

**Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
Instituto de Artes  
Programa de Pós-graduação em Artes Visuais  
Dissertação de Mestrado  
em História, Teoria e Crítica da Arte**

**REPRESENTAÇÕES DA VIOLÊNCIA URBANA  
NA ARTE CONTEMPORÂNEA EM BELÉM:  
ALBERTO BITAR, BERNA REALE E ÉDER OLIVEIRA**

**ADEMILTON AZEVEDO DE ARRUDA JÚNIOR**

**Porto Alegre, dezembro de 2022**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

**REPRESENTAÇÕES DA VIOLÊNCIA URBANA  
NA ARTE CONTEMPORÂNEA EM BELÉM:  
ALBERTO BITAR, BERNA REALE E ÉDER OLIVEIRA**

Ademilton Azevedo de Arruda Júnior

Porto Alegre, dezembro de 2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

**REPRESENTAÇÕES DA VIOLÊNCIA URBANA  
NA ARTE CONTEMPORÂNEA EM BELÉM:  
ALBERTO BITAR, BERNA REALE E ÉDER OLIVEIRA**

Ademilton Azevedo de Arruda Júnior

Pesquisa apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito de Avaliação do Exame de Qualificação de Mestrado em Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte, sob orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Niura Aparecida Legramante Ribeiro.

Porto Alegre, dezembro de 2022

### CIP - Catalogação na Publicação

Azevedo de Arruda Júnior, Ademilton  
REPRESENTAÇÕES DA VIOLÊNCIA URBANA NA ARTE  
CONTEMPORÂNEA EM BELÉM: ALBERTO BITAR, BERNA REALE E  
ÉDER OLIVEIRA / Ademilton Azevedo de Arruda Júnior. --  
2022.  
199 f.  
Orientadora: Niura Aparecida Legramante Ribeiro.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de  
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,  
2022.

1. História da arte. 2. Artes Visuais. 3. Crítica  
da arte. 4. Teoria da Arte. 5. Violência. I. Aparecida  
Legramante Ribeiro, Niura, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

**REPRESENTAÇÕES DA VIOLÊNCIA URBANA  
NA ARTE CONTEMPORÂNEA EM BELÉM:  
ALBERTO BITAR, BERNA REALE E ÉDER OLIVEIRA**

Ademilton Azevedo de Arruda Júnior

Pesquisa apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito de Avaliação do Exame de Qualificação de Mestrado em Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte, sob orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Niura Aparecida Legramante Ribeiro.

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Niura Aparecida Legramante Ribeiro  
Orientadora/ PPGAV/UFRGS

**BANCA EXAMINADORA**

Prof<sup>a</sup> Dra. Marisa de Oliveira Mokarzel (Membro externo)

Prof<sup>o</sup> Dr. Alexandre Ricardo dos Santos (PPGAV/UFRGS)

Prof<sup>o</sup> Dr. Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira (PPGAV/UFRGS)

Por mais vasta que seja a escuridão,  
devemos fornecer nossa própria luz  
**Stanley Kubrick**

## AGRADECIMENTOS

À CAPES, pela bolsa de estudos durante parte do período do mestrado.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS, pela oportunidade de aperfeiçoamento intelectual, através do trabalho dos professores, estudantes, funcionários e estagiários.

À minha orientadora, professora Niura A. Legramante Ribeiro, primeiro pelo acolhimento e por confiar nas possibilidades e na potência dessa pesquisa, além de todos os ensinamentos e conselhos atenciosamente compartilhados.

À banca composta pelos professores Marisa Mokarzel, Alexandre Santos e Paulo Silveira, por aceitarem prontamente participar da avaliação deste trabalho, contribuindo para o aprimoramento e encadeamento desta pesquisa.

Aos artistas que contribuíram com o seu tempo, nossas trocas através de conversas e entrevistas que ajudaram a compor esta dissertação.

Ao Alberto Amaral, pelos conselhos, conversas e por ter me acompanhado nessa jornada mesmo que à distância me auxiliando com leituras e questões do texto; à Esperança Bessa pelo incentivo ao estudo, aprimoramento e a busca de novos horizontes; aos meus queridos amigos “tratantes” Tayná Zahlouth e Edemilson Luiz que de Belém acompanham a minha jornada.

Aos colegas da turma 29 do mestrado ao qual, a grande maioria, a pandemia não me permitiu conhecer pessoalmente. Sou grato a todas as parcerias, trocas, indicações de leituras, discussões que foram fundamentais no desenvolvimento desta pesquisa, em especial à Amanda Patron pela amizade parceria e cumplicidade.

Aos amigos e amigas de Belém, Porto Alegre e Joinville, que me acompanharam neste percurso me incentivando e entendendo minha ausência em pró da realização desta pesquisa.

Aos meus alunos, os que deixei em Belém no início desta jornada e aos que encontrei ao final em Joinville, obrigado pelas mensagens de incentivo e carinho.

Ao meu companheiro Thiago, por estar ao meu lado e acreditar em mim mais que eu mesmo, responsável por me fazer entender que esta pesquisa era um objetivo crível e passível de realização, e pelo seu amor expresso a mim e aos nossos gatos, Mondrian e Goya, nossos companheiros de estudo e pesquisa.

À minha família, minha mãe Rosana e minha irmã Juliana, as mulheres mais importantes da minha vida que, mesmo distantes em Belém, me apoiam com o seu amor e carinho incondicionais.

## **RESUMO**

Esta pesquisa trata sobre as representações das violências urbanas na arte contemporânea em Belém, por meio de determinadas obras de três artistas eixos paraenses: Alberto Bitar, Berna Reale e Éder Oliveira, produzidas entre os anos de 2010 e 2020. Busca-se nas análises das obras desses artistas, identificar e problematizar questões sobre violências urbanas. São analisadas as particularidades de suas perspectivas estéticas, assim como diferentes falas acerca do assunto, do discurso político, social e midiático, cruzados por questões sobre o corpo, a criminalidade, a memória, a segregação, o apagamento e a morte. As ideias de autores como, Achille Mbembe, Andreas Huyssen, Hal Foster, Hannah Arendt, Judith Butler, Marisa Mokarzel, Michel Foucault, Susan Sontag, dentre outros, contribuem com seus aportes teóricos para esta pesquisa. As proposições sobre cidade, cor e corpo são apresentadas nessa pesquisa como instâncias visuais representativas de violências nas obras artísticas apresentadas em fotografias, pinturas e ações performativas.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Violências. Arte contemporânea. Alberto Bitar. Berna Reale. Éder Oliveira.



## **ABSTRACT**

This research deals with the representations of urban violence in contemporary art in Belém, through certain works by three axis artists from Pará: Alberto Bitar, Berna Reale and Éder Oliveira, produced between the years 2010 and 2020. Works of these artists identify and problematize questions about urban violence. The particularities of their aesthetic perspectives are analyzed, as well as different statements about the subject, political, social and media discourse, crossed by questions about the body, criminality, memory, segregation, erasure and death. The ideas of authors such as Achille Mbembe, Andreas Huyssen, Hal Foster, Hannah Arendt, Judith Butler, Marisa Mokalzel, Michel Foucault, Susan Sontag, among others, contribute with their theoretical contributions to this research. Propositions about city, color and body are presented in this research as representative visual instances of violence in artistic works presented in photographs, paintings and performative actions.

## **KEYWORDS**

Violence in Pará. Contemporary Photography. Alberto Bitar. Berna Reale. Éder

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1. Mapa de localização da Região Metropolitana de Belém .....	22
Imagem 2. Luiz Braga, Fotografia, Praça das Sereias .....	25
Imagem 3. Theodoro Braga, A fundação da Cidade de Nossa Senhora da Graça de Belém do Grão-Pará.....	27
Imagem 4. Antônio Parreiras, A conquista do Amazonas .....	29
Imagem 5. Éder Oliveira, Estudo para retrato de Cacique Guaimiaba .....	33
Imagem 6. Armando Queiroz, Almires Martins e Marcelo Rodrigues .....	36
Imagem 7. Croqui do início do processo de ocupação da cidade de Belém.....	38
Imagem 8. Mapa de expansão da cidade de Belém .....	39
Imagem 9. Alberto Bitar, Corte Seco.....	43
imagem 10. Éder Oliveira, Intervenções urbanas.....	46
Imagem 11. Berna Reale, A Sangue Frio.....	48
Imagem 12. Almeida Júnior, Caipira Picando Fumo .....	54
Imagem 13. Antonieta Santos Feio, A vendedora de cheiro .....	54
Imagem 14. Éder Oliveira, Série Pixel.....	60
Imagem 15. Éder Oliveira, Série Pixel.....	60
Imagem 16. Éder Oliveira, Série Pixel.....	61
Imagem 17. Éder Oliveira, Série Pixel.....	61
Imagem 18. Flavio Araujo, Série Mil Palavras, Head Pixel I, II, III .....	62
Imagem 19. André Penteado, Cabanagem .....	63
Imagem 20. Éder Oliveira, Série Das formas possíveis de se esconder, #2 .....	64
Imagem 21. Éder Oliveira, Série Das formas possíveis de se esconder, #3 .....	65
Imagem 22. Registro fotográfico de Celso Rodrigues.....	72
Imagem 23. Recorte da matéria do jornalista Eraldo Paulino .....	73
Imagem 24. Alberto Bitar, Frame do videoarte, Série Corte Seco .....	74
Imagem 25. Alberto Bitar, Série Corte Seco .....	75
Imagem 26. Weegee, O Sole Mio .....	76
Imagem 27. Recorte da matéria do jornalista Eraldo Paulino .....	77
Imagem 28. Weegee, 1942 .....	80
Imagem 29. Registro fotográfico feito por Celso Rodrigues de Alberto Bitar .....	81
Imagem 30. Flávio Araújo, Série Mil Palavras, Animal locomotion on the ground .....	86
Imagem 31. Flávio Araújo, Série Mil Palavras, Animal locomotion on the ground .....	87
Imagem 32. Rosângela Rennó, Apagamentos 2.....	89
Imagem 33. Alberto Bitar, Corte Seco.....	90
Imagem 34. Alberto Bitar, Corte Seco.....	91
Imagem 35. Alberto Bitar, Corte Seco.....	91
Imagem 36. Wagner Almeida, Série Livrai-nos de todo o mal .....	94
Imagem 37. Wagner Almeida, Série Livrai-nos de todo o mal .....	94
Imagem 38. Andres Serrano, The Morgue, Hacked To Death I e II.....	96
Imagem 39. Andres Serrano, The Morgue, Homicide .....	96
Imagem 40. Rosângela Rennó. À esquerda: Atentado ao Poder (The Earth Summit).....	97
Imagem 41. Berna Reale, Quando Todos Calam .....	98
Imagem 42. Berna Reale, Ordinário.....	100
Imagem 43. Berna Reale, Ordinário.....	101
Imagem 44. Fissura no tronco de Pau-Brasil, com seiva avermelhada. ....	105

Imagem 45. Emmanuel Nassar, Açai.....	107
Imagem 46. Bandeira e brasão do estado do Pará.....	108
Imagem 47. Emmanuel Nassar, Fear Flag.....	109
Imagem 48. Símbolo do Partido dos Trabalhadores (PT).....	109
Imagem 49. Berna Reale, Entretantos Améns.....	111
Imagem 50. Marise Maués (Coletivo CêxBixo), Kali.....	112
Imagem 51. Rafael Bqueer, Urucum,.....	114
Imagem 52. Rafael Bqueer, Boca que tudo come.....	116
Imagem 53. Berna Reale, Palomo.....	117
Imagem 54. Jacques-Louis David, Napoleão cruzando os Alpes.....	119
Imagem 55. Berna Reale, Palomo, montagem e teste de equipamento para exibição.....	122
Imagem 56. Rede [Aparelho]-:, Sangria desatada.....	125
Imagem 57. Arthur Barrio, Trouxas Ensanguentadas.....	126
Imagem 58. Éder Oliveira, Autorretrato.....	129
Imagem 59. Éder Oliveira, A justiça que se vinga ou a contagem de Clarice?.....	130
Imagem 60. Hélio Oiticica, Bandeira Poema - “Seja marginal, seja herói”.....	132
Imagem 61. Éder Oliveira, Série Listras, Iconografia anacrônica para Nina Rodrigues.....	134
Imagem 62. Éder Oliveira, Série Listras, Iconografia anacrônica para Nina Rodrigues.....	135
Imagem 63. Éder Oliveira, Sem título, Série Textos Históricos.....	138
Imagem 64. Éder Oliveira, Site-specific.....	141
Imagem 65. Henri Matisse, L'Atelier Rouge (O Ateliê Vermelho).....	142
Imagem 66. Éder Oliveira, Refração.....	144
Imagem 67. Éder Oliveira, Paridade.....	144
Imagem 68. Rafael Prado, Eldorado é aqui.....	145
Imagem 69. Luiz Escañuela, Carne Viva.....	145
Imagem 70. André Griffó, Olhos distantes se camuflam na paisagem.....	146
Imagem 71. Dan Flavin, “Monument” 4 for those who have been killed in ambush.....	148
Imagem 72. Lygia Pape, Manto Tupinambá.....	149
Imagem 73. Alberto Bitar, Corte Seco.....	152
Imagem 74. Alberto Bitar, Corte Seco.....	153
Imagem 75. Alberto Bitar, Corte Seco.....	153
Imagem 76. Alberto Bitar, Corte Seco.....	154
Imagem 77. Alberto Bitar, Corte Seco.....	154
Imagem 78. Wagner Almeida, Luz Vermelha.....	155
Imagem 79. Cildo Meireles, Desvio para o vermelho.....	157
Imagem 80. Stanley Kubrick, Frame O Iluminado.....	159
Imagem 81. Imagem do livro Nakta de Miguel Rio Branco.....	159
Imagem 82. Imagem do livro Nakta de Miguel Rio Branco.....	160
Imagem 83. Imagem do livro Nakta de Miguel Rio Branco.....	160

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>12</b>
<b>1 A CIDADE DE BELÉM E A VIOLÊNCIA ESTRUTURAL</b> .....	<b>19</b>
1.1 <i>Bel Hell</i> : problemáticas político-sociais .....	19
1.2 Antecedentes históricos artísticos: apagamentos dos povos originários .....	25
1.3 As segregações socioespaciais e criminalidades urbanas em Belém .....	38
1.4 “Áreas Vermelhas”: territórios de violências e arte.....	41
<b>2 VIDA E MORTE COMO ESPETACULARIZAÇÃO DA VIOLÊNCIA: A FACE, O CORPO E O CADÁVER</b> .....	<b>51</b>
2.1 As identidades na mira das lentes midiáticas e do Estado .....	51
2.2 “Corte seco”: narrativas da imagem no fotojornalismo e na arte.....	72
2.3 “Corpo no local”: a tragicidade cotidiana da morte.....	84
<b>3 VERMELHOS: ATRIBUIÇÕES SIMBÓLICAS DAS VIOLÊNCIAS URBANAS</b> .	<b>102</b>
3.1 Vermelho: impregnado no cotidiano brasileiro .....	102
3.2 Coral: a cor como potência nas ações sócio-políticas performativas.....	110
3.3 Sangria: a censura no cerceamento da liberdade de expressão .....	117
3.4 Cádmio: resistência às discriminações sociais .....	127
3.5 Encarnada: a luz vermelha como ambiências e símbolo de violências .....	147
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>162</b>
<b>APÊNDICES</b> .....	<b>175</b>
<b>ENTREVISTAS</b> .....	<b>176</b>
Entrevistado: Alberto Bitar .....	176
Entrevistada: Berna Reale.....	182
Entrevistado: Éder Oliveira.....	184
Entrevistado: Flavio Araujo.....	193
Entrevistado: Wagner Almeida .....	196

## INTRODUÇÃO

A violência, justamente por se tratar de uma problemática recorrente de abrangência nacional e mundial, não passa despercebida pelas reflexões artístico-culturais. Karl Erik Schøllhammer (2013), no livro *Cena do Crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*, evidencia que o ato de determinar uma relação entre violência e as manifestações culturais e artísticas é feito com o intuito de sugerir que a representação da violência seja um esforço de interpretação da turbulenta realidade contemporânea e de apropriação artística, de uma forma mais “real”. Dessa forma, não se trata apenas de um tema contemporâneo, e sim de um ato de ressignificação de um tema constante em todas as instâncias humanas e, conseqüentemente, nas práticas artísticas.

A presente pesquisa tem como propósito identificar e analisar as representações das violências urbanas nos trabalhos dos seguintes artistas paraenses residentes em Belém: Alberto Bitar, fotógrafo, com trabalhos que contemplam a efemeridade da vida com a presença da morte, na série intitulada *Corte Seco* (2012-2013); Éder Oliveira, pintor que se apropria das fotografias de suspeitos de crimes divulgadas nos cadernos de polícia dos jornais para realizar suas pinturas de retratos, fazendo uma crítica direta aos meios de comunicação e à segregação social, como na série *Pixel* (2018) e *Das formas possíveis de se esconder* (2018); por último, obras de Berna Real, que trabalha com ações performativas e registros fotográficos e em vídeo problematizando a opressão do Estado e a banalidade das violências e como por exemplo, *Palomo* (2012) e *Ordinário* (2013). O marco temporal abrange obras realizadas entre 2010 e 2020, mas sem deixar de estabelecer relações com obras de artistas de outros períodos que dialogam com esta pesquisa. As diversas poéticas serão analisadas a partir de coleta de imagens de obras, visita a locais dos trabalhos - quando possível-, fontes como livros, websites, acervos digitais, arquivos dos artistas, além das entrevistas realizadas com os artistas, nos últimos dois anos, aliadas à fundamentação teórica e a outros referenciais artísticos selecionados. A fala dos artistas, além de estar nas citações no decorrer do texto, também se apresenta como transcrição ao final da pesquisa.

Ao optar pela análise destas poéticas, proponho mostrar como a visualidade da capital paraense se dispõe de formas diversas para falar de suas dores, anseios

e horrores: a pintura, empregada na fachada de casas e prédios da cidade, na parede branca dos museus ou em telas, seja artificial ou natural, consegue verbalizar em suas cores, formas e contornos, imagens daqueles que antes eram invisíveis; a fotografia, que na cidade de Belém tem uma certa tradição, capta em suas lentes a histórias trágicas e sombrias, conseguindo sintetizar toda a aflição de uma sociedade em gestos emitidos pelo corpo que resiste e sobrevive a inúmeras intempéries; as ações performáticas pelas ruas da referida cidade, que simulam descasos, feridas e o medo diante de uma problemática que parece nunca ter fim.

Esta dissertação tem como precedente a pesquisa *Corpo e Violência: A Poética Artística de Berna Reale como Recurso Didático no Ensino da Arte*,<sup>1</sup> realizada como Trabalho de Conclusão do curso de Licenciatura em Artes Visuais e Tecnologia da Imagem na Universidade da Amazônia (UNAMA), em Belém do Pará, defendida em 2015. Este assunto também foi investigado dentro do projeto de Iniciação Científica do Núcleo de Comunicação, Linguagem e Cultura da mesma universidade, ambos orientados pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Marisa Oliveira Mokarzel. A monografia, na ocasião, expôs algumas observações sobre a relação corpo e violência no campo das artes visuais por intermédio da análise de trabalhos performáticos da artista Berna Reale, elaborados para exposição *Vazio de Nós* (2013), realizada no Museu de Arte do Rio (MAR), no Rio de Janeiro, obras que tratavam sobre o tema da violência. Importava, então, investigar como a problemática da violência e sua relação com o corpo se manifestaram na produção imagética da artista em questão e convertê-la em uma reflexão teórico-crítica. Posteriormente, foi realizada a proposição de criação de um material didático a ser utilizado em espaços de ensino de arte, como escolas, museus e centros culturais, no intuito de discutir e refletir sobre questões da arte e problemáticas sociais como a violência.

A aproximação com o trabalho de Reale aconteceu por intermédio da minha participação como mediador cultural no Salão Arte Pará, de 2012, lugar onde sua obra – *Palomo* (2013) – foi exibida pela primeira vez. Naquele ano, a artista se apresentava a convite do curador Paulo Herkenhoff. Tendo a violência como problemática dominante em seus trabalhos, as produções da artista se tornaram

---

<sup>1</sup> Disponível em [https://www.academia.edu/81626085/CORPO\\_E\\_VIOLENCIA\\_A\\_Poetica\\_Artistica\\_de\\_Berna\\_R](https://www.academia.edu/81626085/CORPO_E_VIOLENCIA_A_Poetica_Artistica_de_Berna_R)

objeto de minha pesquisa, levando em consideração, também, o seu discurso sobre a violência na época e o impacto visual de suas obras.

Depois de finalizado este trabalho, e ao organizar e analisar o material coletado sobre o tema, constatei que o estudo sobre a produção da artista não havia se esgotado e que ela não era a única artista a falar sobre a violência em Belém, tão pouco a performance era a única poética artística a retratar a problemática da violência, pois havia proposições visuais diferentes. Logo, seria natural dar sequência ao trabalho aprofundando e problematizando a representação da violência em outras poéticas e com outros artistas, expandindo o campo da pesquisa e procurando entender, de forma específica, como a arte contemporânea em Belém do Pará trata sobre este constante problema social por meio das representações imagéticas. Além disso, um outro objetivo desta investigação apresentada em forma de dissertação é tentar compreender como ocorre a relação entre um fenômeno social como a violência e a arte visual contemporânea na capital paraense, que parece ser um fenômeno natural e contínuo. Algumas das possíveis causas dos altos índices de violência e criminalidades de inúmeros agentes, que perpassam os séculos, vão desde a chegada dos colonizadores europeus à conturbada aceleração do processo de urbanização que acompanha os grandes centros urbanos, passando pela segregação social e pela invisibilidade das classes menos favorecidas pelo poder público.

O período dos últimos dez anos (2010-2020) foi bastante significativo para a arte contemporânea paraense, no que tange à visibilidade nacional e internacional de seus artistas. O presente cenário vem se constituindo há algumas décadas e se deve a aspectos provenientes da globalização, ao intercâmbio de diálogos, além do encurtamento de distâncias graças à internet, e também às políticas públicas que visam ao desenvolvimento do fomento e da pesquisa em arte e cultura na região. Tais aspectos possibilitam, mesmo que ainda de forma pequena, se comparado aos eixos Rio-São Paulo, a visualidade imagética da Região Amazônica brasileira e, com ela, pautas e dilemas vividos pela sua população. Assim, as produções de obras que retratam a violência, por ser um problema não só local, mas mundial e de apelo dramático na mídia, ganham destaque.

Ao apresentar a problemática da violência urbana e a sua representação na produção de imagens nas artes visuais em Belém, proponho o debate de questões teóricas pertinentes ao entendimento das obras apresentadas nesta pesquisa.

Sinalizo que os discursos sobre a violência podem ser entendidos através das teorias: da violência estrutural, concepção de Galtung (1969), ao afirmar que a violência pode ser decorrente de várias ramificações que atravessam e se solidificam com o passar dos anos e que se refletem nas deficientes condições de vida presentes em todas as dimensões do espaço urbano, independentemente do tamanho da cidade; recorro, também, à teoria de banalidade do mal, proposta por Hannah Arendt (1999); assim como a violência simbólica formulada por Pierre Bourdieu (2008), além do auxílio do conceito de Biopolítica desenvolvido por Michel Foucault (2014) e da Necropolítica com Achille Mbembe (2018).

A violência urbana, portanto, é uma das manifestações da relação de poder, instrumento associado ao controle e à repressão das minorias, um meio para se atingir os fins, que podem ser desde a manutenção de poder, até o controle que se instaura quando há a completa ausência do Estado na sociedade. Observando que a violência alia-se a outras problemáticas sociais presentes no espaço urbano e que atravessam as produções dos artistas presentes nesta pesquisa, configura-se, portanto, uma complexa tessitura de diálogos e de significados que são abarcados pelas teorias de autores como Clay Anderson Nunes Chagas (2014), Yves Michaud (1989) e Claudio Beato (2012) entre outros, que demonstram ser possível compreender como os conflitos violentos se desenvolvem no espaço urbano.

Nesse invólucro, apresentamos os textos de Karl Erik Schøllhammer (2013), Susan Sontag (2003) e Annateresa Fabris (2010) para dialogar sobre a relação entre a produção de obras e as representações das violências nelas contidas. Entretanto, devemos levar em conta outros conceitos que auxiliam no entendimento da violência na visualidade em uma metrópole na Região Amazônica. Análogas ao aporte teórico dentro do campo das artes, serão trazidas algumas contribuições de textos sobre a arte produzida na Região Amazônica brasileira por meio de autores como, Marisa Mokarzel (2006), Orlando Maneschky (2018), Aldrin Figueiredo (2012) e João de Jesus Paes Loureiro (1985). Esses pesquisadores evidenciam uma significativa produção de um conhecimento sobre a visualidade amazônica dentro da história da arte.

Um dos principais questionamentos que temos - este pesquisador e orientadora - intenção de responder através desta pesquisa é: como a temática da violência é representada em obras de arte contemporâneas produzidas pelos artistas visuais paraenses, Alberto Bitar, Berna Reale e Éder Oliveira, na cidade de Belém



na última década? Esta pesquisa procura entender o contexto cultural da cidade e as concepções de violências que propiciam o complexo processo criativo desses artistas e de como eles podem interagir com a sociedade. Para melhor responder essa pergunta, a presente pesquisa está organizada em alguns eixos, cada um corresponde a um elemento representativo da violência nas obras analisadas, componentes discriminados e destacados após a análise do material selecionado para esse estudo. Os elementos são: a cidade, que também está presente no título da dissertação, sendo além de *locus*, também, personagem ativo das narrativas, como um lugar que, segundo Katia Canton (2008), é um espaço particular, familiar responsável pela construção de nossas raízes e de nossas referências de mundo, demonstrando sua composição, organização urbana, além dos seus diversos estigmas; o corpo que desumanizado, segundo Butler (2019), é acolhido como objeto das mais diversas arbitrariedades e violações, seja na mídia, atribuindo a determinadas faces e fisionomias de indivíduos a carga de periculosidade, seja pelo corpo posicionado na cena do crime, foco de atenção pela obscura curiosidade humana, ou presente na forma de ossadas de indigentes; o último elemento é a cor vermelha, considerada a primeira cor por Pastoureau (2005), como se verá no decorrer da pesquisa, que se manifesta como um signo visual cambiante e, dependendo do contexto em que é empregada, pode ser atrelada à violência na forma de tecido, tinta, sangue ou luz, conduzindo a narrativas empregadas de forma trágica nas obras.

Diante de aportes teóricos e poéticos, o desenvolvimento da dissertação estrutura-se em três capítulos. O primeiro, destina-se a apresentar a cidade de Belém e alguns de seus desafios em que, por se tratar de uma das capitais localizadas no extremo norte do país em meio a floresta amazônica, tem a sua constituição sociopolítica e histórica conturbada; um local de ricas belezas e de imaginários e cultura ímpares que se misturam à violência, formando uma visualidade artística diferenciada. No auxílio desta concepção sobre a cultura e imaginário amazônico, conto com autores como Gil Vieira Costa (2011), Arthur Leandro (2013) e Osmar Pinheiro (1985). Em outro momento, a pesquisa aborda a segregação urbana na cidade, problemática presente desde a sua fundação, e como essa divisão sócio-espacial impacta diretamente nos altos índices de violência urbana. Apresentamos, também, a representação indígena em duas pinturas do início do século XX, em Belém, e os processos de violências e apagamentos

históricos, ainda, em contrapartida às tentativas de reavivar suas culturas na obra de artistas contemporâneos. Elencados para esta discussão estão Lilia Moritz Schwarcz (2014), Ailton Krenak (2019) e Aldrin Figueiredo (2012). E, por fim, analisamos como reverberam essas problemáticas territoriais, de pobreza e de violência encontradas nas baixadas de Belém, nas obras dos artistas visuais contemporâneos como suporte teórico para esta discussão. Entendemos a cidade como uma antagonista que vai de *locus*/palco de conflito, política, ao protagonismo como produtora de arte e cultura. Para este entendimento, estabelecemos um diálogo com a história da arte por intermédio de Giulio Carlo Argan (2005), sobre território com Pierre Bourdieu (2008) e violência com Pereira (2000).

O segundo capítulo diz respeito à análise da representação do corpo no universo das obras selecionadas. Debato, com o auxílio dos textos de Judith Butler (2012), Annateresa Fabris (2004) e Yves Michaud (1989), a exposição do rosto e como ele pode ser um quesito determinante para a segregação social. Por meio da análise das obras de Éder Oliveira, foi possível verificar como o rosto de um indivíduo pode ir de instrumento de identificação a um alvo que o qualifica a sofrer sanções e punições. Outro ponto abordado neste capítulo é a relação entre arte e fotojornalismo por meio de um estudo comparativo entre duas fotografias, uma da série *Corte Seco*, de Alberto Bitar, e outra, realizada pelo fotógrafo jornalístico Celso Rodrigues para o caderno de polícia do jornal, ambas da mesma cena de crime. Autores como Jacques Aumont (2002), Vilém Flusser (1985) e Susan Sontag (2004) ajudaram nesta confrontação. Trazemos, também, uma análise sobre a cena do crime com o corpo morto e de como este consegue exercer um certo fascínio e curiosidade. Tem como aporte teórico os textos de Philippe Ariès (2000), Susan Sontag (2005) e George Bataille (1987).

O terceiro, e último capítulo, traz um estudo sobre a importância da cor vermelha como elemento representacional da violência. Trato aqui um pouco da origem da referida cor, abordando a sua representatividade e sua importância na cultura nacional e local. Após essa contextualização, a cor vermelha é empregada em três formas diferentes, sintetizadas em subcapítulos que abarcam: o tecido, presente na forma de bandeiras e figurinos, que vão de vestido, camisa de força, a vestimentas que cobrem todo o corpo do artista; o pigmento e tinta, presente na pintura de muros, fachadas e telas, na pigmentação dos pelos de um cavalo até a demarcação de lugares palcos de violência; o sangue, nas roupas manchadas nos

assassinatos e, por fim, a luz vermelha, presente nas instalações, ambientes do crime e fotografias, influenciando o clima de terror e tensão. As concepções de cor de Luciano Guimarães, Eva Heller (2013) e Michel Pastoureau (2019) são fundamentais nesse estudo. Abordamos ainda a ideologia da cor como dispositivo de segregação racial. É importante frisar que os textos de Michel Foucault (2014) e Hannah Arendt (2012) intercalam toda a dissertação, auxiliando nos diversos debates sobre as violências aqui expostas.

Assim, o mote principal desta pesquisa está relacionado à análise da representação das violências em alguns trabalhos artísticos contemporâneos produzidos em Belém do Pará. Consideramos que, em torno do tema da violência, orbitam assuntos relacionados como: a criminalidade, a exposição e exploração midiática, a segregação racial, os apagamentos, a desigualdade e a morte. A forma como a visualidade paraense se manifesta na arte contemporânea demonstra como opera a cultura amazônica na busca de soluções visuais para a representação de uma problemática social que assola a humanidade. Por intermédio da análise das obras desses três artistas selecionados, interpoladas a outros trabalhos, procuramos levantar reflexões sobre a representação imagética na arte contemporânea paraense.

As produções realizadas na capital paraense aqui analisadas não retratam o que seria “apenas” uma problemática social local. Muito além, tais obras proporcionam uma reflexão estética sobre as violências em âmbito nacional e global, permitindo aportes diretos e indiretos dentro de uma história da arte brasileira e mundial. Dessa maneira, acompanhamos o modo como uma sociedade segregada, localizada no Norte do Brasil, tem as suas maiorias minorizadas padecendo sem uma solução para suas aflições. Suas histórias são ressignificadas e se tornam personagens nas construções visuais dos trabalhos artísticos aqui apresentados.

# 1 A CIDADE DE BELÉM E A VIOLÊNCIA ESTRUTURAL

*A cidade não se funda, se forma.*  
Giulio Carlo Argan (2005)

## 1.1 *Bel Hell*: problemáticas político-sociais

*Bel Hell*,<sup>2</sup> apelido dado à cidade de Belém por parte de seus habitantes, advém de uma característica local em que a ironia impera no linguajar e no dia a dia da cidade, “americanizar” o nome de alguns lugares seria uma amostra desse hábito. Semelhante fato acontece com a ilha de Mosqueiro<sup>3</sup> que se torna *Moscow*. Em outro caso, um dos bairros da Região Metropolitana de Belém (RMB) de nome Cidade Nova, passa a ser chamado de *New City*. Outro fato que colabora com o apelido de *Bel Hell* é a condição climática da cidade pertencente à Amazônia “Espessa e intrincada, um inferno verde”, como foi chamada pelo geógrafo alemão Alexander von Humboldt.<sup>4</sup>

Localizada em meio à Amazônia brasileira, no extremo Norte do país, a cidade é cortada por rios e cercada por uma floresta tropical de biodiversidade inigualável — infelizmente não preservadas — fazem de Belém uma capital brasileira diferenciada, onde o clima é predominantemente tropical com alta umidade e calor intenso, em determinados períodos do ano as temperaturas chegam facilmente aos 35° C, promovendo fortes chuvas, ambiente propício ao crescimento de plantas das mais variadas espécies nas fachadas dos prédios e residências. O verde-escuro das mangueiras nos bairros do centro da cidade contrasta com verde-claro das bromélias, samambaias e trepadeiras que crescem espremidas em suas copas em meio ao concreto cinza. E, aliada a este cenário, temos uma desordem urbana, decorrente da falta de infraestrutura, da conurbação e do trânsito caótico.

---

<sup>2</sup> Também encontra-se a grafia “*Bell Hell*”, além da grafia “*BelHell*” que é título do livro do escritor e jornalista paraense Edyr Augusto lançado no ano de 2020.

<sup>3</sup> Ilha de Mosqueiro é um dos distritos de Belém, o balneário é um atrativo nas férias e feriados prolongados por ser próxima a capital e por possuir praias de água doce provenientes da Baía do Marajó.

<sup>4</sup> Friedrich Wilhelm Heinrich Alexander von Humboldt (1769-1859) que nasceu e morreu em Berlim. Dedicou-se à mineralogia e iniciou as viagens científicas que o levaram a desenvolver o estudo da geografia. Em 1799 e 1804 visitou as regiões tropicais do Novo Mundo, dedicando grande parte de seu tempo ao estudo da Amazônia. Só não se embrenhou mais na floresta porque o governo de Lisboa, temeroso de sua presença na Amazônia brasileira, editou uma ordem régia que proibia a entrada de estrangeiros em seu domínio. Sua obra principal “Viagem às Regiões Equinociais do Novo Continente”, editada em 30 volumes, contém relatos político-econômicos, geográficos, arqueológicos e a descrição minuciosa de pássaros, peixes, insetos e plantas da América. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/1/04/turismo/5.html>. Acesso em: 29 mar. 2022.

Situações que se somam à constante criminalidade e violência, e nessa conjuntura, a referida cidade se torna vítima de uma dicotomia cruel: de um lado, é um local de exuberância ambiental e cultural com um cenário artístico ímpar; do outro, sofre sendo lugar de constantes pressões, tensões e conflitos. Trata-se de uma região desprivilegiada economicamente, pertencente a um país com desvantagem política e social, como aponta Marisa Mokarzel (2006).

Ao analisar o passado da cidade, entendemos que a criminalidade e a violência presente hoje em Belém se caracterizam ao mesmo tempo como cultural e direta provenientes de uma raiz estrutural. Para essa conclusão partimos da concepção de violência desenvolvida pelo sociólogo norueguês Johan Galtung (1969), que não utiliza um conceito estrito de violência, a seu ver a definição de violência pode ser mais abrangente. Para o autor, tal qual a agressão física e pessoal, proveniente de eventos como: homicídio, estupro, roubo, sequestro, negligência, tortura, assédio psicológico e perseguição, são violência direta. Além dela, Galtung, em um prisma crítico, apresenta outros dois tipos de violência: a estrutural e a cultural. A primeira seria a principal causadora da violência urbana, ocorrendo na forma de um ordenamento ou por meio de instituição social que estão edificadas e implícitos no sistema social e ocasionam a persistência de injustiças como a privação de direitos, a marginalização, a discriminação. As violências se estabelecem por intermédio do fenômeno da dominação. Por ser praticamente invisível, suas vítimas não têm consciência direta de seu domínio, o que configura a sua eficácia. Segundo Galtung (2007), a violência estrutural é um “prejuízo inevitável das necessidades humanas fundamentais”. Na forma como age, assemelha-se ao conceito de violência simbólica formulado por Pierre Bourdieu (1999), em que se ratificam as relações de dominação de forma bastante concreta, naturalizando o ato, que ocasionalmente não é questionado. Já a violência cultural se caracteriza em nível de linguagem, desencadeada por um fenômeno de legitimação, como o machismo, o sexismo, o racismo, o etnocentrismo, o nacionalismo, o classicismo, o adultismo, o etarismo, entre outras, e essa última articulação demonstra-se indispensável. Segundo Carlos Alberto Messeder Pereira no livro *Linguagens da violência* (2000), a violência aparece como uma expressão limite de articulações culturais dinâmicas, especialmente quando se trata da análise de sociedades contemporâneas.

Os diversos tipos de violências apresentadas aqui foram impostas pelos estrangeiros do Velho Mundo aos povos originários da região, mesmo antes de o local ser considerado uma cidade. Neste contexto, verdadeiras barbáries foram cometidas, como massacres de povos indígenas que ocorreram desde a invasão dos exploradores europeus à Amazônia, perpassando pela fundação da capital paraense no século XVII com as disputas de terras contra os nativos, indo até os dias atuais. São constantes ainda as revoltas armadas no interior do estado do Pará, seja por disputas de terras indígenas para extração de madeira, abertura de garimpos, ou pela derrubada da mata para a inserção de pastagem para o gado. Processos que levam à ratificação de um sistema de marginalização socioespacial, presente tanto no campo, na floresta, quanto na cidade. Trata-se de um sistema implementado ainda no século XVII durante a constituição da cidade que se perpetua até os presentes dias.

A cidade de Belém ainda detém uma significativa centralidade na Amazônia oriental brasileira. Sua constituição como território se deve à característica de “cidade primaz”,<sup>5</sup> interligando a Amazônia até a primeira metade do século XX, depois passa a desempenhar uma dinâmica econômica diferente principalmente nas últimas décadas do século XXI. As pesquisadoras Fabiana da Silva Pereira e Ima Célia Guimarães Vieira (2016), ao analisarem a expansão urbana de Belém sob a perspectiva da sustentabilidade, apontam que,

na cidade de Belém, a intensificação da migração rural urbana, levou ao adensamento e expansão do seu sítio urbano, que juntamente a falta de políticas públicas introduziram na cidade situações insustentáveis para o contexto amazônico [...]. Há uma grande desigualdade socioespacial na cidade, em que os serviços urbanos estão mais concentrados em determinadas áreas, prioritariamente privilegiadas pela administração pública, que visa a atrair investimentos e garantir o sucesso econômico em detrimento das necessidades existentes nas áreas periféricas [...] (PEREIRA; VIEIRA, 2016, p. 732).

Tal situação não se restringe a Belém, mas também aos municípios vizinhos (Ananindeua, Benevides, Castanhal, Marituba, Santa Bárbara do Pará e Santa Isabel do Pará) que juntos formam a atual Região Metropolitana de Belém (Imagem 1). Esses municípios demonstram ter um peculiar espaço urbano, no qual se encontram economias tradicionais, oriundas da herança ribeirinha e padrões rurais tradicionais, mas com uma moderna centralidade econômica. Entretanto, ainda

---

<sup>5</sup> O conceito de cidade primaz se traduz como uma forte concentração em um só núcleo urbano, que possui forte influência sobre um território, se opondo, teoricamente, ao modelo mais abrangente de localidades centrais.

dispõem de uma permanente problemática estrutural que ocasiona uma disparidade social e, conseqüentemente, uma segregação socioespacial, refletida nas ocupações informais e irregulares, chamadas comumente de invasões (PEREIRA; VIEIRA, 2016).

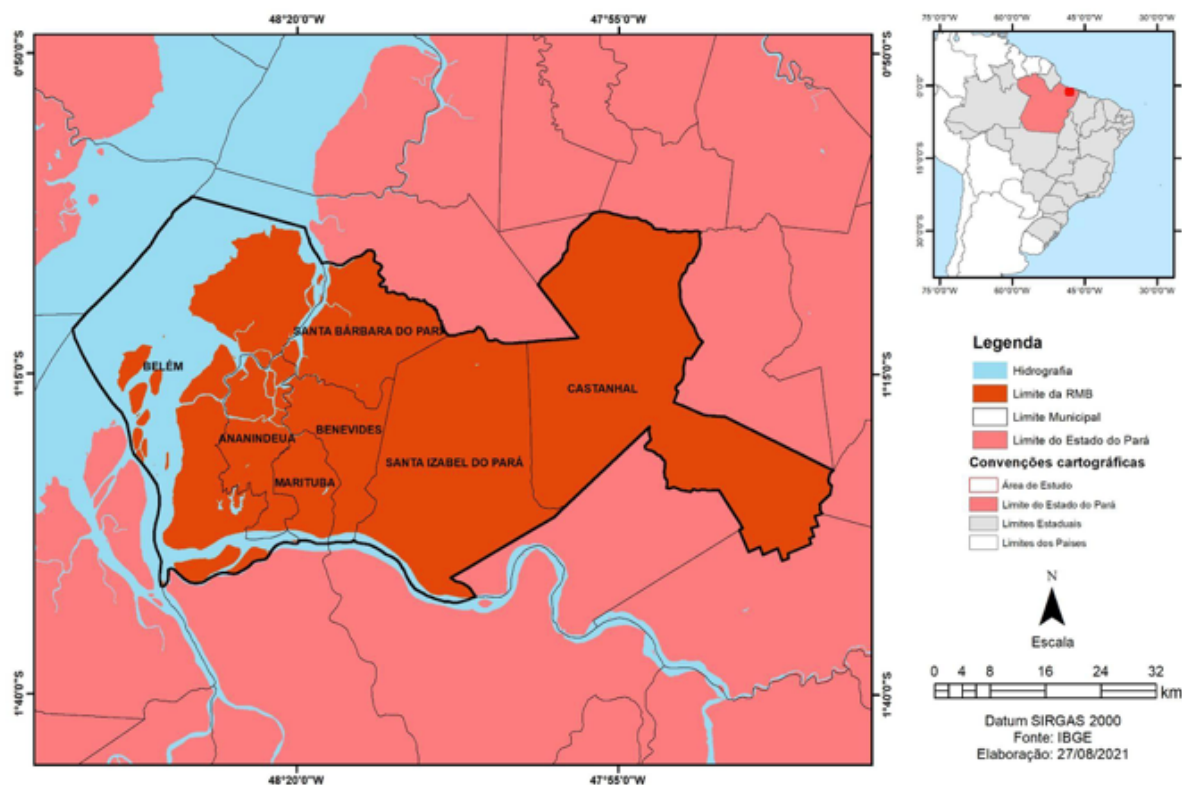


Imagem 1. Mapa de localização da Região Metropolitana de Belém, 2021

Fonte: [www.cidades.ibge.gov.br](http://www.cidades.ibge.gov.br)

Tais desproporções socioespaciais desembocaram em altos índices de violência registrados na última década, fato constatado pela constante presença da capital — por vários anos seguidos — entre as cidades com maior índice de homicídios do mundo, equiparando-se a países em conflitos de guerra. Em pesquisa publicada em março de 2019, a capital Belém foi eleita a 12<sup>a</sup> cidade mais violenta do mundo. Foram 1.627 homicídios para os 2,4 milhões de habitantes, contando cerca de 65,31 homicídios para cada 100 mil habitantes, conclusão de um estudo feito pela Organização Não Governamental (ONG) mexicana Conselho Cidadão para a Segurança Pública e Justiça Penal.<sup>6</sup>

Assim, diante de tais premissas, Belém se configura como uma cidade amazônica de belezas naturais e culturais, mas que, ao mesmo tempo, sofre com a

<sup>6</sup> Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/06/10/brasil-cai-10-posicoes-em-ranking-sobre-paz-pandemia-deve-agravar-violencia-no-mundo-diz-relatorio.ghtml>. Acesso em: 11 jan. 2021.

violência e com a depredação. Os pesquisadores em artes Afonso Medeiros e Lúcia Pimentel argumentam sob forma de um manifesto estético que

a Amazônia é, sim, um espaço plausível tanto para o imaginário paradisíaco quanto para o bestiário infernal. É propício aos extremos que se confrontam e que se deglutem mutuamente em múltiplos e sucessivos rituais antropofágicos. É zona de cobiça e morte, mas também de desdém e abandono; dá margens para o espanto diante do desconhecido, mas também para o encantamento perante o inefável. Tem uma cosmologia peculiar e uma cronologia que não se coaduna com o calendário. Por aqui, os ponteiros quase nunca se acertam. (MEDEIROS; PIMENTEL, 2013, p. 7).

Dessa forma, a capital paraense apresenta-se como um palco de conflitos que engendram discussões de cunho político-social que se refletem nas produções artísticas visuais. Sobre esta ligação entre arte e cidade, segundo Giulio Carlo Argan (2005), o artista é peça fundamental nessa relação e proporciona, entre inúmeros fatores, a apropriação da imagem pela cidade, assim como a sua contribuição é primordial com o uso da arte no seu processo de reflexão e de gestão. O autor segue afirmando:

o fato é que o artista — integrado ou apocalíptico que seja — não pode deixar de existir no contexto social da cidade; não pode deixar de viver suas tensões internas. A economia do consumo, a tecnologia industrial, os grandes antagonistas políticos que delas derivam, a disfunção do organismo social, a crise da cidade, são realidades que não se pode ignorar e com relação aos quais não se pode deixar de tomar — mesmo involuntariamente — uma posição. (ARGAN, 2005, p. 221).

A cidade é, portanto, um local, um cenário onde o real se mistura ao ficcional na vivência da população. E, no caso de Belém, termina por exalar uma “amazônicidade” advinda de todo o seu contexto histórico e cultural, como diria o poeta e escritor paraense João de Jesus Paes Loureiro (1985). Belém pertencente a um território “isolado” historicamente, fruto de uma segregação colonial e imperial que também se reflete na arte que ainda é acessada por uma elite e negada à maioria da população, conforme afirmou o artista visual Arthur Leandro (2013),<sup>7</sup> uma cidade onde, segundo Loureiro (1985), haveria uma separação qualitativa entre alto e baixo; onde é vista, como alto, a produção alienígena, vida de outros estados ou de outros países e, como baixo, a produção artística local, regional. Loureiro entende que essa segregação se perpetuou devido ao ciclo da borracha em que a arte que vinha de fora do estado era considerada boa e a regional era deixada à sua própria

<sup>7</sup> Arthur Leandro de Moraes Maroja (1967-2018). Foi artista visual, ativista, fotógrafo, pesquisador e professor paraense. Formado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Pará (1992). Fontes: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa248544/arthur-leandro>. Acesso em: 20 set. 2021.



sobrevivência. A cidade de Belém é um lugar onde artistas, que por intermédio de suas produções visuais, demonstram estar atentos às questões do seu dia a dia, pertinentes não só ao cenário local, mas também ao contexto global. Diante desta prerrogativa, segundo Mokarzel:

os artistas de Belém não reivindicam uma arte ‘pura’, ao contrário, interagem ao mesmo tempo com o espaço local e global. Atuam inseridos na condição movente, própria da contemporaneidade. Transitam, contaminam-se e contaminam outras culturas a que têm acesso, e isto se dá por meios variados de comunicação, inclusive a internet, que ainda é usada, na maioria das vezes, não como um instrumento de produção artística ou proposição de linguagem, mas como uma forma de se comunicar com artistas de outros estados e países, estabelecendo uma rede de contatos que pode gerar ações comuns e produzir eventos de arte. (MOKARZEL, 2006, p. 96).

Estes artistas canalizam, em suas proposições artísticas visuais, um imagético fruto de uma simbiose, proveniente de diversos elementos presentes numa metrópole caótica em meio à Amazônia brasileira. Dessa forma, os artistas aqui apresentados se apropriam do espaço urbano para a composição de suas poéticas, seja como *locus* de suas proposições, seja como espaço para intervenção ou como triste cenário do cruel e violento cotidiano urbano. Portanto, uma cidade cuja produção artística visual provém de uma sucessão de histórias trágicas e de quedas, mas que muito ensinaram, como aponta Loureiro:

acontece que foi em histórias de derrotas que nos ensinaram a viver, sob o signo do malogro. Política Pombalina, Ciclo do Café, Ciclo das Drogas do Sertão, Ciclo da Borracha, Cabanagem, evasão dos minérios, luta pela terra, devastação da natureza. A história oficial nos narrou e tem narrado como uma história de fracassos. Uma história de perdas e danos. Uma história de fracassados. (LOUREIRO, 1985, p. 116).

