileiros já apresentavam suas interpretações.

Em 1979, Paulo Sergio Pinheiro publicava um artigo na revista *Dados*, sobre a violência do estado infligida contra as classes populares, no qual afirmava que “a tortura, os maus tratos e toda violência em relação às classes subalternas têm uma função eminentemente política”²⁶, preservando a hegemonia das classes dominantes e assegurando a participação ilusória da classe média nos “ganhos” sociais obtidos com essa repressão. Em junho do mesmo ano, o pesquisador palestrou no 1º Seminário sobre “Direito, Cidadania e Participação”, realizado na PUC-SP, e argumentou que “durante toda a história republicana as classes subalternas no Brasil estiveram regularmente submetidas ao emprego de maus tratos e da tortura por parte do aparelho do estado. Isso só se tornaria uma preocupação da sociedade, contudo, a partir do momento em que “os atingidos por essa violência passaram a incluir largos contingentes das classes médias”²⁷. Pensando assim, é possível compreender a violência como instrumento de manutenção da desigualdade social atroz, garantindo os privilégios de poucos.

Reforçando essa leitura, no ano seguinte, na mesa redonda “Violência na Cidade”, ocorrida no Rio de Janeiro, o antropólogo Ruben Oliven iniciava sua fala dizendo que “embora historicamente a sociedade brasileira tenha sido construída com o recurso constante à violência, esta tem sido sistematicamente negada a nível ideológico” pois, ao mesmo tempo em que se difunde a ideia de um brasileiro de índole pacífica, supostamente herdada do português, a polícia

26. Ver: PINHEIRO, Paulo Sérgio. Violência do Estado e classes populares. *Dados: Revista de Ciências Sociais*. Rio de Janeiro: Iuperj, 22(3), 1979, p. 5; e PINHEIRO, Paulo Sérgio. Violência e Cultura. In: LAMOUNIER, Bolívar et alii. *Direito, cidadania e participação*. São Paulo: Queroz, 1981, p.31. Vale lembrar que Paulo Sergio Pinheiro viria a ser um dos fundadores do Núcleo de Estudos da Violência da USP, em 1987, ao lado de Sérgio Adorno.

27. Palestra publicada em: PINHEIRO, Op. cit., p. 31.

reprime as classes populares com atos violentos, e isso com função política²⁸. Para fundamentar sua argumentação, Oliven citou o artigo de Pinheiro datado de 1979.

Também em 1980, num simpósio intitulado “Educação e Sociedade Violenta”, realizado em São Paulo, Marilena Chauí se posicionava de modo parecido, dizendo que:

a violência se encontra originariamente do lado da sujeição da dominação, da obediência e da sua interiorização, e não do lado da violação dos costumes e das leis. Em suma: estamos habituados a encarar a violência como um ato enlouquecido que vem de baixo para cima da sociedade (é assim, aliás, que está sendo apresentada pelos jornais e pelas comissões estatais), quando na verdade seria mais pertinente encará-la de modo oposto, isto é, como um conjunto de mecanismos visíveis e invisíveis que vêm do alto para baixo da sociedade, unificando-a verticalmente e espalhando-se pelo interior das relações sociais²⁹.

Embora a concepção de violência apresentada por Chauí nesse excerto se pareça mais com os mecanismos sociais de manutenção de poder do que com os casos de violência física tratados nas obras de arte que discutirei, o que quero reter de sua argumentação é que a constância daquela abordagem da violência associada à noção de delinquência desvia a atenção da repressão exercida pelas forças políticas e policiais sobre as camadas menos favorecidas da população³⁰, questão que também aparecia nas falas de Pinheiro e Oliven, em 1980, e que nos anos seguintes seria reiterado nas pesquisas de Gilberto Velho, Sérgio Adorno e Alba Zaluar, entre outros.

28. OLIVEN, Ruben George. A violência como mecanismo de dominação e como estratégia de sobrevivência. In: *Violência e cultura no Brasil* [on-line]. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisa Social, 2010, pp. 5-13. Originalmente publicado em: Dados – Revista de Ciências Sociais, 23 (3), 1980.

29. CHAUI, Marilena. A não violência do brasileiro: um mito interessantíssimo. *Almanaque: revista de literatura e ensaios*, nº11, 1980, p.02. Nesse texto, Chauí problematizava o mito da “não violência” do brasileiro, dizendo que a noção de excepcionalidade da violência, ou violência como “acidente” seriam mecanismos ideológicos na construção desse mito. Em 2013, ela ampliou a discussão numa conferência proferida junto à Academia de Polícia Militar do Rio de Janeiro, apontando que o mito se perpetua, pois há uma tendência histórica em afirmar a cordialidade do povo brasileiro, a nossa história construída “sem sangue”, num discurso oficioso que insiste em ocultar as revoltas e rebeliões que marcaram a história política nacional, e em encarar a violência não como estrutural, mas como acidental, circunstancial. Ver: CHAUI, Marilena. O mito da não violência brasileira. In: *Sobre a violência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p.37-42.

30. CHAUI, 1980, Op. cit., p.03.

Gilberto Velho destaca como um dos sentimentos sociais constantes do século XX o medo da ação policial³¹. Tal medo está associado aos aparatos repressivos do poder instituído, como nas ditaduras militares, ou nas formas abusivas adotadas pelas polícias, mas também às formas de justicamento que se organizam de forma subterrânea, tais quais os “esquadrões da morte” a partir dos anos 1950³². Sobre isso, em 1990 Velho lamentava a “impunidade exemplar dos cemitérios clandestinos e dos esquadrões da morte que contamina todo o tecido social”³³.

Sérgio Adorno, pesquisador-fundador no Núcleo de Estudos da Violência da USP, também explanou sobre a “escalada da violência policial”. No Ciclo de Conferências “Sociedad sin Violencia”, em El Salvador, Adorno mencionou os constantes linchamentos ocorridos no Brasil e sua veiculação pela mídia, a existência dos grupos de extermínio e justiceiros que cresceram notadamente desde os anos 1980 e, ainda, as chacinas que se intensificaram no final da década de 1990, principalmente nas periferias de São Paulo e região metropolitana³⁴.

Ele também apresentou uma sistematização das pesquisas brasileiras contrárias à “tese que sustentava relações de causalidade entre pobreza, delinquência e violência”³⁵. Com base nesses estudos – incluindo o mapeamento feito pela antropóloga Alba Zaluar sobre a presença crescente do tema violência em espaços de debate acadêmico nas últimas duas décadas do século XX³⁶ – e numa série de estatísticas, Adorno apontou que o aumento de crimes violentos nos grandes centros foi mais acelerado a partir de 1988, atingindo um ápice assustador em 1992³⁷.

31. VELHO, Op. cit., p.18

32. Dos chamados esquadrões da morte, participam membros da Polícia Civil e da Polícia Militar, tanto em serviço quanto fora dele. Durante a ditadura militar, os esquadrões eram formados com apoio das autoridades para raptar ou matar dissidentes em São Paulo e no Rio de Janeiro. Segundo o brasileiro R. S. Rose, “a violência cometida pela elite do país sempre fez parte do tecido social do Brasil”. Em sua pesquisa, ele chegou a localizar 86 esquadrões da morte nos estados do Rio de Janeiro e São Paulo no período entre 1954 e 2000. Ver: ROSE, R. S. *The Unpast: a violência das elites e o controle social no Brasil de 1954 a 2000*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco / Editora Massangana, 2010, p.19 e p.357-358.

33. VELHO, Op. cit., p. 49. Esse texto foi originalmente publicado no *Jornal do Brasil* em 1990.

34. ADORNO, Op.cit., p. 97-99

35. Ibidem, p. 108-110.

36. No final dos anos 1990, a pesquisadora Alba Zaluar percebeu essa visibilidade, e realizou um mapeamento do debate entre cientistas políticos, sociólogos e antropólogos que estudavam a violência no Brasil, muitos dos quais referenciados em Michel Foucault. Ver: ZALUAR, Alba. Um debate disperso: violência e crime no Brasil da redemocratização. *São Paulo em Perspectiva*, n. 13 [3], 1999, p.4 e 11.