Em Belém, tem-se uma história de violência e de violentados. O artista paraense Osmar Pinheiro,<sup>8</sup> por sua vez, dirá que “vivemos numa região pluricultural, que se manteve dentro de uma perspectiva de confronto” (PINHEIRO JR., 1985, p. 92). Segue reiterando que, na Amazônia, como um todo, temos uma fronteira cultural nítida, uma divisão de mundos que estão em confronto e que, por sua vez, faz parte de uma estrutura maior das relações de poder. Defenderá, assim, uma “Visualidade na Amazônia”, onde todos fazem arte sem haver mercado para a arte. A arte está em todo canto, na pintura das casas de madeira, na fachada dos puteiros e bares, nos barcos “[...] Onde arte e trabalho são parte de um mesmo movimento

<sup>8</sup> Osmar Pinheiro (1950-2006) foi um pintor e professor paraense de bastante destaque e relevância para o cenário artístico do Pará, sendo professor da Universidade Federal Pará e participando de inúmeros eventos de arte nacionais e internacionais. Fonte: <https://www.escriitoridearte.com/artista/osmar-pinheiro#:~:text=Pintor%20e%20professor.,de%20São%20Paulo%2C%20em%201973.>

cuja razão é o afeto; quatro séculos de violência colonizadora não foram capazes de destruir” (PINHEIRO JR., 1985, p. 96).

## 1.2 Antecedentes históricos artísticos: apagamentos dos povos originários

As artes visuais em Belém se viram confrontadas em inúmeros momentos em relação à origem de sua população, que entre tantas misturas sanguíneas encontra seu princípio nos povos indígenas. No decorrer do desenvolvimento histórico da cidade, os povos ameríndios sofreram inúmeros processos de violência que se refletem inclusive na sua representação visual na arte belenense que lhes atribuem um papel secundário e de dominado pelos colonizadores portugueses, seu protagonismo fora eclipsando junto à sua verdadeira importância histórica e cultural, ocasionada, entre inúmeros fatores, pelo violento discurso político de uma elite branca que seguia padrões europeus.



Imagem 2. Luiz Braga, Fotografia, *Praça das Sereias*, 1995, Belém  
Fonte: [www.joaosilvio.blogspot.com](http://www.joaosilvio.blogspot.com)

Em meio ao ciclo da borracha, na passagem do século XIX para o XX, Belém passa a ter um maior destaque e importância, tanto no contexto nacional como internacional, devido à exportação do látex oriundo das seringueiras nativas da região. Tal feito a fez ser apontada como uma das cidades mais desenvolvidas do país. Sua posição geográfica estratégica na beira de um rio facilitava o escoamento do seu comércio, possibilitando sediar diversas casas bancárias, assim como as residências dos então barões da borracha, entre outras personalidades pertencentes

à elite brasileira. Entre 1879 e 1912, ocorreu o ápice da produção de látex, proporcionando à cidade uma infraestrutura que não era vista nem nas regiões do Sudeste e Sul do país. A partir de 1897, deu-se início então ao governo do intendente Antônio José de Lemos.<sup>9</sup> Começava assim, a modernização da capital paraense nos anos iniciais da República, acompanhada do incremento estético e higienista da cidade à moda da *Belle Époque*. Belém ganhou, nesse ínterim, inúmeras edificações com arquitetura *Art Nouveau*, desde palacetes a praças, com coretos e chafarizes (Imagem 2). Atualmente, poucos ainda resistem à ação do tempo e à falta de conservação e restauro, como afirma a pesquisadora Célia Coelho Bassalo (2008). Tais iniciativas visavam a atender o requinte da elite da época que, além disso, passava a prestigiar a arte, como aponta o historiador Aldrin Figueiredo, o qual desenvolve ao longo de anos uma pesquisa ímpar sobre as obras artísticas produzidas em Belém nesse período:

Nos fins do século XIX, a elite intelectual paraense e os apreciadores das artes viam na pintura, e em especial na paisagem, uma espécie de pretexto enunciativo de civilidade. O mercado de arte, universo crescente na sociedade da borracha, trouxe a Belém artistas-viajantes *mediadores* no exercício intelectual da exploração dos limites do olhar. Lugares e costumes distantes tornaram-se objetos de desejo e sedução (FIGUEIREDO, 2012, p. 27).

E em meio a essa “moda” surge a encomenda de uma pintura feita por Antônio Lemos ao artista paraense Theodoro Braga<sup>10</sup> que, por sua vez, desenvolve uma de suas mais célebres obras: *A Fundação da Cidade de Nossa Senhora da Graça de Belém do Grão-Pará*, 1908 (Imagem 3). Essa obra foi baseada em uma profunda pesquisa histórica, demonstrando, dessa forma, uma grande carga intelectual do autor e seu interesse pela cultura amazônica, além das áreas da decoração, ensino e crítica de arte. Na tela, houve a tentativa de mostrar, de forma sintetizada, toda a exuberância e riquezas da natureza amazônica encontradas pelos portugueses ao chegarem no Novo Mundo, um visual exótico para eles.

<sup>9</sup> Antônio José de Lemos (1843-1913), foi um político brasileiro com base eleitoral no estado do Pará. Foi intendente de Belém entre 1897 e 1911. Lemos foi o principal responsável pelo desenvolvimento urbano da cidade de Belém, tendo projetado uma série de modificações que geriram a vida do cidadão paraense àquela época, sendo tratado como “o maior administrador municipal dos últimos tempos”, além de ser dono do título de mais poderoso e recorrente mito político da Amazônia.

Fonte: <http://www.fcp.pa.gov.br/obrasraras/book-author/antonio-jose-de-lemos-1843-1913/>

<sup>10</sup> Theodoro José da Silva Braga (1872-1935), foi pintor, decorador, professor, caricaturista, historiador, crítico de arte, geógrafo e advogado. Formou-se pela Faculdade de Direito do Recife em 1893. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural  
Disponível: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10853/theodoro-braga> Acesso: 28 abr. 2022.

Figueiredo fez uma análise de como teria sido a transposição em tintas desse momento histórico em forma de díptico:

Theodoro usou dos pintores medievais e renascentistas, optando pelo díptico, pois assim poderia narrar duas cenas independentes e, ao mesmo tempo, preservar uma visão de conjunto. Aqui o díptico deve ser lido da direita para a esquerda, como numa pintura em páginas de um livro, seguindo o modelo oriental, contrastando, portanto, com as regras interpretativas europeias. Mais do que a paisagem natural, o díptico ajudava a construção da narrativa da história, das passagens da vida, como na tradição de um Giotto (1267-1337) ou ainda de um Piero Della Francesca (c.1416-1492). Nas cenas do quadro estão o encontro dos índios pelos portugueses colonizados, a construção do forte do Presépio (concebido no quadro em pedra, de modo a desmentir os documentos) e, ao centro, o estado-maior da conquista, com o herói fundador, vestido à moda holandesa, como nos quadros de Rembrandt [...] seria combinado a uma moldura da natureza. O pintor migra então da ciência da história para o domínio das ciências naturais. (FIGUEIREDO, 2012, p. 37).

Complementando a observação de Figueiredo, notamos uma reprodução icônica, no centro da pintura, da árvore de seringueira cujo látex extraído viria a promover o desenvolvimento da cidade, como explicado anteriormente. Além dela, há a presença do açaizeiro que fornece a alimentação básica da população paraense, o açaí. Outro detalhe ilustrado seria a ideia de passagem do tempo, percebida pela movimentação dos portugueses da direita para a esquerda na pintura promovendo a ideia de díptico.



Imagem 3. Theodoro Braga, *A fundação da Cidade de Nossa Senhora da Graça de Belém do Grão-Pará*, 1908, Óleo sobre tela, 266 x 510 cm, Museu de Arte de Belém

Fonte: [www.mabe.belem.pa.gov.br](http://www.mabe.belem.pa.gov.br)

Ao fazermos a leitura da imagem, vemos os indígenas do povo Tupinambá<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Grupo indígena que se destacava entre os muitos e diversos que habitavam a foz e o extenso litoral amazônico, e ocupava as áreas próximas à futura cidade de Belém. Tais Tupinambá, presume-se, seriam provavelmente oriundos das migrações do século XVI, quando dezenas de grupos Tupi do litoral nordestino buscaram refúgio em terras distantes da presença portuguesa. (OLIVEIRA, 2001, p. 20).

segundo a idealização de Theodoro Braga que se deteve em inúmeros estudos para a elaboração da pintura. Na tela, os ameríndios encontram-se em um processo de estranhamento ao avistarem os navios estrangeiros. Mais tarde, os indígenas formariam a mão de obra necessária para a construção do Forte do Presépio,<sup>12</sup> obra destinada a impedir a invasão, tanto dos próprios povos nativos da região, como corsários de outros países europeus e quaisquer outros que passassem pelo local. Os indígenas na obra de Braga são, na verdade, idealizações, como aponta Figueiredo:

Numa verdadeira arqueologia da arte, inventiva e subjetiva, Teodoro Braga redescobriu e recriou a mítica paisagem dos antigos Tupinambá, que habitaram a costa do Pará no século XVII e que haviam sido riscados do mapa no século seguinte. Como reencontrar aqueles índios, suas marcas corporais, sua imagem e seu mundo, enfim. O pintor encontrou aqueles que julgou ser seus prováveis descendentes. Os velhos índios Tupinambá estavam lá, nos desenhos dos Apiacá e dos Munduruku feitos por Hercules Florence (1804- 1879). Da famosa Expedição Langsdorff, no segundo quartel do século XIX, sobreveio um dos principais registros que poderia ser útil a um pintor – com sombras, luzes e cores, muitas cores. A história foi arte cara no projeto de Teodoro Braga, tanto que foi necessário explicar tudo aos primeiros que compareceram diante da grande tela. O quadro *A fundação da cidade de Nossa Senhora de Belém do Pará* tem uma versão em livro, com grande parte dos conceitos, referenciais e inspirações presentes na tela. (FIGUEIREDO, 2012, p. 36).

Porém, apesar de toda a pesquisa histórica de Braga, as personagens indígenas retratadas por ele se configuram como observadoras “apáticas” e que auxiliaram os exploradores portugueses de “bom grado”, ou seja, sem conflitos, quando na realidade o encontro dos estrangeiros invasores com os nativos não foi tão harmonioso assim, existindo inúmeros conflitos que terminariam com a subjugação e extermínio de algumas etnias indígenas no decorrer dos anos posteriores. Uma violência justificada ao custo de uma ideia de humanidade eurocêntrica, como afirma o líder indígena e filósofo Ailton Krenak:

A ideia de que os brancos europeus podiam sair colonizando o resto do mundo estava sustentada na premissa de que havia uma humanidade esclarecida que precisava ir ao encontro de uma humanidade obscurecida trazendo-a para essa incrível luz. (KRENAK, 2019, p. 7-8).

E essa humanidade que, segundo os europeus, encontrava-se obscurecida,

<sup>12</sup> Popularmente hoje também conhecido como Forte do Castelo ou Presépio, passou por vários usos de fins militares e modificações arquitetônicas. No início dos anos 2000, o local passou por uma reforma e readequação para receber um espaço museal. Sendo inaugurado em 2002, com dois circuitos expositivos: O “Sítio Histórico da Fundação de Belém” composto pela própria edificação original com vestígios arquitetônicos e artilharia militar. O outro, conta com o “Museu do Encontro”, que traz uma exposição permanente retratando a ocupação indígena na Amazônia e o seu encontro com os europeus no século XVII. O acervo é composto por artefatos líticos, cerâmicas marajoara e tapajônica, além da coleção de muiraquitãs, oriundas de vários sítios arqueológicos.

nas narrativas históricas fora relegada às sombras do apagamento. Partindo do contexto histórico da pintura de Theodoro Braga, seguimos para meados do século XVIII. Nesse período, a cidade passa a se desenvolver em direção à mata, distanciando-se do rio e se estabeleceu dentro de um cunho tático, não só como zona de defesa, mas também como centro de organização para a conquista do Amazonas. Teve o marco histórico, empreendido pelo desbravador português Pedro Teixeira (1587-1641) que, em 25 de julho de 1637, em pleno período da União Ibérica, liderou uma expedição que partiu de Belém, composta por cerca de 45 canoas, setenta soldados e mais de mil flecheiros e remadores indígenas. Essa expedição alçou o rio Amazonas, no intuito de confirmar a sua conectividade com o oceano Atlântico; tal viagem viria a ultrapassar o Tratado de Tordesilhas firmado em 1494, que dividiu o Novo Continente entre Portugal e Espanha. Tal façanha veio a ser representada, séculos depois, pelo artista fluminense Antônio Parreiras (1860-1937) na pintura *A Conquista do Amazonas* (1907) (Imagem 4), obra que, apesar de retratar um fato posterior à fundação de Belém, fora produzida antes da pintura de Theodoro Braga.



Imagem 4. Antônio Parreiras, *A conquista do Amazonas*, 1907, Óleo sobre tela, 400 x 800 cm, Museu do Estado do Pará, Belém  
Fonte: [www.museus.pa.gov.br](http://www.museus.pa.gov.br)

A pintura, também, foi encomendada por Antonio Lemos, em 1905, no período em que a cidade de Belém estava sob governo de Augusto Montenegro

(1867-1915).<sup>13</sup> Porém, ambas as telas, com paisagem dos trópicos e com adoração à natureza, trazem um desenho exótico da região compondo um gênero. A antropóloga Lilia Moritz Schwarcz afirma, em seu artigo *Lendo e Agenciando Imagens: o rei, a natureza e seus belos naturais* (2014), que obras desse gênero trazem um “ambiente físico, humano e animal – se dá em pleno século XIX, quando, na conformação de modelos identitários, a representação do território natural assume o lugar da própria nacionalidade” (SCHWARCZ, 2014, p. 398). Além disso, Schwarcz prossegue:

A paisagem evoca, pois, uma política de afetos, um mundo das sensibilidades, e se no Brasil não tínhamos catedrais, palácios e toda a monumentalidade da Antiguidade, a natureza pujante dos trópicos bem que podia assumir esse mesmo papel. Imensa, diversa, exótica, ela cumpria as vezes da nação. (SCHWARCZ, 2014, p. 400).

Tais propostas de representação pictórica convergem com algumas iniciativas que faziam parte de uma campanha política na época, que tinha o intuito de transmitir a ideia de um Pará com potência governamental e de peso político. Mas, para isso, era necessária a construção de uma identidade regional, a arte seria um instrumento para o alcance desse objetivo. Dessa forma, a temática da obra deveria ser um grande feito histórico ocorrido na região (FIGUEIREDO, 2002). O projeto da obra conta com certas especificidades como descritas pelo historiador Raimundo Nonato de Castro:

[...] a tela está dividida em três momentos-chave. O primeiro relaciona-se ao ato de conquista, no qual a leitura do termo de posse é feita. No centro, os cinco membros da expedição chefiada por Pedro Teixeira ouvem de maneira solene, não havendo manifestação de desrespeito; O segundo momento relaciona-se com a ideia de civilização em que o europeu conduz o elemento indígena em direção à vivência em sociedade e ao progresso. E, por último, o predomínio quase absoluto das tecnologias europeias, uma vez que as velas das embarcações portuguesas ocupam lugar de destaque se comparadas àquelas produzidas pelos indígenas amazônicos. (CASTRO, 2012, p. 16).

A obra traz, em sua narrativa, a “superioridade do europeu, capaz de conquistar as mais longínquas terras, demonstrando um feito defendido pelos positivistas dos primeiros anos da república” (CASTRO, 2012, p. 16). Na imagem produzida por Parreiras, os indígenas são colocados como observadores que lamentam a chegada dos europeus que mais tarde lançariam sobre seus corpos um

<sup>13</sup> Augusto Montenegro foi um político e advogado brasileiro. Governador do Pará, de 1 de fevereiro de 1901 a 1 de fevereiro de 1909. Concluiu a estrada de ferro Belém-Bragança em 31 de dezembro de 1901, regularizou as finanças, melhorou o serviço de águas, e resolveu a secular dependência das terras do Amapá, ganhando dos franceses. Em sua homenagem, foi dada a uma rodovia o nome de Augusto Montenegro, sendo uma das mais movimentadas do município de Belém. Fonte: <http://www.fcp.pa.gov.br>. Acesso em: 8 set. 2021.

estigma de inferioridade, invisibilidade e subjugação perpetuadas até os presentes dias. No entanto, entre os indígenas retratados, nossos olhos se voltam para uma personagem em especial, o idoso de cabelos brancos, que se destaca na pintura, mesmo estando à margem na obra. Seria a representação de uma figura que historicamente não pertencente a esse período, sua inserção nessa narrativa seria, talvez, uma “redenção histórica”? Ele seria a representação do Cacique Guaimiaba (Cabelo de Velha), como era conhecido, foi um personagem histórico que estaria ligado ao Levante Tupinambá<sup>14</sup> ocorrido em 1618 logo após a chegada dos portugueses.

É importante salientar que, tanto a pintura de Theodoro Braga (*A Fundação da Cidade de Nossa Senhora da Graça de Belém do Grão-Pará, 1908*), quanto a de Antônio Parreiras (*A Conquista do Amazonas, 1907*), são obras encomendadas para um determinado fim e discurso que partem de uma hegemonia política com interesses específicos de uma determinada época, mas se entende que essas obras são mais que registros “idealizados” de um passado, porventura, mais distante do que o da sua data de produção e que se deve sim tomar um partido em relação a tais produções. Para clarear o tipo de relação que fazemos aqui, o pensamento de Lilia Schwarcz (2014) demonstra-se importante. Apoiada na teoria de representação do crítico de arte Michael Baxandall (2006), a antropóloga salienta que o público cria suas obras, porém afirma que o contrário também é verdade: “as obras fazem seu público, caracterizando uma relação muito mais ativa do que passiva entre imagem e contexto” (SCHWARCZ, 2014, p. 394). Deste modo, ela prossegue:

Menos do que só registros imediatos de seu momento, elas ajudam a formar percepções coletivas, criar conceitos difundidos, selecionar registros de realidade. É certo que não há maneira (e muito menos razão) de evitar entender as imagens inseridas em seus contextos. Mas também não há como tomar diante delas um partido neutro, naturalizado. Imagens têm autoria, tempo e agência. (SCHWARCZ, 2014, p. 394).

Desse modo, é possível incluí-las em uma análise e problematização sob o olhar da teoria da arte contemporânea, como afirma Argan (2005, p. 37): “A força da arte está em atingir, com um interesse atual, um ponto do passado e torná-lo

---

<sup>14</sup> O *Levante Tupinambá* (1617-1621), também chamado de *Revolta dos Tupinambá*, aconteceu no dia 13 de janeiro de 1618 e foi liderado pelo tuxaua Cabelo de Velha, que reuniu diversos grupos indígenas nativos de Belém para travar uma luta contra os portugueses, devido aos abusos cometidos pelos colonizadores ao explorarem a mão de obra indígena. Esse movimento foi o principal dentre uma série de levantes que ocorreram na região entre os anos de 1617 e 1619. As disputas culminaram no ataque dos tupinambá ao Forte do Presépio, localizado na cidade de Belém, em janeiro de 1619. (OLIVEIRA, 2001, p. 21).



presente”. Em paralelo, também, entendemos as obras aqui não como um reflexo de uma situação, mas como uma construção de representações, hábitos, compreensões e não somente como “imagens fixas e presas a determinados temas ou contextos, mas como elementos que circulam, interpelam, negociam” (SCHWARCZ, 2014, p. 393). Tais obras que idealizam feitos históricos desencadeados na Amazônia brasileira acabaram consagrando-se e ganhando notoriedade e configuram-se hoje como peças representativas e de importância ímpar na história e no cenário artístico belenense. Mas, perante tal importância histórica, surge o questionamento: tais obras não contribuíram na propagação da imagem dos indígenas como povos pacíficos e de certa forma resultando na visão de um indígena preguiçoso e medroso? Um povo que não combateu seus algozes? E da mesma forma, não estariam velando uma violência sofrida pelos povos ameríndios e promovendo um apagamento da resistência indígena diante à dominação europeia? Apesar de parte dessa postura inerte ter sido uma conduta estratégica adotada por alguns indígenas como manifestação passiva e rebelde contra seus carrascos, a história mostra que houve sim inúmeros levantes contra os invasores europeus; porém, não interessantes de se ilustrar como parte de uma construção de uma idealização histórica cheia de glórias, que cobre de louros os invasores europeus e que põe para trás as mãos sujas de sangue indígena. Malgrado de não se trazer uma resposta para esses questionamentos, apresenta o ponto de vista indígena sobre os apagamentos instituídos no país, promovidos pelo Estado brasileiro. Assim, Krenak afirma existir um pensamento hipócrita em relação aos indígenas que não são vistos como nação pelo governo

Para o governo, para todos os governos que sucederam através da história desse país, o problema está resolvido: ignora-se a existência dos índios. A própria imagem que nos é passada na escola conta a seguinte história: ‘quando Cabral chegou, o Brasil era habitado por índios!’. Aí, fecha rápido a cortina e pronto: ‘não há mais índio!’. Acontece que há. (KRENAK, 2015, p. 23).

No entanto, justamente essas personagens indígenas representadas nas pinturas acima são vistas à margem da história como figurantes ou como “bons selvagens” (CUNHA, 2000). Entretanto, essas personagens tornaram-se na contemporaneidade protagonistas para o artista contemporâneo paraense Éder Oliveira (1983). O referido artista, ao realizar obra pictórica sobre uma romântica investigação fenotípica, propôs, ao mesmo tempo, o resgate dos traços indígenas

que não foram apagados pelo tempo e que ainda estão presentes no imaginário e no dia a dia da pessoa amazônida.

Para a composição da obra apresentada no Salão Arte Pará de 2019 (Imagem 5), Oliveira (1983) contou com o auxílio dos historiadores Aldrin Figueiredo e Michel Pinho para entender como seriam essas figuras indígenas, atitude similar ao estudo desenvolvido por Theodoro Braga para a composição dos indígenas de sua pintura. O registro de ambas as conversas estão presentes na própria tela com grafia de próprio punho. E nelas conseguimos identificar orientações e leituras das personagens estudadas como, por exemplo, na fala de Figueiredo ao se referir ao Cacique Guaimiaba: “Na sombra; Fora da história; Simbolicamente na sombra”, detalhe descrito anteriormente na pintura de Antônio Parreiras. Já, na conversa com Pinho, ressaltamos informações sobre a fundação de Belém e o Levante Tupinambás.

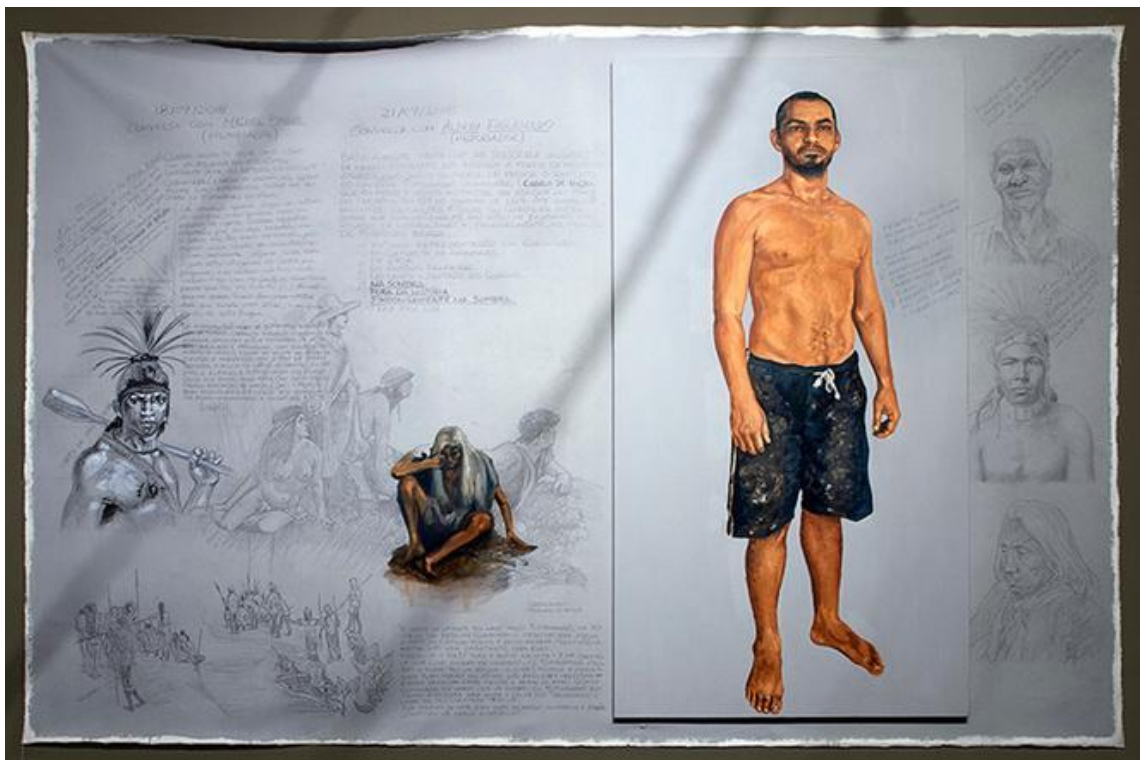


Imagem 5. Éder Oliveira, *Estudo para retrato de Cacique Guaimiaba (Cabelo de Velha)*, 2019, Grafite e óleo sobre tela, 200 x 300 cm, Belém

Fonte: [www.ederoliveira.net](http://www.ederoliveira.net).

O estudo feito em tela de fundo cinza apresenta esboços das feições de alguns indígenas de diferentes etnias – hoje praticamente extintas – tendo como referência as figuras autóctones idealizadas e pintadas por Braga e Parreiras. A obra

foi apresentada no Salão Arte Pará 2019, sediado no Museu Histórico do Estado do Pará (MEP). A exposição, na ocasião, homenageou os 80 anos do escritor, poeta e professor universitário João de Jesus Paes Loureiro. Essa edição do salão intitulada “Deslendário Amazônico” contou com a curadoria do professor e pesquisador da Universidade Federal do Pará (UFPA) Orlando Maneschky e curadoria adjunta da artista e pesquisadora Keyla Sobral. Sobre concepção do tema salão, Maneschky relata,

Essa exposição faz uma curva histórica que vem das discussões da visualidade amazônica e atravessam o pensamento complexo do professor Paes Loureiro, acerca das nossas matrizes artísticas e culturais. É uma celebração da vida e da arte em tempos difíceis de violência. A arte cumpre aqui seu papel de revelar, em meio às dificuldades do mundo, um lugar de liberdade e potência. (MANESCHY, 2019, não paginado).

A obra de Oliveira integrou o salão com outras 130 obras de 65 artistas selecionados e convidados. Neste estudo pictórico, o artista insere-se como uma das personagens, representando-se como o homem caboclo que poderia carregar em si esses traços físicos característicos dos indígenas que viveram na cidade antes e no período de colonização, mas que tiveram sua cultura e identidade dizimadas pelos europeus. A rememoração pictórica de Oliveira é urgente. O pesquisador e professor de literatura Andreas Huyssen, ao falar sobre o valor da memória na contemporaneidade, diz que “a rememoração dá forma aos nossos elos de ligação com o passado e os modos de rememorar nos definem no presente. Como indivíduos, precisamos do passado para construir e ancorar nossa identidade e alimentar uma visão de futuro” (HUYSSSEN, 2000, p. 67).

A busca de Oliveira por essa paridade faz clara referência ao tolhimento da perpetuação fenotípica indígena feito pelos europeus que impediram que descendentes dos povos nativos recebessem os traços físicos e culturais de seus antepassados, um verdadeiro genocídio étnico causado tanto pela violência e espoliação, assim como pela contaminação por doenças infecciosas trazidas pelos povos do Velho Mundo, como relata o jornalista e pesquisador Reinaldo José Lopes no livro *Homo Ferox: As origens da violência humana e o que fazer para derrotá-la* (2021). Se compararmos esses fatos ao pensamento de Johan Galtung (1990), teriam se cumprido contra os povos indígenas os três tipos de violência por ele idealizados: a direta, a cultural e a estrutural. Os habitantes originários, os indígenas, foram vítimas da violência direta que, com o passar dos séculos, tornou-se

estrutural, responsável por não permitir o total desenvolvimento de uma pessoa ou de seu grupo.

Desse modo, o pensamento eurocêntrico aliado à força da Igreja católica promoveram juntos a violência sob os corpos daqueles que eram diferentes deles, apagando a língua, subjugando a aparência e o modo de viver indígena, concluindo-se a violência cultural. Para Mbembe, “a violência colonial e a ocupação se apoiam no terror sagrado da verdade e da exclusividade” (MBEMBE, 2018, p. 42). Mbembe segue afirmando que as colônias eram governadas na ausência absoluta da lei

que derivam da ausência da negação racial de qualquer vínculo comum entre conquistador e o nativo, Aos olhos do conquistador, ‘vida selvagem’ é apenas outra forma de ‘vida animal’, uma experiência assustadora, algo radicalmente outro (alienígena), além da imaginação ou compreensão. (MBEMBE, 2018, p. 35).

As problemáticas sofridas pelos povos originários da Amazônia, também, foram tema da obra intitulada *Ymá Nhandehetama / Antigamente fomos muitos*, 2009, (Imagem 6) do artista visual paraense Armando Queiroz (1968) em parceria com Marcelo Rodrigues e colaboração de Almiros Martins, indígena do povo guarani e um doutor em Antropologia pela Universidade Federal do Pará (UFPA) e pesquisador do contexto amazônico hoje. Este trabalho assim como os próximos de autoria de Queiroz, aqui apresentados, são frutos do Prêmio CNI SESI Marcantonio Vilaça<sup>15</sup> de Artes Plásticas (2009). A intenção do prêmio é estimular o processo de criação artística visual no Brasil por meio de pesquisa, criação e exposição de obras que são acompanhadas por um crítico em um período de dois anos. No caso de Armando, o crítico que o conduziu foi Paulo Herkenhoff (REALE, 2013, p. 5) e também foi apresentado, posteriormente, na exposição *Amazônia: Ciclos de Modernidade*, no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, em 2012, sob curadoria de Paulo Herkenhoff, e na 31ª Bienal de São Paulo, em 2014, sob curadoria de Charles Esche, Pablo Lafuente, Galit Eilat, Oren Sagiv, Nuria Enguita Mayo, Benjamin Seroussi e Luiza Proença. A pesquisa visual de Queiroz traz à luz os problemas da cultura indígena por intermédio da história oral.

---

<sup>15</sup> Nascido em 1962 em Pernambuco, Marcantonio Vilaça foi um advogado que teve um percurso significativo nas artes plásticas. Aos 28 anos já tinha sua própria galeria: “Pasárgada Arte Contemporânea”, no Recife, fundada com a irmã Taciana. Em 1992, inaugurou a galeria “Camargo Vilaça”, em São Paulo, considerada como uma importante referência para a arte brasileira nos anos 90. Com ela Marcantonio projetou a arte contemporânea brasileira internacionalmente. Marcantonio Vilaça morreu no Recife, aos 37 anos de idade, no dia 1ª de janeiro de 2000. Como reconhecimento aos inestimáveis serviços prestados à cultura do Brasil, o governo brasileiro outorgou-lhe “post mortem”, a mais alta condecoração do país: a Ordem do Rio Branco, entregue pessoalmente pelo Presidente da República à família Vilaça (REALE, 2013).

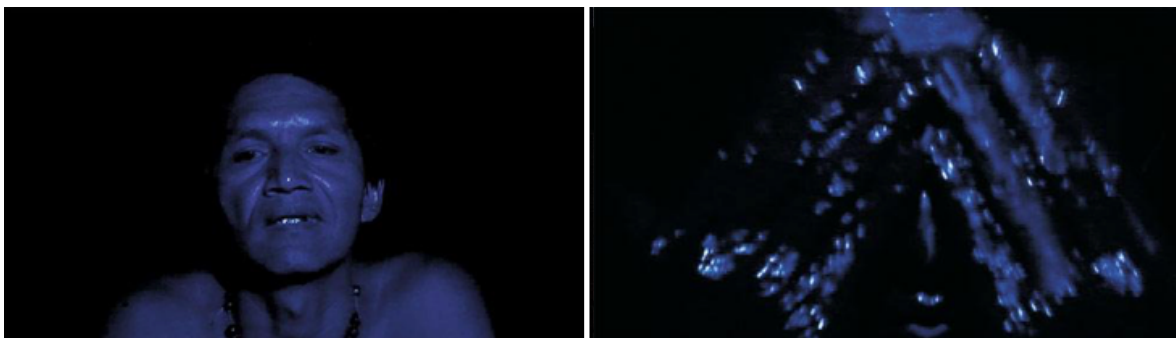


Imagem 6. Armando Queiroz, Almiros Martins e Marcelo Rodrigues, Frames do vídeo *Ymá Nhandehetama / Antigamente fomos muitos*, 2009  
Fonte: <http://www.bienal.org.br>

O título *Ymá Nhandehetama* significa “antigamente, fomos muitos”, em guarani, idioma original do sul da América do Sul, falado pelos povos da etnia tupi-guarani na Argentina, na Bolívia, no Brasil e no Paraguai (onde é a segunda língua oficial). O trabalho surge da união entre Almiros Martins – indígena do povo guarani, que já havia sido boia-fria cortador de cana, e Armando Queiroz, que realizava na ocasião uma pesquisa sobre estigmas históricos da região amazônica (BIENAL, 2014). Armando conheceu Almiros, por meio de um convite que recebeu para participar de uma comissão de técnicos que definiria a expografia proposta pela Fundação Curro Velho<sup>16</sup> para a semana dos povos indígenas (REALE, 2013, p. 6).

Na composição da obra, Martins, por meio de uma fala individual, relata toda dor e sofrimento vividos pelos povos indígenas no Brasil, desde o processo de extermínio até a sua invisibilidade perante a sociedade. Isso fica claro por intermédio da transcrição da fala de Almiros para o vídeo:

Nós sempre fomos invisíveis. O povo indígena, os povos indígenas, eles sempre foram invisíveis... pro mundo. Aquele ser humano que passa fome, passa sede, que é massacrado, que é perseguido, morto lá na floresta, nas estradas, nas aldeias... esse não existe. Pro mundo aqui fora, existe aquele indígena exótico, o que usa cocar, colar, que dança, que canta, coisa pra turista ver. Mas aquele outro que tá lá na aldeia, esse sofre de uma doença que é a doença de ser invisível, de desaparecer. Ele quase não é visto, tanto pro mundo do direito, principalmente pro mundo do direito. Como ser humano, ele desaparece, ele se afoga nesse mar de burocracia, no mar de teorias da academia. Ele é afogado no meio das palavras. Quando a academia, os estudiosos entendem mais de indígena, de índio que o próprio índio, ele é invisibilizado pela própria academia. Ele perde a voz, ele perde o foco, ele perde a imagem, ele some, ele desaparece. Ele volta novamente quando, quando tem o conflito, quando a mídia procura a notícia pra vender jornal, mostra o índio morto, o índio bêbado, o índio preguiçoso, como se vê em todos os livros, o índio que quer muita terra, o índio que tem muita terra.

<sup>16</sup> A Fundação Curro Velho é uma instituição que promove cursos e oficinas relacionados a questões culturais da cidade de Belém, coordenada por Walmir Bispo, oferece também um espaço de exposição, assim como um setor referente a questões indígenas presentes no estado do Pará. Fonte: <http://www.fcp.pa.gov.br/espacos-culturais/oficinas-curro-velho>

Esse aparece. E aquele índio como ser humano, aquele que tem direitos, esse desaparece. Sempre desapareceu. Ele vai sumindo aos poucos. Dizem que nós vivemos a era do direito, que o Brasil é um Estado democrático de direito. Mas se o indígena, os povos indígenas que vivem no Brasil, o mesmo Brasil que dizem que é um Estado democrático de direito, pro indígena esse Brasil não existe. Ele ainda é como ser humano, ele é invisível pra esse mundo. Esse direito não existe. A nossa história sempre foi escrita com muito sofrimento, com muita dor, com muito sangue, no passado e no presente. Mesmo que seja sangue inocente. A história tem escrito as suas linhas em vermelho. O sangue vermelho, o sangue indígena, assim como foi de outros também, como foi do negro. Mas no nosso caso, ainda se mata muito índio nas aldeias que existem por aí nas florestas. E esse, ele não existe. Não existe pro mundo, não existe pro direito, não existe pras pessoas. É um índio invisível. Ele é como um grito no silêncio da noite. Ninguém sabe da onde veio, o que foi que aconteceu, e ninguém sabe onde encontrar (Almires Martins, Ymá Nhandehetama).

De forma calma e serena, Martins faz o seu discurso à frente de um fundo preto e depois banha as suas mãos em tinta preta, logo em seguida a espalha no rosto. No fim, mistura-se ao fundo negro, materializando a invisibilidade e o silenciamento que o povo indígena vem sofrendo desde a invasão dos povos europeus ao Pindorama.<sup>17</sup> Em relação à tomada do espaço amazônico pelo homem branco, é possível fazer analogia com a proposição de Mbembe sobre a ocupação colonial,

em si era uma questão de apreensão, demarcação e afirmação do controle físico e geográfico - inscrever sobre o terreno um novo conjunto de relações sociais e espaciais. [...] O espaço era, portanto, a matéria-prima da soberania e da violência que ela carrega consigo. 'Soberania' significa ocupação, e ocupação significa relegar o colonizado a uma terceira zona, entre o estatuto do sujeito e objeto. (MBEMBE, 2018, p. 38-39).

Dessa forma, vimos como a colonização, frente aos povos indígenas, desenvolveu-se como uma hecatombe, promovendo diversos tipos de apagamentos, aniquilando culturas e existências. Foi responsável por marginalizar o sangue nativo e eclipsá-lo na história, mesmo processo feito com os negros escravizados vindos da África. Esse sistema estrutural de violência, que há muito deveria ter ficado no passado, ainda é um desafio a ser combatido na contemporaneidade.

---

<sup>17</sup> Designação para o local mítico dos povos tupis-guaranis, que seria uma terra livre dos males. Os arqueólogos acreditam que a crença tenha se formado na época das antigas migrações, quando os tupi-guaranis se deslocaram para o litoral brasileiro, atual região oriental da América do Sul.

### 1.3 As segregações socioespaciais e criminalidades urbanas em Belém

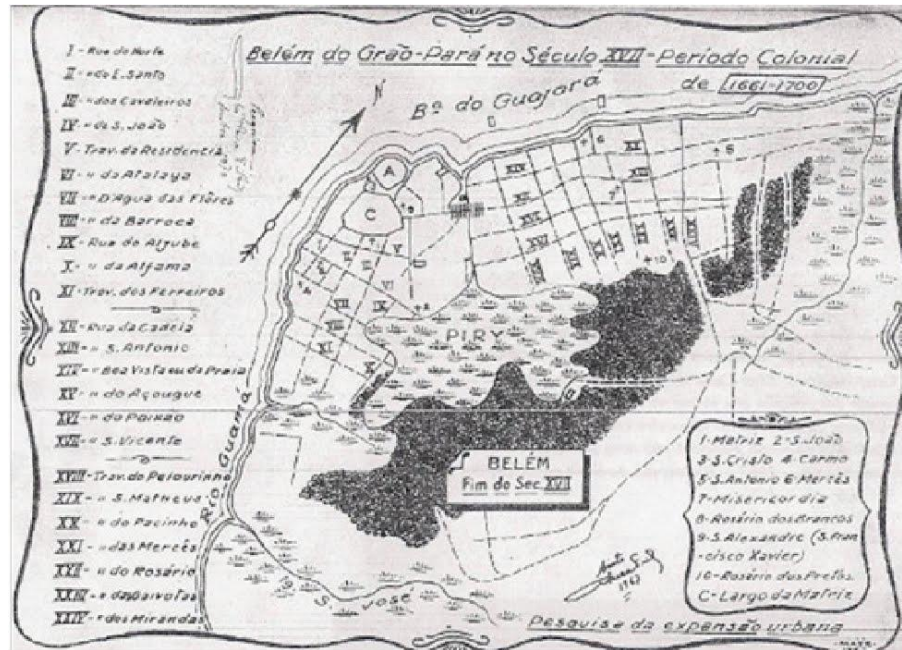


Imagem 7. Croqui do início do processo de ocupação da cidade de Belém, com espacialização das primeiras ruas (números romanos) e igrejas (números arábicos), tendo o alagado do Piry como um de seus primeiros “obstáculos” naturais à expansão urbana.

Fonte: MEIRA FILHO, 1976

A atual organização — ou ausência de organização urbana de Belém — caracteriza-se basicamente por uma divisão socioespacial, entre o centro e os bairros periféricos, também conhecidos como “baixadas” ou “invasões”. Essa divisão decorre de um longo processo de desenvolvimento urbano que teve início em 1650, logo após a fundação da cidade, quando passam a surgir as primeiras ruas, paralelas ao rio e transversais que levavam para o interior da localidade e, por fim, desenvolvendo-se rumo ao Norte da região.

Entretanto, no meio do caminho desse desenvolvimento, havia alguns obstáculos. Belém é historicamente uma área de várzea e com uma dinâmica hídrica típica da Região Amazônica, ou seja, com exorbitância de água. E, nesse período, a cidade possuía uma grande área alagada conhecida como Alagado do Piry (Imagem 7), situada próxima ao local no qual os colonos ergueram suas primeiras casas em taipa. Esse obstáculo geográfico fez com que as ocupações se localizassem em seu entorno. Segundo o filósofo camaronês Achille Mbembe, a ocupação colonial também é ditada pela própria natureza do terreno e suas variações topográficas (colinas e vales, montanhas e cursos d’água) (MBEMBE, 2018, p. 44). E assim se

formou o bairro da Cidade Velha,<sup>18</sup> como é conhecido atualmente. Porém, a população de maior poder aquisitivo não queria residir nas áreas baixas da cidade próximas aos alagados e igarapés, sendo nesse caso ocupadas pelas classes mais pobres que não tinham condições de morar nas áreas de “terra firme”. E, diante deste panorama, surge uma organização espacial elitista da cidade partindo do centro, bairro da Campina, para as margens ou periferias (Imagem 8).

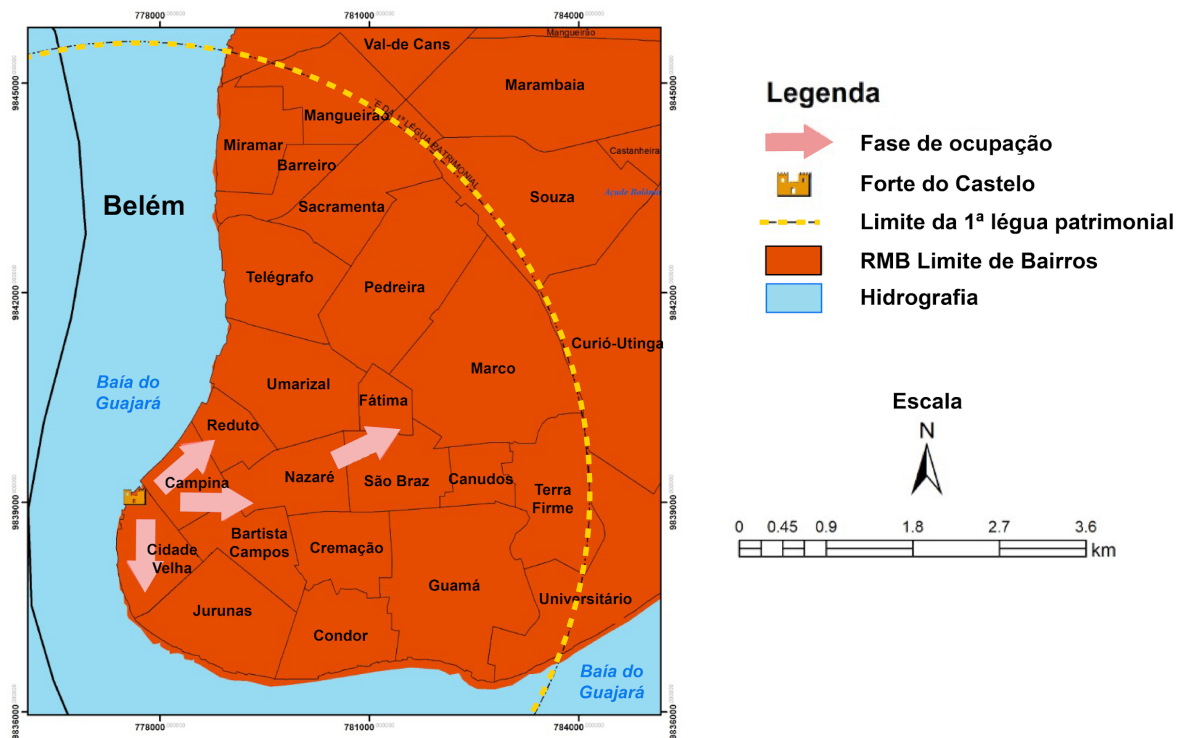


Imagem 8. Mapa de expansão da cidade de Belém  
Fonte: Adaptado de A BELÉM, 1989

Em um outro momento da história da capital paraense, o processo de separação social se intensifica. Como visto anteriormente, o período da borracha proporcionou à cidade de Belém uma magnitude jamais repetida. Havia na ocasião uma campanha de embelezamento da cidade que visava a atrair investidores estrangeiros e a mostrar que a cidade era segura e salubre, permitindo, assim, receber estrutura que a transformasse em um centro financeiro, proporcionando luxo, diversão e consumo aos seus habitantes. Importante lembrar que, enquanto acontecia essa campanha, a maior parte da população era pobre, não possuía o mínimo, nem dinheiro para comprar comida, mas tentava, na medida do possível,

<sup>18</sup> Bairro mais antigo de Belém. Onde se localiza o centro histórico da cidade composto por inúmeros museus, palacetes e palácios, alguns sediam órgãos públicos tanto municipais como estaduais.



aderir aos hábitos europeus.

Ao fim do século XIX, havia o discurso de progresso e de controle social visado por Antônio Lemos,<sup>19</sup> fundamentado em políticas de combate aos cortiços e bairros pobres perto dos centros e estimulado pelo receio das elites republicanas em relação à massa de trabalhadores. Indígenas, negros (livres e escravizados) e caboclos que se aglomeravam no centro da cidade e se organizavam politicamente, eram tidos como “selvagens”. Mais uma vez ressoa a problematização de Arendt sobre a manutenção das hegemonias, na tentativa de atestar a sua “superioridade”, a elite cumpre o papel de opressor por intermédio de uma violência imposta pelo Estado. As medidas higiênicas expulsaram as “minorias pobres” dos setores populares e do centro da cidade, promovendo uma segregação forçada e criação de bairros periféricos nas baixadas da cidade em áreas alagadiças, como aponta a pesquisadora e Doutora em História Maria de Nazaré Sarges no livro *Belém: Riquezas produzindo a Belle-Époque (1870- 1912)* (1999).

Em meados da década de 1940, a cidade passou por outras grandes transformações urbanísticas com as novas tendências de construção civil e o plano de valorização dos espaços da cidade. As áreas alagadiças passaram a ser loteadas, ocasionando o surgimento de residências de alvenaria, as partes mais altas da cidade tornaram-se mais visadas, dando início ao processo de verticalização do município a partir da sua área central. A construção de edifícios de elevada altura tornou-se comum, ocasionando uma seletividade social e dando continuidade à segregação social (sócio-espacial divididos em alta e média classe) e à especulação imobiliária. Por conseguinte, a alta dos preços dos imóveis acaba por empurrar a população de menor poder aquisitivo para as periferias e áreas de invasão.