37. ADORNO, Op. cit. p.94-96.

A confluência entre o aumento real da violência urbana, a presença do assunto no debate público e a produção cultural que discutia criticamente o fenômeno não pode ser desconsiderado. Curtas-metragens como *Violurb* (Cleumo Segond, 1986), ou *O Inspetor* (1987) e *Ressurreição* (1988), ambos de Arthur Omar, são emblemáticos dessa urgência em participar, por meio da arte, na construção de uma visibilidade e de um campo de discussões a respeito da violência, com o intuito de “desnaturalizá-la”³⁸. Inclusive, esses dois curtas de Arthur Omar, sobre os quais publiquei alguns textos, acenderam o meu interesse na questão, levando-me a mergulhar na pesquisa sobre as interrelações entre visualidade e a violência³⁹.

Imbuída dessas questões, direcionarei as reflexões a seguir para um pequeno conjunto de obras de arte que se apropriaram de imagens ou discursos midiáticos referentes à violência urbana no intuito de produzir um contradiscurso, quer dizer, devolveram ao público essas imagens violentas de ampla circulação com outro “corpo”, um corpo crítico. De saída, vale a pergunta: pode uma imagem ser violenta?

Afetos da imagem (ou a violência do visível)

“Você é capaz de olhar para isso? Existe a satisfação de ser capaz de olhar para a imagem sem titubear. Existe o prazer de titubear”⁴⁰. Com essas palavras, Susan Sontag nos leva a pensar nas relações complexas de prazer e desprazer no trato com imagens de violência. Além de afirmar que as imagens de corpos torturados e mutilados podem suscitar um “interesse lascivo”, ela distingue o tremor diante de uma imagem ficcional, criada por artistas, e o tremor ante uma fotografia de uma atrocidade. Além do choque, diz ela, “sentimos vergonha de olhar uma foto em close de um horror real”⁴¹.

38. Em pesquisa recente, mapeei a produção de curtas-metragens brasileiros feitos em 16 e 35mm no período de 1986 a 1994 organizando-os em tipologias temáticas. Dentre os 576 curtas localizados, identifiquei cinquenta filmes que trazem figurações da violência. A maior parte deles diz respeito à violência no ambiente urbano, articulando-se com as temáticas “crime” e “classe social”. Ver: KAMINSKI, Rosane. *O curta-metragem brasileiro e as figurações da violência* (1986-1994). Relatório de Pós-doutorado em Meios e Processos Audiovisuais, ECA-USP, 2017, p. 52-59. Não publicado.

39. Ver as seguintes publicações: KAMINSKI, Rosane. As mil faces do inspetor. In: KAMINSKI, R.; FREITAS, A.; GRUNER, C.; HONESKO, V.; REIS, P. *Imagem, narrativa e subversão*. São Paulo: Intermeios, 2016; e KAMINSKI, Rosane. Emoção e violência em *Ressurreição* (Arthur Omar, 1988). In: MORETTIN, E.; NAPOLITANO, M. (orgs.). *O cinema e as ditaduras militares: contextos, memórias e representações audiovisuais*. São Paulo: Intermeios/Fapesp; Porto Alegre: Famedcos, 2018.

40. SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2003, p. 38.

41. SONTAG, loc. cit.



Figura 1: Rosângela Rennó. *Atentado ao Poder*, 1992. Detalhe: fotografia apropriada de jornal, impressa em papel resinado.

A imagem acima (Figura 1) faz parte da obra *Atentado ao poder*, de 1992⁴². Uma das 13 fotografias que a artista Rosângela Rennó mandou imprimir em papel resinado, a partir de uma seleção de fotos de vítimas reais de assassinatos violentos, publicadas nos jornais *A Notícia* e *O Povo na Rua*, do Rio de Janeiro⁴³. A instalação, realizada três anos após a artista mineira mudar-se para o Rio, inaugura um conjunto de obras com “clara determinação histórica e política dos temas frequentemente relacionados, às vezes com vocação de denúncia, à

42. Alguns comentadores da obra se referem a ela com o título *Atentado ao poder: via crucis*, como é o caso de Schollhammer, que chega a associar essa segunda parte do título às estações da via sacra cristã. Ver: SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013, p. 65-67. Aqui, optei por manter o título *Atentado ao poder*, conforme a artista a apresenta no seu site oficial (disponível em: <<http://www.rosangelarenno.com.br/obras/sobre/20>>. Acesso em jul. de 2019.

43. FABRIS, Annateresa. O corpo como território do político. In: JAREMTCHUCK, Dária; RUFINONI, Priscila. *Arte e política: situações*. São Paulo: Alameda, 2010, p. 124.

história institucional brasileira”⁴⁴. Ela mesma disse que seu trabalho se tornou mais irônico e agressivo depois que chegou ao Rio⁴⁵.

Em *Atentado ao poder*, Rennó escancara, choca, esfrega na cara do espectador de arte aquilo que está ali, ao seu lado, no cotidiano carioca. Talvez desejasse extrair vergonha do seu público, a sociedade brasileira. Ela fez a coleta dessas 13 imagens de atrocidades nos jornais entre 3 e 14 de junho de 1992, durante a *II Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento*, evento que acontecia no Rio de Janeiro e ficou conhecido como Rio-92, Eco-92 ou Cúpula da Terra. Na ocasião, a comunidade política internacional discutia o conceito de “desenvolvimento sustentável”, admitindo que era preciso conciliar a expansão econômica com a utilização dos recursos naturais. Segundo comentários críticos publicados naquele ano, os debates foram evasivos. A principal conquista da Eco-92 teria sido a exposição midiática dos problemas ambientais no mundo todo, mas sem chegar a soluções práticas para resolvê-los⁴⁶.

Durante o evento, as Forças Armadas foram acionadas, supostamente em prol da segurança na cidade⁴⁷. Porém, apesar desse discurso, as fotografias coletadas por Rennó atestavam crimes violentos acontecidos nas periferias durante aqueles mesmos dias. Os linchamentos espontâneos e os justicamentos deliberados continuavam acontecendo, ainda que longe dos olhos dos 108 chefes de estado que visitavam o Rio de Janeiro. Na obra, “isolados do contexto do jornal, destituídos de identidade, os cadáveres de 1992 apresentam a morte em sua brutalidade crua, sem qualquer possibilidade de resgate afetivo”, diz Fabris⁴⁸.

A intenção da artista, ao dar visibilidade a esses 13 assassinatos, era claramente crítica em meio à espetacularização midiática do discurso demagógico sobre a possibilidade de um “desenvolvimento sustentável”. Enquanto a Cúpula da Terra debatia, o horror real estava ali, comprovado por cada uma das fotografias que compõe a instalação, e que foram expostas ladeadas por duas imagens negras, espécie de moldura (Figuras 2 e 3).

44. SCHOLLHAMMER, op. cit., p.32. De acordo com o autor, outras obras da artista com a mesma vocação seriam: *Candelária* (1993), *Imemorial* (1994); *Vulgo* (1998-99) e *Cicatriz* (1996-2003).

45. Declaração concedida a Paulo Herkenhoff em maio de 1993. Ver: HERKENHOFF, Paulo. Rennó ou a beleza e o dulcor. In: *Rosângela Rennó*. Edusp: São Paulo, 1996, p.12.

46. NOVAES, Washington. Eco-92: avanços e interrogações. *Estudos Avançados*, n.6 (15), 1992, p.92.

47. COIMBRA, Op. cit., p.142.

48. FABRIS, Op. cit., p. 124.

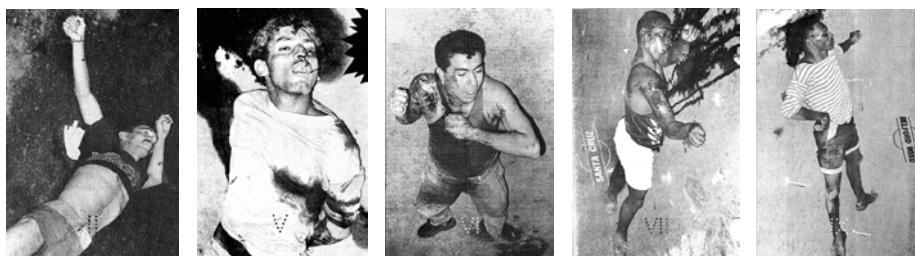


Figura 2: Rosângela Rennó. Atentado ao Poder. Detalhe: 5 fotografias p&b impressas em papel resinado e numeradas.

Entretanto, por mais que imagens como essas nos façam virar o rosto, ou espia-las com curiosidade mórbida, elas não são, por si, intrinsecamente violentas, se pensarmos como Marie-José Mondzain⁴⁹. Uma imagem não fere, não mata, não pode ser “culpada”. É o modo como se recebe e utiliza a imagem que pode gerar danos. A recepção e partilha das imagens, a educação do olhar, são eminentemente políticos e partícipes de nossos juízos e ações sobre o mundo. Em síntese: a imagem nos afeta.

Os afetos que estabelecemos com as imagens justificam tanto a sua publicação nos jornais (o impacto via espetáculo, o *voyeurismo*) quanto a sua apropriação pela artista Rosângela Rennó (a indignação, a denúncia, o lamento). Há mais de um século, lembra Mondzain, testemunhamos o “crescimento do espetáculo das visibilidades”. Esse assunto tem um longo lastro de debates. Desde Walter Benjamin, que nos anos 1930 discutia os impactos da reprodutibilidade técnica da imagem sobre a arte, o tema já foi abordado por diversos autores e sob vários enfoques. No início dos anos 1990, pautado na descrição de Richard Rorty sobre a história da filosofia como uma série de transformações que culminaram na “virada linguística”, Mitchell chegou a postular a ocorrência de uma “virada imagética”⁵⁰. Seu argumento central era o de que o pensamento moderno estaria se orientando por paradigmas visuais que ameaçavam e oprimiam qualquer possibilidade de controle discursivo verbal. Ele defendia a necessidade de uma crítica da cultura visual atenta aos “poderes” da imagem, e capaz de discriminar a variedade e a especificidade histórica de seus usos. Ao mesmo tempo, defendia o desenvolvimento de uma teoria da imagem que considerasse a sua potência

49. MONDZAIN, Marie-José. *A imagem pode matar?* Lisboa: Nova Vega, 2009, p. 8-9. Nesse livro, a autora busca compreender o que é uma imagem e as relações que ela mantém com a violência, não em termos de conteúdo, mas em relação aos seus usos e ao lugar criado para o espectador.

50. MITCHELL, W.J.T. El giro pictorial. In: *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal, 2009, p.19-38.

discursiva, perguntando-se sobre o que as imagens nos dizem quando elas “se teorizam”, “se representam” a si mesmas⁵¹. Para tanto, debruçou-se sobre cartuns e obras de arte que possuem, para além de uma função referencial, comentários visuais irônicos sobre a própria imagem, produzindo um segundo nível de interpretação, “metavisual”.

Em escritos mais recentes, Jacques Rancière também faz questão de destacar a potência política da arte ao promover deslocamentos de sentido e produzir uma opacidade que “teoriza”, por assim dizer, a existência e a significação das imagens em tempos de proliferação dos artefatos visuais. Para se referir a todas essas formas de produção e reprodução de imagens que acabam compondo “um grande comércio”, no qual “uma sociedade aprende a se reconhecer no duplo espelho dos retratos significativos e das anedotas insignificantes que traçam as metonímias de um mundo”, ele utiliza o termo *imagerie*, ou “imageria coletiva”⁵². Distingue essa *imagerie*, num sentido amplo, da imagem artística, que é opaca e provoca estranhamento. Um dos seus efeitos, portanto, seria o de uma possível “educação do olhar”, um olhar que pensa.

Quanto às relações entre a espetacularização da imagem e a ampliação da violência em meio ao debate teórico sobre os impactos da crescente proliferação visual, elas são amplas e difíceis de definir. Susan Sontag ponderou sobre as funções das imagens de horror, de sofrimento e de violência, produzidas já desde a antiguidade, e os efeitos dessas imagens sobre nós. Ela diz que “por longo tempo algumas pessoas acreditaram que, se o horror pudesse ser apresentado de forma bastante nítida, a maioria das pessoas finalmente apreenderia toda a indignidade e a insanidade da guerra”⁵³.

Desse prisma, confiando na repugnância frente às imagens da violência, poder-se-ia supor que elas nos afetam de forma instrutiva, em favor da não violência (estimulada pelo medo ou pela compaixão). No entanto, as intenções e as reações são mais complexas e diversificadas. No extremo oposto da função educativa, situa-se a desconfiança de que as imagens podem ser responsáveis por crimes. Muito se fala sobre a potência da imagem como estímulo aos atos violentos, seja por meio da televisão, do cinema ou dos jogos de entretenimento. Mondzain, ao problematizar essa tendência de responsabilizar as imagens (ou sua disseminação) pela ampliação da violência, diz que a imagem, como “coisa”, pode ser examinada, mas não culpada. A autora diferencia claramente a imagem (que é um objeto ou realidade sensível suscetível de provocar um discurso) da violência (que não é um objeto). Sempre um excesso, uma brutalidade, “a

51. MITCHELL, W.J.T. Metaimágenes. In: Ibidem, p. 39-78.

52. RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 15 e 24-25.

53. SONTAG, Op. cit., p. 17.

violência é portanto força em demasia ou mal empregue e reconhece-se esse excesso através dos seus efeitos negativos, quando estes lesam dois princípios que fundam a comunidade: a vida e a liberdade de cada um”⁵⁴.

Para fugir do embaraço sobre a responsabilidade das imagens na ampliação da violência, Mondzain sugere o estudo metódico da imagem, de sua natureza, e insiste na importância da educação do olhar. Sua posição é coerente com as reflexões de Mitchell e Rancière, nesse ponto. Para a autora, a verdadeira violência reside no assassinato do pensamento pelas imagens tirânicas, sejam elas belas ou não, já que não é no conteúdo da imagem que se expressa essa violência. “A questão que se coloca então é a de distinguir, dentre as produções visíveis, as que se dirigem às pulsões destrutivas e fusionais e as que estão encarregues de libertar o espectador de uma tal pressão mortífera, tanto para si quanto para a comunidade”⁵⁵. Aqui, vale retomar o que apenas mencionei antes, de que a presença da violência numa obra de arte tende a intervir criticamente nos processos culturais, visto que a educação do olhar se processa eminentemente no contato com a arte.

Nesse sentido, uma das principais tarefas que a arte assumiu desde fins do século XIX é produzir a *dessemelhança*, o estranhamento, para instigar e estimular a construção do olhar. Em 1925, Ortega y Gasset se referia a esse processo como uma “desumanização da arte”, alertando que os “novos artistas” produziam uma “arte artística”, autorreferencial, e que não atendiam mais aos anseios estéticos e semânticos do grande público, acostumado a buscar comoção na arte⁵⁶. Em 1934, na palestra intitulada “O autor como produtor”, direcionada a escritores, Walter Benjamin afirmava que uma obra que se quisesse política deveria ter qualidade estética e atuar sobre a própria “técnica”, ou seja, participar da fabricação dos “meios de produção” artística, tensionando a arte do seu tempo⁵⁷. O artista, segundo Benjamin, precisava estar atento às mudanças perceptivas que marcavam a sociedade do seu tempo, e essas mudanças estariam associadas às características dos novos meios de comunicação (por exemplo, no início do século XX, a fragmentação típica da edição de textos e imagens publicados em jornais e revistas, bem como das reportagens de rádio e da montagem cinematográfica).

Essa discussão atravessou o século XX e estende-se até os dias atuais. Jacques Rancière distingue as imagens comuns das imagens da arte justamente

54. MONDZAIN, Op. cit., p.15-16.

55. Ibidem, p.19-20.

56. ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. São Paulo: Cortez, 1999. N.A.: texto publicado originalmente em partes, num jornal de Madri, em 1924; e depois integral, em forma de livro, em 1925.

57. BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, p.131.

por essa característica de *dessemelhança* que provoca o olhar e a formação de juízos sobre o que se vê⁵⁸. Aí está a diferença principal que se pode alçar, então, entre as cenas de violência na mídia (as fotos de cadáveres que Rosângela Rennó extraiu dos jornais) e as cenas de violência apropriadas pela arte (a forma como a artista reorganiza as fotografias na obra *Atentado ao Poder*).



Figura 3: Rosângela Rennó. *Atentado ao Poder*, 1992. 15 fotografias p&b em papel resinado (fotos apropriadas de jornais), acrílico, parafusos e 2 lâmpadas fluorescentes, texto em adesivo aplicado sobre parede (The Earth Summit). Dimensões: 320x25x25 cm¹.

Para Annateresa Fabris, a obra de Rennó “é uma reflexão amarga sobre o poder policial e sua capacidade de atuação sobre o corpo”⁵⁹. Para Paulo Herkenhoff, é também “o retrato crítico da fotografia”⁶⁰. Atuando em duas frentes, a produção da artista assume uma dupla dimensão política da corporalidade: por um lado, toma o corpo político como assunto, faz denúncia das atrocidades que

58. “As imagens da arte são operações que produzem uma distância, uma dessemelhança”. RANCIÈRE, Op. cit., p. 15.