Aliados à divisão sócio-espacial, existem alguns outros fatores determinantes da criminalidade em áreas urbanas, como a Região Metropolitana de Belém. O sociólogo e Professor titular do Departamento de Sociologia da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Claudio Beato, em seu livro intitulado *Crime e Cidades* (2012), disserta sobre o assunto. Ele afirma existir na sociologia, com base na

---

<sup>19</sup> Em 1897 chega ao ápice de sua carreira política, quando é eleito intendente (cargo correspondente hoje a prefeito municipal) da capital, Belém. Sua gestão ficou marcada pela galicização da cidade, pela edição de medidas que regravam os hábitos e modos urbanos, proibindo atos como cuspir em via pública, regravando as fachadas das casas, retirou cortiços do centro e inclusive fechou diversas casas que gerassem um nível desagradável de poluição sonora.  
Fonte: <https://www.semas.pa.gov.br>. Acesso em: 8 set. 2021.

literatura nacional e internacional, duas teorias contrastantes sobre as causas da criminalidade e da violência nas comunidades urbanas. Para tanto, uma teoria reitera que os fenômenos podem ser oriundos de fatores econômicos, como a privação de oportunidades, desigualdade social e marginalização, e seriam estímulos decisivos para o comportamento criminoso. A outra, por outro lado, atribui ao delinquente e aos atos criminosos uma agressão à harmonia moral e à normativa da sociedade. Em outras palavras, parafraseando as ideias de Émile Durkheim em *Da divisão do trabalho social* (1978): “o baixo grau de integração moral é que produz o fenômeno do crime. Consequentemente, a punição do crime é necessária para o restabelecimento dos valores morais da sociedade” (BEATO, 2012, p. 144).

No entanto, outras variáveis entram na análise dessas causas, fatores como índice de desigualdade econômica, índice de estrutura populacional, índice de desemprego, entre outros, como a estrutura etária, que afirma que jovens cometem mais crimes desses lugares (BEATO, 2012). Deste modo, a desigualdade de condições socioeconômicas estaria no cerne do alto índice de criminalidade violenta nos municípios. Beato aponta, também, que o crime seria resultado de dois mecanismos diferentes, embora correspondentes entre si: a privação relativa e a privação absoluta, sobre a diferença dos dois, apoiado nos pensamentos de Friedrich Engels e Robert K. Merton, explica:

A abordagem que parte da privação relativa sugere que o mecanismo responsável pela maior ou menor incidência da criminalidade surge da percepção de indivíduos a respeito de sua posição econômica em relação aos ideais de sucesso de uma sociedade. A violência seria resultado de um processo de frustração de indivíduos privados relativamente na realização de objetivos socialmente legítimos. O segundo tipo de abordagem tem raiz clássica na literatura sociológica e trata da pobreza absoluta como fonte de violência. Isso decorreria das poucas opções disponíveis para se lidar com problemas econômicos, devido ao estado de penúria ao qual estão submetidos, por um lado, e, por outro, de situações emocionais difíceis que levariam à escalada de ações violentas. (BEATO, 2012, p. 145).

E é nesse cenário, nessa cidade, que os artistas que compõem o título desta dissertação realizam suas produções visuais, intercalando entre o centro urbano e os locais de pobreza e de penúria.

#### **1.4 “Áreas Vermelhas”: territórios de violências e arte**

Acompanhamos como a violência se sistematizou e se estruturou no estado do Pará e, principalmente, na sua capital. A truculência com que o seu povo foi formado está registrada na memória recente, frutos de uma miscigenação nada

pacífica com os colonizadores brancos europeus; formação iniciada, como vimos, durante o período das grandes navegações exploratórias que deflagraram nossa terra, passando por cima das culturas indígenas nativas, vistas por eles como inferiores e sem relevância. Não sendo o bastante, adicionamos à conta mais três séculos de escravização de povos negros vindos do continente africano sobrepujados também por povos brancos europeus. Minorias, excluídas de direitos, de cidadania e de liberdade. Hoje os descendentes dessa barbárie são condensados nas camadas menos favorecidas economicamente e mais desassistidas pela tutela do Estado como diria o artista visual, curador e crítico de arte Divino Sobral (2016). Vítimas de um sistema capitalista que se retroalimenta, de um sistema de poder e de violência que não enxerga as periferias dos grandes centros urbanos que, pelo alto índice de homicídios, são conhecidas como “áreas vermelhas”. Tendo esta prerrogativa em mente, deparamos-nos com os trabalhos de três artistas contemporâneos paraenses aos quais tratam, de forma direta ou indireta, da violência na Região Metropolitana de Belém em suas obras.

Começando pelo fotógrafo Alberto Bitar, que por intermédio da série fotográfica *Corte Seco* (2013), que ainda será amplamente analisada nos demais capítulos, adentrou à noite o território das periferias da capital paraense, áreas de baixada, expondo a segregação socioespacial<sup>20</sup> e a realidade precária em que as pessoas vivem; locais onde há “casas” simples, na verdade barracos de madeira, erguidas no chão de piçarra e lama, cercadas por mato, insetos e outros animais; pessoas vítimas e, ao mesmo tempo, espectadores da violência urbana. Uma audiência formada por adultos, jovens e crianças compõe um cenário macabro e trivial (Imagem 9).

---

<sup>20</sup> O termo concerne às relações sociais e ao espaço simultaneamente.



Imagem 9. Alberto Bitar, Sem título, *Corte Seco*, 2013, Fotografia, 40 x 60 cm, Belém  
Fonte: Imagem cedida pelo artista.

Ao fazer parte do dia a dia desses habitantes das áreas de subúrbio das grandes cidades e centros urbanos, a saída fotográfica para a composição desta série levou Bitar a diversas localidades como bairros pobres e marginalizados, problemática que, segundo Corrêa (1986), é oriunda de uma crescente especulação fundiária que promove o aumento do preço da terra, resultando na elevação dos preços dos imóveis urbanos. Dessa maneira, a parcela mais pobre acaba indo morar em espaços menos valorizados, localizados principalmente nas periferias das grandes cidades, nos quais existe uma enorme carência de infraestrutura e equipamentos urbanos próximo a matagais e áreas alagadiças, no caso as baixadas de Belém. Entretanto, muitos desses lugares estão à distância de quadras do centro e de bairros nobres da cidade, evidenciando uma hierarquia e uma distância social simbólica na constituição histórica da cidade, cuja posição social de um indivíduo se reflete conseqüentemente na sua localização espacial. Essa organização espacial expõe a hierarquização da sociedade e uma violência que parte de cima para baixo nas camadas sociais. Segundo o sociólogo francês Pierre Bourdieu (2008):

não há espaço, em uma sociedade hierarquizada, que não seja hierarquizado e que não exprima as hierarquias e as distâncias sociais, sob uma forma (mais ou menos) deformada e, sobretudo, dissimulada pelo efeito de naturalização que a inscrição durável das realidades sociais no

mundo natural acarreta: diferenças produzidas pela lógica histórica podem, assim, parecer surgidas da natureza das coisas (BOURDIEU, 2008, p. 160).

A naturalização à qual Bourdieu se refere fica evidente na distinção entre centro e periferia. A periferia seria o local “naturalmente” marginalizado pela sua localização em contraste com o centro, as áreas “nobres” da cidade. Na periferia é notória a perda do direito à cidadania e a proliferação dos mais variados tipos de violência e de criminalidade, situação que se alia à ausência do Estado que se omite diante dessas necessidades, mantendo a atenção somente voltada para as classes dominantes, tratando de forma distinta a população da cidade, como Suely Souza de Almeida (2000) afirma:

A violência urbana tem gradações diferenciadas e é assimilada de formas distintas de acordo com as frações de classe e as categorias sociais contra as quais é dirigida. Quando esta modalidade de violência é impingida aos setores mais privilegiados da população, as reprovações social e legal são inequívocas. No entanto, ao atingir os setores historicamente excluídos - exclusão esta que já encerra, em sua própria lógica, boa dose de violência -, as reações são ambíguas, dada a associação exclusão-marginalidade-violência, e sua conseqüente banalização. (ALMEIDA. 2000, p. 102).

Diante dessa circunstância, é interessante notar como a propagação da violência se dá pelas relações de poder que, por sua vez, também determinam a percepção e a construção do espaço urbano, na segregação espacial da cidade, resultado das relações e das interações dentro dela mesma, como afirma o geógrafo Clay Anderson Nunes Chagas (2014). Estas relações de poder presentes no espaço urbano também são perceptíveis na arte urbana. Diferente de Bitar, em que as ruas são palco e espectadoras da violência, em Oliveira elas tornam-se suporte para a arte.

Por intermédio de intervenções artísticas realizadas em 2015, o artista Éder Oliveira movimenta e modifica os muros e fachadas da metrópole, provocando uma condição de mutabilidade e inter-relações. Suas obras marcaram presença na arquitetura da cidade sob forma de intervenções. Sua proposta poderia ser configurada como uma ação de “Desterritorialização” como proposta pelo pesquisador e Professor Adjunto na Unifesspa (Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará) Gil Vieira Costa (2011) que, segundo ele, seriam práticas e mecanismos utilizados pelos artistas para transgredir os territórios convencionais da arte como museu e galerias de arte. Estas práticas artísticas possuem um tom de ruptura, um modo utópico de antiarte e antissistema, os territórios outrora convencionais da arte são subvertidos e transgredidos, originando posteriormente outras territorialidades diferenciadas. No entanto, suas intervenções atravessam

essa nomenclatura e passam a se enquadrar em uma proposta de “Regulamentação” da arte contemporânea que se caracteriza pela presença dos mecanismos sociais através dos quais tais práticas artísticas são realizadas dentro de um âmbito institucional. Depois, suas intervenções passam a compor um circuito artístico<sup>21</sup> que são fomentados, muitas vezes, por leis como o próprio Costa exemplifica:

as leis de incentivo fiscal; o patrocínio a determinados segmentos artísticos; a mediação estatal fomentando práticas culturais; os editais de bolsa de pesquisa e similares de instituições governamentais; a introdução de práticas como performance e intervenção urbana dentro dos regulamentos de salões, editais e outros eventos de arte contemporânea; dentre outras práticas. (COSTA, 2011, p. 121).

Mudaram o cotidiano dos transeuntes e promoveram indagações, críticas até a parada dos pedestres para a contemplação e fruição de uma arte urbana cujo significados, segundo Vera Pallamin (2000), desdobram-se nos múltiplos papéis por ela exercidos,

cujos valores são tecidos na sua relação com o público, nos seus modos de apropriação pela coletividade. Há uma construção temporal de seu sentido, afirmando-se ou infirmando-se. Assim, tais práticas artísticas podem contribuir para a compreensão de alterações que ocorrem no urbano, assim como podem também rever seus próprios papéis diante de tais transformações: quais espaços e representações modelam ou ajudam a modelar, quais balizas utilizam em suas atuações nesse processo de construção social. (PALLAMIN, 2000, p. 19).

Desse modo, a proposição do artista não fugiu dos valores da arte urbana mencionados por Pallamin (2000). A ação pictórica do artista trouxe à tona os lados violentos do espaço urbano, velados no dia a dia, como a segregação e a midiaticização, alinhando-se, também, à ideia de cidade como local de experiência e de conflitos, ao se utilizar do aparato arquitetônico para estabelecer um diálogo e apropriação. Portanto, alinhamos à ideia de cidade, apontada por Giulio Carlo Argan, ao afirmar que: “desde a antiguidade mais remota, a cidade configurou-se como um sistema de informação e de comunicação, com uma função cultural e educativa” (ARGAN, 2005, p. 244). O historiador da arte afirma, também, que a cidade é: onde se misturam as mais diversas relações e vivências, sejam elas culturais, sociais, econômicas (ARGAN, 2005). Afirmo também que “a cidade deixa de ser um lugar de abrigo, proteção, refúgio e torna-se aparato de comunicação; comunicação no sentido de transmissão de determinados conteúdos urbanos”. (ARGAN, 2005, p. 235).

---

<sup>21</sup> Projeto Amazônia, Lugar da Experiência, 2012.

A comunicação ou ruído na paisagem advém do tamanho dos rostos dos retratados que não são personalidades famosas ou celebridades, na verdade estão longe disso. Apesar de estamparem as manchetes dos jornais e terem suas faces exibidas em programas de televisão, os modelos escolhidos que emprestam seus traços e fisionomias ao artista, na realidade, são indivíduos acusados de cometer crimes na cidade. Segundo Maneschy (2018), esses indivíduos são categorizados por valores maniqueístas sendo considerados como o verdadeiro mal a ser erradicado e tem sua personalidade e caráter atrelados ao mal e à marginalidade, havendo aqui uma negativa na possibilidade de idealização.

Apesar de suas intervenções terem repercutido e mexido com a rotina da cidade (Imagem 10), das cinco obras feitas, somente uma ainda resiste à ação do tempo. Reformas, pinturas e revitalização das fachadas dos prédios e o clima equatorial, com altas temperaturas, constante umidade e pancadas de chuva, se incumbem dos apagamentos simbólicos e reais.



Imagem 10. Éder Oliveira, Sem título, *Intervenções urbanas*, 2015, Belém  
Fonte: [www.ederoliveira.net](http://www.ederoliveira.net)

Sobre o rosto nas intervenções de Oliveira, os pesquisadores e professores Leandro Rodrigues Lage e Mariano Klautau Filho no artigo *Entre exposições e desaparecimentos: por uma ética das imagens do rosto* (2018), baseados na visão do filósofo francês Emmanuel Lévinas, afirmam: “O rosto do outro não demarca

apenas a existência de um ser-aí, mas também de um indivíduo que nos convoca, que nos interpela moral e eticamente.” (LAGE; KLAUTAU FILHO, 2018, p. 213). Desse modo, existe aqui um trato diferente dado às imagens pela mídia, se comparadas ao trato dado por Oliveira. Sua obra assume uma proposição política, não pelo teor da sua mensagem, que não deixa de ser contundente, mas por propor uma ruptura na paisagem homogênea, proporcionando uma reflexão sobre estigmas de dominação e de poder e questionando estereótipos. Em outras palavras, o gesto artístico de Oliveira, ao se apropriar das imagens divulgadas no jornal, libera e transgredir esse material de uma exposição gratuita ao apagar o seu contexto de troféu policial e convertê-lo em um retrato. Portanto, ao executar este ato, o artista proporciona aos marginalizados um local de visibilidade, escancarando uma problemática que faz parte do cotidiano da cidade e reitera suas existências diante da sociedade.

Já a artista e também perita criminal Berna Reale (1965), depois de se deparar diretamente com as consequências da problemática da violência no Centro de Perícias Renato Chaves na cidade de Belém, incorporou e intensificou tais prerrogativas em sua trajetória artística. No entanto, antes, a produção visual de Reale se detinha em instalações e objetos de cerâmica, somente depois passando para a fotografia e em seguida migra para a linguagem performática por intermédio de fotos e vídeos, com a qual viria a conseguir reconhecimento nacional e internacional (ARRUDA JÚNIOR, 2005). Em entrevista concedida à artista Márcia Beatriz Granero, no canal de YouTube *Vídeo Arte Papo* do Museu da Imagem e do Som-MIS, Reale relata:

a cerâmica, por mais interessante que seja como material estético tem um limite. Todo material na verdade você tem que respeitar o limite, então chegou a um ponto em que eu tinha ideia, mas o material não era favorável e foi aí que eu parti para outra linguagem que foi a fotografia em vez de eu fabricar objetos eu passei a fotografar a argila os meus primeiros materiais de fotografia foram os materiais argilosos. (REALE, 2021).<sup>22</sup>

No ano de 2010, em Belém, a artista produz a *performance A sangue frio* (Imagem 11), realizada no dia primeiro de dezembro de 2010, às 10h. O local escolhido foi a rua Coronel Fontoura, localizada no centro histórico da cidade, selecionada na ocasião justamente por ser situada entre as duas grandes instituições museais da cidade, e que também representam os poderes municipal e

---

<sup>22</sup> Entrevista cedida ao canal do Museu da imagem e do Som- MIS na plataforma de compartilhamento de vídeos Youtube em 17 de junho de 2021. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=7AYQbngk\\_GE&t=760s](https://www.youtube.com/watch?v=7AYQbngk_GE&t=760s). Acesso em: 17 jun. 2021.



estadual: Palácio Antônio Lemo – Museu de Arte de Belém (MABE), além de o museu ainda abrigar parte dos setores administrativos da prefeitura da capital; o outro, Palácio Lauro Sodré – Museu Histórico do Estado do Pará (MHEP), e anteriormente já foi sede do Governo estadual e palco no passado da ascensão do movimento *Cabano*, na ocasião com o assassinato do presidente da regência portuguesa, Bernardo Lobo de Sousa na Escadaria do Palácio do Governo. Tal conjuntura da obra é apontada por Costa como um exemplo de multiterritorialidades na arte contemporânea na cidade de Belém, que é quando as obras “não escapam às instituições, pelo contrário, são justamente estruturadas a partir delas” (COSTA, 2011, p. 118).



Imagem 11. Berna Reale, Registro da performance *A Sangue Frio*, 2010, Belém  
Fonte: Jornal Diário do Pará

Na ocasião, a performance teve duração de duas horas, a artista desfilou pela rua com um vestido confeccionado exclusivamente para a ocasião, feito com os tecidos comumente usados para cobrir as vítimas de homicídios nas cenas de crimes, como visto na foto de Bitar (Imagem 9). Estes tecidos são muitas vezes lençóis fornecidos por familiares ou moradores próximos do local dos homicídios, e servem necessariamente para preservar a imagem das vítimas do olhar dos curiosos. Em seu pescoço, Reale traz um colar de quatro metros de comprimento constituído por cápsulas de balas dos calibres 32, 38 e 40, frequentemente

encontradas nos cadáveres. A cada 12 minutos, a artista deu uma volta no colar em seu pescoço, fazendo referência ao intervalo entre cada assassinato no Brasil, segundo estatísticas na época. Tanto o vestido de *A sangue frio* como inúmeros outros figurinos usados em outras obras por Berna são elementos chave em suas proposições performáticas. Porém, Berna afirma não ter domínio da costura tendo que contar com o auxílio da mãe: “Eu não sei costurar com precisão, a maioria dos figurinos foi minha mãe quem confeccionou, agora ela está idosa e vou em outra costureira. O Figurino é de extrema importância no trabalho de performance, ele pode elevar ou diminuir uma ideia”.<sup>23</sup>

Em sua proposição, Berna confronta os poderes municipal e estadual, no sentido de suas omissões diante da violência instaurada não só em Belém, mas também em todo o Brasil. Dessa maneira, “a ausência do poder constitui terreno propício ao surgimento da violência” (ARENDDT, 2011, p. 30). A filósofa política alemã Hannah Arendt é enérgica ao estabelecer que “o poder e a violência se opõem: onde um domina de forma absoluta, o outro está ausente. A violência aparece onde o poder esteja em perigo, mas, se deixar que percorra o seu curso natural, o resultado será o desaparecimento do poder”. À medida que o poder enfraquece e fica a ponto de se esvaír, a violência ganha espaço. Para a autora:

toda diminuição de poder é um convite à violência – quando pouco porque aqueles que detêm o poder e o sentem escorregar por entre as mãos, sejam eles o governo ou os governados, encontraram sempre dificuldade em resistir à tentação de substituí-lo pela violência. (ARENDDT, 1994, p. 56).

A violência é uma forma de controle e de repressão, seria um dispositivo de contingência, a fim de não se perder o poder, logo

uma vez que a violência – distinta do poder, força ou vigor – necessita sempre de instrumentos [...], a revolução da tecnologia, uma revolução nos processos de fabricação, manifestou-se de forma especial no conflito armado. A própria substância da violência é regida pela categoria meio/objetivo cuja mais importante característica, se aplicada às atividades humanas, foi sempre a de que os fins correm o perigo de serem dominados pelos meios, que justificam e que são necessários para alcançá-los. Uma vez que os propósitos da atividade humana, distintos que são dos produtos finais da fabricação, não podem jamais ser previstos com segurança, os meios empregados para se alcançar objetivos políticos são na maioria das vezes de maior relevância para o mundo futuro do que os objetivos. (ARENDDT, 1994, p. 4).

Segundo Arendt (1994), a violência seria então um instrumento para manutenção do poder e não a demonstração de poder em si, confusão entre termos que, como veremos ao longo desta dissertação, é comum entre o Estado.

---

<sup>23</sup> Berna Reale: entrevista concedida via aplicativo de mensagem em 17 de fevereiro de 2022.

Assim, ao longo de mais de quatro séculos de fundação, como abordado nesta pesquisa, desde a formação até os dias atuais, a cidade de Belém está diretamente ligada a atos diretos da violência estrutural que, por sua vez, repercutem na violência direta. Seja pelos conflitos de ataques dos estrangeiros e contra os povos originários ou pelas guerras e disputa por territórios, que também contribuíram para a definição do perfil da cidade, assim como as medidas políticas higienistas de remanejamento da população pobre para áreas periféricas hoje ratificadas pela especulação imobiliária. Como diria Argan, ao falar dos avanços abarcados pela cidade: “Se a cidade, que, no passado era o lugar fechado e seguro por antonomásia, o seio materno, torna-se lugar da insegurança, da inevitável luta pela sobrevivência, do medo, da angústia, do desespero” (ARGAN, 2005, p. 214); medidas que no presente se refletem numa fragmentação espacial e social na cidade, reproduzindo diferentes condições e contextos sociais, econômicos e culturais que terminam por definir a cidade. Ainda, segundo Argan:

O que define a cidade, conserva e transmite o caráter de uma cidade é o impulso, a pressão ou apenas a resistência que cada um, em sua esfera “particular”, opõe a destruição de certos fatos que têm para ele um valor simbólico ou mítico [...] (ARGAN, 2005, p. 235).

Essa destruição e divisão proporciona, também, uma desarticulação entre os elementos que compõem o espaço urbano, permitindo, em outro momento, ajustes que promovem uma comunhão sustentável desse sistema (CORRÊA, 2016). Entretanto, essa harmonia não significa dizer que não haja conflitos ou interferências nesse arranjo. Pelo contrário, eles são frequentes, chegando à normalidade.

## 2 VIDA E MORTE COMO ESPETACULARIZAÇÃO DA VIOLÊNCIA: A FACE, O CORPO E O CADÁVER

*Sem confiança no cálculo dedutivo, a morte e o crime selam de novo o lugar talvez do enigma e o corpo da vítima, o cadáver, converte-se no espaço de trânsito entre o que acontecerá em consequência dela.*

Karl Erik Schøllhammer (2013)

### 2.1 As identidades na mira das lentes midiáticas e do Estado

As problemáticas relacionadas à violência e à criminalidade em Belém são decorrentes de inúmeros fatores, como expostas no primeiro capítulo, condições presentes dentro de uma perspectiva de amplitude global que aglutinam questões próprias de uma capital e metrópole e, ainda, perpassam questões como a superlotação de presídios, a existência de facções criminosas e a presença de milícias que se estabilizaram na região nas últimas décadas devido à ineficiência do Estado na criação e na instauração de planos de segurança. Sobre essa ausência do poder público, o geógrafo Clay Anderson Nunes Chagas argumenta que:

Os espaços onde há baixa estrutura organizacional de família, igrejas, centros comunitários e mesmo a participação do Estado, como é o caso de bairros pobres ou áreas de invasão, passam a ser um ponto propício para o surgimento da criminalidade e da violência. Assim, fica mais difícil o controle social e contribui na proliferação da violência e da criminalidade, uma vez que a sociedade local não consegue se mobilizar para impedir tal situação, permitindo a proliferação da ação de grupos de criminosos que disputam o território. Essa realidade é bastante presente na Região Metropolitana de Belém, o que fica evidente, principalmente, pelo acelerado processo de periferização que as cidades que fazem parte da RMB apresentam. (CHAGAS, 2014, p.187).

De acordo com a afirmação de Chagas (2014), ratificamos que as populações de baixa renda residentes nas periferias das cidades encontram-se à margem de qualquer amparo, lembradas somente no período eleitoral. Comunidades subjugadas por políticas nocivas que estão enraizadas na cultura brasileira, como a do *Coronelismo* e seus currais eleitorais, essenciais à preservação e à influência da *Política dos Governadores*, que consiste basicamente em uma troca de favores que vão da instância municipal à federal. Existe, também, uma espécie de consórcio de poderosos, que não são políticos, entretanto presentes informalmente na cidade, que são capazes de influenciar nas ações do estado a seu favor. Quando não, a população mais pobre é vítima da implementação de ações e ideias de uma agenda de discurso político neoliberal que institui a precariedade de forma majoritária, colaborando para a propagação da desigualdade nas condições de existência e oportunidades, e por consequência a violência.

Em meio a esse cenário sociocultural, a problemática da violência é agravada e sustentada por padrões de pensamentos e discursos, perpetuados no pensamento contemporâneo e reafirmados por parte da mídia e do Estado. Reportagens e matérias sensacionalistas contribuem na produção de sentidos que distorcem a realidade e ratificam a desigualdade e o preconceito, como afirma o filósofo francês Yves Michaud (1989, p. 49): “A violência, com a carga de ruptura que ela veicula, é por princípio um alimento privilegiado para a mídia, com vantagem para as violências espetaculares, sangrentas ou atrozés sobre as violências comuns, banais e instaladas”.

Acrescida à afirmação de Michaud, em muitos casos, os recortes dos fatos não correspondem à completude da situação, por vezes bem mais complexas e conseqüentemente a toda a verdade. A imparcialidade é deixada de lado em prol da audiência e posterior faturamento dentro de um sistema capitalista, em que se ganha com a exploração da violência e com o sofrimento alheio. E, diante deste cenário, as obras de Éder Oliveira nos proporcionam, através de retratos pintados seja em intervenções urbanas na fachada de prédios, como apresentados no primeiro capítulo, em *site-specific* em museus e galerias ou em telas, a possibilidade de fazer uma reflexão sobre essa conjuntura de violências sofridas pelas camadas mais pobres da população vistas à margem da sociedade.

Porém, o que seria um retrato? Segundo John Tagg (1988) o retrato é um signo munido de dois objetivos fundamentais: descrição de um indivíduo e inscrição de uma identidade social; um indivíduo simulacro cujo corpo se inscreve na ordem cultural, como afirma a professora e pesquisadora em artes Annateresa Fabris no livro *Identidades Virtuais, uma leitura do retrato fotográfico* (2004), que segue argumentando sobre a foto que compõe o retrato, quase que automática, impõem uma identificação e, inevitavelmente, uma identidade ao sujeito, fornecidas pelo Estado e pela mídia. Segundo Fabris:

A fotografia confrontaria o modelo com a sua precariedade da identidade humana em sua individualidade biológica, psicológica e social, situando-a na esfera do reflexo. O retrato, de fato, ativa um mecanismo cultural que faz o indivíduo alcançar a própria identidade graças ao olhar do outro. (FABRIS, 2004, p. 50).

A pesquisadora salienta, também, que na história “à imagem fotográfica é conferido um papel moral, que transforma o retrato no exemplo visível de virtudes e comportamentos a serem partilhados pela sociedade” (FABRIS, 2004, p. 39). Desse modo, é possível concluir que os indivíduos que saem no caderno de polícia podem

ser considerados a antítese dessas virtudes. Porém, muito antes dessa caracterização de inimigo público, esses sujeitos são vítimas de uma estrutura de poder e violência (GALTUNG, 2015). Por terem quebrado o pacto social, cumprem o que determinam códigos e discursos que se estabelecem como verdades em prol da defesa da sociedade, esses indivíduos são jogados para as margens na distribuição do espaço urbano (FOUCAULT, 1981, p. 10). Entretanto, em um ato de dúvida, nunca permitida a esses homens, o artista lança luz a uma condição de exceção. E promove isso ao deslocar *personas* dos cadernos de polícia dos jornais para as fachadas de prédios do centro urbano e da periferia da cidade, como visto anteriormente, problematizando a exposição midiática.

A inspiração para os retratos de Oliveira provém das feições de pessoas humildes que levam um cotidiano simples que, por infortúnios do destino, foram parar nas páginas dos jornais. Este atrativo, segundo relato do artista em entrevista,<sup>24</sup> advém do pintores brasileiros como Almeida Júnior do século XIX e da belenense Antonieta Santos Feio<sup>25</sup> no século XX. Em várias obras, tanto Júnior como Feio retrataram pessoas humildes em seus cotidianos, como visto em *Caipira Picando Fumo*, 1893 (Imagem 12) e a *Vendedora de Cheiro* (1947) (Imagem 13). Entretanto, é apenas nessa questão de representação da pessoa simples que podemos aproximar os trabalhos desses artistas com os de Oliveira, pois, diferente dos modelos de Almeida Júnior e Antonieta Santos Feio que se encontram seguindo o seu cotidiano normalmente, os de Oliveira estão em uma situação incomum de escárnio e constrangimento diante da lente de uma câmera do jornalismo.

---

<sup>24</sup> Éder Oliveira em entrevista ao autor via videoconferência no dia 25 de junho de 2021.

<sup>25</sup> Antonieta Santos Feio (1897-1980) A pintora paraense está entre os artistas que não se proclamaram nem foram considerados modernos, mas estão na origem e no desenrolar do Movimento Modernista. Nascida em Belém, ainda jovem Antonieta vai estudar desenho e pintura na Escola de Belas Artes de Florença. Volta ao Brasil aos 20 anos e participa de salões e exposições pelo país, ao mesmo tempo que leciona desenho e pintura no Instituto de Educação do Pará. O olhar e as pinceladas da artista revelam o *ethos* paraense, especialmente as mulheres do povo. Suas obras dão visibilidade a pessoas nunca retratadas antes, e se alinham à busca da identidade nacional, característica do Modernismo. Fonte: Pilares de 22 | Antonieta Santos Feio. Disponível em: <<https://memorial.org.br/pilares-de-22-antonieta-santos-feio/#:~:text=A%20pintora%20paraense%20está%20entre,de%20Belas%20Artes%20de%20Florença.>>> Acesso em: 15 de dezembro de 2021.

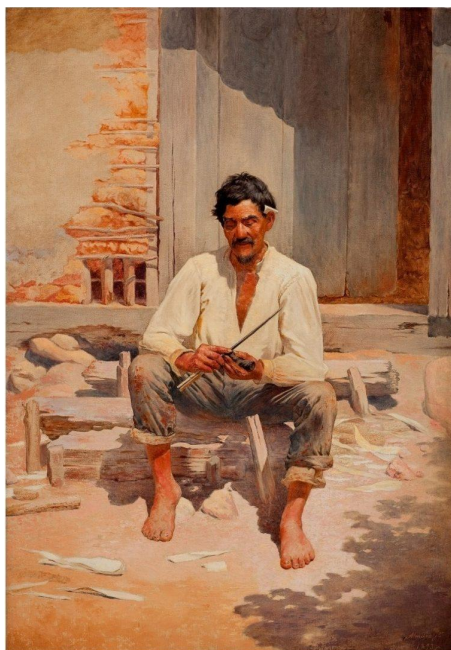


Imagem 12. Almeida Júnior, *Caipira Picando Fumo*, 1893, Óleo sobre tela, 141 x 202 cm, São Paulo  
Fonte: [www.pinacoteca.org.br](http://www.pinacoteca.org.br)

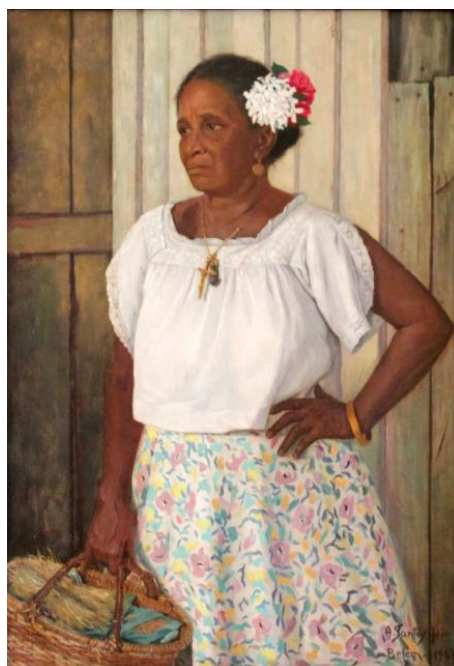


Imagem 13. Antonieta Santos Feio, *A vendedora de cheiro*, Óleo sobre tela, 1947, Belém  
Belém, 105,6 cm x 74,3 cm  
Fonte: [www.mabe.belem.pa.gov.br](http://www.mabe.belem.pa.gov.br)

O procedimento para a elaboração das pinturas de Oliveira se baseia na apropriação de imagens, advindas do caderno de polícia dos jornais em circulação na Região Metropolitana de Belém. Suas intervenções promovem transferências pictóricas das fotografias reproduzidas nos periódicos que, por sua vez, já são uma distorção das feições originais que se acentuam ao serem impressas no papel-jornal.

Esses retratos sofrem uma recriação em suas mãos, os estereótipos da “pessoa amazônica” são enfatizados, como o próprio relata: “as maçãs do rosto acentuadas, o tom da pele, a expressão marcados pelo sol equatorial e a beleza da cor que o daltonismo ora me fazia confundir com um verde sensual, ora me dizia um marrom adornado pelo suor da labuta diária, me atraíam” (OLIVEIRA, 2014, p. 346).

Rostos monocromáticos de homens marginalizados pela mídia e pela população, invisíveis aos cuidados do poder público, tidos como não humanos. Eféguas com feições do caboclo trazidos de um vocabulário formado no imaginário amazônico trazem, na forma de arte, problemáticas antigas que reverberam de um passado recente, que atravessam o presente e que estão longe de serem resolvidas no futuro. Sobre o encadeamento das problemáticas em sua obra, em seu processo artístico, Oliveira argumenta:

retirar a imagem desse contexto comum a ela e transpor em pintura com enquadramento próximo ao rosto, sem algemas, sem circunstâncias, falando de questões humanas e do que isso pode mostrar alheio a uma manchete sensacionalista é o que busco quando reproduzo o retrato do homem amazônico nas paredes da cidade de Belém, impondo ao transeunte o confronto com rostos que ele tende a ignorar, uma imagem que migrou da representação icônica do trabalho para o reflexo daquilo que se deve temer e evitar. (OLIVEIRA. p. 346, 2014).

A densidade da fala de Oliveira parte de um local de incômodo de um artista que entende o seu lugar como sujeito que ultrapassa o limite do eu para se fazer presente no mundo de forma ativa e viva, como aponta Maneschy (2018). É a fala de uma – também – vítima de discriminação. Seu trabalho não é apropriação de um determinado discurso, e sim um grito de basta de um sujeito que também é afetado por uma prática de estereotipização e preconceitos instaurados sobre a população residente nas periferias de Belém e do interior do estado. Mas, Lage e Klautau Filho vão além:

Talvez, [...], a dimensão política das pinturas de Éder Oliveira já não resida na evidência de seu manifesto contramidiático, mas sim na restituição desses semblantes à indecibilidade do efeito, a novas distâncias e à resistência do visível em ser capturado em sua totalidade pela imagem. É neste sentido que podemos ver naqueles murais e naquelas intervenções urbanas modos de subjetivação capazes de gerar curto-circuito nos mecanismos identificadores subjacentes aos enquadramentos convencionais – midiáticos, estatais – da violência. (LAGE; KLAUTAU FILHO, 2018, p. 220).

Assim, os sujeitos que em um momento de vulnerabilidade têm a sua imagem veiculada e explorada pela mídia são descritos de forma compulsória como não-seres humanos dentro de uma narrativa operada pelo capitalismo e posteriormente expostas no caderno policial dos jornais e em programas de televisão no horário do



almoço ou fim de tarde. Os “acusados”, “presos”, “detidos”, “bandidos”, enfim, “indivíduos vulneráveis à ação do Estado policial, da imprensa, do olhar que julga, do pânico moral” como relata Lage e Klautau Filho, que, assim como o artista tem uma fisionomia típica da população amazônida, um híbrido: do negro, do caboclo e do indígena. As semelhanças entre os rostos apresentados à televisão ou ao jornal impresso criam uma unidade de identidade fisionômica, a aparência se torna um problema de construção social e acaba por transformar seus rostos em alvo, que é atacado e culpabilizado, ratificando, dessa forma, que a cultura amazônica se encontra em uma situação de marginalidade.

Pergunto se, nas fotografias que servem de base para o trabalho de Oliveira, não podemos considerar a existência de pose e sim posturas? Segundo Bourdieu, “colocar-se em pose significa respeitar-se e exigir respeito” (BOURDIEU, 1979, p. 126) conduta que não existe aqui, não existe nenhum envolvimento entre o operador e o “modelo”. Os indivíduos são apresentados com o corpo centralizado nas imagens, de pé ou sentados a uma distância curta, o que podemos considerar uma invasão ao espaço alheio pela lente da câmera. As posturas de seus corpos indicam um constrangimento, cabeças quase sempre abaixadas, seus trajes não são os melhores para uma fotografia, são aquelas do dia a dia com os quais foram apreendidos, exprimem, assim, suas classes sociais. Roland Barthes em *A câmera clara* (1980) dirá que a fotografia é um atestado de presença, ainda se referindo à fotografia de base química, é a contingência absoluta que testemunha a identidade e a condição civil de uma pessoa.

O ato discriminatório promovido sobre esses indivíduos pode ser comparado ao que era feito no século XIX no campo fotográfico. Fabris (2004) relata o caso do antropólogo britânico Francis Galton, inventor da dactiloscopia, que cunhou o termo “criminoso médio”, baseando-se no conceito de “homem médio” elaborado pelo sociólogo e matemático Adolphe Quételet. O autor, por sua vez, argumenta existir um valor central nas medidas das características humanas congregadas de acordo com a “curva normal”, que, por vez, poderia ser ajustada satisfatoriamente às medidas de peso, estatura e perímetro torácico. O “criminoso médio” para Galton seria, portanto, uma espécie de abstração teórica e visual, que acreditava que os criminosos partilhavam uma série de traços fisionômicos; com o intuito de justificar sua teoria, o antropólogo sobrepôs inúmeros retratos de diversos indivíduos no intuito de conseguir uma imagem sintética baseada nos caracteres médios do grupo

por ele circunscrito (FABRIS, 2004, p. 47). A metodologia usada por Oliveira, que empresta os traços e fenótipos dos homens amazônidas para compor suas pinturas, parece ser similar à de Galton. Neste caso, instaura-se o “retrato compósito” – como o próprio Galton descreve – não representa nenhum indivíduo em específico, mas sim uma figura imaginária que possui os caracteres médios de um determinado grupo de homens (FABRIS, 2004). Neste âmbito, portanto, não haveria fronteira entre as feições do criminoso e do “homem amazônida”. Sobre a dinâmica crítica das pinturas de Oliveira em relação à mídia, Paulo Herkenhoff afirma:

Éder Oliveira amplia em pintura as fotos de pessoas envolvidas com crimes, conforme notícias sensacionalistas de jornais. As imagens monumentais são pintadas em áreas públicas. Criminosos e vítimas estão imbricados pela violência, vista sua dimensão coletiva. O pintor busca o grau primário da violência: a exclusão social. Ele observa que, na maioria das reportagens, os criminosos são caboclos, extratos subalternos na rígida estrutura de classes no Pará. Aqui, a imprensa estaria fazendo um perfil racista (‘racial profiling’). O artista, ele próprio se identifica etnicamente com este grupo. Suas pinturas se tornam pequenos monumentos a anônimos, já que perdem a especificidade do crime e se tornam retrato significativo da maioria. (HERKENHOFF, 2006, p. 11).

A proposta de Oliveira é deslocar essas personagens – uma maioria minorizada como aponta Herkenhoff –, desse contexto de circo midiático. Sobre a importância e papel da imagem como formadora de discurso, Fabris afirma que

a sociedade do século XIX, ao conferir às imagens fotográficas o papel de atestado de uma existência, faz do retrato um instrumento de recenseamento generalizado, que tanto pode exaltar os feitos do indivíduo, quanto apontar à atenção pública aqueles que apresentam desvios patológicos. Não por acaso que o retrato fotográfico seja aplicado desde os primórdios à esfera judicial e à esfera médica, pois era nelas que se concentravam aqueles indivíduos que punham em xeque a saúde social (FABRIS, 2004, p. 40).

O retrato no contexto policial surge logo após a invenção do daguerreótipo. Passamos a usar retratos organizados em arquivos de suspeitos e delinquentes pela polícia de Paris. Mas, de fato, o retrato para fins policiais só seria registrado entre os anos 1843-1844, em Bruxelas, e anos depois em Birmingham, na Suíça. Surge neste momento um dispositivo de controle social que alegava à imagem do indivíduo o poder de segregá-lo como suspeito e perigoso. No entanto, o dispositivo não fazia diferenciação, em sua composição, do estilo de retratos que eram feitos para os burgueses. Somente em 1854, o engenheiro de minas Eugène Beau sugere um retrato feito, levando em conta uma certa metodologia métrica. Os retratos passam a ser produzidos de frente e de perfil, seguidos de uma medida métrica com a finalidade de servir de escala para comparação e cálculo das dimensões do indivíduo suspeito. Nos anos seguintes, outros aperfeiçoamentos foram realizados, a

fim de se obter, através da imagem e de uma visão científica, o maior número de informações fisionômicas do indivíduo suspeito (FABRIS, 2004). Na contemporaneidade, o processo de identificação institucional continua, porém não sem antes servir de espetáculo para a mídia.

Nas obras de Oliveira, a situação vexatória de exposição dos detidos recebe reforço das autoridades. Fabris descreve que a prática da *Bertillonage*<sup>26</sup> tem um objetivo específico que

não é retratar o indivíduo, mas denotar sua sujeição absoluta à norma instituída pelo poder. O 'retrato' forçado, que dele deriva, visa criar uma imagem disciplinar, alicerçada em procedimentos de recenseamento, observação e descrição dos indivíduos 'perigosos' e 'irresponsáveis'. (FABRIS, 2004, p. 15).

E durante este *show* de horrores e de arbitrariedade, na tentativa de preservar seus rostos do registro das câmeras fotográficas ou de vídeo, os indivíduos, muitas vezes, têm a face colocada à mostra e à força pelas mãos da polícia, regida pelo Estado que se utiliza da violência como instrumento de manutenção do poder (ARENDDT, 2011). Tal proposição se alinha ao pensamento de Foucault sobre o poder de punir:

Efetivamente a infração lança o indivíduo contra o corpo social; a sociedade tem o direito de se levantar em peso contra ele, para puni-lo. Luta desigual: de um só lado todas as forças, todo poder, todos os direitos. [...] constitui-se assim um formidável direito de punir, pois o infrator se torna o inimigo comum. (FOUCAULT, 2014, p. 89).

Esse cenário pode ser comparado, também, ao que Foucault relata sobre as prisões na França durante o início do século XIX:

Todos procuram reconhecer o rosto dos criminosos que tiveram sua glória; folhas volantes recordam os crimes dos que se veem passar; os jornais, com antecedência, dão seus nomes e contam suas vidas; às vezes fazem a descrição deles, descrevem sua roupa, para que sua identidade não possa escapar: programas para os espectadores. O povo vem também contemplar tipos de criminosos, tentar distinguir pelo traje ou pelo rosto a 'profissão' do condenado, se é assassino ou ladrão: jogo de máscaras e marionetes, mas onde se introduz também, para olhares mais educados, como que uma etnografia empírica do crime. (FOUCAULT, 2014, p. 253).

Hoje, a mídia substitui as apresentações das prisões em praças públicas, onde, em forma de "ritual", os condenados eram julgados e submetidos em algumas ocasiões ao suplício, em que a pena, a punição, o escárnio e o constrangimento são mais importantes do que o próprio interesse no crime, quando não funcionam como

<sup>26</sup> Em português Bertillonagem ou Bertilonagem é o sistema para a identificação de pessoas por uma descrição física baseada em medições antropométricas, fotografias padronizadas, registro e classificação de sinais, cor, anomalias físicas, impressão das linhas do polegar e outros dados, hoje largamente suplantado pelas impressões digitais; sistema de Bertillon.

um tipo de panóptico moderno (FOUCAULT, 2014). A técnica da vigilância, o domínio sobre o corpo, conta com aparatos tecnológicos, câmeras de segurança de televisão e celulares fazem lembrar o *The Big Brother* ou o em tradução livre “O Grande Irmão” do livro *1984* de George Orwell, em um futuro distópico, em que nós, humanos, somos divididos em castas pela renda e projeção na sociedade. Todos vigiados; cada passo ou movimento considerado errado diante do Estado é imediatamente reportado às autoridades e em seguida passível de detenção. O corpo do preso pertence agora ao Estado e insere-se em uma “maquinaria de poder” que disciplina e fabrica corpos submissos e exercitados, corpos por sua vez “dóceis” (FOUCAULT, 2014).

Já na série *Pixel* (2018), apresentadas nas imagens 14, 15, 16 e 17, a premissa de Oliveira em buscar por uma certa “identidade local” é suprimida com sobreposição das faces. Seja por elementos do cenário onde as fotografias, base para sua pintura, foram registradas ou com intervenções feitas para simular o efeito digital conhecido como *pixelação intencional*, cobrem com uma série de retângulos com cores chapadas, o que Bourdieu qualifica como “partes públicas, face, fronte, olhos, bigode, boca, *órgãos nobres da apresentação*, nos quais se condensa a identidade social, o ponto de honra” (BOURDIEU, 1999, p. 26), impossibilitando a sua identificação, subterfúgio comumente usado como ferramenta para preservar a identidade de testemunhas e vítimas de crimes em reportagens.



Imagem 14. Éder Oliveira, *Série Pixel*, Sem título, 2018, Óleo sobre tela, 190 x 160 cm, Belém  
Fonte: [www.ederoliveira.net](http://www.ederoliveira.net)



Imagem 15. Éder Oliveira, *Série Pixel*, Sem título, 2018, Óleo sobre tela, 190 x 160 cm, Belém  
Fonte: [www.ederoliveira.net](http://www.ederoliveira.net)



Imagem 16. Éder Oliveira, *Série Pixel*, Sem título, 2018, Óleo sobre tela, 70 x 100 cm, Belém  
Fonte: [www.ederoliveira.net](http://www.ederoliveira.net)



Imagem 17. Éder Oliveira, *Série Pixel*, Sem título, 2018, Óleo sobre tela, 70 x 100 cm, Belém  
Fonte: [www.ederoliveira.net](http://www.ederoliveira.net)

A premissa do uso do efeito pixelado como recurso para supressão de partes do rosto também já havia sido usada por outro pintor paraense, Flávio Araujo (1979)

na obra *Head Pixel* (2010) (Imagem 18). No entanto, o foco das obras de Araujo não são os vivos, mas os cadáveres expostos no chão como consequência dos inúmeros conflitos na cidade e que também são explorados pela mídia. No tríptico, notamos o aspecto sujo e insalubre do morto quase como se o corpo estivesse em estado de decomposição. Para Araújo, a pintura sempre funcionou como um filtro, um modo de perceber e elaborar as vivências e uma forma de lidar com a experiência, como relata

Nesse sentido, nunca lidei com as tendências ou as demandas do mercado de arte. Para mim, minhas imagens nunca foram um produto. A dinâmica sempre aconteceu como a reação a alguma experiência. Assim, certo dia me foi apresentada a capa de um jornal no qual se via impressa na primeira página a fotografia de um sujeito sentado em uma cadeira de praia verde amarelada. Sua cabeça pendia para o lado e dela corriam linhas de sangue e, sobre o peito, estampavam-se algumas perfurações de bala. Estava evidente na imagem a violência e a ironia.<sup>27</sup>

O cadáver que Araújo avistou no jornal, em muitas ocasiões, é encontrado nas ruas em meio à lama de ruas barrentas ou em locais de desova, enterrados em covas rasas. Tanto em Oliveira como em Araújo, há a preservação do rosto, que resume o corpo. Segundo Jean-Jacques Courtine e Claudine Haroche no livro *História do rosto* (1988): “o rosto é sim a metonímia da alma, a frágil porta de sua morada, o acesso — como uma janela entreaberta — por onde contemplá-la, mas de onde igualmente pode surgir de repente a via das paixões” (COURTINE; HAROCHE, 1988, p. 45).



Imagem 18. Flavio Araujo, Série Mil Palavras, *Head Pixel I, II, III*, 2010, Acrílica sobre PS, 35 x 42 cm  
Fonte: [https://issuu.com/flavioaraujo/docs/portiflio\\_flavio\\_araujo2011](https://issuu.com/flavioaraujo/docs/portiflio_flavio_araujo2011)

A supressão do rosto também foi um artifício usado pelo artista contemporâneo, o paulistano André Penteadó (1970) no livro *Cabanagem* (2005) (Imagem 19), resultante do projeto *Rastros, Traços e Vestígios*. O artista, por

<sup>27</sup> Entrevista realizada com Flávio Araújo via e-mail no dia 20 de junho de 2022.

intermédio de uma investigação fotográfica sobre fatos da história do Brasil, levanta reflexões sobre a contemporaneidade do país.