59. FABRIS, Op. cit., p. 124.

60. HERKENHOFF, Op. cit., p. 1.

a polícia ou as autoridades cometem contra os supostos criminosos ou corpos indesejáveis; por outro lado, tensiona a corporeidade da obra em si, buscando evidenciar a linguagem também enquanto um corpo a ser posto em discussão. O corpo da obra é, também, um corpo político.

Rennó dispôs lado a lado as 13 fotografias de cadáveres trucidados e ensanguentadas, todas em preto e branco, numeradas com algarismos romanos em perfurações que permitiram a passagem da luz verde das lâmpadas fluorescentes: “Por detrás das terríveis imagens, emerge um halo verde” que, na interpretação de Herkenhoff, “não é a santificação dos mortos, mas ironização da aura da fotografia, de resto discutida por Walter Benjamin”⁶¹. Ladeando as 13 imagens, há duas fotografias “queimadas”, atuando como início, fim, ciclo. Ao arranjar verticalmente as imagens uma ao lado da outra, diferente da posição horizontal na qual foram publicadas nos jornais, dotou essas fotografias de “uma presença que desestabiliza os sentidos do espectador, desacomodando ao menos um pouco o olhar anestesiado de quem já quase com coisa alguma se desconcerta”⁶². Rennó direcionou o olhar do visitante para o corpo da obra, não apenas para o seu conteúdo e, ao conferir importância a esse lugar do espectador na interpretação da obra, ela mesma participa, certamente, da construção do olhar enquanto um dever político, nos termos discutidos por Mondzain⁶³.

Enquanto as incursões militares pelas ruas e favelas cariocas eram narradas com tintas espetaculares na imprensa, afirmando a competência das Forças Armadas e seus serviços⁶⁴, na parede, o texto em adesivo *The Earth Summit* fazia a menção irônica à ECO-92 que acontecia em paralelo aos assassinatos. Tais atrocidades estampadas nas páginas dos jornais mais populares, talvez tivessem até a função de exemplaridade, se lembrarmos que o Brasil é um dos países em que mais ocorrem linchamentos. Para alguns, as imagens mórbidas nos mesmos jornais que celebravam a atuação do exército eram um “aviso”. Para outros, provavelmente, suscitavam aquele “interesse lascivo” mencionado por Sontag⁶⁵.

Sobre a lascívia frente às imagens de violência, a própria Rosângela Rennó lembrou, num depoimento, que as fotografias de linchamentos de negros nos Estados Unidos foram, por muitas décadas, transformadas em cartões postais colecionáveis. Essas imagens, que hoje podem ser encontradas em sites da internet (Figura 4), também foram expostas em museus provocando

61. Ibidem, p. 19.

62. ANJOS, Moacir dos. A fúria contra o estranho. Zum: revista de fotografia, 10 de agosto de 2016. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/colunistas/a-furia-contra-o-estranho/>>. Acesso em jul. de 2019

63. MONDZAIN, Op. cit., p. 40-43.

64. COIMBRA, Op. cit., p.210.

65. SONTAG, Op. cit., p. 80.

filas enormes, ao que Rennó afirma: “O *voyeurismo* é um grau tolerado de perversidade e perversão”⁶⁶.

Isso pôde ser experienciado na Bienal Internacional de Artes de São Paulo em 2018, quando foram expostas pequenas esculturas de argila feitas pelo artista guatemalteco Aníbal Lopez, obras que conferem corporeidade tridimensional às cenas horrendas de linchamentos (Figura 5), mutilações e tonel cimentado. O contraste entre a graciosidade da escultura (que lembra bibelôs colecionáveis) e o grotesco da temática produz um estranhamento. É difícil o espectador não se comprazer com a virtuosidade do artista, ao mesmo tempo em que se torna um observador curioso da cena de brutalidade. Lopez faz o espectador de arte “se ver” nesse lugar de espectador da violência exacerbante no cotidiano de seu país, entre a vergonha e o prazer do olhar.



Figura 4: Fotografia de Gildersleeve Fred, que apareceu em jornais e foi transformada em cartão postal, amplamente distribuída. Mostra o corpo de Jesse Washington carbonizado, vítima de linchamento, em Robinson, Texas, em maio de 1916*.



Figura 5: Aníbal Lopez (A-1 53167). Linchamento (Antologia da violência na Guatemala), 2012. Exposta na Bienal de São Paulo, 2018.

A arte ainda é um local em que há liberdade para tratar de temas tabus e indesejáveis (na medida em que se possa afirmar que se trata efetivamente de arte, alerta Hans Belting⁶⁷). Enquanto a arte dispuser de instituições que lhe garantam o privilégio de expressão pública, ela conservará a sua função crítica

66. RENNÓ, Rosângela. Apud FABRIS, Op. cit., p. 125. A exposição pública e posterior publicação em forma de livro dessa coleção de fotos de negros vítimas de linchamentos também foi assunto discutido por SONTAG, Op. cit., p. 77-78.

* Disponível em: <<http://menezesciencia.blogspot.com/2012/12/10-fotografias-de-antigos-linchamentos.html>>. Acesso em jul. de 2019.

67. BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 81.

nessa sociedade que “não é tão tolerante quanto diz e não aprova, exceto a arte, nenhuma outra autoridade que possa ter condições de colocar publicamente em discussão temas polêmicos e, sobretudo, tomar ela mesma posição”⁶⁸.

Quanto à obra de Rosângela Rennó de 1992, resta dizer que ela não é caso isolado no universo da arte brasileira. Herkenhoff a situa “na tradição e no campo aberto no Brasil pela crônica *Mineirinho* (1962) de Clarice Lispector e a caixa *Homenagem a Cara de Cavalo* (1966) do artista Hélio Oiticica, realizada com a fotografia de um bandido morto pela polícia”⁶⁹. Ele refere-se ao *Bólido Caixa 18* (1966) de Hélio Oiticica, obra considerada por Fabris “um dos primeiros exemplos de ‘corpo trágico’ ou ‘corpo político’ ou ‘corpo como campo de batalha’, baseado numa fotografia de imprensa”⁷⁰. Recuemos um pouco.

Outras cenas da violência, da imprensa à arte

Em meio às discussões sobre a desmaterialização da obra, a libertação dos suportes tradicionais, e a função guerrilheira da arte – debates que se intensificaram na passagem dos anos 1960 para os 70⁷¹ –, a apropriação dessas imagens de corpos trágicos (e políticos) desestabilizaram, enriqueceram e acionaram as discussões sobre violência no Brasil.

É sabido que após o golpe de 1964 no Brasil e a instauração de um governo autoritário, fez-se uso desmedido da violência pela polícia, pelos militares e pelas organizações paralelas conhecidas como esquadrões da morte que, como vimos, já eram atuantes desde os anos 1950. Com o acirramento da ditadura, essas organizações foram associadas à violência do regime militar, gerando uma “sucessão infindável de arbitrariedades policiais incontroláveis”⁷².

68. Ibidem, loc. cit.

69. HERKENHOFF, Op. cit., p. 19. Em 1962, José Miranda Rosa, o famoso bandido “Mineirinho”, foi assassinado pela polícia carioca com treze tiros. Sua morte foi amplamente noticiada pelos jornais em 1962. Clarice Lispector escrevia para a revista *Senhor*, e ali publicou uma crônica sobre a crueldade nesse assassinato e a “vontade de matar”. A crônica foi republicada no livro: LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. São Paulo: Rocco, 1999.

70. FABRIS, Op. cit., p. 122.

71. Emblemático dessas discussões é o texto *O corpo é o motor da obra* de Frederico Morais, originalmente publicado com o título *Contra a arte afluyente* pela revista *Vozes*, jan/fev. 1970. Integra a coletânea: MORAIS, Frederico de. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975, p. 24-34.

72. ADORNO, Sérgio. *A gestão urbana do medo e da insegurança: violência, crime e justiça penal na sociedade brasileira contemporânea*. Tese de Doutorado em Sociologia. São Paulo, USP, 1996, p.215. “Entre 1968 e 1974, os governos burocrático-autoritários instituíram um sistema de repressão que articulava forças militares policiais e forças paramilitares (OBAN, esquadrões da morte), sistema que desconhecia limites em sua atuação devastadora” (Ibidem, p. 63).

Não por acaso, foi naquele contexto que vários artistas visuais começaram a discutir essa violência tensionando o corpo das próprias obras. Suas ações incluíram desde os procedimentos metafóricos e bizarros – como a ação das *Trouxas Ensanguentadas*, realizada por Arthur Barrio entre 1969-70, ou o *Tiradentes: Totem - Monumento ao Preso Político* de Cildo Meirelles, de 1970⁷³ –, até a apropriação de imagens midiáticas da violência.



Figura 6: Hélio Oiticica. B33 Bólido-caixa nº18 – *Homenagem a Cara de Cavalo*, caixa poema 2, 1965-66.

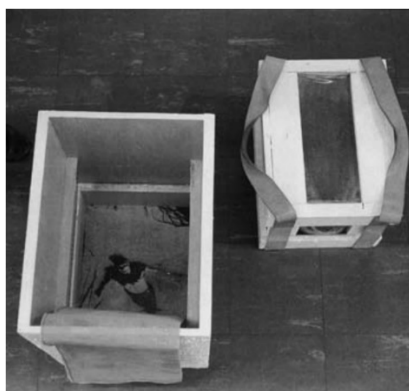


Figura 7: Hélio Oiticica. B44 Bólido-caixa nº21, caixa poema 3, 1966.

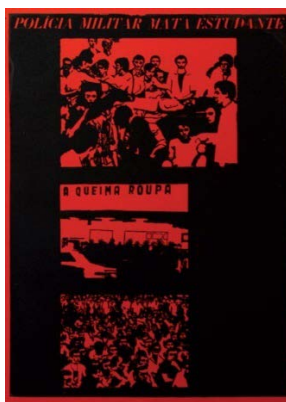


Figura 8: Antonio Manuel. *Movimento Estudantil 68 A*. [detalhe] Serigrafia de flan, 1968.

73. Ambas fizeram parte do evento *Do corpo à terra*, em 1970, e foram discutidas amplamente no livro: FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha*. São Paulo: Edusp, 2013.

Nessa segunda postura, tornaram-se canônicas algumas obras dos anos 1960, em especial dois Bólides de Hélio Oiticica, obras que rompiam com os suportes tradicionais e os comportamentos pré-condicionados diante da arte⁷⁴. O primeiro, feito entre 1965-66, trata-se do *B33 Bólido-caixa nº18 – Homenagem a Cara de Cavalo* (Figura 6), que inclui quatro cópias da fotografia do cadáver de seu amigo Manoel Moreira, jovem traficante conhecido como Cara de Cavalo, que havia sido morto em 1964 como “vingança” pelo assassinato de Milton Le Cocq de Oliveira, policial influente que pertencia à elite de um grupo de extermínio. A referida fotografia havia estampado capas de vários jornais. Cobrindo a caixa aberta, há um véu, e no fundo do Bólido um plástico com pigmento vermelho contém a inscrição “aqui está e ficará! Contemplai seu silêncio heróico!”. O segundo, de 1966, é o *B44 Bólido-caixa nº21 – caixa poema 3* (Figura 7), menos conhecido, mas que também inclui uma fotografia obtida em arquivo de jornal. Trata-se do corpo de Alcir Figueira da Silva que, após um assalto a banco, se suicidou às margens do rio Timbó para não ser preso, acuado pela polícia. As condições de sua morte lembram aqueles casos de suicídios em situações de risco de linchamento, antes mencionadas. Sobre a imagem, há uma tela com a inscrição: “por que a impossibilidade?”.

Em 1968, no *B56 Bólido-caixa nº 24 “Caracara de Cara de Cavalo”*, Oiticica novamente viria inserir uma fotografia do rosto de Manoel Moreira em tamanho natural. Nesse mesmo ano, o crítico Frederico Moraes e a Escola Superior de Desenho Industrial organizaram o evento “O Artista Brasileiro e a Iconografia de Massa”, com o intuito de discutir os temas da cultura de massa que pareciam ser mais relevantes nas produções artísticas. Convidado a falar, Oiticica expressou verbalmente a indignação que já havia sido corporificada nesses Bólides, inclusive denunciando o “gozo social” envolto na violência constantemente direcionada ao delinquente. A adoção do ideário da marginalidade pelo artista não fazia apologia ao “crime”, mas indicava a defesa de um comportamento livre e transgressor, não consensual, que ele mesmo adotou em sua trajetória artística. Sua fala está registrada no famoso texto “O herói anti-herói e o anti-herói anônimo”, no qual diz:

74. O artista Hélio Oiticica é conhecido por fundar novas possibilidades de materializar a experiência em arte, chamadas “ordens”. “No Programa de Oiticica, assim como Núcleo, Penetrável, Parangolé, e outros, o Bólido é entendido como uma ordem”. Os dois Bólides mencionados neste texto fazem parte do conceito de Programa Ambiental do artista, entre 1965-67, quando “por meio do uso da palavra, da noção de antiarte e de apropriação, marcam um adensamento da postura ética e política do artista”. Para maiores detalhes, inclusive sobre a nomenclatura, as classificações e numerações dos Bólides, ver: LOEB, Angela Varela. Os Bólides do programa ambiental de Hélio Oiticica. *Ars*, 2011, p.50-52.

O que quero mostrar, que originou a razão de ser de uma homenagem, é a maneira pela qual essa sociedade castrou toda a possibilidade da sua [Cara de Cavalo] sobrevivência, como se fora ele uma lepra, um mal incurável – imprensa, polícia, políticos, a mentalidade mórbida e canalha de uma sociedade baseada nos mais degradantes princípios, como é a nossa, colaboraram para torná-lo o símbolo **daquele que deve morrer**, e digo mais, **morrer violentamente**, com todo requinte canibalesco. [...] Há como que um **gozo social** nisto, mesmo nos que se dizem chocados ou sentem ‘pena’. [...] A sociedade mesmo, baseada em preconceitos, numa legislação caduca, minada em todos os sentidos pela máquina capitalista, consumitiva, cria os seus ídolos anti-heróis como o animal a ser sacrificado⁷⁵.



Figura 9: Fotografias publicadas em jornais dos anos 1960, incorporadas aos *Bólides* B33 e B44 de Hélio Oiticica. No texto “O herói anti-herói e o anti-herói anônimo”, Oiticica refere-se a essas duas figuras – o “herói anti-herói”, encarnado por Cara de Cavalo (esquerda); e o “anti-herói anônimo”, de que Alcir Figueira da Silva, (centro) seria exemplo. Sua imagem foi também apropriada para a execução da Bandeira “Seja marginal, seja herói”, exposta pelo artista em 1968 (direita).

Outro artista que, em 1968, atuou nesse registro de incorporação de imagens de violência difundidas na imprensa, também com experimentações de novos suportes e formas de expor suas obras, foi Antônio Manuel. Pertencente à geração que “assumiu a destruição da interioridade da obra de arte ao mesmo tempo em que a utilizou como veículo de provocação política”⁷⁶, em *Movimento Estudantil 68* (Figura 8) Manuel faz uso de imagens jornalísticas para comentar o caso do assassinato do secundarista Édson Luís pela polícia, durante as manifestações

75. OITICICA, Hélio. “O herói anti-herói e o anti-herói anônimo”. *Sopro* 45, fev. 2011, p.14.

76. FREITAS, Artur. *Arte e contestação: o Salão Paranaense nos anos de chumbo*. Curitiba: Medusa, 2013, p. 127. O autor discute demoradamente a obra *Movimento estudantil 68 A* nas páginas 125-140.

estudantis em março de 1968, no Rio de Janeiro. Trata-se de um conjunto de três obras, ordenadas alfabeticamente em A, B e C, que foram premiadas no 25º Salão Paranaense em Curitiba. Fazia parte de *Repressão Outra Vez: Eis o saldo*, uma série mais ampla do artista que remetia aos resultados dos confrontos entre o movimento estudantil e as forças da repressão ao longo daquele ano⁷⁷. A obra é composta por serigrafias “de flan”, peça descartável de oficinas gráficas, geralmente “utilizada como matriz das superfícies cilíndricas em impressoras rotativas dos jornais diários, posteriormente substituídas pelo off-set”⁷⁸.