Imagem 19. André Penteadó, *Cabanagem*, 2015, Livro  
Fonte: [www.andrepenteadó.com](http://www.andrepenteadó.com)

Sua produção estabelece uma relação entre fotografia e história, segundo afirma Penteadó:

tanto a fotografia quanto a historiografia partem da realidade, é possível dizer que ambas são resultado de decisões ideológicas daqueles que as realizam. Sendo assim, a fotografia pode ser um instrumento pertinente para reflexão sobre o processo de criação de narrativas históricas e para a investigação do passado. (PENTEADO, 2015, não paginado).

O projeto de carácter documental propunha questões como a concepção de documento e como a história é reproduzida e perpetuada e o que de fato ainda existe no presente. Para a *Cabanagem*, o artista deslocou-se por diversos municípios do Pará, como Belém, Acará, Vila de São Francisco Xavier, Cametá, Vigia e a Ilha de Tatuoca. No intuito de uma investigação historiográfica, o artista passou por lugares no encalço de rastros, memórias e lembranças do movimento cabano. A pesquisa resultou em dois livros com 116 fotografias: um livro, de capa verde, somente possui imagens dos lugares visitados; o outro, de capa vermelha, contém retratos de pessoas com quem Penteadó se deparou durante a realização do projeto. Ambos os livros são acompanhados de um jornal que traz um artigo da historiadora Magda Ricci explicando o contexto histórico do movimento *Cabano*.

Em *Das formas possíveis de se esconder* (2018) (Imagens 20 e 21), de Éder Oliveira, observamos o movimento instantâneo de preservação de sua imagem em que há um desvio do olhar, uma máxima que já existia no século XVIII, ao qual afirma que “o homem que quer esconder as afeições da sua alma deve sobretudo ter cuidado em não se deixar fixar nos olhos” (COURTINE; HAROCHE, 1988, p. 111). Em outro momento, os olhares, são propositalmente omitidos pelo artista, seja



fazendo sobreposição de camadas, trazendo detalhes que compõem o cenário onde as personagens foram fotografadas e em que, nos azulejos da parede que estavam atrás dos sujeitos, são sobrepostas as suas faces, impossibilitando, portanto, a sua identificação para se tornarem apenas corpos, sem personalidade. Porém, mesmo com os rostos parcialmente cobertos, ainda é possível ver algumas marcas de expressão ou sinais de envelhecimento como rugas e cabelos brancos; esses sinais são amplamente detalhados, particularidades que, além de darem um aspecto pitoresco, terminam por enriquecer seus retratos. Outro aspecto visível é a cor da pele, a única cor de pele que raramente aparece estampada nos jornais e noticiários é a branca, ao contrário da pele da “pessoa amazônida” que, em sua gênese, é mestiça, cabocla, negra e indígena, presença padrão deste tipo de notícia.



Imagem 20. Éder Oliveira, *Série Das formas possíveis de se esconder, #2*, 2018, Belém  
Óleo sobre tela, 80 x 150 cm  
Fonte: [www.ederoliveira.net](http://www.ederoliveira.net).



Imagem 21. Éder Oliveira, *Série Das formas possíveis de se esconder, #3*, 2018, Belém  
Óleo sobre tela, 80 x 150 cm  
Fonte: [www.ederoliveira.net](http://www.ederoliveira.net)

Seja em Oliveira ou em Araújo, a supressão das faces, talvez, seja uma busca de defesa dos retratados, vítimas de uma cultura de discriminação e estigmatização, enquadrados em alguns casos como “homem rural”, definido como rústico, grosso, primitivo e violento, como aponta o sociólogo José Vicente Tavares dos Santos (2009) que afirma existir uma certa representação visual já definida da violência nas áreas urbanas:

Nas áreas urbanas, as representações sociais desta cultura da violência se fundam em uma imagem do criminoso virtual: o homem pobre, jovem, negro e favelado, em qualquer circunstância, será suspeito, o abordado, o alvo preferencial. Reaparecem as categorias de um discurso eugenista e racista, o qual orienta práticas de discriminação, de rotulação e de estigmatização. (SANTOS, 2009, p. 94).

O sujeito abordado, como aponta Santos, culpados ou não, são quase todos do gênero masculino, negros com idade entre 18 e 29 anos, segundo dados do IFOPEN (2014).<sup>28</sup> E, antes de partirem para a custódia da justiça, são alvo dos disparos das câmeras fotográficas, têm a sua imagem veiculada diretamente nos jornais sem o menor escrúpulo. São pessoas pobres e majoritariamente moradores das áreas periféricas da cidade, vítimas diretas ou indiretas da violência banalizada, sem acesso a emprego, educação e outras alternativas de sustento, indivíduos que levam uma vida difícil, permeada pelos conflitos de violência, raça e identidade. Oliveira, portanto, busca em seus retratos dar voz àqueles que não as têm, por

<sup>28</sup> Fonte: Infopen, dez/2014. PDNA, 2014.

estarem “aquém da sociedade”. Em um texto de sua autoria intitulado *Autorretrato*,<sup>29</sup> o artista fala um pouco desse local que resolveu investigar:

Ali encontrei o homem marginalizado, temido, mas muitas vezes tido como inocente por sua condição, tentando se armar perante os desafios cotidianos a que a vida o impele, em que normalmente a sorte já o predispõe ao fracasso na vida exigida pelo sistema vigente. Imagens predatórias, fotografias retiradas próximas ao modelo com flash disparado frontalmente gerando retratos vazios de pessoas acuadas, muitos semelhantes aos 3x4 colados no RG, que não necessariamente mostram a identidade do portador. (OLIVEIRA; LABRA, 2014, p. 346).

Na afirmação de Oliveira e Labra, notamos sua aproximação e consequente entrega ao estilo retrato dentro da pintura. Sobre as representações abarcadas pelo artista, o professor e pesquisador da UFPA, Orlando Maneschky, afirma:

A identidade do corpo representado pela imagem, em grande parte coletada nas páginas policiais, traz à tona uma espessura da fotografia que, ao subverter o preceito modernista de autoria, em uma perspectiva pós-moderna, conduz a imagem para a possibilidade de resignificação, de reprodução, de apropriação, atingindo papel de referência, torcendo sua função inicial do objeto fotográfico, mas sem distanciar-se completamente dele. (MANESCHY, 2018, p. 151).

A resignificação apontada por Maneschky também é obtida pelo deslocamento das personagens de seus cenários. Comumente expostos à frente de *backdrop*<sup>30</sup> com logotipos e brasões policiais, onde são apresentados à mídia e a sociedade como troféus ou mesmo como caças abatidas. Ao suprimir o cenário real, as imagens ganham um contexto incógnito, somente de imediato reconhecidos por aqueles que consomem ou têm conhecimento do tipo de mídia onde esses corpos e identidades são expostos. As poses dos retratados são similares umas das outras, com rostos inclinados para baixo ou para o lado, no sentido de recusa a mostrar a face; os ombros são projetados para frente denotando que seus braços estão voltados para trás presos pelos pulsos por algemas. Entretanto, este último detalhe não é visível por conta do primeiro recorte fotográfico para o jornal e, posteriormente, reiterado pela transposição pictórica na forma de retrato realizada pelo artista. A pesquisadora e professora Niura Aparecida Legramante Ribeiro em sua tese de doutorado intitulada *Entre a lente e o pincel: interfaces de linguagens* (2013), galgada nas proposições de Régis Durand em *Contre Images* (2004), afirma que o aporte visual para as obras auxiliam o pintor na estruturação dos planos compositivos da pintura e que “a imagem mecânica ajuda o artista a enxergar

<sup>29</sup> Texto escrito para a revista **Pororoca - A Amazônia**, no **MAR** - 2014. Organizada pelo curador e crítico de arte Paulo Herkenhoff.

<sup>30</sup> São painéis com vários logotipos ou apenas uma predominante, comumente usado em ações publicitárias ou em coletivas de imprensa.

relações espaciais que estruturam o seu vocabulário plástico” (RIBEIRO, 2013, p. 284). A autora declara, também, que, a partir do momento em que a fotografia passou a ser usada como referência para a pintura,

o olhar do artista em relação ao real passou a ser mediado pelas convenções inerentes aos equipamentos óticos e às sintaxes das imagens impressas. Tais convenções percebidas nas imagens fotográficas foram incorporadas pelos artistas como estilemas de uma linguagem moderna – cortes das figuras e enquadramentos inusitados das composições, bem como deformações óticas das lentes [...] as reproduções fotográficas tornaram-se o paradigma da experiência visual (RIBEIRO, 2013, p. 9-10).

A fotografia, e principalmente o retrato fotográfico, desempenhou um importante papel na estruturação social no âmbito de como as pessoas se viam, principalmente as classes mais abastadas. O retrato pictórico, que antes foi um elemento de distinção somente acessível à aristocracia, visando inscrevê-la na comunidade por gerações com o advento da invenção da fotografia, passa a ser cultivado pela burguesia como gesto inaugural da criação de uma linhagem (FABRIS, 2004). No entanto, ainda segundo Fabris:

O retrato fotográfico populariza e transforma uma função tradicional, ao subverter os privilégios inerentes ao retrato pictórico. Mas o retrato fotográfico faz bem mais. Contribui para a afirmação moderna do indivíduo, na medida em que participa da configuração de sua identidade como identidade social (FABRIS, 2004, p. 38).

Sobre a apresentação das obras serem em forma de retrato, a curadora, pesquisadora e crítica em artes visuais, Daniela Labra, acompanhada de Éder Oliveira, dissertam:

Paradoxalmente, a crítica social da obra se materializa no gênero retrato, cuja origem histórica remonta a caprichos aristocráticos, servindo para imortalizar figuras proeminentes da sociedade ou do círculo de artistas burgueses. Oliveira discute essa estrutura ao retratar homens menosprezados pelas classes privilegiadas e transformá-los em capital simbólico no circuito da arte contemporânea. (OLIVEIRA; LABRA, 2019, p. 1).

Ainda sobre a dinâmica de pintar retratos, o curador Douglas de Freitas<sup>31</sup> afirma que:

A prática de Éder Oliveira estabelece uma forma de atualização do gênero retrato, mas que extrapola a condição academicista em formato, técnica e amplitude conceitual. Éder expõe a condição social local, removendo da circulação típica da cidade uma imagem, para depois devolvê-la, alterando a percepção que temos daquele retratado. (FREITAS, 2015, p. 1).

As construções pictóricas de Oliveira baseadas em fotografias causam ruído ao se utilizar da linguagem do retrato para representar a situação social precária

<sup>31</sup> Curador da exposição solo de Éder Oliveira na galeria tal intitulada *Páginas Vermelhas* em 2015.

dessas pessoas. Para Fabris, apoiada pelos pensamento de Allan Sekula e Christian Phéline

Todo retrato é simultaneamente um ato social é um ato de sociabilidade: nos diversos momentos de sua história obedece a determinadas normas de representação ao que regem as modalidades de figuração do modelo, a ostentação que ele faz de si mesmo e as múltiplas percepções simbólicas suscitadas no intercâmbio social. O modelo não oferece à objetiva não apenas seu corpo, mas igualmente sua maneira de conceber o espaço material e social. (FABRIS, 2004, p. 38-39).

Para Sekula (2003) o retrato transita entre dois polos: o honorífico que confere consideração, respeito e honra a quem é retratado ou, por outro lado, se configura como um instrumento de repressão social no ato de catalogação feito pela polícia em arquivos de suspeitos de crimes. Porém, de forma implícita, cada tipo de retrato encontrou seu lugar dentro de uma hierarquia social e moral. No entanto, feitos por intermédio de pinceladas de aparência chapada, consequência da técnica de transição das fotografias publicadas em jornais para as telas, sem a presença real dos modelos (OLIVEIRA; LABRA, 2019). Aqui notamos a importância da fotografia no seu processo artístico. No século XIX, quando surgiu a fotografia se falou muito sobre o fim da pintura, as poéticas se conflitaram bastante. Porém, acabaram, de certa forma, desenvolvendo uma relação quase que de mutualismo. Ribeiro (2013) expõem um pouco da relação entre as poéticas

Se o universo da pintura ofereceu empréstimos ao meio fotográfico, também a imagem técnica teve uma grande ascendência sobre os processos de criação dos artistas. Com o surgimento da fotografia, veio a existir um dicionário de cultura visual que não somente passou a fomentar o imaginário dos artistas, como também provocou aberturas de novos percursos pictóricos e gráficos nas produções artísticas. (RIBEIRO, 2013, p. 9).

Se a fotografia em seu desenvolvimento obteve poses e ângulos provindos do olhar pictórico, a pintura, por sua vez, viria tirar bastante proveito da fotografia. Os fotógrafos e críticos do século XIX, como François Arago, John Ruskin, Jules Janin, Fox Talbot, entre outros, imediatamente perceberam as vantagens do uso de fotografias para os trabalhos dos artistas. Eles podiam trabalhar menos tempo ao ar livre e mais no estúdio, obter em um curto espaço de tempo uma imagem a ser pintada em outro momento, pois serviria como esboço de volumetrias, a fidelidade do modelo ao real, assim como as proporções exatas entre outros benefícios (RIBEIRO, 2013).

Além de auxílio em outras poéticas artísticas, a fotografia hoje é um dos recursos usados pelos veículos de comunicação para se contar uma história, esses

canais – sejam as páginas dos jornais, noticiários de televisão ou internet –, criticados por Oliveira, têm por finalidade nos informar sobre os acontecimentos do dia a dia desde uma cobertura simples de uma cidadezinha no interior do estado até as mais complexas, que repercutem mundialmente. Maneira pela qual a sociedade se mantém informada e atualizada. No entanto, dentro do seu caráter primordial que é informar, a mídia contemporânea é permeada por áreas cinza no que tange ao recorte dos fatos, da exposição e da verdade. Manobras como omissão de dados, foco em apenas um lado da história ou até mesmo mostrando ângulos distorcidos da realidade são comuns. Para tanto, valem-se da exploração da imagem de maiorias minorizadas. Além disso, a trivialidade, com a qual os meios de comunicação tratam a violência, por intermédio das manchetes de jornal ou dos noticiários de televisão, invade as conversas do cotidiano. Segundo Glória Diógenes (2000), a violência se configura como uma criadora de expressões estéticas que se solidificam como produtos culturais em circulação na mídia. Afirma também que

Ao ser estilizada, na sua absorção pelos meios de comunicação, a violência representada passa por um processo de tradução que favorece e estimula seu consumo por um público mais amplo. Este procedimento se apoia no poder de fascinação da violência, que é potencializado por sua espetacularização, podendo alterar os sentidos iniciais das manifestações, bem como tornar os indivíduos menos sensíveis às diferentes realidades expostas. Ela — a violência — se torna mais um (entre tantos) produto consumível, assimilável, ao ser submetida aos procedimentos da repetição midiática (DIÓGENES, 2000, p. 18).

A violência, portanto, solidifica-se como um terreno fértil, descrita pela filósofa política descrita por Hannah Arendt (1999), como *Banalidade do Mal*. Uma violência que estaria em acordo com o progresso de cotidianização da vida, em que o mal se torna aceitável e comum devido à repetição de atos e comportamentos dentro de um sistema, onde não se questiona sua crueldade ou suas consequências.

Em Oliveira, portanto, acompanhamos a apropriação da fotografia como ferramenta do meio midiático que a converte em pintura com um escudo para resguardar a face dos suspeitos. E, dessa forma, a sua proposição imagética estaria em acordo com o pensamento de *Vidas Precárias*, da filósofa Judith Butler, valendo-se de uma tentativa de humanizar esses sujeitos. Assim, resguardando as pessoas de um processo de distanciamento e seguinte desumanização promovidos pela mídia em conjunto com o Estado, impossibilitando que sejam alvos da *violência ética*, naturalizada e justificada. Sobre o rosto, a autora afirma que:

O rosto que está lá, no entanto, aquele cujo significado é retratado como a forma do mal, é precisamente aquele que não é humano [...]. O 'eu' que vê

o rosto não se identifica com ele: o rosto representa algo com o que nenhuma identificação é possível, uma realização da desumanização e uma condição para a violência. (BUTLER, 2019, p. 28).

Ainda dentro do pensamento de Butler, vemos como o rosto é tido por um grupo de políticas sociais como principal característica formadora de um sujeito público, formalizando o rosto, portanto, como instrumento de personificação de um indivíduo, identificando-o e possibilitando dessa forma que o Estado possa tomar atitudes a seu respeito como colocá-lo em situação de vulnerabilidade. Assim, a máxima apontada pela fisiognomonia, estudo do rosto, afirma que a observação do rosto como um instrumento do domínio dos outros se concretiza (COURTINE; HAROCHE, 1988, p. 25). Dessa maneira, esse grupo de pessoas acaba tendo a sua existência incerta, além disso, sua morte, quando ocorre, é banalizada sem direito a luto, como se fizesse parte de uma cadeia de produção em série, onde um produto com defeito é imediatamente substituído por outro. Para Butler, portanto, a mídia teria papel fundamental no processo de desumanização de certas pessoas, provocando um distanciamento entre quem assiste aos noticiários ou lê o jornal e as pessoas ali expostas:

O processo de esvaziamento do humano feito pela mídia por meio da imagem deve ser entendido, no entanto, nos termos do problema mais amplo de que esquemas normativos de inteligibilidade estabelecem aquilo que será e não será humano, o que será uma vida habitável, o que será uma morte passível de ser lamentada. (BUTLER, 2019, p. 28).

Ainda sobre a mídia, para Michaud (1989), os recortes feitos pela mídia mexem com a percepção que temos da realidade, afinal a nossa relação com o mundo passa pelas imagens, seja nos deparando com a experiência direta com os acontecimentos ou indiretamente de forma múltipla por intermédio da mídia. A mídia, portanto, desempenha um papel importante no sentido de dar visibilidade, na cena pública, a inúmeros grupos sociais. Além de assumir uma responsabilidade cada vez maior pela administração das zonas de conflito, ao homogeneizar o corpo social, permite também a construção de sentidos e de algumas práticas culturais, como afirma Elizabeth Rondelli (2000). Dessa maneira, parte importante da experiência do mundo hoje passa pelas imagens que são apresentadas e nos posicionam diante da realidade inclusive como se estivéssemos realmente diante do fato noticiado e até como se fôssemos testemunhas dos acontecimentos. Para aquele autor,

apesar de serem cópias verídicas, e talvez por conta disso mesmo, as imagens são enganosas: ainda que cada uma seja autêntica, podemos selecioná-las, montá-las, legendá-las, podemos enquadrá-las e reenquadrá-las, podemos sobretudo mostrá-las de jeito nenhum. (MICHAUD, 1989, p. 49).

O processo de desumanização, para Butler (2019), acontece quando EU não reconheço o OUTRO como EU, logo não há uma identificação, por conseguinte, não há empatia ou compaixão pelo outro. Essa dinâmica termina por deixar o outro em uma situação de risco, já que eu não o vejo como meu semelhante, sendo passível, portanto, de sofrer violência. Um exemplo desse processo seria o que ocorre em políticas de extermínio, como no caso que é considerado o maior genocídio do século XX, o Holocausto. Durante a Segunda Guerra Mundial, os alemães nazistas executaram entre cinco e seis milhões de judeus. As pessoas que foram isoladas nos campos de concentração e extermínio sofreram um processo de desumanização. Homens e mulheres tiveram seus cabelos raspados, roupas e objetos pessoais lhes foram usurpados e obrigados a usar uniformes como vestimenta, assim tiveram a suas individualidades e identidades eliminadas para que fossem apagados da história. Sobre esse fato, Arendt relata:

[...] O verdadeiro horror dos campos de concentração e de extermínio reside no fato de que os internos, mesmo que consigam manter-se vivos, ficam mais isolados do mundo dos vivos do que se tivessem morrido, porque o horror compele ao esquecimento. (ARENDR, 1989, p. 493).

Dessa maneira, a mídia exerce certo poder dentro de uma concepção de narrativa que se refere à aproximação, ao distanciamento e à violência. Seus recortes nos fatos nos conduzem a ter certa empatia por determinados discursos, como no caso de nos compadecemos por situações que ocorrem muitas vezes do outro lado do mundo, identificando-nos com o sofrimento dessas pessoas que nunca vimos antes. E, ao mesmo tempo, não nos identificamos com pessoas que estão sofrendo em situações similares perto de nós, às vezes a quadras de distância ou até mesmo conhecidas, ou seja, nossa moralidade não está necessariamente ligada a uma proximidade geográfica e, em alguns casos, nem temporal.

Portanto, em seus retratos, Éder Oliveira faz o caminho oposto. Ao pintar esses sujeitos demonstra ter empatia por aqueles que considera seus semelhantes, seja pelo mesmo local onde residem, pela cor da pele ou pelas feições da pessoa amazônica, porém, que não tiveram as mesmas oportunidades que ele. Os protagonistas dos seus retratos não têm chance de representar a si mesmos, não têm o direito à defesa ou à dúvida diante das câmeras, pois já são considerados culpados apenas por existirem, tratados e personificados pela mídia e o Estado como o mal que assola a sociedade.



## 2.2 “Corte seco”: narrativas da imagem no fotojornalismo e na arte

Neste estudo, apresentamos duas fotografias sobre o mesmo fato. Ambas registram uma cena de crime ocorrido no bairro do Bengui, em Belém, no dia 19 de fevereiro de 2013, à noite. Uma feita pelo artista Alberto Bitar para a série artística *Corte Seco*; a outra, pelo fotógrafo jornalístico Celso Rodrigues para o *Jornal Diário do Pará*, jornal sediado em Belém. De um lado, temos uma fotografia artística embasada nos conceitos contemporâneos de concepção estética da imagem artística e do outro, um registro jornalístico do fatídico e violento cotidiano urbano, direcionada a ilustrar uma matéria sobre o fato no jornal que, de tão cheio de conteúdo violento, seus leitores falam que “se espremer o jornal sai sangue”.



Imagem 22. Registro fotográfico de Celso Rodrigues publicado no jornal Diário do Pará no dia 20 de fevereiro de 2013, Belém  
Fonte: Biblioteca Arthur Viana - Fundação Cultural do Estado do Pará, 2021

A partir dos pensamentos de Jacques Aumont (2002), ao analisarmos a fotografia de Rodrigues (Imagem 22), pertencente ao universo do fotojornalismo, podemos entendê-la como imagem representativa que apresenta fatos concretos, tendo um valor mais representacional. Aliada ao texto escrito, sua principal função é informar o acontecimento, importando mais a intenção e a finalidade que o produto estético. Tal apontamento está de acordo com a proposição de Jorge Pedro Sousa

(2000) que, em sentido amplo, coloca o fotojornalismo como atividade “de realização de fotografias informativas, interpretativas, documentais ou ‘ilustrativas’ para a imprensa ou projetos editoriais ligados à produção de informação de atualidade” (SOUSA, 2000, p. 12). Junto a esse tipo de imagem, os jornais sensacionalistas recorrem sempre a uma narrativa forte (Imagem 23). As fotografias de cenas de crimes contemporâneas são testemunhas eloquentes, que nos contam a história de um crime de uma perspectiva de grande impacto e apelo emocional, com manchetes e matérias que trazem geralmente detalhes do fato ocorrido, tentando transmitir as sensações de medo a seus leitores, como afirma a pesquisadora em Comunicação Social, Letícia Cantarela Matheus (2011).



Imagem 23. Recorte da matéria do jornalista Eraldo Paulino publicado no jornal Diário do Pará no dia 20 de fevereiro de 2013, Belém

Fonte: Biblioteca Arthur Viana - Fundação Cultural do Estado do Pará, 2021

Para a produção de *Corte Seco*, Bitar acompanhou, por mais de um ano, rondas policiais noturnas com fotógrafos que fazem os registros para o caderno de polícia do jornal no qual trabalha. Esse expediente, ocorrido no período de 2012-2013, rendeu a produção dessa série que tem um total de 16 fotografias, um livro com 25 imagens, algumas que não compõem a exposição, e um vídeo feito com técnicas de *time-lapse* e vídeo com fotografia fixa para forma de captação (Imagem 23) que foi exibido exclusivamente na Galeria Lunara, no Centro Cultural Usina do Gasômetro, em Porto Alegre, no ano de 2015; a série também lhe rendeu o Prêmio Marc Ferrez de Fotografia da Funarte (2013). Tanto o livro quanto o vídeo têm o mesmo título da série fotográfica. Segundo Bitar em entrevista, o nome advém da música *Fade to Black*<sup>32</sup> da banda de rock estadunidense *Metallica*. Esse título é também o nome dado a um efeito prolongado de transição usado em vídeos, do contrário pode também ser rápida como um “corte seco”. Ambas transições podem ser interpretadas como uma metáfora para o fim da vida, que pode ser às vezes de forma lenta ou abrupta.

<sup>32</sup> Significa “escurecer” na língua inglesa.



Imagem 24. Alberto Bitar, Frame do videoarte, Série *Corte Seco*, 2014, 4 m 15 s de duração, Belém  
 Fonte: Imagem cedida pelo artista

Diferentemente das fotografias de Celso Rodrigues, Bitar exacerba no colorido das imagens (Imagem 24), deixando-as com aparências pictóricas não só pela aparente textura nas fotos, mas também pelo enquadramento que necessita de um preparo. O tipo de fotografia que se faz aqui é daquelas que pode ser posada, porém precisa de preparação, cabendo ao artista escolher o ângulo que melhor privilegia o resultado da obra. A composição é realizada por uma certa “fórmula” iconográfica para compor a cena. Artifício semelhante àqueles usados nas pinturas do período renascentista, onde se centralizavam as personagens, a fim de se obter equilíbrio na composição, como uma teatralização da cena. No registro de Bitar, vemos uma harmonia provinda do posicionamento do cadáver frente às viaturas policiais e seus *giroflex* de ambos os lados e uma iluminação central. Em primeiro plano, avistamos uma figura velada por um tecido cedido provavelmente por moradores da redondeza, em um ato de pudor, no intuito de preservar a imagem da vítima. Em outras ocasiões, a vítima apresenta-se toda coberta com folhas de papel jornal que, por ironia, logo mais irá noticiar esse mesmo trágico fato. Ainda em Bitar, os elementos plásticos se unem em prol de uma coerência visual, como uma encenação.



Imagem 25. Alberto Bitar, Sem título, Série Corte Seco, 2013, Fotografia, 40 x 60 cm, Belém  
Fonte: Imagem cedida pelo artista

Nota-se que, em ambas as séries, existe uma estetização da violência, porém ocorrendo em cada uma de modo muito particular. Com Bitar, a imagem, além de enquadrar quase por completo a cena do crime, é borrada chegando, em determinadas obras, a ser quase pictural e, de certa forma, traz uma cena de uma “representação”. Já Rodrigues apresenta um enquadramento mais objetivo de forma a mostrar todo o contexto do fato. Assim, a fotografia produzida por este último traz para a imagem uma maior narratividade por mostrar a aglomeração da comunidade.

Em seus registros, Bitar optou por capturar a movimentação dos transeuntes na rua, momentos após ocorridos os homicídios. No enquadramento da imagem, vemos as viaturas de polícia, as equipes de jornalismo, além da presença dos curiosos que se amontoam ao redor do cadáver para vê-lo, não importando se conhecem a vítima ou não. Tal dinâmica não é novidade no campo da fotografia jornalística, uma vez que isso já se apresenta nos registros, nas décadas de 1930-40, do fotógrafo austro-húngaro de ascendência judaica radicado nos Estados Unidos, Arthur Fellig (1899-1968), mais conhecido pelo pseudônimo de Weegee. O fotógrafo jornalístico ficou conhecido pelos seus registros realistas da dura vida urbana em Nova Iorque permeada por crimes e mortes. Detinha um senso estético apurado atribuindo às suas imagens uma composição cenográfica. As suas imagens

estavam longe da neutralidade, eram agressivas, chocantes, sarcásticas e de forte peso simbólico (Imagem 26).

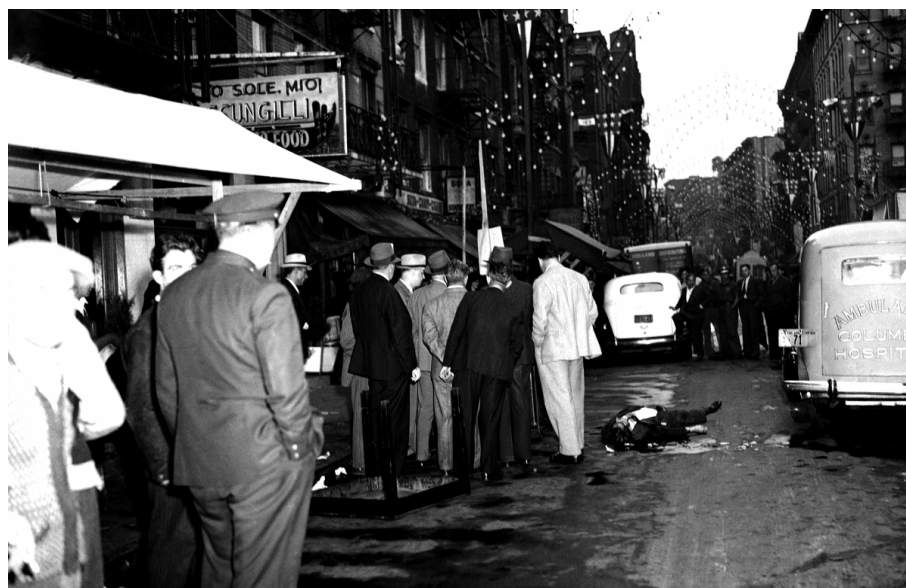


Imagem 26. Weegee, *O Sole Mio*, 1930, impressão, Nova Iorque  
Fonte: [www.icp.org](http://www.icp.org)

Para Susan Sontag (2004), todas as imagens que exibem a violação de um corpo são atraentes. Em certa medida, pornográficas, as imagens do repugnante também podem seduzir, como afirma: “Parece que a fome de imagens que mostram corpos em sofrimento é quase tão sôfrega quanto o desejo de imagens que mostram corpos nus” (SONTAG, 2005, p. 109). Atualmente, contamos com câmeras semiprofissionais em nossos celulares capazes de fazer excelentes registros que em nada deixam a desejar, se comparados a equipamentos profissionais e o seu compartilhamento com o auxílio da internet ajuda na disseminação e na banalização desse tipo de conteúdo. Essas câmeras se unem àquelas dos profissionais do ramo fotográfico que registram a cena do crime. De modo diferente, no entanto, os fotógrafos profissionais precisam se preocupar com as técnicas de composição visual para o seu registro. Sejam eles do meio artístico ou jornalístico, ambos precisam levar em consideração aspectos técnicos ou, como chamado por Aumont (2002), “elementos plásticos”, como: a composição, a luz, o tempo e o espaço.

Para um fotojornalista, como Rodrigues, o enquadramento segue o tema da matéria. O caráter evidente e expressivo desse tipo de cobertura reflete-se no plano das imagens por meio de registros secos e precisos, previamente ditados pela pauta editorial que antecipadamente define o tipo de proposição a ser contada pela

história. Segundo Frederico de Mello Brandão Tavares e Paulo Bernardo Ferreira Vaz (2005), o recorte do acontecimento funciona como uma supressão da realidade, no espaço e no tempo, separando-o de seu contexto, permitindo sua conservação e seu transporte para a mídia. E, assim, afirmam que “as fotografias jornalísticas não são inocentes: elas traduzem um acontecimento, construindo-o, recortam uma realidade, são notícia e transmitem informação” (TAVARES; VAZ, 2005, p.132). Essa construção inicia-se com a busca de indícios que ajudem a contar essa história. Um exemplo: quando presente o cadáver ainda na cena do crime, ele é posto em clara evidência, de preferência em uma composição em que todos os detalhes ajudem a contar a história e fiquem visíveis para que assim, o espectador possa sentir-se na cena do crime. A estética é preterida em relação à informação.

Diante dessa prerrogativa, para ter êxito, a imagem feita por Rodrigues deve trazer componentes informativos que saltem aos olhos do espectador e casem com o texto a ser redigido, “[...] em qualquer caso, para se abordar o fotojornalismo tem-se que pensar numa combinação de palavras e imagens” (SOUSA, 2000, p. 11-12). Assim, ambos, imagem e texto, devem se complementar, além de contextualizar o leitor (Imagem 27).

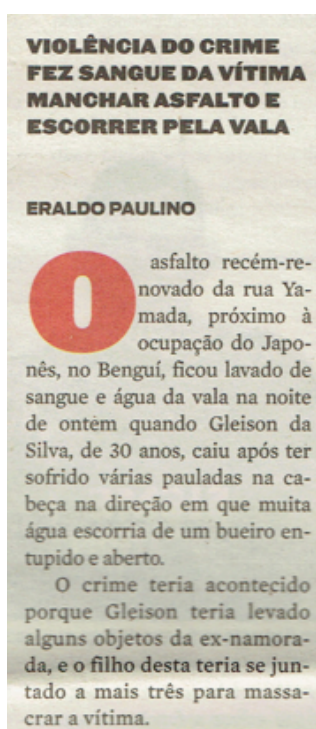


Imagem 27. Recorte da matéria do jornalista Eraldo Paulino publicado no jornal Diário do Pará no dia 20 de fevereiro de 2013, Belém

Fonte: Biblioteca Arthur Viana - Fundação Cultural do Estado do Pará, 2021

Juntos trarão: a evidência da morte; o recorte, mesmo que mínimo, da cena do crime; uma descrição minuciosa e dramática do fato; e, se possível, a provável arma usada no crime. Informações que servem para ilustrar e comover o espectador. Sobre a importância e apreciação das fotos, Sontag afirma que elas dão informações que

dizem o que existe, fazem um inventário. Para os espões, os meteorologistas, os médicos-legistas, os arqueólogos e outros profissionais da informação, seu valor é inestimável. Mas, nas situações em que a maioria das pessoas usa as fotos, seu valor como informação é da mesma ordem que o da ficção. A informação que as fotos podem dar começa a parecer muito importante naquele momento da história cultural em que todos se supõem com direito a algo chamado notícia. As fotos foram vistas como um modo de dar informações a pessoas que não têm facilidade para ler. (SONTAG, 2005, p. 17-18).

Dessa forma, o jornal, com seus textos e o recorte do fato feito pela imagem, funcionaria como um elo entre o acontecimento e o leitor. E, em suas mãos, estaria o poder de moldar a realidade graças ao seu aparato técnico (câmera, e demais recursos), proporcionando ao espectador a projeção do fato desenvolvido no local. Aumont dirá que “a foto satisfaz, assim, em particular a pulsão escópica, já que permite ver uma realidade posta em cena” (AUMONT, 2002, p. 127-128). Já Sontag argumenta que ao ser “[...] fotografada, determinada coisa torna-se parte de um sistema de informações amoldado a esquemas de classificação e armazenamento [...]” (SONTAG, 2004, p. 87). Mas, além da composição, para que a fotografia cumpra com as funções descritas, ela depende de outro aspecto fundamental para contar um fato, que é a presença da luz. Esse elemento é usado de maneira diferente por ambos os processos, artístico e jornalístico.

Em Bitar, as luzes ganham uma evidência interessante, o artista opta por não usar o *flash*. Portanto, depende somente das luzes presentes nos locais de registro, provenientes da precária iluminação urbana, das residências, das lanternas dos policiais ou do reflexo das luzes de emergências das viaturas. Para o fotojornalismo, a luz é de extrema necessidade não só por ser a base da fotografia e, sim, devido a sua capacidade de iluminação. O *flash*, criado por Ostermeyer, em 1930, aqui é indispensável, já que os fatos cobertos para o caderno de polícia dos jornais de circulação diária são homicídios que ocorrem em sua maioria no período noturno. Acoplado à máquina fotográfica, o *flash* funciona como uma lanterna, iluminando todo o ambiente a ser fotografado. Dessa forma, nenhum detalhe da cena é deixado de lado, dando destaque a objetos que muitas vezes se encontram à sombra,

perdidos na escuridão. Tal aparato permite que o leitor tenha uma visão clara do local do crime ou desastre, independente se é dia ou noite. Weegee se utilizava do *flash* de sua câmera com maestria, conseguindo, inclusive, agregar subjetividade à imagem. Ao relatar como foi feita uma de suas mais célebres fotos, *Lugares na sacada para um assassinato* (Balcony Seats at a Murder). Weegee descreveu o seu processo fotográfico para melhor apresentar o contexto do que estava vendo, mas para isso precisava usar de maneira diferente a luz da câmera. Em uma entrevista concedida em 1958 ao livro *Famous Photographers Tell How* e transcrita pela fotógrafa Erica McDonald, Weegee disse

Havia outro fotógrafo lá, que fez o que se chama de 'tomada de três metros', um instantâneo apenas de um cara caído no batente da porta de entrada, foi isso. Para mim, era como um pano de fundo. Eu andei para trás quase trinta metros, usei um *flash* poderoso e peguei toda essa cena: as pessoas sobre as escadas de incêndio, o corpo, tudo. (...) Em outras palavras, eu tentei humanizar a matéria do jornal (MCDONALD *apud* FELLIG, 1958).<sup>33</sup>

Além da luz, o tempo é outra instância que parece correr de forma diferente aos profissionais. No fotojornalismo, com a urgência de apuração das notícias, os registros fotográficos devem seguir a mesma métrica. O tempo para esse tipo de registro é curtíssimo, sua destreza técnica se dará por intermédio de sua precisão para ajustar o seu equipamento para o registro imediato da imagem. A informação não deve ser perdida, dinâmica que termina por desencadear uma tensão entre supressão ou destaque do que deve ser noticiado. Belarmino Cesar Guimarães da Costa no livro *Estética da Violência: Jornalismo e Produção de Sentidos* (1999) afirma que

a técnica narrativa derivada do modelo americano, conhecida como pirâmide invertida, representa a separação temporal entre captação informativa e sequência de exposição, de tal ordem que a organização interna da notícia incorpora a racionalidade técnica presente num sistema que requer agilidade, objetividade e precisão. (COSTA, 1999, p. 127).

A rapidez da produção jornalística enquadra o real e mostra sua precariedade, colaborando com a criação de imagens e um imaginário sobre a violência, dando enfoque a fatos, condenados a se amontoarem como tantos outros. Weegee, foi um precursor nesse quesito, habilidoso em localizar e chegar no local do fato antes que qualquer outro fotógrafo ou repórter, isso o permitia fazer registros impactantes dos eventos ocorridos na cidade que eram convertidos em furos de reportagem em jornais e tablóides. A sua dinâmica partia de uma forte rede de contatos e sociabilidade que tinha com a polícia, jornalistas, personalidades do

---

<sup>33</sup> Tradução minha.



mundo artístico, intelectuais e boêmios, chegando a ter, com autorização das autoridades, um rádio policial em seu veículo que contava com uma mini mesa de trabalho com máquina de escrever e espaço para guardar seu equipamento fotográfico (Imagem 28).



Imagem 28. Weegee, 1942, Nova Iorque  
Fonte: [www.icp.org](http://www.icp.org)

O processo de Weegee não se difere do tomado pelos fotojornalistas contemporâneos, como relatou Bitar em entrevista:

a equipe de jornalismo tem contatos no IML (Instituto Médico Legal) e na delegacia de homicídios, um dos fotógrafos, inclusive, tinha um rádio que captava a frequência da polícia. Hoje em dia, com os aplicativos de mensagens os próprios policiais ligam ou mandam mensagem.

Na ocasião do *Corte Seco*, a instância “tempo” é um dos temas centrais. Como em todas as obras de Bitar, a passagem do tempo é o fio condutor da narrativa, apresentando reflexões acerca do efêmero, das ruínas e dos apagamentos. Aqui a passagem do tempo é representada pela transição da vida para morte, da permanência para a impermanência. Temas difíceis que fez com que o artista sentisse na própria pele como é cobrir este tipo de assunto: “depois do *Corte Seco* eu passei um tempo mal psicologicamente. Apesar de a série trazer a violência, ela não é o tema principal. Para mim, o principal é a efemeridade da vida, ela nos faz refletir o quanto nós estamos de passagem”.<sup>34</sup> Esta transitoriedade da

<sup>34</sup> Alberto Bitar em entrevista ao autor via videoconferência no dia 15 de junho de 2021.

vida é demonstrada pela escolha do artista em regular o tempo, o registro de Bitar parece ser feito poucos momentos após Átropos (uma das três Parcas)<sup>35</sup> ter cortado o fio da vida e determinar o destino do indivíduo, entregando-o a Tânato,<sup>36</sup> representação da morte. A pulsão de morte (*Thanatus*), como designada por Sigmund Freud, chega ao seu ápice. A vida é segregada, chegando à sua destruição, o tempo chegou ao fim.

O domínio de Bitar sobre o tempo na fotografia é demonstrado ao manusear o equipamento fotográfico. O período de abertura do sensor de exposição da câmera segue o limite máximo que, para essa série, foi de até cinco minutos. Essa escolha proporciona a criação de duplos fantasmas na imagem, em alguns casos com o auxílio de um tripé (Imagem 29).



Imagem 29. Registro fotográfico feito por Celso Rodrigues de Alberto Bitar, durante a produção de *Corte Seco* no dia 19 de fevereiro de 2013, Belém  
Fonte: Imagem cedida pelo artista

Mas, o que seria um ruído visual para uma fotografia convencional e posteriormente provocaria o seu descarte, em *Corte Seco* ganhou uma carga poética e simbólica, pois os vivos permanentes no plano terreno efêmero contemplam juntos

<sup>35</sup> As Parcas eram as três irmãs que, na mitologia grega, determinavam o destino, tanto dos deuses quanto dos seres humanos. Eram três mulheres lúgubres, responsáveis por fabricar, tecer e cortar o fio da vida dos mortais.

<sup>36</sup> Na mitologia grega, era a personificação da morte, enquanto Hades reinava sobre os mortos no mundo inferior.

a seus espíritos o cadáver impermanente ao chão já sem alma, levado por Tântatos. Todos os presentes na imagem são congelados em uma fração do tempo. Há um ar de mistério permeando o trânsito entre a vida e a morte. Os curiosos, os policiais, os jornalistas transitam num espaço que se encontra detido, capturado por algumas horas do restante da paisagem.

O espaço é a cidade que, pela manhã, traz seus sons e movimentos, presentes no trânsito de pessoas e veículos, misturados ao tecnobrega que embala as festas à noite. Mas, quando há um crime, emudece, ninguém viu ou ouviu nada. Em *Corte Seco*, o silêncio chega a ser ensurdecedor, cortado apenas pelos choros e pelas sirenes. Nos lugares fotografados após um homicídio, as testemunhas se calam com medo de possíveis represálias, com medo de serem os próximos a estarem estendidos no chão. Estes acontecimentos suspendem a rotina dos transeuntes e moradores do local, antes público e de livre acesso, agora é tomado momentaneamente como “cenário” do crime. Os procedimentos da criminalística reforçam esse rapto, ao transformar o local em um espaço negativo, alheio à vida comum e cotidiana da população. Agora, na obra de Bitar, é fantasmagoricamente habitado por vultos e sombras.

No fotojornalismo, caberia outra proposição de espaço: vê-lo, talvez, como dispositivo da imagem. Segundo Aumont (2002), esse dispositivo seria responsável por regular a distância psíquica entre o sujeito e o espectador que perceberia na imagem um espaço representado, em outras palavras, um espaço tridimensional, fictício, imaginário ou não, referível ao espaço real por certos índices de analogia como: luz, cor, textura, elementos já citados aqui, que permitiria a projeção do espectador no local, para que ele se sinta integrado e, ao mesmo tempo, dentro do acontecimento.

Outro elemento também importante para a representação e noção de espaço: o enquadramento. Aumont (2002), por sua vez, cita Rudolf Arnheim no livro *The power of the center* (1981), “seria um fazer deslizar sobre o mundo uma pirâmide visual imaginária (e, às vezes, cristalizá-la). Todo enquadramento estabelece uma relação entre um olho fictício – [...] da máquina fotográfica - e um conjunto organizado de objetos e cenário”. Assim, “o enquadramento seria o processo mental e material em atividade fotográfica, pelo qual se chega a uma imagem que contém determinado campo, visto sob determinado ângulo e com determinados limites exatos” (AUMONT, 2002, p. 153). Todos esses elementos apresentados dialogam

entre si para que o resultado final harmonize com as expectativas do fotógrafo. Entretanto, tais anseios variam, dependendo do objetivo final da fotografia e a qual campo elas pertencerão ao final.

Ambas as imagens, realizadas por Bitar e por Rodrigues, além de terem o mesmo evento como fonte, trazem a dura realidade vivida nas metrópoles, diferindo apenas no local e na forma como são apresentadas a seu público também distinto: uma é apresentada em exposições em museus e galerias que, de certa forma, é de alcance apenas de um determinado nicho de espectadores, preferencialmente a letrada; a outra pode ser encontrada em qualquer esquina e adquirida por um valor simplório, bastando para ser consumida, uma leitura rápida.

Constatamos, de forma clara, que ambas as imagens pertencem a campos visuais diferentes, no entanto cabe ao espectador vinculá-las aos seus respectivos nichos de conhecimento, uma para o meio artístico e a outra, para o meio informativo. O que importa aqui é como cada profissional se apropria da coisa fotografada (SONTAG, 2004). Porém, independente dos seus discursos e campos, ambas as imagens nos fornecem um testemunho e causam sensações devido ao seu aparato estético. As imagens atestam algo de que ouvimos falar e de que duvidamos, no entanto se confirma no momento em que nos é apresentada a foto (SONTAG, 2004).

Tanto a fotografia como o cinema trazem, desde os seus nascimentos, o caráter técnico e o peso da tarefa de testemunhar e documentar as transformações pelas quais o mundo passa, demonstrando-as logo pelos seus primeiros registros, apresentando cenas do cotidiano dos homens, desde sua ida ao trabalho à rotina das grandes cidades. Ambos, fotografia e cinema, comportam-se como uma espécie de documento pelo qual podemos apreender e observar o comportamento social, partindo do princípio do caráter técnico da imagem e sobre como ela é percebida pelo espectador. Flusser argumenta que “O caráter aparentemente não-simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas e não imagens. O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos” (FLUSSER, 1985, p. 10).

Apesar da imagem de *Corte Seco* ser voltada para o espectro artístico, a cena de crime registrada por Bitar não perde o seu caráter documental, seu referente real. E causam aversão e fascínio tanto quanto o registro jornalístico; tal ação é caracterizada como “violência representada”, que indica a direção de uma atração

ambígua, mas efetiva, provocada pela presença da violência nos meios de comunicação, como aponta Rondelli (2000). No entanto, esses aspectos são mesclados à condição fantástica, proveniente da concepção do artista. Por intermédio de suas lentes, passamos a enxergar um mundo antes invisível e imaterial, no qual alguns indivíduos aparentam ser etéreos. Já a fotografia de cunho jornalístico, por sua vez, registra o fato tal como ele foi, sem filtros, muito embora também possa haver alterações de cunho ideológico. Sobre o referente real, Flusser afirma: "o que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é 'o mundo', mas determinados conceitos relativos ao mundo, a despeito da automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem" (FLUSSER, 1985, p. 10).

No mundo apresentado por Bitar, à concepção da imagem incorpora-se uma narrativa poética. Porém, para funcionar, deverá conter uma forte base conceitual, desde a escolha do tema, a composição, a seleção do equipamento a ser utilizado, a metodologia adotada e a técnica previamente pensadas para a ocasião, até a forma de apresentação da imagem em exposições em museus e em galerias. Aqui a escolha e recorte do fato é importante, já o conteúdo informacional é deixado em segundo plano em prol do estético conceitual.

O tamanho e o material utilizado para a reprodução das imagens de *Corte Seco* são de grande relevância para a concepção da série como o todo. Em entrevista para esta pesquisa, Bitar relata que algumas fotos foram propositalmente feitas em grande escala para que fosse possível ver alguns detalhes da cena de crime. Além disso, a presença do vidro nas molduras também teve uma especificidade, pensada para que as pessoas se vissem refletidas no evento registrado. O resultado dessa composição, se comparada com as fotografias vistas em jornal que são pequenas, apesar de quase explícitas, fez com que algumas pessoas se sentissem mal ao entrar na sala onde a série estava exposta em Belém. Tal situação, presenciada por este pesquisador, deflagra como a violência/morte pode ser objeto de fascínio e aversão ao mesmo tempo, inclusive na arte por intermédio da representação de cenas de crime.