As imagens presentes em *Movimento Estudantil 68* foram coletadas e retrabalhadas a partir das matrizes das manchetes de grandes jornais cariocas e mostram, além de frases contundentes como “Polícia militar mata estudante à queima roupa”, ou “Quatro mortos nas lutas de rua”, imagens da multidão e corpos caídos. Na Figura 8, detalhe da obra “A”, vê-se um corpo inerte. Com a palavra “estudante” na legenda acima da imagem, compreende-se não se tratar de um delinquente, como podiam ser considerados o traficante Cara de Cavalo ou o assaltante Alcir Figueira da Silva, mencionados nos Bólides de Oiticica. Tratava-se de um aluno, que saiu às ruas em protesto, numa manifestação social legítima. Ainda que não seja a foto do Édson Luís, remete à sua morte, que foi o estopim para novos confrontos entre a população civil e a polícia em diversas cidades brasileiras. A violência da repressão tomava ares desproporcionais, como descreveu Adorno⁷⁹. Fazendo uso de imagens cuja origem era a imprensa cotidiana, Antonio Manuel conferia novo corpo à imagem da morte para denunciar essa violência.

Alguns anos depois, em 1973, o mesmo artista propôs uma obra-exposição cujo local de exibição foi o caderno cultural de *O Jornal*, no Rio de Janeiro. Nomeou a obra como *De 0 a 24 Horas*, numa remissão ao tempo que duraria a exposição, ou seja, o dia de circulação daquela edição do *Jornal* (15 de julho de 1973)⁸⁰. Como objeto, a obra é uma peça gráfica composta de seis páginas de jornal impressas em preto e branco. Seu tema central é o próprio artista e algumas das suas obras anteriores. Na primeira página, a manchete “Exposição de Antonio Manuel (de zero às 24 horas nas bancas de jornais)”, acompanhada da fotografia-autorretrato do artista, já sintetiza o projeto e a sua intenção de dessacralizar a instituição-arte, coerente com o que viria nas páginas seguintes.

77. Ibidem, p. 128.

78. Ibidem, p. 136.

79. ADORNO, Op. cit., p.63.

80. “*De 0 a 24 Horas* nasce de uma exposição que não ocorreu: uma mostra individual de Antonio Manuel no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, com abertura prevista para 13 de julho de 1973, uma sexta-feira, dois dias antes da data de publicação do suplemento. A exposição [...] foi cancelada de última hora e não se concretizou. Entre as propostas previstas para a mostra no MAM, quase todas foram ‘adaptadas’ para a exposição virtual veiculada em *De 0 a 24*” (FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha*. Op. cit., p. 182-183).

Antonio Manuel já vinha desenvolvendo uma relação poética com a imprensa, desde as séries *Repressão Outra Vez: Eis o saldo* (1968) e *Clandestinas* (1973), que incluíram o tema da violência urbana. Em *De 0 a 24 Horas* essa relação é reiterada. Nas páginas 4 e 5 da obra, em especial, intituladas “Margianos” e “Clandestinas”, a temática da violência ganha corpo. Em “Margianos” ele ironiza a forma como a mídia representa o “marginal”, e entre as diversas imagens de situações desviantes ou bizarras, há uma em que se vê dois cadáveres ensanguentados, ladeada da frase: “com a marca profunda na carne, o sonho acabou”. Na página seguinte, sob o título “Clandestinas”, há quatro fotografias de jornais da série na qual o artista trabalhara ao longo dos meses anteriores, operando uma relação crítica com a imprensa⁸¹. Em todas, há imagens de violência e manchetes como: “Bandidos fuzilam policiais”; “Bala de rifle matou menor”; “Preso policial acusado de matar a professora”; e “147 traficantes fuzilados”. Dois anos depois, Antonio Manuel realizou o curta-metragem *Semi ótica*, em 35mm, no qual também evoca os justicamento feitos por esquadrões da morte no Brasil, apresentando uma sequência de fotografias de supostos bandidos assassinados, publicadas em jornais, seguidas de informações como seus nomes, idade, apelidos e cor de pele⁸².

Os exemplos mencionados neste tópico comprovam a tensão entre violência na mídia impressa e sua apropriação por artistas visuais que, antes de Rennó realizar *Atentado ao Poder*, em 1992, já fermentava nas artes.

Mais próximo a ela no tempo, é o curta-metragem *Ressurreição*, feito por Arthur Omar em 1988 também em 35 mm, cujo material visual são fotografias em preto e branco obtidas no universo da imprensa especializada em assassinatos violentos. Essas imagens de corpos brutalizados, quando apropriadas por Arthur Omar, deixaram de ser simplesmente imagens da mídia. Por meio da montagem filmica, que implica sequencialidade, ritmo, anexação de sons, as imagens conquistaram a *dessemelhança* que lhes conferiu o estatuto de imagens de arte, no sentido indicado por Rancière, e ampliou sua potência política. Um elemento que gera amplo desconforto é a junção das imagens horrendas com duas músicas do cancionário católico, entoadas por Carmem Costa e Agnaldo Timóteo, bem como das expressões de delírio de seu público, entre assovios e aplausos⁸³. A aclamação aos músicos populares, por parte do público classe

81. Na série *Clandestinas*, composta de dez jornais com tiragens de 200 ou 300 exemplares, Antonio Manuel operava uma relação crítica com a imprensa, com notícias inventadas, mas mantendo “a diagramação padrão, a maquinaria industrial de impressão e o trabalho cooperativo”. Tal série é anterior à página “Clandestinas” dentro da obra *De 0 a 24 Horas* (Ibidem, p. 181 e p.204).

82. ANJOS, Op. cit.

83. Para uma análise minuciosa do filme, consultar: KAMINSKI, Rosane. Emoção e violência em *Ressurreição*. Op. cit., p. 129-153.

média cristão do Brasil se insinua, no curta, como a aclamação da sociedade civil à eliminação dos marginais, ou seja, à violência praticada pela polícia ou por grupos de extermínio.

Omar voltaria a uma temática parecida dez anos depois, no vídeo *Atos do diamante* (Figura 10), de 1998, com a manipulação digital de fotografias de crime feitas por Eduardo Santoro. A ênfase na cor e o recurso da repetição, na mesma tela, de detalhes das imagens de corpos chacinados extraídas de arquivos policiais, provocam sentidos diversos, entre eles: a impressão de quebra-cabeças; a diagramação que acentua a planicidade da tela; e a aproximação entre beleza (da imagem enquanto objeto) e horror (da violência expressa no conteúdo da imagem). Segundo Ivana Bentes, forma-se um painel, “numa releitura videográfica do muralismo latino-americano e do jornalismo popular brasileiro, numa síntese de violência social e estética”⁸⁴.

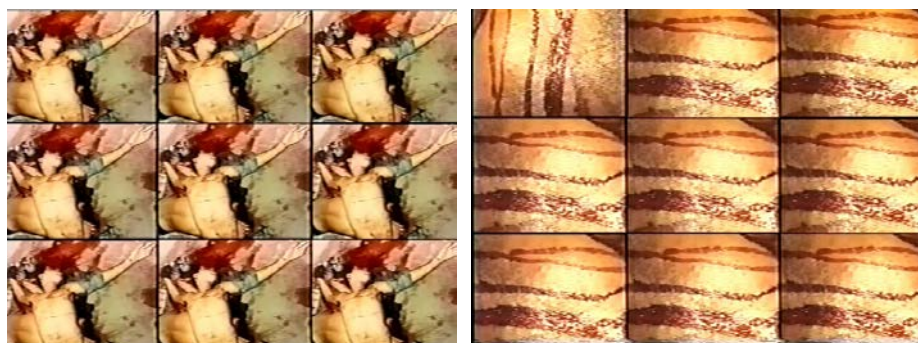


Figura 10: Arthur Omar. *Atos de Diamante*, 1998, vídeo digital, 6'. [detalhes]

O crítico Ruy Gardnier considerou uma “gratuidade visual” essa articulação entre violência e prazer estético em *Atos do diamante* pois, segundo ele, a exaltação da beleza do vermelho do sangue “funciona a esmo, por puro desejo de belo. E soa incrivelmente parecida com a publicidade. Uma publicidade *hard*, mas ainda uma publicidade.”⁸⁵ Esse julgamento sobre a gratuidade da obra lembra o que disse Susan Sontag, de que “na fotografia de atrocidades, as pessoas querem o peso do testemunho sem a nódoa do talento artístico, tido como equivalente à insinceridade ou à mera trapaça”⁸⁶. As “fotos menos elaboradas” são

84. BENTES, Ivana. Video e cinema: rupturas, reações e hibridismo. In: MACHADO, Arlindo (org.). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras / Itaú Cultural, 2007, p. 117.

85. GARDNIER, Ruy. Algumas observações sobre o cinema de A.O. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/29/ao.htm>>. Acesso em jul. de 2019.

86. SONTAG, Op. cit., p. 26.

recebidas, diz ela, “como portadoras de algum tipo especial de autenticidade”⁸⁷. Recuperando o que disse Mondzain, a verdadeira violência reside na anulação do pensamento crítico sobre as imagens, já que tanto as imagens tirânicas podem ser belas, quanto a imagem da virtude e da beleza também podem gerar violência. “A imagem da virtude não torna ninguém virtuoso, assim como a do crime não faz ninguém criminoso. [...] A propaganda e a publicidade que se oferecem ao consumo indiferenciado são máquinas de produção de violência”⁸⁸. A remissão à aparência publicitária em *Atos de Diamante* não me parece acidental, visto que a agressão e a exacerbação de contrastes já eram características na obra de Arthur Omar, beirando ao grotesco.

Para evitar o risco de estetização e erotização da violência, contudo, existe a opção de simplesmente silenciar as suas imagens. Foi a escolha de Rosângela Rennó na elaboração da instalação *Candelária*, em 1993, como reação ao massacre noturno ocorrido nas imediações da igreja da Candelária no Rio de Janeiro que resultou na morte de oito meninos de rua. A artista não faz uso das imagens chocantes que foram publicadas em periódicos ao redor do mundo. Sua instalação consiste em quatro painéis iluminados em forma de pipas de duas asas, com fios elétricos suspensos dos painéis até o chão. Estão num ambiente de penumbra, e não há referência a figuras humanas, apenas evocação de um dos brinquedos mais populares entre os meninos dos morros do Rio de Janeiro⁸⁹. Cada painel contém dois textos, e o total (4 x 2) corresponde às oito crianças que foram mortas na chacina. Os oito textos são segmentos do seu *Arquivo Universal*, coleção de textos curtos retirados da mídia ao longo dos anos, com passagens que atestam problemas sociais, corrupção e violência⁹⁰. Provocando o espectador a converter as palavras em imagens mentais, esses textos substituem o horror mais imediato da imagem visual.

Uma não imagem? O caso dos 111

A instalação *III*, que escolhi para finalizar esta reflexão, traz uma escolha parecida com a *Candelária* de Rennó: o não mostrar. Trata-se de uma obra feita pelo artista Nuno Ramos em reação ao massacre do Carandiru, ocorrido em São Paulo em 2 de outubro de 1992, quando a polícia militar assassinou 111 presos durante uma invasão ao complexo penitenciário. Ou seja, poucos meses após a realização da Eco-92 no Brasil que havia mobilizado a obra de Rennó.

87. Ibidem, p. 27.

88. MONDZAIN, op.cit., p. 18-19 e p. 37.

89. HERKENHOFF, op. cit., p. 25-26.

90. HARRISON, Marguerite Itamar. Lamentando o esquecimento da memória: as instalações fotográficas de Rosângela Rennó. *Cadernos de Letras da UFF*, n.33. Niterói, 2007, p. 44-46.

No início daquela década, vimos, o cenário da violência vinha num crescendo e incluía um elevado número de mortes causadas por policiais militares em confronto com civis. Em São Paulo, em 1992 “a Polícia Militar atingiu seu ápice, abatendo 1.470 pessoas, valor que inclui 111 mortos no massacre da Casa de Detenção”⁹¹. A justificativa para a entrada da polícia no Carandiru havia sido uma disputa entre os presos, e o resultado uma carnificina enlouquecida.

Não à toa, esse foi o assunto da instalação de Nuno Ramos, exposta pela primeira vez na Casa de Cultura Mário Quintana de Porto Alegre, em 1992, logo após a chacina. No ano seguinte, *III* ganhou nova execução no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, em São Paulo. Na primeira montagem, a obra situava-se num único ambiente. Na segunda, “esteticamente mais realizada”⁹², visto que teve mais seis meses de elaboração, foi acrescentado um segundo ambiente e algumas novas peças. Em maio de 1994, *III* foi exposta uma terceira vez na *Bienal Brasil Século XX*, também com algumas diferenças em relação às montagens anteriores, com duas entradas e um pano dividindo os dois ambientes. Finalmente, em 2000, houve uma quarta ocorrência no Memorial de Curitiba, durante a *XV Mostra da Gravura de Curitiba*⁹³, com os devidos ajustes ao espaço expositivo. Falar dessa obra, portanto, implica compreender que ela nunca teve ou terá exatamente o mesmo corpo.

Ainda que com esse corpo maleável, *III* também se situa nas dobras entre a violência espetacularizada pela mídia e a função crítica da arte diante de uma atrocidade real, mas sem se apoiar na farta documentação imagética sobre o evento, ecoando a impossibilidade de representar o horror da situação. Numa entrevista, Ramos diz que sentiu vontade de “trair o público”⁹⁴. Talvez o gesto de não oferecer ao espectador as imagens de corpos violentados que, de certa forma, são também imagens eróticas, tenha sido uma forma traição. Como dizia Sontag, “parece que a fome de imagens que mostram corpos em sofrimento é quase tão sôfrega quanto o desejo de imagens que mostram corpos nus”⁹⁵. Durante muitos séculos, foi a arte cristã e suas imagens do inferno que proporcionaram essa dupla satisfação, mas hoje basta acessar a internet, ligar a televisão ou abrir as páginas policiais de um jornal impresso, para obtermos tal deleite (ainda que soe herético falar desta maneira).

91. ADORNO, Exclusão socioeconômica e violência urbana, Op. cit., p.96.

92. TASSINARI, Alberto. *III* de Nuno Ramos. In: BASBAUM, Ricardo. *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções estratégicas*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 150. N.A.: o texto original é de 1993.

93. Marcas do corpo, dobras da alma: XII Mostra da Gravura de Curitiba. Catálogo. Curitiba: FCC, 2000.

94. RAMOS, Nuno. Entrevista publicada no jornal *Rascunho*. Curitiba, novembro de 2011. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/nuno-ramos/>>. Acesso em jul. de 2019.

95. SONTAG, Op. cit., p. 38.

Nuno Ramos, então, traiu o desejo perverso do seu público, e lhe ofereceu um cenário de desolação. A obra, composta de dois ambientes, apresenta complexas relações entre materiais e evocações alegóricas, como páginas bíblicas queimadas, folhas de ouro, chumbo moldado e barro. Isso torna a obra difícil de ser verbalizada, ou transformada em narrativa linear.

Com o aparente caos, ele escolhe o silêncio visual. Cria um ambiente de ruínas no qual propõe “uma espécie de duplicação daquilo que morreu, se destruiu”. Para cada um dos 111 mortos na chacina do Carandiru, o artista “dispôs um duplo em forma de paralelepípedo, num procedimento assemelhado aos túmulos dados aos mortos com corpos desaparecidos na Grécia Arcaica”⁹⁶. Como em *III*, tais duplos da antiguidade eram feitos de pedras retangulares, e tinham “a função de segurar, por assim dizer, seu corpo à terra”⁹⁷.



Figura 11: Nuno Ramos, 111. 1992. Instalação / Reação ao massacre do Carandiru. Materiais: Barro, breu, paralelepípedos, linotipia, chumbo, vaselina, folhas de ouro, notícias de jornal, cinzas de salmos bíblicos, fotos tiradas de satélite, bulbos de vidro e fumaça. À direita, detalhe de uma das cópias de jornais colocadas sobre os 111 paralelepípedos*.

Sobre cada um desses supostos túmulos, dispostos aleatoriamente no primeiro ambiente, o artista pôs uma placa de chumbo com o nome de cada morto impresso invertido em relevo, cinzas de um salmo bíblico queimado e a cópia de um recorte de jornal com notícias referentes ao massacre (Figura 11). Apesar de apenas parcialmente legíveis (pois embebidas em breu e copiados

96. TASSINARI, Alberto. *Nuno Ramos: ensaio sobre a dádiva*. Catálogo. Porto Alegre: Fund. Iberê Camargo, 2014, pp. 15 e 30.

97. TASSINARI, 111 de Nuno Ramos, Op. cit., p.151.

* Imagens disponíveis no site do artista em: <<http://www.nunoramos.com.br>>. Acesso em fev de 2019.

invertidos), nesses jornais constavam trechos como: “Um soldado abriu a portinhola da cela, apontou a metralhadora e atirou”; “Para ganhar tempo, os policiais obrigavam os presos a jogar os mortos pelo fosso do elevador”; “Os cães atacavam os feridos que se mexiam e tentavam levantar”; e “Equipe de médicos do Instituto Médico Legal chora entre pilhas de corpos”⁹⁸.