### **2.3 “Corpo no local”: a tragicidade cotidiana da morte**

O corpo como sofredor de violência e, em muitos casos, sem vida, é uma premissa comum nas artes. No decorrer da história da arte, o tema é tratado quase sempre com muita delicadeza, no patamar do transcendental, mas também com

objetificação e fetichização do corpo e da morte. A cena da morte foi e é amplamente explorada por diversos artistas em vários períodos, trazendo em muitos casos um enquadramento trágico do fato prospectado por elementos como a luz, cor e cenário, que no decorrer deste trabalho vimos como peças centrais da representação da violência. No entanto, além desses itens, o corpo, seja vivo ou morto, fruto de violência ou acidente, também faz parte da composição como elemento poético visual. Os artistas enquadram em suas obras verdadeiras cenas de crimes, valendo-se do fascínio e da aversão humana pela morte.

No século XIX, houve uma procura por retratar a morte de forma realista por alguns artistas, tal atitude fez com que alguns críticos chegassem a afirmar que o tema havia caído no plano do vulgar, da mera realidade comum e cotidiana como relatado no livro *El Realism* (1991), de Linda Nochlin. No estudo de Nochlin, também, há a afirmação de que, em algumas obras de artistas realistas, entre pintores, escultores e escritores do mesmo século, houve um abandono completo e deliberado de expressões grandiloquentes e elevadas, com as quais eram feitas tradicionalmente as obras sobre a morte, no intuito de criar um modo de expressão novo e mais apropriado à realidade, como fenômeno elementar de experiência terrena. Tentaram, portanto,

captar e oferecer em suas obras a verdade mundana da morte, desnuda, isenta de todos os significados transcendentais [...] As manifestações não estão isentas de exagero retórico, mas expressam genericamente a atitude mental que havia por trás das obras realistas que versavam sobre a morte: esse sentido do morto entendido apenas como um zero, sem valor, e a compulsão interna do artista por encarnar esta verdade em sua obra, por capturar em palavras, pintura, mármore, a pura fenomenologia da morte. (NOCHLIN, 1991, p. 51-52).

Entre esses artistas realistas, haveria, portanto, uma sede de verossimilhança que prevalece sobre atitudes mais tradicionais e, talvez, sentimentos mais naturais. Havia um isolamento muito factual da morte de qualquer contexto de significado ou valor transcendental que a caracteriza.

Já no contexto regional, as obras visuais contemporâneas em suas mais variadas poéticas, ao trazerem a cena da morte como tema, além de tratarem do assunto de forma factual como as obras do realismo, procuram, por vez, também dialogar com questões pertinentes ao presente, como a violência e a sua exploração midiática, intercalando com temas transcendentais como a fé, a religião, a efemeridade da vida.

Nas pinturas de Flávio Araújo da série *Animal locomotion on the ground* (Imagem 30-31), os corpos são extraídos nas suas respectivas cenas de crime, retratadas nos cadernos de polícia dos jornais de Belém, metodologia essa que, também, mais tarde foi usada por Éder Oliveira. Tal procedimento artístico dá notoriedade ao corpo, o sangue que dele escorre é o índice da violência, ganha um tom de vermelho ocre, como se já estivesse seco ou em decomposição, assemelhando-se à lama barrenta. A pintura é dividida ao meio pelo ângulo horizontal, delimitada pela extensão do corpo caído no chão como se fossem animais abatidos em uma caça, a pintura é também dividida em retângulos. Segundo o próprio artista, *Animal locomotion on the ground* tem como citação a série de registros de Eadweard Muybridge, realizada entre 1884 e 1887. As linhas horizontais e verticais que, ao se convergirem, formam quadros que têm como referência a disposição sequencial das imagens que, rodadas em sequência, dão movimento às imagens. Na composição de Araújo, as imagens trazem uma ironia do movimento (*locomotion*), “a vivacidade do título, em contraposição à imobilidade das figuras deitadas, o vazio dos quadros, o atravessamento do silêncio”.<sup>37</sup>



Imagem 30. Flávio Araújo, Série Mil Palavras, *Animal locomotion on the ground (elemento I)*, Acrílica sobre PS, 0,2 x 0,3m, 2011, Belém

Fonte: [www.issuu.com/flavioaraujo/docs/portiflio\\_flavio\\_araujo2011](http://www.issuu.com/flavioaraujo/docs/portiflio_flavio_araujo2011)

<sup>37</sup> Fala do artista em entrevista feita por e-mail em 17 de julho de 2022.

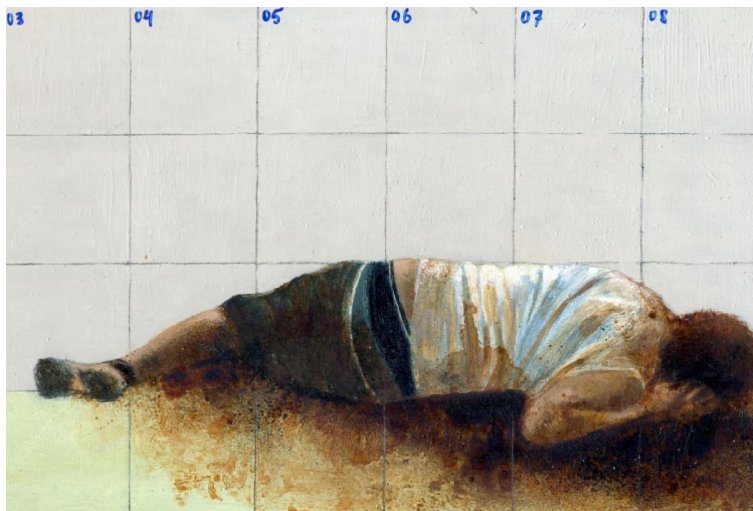


Imagem 31. Flávio Araújo, Série Mil Palavras, *Animal locomotion on the ground (elemento II)*, Acrílica sobre PS, 0,2 x 0,3m, 2011, Belém  
 Fonte: [www.issuu.com/flavioaraujo/docs/portifolio\\_flavio\\_araujo2011](http://www.issuu.com/flavioaraujo/docs/portifolio_flavio_araujo2011)

Sobre a série *Mil palavras*, Marisa Mokarzel observa: “Com domínio técnico, Flávio Araújo traz para o universo da pintura a tragicidade cotidiana estampada nos jornais, no entanto a esvazia do sentido apelativo para cobri-la de camadas invisíveis que somente o olhar atento decifra” (MOKARZEL, 2013, p. 33). Desse modo, para que possamos atingir as camadas às quais Mokarzel se refere, precisamos, metodologicamente, analisar essa e outras obras como se fossem cenas de um crime, reais ou montadas. Mas, “qual é o ganho heurístico desse olhar legal sobre a realidade? O que se vê quando se enquadra o mundo como espaço de um crime?” (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 11). Tais questionamentos, que foram realizados por Karl Erik Schøllhammer no livro *Cena do Crime – violência e realismo no Brasil contemporâneo* (2013), também cabem aqui neste estudo. Schøllhammer baseia suas ideias nas reflexões do filósofo checo-brasileiro Vilém Flusser (1920-1991).

Flusser observou que as palavras “crítica” e “criminalidade” originaram-se do grego “*krinein*” e do latim “*cernere*”, que significa algo como “quebrar” no sentido de “romper-se” e “cometer um crime” (FLUSSER, 2010, p.103). Assim, segundo Schøllhammer, “Olhar para o mundo como se olha para a cena de um crime é, portanto, uma atitude tipicamente moderna, uma atitude “crítica”, de distanciamento reflexivo e de intervenção sempre medida por uma certa violência necessária (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 12). As colocações do autor partem da exploração do cinema e da TV, analisando ficções policiais em que a cena do crime ocupa um lugar central na encenação da realidade contemporânea pela mídia. A seu ver, a literatura desenvolveu detetives “perdidos” no labirinto do mal e do crime, em tramas que



deixavam a personagem no limiar entre as relações entre o detetive, o criminoso e a vítima. “Assim, a crise do detetive como agente da racionalidade do século XIX torna-se emblema de uma narrativa cética que questiona tanto a integridade do sujeito da ação quanto o alcance de sua razão” (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 16). Ainda, segundo aquele autor,

surgiria daí uma cegueira por parte do sujeito em busca da verdade, e o crime passa a ocupar na narrativa policial o ponto focal dessa limitação de conhecimento, interrompendo a ilusão de uma coerência causal entre os acontecimentos e suas condições. Como consequência, a própria temporalidade narrativa é colocada em questão na censura entre o antes e depois que não será mais suturada por uma explicação final [...]. É precisamente esse ponto que o cadáver ocupa na cena do crime contemporânea, um lugar de trânsito entre o antes e o depois, entre uma causa e sua consequência, entre a privacidade do corpo e a violência latente do espaço público, e finalmente entre a vida do sujeito e a compreensão de sua inserção na história. (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 16).

Em sua leitura sobre a nova função do cadáver na cena do crime envolvida na retórica de Flusser, caberia ao fruidor de arte o papel de detetive e ao artista o de criminoso por montar a cena do crime em sua poética, como apontado pelo curador estadunidense Ralph Rugoff que afirma existir uma *estética forense* que atravessa boa parte da arte contemporânea que localiza o espectador no papel parecido com a de um antropólogo ou cientista forense, “obrigando-nos a juntar os pedaços de modo especulativo para criar histórias que se mantêm invisíveis para o olhar” (RUGOFF, 1997, p. 62, apud SCHØLLHAMMER, 2013, p. 24).

Nas artes visuais, Schøllhammer disserta sua análise sobre a cena do crime e do papel do cadáver por intermédio do trabalho *Apagamentos* (2004-2005) (Imagem 31), da artista mineira Rosângela Rennó (1962). Em sua proposição visual, Rennó se apropria de fotografias feitas pela polícia técnica legista australiana que, reorganizadas em recortes sequenciais, compõem uma “cenografia de apresentação que dramatiza a tensão entre os vazios e o flagrante dos corpos” (RENNÓ, 2005). As vítimas anônimas são expostas em forma de mosaico de fotogramas, que agrupados tentam de alguma forma constituir a “cena do crime/cenário” como uma forte carga ficcional.

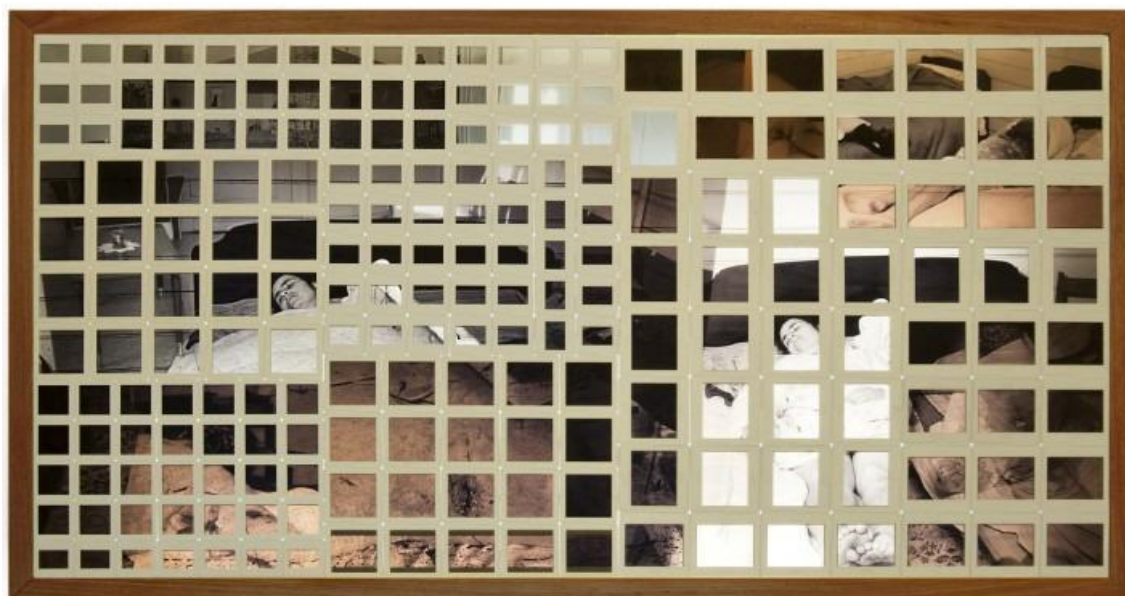


Imagem 32. Rosângela Rennó, *Apagamentos 2*, 2005 (detalhe) Slides caixa de luz de madeira e acrílico 75 x 135 x 15 cm, Coleção Américo Marques, Lisboa  
Foto: Thiago Barros. Fonte: [www.photography-now.com](http://www.photography-now.com)

O trânsito do corpo, na obra de Rennó, desperta uma certa curiosidade pela narrativa construída. Leva-nos à tentativa de saciar a pulsão escópica que, segundo Aumont (2002), aciona a necessidade de ver do indivíduo, característica do psiquismo humano que se guia mais pelas pulsões do que pelos instintos. Por sua vez, Philippe Ariès (2012) aponta que esse fascínio pela morte remonta desde a Idade Média e que, do século XVI ao XVIII, haveria uma aproximação da cultura ocidental entre Tântos e Eros, pulsão de morte e vida idealizadas por Sigmund Freud. Ariès (2012) dirá, também, que o homem por um longo período continua mantendo o mesmo olhar diante da morte. Um deslumbramento imutável também observado na série *Corte Seco* que, através de uma narrativa composta por fotografias, impingir um interesse no espectador a procurar na imagem indícios da história na qual o desfecho foi uma trágica cena de morte.

Na narrativa construída por Bitar, os corpos de vítimas da violência urbana são mais sugeridos que exibidos, em certos casos, perceptível apenas pelas pernas de uma pessoa ao chão entre a fresta da porta semiaberta de uma residência de madeira. Os cadáveres interagem com elementos representativos do cenário amazônico, desde pôster de times de futebol do interior do estado à vegetação local, como os açaizeiros (Imagem 33).



Imagem 33. Alberto Bitar, *Série Corte Seco*, Sem título, 2013, Fotografia, 100 x 150 cm, Belém  
 Fonte: Imagem cedida pelo artista

Enquanto no trabalho de Rennó tentamos juntar o que parecem ser as peças de um quebra-cabeça separadas por um espaço físico, que sugerem talvez um vácuo narrativo que seria a peça-chave para solucionar o mistério, em Bitar temos apenas uma peça, uma imagem que sugere pensar a história e a ocorrência dos fatos no sentido inverso, partindo do final, para teorizarmos o que antecedeu à morte. Já os integrantes da cena parecem estar dispostos dentro de uma moldura construída pelo jogo de luz e sombra proporcionado pelo enquadramento fotográfico, onde existe, também, uma oscilação entre o silêncio e o barulho. Algumas imagens parecem sonoras em que podemos ouvir o choro dos familiares da vítima e o cochicho dos curiosos, misturados às sirenes das viaturas policiais, quando não impera um silêncio mórbido e frio da morte (Imagens 34 e 35). O cotidiano dramático e a paisagem urbana de uma metrópole amazônica são captados como o *lugar de crime* que, segundo Schøllhammer, “é o “templo” contemporâneo do passado, uma sacralização do perdido que reinscreve a morte na cultura pela figura da transgressão da lei” (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 21).



Imagem 34. Alberto Bitar, *Série Corte Seco*, Sem título, 2013, Fotografia, 40 x 60 cm, Belém  
Fonte: Imagem cedida pelo artista

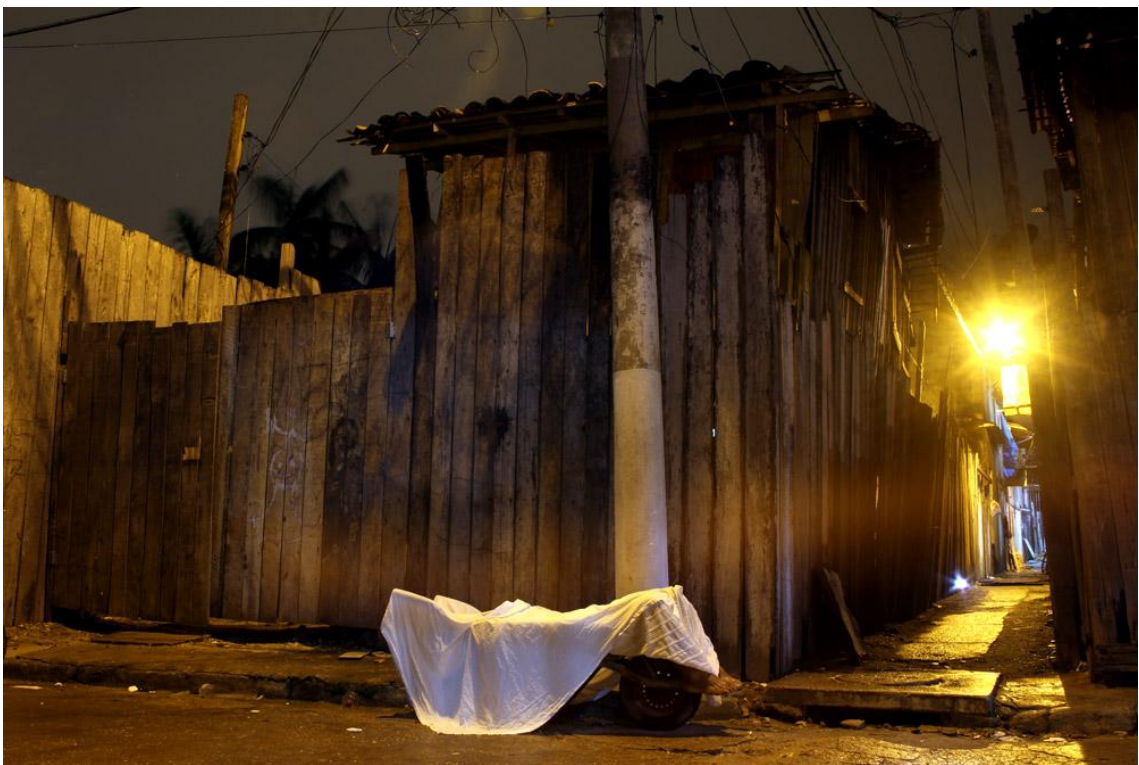


Imagem 35 Alberto Bitar, *Série Corte Seco*, Sem título, 2013, Fotografia, 100 x 150 cm, Belém  
Fonte: Imagem cedida pelo artista

As composições propostas por Bitar inquietam o observador e acabam por mexer com o imaginário, dando inúmeras possibilidades e ressignificações, sintetizando o real e o ficcional, frutos de uma sociedade em permanente mutação, característica própria da pós-modernidade que expressa a memória, a efemeridade do tempo, a subjetivação e a melancolia do sujeito, traços característicos de seus trabalhos anteriores – *Efêmera Paisagem* (2009), *Súbita Vertigem* (2015), *Imêmore (voos)* (2016), *Sobre o Vazio* (2017), entre outros. Sobre a memória, o professor e pesquisador Alexandre Santos, no texto *Voar é preciso* para o livro da série *Imêmore (voos)* (2016), diz que, no trabalho de Bitar, “a imagem fotográfica é protagonista da construção de uma memória esquecida, ignorada ou deixada de lado pelo tempo presente, através de um movimento de contradiscurso poético” (SANTOS, 2016, p. 7). A afirmação de Santos é perceptível no processo de produção de *Corte Seco*, Bitar relatou em entrevista como foi desenvolvida a ideia de construção da série:

Teve uma vez, que não vou lembrar o ano, em que fui fazer umas fotos lá na avenida Bernardo Sayão no bairro do Jurunas e passei em frente de onde era a casa de um tio meu. Aí lembrei que quando criança, bem novo, lá onde ele mora havia um terreno baldio bem ao lado e eu e meu primo fomos brincar lá e acabamos achando um cadáver.<sup>38</sup>

A lembrança recuperada, após passar em frente à casa do tio, encadeia-se à coerência da linha de pensamento que permeia seus trabalhos que dialogam com a memória. No texto *A violência está mais perto do que se imagina* (2013), presente no livro da série fotográfica, o tio de Alberto Orlando Carneiro (2013) conta em detalhes o que a mente de Bitar bloqueou quando criança: acompanhado do primo em uma certa ocasião, brincavam no quintal de casa, caçando pequenos calangos<sup>39</sup> e se depararam com um dedo enterrado no chão em meio ao mato e, após escavarem, despertos pela curiosidade, encontraram um pé. Mais tarde, após alardes aos adultos e à polícia, viram se tratar de um cadáver desovado em uma cova rasa, vítima da criminalidade e da violência urbana.

O fato de deparar-se com o cadáver de uma pessoa assassinada em um terreno baldio também fez parte da realidade do artista Wagner Almeida. Ainda na infância, por volta dos sete anos de idade, um corpo foi achado em um terreno baldio

<sup>38</sup> Alberto Bitar em entrevista ao autor via videoconferência no dia 15 de junho de 2021.

<sup>39</sup> O termo calango se refere a alguns lagartos, como os da família dos teídeos ou da família Tropicuridae, principalmente os de pequeno porte, Cnemidophorus, Tropicurus e outros que vivem geralmente no solo ou em pedreiras, alimentando-se de alguns artrópodes. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Calango>. Acesso em: 23 set. 2021.

na rua de sua casa. Uma das lembranças que ficou marcada na memória de Wagner foi a imagem da deformação no rosto da vítima, decorrida do contato com o chão ao passar várias horas após o falecimento. Tais fatos são uma triste realidade no cotidiano atual de quem vive nas áreas periféricas da Região Metropolitana de Belém, mas que fascinam a curiosidade humana e servem de capital de giro dos jornais. O escritor francês George Bataille (1987) afirma que “o crime é um fato da espécie humana, um fato dessa espécie apenas, mas sobretudo o aspecto secreto, impenetrável e escondido. O crime esconde, e as coisas mais terríveis são aquelas que nos escapam.” (BATAILLE, 1987, p. 293). Para Schøllhammer, baseado em Bataille, é a partir dessa perspectiva que podemos entender o fascínio que a cena do crime exerce sobre artistas, pois ela dialoga com o enigma do humano no seu sentido profundo, excessivo e inaugural.

Tendo como foco de suas fotografias, também, o “corpo no local”, como é conhecida, no jargão jornalístico, a presença de vítimas fatais na cena a ser documentada para o jornal, Wagner Almeida, além de expor a morte, procura também retratar a fé e a perseverança em sobreviver dos indivíduos das classes mais baixas da sociedade que vivem no mundo do crime e da marginalidade, que parece ainda se configurar com valores arcaicos de violência. Segundo o filósofo e ensaísta sul-coreano Byung-Chul Han, em seu livro *Topologia da violência* (2017), para alguns indivíduos, o matar, o cometer um homicídio possuiria, talvez, um valor intrínseco. Para Han, o que domina a economia arcaica da violência seria o princípio capitalista: “quanto mais violência se exerce, mais poder se adquire. A violência exercida sobre o outro multiplica o cabedal da sobrevivência” (HAN, 2017, p. 31).

Desse modo, em meio a um mundo cruel e desigual, onde as batalhas são feitas em nome da sobrevivência, as narrativas que surgem são gravadas na pele com tinta em forma de tatuagens, como observadas na série *Livrai-nos de Todo o Mal* (2012) (Imagens 36 e 37).



Imagem 36. Wagner Almeida, *Série Livrai-nos de todo o mal*, Sem título, 2012, Fotografia, 47 x 47 cm, Museu de Arte Contemporânea Casa das Onze Janelas, Belém  
Fonte: Coleção Diário contemporâneo de Fotografia



Imagem 37. Wagner Almeida, *Série Livrai-nos de todo o mal*, Sem título, 2012, Fotografia, 47 x 47 cm, Museu de Arte Contemporânea Casa das Onze Janelas, Belém  
Fonte: Coleção Diário contemporâneo de Fotografia

A série é composta por oito fotografias e foi premiada na categoria Homem Cultura Natureza, no ano de 2013, no Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia, em Belém. Almeida, como Bitar, também divide sua vida entre o campo artístico e o fotojornalístico, assim como o mesmo tema de enfoque. Porém, as séries divergem exatamente na forma como é feito o recorte desse universo. Bitar, por exemplo, em algumas obras de sua série, faz fotos de planos abertos que pegam todos os elementos e personagens do local onde o cadáver foi encontrado, quase como se fosse uma construção pictórica. Já Almeida se detém em um plano fotográfico fechado que, de tão perto, parece abraçar os mortos. São torsos, braços e costas das vítimas, registrados com *close* em suas tatuagens rudimentares com mensagens bíblicas, notas de dinheiro ou palhaços armados,<sup>40</sup> para Foucault (2014), as tatuagens funcionam como vinhetas de proeza ou de seu destino. Em certos casos, a tinta gravada na pele se confunde com as manchas de sangue. Suas composições e recortes têm similitude com algumas da série fotográfica *The Morgue*, na obra *Hacked To Death I e II e Homicide* (1992) do artista estadunidense Andres Serrano (1950) (Imagem 38 e 39). Segundo Annateresa Fabris:

Os cadáveres que Andres Serrano apresenta na série *The Morgue* (1992) são sujeitos [...] a um processo de extrema teatralização e estilização graças ao uso híbrido de recursos pictóricos e fotográficos, tais como enquadramento, suspensão espacial, fragmentação, repetição, iluminação dramática, *trompe-l'oeil*, cromatismo matizado. Ao mesmo tempo estranhas e atraentes, as imagens de Serrano remetem antes à história da arte do que à realidade da morte. (FABRIS, 2010, p. 124).

Na obra de Serrano, a morte é particularmente irrelevante e banal. A disposição solitária dos membros e corpos no necrotério tem um ar de solidão e insensibilidade perante a morte, as fotografias têm como título a causa da morte do indivíduo. Embora, na obra de Serrano, as partes do corpo não estejam obliteradas, podemos verificar o interesse comum na representação da morte violenta com enquadramentos aproximados em relação ao corpo.

---

<sup>40</sup> Criminosos que portam essa tatuagem normalmente têm envolvimento com roubo, formação de quadrilha e morte de policiais. Muito associada à malandragem, a figura do palhaço costuma ser tatuada com um sorriso sarcástico e irônico. Os detalhes são importantes: caso a tatuagem tenha lágrimas pretas, significa que amigos foram mortos por rivais. Caso tenha lágrimas vermelhas, os camaradas foram mortos pela polícia. E se o desenho do palhaço estiver acompanhado de caveiras é quase certo que se trata de um assassino de policiais. A quantidade de caveiras marca quantos policiais ele já matou. Fonte: Revista Super Interessante. Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-significam-as-principais-tatuagens-de-presidiario/>. Acesso em: 1 jun. 2022.





Imagem 38. Andres Serrano, The Morgue, *Hacked To Death I e II*, 1992, Fotografia, 126 x 152 cm  
 Fonte: [www.andresserrano.org](http://www.andresserrano.org).



Imagem 39. Andres Serrano, The Morgue, *Homicide*, 1992, Fotografia, 28 x 36 cm  
 Fonte: [www.andresserrano.org](http://www.andresserrano.org)

Para Lage e Klautau, Almeida faz o mesmo a que a mídia está acostumada ao “construir para os consumidores da imagem uma galeria de gente sem rosto cuja identidade amorfa e homogênea se traduz no grande mal, no mundo do crime e da violência que estimula em nós o desejo de extirpar os males” (LAGE; KLAUTAU FILHO, 2018, p. 223). As fotos de Almeida apontam para um sentimento de desolação diante de um mal que parece ser inevitável, de um destino traçado a ferro e fogo do qual não é possível escapar. Há um ar de melancolia, como afirmam Lage e Klautau Filho.

A escrita sobre a pele anuncia uma melancólica fragilidade do outro diante do caos social. Em especial, as tatuagens verbais indicam o sentimento daqueles que, agarrados aos valores da religião, em desespero, acreditam, no impossível (LAGE; KLAUTAU FILHO, 2018, p. 223).

Os sentimentos melancólicos que surgem a partir de uma leitura de defesa sobre o assunto pelo qual somos constantemente bombardeados podem, no entanto, ficar em segundo plano quando a cena do crime funciona como local de denúncia no intuito de expor a realidade e causar desconforto, como no caso de *Atentado ao Poder* (1992), de Rosângela Rennó (Imagem 40).



Imagem 40. Rosângela Rennó. À esquerda: *Atentado ao Poder* (*The Earth Summit*), 15 fotografias P&B em papel resinado (fotos apropriadas de jornais), acrílico, parafuso e 2 lâmpadas fluorescentes, texto em adesivo aplicado sobre parede, 1992 - À direita - Uma das fotos ampliada, 320 x 25 x cm  
Fonte: [www.rosangelarenno.com](http://www.rosangelarenno.com)

A obra em forma de instalação foi composta por fotografias de pessoas vítimas de homicídio, retiradas dos jornais *A Notícia* e *O Povo na Rua*, do Rio de Janeiro. A proposta da obra era expor aos espectadores da arte uma problemática evidente do cotidiano carioca. As 13 imagens que compõem a obra foram coletadas dos jornais entre 13 e 14 de junho de 1992, período em que estava acontecendo no Rio de Janeiro a *II Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento*, também conhecido como Eco-92 ou Cúpula da Terra. O propósito do evento era que a comunidade política internacional discutisse o conceito de “desenvolvimento sustentável”, admitindo que era necessário conciliar a expansão econômica com a utilização dos recursos naturais, conforme Kaminski (2020). A proposta de Rennó era claramente dar evidência aos 13 assassinatos ilustrados

pelas imagens e também servir de crítica à espetacularização midiática do discurso demagógico sobre a possibilidade de um “desenvolvimento sustentável” (KAMINSKI, 2020, p. 65). Ao analisar o trabalho de Rennó sob a ótica forense, seria como se ela tivesse deslocado as diversas cenas de crimes, unido-as em uma só composição dentro de uma sala expositiva, dispondo-as uma ao lado da outra, como se quisesse acumular o impacto de cada fato na tentativa de que o volume fizesse barulho diante do silêncio das autoridades diante da violência urbana.

Assim como Barrio, a artista Berna Reale, em 2009, também se utilizou de subterfúgios da carne e da menção ao corpo dilacerado. Na obra *Quando todos calam* (2009) (Imagem 41), a artista utiliza o próprio corpo como questionamento ao silêncio e ao descaso governamental perante a violência, em uma cena de banquete ou de sacrifício.



Imagem 41. Berna Reale, *Quando Todos Calam*,  
Performance orientada para a fotografia, 2009, Belém  
Fonte: REALE, Berna, 2015

A obra, que em sua forma original é um tríptico, foi o Grande Prêmio do Salão Arte Pará, de 2009. Os pesquisadores Marisa Mokarzel e Orlando Maneschy, em um texto extraído do catálogo do salão, descrevem a obra da seguinte forma:

Trata-se de uma foto-performance em que o ato e as imagens fundem-se em processos aparentemente independentes. De fato, o ato, a relação vivida no lugar não se repete no espaço expositivo. A imagem transportada para o papel adquire uma força poética de difícil tradução. O corpo nu, pousado sobre a mesa, sobre a toalha branca, conjuga-se ao vento, às

negras nuvens, aos abutres. Nem as vísceras expostas sobre o ventre permitem a literalidade do ato vivido. Significados se sobrepõem e o lugar-símbolo da cidade perde ou deixa adormecer a identidade, transformando-se em outro território não identificável. Quando todos calam emerge do silêncio, das dúbias e múltiplas falas, da solidão, da estética que, envolta ao discurso, transcende o religioso, o político, para tornar-se pura poesia. (MOKARZEL; MANESCHY, 2009, P. 24).

Na ocasião da performance, a artista se mostra despida em uma mesa de madeira coberta com uma toalha branca rendada, como um animal abatido para um banquete. Como pano de fundo, temos o *Ver-o-Peso*, símbolo de Belém do Pará, local de contrastes, onde encontramos muita fartura de alimentos ao lado da pobreza das pessoas, procurando, através do comércio, ganhar sua renda para sobreviver. Seu corpo está coberto por vísceras bovinas e sobrevoando, ao seu redor, estão os urubus típicos do local, atraídos tanto pelas vísceras que cobrem Berna como pelos restos de peixe e outros alimentos que são descartados próximos à feira. Para Marisa Mokarzel, a performance de Reale “traz o ato simbólico do corpo oferecido como alimento, revelando o trânsito entre morte, vida, religião e cultura” (MOKARZEL, 2015). O corpo estendido, uma oferenda, como uma espécie de maculação purificadora ou pacificadora, uma tragédia física, apesar da ausência das correntes, lembra o sacrifício da princesa etíope Andrômeda<sup>41</sup> para acalmar a ira de Poseidon, deus dos mares. Porém, sem perspectiva de ser salva pelo herói Perseu, padece em prol da apaziguação dos deuses (ARRUDA JÚNIOR, 2012).

Esse ritual de sacrifício, no entanto, parece não agradar mais aos deuses e titãs, pois a violência na região não cessa. Questionada em entrevista à revista *Dasartes*, em novembro de 2003, sobre o que pode a arte, Berna Reale afirma: “não sei se a arte pode muito, só sei que é o único instrumento que tenho para protestar contra o que eu penso ser injusto”.<sup>42</sup> E para alcançar êxito nesse desafio, o corpo funciona como meio do artista se comunicar com o público, firmando-se como expressão que pode decorrer de outras manifestações artísticas. De acordo com Douglas Negrisolli:

O corpo do artista, após a modernidade, é propriamente o objeto de muitos que se comprometem em acessar a experiência humana com essa linguagem trazida de outras formas de arte, como a dança e o teatro. As artes visuais são profundamente marcadas pela *performance* em algo que leva o artista mais próximo do espectador. A *performance* une, referencia e dá novo rumo ao trabalho do artista. A própria experiência visual do artista é

<sup>41</sup> A princesa Andrômeda, segundo a mitologia grega, era filha de Cefeu rei dos etíopes, que fora aconselhado por um oráculo, a sacrificar a filha para apaziguar as divindades marinhas. BULFINCH, Thomas. *O Livro de Ouro da Mitologia*. 26. ed. Rio de Janeiro, 2012. p. 146.

<sup>42</sup> Este depoimento consta na entrevista concedida à revista *Dasartes*, ano 5, nº 30, out/nov de 2003.

concebida no ato da *performance*. O artista pensa, estuda os movimentos e aonde quer chegar com eles; a linguagem torna-se um meio e o próprio corpo como um fim para o que o artista quis transmitir ao público. (NEGRISOLLI, 2012, p.153).

No vídeo-performance *Ordinário* (2013) (Imagem 42 e 43), Reale conduz pelo bairro do Jurunas, em Belém, tido como um dos maiores índices de violência da cidade, um carrinho de mão cheio de ossadas humanas. A artista recolhe com as próprias mãos cerca de 40 ossadas humanas advindas de homicídios.



Imagem 42. Berna Reale, *Ordinário*,  
Performance orientada para a fotografia, 2013, Belém  
Fonte: REALE, Berna, 2015



Imagem 43. Berna Reale, *Ordinário*,  
Performance orientada para a fotografia, 2013, Belém  
Fonte: REALE, Berna, 2015

Os corpos das vítimas não identificadas, por não terem documentos ou por não terem sido procurados por parentes e conhecidos, são recolhidos pelas autoridades. São comumente encontrados por policiais em cemitérios clandestinos em meio à mata ou em terrenos baldios, sendo armazenados em um depósito à espera de identificação que, quando não vem, tornam-se indigentes. Em sua proposição, Berna encarna a própria morte carregando com um carrinho de mão, expondo o que resta após a morte, em um bairro pobre e marginalizado, e, muitas vezes, esquecido, justamente por conta disso. No entanto, parafraseando Walter Benjamin no texto *Pequena história da fotografia*, “existe em nossas cidades um só recanto que não seja a cena de um crime?” A resposta seria não, mas a periferia é o local mais vulnerável onde a cena do crime é trivial. É onde encontramos o corpo recém morto, como em Alberto Bitar e Wagner Almeida que depois parece entrar em decomposição; e, em Flávio Araújo, até por fim irem embora, o sangue, a pele e a carne e com eles se apagam alguns sinais da violência, restando somente os traumas mais profundos que fraturaram ou quebraram os ossos. Esses são o que ainda resta em Berna Reale e que, por ventura, ainda podem contar uma história. Mas, até quando vão restar os ossos?

### 3 VERMELHOS: ATRIBUIÇÕES SIMBÓLICAS DAS VIOLÊNCIAS URBANAS

*Foi a partir do vermelho que o homem fez as suas primeiras experiências coloridas, alcançou os primeiros êxitos e depois construiu o seu universo cromático.*  
Michel Pastoureau (2019)

#### 3.1 Vermelho: impregnado no cotidiano brasileiro

Vermelho é uma cor essencial, presente em todas as escalas de “cores primárias”, seja como “matiz primário” ao lado do azul e do amarelo, sistema usado em tintas de uso artístico moderno. Na área gráfica, compreende-se como a escala subtrativa (pigmento) de nome CMYK,<sup>43</sup> em que, para a obtenção do vermelho, é necessária a mistura de dois pigmentos primários desta escala: o magenta e o amarelo. O magenta, junto ao preto, ciano e novamente o amarelo, compõe as cores primárias desse sistema colorimétrico usado nas prensas, impressoras, fotocopiadoras para produzir material gráfico como revistas, jornais, panfletos, *banners*, entre outros. O vermelho também é integrante primário na escala aditiva (luz), aqui, por sua vez, junta-se ao azul e ao verde para formar a escala RGB,<sup>44</sup> utilizada para reproduzir as cores em aparelhos eletrônicos, como monitores de TV e computadores, retroprojetores, scanners e câmeras de vídeo e fotográficas digitais.

Amplamente presente no mundo contemporâneo, a cor vermelha é preponderantemente usada, tanto no Ocidente como no Oriente. Tal fato, decorre da sua fácil percepção visual, destacando-se com facilidade na paisagem. E, assim, tem diversos significados culturais, como as demais cores, que agregam valor, sentimentos e emoções no seu uso, variando conforme o período, a nacionalidade e a área do conhecimento onde é empregada, seja em produções do campo da publicidade e propaganda ou nas áreas abarcadas pela arte como: o design, a arquitetura, o teatro, cinema e as próprias artes visuais como um todo. Donis A. Dondis, no seu estudo sobre os elementos da sintaxe visual, comenta sobre cor como um elemento no processo visual:

Como a percepção da cor é o mais emocional dos elementos específicos do processo visual, ela tem grande força e pode ser usada com muito proveito para expressar e intensificar a informação visual. A cor não apenas tem um significado universalmente compartilhado, como um valor informativo

---

<sup>43</sup> CMYK é a abreviatura do sistema de cores subtrativas formado por Ciano (Cyan), Magenta (Magenta), Amarelo (Yellow) e Preto (Black (Key para não confundir com o B de "Blue" no padrão Hi-Fi com RGB)).

<sup>44</sup> RGB é a abreviatura de um sistema de cores aditivas em que o Vermelho (Red), o Verde (Green) e o Azul (Blue) são combinados de várias formas de modo a reproduzir um largo espectro cromático.

específico, que se dá através dos significados simbólicos a ela vinculados. (DONDIS, 2003, p. 69).

A predominância da cor vermelha está, também, diretamente ligada ao fato de ser uma das cores mais antigas produzidas pelo homem, teria sido a primeira cor a ser usada para colorir e preencher uma figura, o preto era o contorno e o branco a ausência de cor. Segundo o historiador e antropólogo francês Michel Pastoureau (2005), os seres humanos, desde muito cedo, aprenderam a fabricá-la. Há registros da cor datados de 45 mil anos atrás, no período Paleolítico Superior. Nesse período, a coloração “vermelha ocre” ou “vermelho boulo” provinha do óxido de ferro extraído da hematita ( $Fe_2O_3$ ) que era predominante e dividia espaço com o preto e o branco, cores produzidas em algumas ocasiões com pigmento proveniente da mistura de carvão, gordura, sumo de plantas, ovos de aves, argila e terras de diferentes tons de vermelho, misturadas a sangue de animais (HELLER, 2021, p. 128).

No Ocidente, a cor pode ganhar uma variada carga simbólica, desde as conotações ligadas à luxúria, à paixão e ao amor, matizando de forma diversa para a agressividade, a violência e a morte. Neste último aspecto, o pesquisador e professor Dr. em Comunicação e Semiótica, Luciano Guimarães, afirma que a cor vermelha é agressiva por natureza

de caráter hipolingual, ou seja, dos códigos primários, biofísicos, que, somada à identificação da cor com o elemento mitológico fogo, como cor da proibição, do não poder tocar (porque queima), e com a cor do sangue, da violência, faz também com que o vermelho seja construído por sistemas de códigos hiperlinguais, ou seja, de códigos terciários, os códigos da cultura [...] (GUIMARÃES, 2001, p. 114).

No Brasil, a cor vermelha está sempre à vista. É comumente visualizada naquela que é considerada, por alguns, a maior paixão nacional, o futebol. Inúmeros são os times que têm o vermelho como cor oficial, desde os gaúchos Guarany e Internacional; o pernambucano Sport Club; o baiano Vitória; os paulistas Red Bull Bragantino, Ituano, São Paulo e Corinthians, são alguns exemplos. Porém, o mais famoso a ter a cor junto ao preto em seu uniforme é o Flamengo. O time carioca é detentor do título de maior torcida do país, de acordo com a pesquisa do Instituto Datafolha de 2021,<sup>45</sup> fato que nos leva a pensar no número de pessoas usando vermelho em dias de jogo. O Flamengo, em nível mundial, fica em segundo lugar em número de torcedores, atrás somente do time inglês Manchester United, ou *Red*

---

<sup>45</sup> Site Placar. Datafolha: Flamengo tem maior torcida do país com 20%; veja lista  
Fonte: <https://placar.abril.com.br/esporte/datafolha-flamengo-tem-maior-torcida-do-pais-com-20-veja-lista/>. Acesso em: 15 de dezembro de 2021



*Devils* (Diabos Vermelhos), como são conhecidos, que, no caso, também têm o vermelho como cor oficial.

Outro fator que traz o vermelho à visão são as festas populares. No carnaval, por exemplo, são inúmeras as agremiações de samba que têm a cor rubra em suas bandeiras, sempre em conjunto com outra cor para dar contraste, algumas agremiações possuem até quatro cores oficiais. As festividades de carnaval mais populares e, conseqüentemente, destino de turistas de todo o mundo, estão localizadas na Região Sudeste, mais especificamente nos estados de Rio de Janeiro e São Paulo. No carnaval carioca, as agremiações de escola de samba mais populares que têm o vermelho como cor oficial e que comumente desfilam pelo grupo especial são a Acadêmicos do Grande Rio, Acadêmicos do Salgueiro, Estácio de Sá e Unidos do Viradouro. Já em São Paulo, alguns exemplos são Acadêmicos do Tucuruvi, Dragões da Real, Mocidade Alegre e Tom Maior.

Outra festividade, na Região Norte, que a exemplo tem a representação da cor vermelha é o *Festival Folclórico de Parintins*. A festa é realizada sempre no mês de junho, tem o bumbódromo como local específico para a apresentação do evento, equivalente ao sambódromo onde as escolas de samba desfilam no Sudeste. A festividade dura cerca de três noites, em que há a disputa de apresentações entre o *Boi Garantido* representado pela cor vermelha na forma de coração na testa e o *Boi Caprichoso*, pela cor azul<sup>46</sup> em forma de estrela também na frente do animal; ao final das festividades vence o Boi que teve a melhor combinação de beleza, de performance e de enredo.

Além desses exemplos na cultura popular, a cor vermelha também tem a sua representatividade nos símbolos nacionais, pois está presente, mesmo que de forma indireta, no próprio nome do país, “Brasil”. Originalmente, o nome deriva da árvore pau-brasil (Imagem 44) como apontado pelas historiadoras Lilia Moritz Schwarcz e Heloisa Murgel Starling, no livro *Brasil: Uma biografia* (2015):

O pau-brasil era originalmente chamado ‘ibirapitanga’, nome dado pelos índios Tupi da costa a essa árvore que dominava a larga faixa litorânea (...) A madeira era muito utilizada na construção de móveis finos, e de seu interior extraía-se uma resina avermelhada, boa para o uso como corante de tecidos. (...) Tanto a madeira como o corante eram conhecidos por diferentes nomes – ‘brecillis’, ‘bersil’, ‘brezil’, ‘brasil’, ‘brazily’ –, sendo todos derivados do nome latino ‘brasilica’, cujo significado é ‘cor de brasa’ ou ‘vermelho’. (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 41-42).

<sup>46</sup> A cor azul, assim como o verde são tradicionalmente as cores opostas ao vermelho (Pastoureau, 2019).

Sua extração e exportação pelos europeus foi cantada no samba enredo da escola de samba carioca Imperatriz Leopoldinense no ano de 2004:

Viagem ao Novo Mundo  
Deu a Vespúcio a primazia  
De erguer em Cabo Frio  
Fortaleza e feitoria  
Depois partiu com o nosso pau-Brasil  
Deixando aos marinheiros poesia  
Visão do infinito, lugar mais bonito  
Era o chão da Utopia  
Quem dera a paz e a harmonia  
Ver meu país cantar feliz  
Na sombra de um pau-Brasil  
Um samba da Imperatriz

Composição: Carlos De Olaria / Guga / Jeferson Lima / Me Leva / Veneza

O nome da árvore *pau-brasil* na família linguística tupi-guarani, também faz referência à sua cor avermelhada, de nome *ibirapiranga* ou *ibirapitanga*, em que o prefixo “ibira” significa literalmente “brotado do chão” ou “tirado da terra” e o sufixo “piranga” ou “pitanga” significando vermelho.



Imagem 44. Fissura no tronco de Pau-Brasil, com seiva avermelhada.  
Fonte: [www.nationalgeographicbrasil.com](http://www.nationalgeographicbrasil.com)

Já em Belém, assim como no resto do estado do Pará, a cor é comumente encontrada por toda a cidade, na pintura dos barcos, nas vestes feitas de chita<sup>47</sup> dos dançarinos de carimbó, nas plumagens dos guarás<sup>48</sup> que voam sobre os rios

<sup>47</sup> A chita é um tecido barato constituído de algodão, sua principal característica são as cores vibrantes e intensas. As estampas florais são as mais comuns, no entanto pode-se encontrar outros desenhos. Muito usado no artesanato, na decoração e também no vestuário.

<sup>48</sup> O guará (*Eudocimus ruber*) é uma espécie de ave pelecaniforme da família *Threskiornithidae*. Também é conhecida como íbis-escarlata, guará-vermelho, guará-rubro e guará-pitanga. É uma ave típica do litoral atlântico da América do Sul, reproduzindo-se sobretudo em regiões de mangue.

amazônicos, nas letras que compõem as faixas com propagandas das festas de aparelhagens que tocam o tecnobrega. Nas feiras, na coloração das carnes, das frutas e frutos como o urucum, a pimenta, o jambo e a acerola, algumas endêmicas da Região Norte, no entanto, são possíveis de serem achadas em todo o Brasil, assim como em outros países, devido à exportação. Exemplo clássico disso é o açaí (*Euterpe oleracea*), fruto que, apesar da coloração roxa, quase preta, é simbolizado pela cor vermelha.

O açaí, típico da Região Amazônica, é encontrado em área de várzea. No Brasil, é encontrado nos estados do Acre, Amapá, Amazonas, Maranhão, Pará, Rondônia e Tocantins e também nos países vizinhos: Colômbia, Equador, Guianas, Peru e Venezuela, assim como de Trinidad e Tobago e nas bacias hidrográficas da Colômbia e Equador que desembocam no Oceano Pacífico.<sup>49</sup> Sendo consumido antes do período pré-cabralino, é a base da alimentação dos nortistas do Brasil, equiparado ao arroz e ao feijão em outros estados. Seu consumo em forma de polpa é feito por intermédio de casas especializadas na sua extração. Esses estabelecimentos estão presentes em toda a capital e interior do estado, são sinalizadas por bandeiras vermelhas colocadas estrategicamente nas esquinas (Imagem 45). Fora do Pará, a polpa do fruto é admirada como energético natural,<sup>50</sup> chegou ao recorde de mais de 5 mil toneladas exportadas em 2020, segundo dados da Federação das Indústrias do Estado do Pará (Fiepa).<sup>51</sup>

---

A plumagem é de um colorido vermelho intenso, devido a sua alimentação à base de um caranguejo que possui uma grande quantidade de betacaroteno, sendo assim responsável pelo tingimento das plumas. Em cativeiro, caso haja mudança em sua alimentação, as plumas perdem a cor e ficam com um tom cor-de-rosa apagado. Fonte: Arquivo digital artigo *O guará*. Disponível em: <https://www.guaraquecaba.com.br/o-guara/> Acesso em: 16 fev. 2022.

<sup>49</sup> Fonte: Texto adaptado do estudo: Henderson, Andrew; Gloria Galeano & Rodrigo Bernal 1997. *Field Guide to the Palms of the Americas*: 124. Princeton Paperbacks.

<sup>50</sup> O açaí é reconhecido por ser um energético natural devido aos carboidratos presentes na fruta, essenciais para o bom funcionamento do organismo. Além disso, possui boas gorduras, que colaboram para a manutenção do metabolismo e ainda tem o poder de reduzir o colesterol ruim (LDL). A diminuição do mau colesterol deve-se à antocianina, um corante presente na fruta e também nas uvas e demais alimentos com a coloração roxa. Fonte: <https://www.uol.com.br/vivabem/noticias/redacao/2018/10/13/beneficios-do-acai-para-a-saude-veja-como-consumir-e-se-engorda.htm>

<sup>51</sup> Fonte: Arquivo digital do Jornal *O Liberal*. Disponível em: <https://www.oliberal.com/liberalamazon/exportacao-de-acai-cresce-quase-15-000-em-dez-anos-1.390089>



Imagem 45. À esquerda bandeira de sinalização de ponto de venda de açaí em Belém<sup>52</sup>, à direita obra do artista visual paraense Emmanuel Nassar, 2020, Açaí, pintura sobre papel, 32 x 39cm  
Fonte: [www.galeriamillan.com.br](http://www.galeriamillan.com.br)

A cor vermelha também está presente na bandeira e no brasão de armas do estado do Pará (Imagem 46). Bandeira que antes era do Clube Republicano Paraense, foi hasteada pela primeira vez na ocasião da adesão do Pará à independência do Brasil, em 16 de novembro de 1889. Meses depois, foi incorporada como bandeira do estado, fato ocorrido depois da proposta apresentada pelo deputado Higino Amanajás, sendo aprovada pela Câmara Estadual em 3 de junho de 1890. A autoria da bandeira é atribuída ao republicano Philadelpho de Oliveira Condurú (CARVALHO, 1904).

Na bandeira, está contida uma faixa branca de caráter planetário representando o Zodíaco em sentido diagonal decrescente, da esquerda para a direita, diferente da bandeira original do Clube Republicano Paraense em que a faixa se encontrava na vertical centralizada. Atualmente, a faixa faz alusão tanto à linha do equador quanto ao Rio Amazonas; ao meio, uma estrela azul simbolizando o próprio estado na bandeira do Brasil (Espiga)<sup>53</sup>. É a única estrela acima da faixa com os dizeres “Ordem e Progresso”, esse detalhe contém duas possíveis explicações: uma seria que, no período da proclamação da república, o estado do Pará era o único com a capital Belém localizada mais setentrional do país; a outra seria porque o estado foi a última província a aderir à Independência do Brasil perante Portugal. Por sua vez, o retângulo vermelho que avistamos na bandeira decorre da homenagem ao sangue e ao espírito do povo paraense, simbolizando a dedicação do povo às causas patrióticas (RIBEIRO, 1933).

<sup>52</sup> Fonte: <http://pcnorteando.blogspot.com/2017/04/acai-e-ciencia.html>

<sup>53</sup> A estrela alfa de primeira grandeza da constelação de Virgem.

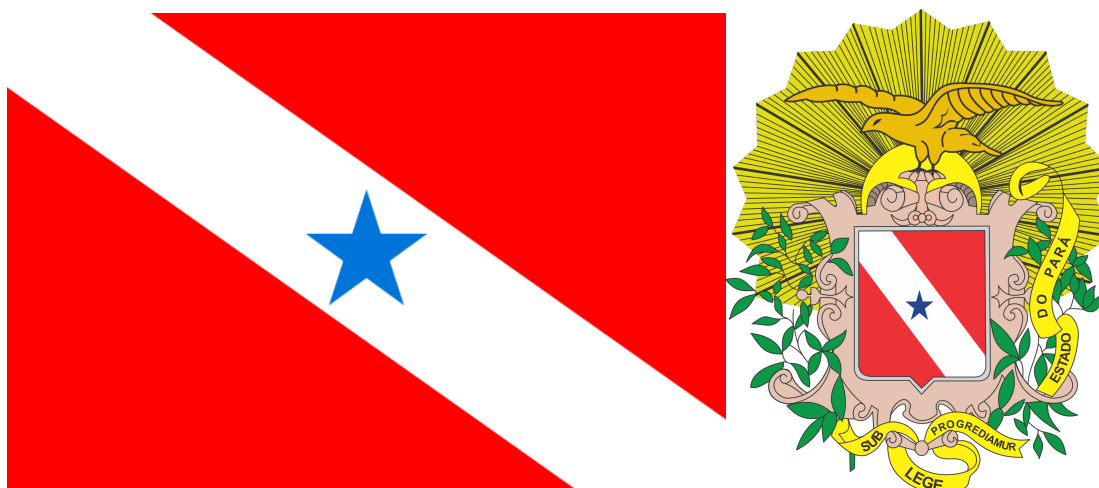


Imagem 46. À esquerda a Bandeira do estado do Pará e à direita o Brasão ou Escudo de Armas do Pará  
Fonte: ALVES. Derly Halfeld, 2011

Assim, sendo o Brasil um país no qual a cor vermelha tem grande emprego na cultura do cotidiano, podemos esperar que os artistas tenham passado a utilizá-la em suas poéticas, muitos dos quais para representar situações de violências.

As bandeiras, sejam de açaí ou de Estado, também são fonte de inspiração para a produção visual do artista paraense Emmanuel Nassar (1949). Em suas proposições visuais, trabalha com símbolos visuais da cultura popular, com pinturas com padrões geométricos em forma de bandeiras, objetos, chapas de metal, cores que remetem ao circo, brinquedos infantis de madeira, propagandas, pinturas de rua, de casas e de barcos. O conceito de seu trabalho advém da pintura urbana popular encontrada no caos urbano de uma cidade com suas feiras e mercados livres rústicos inseridos de forma periférica no mundo contemporâneo. Por intermédio de composições, seja em chapas de metal, bandeiras em tecido (Imagem 46) ou em papel ou pinturas em telas. O artista se apropria da visualidade que cerca a população das periferias e converte em trabalhos ambíguos que vão da brincadeira à violência (NERY; DUFRÊNE, 2018).



Imagem 47. Emmanuel Nassar, *Fear Flag*, 72 x 98 cm, 2010, Masp, São Paulo  
Fonte: NASSAR, 2018

A história da bandeira vermelha é comumente associada a um emblema socialista e comunista, atrelada particularmente à esquerda revolucionária, diferente, por exemplo, da bandeira do estado do Pará que, como visto, foi originária de um movimento republicano. A bandeira vermelha também foi símbolo de inúmeras revoluções como a Francesa (1789-1799), a Revolução de Outubro na Rússia, também conhecida como a Revolução Bolchevique (1917), a Revolução de Fevereiro (1917) que inaugurou a primeira fase da Revolução Russa (1917) são alguns exemplos. No Brasil, no campo político, a bandeira vermelha é símbolo do Partido dos Trabalhadores (PT) (Imagem 48), fundado em 1980 e que integra um dos maiores movimentos de esquerda da América Latina.



Imagem 48. Símbolo do Partido dos Trabalhadores (PT)  
Fonte: [www.pt.org.br](http://www.pt.org.br)

### 3.2 Coral: a cor como potência nas ações sócio-políticas performativas

Na idade antiga, os europeus veem a cor vermelha como símbolo de autoridade e de poder, sendo o seu uso destinado às vestes de reis, imperadores e figuras de grande destaque social. Tal apreço pela cor, nesse período, desenvolveu todo um movimento cultural em torno da produção do pigmento utilizado para o tingimento de tecidos. Durante o período do Império Romano (27 a.C.-395 d.C.), uma das fontes de obtenção do pigmento era de origem animal, mais especificamente oriundas das secreções das mucosas do múrice ou murex (*Murex tribulus*), espécie de molusco gastrópode marinho, carnívoro, pertencente à família *Muricidae*, obtendo os tons de vermelho-púrpura ou púrpura tória. Entretanto, por ser um animal raro, encontrado somente nas águas do Mediterrâneo Ocidental, encareceria o processo de tingimento e, por isso, seria somente usado para colorir as roupas de pessoas importantes, como generais e imperadores (PASTOUREAU, 2005). No entanto, com o passar dos séculos, foram surgindo inúmeras outras fontes de obtenção do pigmento vermelho, pois, além do mineral, descobrimos os de origem animal e vegetal. A erva-garança ou granza (*Rubia tinctorum*) é um exemplo de obtenção da cor por meio das plantas. Mas, popularmente conhecida como “ruiva-dos-tintureiros”, é originária da Região do Mediterrâneo, e, também, cultivada na Índia, onde, além de corante, era usada como tempero. Suas raízes são responsáveis por fornecer substâncias de cor avermelhada como a purpurina alizarina e a laca de granza. Porém, apesar de fácil produção, chegando a ter plantações dessa em vários lugares da Europa como Holanda e Alemanha, diferenciava-se na eficiência, pois, por ser de base vegetal, tinha pouca resistência à luz, ficando opaca com o passar do tempo, diferente dos corantes de origem animal ou mineral que mantinham a coloração densa.

Os artistas contemporâneos em Belém do Pará, alvo deste estudo, valem-se das características e conotações da cor vermelha aliadas a outros elementos e símbolos visuais para comporem suas proposições visuais em forma de objetos, performances, fotografia ou pinturas. Em suas proposições, a cor vermelha se torna um elemento representativo de um problema social: a violência.

Em *Entretantos Améns*, (2010) (Imagem 49), performance orientada à fotografia, realizada nas praias de água salgada do município de Salinópolis<sup>54</sup>, localizado a Nordeste do Pará, Berna Reale encontra-se imóvel olhando em direção ao mar, em uma cena que, por se encontrar de costas contemplando a paisagem, pode remeter às pinturas do artista alemão Caspar David Friedrich (1774-1840), datadas do período romântico alemão. Porém, apesar da semelhança na pose da personagem, em Reale, notamos que a contemplação da natureza parte mais da qualidade de uma solidão por se encontrar sozinha na praia, e, talvez, a personagem possa estar presa a um drama sugerido pela camisa de força vermelha. Segundo a artista: “eu coloco essa roupa vermelha, que é uma camisa de força. Esse é um trabalho que fiz sobre uma angústia sobre a violência. Angústia que às vezes a gente se sente só, impotente” (BERNA, 2012). Para a crítica e curadora de arte Caroline Carrion (2015), a obra “carrega consigo a força da imobilidade, a resistência necessária à persistência da mesma relação entre o espaço e o corpo ao longo de um determinado período de tempo”.<sup>55</sup>

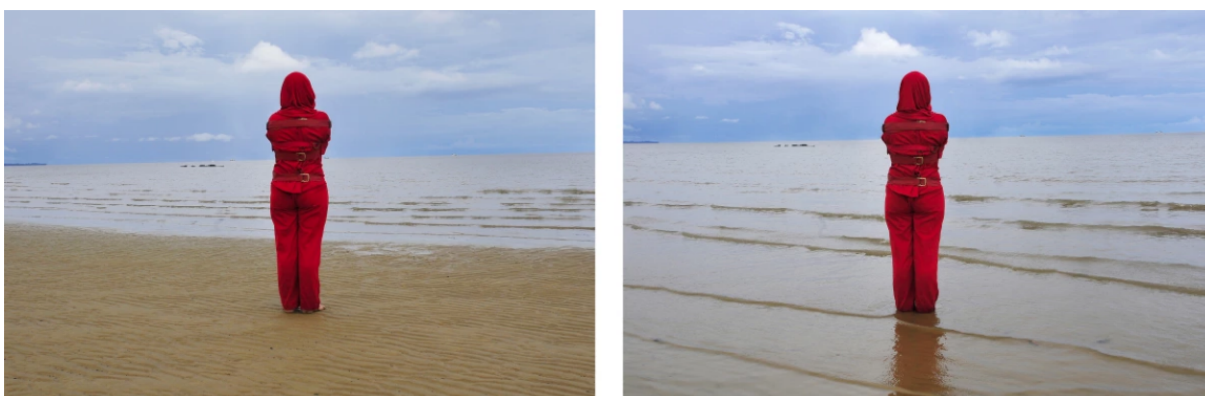


Imagem 49. Berna Reale, *Entretantos Améns*, 2010, Impressão fotográfica jato de tinta sobre papel de algodão 66,5 x 100 cm cada, Belém  
Fonte: [www.nararoesler.art](http://www.nararoesler.art)

No díptico, é possível notar a aproximação do mar que toma a forma de um mal que se aproxima, do qual não podemos escapar, somente orar. Seu corpo

<sup>54</sup> Também conhecida como Salinas é um dos destinos mais procurados pelos paraenses quando o assunto é praia. Nos meses de julho e dezembro, a cidade chega a receber quase 300 mil visitantes. Salinas, como é usualmente chamada, fica na região nordeste do estado, à 220km da capital e possui aproximadamente 40 mil habitantes. A economia local gira em torno do turismo e, nos últimos anos, é visível os investimentos que têm chegado até o município, aumentando o fluxo de pessoas e atraindo turistas de todo o Brasil. Fonte: <https://www.alepa.pa.gov.br/noticia/6789/> Acesso em: 22 abr. 2022.

<sup>55</sup> Trecho retirado de entrevista da artista em programa da televisão aberta disponível em: <http://globoTV.globo.com/rede-globo/programa-do-jo/v/berna-reale-e-um-dos-nomesdas-artes-plasticas-da-regiao-norte/2039068/> sobre a performance “Entre tantos améns”. Acesso em: 22 abr. 2022.



imóvel parece aceitar o inevitável, de mãos atadas por uma camisa de força vermelha que cobre inclusive a cabeça, sugerindo a privação da liberdade. Talvez, a violência à qual Reale reporta seja a estrutural, descrita no primeiro capítulo, que está impregnada na sociedade, quase impossível de desassociá-la que, aliada à cultural, corroe qualquer perspectiva de sobrevivência das maiorias minorizadas: mulheres, pessoas não brancas, LGBTQIA+, entre outras.

Outra artista que trabalha vestida com um figurino vermelho é a paraense Marise Maués (1964). Em *Kali* (2016)<sup>56</sup> (Imagem 50), ela se coloca como a representação da ancestralidade feminina negra, pobre e marginalizada, interpretando suas figuras maternas, a avó e a mãe, mulheres guerreiras, vindas do interior e que deram tudo de si para sobreviver e criar seus filhos na cidade grande.



Imagem 50. Marise Maués (Coletivo CêxBixo), *Kali*,  
Frames da videoperformance, 10'15", 2016<sup>57</sup>, Belém  
Fonte: Vídeo cedido pela artista

O título da obra advém da deusa hindu Kali,<sup>58</sup> significando também a representação da mãe, cujo nome deriva da raiz sânscrita *Kal*, que significa tempo. Portanto, a deusa Kali reforça que não há nada no mundo que escape à ação

<sup>56</sup> A obra que compôs a 7ª edição do *Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia*, realizado em Belém em 2016.

<sup>57</sup> Direção de fotografia e montagem: Pedro Rodrigues e Bruno Leite / Iluminação: Patrícia Gondim / Figurino: Susanne Dias / Produção de trilha sonora original: Leonardo Pratagy

<sup>58</sup> Kali: a mulher mais poderosa do universo. Disponível em:  
<https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5304088/course/section/5969805/Mito%20da%20Deusa%20Kali.pdf>

consumidora da marcha do tempo, sejam pelas edificações como no local escolhido para a performance, o Casarão Camelier,<sup>59</sup> que remonta o período colonial em Belém, seja pelo corpo humano, simbolizado pelo vestido trajado por Maués. Na performance que durou pouco mais de 3h30, Maués traja um vestido de cor vermelha, confeccionado exclusivamente para a ação, feito de papel crepom. Sentada em uma cadeira centralizada nas ruínas do casarão com água pingando em sua cabeça - advinda de um aparato não visível no vídeo -, as gotas escorrem pela sua face, misturando-se às lágrimas em direção ao restante corpo e, com o tempo, vão dilacerando o vestido. Nas palavras de Maués, “a água simboliza a ação e remete à violência do tempo perante o corpo”.<sup>60</sup> O vermelho aqui, na forma de vestido, simboliza a carne que é frágil, que se deteriora e é dilacerada, desencarnada onde só a alma sobrevive à ação violenta e efêmera do tempo.

Já com o artista também paraense,<sup>61</sup> Rafael Bqueer (1992), o tecido vermelho coral remete ao colorau/urucu ou “urucum” original do tupi transliterado *uruku*<sup>62</sup> (Imagem 51), que significa “vermelho”. A performance, numa referência clara à cor das sementes do fruto, também faz alusão à herança indígena da Região Norte, pois é comumente usada pelos indígenas amazônidas como pintura corporal em cerimônias ritualísticas de comemoração ou de combate, além disso é o mesmo corante utilizado na culinária com o nome de “colorau”, palavra essa, que etimologicamente deriva do espanhol “colorado”<sup>63</sup> e “coloratus” que em latim significa além de “vermelho” também “colorido” (PASTOUREAU, 2019).

<sup>59</sup> Palacete ou Casarão Camelier é uma edificação que remonta o período colonial de Belém, localizado no bairro da Cidade Velha às margens da Baía do Guajará. Foi a residência da família Mullins Muller (depois aos Mullins Camelier) entre os membros da família, destaca-se o advogado e radioamador Roberto Camelier, responsável pela fundação da primeira emissora de rádio da região amazônica, hoje a Rádio Clube do Pará. Fonte: [https://paivaalfa1.blogspot.com/2014/05/palacete-roberto-camelier\\_20.html](https://paivaalfa1.blogspot.com/2014/05/palacete-roberto-camelier_20.html). Acesso em: 3 fev. 2022.

<sup>60</sup> Fala concedida em conversa informal com a artista em 02 de fevereiro de 2022.

<sup>61</sup> Usa-se o pronome feminino, pois a artista se declara de gênero não binário.

<sup>62</sup> FERREIRA, A. B. H. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 1743, 1986.

<sup>63</sup> Colorado é como é conhecido o time de futebol gaúcho Internacional que possui o vermelho coral e o branco como cores oficiais. Os táxis da Região Metropolitana de Porto Alegre também são desse tom de vermelho ou vermelho-alaranjado. Em 1972, os táxis foram obrigados a usar a cor laranja granada. Era uma cor especial, bastante chamativa, para fácil identificação dos passageiros. Porém, muitos motoristas começaram a comprar carros vermelhos e conseguiram passar pela fiscalização do Detran. Logo, o laranja granada foi substituído pelo vermelho ibérico, que é a cor oficial estabelecida em 2018 por determinação do prefeito de Porto Alegre Nelson Marchezan Júnior. Nos documentos dos táxis, a cor que aparece agora é “vermelho”. Fonte: <https://www.guiadoscuriosos.com.br/curiosidade/taxis-vermelhos-ou-laranjas/>

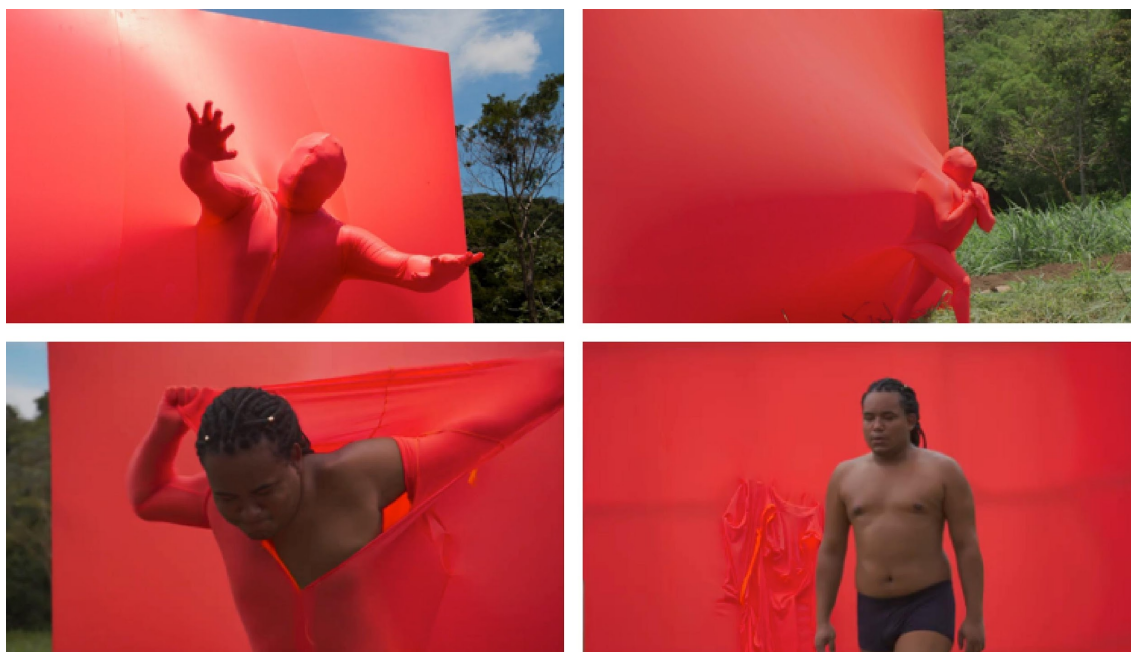


Imagem 51. Rafael Bqueer, *Urucum*, Frames da videoperformance, 6'57", 2020, Rio de Janeiro  
 Fonte: [www.artepara2021.com](http://www.artepara2021.com)

Na performance, Bqueer encarna uma personagem Zentai,<sup>64</sup> no idioma japonês significa “o corpo como todo” e também é a definição para o figurino que cobre o corpo dos pés à cabeça, usado como fetiche em relações sexuais, permitindo exibir-se sem se mostrar. A indumentária possibilita a anulação total da identidade, além de proporcionar uma forma de autodefesa, sem julgamentos de raça, sexo ou fisionomia. Na performance, a convite do grupo *Sopro Ideias*, o artista rompe com a roupa de lycra que compõe imenso bastidor em um cenário de floresta, localizado na agrofloresta *Borboleta Azul*, em Areal, no Rio de Janeiro.

A cor parece ser, ao mesmo tempo, um elemento metamorfoseador e aprisionador, elemento que até o presente ajudou a nutrir e gerar um ser, mas que a sua função chegou ao fim. O ser precisa assumir a sua forma, a sua cor, as suas orientações e se libertar de um padrão normativo opressor da anulação diante dos outros e da violência que assola o corpo/corpa/corpe<sup>65</sup> por ser indígena, negro, homossexual e nortista. Como diz Bqueer: “esse corpo precisa existir antes mesmo de resistir”<sup>66</sup> às problemáticas da vida. O artista que, em determinados momentos

<sup>64</sup> Acervo Digital do *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 de janeiro de 2015. Disponível em:

<https://oglobo.globo.com/brasil/sexo/fetiche-japones-zentai-ganha-adeptos-brasileiros-15019910>

<sup>65</sup> Discordância proposital de gênero formal da língua portuguesa com a finalidade de desconstruir a linguagem androcêntrica e ressignificar substantivos e adjetivos para o gênero feminino e/ou não binário. A exemplo “corpo” é ressignificado para “corpa” e “corpe” quando se trata de pessoas trans ou não binárias.

<sup>66</sup> Depoimento do artista em conversa informal. Em 08 de fevereiro de 2022.

assume a alcunha de Uhura Bqueer<sup>67</sup>, é também *Drag queen* e ativista LGBTQI+ e propõe em suas pesquisas visuais, seja por intermédio de sátiras do universo *pop* ou na forma de vídeo-performance, fotografia ou instalação, o diálogo com os temas: arte política, gênero, sexualidade, afrofuturismo, decolonialidade e interseccionalidade. Segundo o pesquisador e professor da Universidade Federal do Pará John Fletcher, Rafael Bqueer

projeta um papel político ativo para refletir sobre as condições assimétricas de existência na paisagem amazônica e em grupos negros e LGBTQI+ [...]. Não por coincidência, sua produção tem se tornado um dos destaques em diversas exposições por assumir posição contra um projeto necropolítico em curso no Brasil, manejado por grupos hegemônicos que trazem a sobrevivência de um passado escravocrata e colonial para as fronteiras do presente. (FLETCHER, 2020, p. 143).

A potência política e artística do trabalho de Bqueer também pode ser percebida em outra obra em que o vermelho impera na composição. Em *Boca que tudo come* (2022) (Imagem 52), a artista está trajando um vestido rosa carmim e encarna uma língua, mordaz e ferina que se projeta de lábios carnudos vermelhos. Seu corpo se mistura ao carro abre-alas que traz um lixão em sua composição com os restos do carnaval. O carro acompanhou a comissão de frente da escola de samba *Acadêmicos do Grande Rio*, grande campeã do carnaval carioca de 2022, que desfilou com o samba enredo *Fala, Majeté! Sete Chaves de Exu*. É possível ver na obra, Bqueer trazendo em sua mão um tridente, um de seus símbolos de Exu no candomblé, assim como as cores vermelha e preta. Exu é considerado um dos maiores orixás (divindade) na umbanda, como relata o pesquisador Léo Carrer Nogueira; ao invés de Orixá, ele se converte um Egum, em outras palavras, uma alma de um espírito falecido. Os Eguns são equivalentes aos sujeitos que pertenciam a classes ou grupos marginalizados e violentados da sociedade, como: os negros escravizados, indígenas, imigrantes, crianças, mulheres e malandros. Nos terreiros, esses grupos se transformam nos Caboclos, Pretos-Velhos, Baianos, Pomba-Giras, Mirins e Exus, sucessivamente. Os Eguns, portanto, representam pessoas que ajudaram a construir a história do povo brasileiro, mas que foram marginalizadas, sendo resgatadas como entidades importantes no credo. (Nogueira,

---

<sup>67</sup> Uhura é em homenagem Nyota Uhura, personagem principal da série americana de ficção científica *Star Trek* exibida na década de 1960. A personagem era interpretada pela atriz negra Nichelle Nichols. O nome “Uhura”, por sua vez, advém do romance *Uhuru* (1962) do escritor estadunidense Robert Ruark. “Uhuru” significa liberdade, é uma palavra da língua suaíli falada em alguns países da África ocidental.

2017). Bqueer, na obra, é o travesso, fiel e justo Exu se caracterizando como um mensageiro, que faz a ligação entre o humano e o divino.



Imagem 52. Rafael Bqueer, *Boca que tudo come*, fotografia, 2022, Rio de Janeiro  
Foto: Íra Barillo  
Fonte: Cedida pela artista

Tanto na performance de Bqueer como em Maués, vemos o uso de seus corpos e as vestes vermelhas como um ato de resistência. Ambos as artistas são negras, carregam em suas peles o racismo, mecanismo fruto de um sistema político de dominação que se ampara numa ideia de raças humanas diferentes, algumas inferiores às outras, sistema também amparado por um nacionalismo eurocêntrico extremo, que se desenvolve com afincamento no período das grandes navegações, cujos domínios ultrapassaram o Atlântico. A cor da pele passa a ser um parâmetro de raça, os africanos passam a ser, além de negros, inferiores, como apontado por Hannah Arendt (2018). Essa problemática será melhor discutida no Capítulo 3.4.

### 3.3 Sangria: a censura no cerceamento da liberdade de expressão

A artista Berna Reale se vale dos significados negativos atribuídos à cor vermelha, no caso à violência. No entanto, a cor é por ela usada de forma incomum, na pigmentação do pelo de um cavalo, na vídeo-performance *Palomo* (2013) (Imagem 53). Esta foi a segunda performance, em sua trajetória, produzida por Reale voltada para vídeo, trabalho filmado no centro urbano de Belém.



Imagem 53. Berna Reale, Registro fotográfico da videoperformance *Palomo*, 1'00", 2013, Belém  
Fonte: REALE, 2015

Para a ocasião da performance, o cavalo foi pintado com tinta própria para animais, em uma cor que em nada se compara com as cores naturais de um equino, um vermelho vivo e brilhante. Segundo Reale, sua intenção foi falar sobre o poder do Estado e a censura, mas para isso precisava que o seu discurso, além de político, fosse estético:

A arte, ao meu ver, está intrinsecamente ligada à estética. Eu gosto do que é bonito. Quando eu fui falar do poder do Estado em 2012, em *Palomo*, que criticava essa posição de cercear a liberdade de expressão, eu não quis fazer um cavalo pintado de qualquer jeito. Eu queria fazer o cavalo mais lindo do mundo. Então *Palomo* (*esse é o nome do animal e também faz uma referência à pomba da paz, paloma, em espanhol*) foi pintado com 38 tubos de tinta. Eu fiz vários testes com ele. Eu queria que ele desfilasse e fosse imponentemente lindo, porque a estética era importante. Eu queria estar de policial, mas eu queria que, quando passasse (*pelas ruas*), todo mundo parasse pra ver, e não fosse mais uma manifestação, não fosse

mais um ato de ativismo político, e sim um ato também estético. É importante que o artista pense sobre isso (REALE, 2018)

Para essa performance, Reale, também, teve auxílio do Regimento de Polícia Montada (RPMont) da Polícia Militar do Pará (PM-PA), que lhe cedeu o seu melhor cavalo que, por sua vez, veio a batizar a obra de “Palomo”. Carrion (2015) relata o fato irônico que o nome do cavalo seja a versão masculina de *Paloma*, nome de origem espanhola que significa literalmente pomba, animal que na sua versão de plumagem branca simboliza a paz como anteriormente relatado por Reale.

A busca por atribuições simbólicas de um cavalo vermelho em sentidos que representam os males da humanidade, pode encontrar sua presença até mesmo na mitologia bíblica. Nas páginas do livro *Apocalipse* da bíblia, diz: “Então saiu outro cavalo; e este era vermelho. Seu cavaleiro recebeu poder para tirar a paz da terra e fazer com que os homens se matassem uns aos outros. E lhe foi dada uma grande espada” (BÍBLIA, Apocalipse, 6:4). Essa passagem faz referência à abertura do *Livro dos Sete Selos* no qual, segundo a mitologia cristã, a abertura dos quatro primeiros selos estaria ligada à chegada dos cavaleiros do apocalipse, respectivamente, representam: a Peste, a Guerra, a Fome e a Morte. Ainda segundo a bíblia, o cavalo vermelho representaria o sangue e o assassinato e traria consigo a violência, o conflito e a guerra (BÍBLIA, 2021).

A figura do cavalo pode ter ainda outros simbolismos: quando sozinho, pode trazer a ideia de indomável, liberdade e selvagem; porém, quando somada à imagem do cavaleiro, converte-se à domesticação, “ter as rédeas nas mãos” e também representação de poder. O cavalo ou a cavalaria, também, remete-nos diretamente aos grandes conflitos, em razão de estarem diretamente atrelados à história, auxiliando exércitos em missões de reconhecimento, em combates e guerras, desde a antiguidade à contemporaneidade. Atualmente, esse tipo de transporte perdeu espaço devido aos avanços tecnológicos dos veículos de tração mecânica. Porém, os equinos ainda são importantes na cavalaria de choque policial e militar. Pois, por serem animais de porte e vigor, são empregados no controle de multidão, além disso, conseguem trafegar sem dificuldades em áreas que pessoas e veículos motorizados não alcançam, como ruas estreitas, becos e os diversos tipos de terreno, desde o asfalto na cidade até lugares onde as ruas são de chão batido, terra e lama.

Toda a potência simbólica da imagem do cavalo foi explorada pelos grandes líderes, imperadores e reis na história ocidental. O pesquisador John Baskett, no livro *The Horse in Art* (2006), afirma que as autoridades chegavam a encomendar suas próprias estátuas e retratos montados em cavalos. Dispor-se nessa posição, no lombo do animal como um trono, tinha a finalidade única de ampliar suas qualidades de altruísmo e magnificência demonstrando, assim, sua soberania. O tema equestre está quase sempre atrelado aos simbolismos de domínio, poder, imponência e à elegância dentro da história da arte. Coube aos artistas materializarem todos os atributos desse animal nas mais variadas formas de expressão como desenhos, gravuras, esculturas ou pinturas, como em uma das inúmeras versões da pintura do francês Jacques-Louis David (1748-1825) *Napoleão cruzando os Alpes* (1801-1805), (Imagem 54).



Imagem 54. Jacques-Louis David, *Napoleão cruzando os Alpes*, 1801-1805, Óleo sobre tela, 261 x 221 cm, Castelo de Malmaison, Rueil-Malmaison, França  
Fonte: [www.chateau-malmaison.fr](http://www.chateau-malmaison.fr)

Sendo esse artista francês um representante da arte Neoclássica que preza pela representação dos cânones clássicos como a beleza, nessa obra, David representou um cavalo imponente, buscando uma qualidade estética. Podemos pensar também, embora por outros motivos, que Berna também fez questão de buscar um tipo de cavalo que também tivesse qualidades estéticas, como aquele cedido pela Polícia Militar do Pará, como o melhor cavalo para realização da videoperformance *Palombo*. Isto fica bem visível também, conforme apontado anteriormente, no próprio depoimento da artista: “Eu queria fazer o cavalo mais lindo



do mundo. [...] Eu queria que ele desfilasse e fosse imponentemente lindo, porque a estética era importante”. (REALE, 2018)

*Palomo*, de Reale, adentra uma avenida deserta, à exceção da presença de alguns transeuntes abismados com a visão, o silêncio mórbido é cortado pelo andar lento da sentinela em forma de cavaleiro. A performance foi filmada entre o final do mês de setembro de 2012, ocasião em que a cidade está repleta de turistas de todos os lugares do mundo e chegam à cidade, desde os parentes que moram no interior do estado a pessoas de outros lugares do Brasil e do mundo para participar das festividades do *Círio de Nossa Senhora de Nazaré*. Essa festividade acontece todos os anos no segundo domingo de outubro e a procissão é conhecida mundialmente como uma das maiores realizadas pela igreja católica. Uma das ruas, que é trajeto das procissões, foi escolhida para a performance, a avenida Presidente Vargas no centro comercial da capital. Embora o local tenha fluxo intenso de carros, ônibus e pessoas, a performance foi realizada em um domingo, quando o tráfego cai drasticamente, porém não eliminou a necessidade da interdição para passagem de veículos. Reale relatou<sup>68</sup> que foi um longo processo de negociação com os órgãos responsáveis e que teria durado mais de oito meses. Sobre a condução do animal Reale, mencionou que já sabia montar, habilidade que adquiriu na infância, no interior, durante a convivência com a sua mãe. No entanto, a artista precisou de treinamento da cavalaria montada da PM-PA para acertar a postura correta sobre o cavalo.<sup>69</sup>

A indumentária preta utilizada pertence a Berna Reale que, combinada ao rubro do cavalo, traz à tona todo lado vil da cor vermelha, reforçando o caráter violento da obra. Para Pastoureau, o preto é: “Uma cor que nunca vem só; só ganha sentido, só ‘funciona’ plenamente, do ponto de vista social, artístico e simbólico, se estiver associada ou for oposta a uma ou várias outras cores” (PASTOUREAU, 2019, p. 98). Ao pensarmos em preto espontaneamente pensamos no seu aspecto negativo, Pastoureau dirá que a cor preta remete aos:

medos da infância, escuridão e, portanto, morte, luto. Essa dimensão é onipresente na Bíblia. Onde o preto está irremediavelmente ligado à adversidade, ao falecido, ao pecado e, dentro da simbologia das cores dos

---

<sup>68</sup> Berna Reale: fala concedida via aplicativo de mensagem WhatsApp em 8 de julho de 2022.

<sup>69</sup> Ibidem, p. 112.

quatro elementos, está associado à terra, ou seja, também ao inferno, ao mundo subterrâneo (PASTOUREAU, 2005, p. 99, tradução minha).<sup>70</sup>

Na história, o uso da cor preta também tem uma carga de significados ambivalentes. Annateresa Fabris, ao discorrer sobre todo um ritual feito pela burguesia no século XIX ao posar para uma fotografia, diz que “vestir-se é essencialmente um ato de significação” e comenta sobre o uso do preto nas vestimentas dessa elite: “O triunfo do preto, no caso do traje masculino, é testemunha da legitimidade social que a burguesia havia conquistado, por vir acompanhado das noções de decência, esforço, correção, seriedade, moderar, autocontrole, respeitabilidade” (FABRIS, 2004, p. 35). A composição, com o uniforme preto, proporciona um ar de elegância e sofisticação, além de remeter à autoridade e ao julgamento. A combinação, vermelho e preto é comumente usada nas vestes de juízes magistrados no Brasil, além de ser a cor do curso de Direito no país, cuja pedra do anel é o rubi, muitas vezes ostentado pelos bacharéis formados. O preto, também, compõe a toga dos desembargadores e juízes federais, aos quais “julgam coisas diferentes além do crime: a ‘alma’ dos criminosos” (FOUCAULT, 2014, p. 23). A cor preta, da mesma forma, é atribuída ao capuz dos carrascos ou executores no período medieval, o qual também sempre tinha um detalhe de sua vestimenta em vermelho, na maioria das vezes, as luvas. Além do jogo de cores e da vestimenta, a pose infligida por Reale também tem seu peso na composição visual, “colocar-se em pose significa inscrever-se num sistema simbólico para o qual são igualmente importantes o partido compositivo, a gestualidade corporal e a vestimenta usada para a ocasião” (FABRIS, 2004, p. 36).

A obra foi pela primeira vez exibida na edição do Salão Arte Pará do mesmo ano (2012), em que Reale participou como artista convidada (Imagem 55). Na ocasião, o Salão contou com a curadoria de Paulo Herkenhoff que também fez parte da comissão de seleção e premiação.<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup> No original em espanhol: los temores infantiles, las tinieblas y, por lo tanto, la muerte, el duelo. Esta dimensión está omnipresente en la Biblia. Onde el negro está irremediavelmente ligado a las adversidades, los difuntos, al pecado y, dentro de la simbología de las colores propio de los cuatro elementos está asociado a la tierra, es decir, también al infierno, al mundo subterráneo (PASTOUREAU, 2005, p. 99).

<sup>71</sup> Além de Herkenhoff, integraram a comissão de seleção, Alexandre Sequeira, Clarissa Diniz, Yuri Firmeza e Delson Uchôa.



Imagem 55. Berna Reale, *Palomo*, Videoperformance. Artista e Vitor Garcez acompanham o teste, Técnico ajuda na montagem e teste de equipamento para exibição da obra. Ao fundo, Paulo Herkenhoff, 2012, Belém  
 Fonte: COUSTON JUNIOR, 2016

A figura da artista em cima do cavalo observa o vazio e a mudez da censura, afinal, “diante da justiça do soberano, todas as vozes devem se calar” (FOUCAULT, 2014, p. 39). O Estado silencia e representa uma violência que parte de cima para baixo, do mais forte para o mais fraco. Segundo Marilena Chauí, no Brasil

a violência se encontra originalmente do lado da sujeição da dominação, da obediência e da sua interiorização, e não do lado da violência 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 que é apresentado 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 sociais. (CHAUÍ, 2017, p. 37-42).

Mas esse vazio teria sido provocado pelo quê? Pelo medo, violência ou pela morte? Provocados por quem? E, nesse mesmo intervalo em que esses questionamentos são feitos, a figura, um soldado andrógino, continua a desfilar, com o cabelo raspado típico do meio marcial, trajando um uniforme preto e à frente um olhar penetrante de hostilidade, reforçados pela focinheira posta à boca, fazendo alusão a uma fera que está de vigia e que depende apenas de um comando para atacar. Segundo Foucault o soldado é

antes de tudo, alguém que se reconhece de longe; que leva os sinais naturais de seu vigor e coragem, as marcas também de seu orgulho: seu corpo é o brasão de sua força e de sua valentia: e se é verdade que deve aprender aos poucos o ofício das armas — essencialmente lutando — as manobras com a marcha, as atitudes como o porte da cabeça se originam, em boa parte, de uma retórica corporal de honra. [...] O soldado se tornou algo que se fabrica; de uma massa informe, de um corpo inapto, fez-se a máquina de que se precisa; corrigiram-se aos poucos as posturas. (FOUCAULT, 2014, p. 133).

Na obra, o soldado, “o executor não é simplesmente aquele que aplica a lei, mas o que exhibe a força; é o agente da violência aplicada à violência do crime, para dominá-la” (FOUCAULT, 2014, p. 53). Como dito anteriormente, *Palomo*, segundo a artista, surgiu como uma forma de crítica à liberdade de expressão (REALE, 2018). Vale lembrar que no ano de 2012, data do trabalho, no Governo da Presidente Dilma Rousseff, discutia-se o marco regulatório das comunicações que, entre outras coisas, era visto pela imprensa como uma espécie de censura ao ofício do jornalismo.

A criatura da censura encarnada por *Palomo* lembra, por que não, uma fera que assombra os brasileiros desde a década de 1960, e que deixou feridas profundas, ainda não cicatrizadas e parecem sempre estar a verter sangue. O nome da besta é Ditadura Militar brasileira (1964-1985) que entre inúmeras atrocidades censurou a arte e a comunicação. Período sombrio pelo qual o Brasil passou com as imposições do regime militar que vão desde o AI-5<sup>72</sup> até as prisões arbitrárias, torturas e morte de “inimigos” do governo. A pesquisadora em História e Imagem Rosane Kaminski (2020) argumenta que, durante o golpe de 1964, instaurou-se no Brasil um uso desmedido da violência policial e militar e organizações paralelas conhecidas como esquadrão da morte; porém, que já estavam presentes desde a década de 1950. Com a ascensão da ditadura, essas organizações se aliaram à violência imposta pelo regime militar, dando sequência a inúmeras barbaridades, descambando em um sentimento, presente ainda hoje, de medo em relação à polícia e aos militares, como afirma o antropólogo Gilberto Velho (1945-2012) (VELHO, 2014). Sentimentos, às vezes, demonstrados de forma sutil e simbólica, como afirma

---

<sup>72</sup> O AI-5, o mais duro de todos os Atos Institucionais, foi emitido pelo presidente Artur da Costa e Silva em 13 de dezembro de 1968. Isso resultou na perda de mandatos de parlamentares contrários aos militares, intervenções ordenadas pelo presidente nos municípios e estados e também na suspensão de quaisquer garantias constitucionais que eventualmente resultaram na institucionalização da tortura, comumente usada como instrumento pelo Estado. Fonte: <https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/2735/2272>. Acesso: 20 set. 2021.

Pierre Bourdieu (2008), podendo se manifestar no contexto social por intermédio do domínio de um grupo social sobre outro.

No entanto, algumas pessoas e veículos de comunicação parecem esquecer ou querer minimizar os danos e os impactos que a Ditadura Militar causou à vida dos brasileiros. Em abril de 2009, o artista visual Arthur Leandro, também atendendo pela alcunha de Ogan<sup>73</sup> Tatá Kinamboji, bastante conhecido pela sua militância em prol da cultura afro-indígena brasileira na Amazônia e grande incentivador de projetos voltados para as comunidades tradicionais e o movimento negro, coordenou o grupo Rede [Aparelho]-; em uma série de intervenções artísticas em Belém. Intitulado *Sangria Desatada* (Imagem 56), a ação artística foi realizada em resposta à matéria do jornal *Folha de S. Paulo* que afirmava, naquele ano, que o período obscuro da ditadura brasileira ocorrida entre 1964 a 1985 foi uma “ditabranda”. Para essa proposição artística, houve uma ação colaborativa de artistas como Leandro e Lúcia Gomes entre outros, além de coletivos artísticos como o Curto Circuito e Projeto Aparecidos Políticos que convocaram outros artistas, cidadãos e cidadãs brasileiros a colaborar com o projeto *48h DITADURA NUNCA MAIS* – realizado entre os dias 31 de março e 01 de abril daquele ano, em que pretendiam unir performance e pintura mural para tratar da ditadura militar no Brasil. O ato foi iniciado no dia 17 de março de 2009, havendo, inclusive, uma convocatória na internet por meio de uma carta com os seguintes dizeres:

Convidamos a todos os artistas, produtores culturais, quadrilhas e pássaros juninos, grupos folclóricos, escolas de samba, blocos carnavalescos, amantes da arte e cidadãos em geral para realizarem o evento: 48h DITADURA NUNCA MAIS, nos dias 31 de março e 01 de abril.

Mais uma Ação de resistência ao período hediondo em que nem mesmo se podia reunir mais de três pessoas nas ruas para reivindicar os seus direitos, homens e mulheres brasileiras foram brutalmente assassinados por defenderem a democracia em nosso país... Hoje cabe a nós resgatarmos a memória da história recente do Brasil que os vendidos de sempre tentam apagar.

Qualquer manifestação que elucide, excre, denuncie as atroz práticas desse nefasto período é bem-vinda nas 48h DITADURA NUNCA MAIS, um espaço aberto que tem apenas a data fechada nos primeiros dias do famigerado golpe militar de 64. Golpe este que implantou a DITADURA que a Folha de São Paulo afirma não ter existido de 1964 a 1985 no Brasil [...] (LEANDRO, 2017, não paginado).

<sup>73</sup> Ogã, vem do yorubá e, na linguagem das religiões africanas e afro-brasileiras como a Umbanda e o Candomblé, significa originalmente “aquele que bate, toca e canta”. Nos cultos, Ogã é quem toca os tambores. É, então, um músico. É o sacerdote escolhido pelo orixá para estar lúcido durante todos os trabalhos. Ele não entra em transe, mas mesmo assim não deixa de ter a intuição espiritual. Fonte: <https://www.cultura.df.gov.br>



Imagem 56. Registro fotográfico da intervenção artística do grupo Rede [Aparelho]-, 2009, Belém  
 Fonte.: [www.redeaparelho.blogspot.com](http://www.redeaparelho.blogspot.com)

De forma contundente, o grupo promoveu a ação por meio de demarcações do chão na frente dos prédios históricos públicos<sup>74</sup>, que também foram palco de tortura durante o regime militar, com corante vegetal feito de urucum/coloral,<sup>75</sup> elemento de bastante destaque pela sua coloração avermelhada; na ação, manchava-se o chão, representando o sangue derramado das vítimas de tortura e fazendo, também, alusão à cultura local de origem indígena, como visto anteriormente.

O vermelho em alusão ao sangue e à bestialidade da ditadura militar também se fez presente em *Trouxas ensanguentadas* do artista luso-brasileiro Artur Barrio (1945) (Imagem 57).

<sup>74</sup> Quartel da Gaspar Viana - Polícia; Quartel General da Oitava Região Militar - Exército, Arsenal de Guerra do 4º Distrito Naval - Marinha; 2º BIS - Batalhão de Infantaria de Selva - Exército; 1º COMAR - Comando Aéreo Regional - Aeronáutica; Quartel da Cremação - Polícia Militar; 5ª Companhia de Guardas - Exército, atual IAP - Instituto de Artes do Pará; 26º BC - Exército, hoje Casa das 11 Janelas, Museu de Arte Contemporânea do Pará; Presídio São José - Sistema penitenciário, hoje Pólo Joalheiro. As três últimas instituições, hoje, estão diretamente ligadas à produção e fomentação de cultura e arte, tratarei da Casa das Onze Janelas e Pólo Joalheiro mais adiante.

<sup>75</sup> Grupo Urucum e/ou Urucum B era o nome do coletivo artístico situado em Macapá ao qual Arthur Leandro também fazia parte.



Imagem 57. Registro fotográfico de uma das catorze *Trouxas Ensanguentadas* despejadas no Ribeirão Arrudas, Minas Gerais<sup>76</sup>  
Fonte: KAMINSKI, 2020

O trabalho foi realizado entre os anos de 1969 e 1970 com ações chamadas pelo artista de “situação/trabalho”, em pleno período da ditadura militar no Brasil. Segundo o professor Doutor em História pela Universidade Federal do Pará (UFPR) Arthur Freitas, a obra de Barrio “é tanto um libelo dirigido à violência do Estado autoritário, quanto caso-limite da aproximação, sem dúvida perturbadora, entre arte e vanguarda e práticas sociais violentas” (FREITAS, 2020, p. 87). Barrio vem de uma leva de artistas que, no período da ditadura, não estavam interessados em modos de expressão propagandísticos e nem na arte do protesto. Nesse âmbito, a pesquisadora e historiadora de arte Claudia Calirman, no livro *Arte brasileira na ditadura militar* (2014), afirma:

Eles abandonaram formas tradicionais como pintura e escultura em favor de ações e intervenções efêmeras. Eles adotaram uma série de estratégias para conciliar as demandas concorrentes da política nacional brasileira e do cenário artístico internacional, incluindo o uso de materiais degradáveis e em decomposição, o próprio corpo, a mídia, o ready-made e a linguagem. (CARLIRMAN, 2014, p. 3).