Três esculturas feitas de paralelepípedos e nomeadas por Nuno como “múmias” foram espalhadas entre os “túmulos” destacando-se destes pelo tamanho. Uma delas é coberta com barro cru, as outras duas com vaselina, folhas de ouro e papel queimado. Uma cruz feita de linotipos com os nomes dos 111 mortos se ergue inclinada, no centro da sala, evocando o símbolo cristão. Nas paredes laterais, pequenas caixas verticais contendo páginas de Bíblia queimadas. Os elementos expostos, com esses materiais brutos e simbólicos, sugerem situações de enterramento ou embalsamento. Essa era sua homenagem fúnebre às vítimas do Carandiru.

No segundo ambiente, o artista incluiu imagens ampliadas de satélite, de regiões vizinhas a São Paulo no momento em que acontecia o massacre. Sua escolha evoca um “virar o rosto” à cena do horror, um “recusar-se a olhar”, propondo um distanciamento suficiente para não causar o repúdio e nem a excitação vinculada à visualização do acontecimento. Próximo a cada fotografia e também sobre o piso, Nuno Ramos dispôs diversos bulbos vazios de vidro soprado, todos conectados por mangueiras que os enchiam regularmente com uma fumaça leitosa, produzida por um aparelho acionado em espaços regulares de tempo. Isso remetia aos ritmos vitais de respiração, ou mesmo a uma respiração mantida artificialmente. Um tule pendurado no teto dizia: “Vamos lavar a pele de um morto. Vamos nos aquecer sob esta pele malcheirosa”, palavras que também estiveram presentes numa escultura datada de 1991, intitulada *Vidrotexto II*, e que eram parte dos escritos feitos por Nuno Ramos entre 1989 e 1992, e que viriam a ser publicados em forma de livro em 1993⁹⁹. Outros trechos desse livro foram dispostos nas paredes do primeiro ambiente e nas tampas das caixas que continham cinzas de salmos.

No conjunto, *III* parece uma ruína, um cenário pós-batalha e mortandade. Não há proposição do belo. Ainda assim, existe um projeto estético do artista, perceptível na repetição dos elementos, na forma de distribuir os blocos pelo chão, e na organização dos feios objetos distribuídos em dois ambientes distintos do espaço expositivo. Para Tassinari, a estética básica do espaço “é a do espaço

98. TASSINARI, Op. cit., p.150. Essas frases foram citadas por Alberto Tassinari no texto escrito em dezembro de 1993 sobre a instalação *III*, e lidas por ele nas cópias de jornais presentes na instalação exposta no Gabinete de Arte, em São Paulo.

99. TASSINARI, Op. cit., p. 155. Trata-se de excertos de texto do livro *Cujo*, a primeira obra literária de Nuno Ramos que viria a ser publicada em 1993. Ver: RAMOS, Nuno. *Cujo*. São Paulo: Editora 34, p. 75.

religioso cristão”¹⁰⁰. O mesmo Brasil cristão provocado pela ação de Flávio de Carvalho em 1931, a mesma classe média cristã ironizada de forma grotesca no curta-metragem *Ressurreição*, que prega o amor ao próximo ao mesmo tempo em que deseja a aniquilação dos delinquentes.

Outra potência da obra foi acender a discussão, muito urgente em seu contexto de produção, sobre a grave situação do sistema penitenciário no país – até hoje não solucionada. Para Moacir dos Anjos, “*III* é, possivelmente, o primeiro trabalho a inscrever, no âmbito da arte brasileira contemporânea, questões pertinentes ao sistema prisional e à sua incontornável crise”¹⁰¹. Sabemos que essa crise se estende aos nossos dias e que, desde 2016, as penas aos responsáveis pelo crime de 1992 foram suspensas. Não por acaso, a suspensão ocorreu durante o governo de Michel Temer, pois, como lembra Rufinoni, “o massacre se deu sob o governo de Luiz Antônio Fleury Filho, do PMDB, e o seu secretário de segurança, Pedro Franco de Campos, foi substituído por Michel Temer seis dias após a chacina, no dia 8 de outubro”¹⁰².

Dessa suspensão dos julgamentos referentes ao massacre, resultou nova obra de Nuno Ramos, o evento-performance *III uma vigília*, em novembro de 2016, na qual o artista decidiu “nomear cada um [dos mortos] uma última vez, para o céu, ou para além dessa ordenação humana que, no Brasil, nunca se concluiu de todo como norma”¹⁰³. Durante 24 horas, vinte e quatro pessoas leram, por uma hora cada um, os nomes das vítimas de 1992, e isso foi registrado, acompanhado e comentado em tempo real pela internet, com a vista da cidade de São Paulo ao fundo¹⁰⁴. A relação com o

100. TASSINARI, Op. cit., p. 153.

101. ANJOS, Moacir dos. Estavam bem mortos. *Zum: revista de fotografia*, 24 de outubro de 2016. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/colunistas/estavam-bem-mortos/>>. Acesso em jul. de 2019.

102. RUFINONI, Priscila R. Rito e violência - vigília pelos 111, por Nuno Ramos. *ARS*, vol.14 no. 28, São Paulo, 2016, p. 307 e 311.

103. Ibidem, p. 308.

104. O evento-performance *III uma vigília* começou no dia 1 de novembro de 2016, às 16h, com a leitura contínua, por 24 horas, dos nomes dos 111 mortos na invasão do Carandiru. O evento terminou no dia 2 de novembro, dia de Finados, à mesma hora (que é a do início da invasão). Foram 24 pessoas lendo os nomes deles, por uma hora cada um, do alto de um edifício na Alameda Barão de Limeira, em São Paulo. Alguns nomes dos que participaram da leitura: José Celso Martinez Correa, Luiz Alberto Mendes Junior, Marcelo Tas, Paulo Miklos, Laerte, Bárbara Paz, Helena Ignez, Emicida, Isabela Del Monde, Nuno Ramos, Ferréz, Carlos Augusto Calil, Jean-Claude Bernardet, Marina Person, Rita Cadillac, Caio Rosenthal e Eliane Dias. Imagens do evento podem ser vistas em: MARTÍ, Silas. Com público de 1 milhão, acaba ato de Nuno Ramos por mortos do Carandiru. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 02 de novembro de 2016. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/11/1828761-com-publico-de-1-milhao-acaba-ato-de-nuno-ramos-por-mortos-do-carandiru.shtml>>. Acesso em jul. de 2019.

corpo midiático, neste evento, veio assumir novas formas que extrapolam os limites deste texto.

Considerações finais

Como disse Mondzain, a “relação entre a violência e o visível diz respeito, não às imagens da violência, nem à violência própria das imagens, mas à violência cometida contra o pensamento e a palavra, no espetáculo das visibilidades.”¹⁰⁵ Ainda de acordo com ela, “a boa distância ou o lugar do espectador é uma questão política. A violência reside na violação sistemática da distância.”¹⁰⁶ Paradoxalmente, nas artes, a necessária distância ou, nos termos de Rancière, a *dessemelhança* é conquistada às custas de um jogo de operações que, via de regra, ferem o conforto estético e podem ser discutidas nos termos de uma “violência estética” ou “simbólica”, entendida aqui como o tensionamento da linguagem e a subversão dos modos de narrar. Tais recursos são necessários, muitas vezes, para estranhar e desestabilizar o nosso aparelho perceptivo, interferindo nos nossos juízos de valor, e ajudando-nos a sair do nosso “embotamento” diante da ampliação crescente das tecnologias facilitadoras da massificação de opinião. Aí reside a potência política da arte, traduzida como possibilidade de uma “educação do olhar”.

Nas obras mencionadas neste texto, a figuração da violência esteve quase sempre presente, com a inclusão de relatos ou fotografias de horrores reais no corpo das obras. Mas vale reiterar que elas são, em boa medida, violentas também no âmbito simbólico, por gerar estranhamento ou choque. Desde a *Experiência* do Flávio de Carvalho, que nem cabia nas ideias de obra de arte tradicional, até os bólides de Oiticica, as experimentações de Antonio Manuel e Arthur Omar, ou as instalações de Rosângela Rennó e Nuno Ramos, o objetivo das obras aqui pontuadas, sempre em afrontamento à imprensa, foi a problematização do debate político e estético sobre a violência na sociedade brasileira. Isso vale tanto para as que exploraram as imagens cruas de cadáveres sangrentos, quanto para as que promoveram o silenciamento solene sobre as mesmas. Todas propõem o pensamento do olhar.

105. MONDZAIN, Op.cit., p. 34.

106. Ibidem, p. 43.