Dentro dessa seara de artista, Barrio tinha uma proposta que consistia basicamente em espalhar pela cidade simulacros de cadáveres que facilmente eram confundidos com pedaços de corpos humanos, pois possuíam material orgânico,

<sup>76</sup> O ribeirão Arrudas é um curso de água que nasce no município de Contagem, desce por parte de Belo Horizonte até desaguar no rio das Velhas no município de Sabará.

desde pedaços de unha, saliva (escarro), cabelo, sangue e fezes, além de vultos de carne e de lixo. Eram embrulhados em trapos ensanguentados e, por fim, despachados em lugares públicos, terrenos baldios, beira de rios, parques, ruas desertas, não é difícil inferir o que as pessoas e as autoridades imaginavam ao encontrar esse material abandonado no momento político em que o país passava. Sobre esse movimento de reação, Schøllhammer afirma ser um aspecto metafórico de crítica à realidade da repressão violenta e que era uma característica de alguns artistas das décadas de 1970 e 1980. A força da obra *Trouxas ensanguentadas* “vinha exatamente do fato de manter a verossimilhança e a presença do corpo humano em ações cujas reproduções fotográficas ainda hoje conseguem confundir o espectador” (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 29). Assim como Barrio, a artista Berna Reale, em 2009, também se utiliza de subterfúgios da carne e da menção ao corpo dilacerado.

Berna Reale e os demais artistas intercalados demonstram respostas visuais contra os processos de cancelamentos provindos de uma autoridade que, de certa forma, confunde poder e violência e que por conta disso imputam cessões no direito de existir do indivíduo, vetando sua fala ou seu corpo. A cor vermelha, neste contexto, funciona como uma ferramenta representativa dessa violência; o sangue, na forma de pigmento natural, jogado ao chão, demarcando locais de tortura, ou artificial, usado no pelo de um cavalo, imputa o silêncio da autoridade por onde passa; em forma de papel em um vestido que, ao se decompor, simula a carne sendo dilacerada; ou em um tecido manchado que pode cobrir um possível cadáver ou que também veste roupas rubras que aprisionam o corpo que quer apenas ser livre.

### **3.4 Cádmiu: resistência às discriminações sociais**

Em 2015, a galeria *Blau Projects*,<sup>77</sup> situada na cidade de São Paulo, recebeu a exposição solo de Éder Oliveira que contava, na ocasião, com cerca de 10 obras

---

<sup>77</sup> A galeria paulistana *Blau Projects*, fundada em agosto de 2013 por Juliana Blau, anunciou o fim de suas operações. Em cinco anos de atividades, o espaço realizou exposições tanto de artistas consagrados, tal qual Ayrson Heráclito, quanto de jovens promessas, como Bruno Moreschi. Um dos destaques de seu programa era o inovador C. LAB Mercosul, projeto para fomento e intercâmbio das artes visuais na América Latina através da realização de exposições de curadores independentes.

Fonte: [www.artequaeacontece.com.br/blau-projects-fecha-as-portas/ljbdjsbvckjbdajkbc](http://www.artequaeacontece.com.br/blau-projects-fecha-as-portas/ljbdjsbvckjbdajkbc). Acesso em: 18 de março de 2022.



inéditas, entre pinturas, objetos e fotografias. Mas, o fator que diferenciava suas obras das outras era a forma com a qual a cor vermelha era empregada em várias séries desde 2017, servindo de base para telas e *site-specific* realizadas em cidades como Belém, Rio de Janeiro, São Paulo, Porto em Portugal e Lingen na Alemanha. Recentemente, em 2022, alguns de seus trabalhos com cores vermelhas, também, compuseram, junto a outros 26 artistas, a 37ª Edição do Panorama de Arte Brasileira, tradicional mostra do Museu de Arte Moderna (MAM) em São Paulo, com o tema “Sob as Cinzas, Brasa”.<sup>78</sup>

Em Oliveira, o vermelho embebe as obras e soa como um alerta, um estado eterno de perigo; cor da punição, do castigo, a lista vermelha em que se encontra o que está errado e precisa ser corrigido. Os modelos retratados estão marcados, sinalizados, são os que praticam e sofrem violência em um ciclo ininterrupto, são a maioria minorizada. A cor que já foi símbolo da nobreza dominante europeia reservada aos ricos por lei, tinha como fundamento a crença de que a cor concedia força e poder, portanto quem se vestisse com esta cor e não pertencesse às classes mais abastadas da sociedade era executado (HELLER, 2021). No entanto, nas obras de Oliveira, o vermelho é a mesma cor das letras garrafais das manchetes dos jornais que, de forma cruel, ainda fazem piada com o suspeito.

Além de inserir no retrato tons monocromáticos de vermelho, como em *Autorretrato* (2016) (Imagem 58) em que, ao inserir sua autoimagem na tela, o artista despoja-se do sujeito criador para se tornar mais um indivíduo do sistema opressor. Oliveira marca o detido com a tinta, disposto ao fundo da tela como papel de parede, e os escritos da sua certidão de nascimento, sendo visíveis somente alguns trechos. Para tanto, a crítica do artista parte sobre o poder do Estado em ter o direito de dizer quem é você e, através de uma folha de papel, determina as suas características; assim, como a cor da sua pele perante a sociedade.

---

<sup>78</sup> Essa mostra foi organizada por Claudinei Roberto da Silva, Vanessa Davidson, Cristiana Tejo e Cauê Alves, a mostra reúne artistas de diferentes regiões do país.



Imagem 58. Éder Oliveira, Autorretrato, Óleo sobre tela, 2016, 297 x 205 cm, Belém  
 Fonte: [www.ederoliveira.net](http://www.ederoliveira.net)

E essa cor de pele negra, mestiça e indígena que é vista à margem da sociedade e a forma como ela é discriminada é o tema debatido por Oliveira nas séries: *A justiça que se vingou ou a contagem de Clarice* (2017), *Iconografia anacrônica para Nina Rodrigues* (2019) e *Textos Históricos* (2019). Nelas, a linguagem artística e a materialidade plástica da cor vermelha nos textos históricos do século XVI, crônicas e estudos antropológicos, ambos, imagens e textos apropriados se unem para estabelecer um diálogo intertextual sobre a violência. A artista e pesquisadora, Maria do Carmo de Freitas Veneroso, afirma que essa integração se torna comum nas artes plásticas a partir do século XX, quando há uma introdução do espaço do quadro, tal qual a visualidade dos signos linguísticos e do espaço é resgatada pelos poetas. Segundo Veneroso:

os artistas plásticos vão buscar no texto a sua visualidade, a sua materialidade. Há um lugar fronteiro, onde imagem e texto se encontram, sendo que, ao mesmo tempo em que a escrita explora a sua visualidade, a arte restitui à escrita sua materialidade, sua qualidade de 'coisa desenhada'. (VENEROSO, 2002, p. 82-83).

Em Oliveira, as frases utilizadas nas pinturas surgem de diversas fontes históricas, frutos da sua busca pela visualidade “amazônida” e, nesse ínterim, o artista se deparou com o processo de violência estrutural em forma literária. E, em um processo parecido com o de Lobo, devora essas falas históricas, hoje racistas, e

regurgita um texto crítico em forma de pintura. Nas telas, essas falas aparecem de várias formas: pintadas diretamente com tinta preta com uma fonte que remete às letras das máquinas de datilografar; vermelhas, quase se misturando à paleta da obra ou feitas de forma sucintas, texturizada, em alto relevo com a própria tinta. Em um processo de sobreposição, quase transparentes, o processo estabelecido pelo artista, de certa forma, “resgata antigos vínculos existentes entre a palavra e a imagem, entre o traço do desenho e o traço da escrita, revelando que a escrita não é apenas um meio de transcrição da fala, mas é uma realidade dupla, dotada de uma parte visual” (VENEROSO, 2002, p. 82).

Em *A justiça que se vingou ou a contagem de Clarice?* (2017) (Imagem 59), visualizamos um grupo de detidos, entre eles uma mulher, personagem incomum em suas obras, já que, segundo Oliveira, é difícil emprestar o rosto feminino, pois o cabelo e a fronte são de fácil reconhecimento, diferente dos personagens masculinos que têm os traços bastante parecidos, inviabilizando o seu reconhecimento e, assim, tornando-se figuras genéricas à obra. Alguns dos retratados se mostram com uma das mãos enfaixadas, todos algemados uns nos outros quando não com as mãos para trás do corpo, de sandálias ou descalços e sobre seus rostos aparentam estarem mofinos.<sup>79</sup> E, na direção dos olhos, em um tom de vermelho claro, temos a inscrição em forma de pergunta “A justiça que se vingou ou a contagem de Clarice?”, a obra se refere diretamente a uma crônica de Clarice Lispector intitulada *Um grama de radium – Mineirinho*, publicada originalmente em 1962, na revista *Senhor*, depois em 1964, nas obras da escritora intituladas: *A legião estrangeira*, em 1964, e *Para não esquecer*, em 1978.



Imagem 59. Éder Oliveira, *A justiça que se vingou ou a contagem de Clarice?*, Óleo sobre tela, 190 x 540 cm, 2017, Belém  
Fonte: [www.ederoliveira.net](http://www.ederoliveira.net)

<sup>79</sup> Mofino: adjetivo comumente usado na Região Norte para designar uma pessoa desventurada, cabisbaixa, triste.

O texto de Lispector narra a morte de José Rosa de Miranda, vulgo Mineirinho, também conhecido como “cangaceiro do asfalto”, morto aos 28 anos. E, assim, descreve-o antes de tudo como uma vítima da pobreza e da injustiça, que migrou de Minas Gerais para o Rio de Janeiro onde teve seus últimos dias caçado pela polícia carioca. Como descrito pelo jornal *Diário Carioca*, seu cadáver foi encontrado no Sítio da Serra, na Estrada Grajaú-Jacarepaguá. Em seu corpo, havia três tiros nas costas, cinco no pescoço, dois no peito, um no braço esquerdo, outro na axila esquerda e o último na perna esquerda, que estava fraturada, a calça queimada era a prova que o último tiro havia sido dado à queima-roupa. O jornalista Pinheiro Jr. do jornal *Semanário* narrou sua morte no final de abril de 1962 da seguinte forma: “O Mineirinho teve o fim das feras: morreu crivado de balas e teve o corpo jogado à beira de uma estrada. A sociedade não resolveu o crime. Apenas desapareceu mais um assassino!”. Já a reportagem do jornal *A Noite*, em 2 de maio de 1962, diz o seguinte: “Apesar de ser bandido, era um ser humano qualquer. Após ser chacinado, seu corpo, como se fosse de um animal, foi jogado dentro de um veículo e posteriormente atirado num matagal”. Em seu funeral compareceram mais de 2 mil pessoas, além dos moradores terem estendido uma grande faixa preta em sinal de luto na entrada da Mangueira.<sup>80</sup> A contagem, à qual a tela de Oliveira se refere, é justamente a narrada na crônica de Lispector:

Esta é a lei. Mas há alguma coisa que, se me faz ouvir o primeiro e o segundo tiro com um alívio de segurança, no terceiro me deixa alerta, no quarto desassossegada, o quinto e o sexto me cobrem de vergonha, o sétimo e o oitavo eu ouço com o coração batendo de horror, no nono e no décimo minha boca está trêmula, no décimo-primeiro digo em espanto o nome de Deus, no décimo segundo chamo meu irmão. O décimo-terceiro tiro me assassina — porque eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro (LISPECTOR, 2015, p. 296-297).

No caso “Mineirinho”, a autoridade policial fez “justiça” se vingando com requinte de uma crueldade sádica. A ausência do poder do Estado faz com que o crime compense e torna o malfeitor um herói perante uma sociedade injusta onde a lei e a ordem só funcionam para as classes mais abastadas. A frase “Ou você morre como herói, ou vive o bastante para se tornar o vilão” dita pelo vilão Harvey Dent (Duas-Caras), no filme no filme *Batman - O Cavaleiro das Trevas* (2008) de

---

<sup>80</sup> Parágrafo construído com o auxílio do artigo digital *O dia em que Clarice Lispector “defendeu um bandido”*. E se fosse hoje? do site Socialista Morena: Arte e Política. Disponível em: <https://www.socialistamorena.com.br/o-dia-em-que-clarice-lispector-defendeu-um-bandido-e-se-fosse-hoje/> Acesso em: 21 fev. 2022.

Christopher Nolan, sintetizaria bem essa questão; porém, na ordem contrária: “Ou você morre como vilão, ou vive o bastante para se tornar um herói”.

A problemática da “justiça social” foi uma premissa explorada por Hélio Oiticica (1937-1980) já nas décadas de 1960 e 1970, como em *A Bandeira Poema* (1968) (Imagem 60) que compôs a obra *Bólido B33 Caixa 18 “Homenagem a Cara de Cavalo”* (1965-66).



Imagem 60. Hélio Oiticica, *Bandeira Poema - “Seja marginal, seja herói”*, 1965-66, Bandeira em Tecido

Fonte: [www.encyclopedia.itaucultural.org.br](http://www.encyclopedia.itaucultural.org.br)

Esse trabalho foi realizado diante de um cenário de tensão estabelecido pelo golpe militar de 1964 no Brasil, por um governo autoritário que usou de extrema violência por intermédio da polícia e dos militares. As obras de Oiticica, diferentes por fugirem dos suportes tradicionais como pinturas e esculturas, assumiram forma de objetos como caixas, instalações com tecidos e madeira, tecidos na forma de obra com os quais se vestem, como os famosos *Parangolés* ou na bandeira em *Seja marginal, seja herói* (1968). Esta última promoveu uma homenagem a Manoel Moreira, homem negro residente da Favela do Esqueleto, na periferia da cidade do Rio de Janeiro. Manoel era também conhecido como o bandido “Cara de Cavalo” e foi brutalmente assassinado pela polícia carioca como um ato de vingança devido ao fato de “Cara de Cavalo” ter tirado a vida de Milton Le Cocq de Oliveira, policial influente que pertencia à elite de um grupo de extermínio no Rio de Janeiro (KAMINSKI, 2020). Sobre o episódio Oiticica relata:

Cara de Cavalo foi de certo modo vítima desse processo [de marginalização] – não quero, aqui, isentá-lo de erros, não quero dizer que tudo seja contingência – não, em absoluto! Pelo contrário, sei que de certo

modo foi ele próprio o construtor de seu fim, o principal responsável pelos seus atos. O que quero mostrar, que originou a razão de ser de uma homenagem, é a maneira pela qual essa sociedade castrou toda possibilidade da sua sobrevivência, como se fora ela 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 (OITICICA, 1968, não paginado).

A carga trágica do fato é acentuada com a escolha da cor vermelha (a obra também tem uma versão em tecido branco) da figura do corpo de Manoel Moreira estendido no chão. O uso da técnica de serigrafia dá um caráter rústico e popular à composição que é acompanhada pelos dizeres, “Seja marginal, seja herói”.

A obra *Iconografia anacrônica para Nina Rodrigues* (2019) (Imagens 61 e 62) também se apoia na abordagem dos textos sobre as telas. Nelas vemos um escrito encontrado no livro *As raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil* (1894) do médico baiano Raimundo Nina Rodrigues,<sup>81</sup> em que faz uma citação do texto de Sílvio Romero,<sup>82</sup> intitulado *História da Literatura Brasileira* (1902), para defender suas ideias sobre “raças brasileiras”. Rodrigues firma:

Sobre o incremento da imigração ítalo-germânica, escreveu mais recentemente (*História da literatura brasileira*, Rio de Janeiro, 1890): Sabe-se que, na mestiçagem, a seleção natural ao cabo de algumas gerações, faz prevalecer o tipo raça mais numerosa, e entre nós, das raças puras a mais numerosa, pela imigração europeia, tem sido, e tende ainda mais a sê-lo, a branca. Os mananciais negros e caboclos estão estancados, ao passo que a imigração portuguesa perdura e a ela vieram juntar-se a italiana e a alemã. O futuro povo brasileiro será uma mescla áfrico-indiana e latino-germânica, provavelmente, se perdurar, como é provável, a imigração alemã. (ROMERO apud RODRIGUES, 2011, p. 35).

Nina Rodrigues foi médico e antropólogo brasileiro, nascido na cidade de Vargem Grande, no Maranhão, é tido como fundador da antropologia criminal no Brasil, tendo desenvolvido seus estudos de medicina na Bahia e finalizando-os no Rio de Janeiro e depois retornando ao estado nordestino. Seu trabalho promoveu intensas pesquisas voltadas para o estudo da origem étnica da população, assim como a influência das condições sociais e psicológicas na conduta do indivíduo. E,

<sup>81</sup> Raimundo Nina Rodrigues, também grafado (Raymundo Nina Rodrigues) (1862-1906) além de antropólogo foi um médico legista, psiquiatra, professor, escritor, antropólogo e etnólogo. Notório eugenista, foi ainda dietólogo, tropicalista, sexologista, higienista, biógrafo e epidemiologista. Nasceu em Vargem Grande, município do Maranhão, em 1862. Fonte: RODRIGUES, Marcela Franzen. *Raça e criminalidade na obra de Nina Rodrigues: Uma história psicossocial dos estudos raciais no Brasil do final do século XIX. Estudos e Pesquisas em Psicologia*, v. 15, n. 3, 2015.

<sup>82</sup> Sílvio Vasconcelos da Silveira Ramos Romero (1851-1914), nasceu em Lagarto, SE, em 21 de abril de 1851, e faleceu no Rio de Janeiro, RJ, em 18 de julho de 1914. Fonte: Arquivo digital da Biblioteca Digital UNESP. Disponível em: <https://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/6569>. Acesso em: 21 fev. 2022.

com base nesses estudos, chegou a propor a reformulação do conceito de responsabilidade penal, sugerindo uma reforma nos exames médico-legais, assim como na assistência médico-legal a doentes mentais, e defendeu, também, a perícia psiquiátrica não apenas nos manicômios como nos tribunais. Esse tipo de subterfúgio utilizado por Nina enquadra-se na condição de classificar para disciplinar apontado por Foucault (2014).

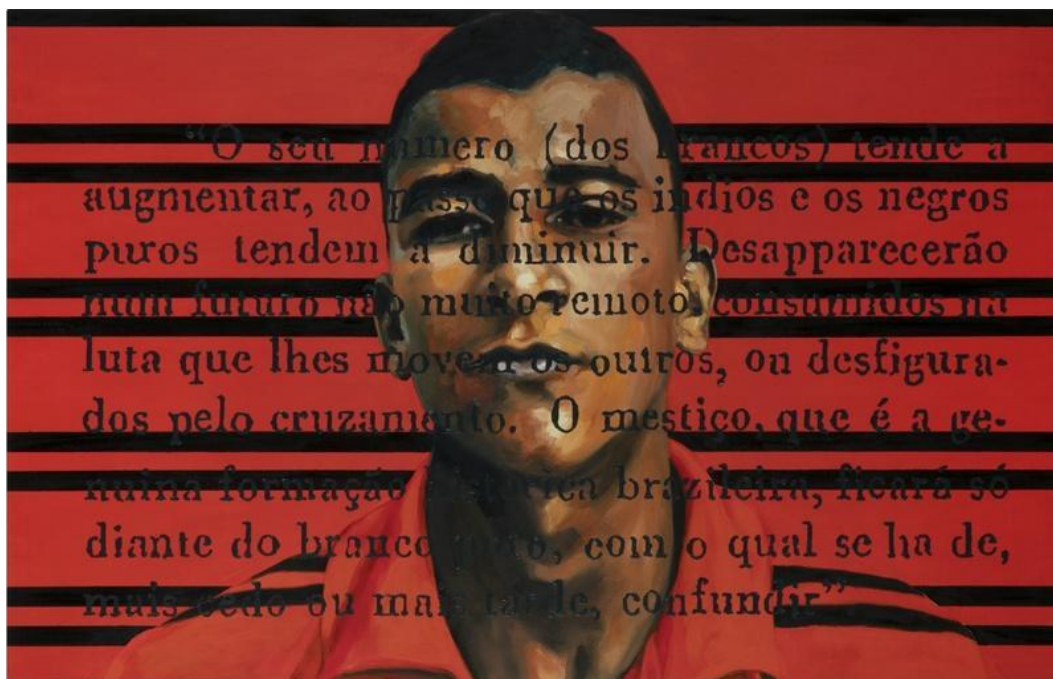


Imagem 61. Éder Oliveira, Série Listras, *Iconografia anacrônica para Nina Rodrigues*, 2019, Óleo sobre tela, 70 x 110 cm, Belém  
Fonte: [www.ederoliveira.net](http://www.ederoliveira.net).<sup>83</sup>

<sup>83</sup> O texto inserido na pintura diz o seguinte: O seu número (dos brancos) tende a aumentar, ao passo que os índios e os negros puros tendem a diminuir. Desaparecerão num futuro não muito remoto, consumidos na luta que lhes movem os outros, ou desfigurados pelo cruzamento. O mestiço, que é a genuína formação histórica brasileira, ficará só diante do branco puro, com o qual se há de, mais cedo ou mais tarde, confundir. (ROMERO apud RODRIGUES, 2011, p. 35).

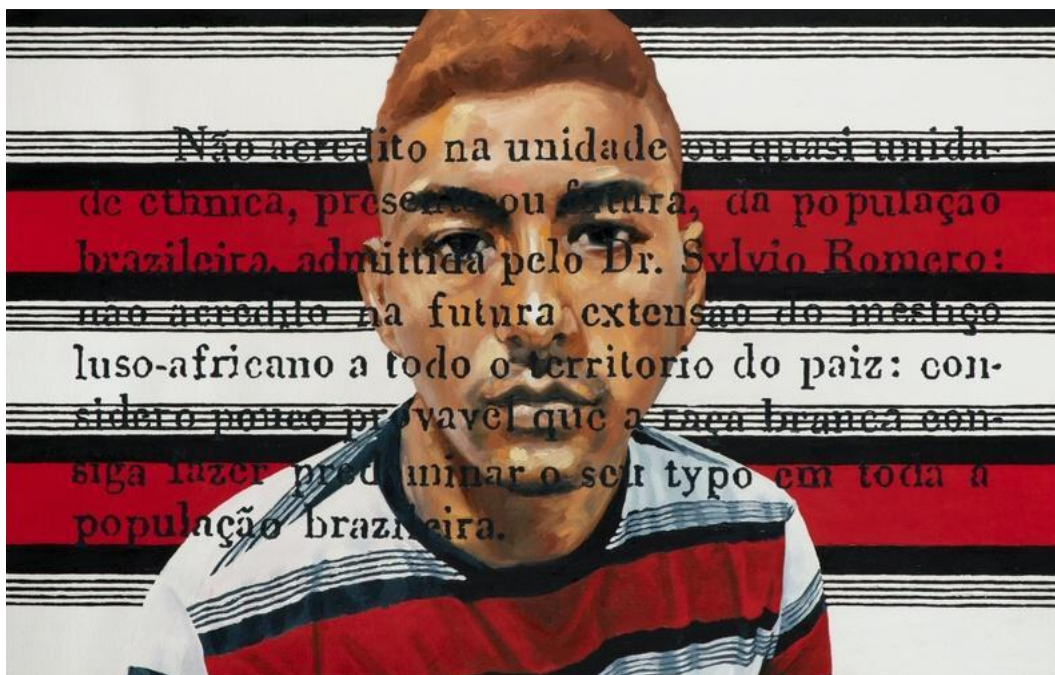


Imagem 62. Éder Oliveira, Série Listras, *Iconografia anacrônica para Nina Rodrigues*, 2019, Óleo sobre tela, 70 x 110 cm, Belém  
 Fonte: [www.ederoliveira.net](http://www.ederoliveira.net).<sup>84</sup>

Segundo estudiosos da área, o conjunto de sua obra é tido como um clássico da literatura afro-brasileira. A pesquisa de Nina Rodrigues, segundo o jornalista especializado em Jornalismo Científico e Tecnológico Cláudio Antônio de Freitas Bandeira,:

Trata-se de uma vasta e rica coletânea de informações e dados a respeito do universo cultural das comunidades negras no Brasil. Esforço etnográfico que nenhuma outra obra realizou antes dela. A obra também é avaliada como um imenso esforço intelectual de mais de uma década (1890-1905), no intuito de reunir registros e evidências (escritas e orais), no dizer do próprio autor, dos 'últimos africanos no Brasil'. O que faz dela um ponto de referência bibliográfico obrigatório para todos os estudiosos da problemática do negro na sociedade brasileira (BANDEIRA, 2013, p. 1).

No entanto, apesar de toda sua contribuição científica ao Brasil, hoje as ideias defendidas por Nina Rodrigues se configuram como racistas. Porém, na época, logo após a Abolição da Escravatura no Brasil, em 1888, eram tidas como avançadas e científicas. Chegou a publicar um texto em que dizia que "A igualdade é falsa, a igualdade só existe nas mãos dos juristas". Em 1894, publicou um ensaio no qual defendeu a tese de que deveriam existir códigos penais diferentes para "raças" diferentes. Em 1899, publicou "Mestiçagem, Degenerescência e Crime", procurando

<sup>84</sup> O texto inserido na pintura diz o seguinte: Não acredito na unidade ou quase unidade étnica, presente ou futura, da população brasileira, admitida pelo Dr. Sylvio Romero: não acredito na futura extensão do mestiço luso-africano a todo o território do país: considero pouco provável que a raça branca consiga fazer predominar o seu tipo em toda a população brasileira (RODRIGUES, 2011, p. 34-35).



provar suas teses sobre a degenerescência e tendências ao crime dos negros e mestiços (BUONICORE, 2017). Para Nina Rodrigues, os negros, índios e os mestiços se constituíam na causa da inferioridade do Brasil, não sendo capazes de desenvolver e constituir uma nação, nem de criar uma cultura que pudesse ser considerada elevada, além de, segundo ele, serem potencialmente perigosos. Suas culturas e manifestações sociais deveriam ser tratadas como símbolos de anormalidade como indícios de doenças mentais. E, assim, portanto, esses indivíduos seriam incapazes de receber ajuda ou correção, restando então somente serem excluídos da sociedade, recolhidos aos asilos.

Outra teoria ligada aos métodos da craniometria, foi desenvolvida pelo médico italiano Cesare Lombroso, influenciado por ideias pseudocientíficas e criminológicas europeias da segunda metade do século XIX. Seus pensamentos tiveram e ainda têm impacto muito forte na condução de investigações penais, nas forças policiais e no judiciário no Brasil. Tais ideias serviam para justificar as restrições à cidadania da grande maioria do povo brasileiro, majoritariamente formado por pessoas não-brancas. Havia, portanto, uma tentativa de normalizar o processo de desenvolvimento histórico-social, culpabilizando a própria nação por ser composta em sua maioria por pessoas de “raça” e “sub-raças inferiores”.

Nina Rodrigues chegou a classificar as “raças presentes no Brasil da seguinte forma:

I - *A prima face*, pode-se distinguir na população brasileira atual uma grande maioria de mestiços em graus muito variados de cruzamento, e uma minoria de elementos antropológicos puros não cruzados. Estes compreendem:

- a) a raça branca, representada pelos brancos, crioulos não mesclados e pelos europeus, ou de raça latina, principalmente portugueses e hoje italianos em São Paulo, Minas, etc., ou de raça germânica, os teuto-brasileiros do sul da república;
- b) a raça negra, representada pelos poucos africanos ainda existentes no Brasil, principalmente neste estado, e pelos negros crioulos não mesclados;
- c) a raça vermelha, ou indígena, representada pelo brasílio-guarani selvagem que ainda vagueia nas florestas dos grandes estados do oeste e extremo norte, assim como em alguns pontos de outros estados, tais como Bahia, São Paulo, Maranhão, etc., e pelos seus descendentes civilizados, mais raros e só observados nos pontos vizinhos dos recessos a que se tem refugiado os selvagens (RODRIGUES, 2011, p. 31).

A paleta de cores escolhida por Oliveira na série *Listras, Iconografia anacrônica para Nina Rodrigues* (2019) é composta por vermelho, preto e branco, casa perfeitamente com a classificação de “raças” proposta por Nina Rodrigues.

Já Hannah Arendt, sobre a política de raças, dizia que: “não importa o que digam os cientistas, a raça é, do ponto de vista político, não o começo da

humanidade mas o seu fim; não a origem dos povos, mas o seu declínio; não o nascimento natural do homem, mas a sua morte antinatural” (ARENDDT, 2012, p. 187). Este pensamento vai ao encontro do conceito de Necropolítica, formulado por Mbembe que via que o conceito de Biopolítica formulado por Foucault não dava conta de explicar as milhares de mortes ocorridas nos países que atravessaram a experiência colonial. Mbembe afirma que o poder social e político é usado para decretar o destino de vida ou morte de algumas pessoas dentro do atual sistema capitalista, seria esse o poder da soberania (MBEMBE, 2018).

Já no decorrer do século XVI, muitos viajantes estiveram no Brasil em busca de aventuras e de oportunidades e até mesmo com a finalidade de registrar essa terra recém descoberta. Um desses viajantes era o pastor, missionário e escritor francês, membro da igreja reformada Genebra Jean de Léry (1534-1611). Seu rico relato se destaca como uma valiosa fonte de informações sobre o povo nativo da região contando sobre os hábitos de vida dos indígenas, sempre fazendo um comparativo com os seus conterrâneos europeus, seus textos são críticos e, ao mesmo tempo, contemplativos e em certos momentos, inclusive, dando voz ao povo ameríndio. Esses textos foram produzidos durante a sua estadia de quase um ano no Brasil, junto aos indígenas da etnia Tupinambás na colônia França Antártica, criada por Nicolas Durand de Villegagnon (1510-1571) que era explorador e cavaleiro da Ordem de Malta; essa região situava-se onde hoje é a Baía de Guanabara no Rio de Janeiro, projeto de colonização francesa que visava à região ao sul do Brasil, porém, frustrado pelos portugueses que, em combate, os expulsaram. Tais acontecimentos inspiraram a criação de uma minissérie também lançada em formato de longa metragem intitulada *Vermelho Brasil (Rouge Brésil)*, lançada em 2014, fruto de uma parceria entre emissoras do Brasil, França e Portugal. E as experiências vividas por Léry são publicadas originalmente em 1578 no livro *Histoire d'un voyage faict en la terre du Brésil (História de uma viagem feita à Terra do Brasil)*. Os textos de Léry, com a visão europeia sobre os povos nativos, são apropriados por Oliveira e incluídos em suas telas da série *Textos Históricos* (2019) (Imagem 63).

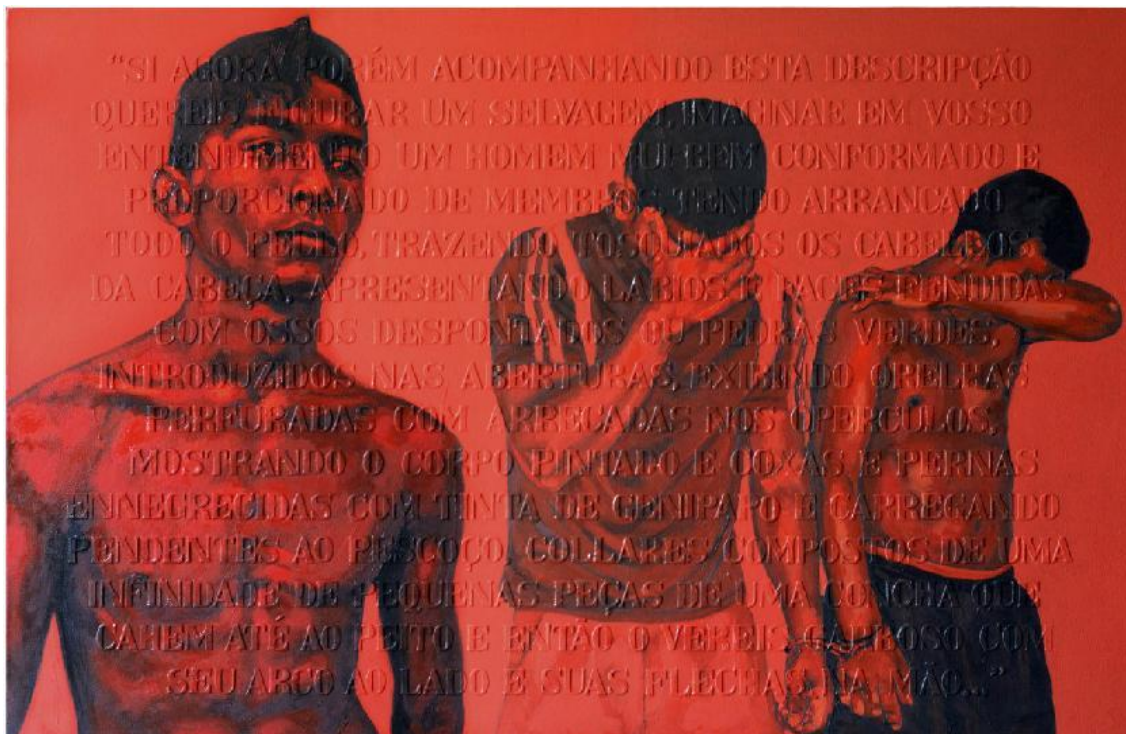


Imagem 63. Éder Oliveira, Sem título, *Série Textos Históricos*, 2019,  
Óleo sobre tela, 100x150cm, Belém  
Fonte: [www.ederoliveira.net](http://www.ederoliveira.net).<sup>85</sup>

Nelas, o artista contextualiza os textos e as impressões estrangeiras com os corpos dos indivíduos pintados, que são em sua totalidade negros, indígenas e mestiços. E, assim como os indígenas no século XVI, esses indivíduos do presente são vistos como exóticos, selvagens e perigosos, tratados quase como animais enjaulados, não pertencentes à “sociedade”, são invisibilizados como indivíduos constituintes de direitos e voz.

Em se tratando de Brasil, passamos por um conturbado momento político, no qual vimos a ascensão de um presidente de extrema direita ao poder que adotou uma política desastrosa. E, diante dessa conturbada crise política, alguns artistas usam a arte como discurso e protesto. Sobre o assunto, Oliveira em entrevista diz se considerar um artista político justamente por tratar, em suas telas, de temas sociais, entre eles o preconceito e a violência. Indagado sobre o uso da cor vermelha ser partidária, ele afirma: “meu trabalho é partidário e não partidário ao mesmo tempo, já

<sup>85</sup> O texto inserido na pintura diz o seguinte: Si agora porém acompanhando esta descrição, queis figurar um selvagem, imaginae em vosso entendimento um homem mui bem conformado e proporcionado de membros, tendo arrancado todo o pello, trazendo tosquiados os cabelos da cabeça, apresentando lábios e faces fendidas com ossos despontados ou pedras verdes, introduzidos nas aberturas, exibindo orelhas perfuradas com arrecadas nos operculos, mostrando o corpo pintado e coxas e pernas ennegrecidas com tinta de genipapo e carregando pendentos ao pescoço, collares compostos de uma infinidade de pequenas peças de uma concha que cahem até ao peito e então o vereis garboso com o seu arco ao lado e suas flechas na mão...

que atualmente estamos vivendo esse momento tão louco com uma extrema direita no poder”. No caso, a referência é feita em relação à cor vermelha presente em suas obras, e pelo fato de, também, ser tradicionalmente atribuída aos partidos de frente populares e socialistas, o que remete justamente a um dos *slogans* do presidente da república Jair Messias Bolsonaro em 21 de outubro de 2018: “Esses marginais vermelhos serão banidos de nossa pátria”; na época ainda era candidato às eleições e o seu principal adversário era Fernando Haddad (PT).<sup>86</sup>

Outra questão que traz o vermelho à composição de suas obras é o fato de ser daltônico.<sup>87</sup> Problema descoberto somente na faculdade quando começou a pintar retratos:

é porque você só percebe mesmo quando você precisa identificar, caso contrário esse aspecto passa ileso na sua vida. As cores que eu usava para fazer letras em Nova Timboteua eram o azul, o preto e o vermelho, cores que você já compra prontas, não precisa misturar nada. Mas, eu sabia que eu confundia algumas cores: o verde com o marrom, às vezes o verde escuro com preto. Eu confundia muito mais na verdade do que hoje, a cor rosa com o cinza metálico, azul com violeta. Antes parecia ser só uma confusão muito séria. Aí já na faculdade, no segundo ano tivemos uma disciplina de pintura e aí eu fui perceber que eu estava fazendo algo bem diferente, pois fui começar a fazer algumas pinturas, fazia em casa para levar pois, pois eu estagiava no Sesc à tarde quase na mesma hora da aula, então eu não podia produzir lá, então eu fazia em casa e levava [...]. E todo mundo gostava bastante das obras, eu inclusive. Fiz meio grande para aquela época, mas as pessoas não entendiam o porquê de ter uns tons de vermelho ou verde no meio do rosto coisa que eu não via, não vejo até hoje.<sup>88</sup>

Geralmente, grande parte da população acometida pelo daltonismo tem justamente a dificuldade de diferenciar os vermelhos e os verdes, fator desfavorável para um artista que se expressa através das tintas. Indagado sobre a dificuldade em enxergar as cores, o artista relata que, para pintar a óleo, por incrível que pareça, a cor que ele mais enxerga é o vermelho: “Pois, o vermelho que eu uso é um de cádmio claro, que tem muita pigmentação de amarelo que o deixa vibrante, então

<sup>86</sup> Fonte:Arquivo digital do Jornal Extra. Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/brasil/esses-marginais-vermelhos-serao-banidos-de-nossa-patria-diz-bolsonaro-23174407.html>. Acesso em: 18 fev. 2022.

<sup>87</sup> Daltonismo ou Discromatopsia é caracterizado como a redução da capacidade de diferenciar certas cores. Geralmente, o problema é hereditário, podendo também ser adquirido por conta de certas doenças oculares e medicamentosas. Atinge mais homens do que mulheres. Existem três tipos de daltonismo: O mais raro é o acromático, quando a pessoa enxerga apenas preto, branco e cinza. No dicromático, entre as cores vermelho, verde e azul, identifica duas delas, em qualquer combinação. O mais comum é o tricromático. A pessoa que sofre com esse tipo de daltonismo tem uma leve dificuldade para distinguir as cores. As mais afetadas são vermelho, verde e azul, e suas diferentes tonalidades.

Disponível em: <https://www.hospitalholhos.com.br/noticia/daltonismosaibacomoadoencaage/>. Acesso em: 11 jan. 2021.

<sup>88</sup> Éder Oliveira em entrevista ao autor via videoconferência no dia 25 de junho de 2021.

consigo enxergar melhor. Em compensação, o verde é a mais difícil”.<sup>89</sup> Já para a parede no caso dos *site-specific* seria a tinta de nome “vermelho amor”.<sup>90</sup> Tal problemática fez com que a maioria de suas pinturas sejam monocromáticas, pois facilita o processo de pintura, tornando-o por consequência mais rápido. Para isso, é escolhida uma cor principal, depois é decomposta em escalas tonais com o auxílio do preto e branco. Sobre esse processo, Oliveira relata:

hoje já consigo fazer, minha cabeça já está trabalhada a raciocinar com essa leitura de cores, porém eu não consigo trabalhar com espontaneidade, pois não posso pintar exatamente como eu vejo as coisas. Eu criei um sistema para poder pintar sem errar os tons das cores. Hoje eu sei a cor das peles, da árvore do tijolo, do asfalto, eu decorei. E foi essa condição que depois me levou a criar os monocromáticos, essa mistura de cores aleatórias que depois comecei a tirar a cor do meio, e fazer duas cores tipo azul e amarelo, preto e vermelho, esses pequenos estudos ficaram em duas cores e depois quando eu fui passar para a tinta eu passei a ideia de sujar com o preto alguma cor. Então as primeiras que eu fiz com o marrom eu misturava o marrom com o preto a ponto de ficar uma escala de marrom claro até preto. E depois vi que eu poderia fazer isso com o vermelho, com amarelo, eu replicava com outras cores.<sup>91</sup>

Dessa forma, Oliveira desenvolveu um sistema próprio para reconhecimento das cores, nomeando-as e classificando-as conforme objetos do dia a dia. Esse sistema, além de agilizar sua pintura, evita que cometa certos equívocos como relatado por ele em entrevista ao canal na internet *Transversalidades*,<sup>92</sup> em que no ano de 2014 na 31ª Bienal de São Paulo - Pavilhão Ciccilo Matarazzo (Imagem 60), as cores foram confundidas, resultando em uma pintura *site specific* com tinta acrílica sob a parede em tons cor laranja, quando deveriam ser em vermelho. O ato falho, porém, foi corrigido mais à frente na mostra itinerante da mesma Bienal realizada no Museu de Serralves, situado na cidade do Porto, em Portugal (Imagem 64).

---

<sup>89</sup> Ibidem, p. 140.

<sup>90</sup> Ibidem, p. 140.

<sup>91</sup> Ibidem, p. 140.

<sup>92</sup> Fonte: Entrevista cedida a Caio Capela, artista e professor de pintura, dono do curso de pintura e do canal no Youtube *Transversalidades*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aV7BMY-ITow>. Acesso em: 7 jun. 2021.



Imagem 64. Éder Oliveira, 31ª Bienal de São Paulo, Site-specific, 2014 / Itinerância Bienal de São Paulo - Museu de Serralves - Porto, 2015  
 Fonte: [www.ederoliveira.net](http://www.ederoliveira.net)

Atualmente, Oliveira encontrou um tom de vermelho que lhe é de fácil percepção visual, fato que, aliado ao seu discurso político, refletir-se-á na produção de suas obras com uma grande quantidade de peças rubras, se comparadas aos demais retratos monocromáticos em azul, verde e amarelo, produzidos no começo de sua carreira em 2004. Estes acabaram sendo deixados de lado em prol do vermelho, no qual se aprofundou e se tornou sua principal cor de trabalho e que, segundo ele, permite-lhe enxergar melhor e diversificar nas nuances da pele.

O tom de vermelho usado por Oliveira, o cádmio ( $\text{CdS} + \text{CdSe}$ ) feito à base do metal de transição cádmio ( $\text{Cd}$ )<sup>93</sup>, foi criado na Alemanha entre os séculos XIX e no início do XX. Seria o mesmo tom usado pelo pintor francês Henri Matisse (1869-1954), *O Ateliê Vermelho* (1911) (Imagem 65) entre tantas outras por conta do seu intenso contraste. Nelas, embora o vermelho não tenha uma conotação de violência como nas telas de Oliveira, ele se alastra pelas paredes trazendo uma conotação diferente. Assim, o padrão decorativo da obra traz uma sensação de acolhimento e aconchego, devido à combinação com as outras cores primárias, fortes por natureza,

<sup>93</sup> Cádmio metálico é um metal pesado, podendo ser tóxico, porém os pigmentos utilizados atualmente na fabricação de tintas são sais de cádmio com conteúdo solúvel extremamente baixo e controlado, permitindo o uso em várias aplicações e atendendo uma série de regulamentações mundiais. Fonte: ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE; PROGRAMA INTERNACIONAL DE SEGURANÇA QUÍMICA SUBSTÂNCIAS QUÍMICAS PERIGOSAS À SAÚDE E AO AMBIENTE. **Programa Internacional de Segurança Química**. Tradução Janaína Conrado Lyra da Fonseca, Mary Rosa Rodrigues de Marchi, Jassyara Conrado Lyra da Fonseca. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2008.

além disso a própria característica plana das pinturas de Matisse dá um ar lúdico à composição, terminando por nos aproximar da obra. Segundo Gombrich (2012), uma das prerrogativas dos *Les Fauves* (Os Animais Selvagens), grupo de artistas ao qual Matisse pertencia, criado no início do século XX, em Paris, era sempre estar “procurando cores intensas e audaciosas harmonias ‘bárbaras’ [...] Ficaram devendo esse epíteto ao ostensivo desprezo pelas formas da natureza e seu deleite no emprego de cores violentas” (GOMBRICH, 2012, p.573).

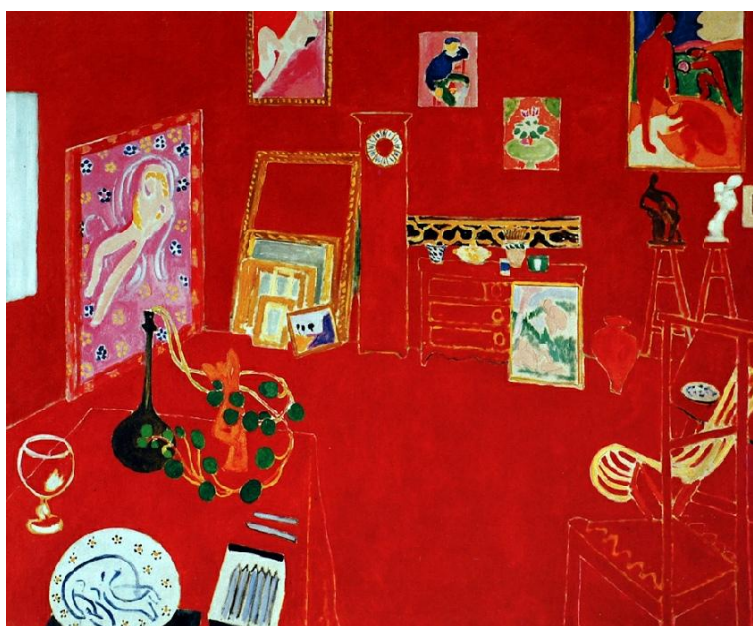


Imagem 65. Henri Matisse, *L'Atelier Rouge (O Ateliê Vermelho)*, 1911, Óleo sobre tela 162 x 130 cm  
Museu de Arte Moderna de Nova Iorque  
Fonte: [www.moma.org](http://www.moma.org)

Esse vermelho de produção artificial difere-se bastante do vermelho usado por pintores de períodos anteriores. No Renascimento, por exemplo, as obras do artista italiano Rafael Sanzio (1483-1520), assim como de outros artistas, tinham um colorido diversificado devido à introdução de pigmentos oriundos de diversas partes do mundo, como Américas e Oriente, graças às expedições marítimas. O vermelho-carmim usado por alguns artistas era proveniente do inseto parasita conhecido como cochonilha ou quermes<sup>94</sup> (COSENDEY, 2020), uma das inúmeras espécies de inseto da ordem Hemiptera, mesma família das cigarras, percevejos e pulgões que era esmagado para a extração do vermelho usado nas pinturas como no tingimento de

<sup>94</sup> Quermes ou Kermes é o nome dado à fêmea de pulgão ou à excrescência por ela secretada sobre os ramos e galhos de/em algumas espécies de carvalho ou ainda ao próprio corante vermelho; o animal é denominado *Coccus ilicis* ou *Kermes ilicis*. Fonte: FERRAZ, Márcia Helena Mendes. A Rota dos Estudos Sobre a Cochonilha em Portugal e no Brasil no século XIX: Caminhos Desencobertos. **Quim. Nova**, v. 30, n. 4, 1032-1037, 2007.

tecidos. Hoje o parasita é encontrado em várias regiões do mundo, no entanto nessa época era comum o uso do pigmento proveniente da Polônia (*Porphyrophora polonica*) ou da Armênia (*Porphyrophora hamelii*) (FERRAZ, 2007). Porém, a partir dos séculos XVI e XVII, o pigmento advindo do que hoje são as Américas Central e Sul passou a ter preferência. Segundo a escritora e jornalista britânica Victoria Finlay, no livro *A Brilliant History of Color in Art* (2014), o corante extraído da cochonilha (*Dactylopius coccus*), durante o período colonial, passou a ser um dos produtos mais exportados da América do Sul, por ser produzido em larga escala pelos ameríndios, perdia em importância apenas para o ouro e para a prata. A cochonilha dessas regiões também foi usada na produção do corante natural denominado de vermelho-carmesim que, por sua vez, é um tom de vermelho mais escuro, brilhante, com notas de azul em sua composição, resultando em um tom de púrpura, tido como o mais puro dos vermelhos; por ser um produto caro, era destinado à pintura de personagens importantes e centrais nas obras renascentistas. É também da cochonilha que se deriva a palavra “vermelho”, oriunda do latim *vermillus* (pequeno verme).

De volta a Oliveira, atualmente ele tem trabalhado bastante com os tons de cinza, tornando esta uma de suas principais cores em sua paleta. Apesar da grande maioria de seus retratos serem monocromáticos, é de fácil percepção que as personagens ali representadas são de peles negras nas suas mais diversas tonalidades, pois a forma como os tons de vermelho refletem a luz, a textura do cabelo, o formato da frente, dos lábios e do nariz, configura-os como elementos formais observáveis da fisionomia de não brancos. Além disso, esses também são estímulos visuais à percepção de outras cores, provocam a resposta da “complementação cromática”- tal fenômeno seria o mesmo que fazemos ao observar uma imagem em preto e branco. A pesquisadora Luciana Martha Silveira (2005) afirma que a “complementação cromática” acontece quando os tons de cinza intermediários entre preto e branco funcionam como tradutores de outras cores. Nas telas de Oliveira, portanto, o processo se dá da mesma forma, porém com as diversas gradações que vão do vermelho puro ao preto (Imagem 66 e 67).





Imagem 66. Éder Oliveira, Série *Refração*, Sem título, 2018, Óleo sobre tela, 120 x 180 cm, Belém  
Fonte: [www.ederoliveira.net](http://www.ederoliveira.net)



Imagem 67. Éder Oliveira, Série *Paridade*, Sem título, 2018, Óleo sobre tela 70 x 135 cm, Belém  
Fonte: [www.ederoliveira.net](http://www.ederoliveira.net)

Além de Éder Oliveira, outros pintores nos cenários contemporâneos brasileiros atualmente se detêm no estudo pictórico embasado na cor vermelha e na violência. O rondoniense Rafael Prado (1987), em sua série *Órfão de Eldorado* (2022) (Imagem 68), exposta na *Nós Galeria* em São Paulo, detém um olhar sobre os conflitos sócio-políticos e a violência instaurada em áreas de garimpo no Brasil,

apoiadas pelo mito europeu da cidade de Eldorado, que seria repleta de ouro e que estaria em meio às florestas da América do Sul.

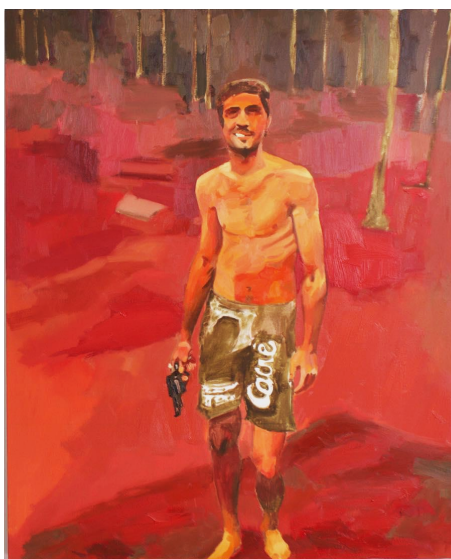


Imagem 68. Rafael Prado, *Eldorado é aqui*, Óleo sobre tela, 2022, 120 x 150 cm, São Paulo  
Fonte: Cedida pelo artista

Já o artista paulista Luiz Escañuela (1993) reuniu os seus mais recentes trabalhos expostos em outras ocasiões, inclusive, na exposição *Não se esqueça do que é Épico* (2022) (Imagem 69), realizada na *Luis Maluf Galeria de Arte*, também em São Paulo. Suas pinturas se aprofundam na anatomia humana, detalhando a pele e as suas infinitas cores, por intermédio de retratos hiper-realistas que convergem em uma cartografia histórica e iconográfica brasileira.

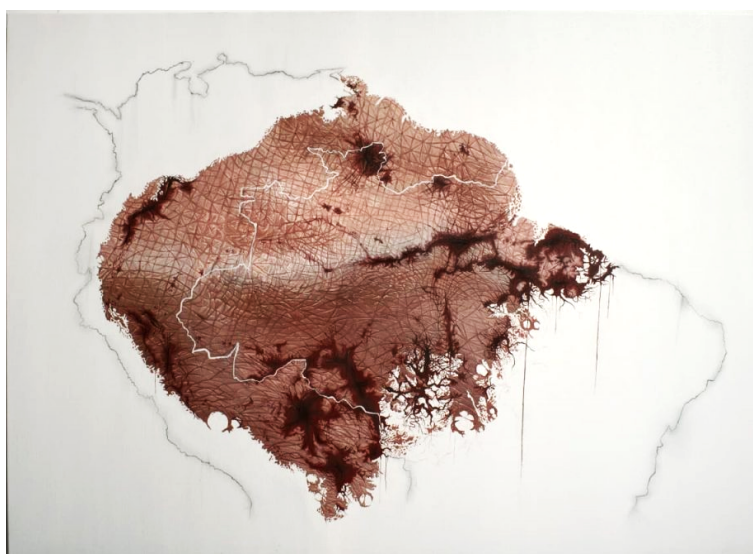


Imagem 69. Luiz Escañuela, *Carne Viva*, Óleo sobre tela, 2019, São Paulo  
Fonte: [www.luismaluf.com](http://www.luismaluf.com)

Já o artista fluminense André Griffo (1979) tem sua pesquisa pictórica orientada para a pintura e suas conexões históricas com a arquitetura (Imagem 70). Sua pesquisa visual trata da reflexão sobre a violência presente na história do Brasil e suas intempéries relacionadas ao processo escravocrata. Em um misto de figuras religiosas e elementos do cotidiano contemporâneo, Griffo constrói narrativas ficcionais que tratam do controle dos indivíduos na sociedade.



Imagem 71. André Griffo, Olhos distantes se camuflam na paisagem, 2021, Óleo e acrílica sobre lona 177×133cm, Rio de Janeiro  
Fonte: [www.nararoessler.art](http://www.nararoessler.art)

As pessoas pintadas por Oliveira, marginalizadas pela mídia e pelo Estado, surgem como um ato de resistência e partem de um local de fala do próprio artista que se identifica com os retratados, uma pessoa do fenótipo “amazônida”, como se define ele mesmo. Nelas, o vermelho soa como um alerta, como um estado de perigo, estariam os modelos marcados com a letra escarlata? Como nos campos de concentração na Alemanha nazista como o uso dos triângulo vermelhos costurados à roupa para simbolizar os prisioneiros políticos: sindicalistas, incluindo comunistas, sociais-democratas, liberais, anarquistas e maçons?<sup>95</sup> A mesma cor das letras

<sup>95</sup> Fonte: Enciclopédia do Holocausto. Disponível em: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/prisoners-of-the-camps>. Acesso em: 25 de julho de 2022.

garrafais das manchetes dos jornais que, de forma cruel, às vezes, ainda fazem piada com a situação do suspeito.

### **3.5 Encarnada: a luz vermelha como ambiências e símbolo de violências**

A luz é o começo e o fim de tudo. O artista barroco italiano Michelangelo Merisi, mais conhecido como Caravaggio (1571-1610) utilizava a técnica pictórica do *Chiaroscuro* (claro-escuro); Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669) e Peter Paul Rubens (1577-1640) também empregaram as potencialidades da luz com efeito dramático; Claude Monet (1840-1926), como sabemos, trabalhou com os efeitos pictóricos reverberados pela luz natural que incidia sobre o espaço e os objetos, conforme as horas do dia ou estações do ano; o artista húngaro László Moholy-Nagy (1895-1946) criou uma escultura, tendo a luz como componente, *Light Prop for an Electric Stage (Light-Space Modulator)* que era composta por inúmeros objetos e banhada por uma fonte de luz artificial.

Entre os artistas mais contemporâneos, temos o artista estadunidense minimalista Dan Flavin (1933-1996) que nas décadas de 1960 e 1970 fez experimentos com a luz por intermédio de tubos fluorescentes pregados à parede, com as mais diversas cores, incluindo o vermelho. Seu procedimento partia do princípio de que a luz poderia mudar a percepção do espaço apenas com a cor irradiada pelos tubos posicionados nas mais diversas formas. A obra *Monument 4 for those who have been killed in ambush (to P.K. who reminded me about death)* (1966) (Imagem 71) é uma escultura formada por quatro tubos fluorescentes vermelhos em posição triangular flutuando no canto de uma sala pequena. As luzes são a única fonte de iluminação da sala e permeiam o espaço com um brilho violento aos olhos. A obra teria sido feita em homenagem a quatro soldados mortos de forma desonrosa.



Imagem 71. Dan Flavin, “Monument” 4 for those who have been killed in ambush (to P.K. who reminded me about death), Instalação, 1966, Museu de Arte Moderna de Nova Iorque  
 Fonte: [www.moma.org](http://www.moma.org)

Assim como Flavin, a brasileira Lygia Pape (1927-2004), na obra *Manto Tupinambá, instalação* (2001)<sup>96</sup> (Imagem 72), proporcionou uma experiência sensitiva com a imersão na cor vermelha. A luz remetia diretamente à violência imposta aos povos indígenas no Brasil no século XVI. Com obras em forma de objetos cobertos de penas artificiais vermelhas, na forma de tinta recobrendo fotografias ou sob uma luz vermelha intensa, a artista visava estabelecer uma ligação simbólica e histórica com as populações indígenas do Brasil. O manto tupinambá, ao qual a artista faz referência, originalmente foi confeccionado com penas vermelhas de guará e foi retirado de Pernambuco por volta de 1644 e está hoje sobre posse no Museu Nacional da Dinamarca. A cor e o animal, além de remeterem à cultura indígena, também são estimados à Pape, como relatado à curadora Denise Mattar em entrevista:

[...] essa coisa me fascinou, como a história de Hans Staden, que foi prisioneiro dos índios Tupinambás, a história do chefe Cunhambebe, que

<sup>96</sup> Em 2021 foi exibida a série *Tupinambá*, a primeira exposição individual dedicada à obra da artista fluminense na cidade de Los Angeles, nos Estados Unidos. Na ocasião, a exposição contava com objetos geométricos, composições e poesias abstratas. Apresentada pela galeria Hauser & Wirth, e organizada em conjunto com o Projeto Lygia Pape e Olivier Renaud-Clement, a mostra tinha como objetivo exibir toda a série *Tupinambá*, um dos últimos conjuntos de obras da artista e que revela seu desejo de criar experiências imersivas além as fronteiras convencionais entre arte e vida. Texto desenvolvido com o auxílio do artigo digital *Lygia Pape, Tupinambá*. Disponível em: <https://www.xibtmagazine.com/en/2021/05/lygia-pape-tupinamba/> Acesso em: 16 fevereiro de 2022.

usava um manto feito de penas tiradas do pássaro guará, pássaro que conheço, pois já o tive em casa; essas coisas pra mim têm uma ligação muito grande (MATTAR, 2003, p. 89).

Apesar da justificativa da artista, concordo com os pesquisadores Fábio Lopes de Souza Santos e Vanessa Rosa Machado ao afirmarem que a exposição em comemoração aos 500 anos do Brasil e a vinda do Manto Tupinambá<sup>97</sup> ao país tenham de certa forma influenciado a produção da artista. Afirmam, também, que, apesar da “revisão histórica” sobre o extermínio indígena, suas referências se pautavam distantes da vivência e das problemáticas do índio contemporâneo. Seu trabalho toma como base o mito romântico, ao qual a artista acrescenta mais uma camada da identidade brasileira indianista (SANTOS; MACHADO, 2009). Apesar de somente tocar a superfície da problemática indígena no Brasil, o trabalho de Pape abrange questões conceituais profundas em relação à cor e ao objeto, próprio de uma artista de raízes neoconcretas e de forte influência das ideias da fenomenologia do filósofo francês Merleau-Ponty (1908-1961).

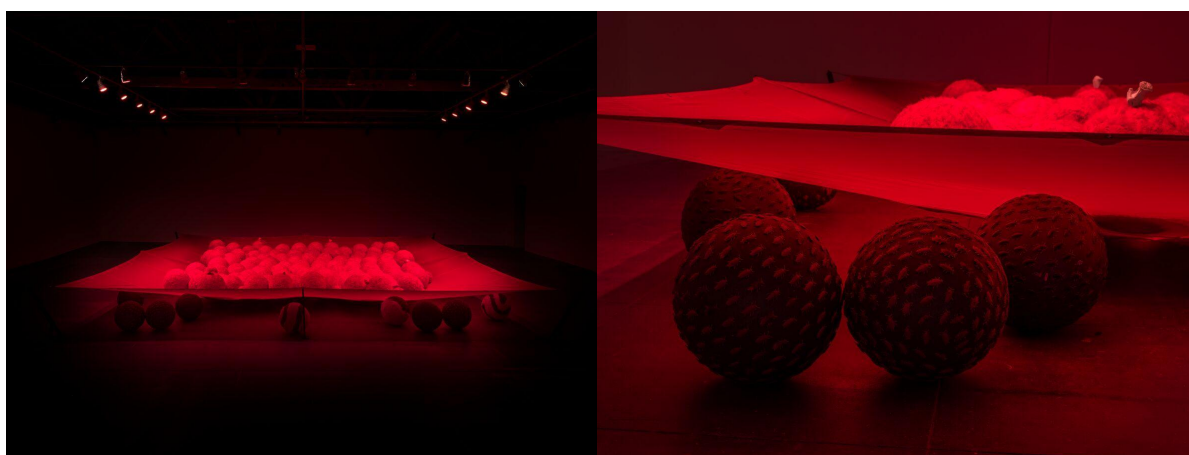


Imagem 72. Lygia Pape, *Manto Tupinambá*, Instalação, à direita o detalhe, 2000, Los Angeles

Foto: Fredrik Nilsen

Fonte: [www.hauserwirth.com](http://www.hauserwirth.com)

A exposição, na ocasião, expandia-se por duas salas e apresentava a obra *Manto Tupinambá* (2000), de grandes proporções, aliada à resplandecência da cor vermelha e causava impacto visual nos espectadores. A obra era formada por uma

<sup>97</sup> Indumentária ritual do povo Tupinambá, este belíssimo manto emplumado faz parte da Coleção “Os Primeiros Brasileiros”, do acervo do Museu Nacional desde 2006. Confeccionado por Glicéria Tupinambá, jovem liderança, professora e cineasta da aldeia Serra do Padeiro, da Terra Indígena Tupinambá de Olivença, no sul da Bahia, este é o único manto Tupinambá em um museu no Brasil, réplica de um manto datado dos séculos XVI-XVII que se encontra no Nationalmuseum, na Dinamarca.

Fonte: *O Manto Tupinambá*. Disponível em:

[https://www.museunacional.ufrj.br/see/objetos\\_manto\\_tupinamba.html](https://www.museunacional.ufrj.br/see/objetos_manto_tupinamba.html) Acesso em: 17 fev. 2022.

longa tela de forma retangular suspensa perto do chão, içada pelas beiradas por barras de metal. E, sobre a tela, grandes bolas revestidas de penas vermelhas, em algumas há baratas, insetos cuja presença faz uma autorreferência à sua ilustre obra *Caixa das Baratas* (1967), remetendo, também, aos povos indígenas dizimados pela invasão europeia que, apesar de desaparecerem, ainda se fazem presentes na história.

As obras da série *Tupinambá* mostram um pouco do interesse da artista pelos povos indígenas brasileiros, sugerem que as prerrogativas estéticas do presente são fortemente pautadas no passado indígena, em seus rituais e sua cultura antropofágica cerimonialista, praticados pelos povos Tupis. São uma junção de elementos geométricos e objetos emplumados do qual saem pés, mãos e seios com sangue escorrendo. Remetem aos europeus que foram “devorados” pelos tupis, relacionando-se, também, à cultura brasileira, antropofágica, que se alimenta da cultura estrangeira e se ressignifica ao final e, também, exemplos da objetificação da fetichização da violência.

No entanto, na cidade de São Paulo, na década de 1960, o termo “luz vermelha” se tornou sinônimo de terror. Na época, o então “Bandido da Luz Vermelha” amedrontava a elite paulistana. Sua história ganhou notoriedade chegando a ganhar duas adaptações para o cinema, uma chamada *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), escrito e dirigido por Rogério Sganzerla, a outra de 2012 intitulado *Luz nas Trevas: A Volta do Bandido da Luz Vermelha*, com direção de Helena Ignez e Ícaro Martins, estrelado pelo cantor Ney Matogrosso como João Acácio, no período que passou pela prisão. Seu nome era João Acácio Pereira da Costa (1942-1998), nascido em Joinville (Santa Catarina), começou cedo no mundo do crime fazendo pequenos furtos, órfão de pai e mãe, fugiu de casa aos cuidados do tio e depois foi morar na rua em companhia de seu irmão. Já nos anos 1960, mudou-se para São Paulo. João Acácio costumava atuar sozinho e armado com revólver. Tinha preferência pelos casarões, os quais eram invadidos na madrugada, entre 4 e 6 da manhã, depois de cortar a energia do local. No escuro, enxergava com o auxílio de uma lanterna de luz vermelha, saindo daí seu apelido, cunhado também pela polícia ao relacionar esse ao assassino estadunidense Caryl Chessman<sup>98</sup>, que utilizava uma luz similar às das sirenes policiais no momento em

---

<sup>98</sup> Caryl Chessman nasceu em Saint Joseph (Michigan) em 27 de maio de 1921, e foi executado numa câmara de gás em 2 de maio de 1960, na Califórnia. Foi associado à acusação de ser o *The*

que matava suas vítimas. Segundo o jornalista Danilo Cezar Cabral, o “bandido da luz vermelha” atacava “Sob a ‘cor do diabo’ (como o próprio João Acácio se referia ao vermelho), matou quatro pessoas e cometeu 77 assaltos. Apesar de nunca ter sido acusado oficialmente, existe a suspeita de que tenha estuprado mais de cem mulheres” (CABRAL, 2016, p. 2).

Sobre o aspecto emocional da cor, Guimarães (2001) afirma que, ao analisar a carga emocional do vermelho, encontramos uma interferência dos três tipos de códigos da comunicação, estabelecidos por Ivan Bystrina,<sup>99</sup> que em troca constante criam a simbologia por trás da cor vermelha. Dessa forma,

na física da luz, corresponde a um comprimento de onda de, aproximadamente, 630 a 760 milimícrons (mμ): esse dado somado a outro da fisiologia do olho humano, revela que o vermelho está no limite entre a cor visível derivando daí parte da agressividade que é característica dessa cor. É uma agressividade que é caráter hipolinguual, ou seja, dos códigos primários, biofísicos, que, somada à identificação da cor como elemento mitológico fogo, como cor do sangue, da violência, faz com que o vermelho também seja construído por sistemas de códigos hiperlinguais, ou seja, de códigos terciários, os códigos da cultura [...] (GUIMARÃES, 2001, p. 114).

Desse modo, o vermelho dispõe do comprimento de onda mais longo entre as cores, dessa forma, acaba sendo a cor que mais chama a atenção do olho humano. Entre suas propriedades, está a de aumentar a pressão sanguínea e a taxa de respiração (GUIMARÃES, 2001). Os tons de vermelho remetem aos sinais de alerta das sirenes, de ambulâncias, caminhão dos bombeiros e viaturas policiais, à urgência, ao perigo. Em alguns casos, as sinalizações de proibições e paradas, como nos semáforos. Por ser uma cor quente, e portanto, mais ativa, é atrelada a emoções fortes, sobressaindo-se e chamando mais a atenção.

A representação da luz vermelha também aparece na série fotográfica *Corte Seco* (2012), de Bitar, na qual as luzes são a força motriz; com um colorido incomum com a predominância de tons quentes e saturados como o amarelo e laranja que, orquestrados com os fundos pretos da noite, formam uma estrutura psicodélica e proporcionam um ar lúdico às imagens, como um baile de luzes (Imagem 73).

---

*Red Light Bandit* (O bandido da luz vermelha) apenas com provas circunstanciais, mas nunca comprovado. Fonte: CrimeandInvestigation.co.uk

<sup>99</sup> Os três tipos de códigos desenvolvidos por Ivan Bystrina são: primários (ou hipolinguais), os códigos secundários (ou linguais) e os códigos terciários (ou hiperlinguais).





Imagem 73. Alberto Bitar, *Série Corte Seco*, Sem título, 2012, 66 x 100 cm, Belém  
Fonte: Imagem cedida pelo artista

Em outro momento, a cor amarela se alastra na imagem como um filtro sépia, contribuindo com o aspecto hostil e “sujo” da paisagem. As imagens pitorescas invocam a transitoriedade da vida em meio a vultos e borrões de luzes similares a manchas de tinta aquarela, mas com uma conotação de azul claro no centro e que depois misturam-se aos tons quentes do amarelo e da cor laranja até chegar aos vermelhos inflamados; esses, por vez, disparados pelos giroflex das viaturas policiais (Imagens 74, 75, 76 e 77).



Imagem 74. Alberto Bitar, *Série Corte Seco*, Sem título, 2012, 66 x 100 cm, Belém  
Fonte: Imagem cedida pelo artista

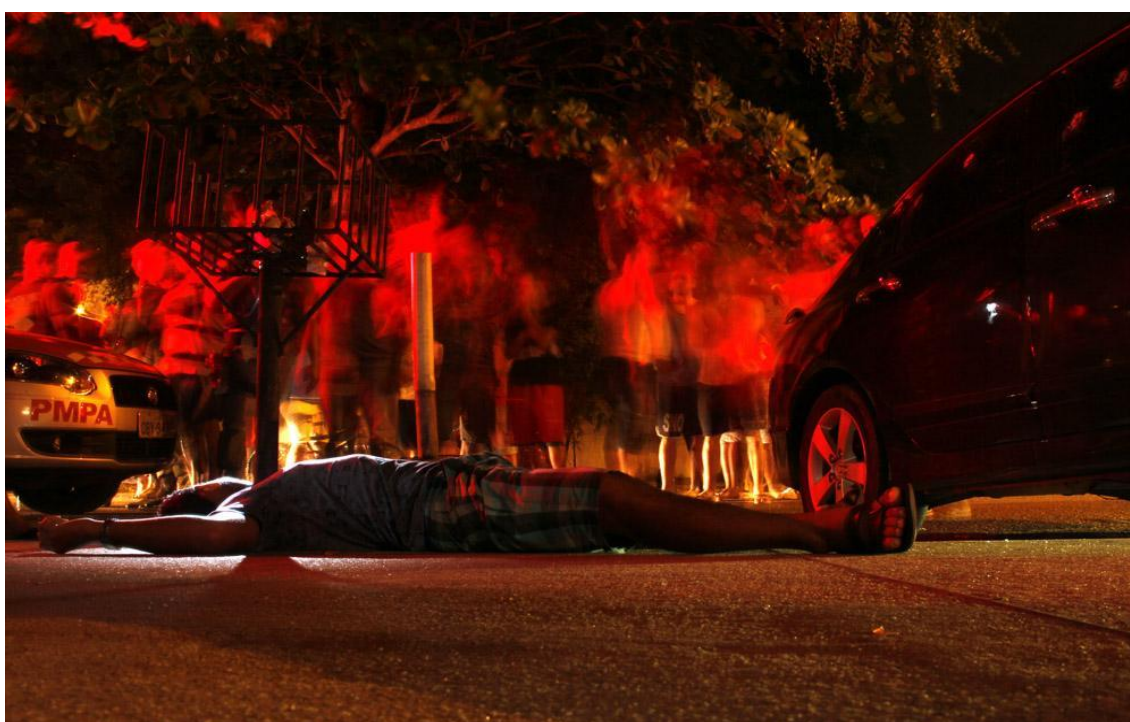


Imagem 75. Alberto Bitar, *Série Corte Seco*, Sem título, 2012, 40 x 60 cm, Belém  
Fonte: Imagem cedida pelo artista



Imagem 76. Alberto Bitar, *Série Corte Seco*, Sem título, 2012, 40 x 60 cm, Belém  
 Fonte: Imagem cedida pelo artista

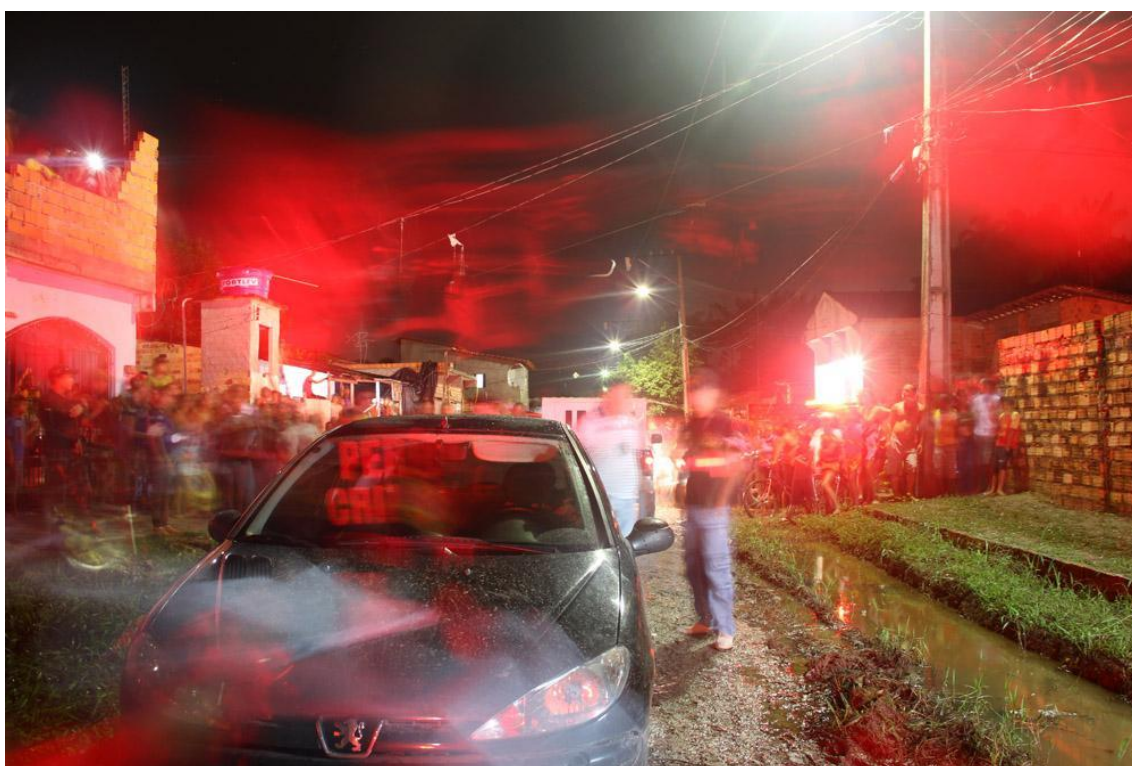


Imagem 77. Alberto Bitar, *Série Corte Seco*, Sem título, 2012, 100 x 150 cm, Belém  
 Fonte: Imagem cedida pelo artista

As composições, resultantes do emprego da técnica do *timelapse*, dão às luzes uma propriedade etérea, os vermelhos diluídos sobre as fotos, ou tintas de

aquarela escorrendo pelo papel tal qual o sangue, fluido vital, que se esvai e se dissolve na lama das sarjetas ou nas ruas de terra. A morte, nesses casos, é trivial, um mero detalhe em uma paisagem que transmuda o que seria um registro, uma imagem surreal.

Em 2017, na Galeria Utópica, em São Paulo, inaugurou a primeira exposição individual de Wagner Almeida (1981). Intitulada *Luz Vermelha* (2010) (Imagem 78), teve curadoria de Diógenes Moura, era composta por 33 imagens, vale lembrar que a mesma série fotográfica foi premiada com o segundo lugar na categoria Ensaio Fotográfico no Prêmio Fundação Conrado Wessel (FWS) em 2016. Almeida, além de artista, é fotógrafo jornalístico e, assim como Bitar, também desenvolveu sua série fotográfica em excursões em cenas de crimes ao fazer cobertura para o caderno de polícia do jornal Diário do Pará, no qual ambos trabalham.



Imagem 78. Wagner Almeida, Obras da Série *Luz Vermelha*, Sem título, 2010, Fotografia, Belém  
Fonte: [www.utopica.photography](http://www.utopica.photography)

A luz vermelha sempre esteve presente na vida de Almeida. Na sua casa, havia um laboratório de revelação fotográfica onde aprendeu a fazer o processo de revelação analógica em meios aos químicos e à luz vermelha do local. Nascer em uma família em que pai, mãe e tio são fotógrafos acabaria por conduzir sua vida na mesma direção.

Em suas imagens, a cor rubra se propaga pelo espaço na forma de luz, toma todo o espaço como um único filtro suprimindo qualquer outra cor. Diferente de Alberto Bitar, em que são destacadas nas imagens, por intermédio de um plano de registro mais aberto, tanto as vítimas como a cena do crime, Almeida optou por mostrar o outro lado da cena. Em suas imagens, o foco são as pessoas presentes no local, os observadores. São transeuntes ou moradores das proximidades do local onde ocorreu o fato, atraídos e guiados pela curiosidade mórbida. Seus rostos demonstram um misto de sentimentos: perplexidade, tristeza e condescendência, mas que ganham uma dimensão maior ao serem banhados pela luz vermelha “encarnada”. Esta luz é similar àquela usada no interior dos submarinos e em navios de superfície entre o pôr do sol e o amanhecer. É como se as personagens da foto estivessem dentro do laboratório de revelação fotográfica, cobertos sempre pelo filtro gerado na visão por conta da luz vermelha. Essa luz essencial para a não sensibilização do papel fotográfico no momento banho químico, o vermelho impregna tudo ao seu redor e toma tudo de assalto, o que antes tinha uma cor própria agora se torna vermelho.

Cildo Meireles, na década de 1960, criou uma obra na forma de instalação, um ambiente com objetos e espaço em vermelhos, denominada *Desvio para o vermelho*, dividida em três partes: *Desvio para o vermelho I, II e III* (1967-84) (Imagem 79). Esse trabalho, desde 2016, é uma instalação permanente pertencente à coleção do Instituto Inhotim. São três ambientes estruturados entre si e neles a cor é a peça central. Em *Impregnação*, como o próprio nome diz, tudo está impregnado da cor vermelha, à exceção das paredes e do teto, a cor toma todos os objetos, transformando-se em matéria. Assim, podemos entender como a cor pode mudar a conotação das coisas, mostrando facetas não imagináveis. Já, em *Entorno*, sala anexa, temos uma pequena garrafa de vidro transparente no chão e dela sai uma enorme poça de líquido vermelho vivo que contrasta com o preto do chão que, por sua vez, acrescenta dramaticidade à obra, sendo que a vazão do líquido fica maior à medida que se distancia da garrafa. No final, encontramos uma sala toda escura e nela uma pia branca instalada de forma inclinada, propositalmente para mexer com os nossos sentidos. Dela escorre um líquido vermelho semelhante ao da sala anterior que, apesar da inclinação da pia, não chega a derramar, em um efeito prático interessante.



Imagem 79. Cildo Meireles, *Desvio para o vermelho I: Impregnação* (1967); *Desvio para o vermelho II: Entorno* (1980) e *Desvio para o vermelho III: Desvio* (1967-84), instalação, Minas Gerais  
 Fonte: [www.inhotim.org.br](http://www.inhotim.org.br)

O nome da obra advém do *Efeito Doppler*<sup>100</sup> que confere a uma alteração na forma como a frequência das ondas de luz é captada por um observador em movimento de distanciamento em relação à fonte emissora. Segundo Meireles,

um padrão utilizado na física para saber a distância de sistemas, galáxias e corpos celestes em geral. Por ter o comprimento de onda maior, o vermelho é o que menos se desvia quando você decompõe, e isso a física usa pra medir distâncias, basicamente.<sup>101</sup> (MEIRELES, 2013, p. 27).

Meireles, em entrevista, relatou sobre a concepção da obra:

Quando recebi o convite para colocar esse projeto na Bienal vi que o Paulo Herkenhoff tinha feito uma leitura do trabalho o associando a uma experiência minha de infância. De fato essa história existe. Eu devia ter 4 ou 5 anos. Estava em Goiânia quando meu pai chegou. Deviam ser umas seis ou sete horas da noite. Ele estava emocionado. Tomou-me pela mão e me levou para a Av. Anhanguera. Lá havia uma manifestação em frente a um

<sup>100</sup> Quando o astrônomo Hubble começou a examinar as galáxias, verificou que todas elas apresentavam uma coloração tendendo para o vermelho. É uma consequência do efeito Doppler óptico, sendo que a tendência verificada indica que elas estão se afastando. Daí a ideia do Big Bang. Fonte: BORGES, Carolina da Rocha Lima. O espaço sensorial em “Desvio para o vermelho”. *Revista Estética e Semiótica*, Brasília, v. 4, n. 1 p. 71-83, jan./jun. 2014.

<sup>101</sup> Entrevista realizada por Marina Fraga e Pedro Urano para a revista *Carbono: natureza, ciência, arte* e em agosto de 2013.

prédio onde funcionava um jornal. Um dos jornalistas, que lá trabalhava, tinha escrito contra Pedro Ludovico ou Juca Ludovico, filho do governador na época, e tinha sido assassinado. Seus colegas jornalistas com o seu sangue escreveram assim: 'aqui morreu um jovem defendendo a liberdade de imprensa'. Quando recebi o release da Bienal vi que o Paulo tinha feito a relação do Desvio com esse evento político [...]. Pode ser até que ele tenha razão, ele conseguiu perceber no meu trabalho algo que eu nem mesmo tinha percebido [...]. Mas, para mim, o Desvio para o Vermelho é muito mais um trabalho sobre a questão cromática do que a política. Eu poderia ter escolhido outras cores, mas escolhi o vermelho porque, além de ser uma cor carregada de simbolismo, cria uma ambigüidade que interessava a esse trabalho [...].<sup>102</sup>

Apesar de, nesse depoimento, o artista atribuir o uso da cor vermelha a uma questão cromática e não política, podemos, baseado na sua lembrança de infância, fazer uma leitura política que poderia perpassar o inconsciente do artista. Assim, inegavelmente, podemos pensar no vermelho como uma cor que remete à violência, não somente pela cor, mas pelas analogias com o sangue, sobretudo em relação a elementos compositivos: o líquido que escorre da torneira e o líquido que sai da garrafa e se espalha pelo chão. O espectador, ao experienciar a abundância e intensidade do vermelho nas salas, pode sentir desconforto, lembrando de situações de violências que, infelizmente, vê cotidianamente acontecer na sociedade contemporânea.

Visualmente falando, não há como não fazer uma comparação, também, das salas criadas por Meireles com cenas de filmes de terror estadunidense da década de 1980, como na cena do elevador de *O Iluminado* (1980), de Stanley Kubrick (Imagem 80). Nesse filme, tem uma cena em que o vermelho se torna preponderante, em forma de jatos de sangue de proporções avassaladoras, criando toda uma situação de violência e terror.

---

<sup>102</sup> Fonte: <https://grabois.org.br/2002/02/01/malhas-da-liberdade-entrevista-com-cildo-meireles/>



Imagem 80. Stanley Kubrick. Frame O Iluminado (1980)  
 Fonte: *O Iluminado (The Shining)*. Direção: Stanley Kubrick. Produção: Jan Harlan, Mary Lea Johnson, Martin Richards, Stanley Kubrick. Estados Unidos: Warner Bros, 1980. DVD.

A emulação da tensão através do filtro vermelho na fotografia brasileira pode ser observada no trabalho de Miguel Rio Branco, fotógrafo, diretor de fotografia, pintor, nascido na Espanha, mas que ainda criança veio para o Brasil. O artista explora a cor vermelha de forma exaustiva em suas fotos, acoplando-as a diversos outros elementos da linguagem visual como a textura, o equilíbrio e o contraste. O cotidiano retratado por Rio Branco é trágico, real, duro e pesado, suas produções parecem trazer o cheiro do suor, do sangue, suas imagens são quase palpáveis (Imagens 81, 82 e 83).



Imagem 81. Imagem do livro *Nakta* de Miguel Rio Branco – Imagem 43.  
 Fonte: [www.miguelriobranco.com.br](http://www.miguelriobranco.com.br)





Imagem 82. Imagem do livro *Nakta* de Miguel Rio Branco – Imagem 44  
 Fonte: [www.miguelriobranco.com.br](http://www.miguelriobranco.com.br)

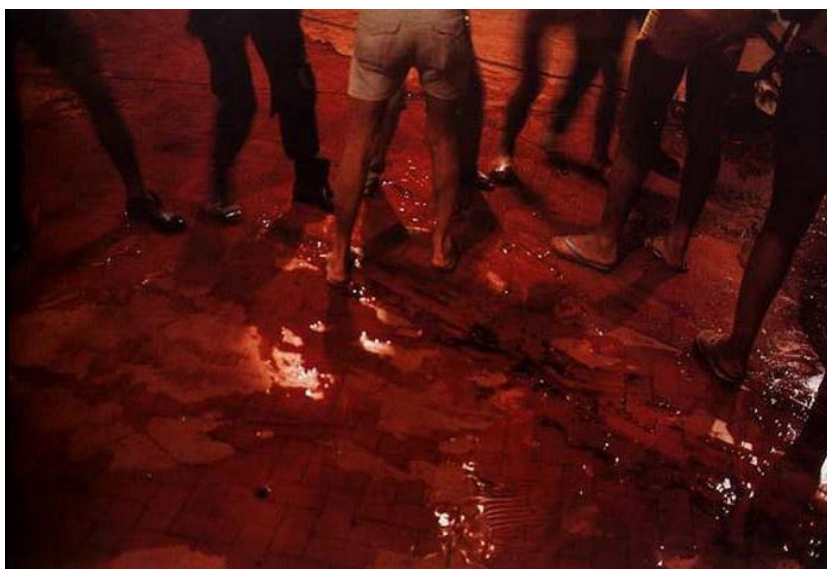


Imagem 83. Imagem do livro *Nakta* de Miguel Rio Branco – Imagem 45  
 Fonte: [www.miguelriobranco.com.br](http://www.miguelriobranco.com.br)

Em algumas obras de Rio Branco, vemos a “saturação de uma cor ou a repetição de um vermelho em fotografias cujos referentes não possuíam nenhum vínculo aparente”, como expõe Klautau Filho.<sup>103</sup> Em sua tese de doutorado, ele investiga as relações da imagem fotográfica presentes na poética de Rio Branco, partindo da análise dos livros do artista: *Dulce Sudor Amargo* (1985), *Nakta* (1996) e *Silent Book* (1998), e o filme *Nada Levarei quando Morrer Aqueles que Mim Deve*

<sup>103</sup> Artista, pesquisador em arte e fotografia, curador independente e professor na Universidade da Amazônia. PhD em Artes Visuais na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, ECA/USP. Curador do Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia, Belém desde 2010. Fonte: <https://www.premiopia.com/mariano-klautau-filho/>

*Cobrareis no Inferno* (sic), realizado em 1981. Klautau Filho, ao analisar as três últimas imagens do livro *Nakta* (1996) no qual o vermelho aparece em evidência, diz que:

A luz homogênea que ressalta o tom sanguíneo e úmido alinha as três imagens em um bloco conciso, onde cada objeto ou lugar representado não possui relação direta entre si. Um lugar de equipamentos para exercícios físicos (pode ser uma academia de boxe) liga-se em seguida à fotografia de um chão molhado de sangue visto em *plongée* (a movimentação de gente nos traz de volta ao agito de um matadouro) e que estende seu sentido sobre a última imagem do livro: um objeto pouco identificável mergulhado em vermelhos e pretos intensos (KLAUTAU FILHO, 2015, p. 266).

Rio Branco consegue ser violento e cruel e, ao mesmo tempo, ser de uma sinceridade e pureza quase ingênuas. Os tons fortes de vermelho, as formas e texturas por ele captadas exalam o erotismo, a ardência, a depressão, a dor, o sofrimento e a decadência, encontrados em bairros pobres existentes em todo o Brasil.

O vermelho impregna, suja, mancha, alerta, evidencia e rouba a atenção; é força, é potência, é poder de vida, morte e violência e está nas mazelas; é o próprio verbo colorir, que atravessou milênios sendo a cor primaz; está na bandeira acima de tudo, no sangue que emerge com as fotografias que retratam o banal, que hora já fora incomum. Aqui, a arte alia-se à violência e as duas constituem-se como linguagem que nos mostra como somos frágeis.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação procurou investigar de que forma a violência urbana, na capital Belém do Pará, foi representada na última década nas obras dos artistas paraenses Alberto Bitar, Berna Reale e Éder Oliveira. Embora esses artistas tenham sido os eixos desse estudo, outros artistas do estado, brasileiros e estrangeiros que têm o trabalho focado na violência, ou perpassam a mesma temática, foram analisados como repertório contextual, sob o viés dos estudos da teoria, crítica e história da arte. Além disso, por se tratar de uma problemática de amplo espectro social, foi necessário intercalar esse conhecimento específico em artes visuais com outras áreas do conhecimento do campo das ciências humanas como a Filosofia, Sociologia e a Antropologia.

As diferentes frentes de trabalhos dos artistas aqui apresentados mostram suas visões sobre a violência. Éder Oliveira traz em suas pinturas a representação da violência sobre o homem amazônida de pele negra às vezes escura, às vezes clara, fruto de uma miscigenação que começou forçada entre brancos e indígenas e depois entre brancos e negros. Sua telas e *sites specific* denunciam o preconceito e o processo de desumanização das pessoas em sinal de vulnerabilidade.

Alberto Britar, por sua vez, apesar de retratar cadáveres vítimas de homicídio, consegue empregar uma poética reflexiva sobre a efemeridade da vida e nos põe diante de uma situação que é diariamente vinculada na mídia e que hoje não nos causa mais estranhamento, afinal a violência urbana foi banalizada.

Berna Reale, em suas performances voltadas para o vídeo ou fotografia, constrói inúmeras camadas de sentido em suas proposições e nos traz um verdadeiro simbolismo da arte e da violência.

Por meio das investigações e reflexões sobre as proposições artísticas visuais aqui apresentadas em forma de fotografia, pintura e ação performática, foi possível entender que a representação da violência urbana nas artes visuais produzidas na capital paraense surge como um tipo de linguagem, que não apenas expressa os conflitos, mas também os subjetiva, agregando infinitas camadas e possíveis leituras sobre as obras. E, em uma dessas leituras, constatamos três aspectos preponderantes que surgiram como elementos representativos da violência e que guiaram metodológica e estruturalmente esta pesquisa, são eles: a cidade, o corpo e a cor. A partir desses, os subcapítulos foram problematizados.

A pesquisa iniciou-se apresentando a cidade de Belém, no intuito de situar o leitor e apontar uma visão híbrida formada por um olhar do pesquisador para o seu objeto de pesquisa, que também é seu lar, e em que nele foram produzidas as obras. Apesar de o cenário pandêmico vivido nos últimos anos permitir fazer praticamente todo o curso de mestrado via *on-line*, sem a necessidade de deslocamento para o extremo Sul do país, a opção de residir em Porto Alegre, local do curso foi de grande importância para o desenvolvimento teórico da pesquisa, pois a perspectiva de estar longe da cidade natal permitiu enxergar um panorama mais aberto sobre o problema que estava sendo investigado. Diante desta perspectiva, a universidade pública, na forma do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, mostrou-se decisiva em subsidiar a construção teórica necessária para o desenvolvimento desta pesquisa, através de eventos, disciplinas e corpo docente.

Nesta dissertação, surgiu, como um desafio, tratar de uma cidade presente em uma região desprivilegiada economicamente, pertencente a um país com desvantagem política e social que apresenta uma dicotomia perversa no extremo Norte do Brasil, como apontou Mokarzel (2006), e, sendo ao mesmo tempo um bestiário infernal, é também um local plausível com imaginário paradisíaco, como foi apontado por Medeiros e Pimentel (2013). Peculiaridade essa que faz da cidade de Belém o ancoradouro das problemáticas sobre as violências urbanas que subsidiaram as obras dos artistas tratados na pesquisa. Belém é uma personagem onipresente, ela é a força motriz desta dissertação. Suas avenidas, ruas, vielas e becos onde acontecem os crimes são as mazelas que motivaram a produção visual local sobre a violência.

O capítulo sobre a cidade foi importante para contextualizar e fundamentar as razões para a existência das poéticas dos artistas, abordados de forma a mostrar a divisão socioespacial da Região Metropolitana de Belém e seus conflitos socioeconômicos, que se refletem em um alto índice de violência e marginalidade urbana. As poéticas dos artistas Éder Oliveira, Armando Queiroz, André Penteado e Marcelo Rodrigues mostram os apagamentos da cultura dos povos originários que lá viviam. Foi fundamental mostrar que os problemas relacionados à violência remontam à invasão dos povos europeus na região no século XVI de forma que a cidade comporta um passado turbulento, permeado por conflitos, guerras, extermínios, apagamentos e subjugações, configurando-se como um processo de

violência estrutural, se levarmos em conta as concepções de Galtung (1993) sobre o tema violência.

Algumas destas violências foram debatidas na análise da representação indígena em duas pinturas encomendadas pelo governo paraense a grandes artistas e feitas no início do século XX em Belém, que colocaram os povos ameríndios como figurantes em suas próprias narrativas, reforçando o apagamento de sua resistência e luta contra os exploradores do Velho Mundo. Com a série *Corte Seco* de Alberto Bitar, procuramos mostrar as violências que ocorrem nas periferias urbanas e a segregação do espaço na cidade e como ela é decisiva para a qualidade de vida da população, selando o seu convívio e contato com a violência. Já com Éder Oliveira, acompanhamos a tomada da cidade pelas feições do “homem amazônida”, estampadas, por intermédio de pinturas, nas fachadas dos prédios, casas e estabelecimentos de Belém; as feições dos excluídos da sociedade ganham grandes proporções e destaque, causando estranhamento nos transeuntes e propiciando discussões sobre o “fenótipo amazônida”. Reale, por sua vez, por intermédio de seu corpo, nas performances, questiona a letargia do poder público em relação à violência, seja trajando vestido feito com tecidos recolhidos de cenas de crimes, ainda com manchas de sangue, usados para cobrir vítimas mortas em homicídios, acompanhado de um colar forjado com cápsula de projéteis; em outro momento vai ao extremo oposto, vestindo um *tailleur* azul, incorporando uma chefe de estado, puxada por porcos em uma biga dourada em um dos bairros mais pobres da cidade para simbolizar os políticos que somente lembram dos pobres em véspera das eleições. Todas essas ações representam, de forma contundente, as problemáticas e desafios enfrentados pela Região Metropolitana de Belém.

O outro viés abordado, que se mostrou imprescindível para a pesquisa, foi a forma como alguns dos artistas exploram as questões do corpo em relação às violências. Éder Oliveira utilizou o recurso visual de esconder o rosto das pessoas, cobrindo suas pinturas com o efeito pixelado, atitude já realizada em anos anteriores por Flávio Araújo, porém na condição dos cadáveres. O retrato, que historicamente foi um estilo artístico destinado à representação dos nobres, em Oliveira, torna-se um protesto pictórico em nome daqueles que não conseguem ter voz diante de situações vexatórias, às quais são expostos diante das câmeras quando são apreendidos pelas autoridades. Alberto Bitar, com uma poética bem mais trágica, exacerba o corpo morto, mesmo que coberto, transportando os espectadores para

as cenas dos crimes; seus registros fazem um contraste em relação à fotografia de cunho jornalístico. Berna Reale, no que lhe compete, expõe seu corpo nu, entregue na forma de um banquete para saciar a sede de atrocidades, também visto como um ritual de sacrifício para acalmar os deuses sedentos de sangue. Em outro determinado momento, vemos o seu olhar clínico de perita criminal fluir em sua proposição visual através do uso de ossadas de indigentes, mostrando como a violência se tornou banal e ordinária frente aos nossos olhos.

A cor vermelha, que apesar de não estar presente na bandeira, símbolo nacional, demonstra-se extremamente presente na cultura do cotidiano do povo brasileiro; foi tratada como produtora simbólica das representações das violências nas obras dos artistas investigados na pesquisa. Seja na forma de pigmento, de tinta, de luz ou de sangue, essa cor potencializa as expressões poéticas que expõem as atrocidades urbanas. Potencialidade e força são atributos vistos em Berna Reale em uma de suas mais emblemáticas obras, a vídeo-performance *Palomo*; nas luzes do giroflex que iluminam as mortes em Alberto Bitar e Wagner Almeida; ou, nos retratos pictóricos que Éder Oliveira apresenta dos segregados, que, por um viés de racismo estrutural, relega-os à marginalidade por terem cometido os crimes e principalmente pela cor de suas peles. O pigmento demarcou território onde teriam havido presos, torturas e mortes em decorrência da Ditadura, em clara alusão ao sangue derramado advindo de uma ferida que parece nunca cicatrizar.

Os aportes teóricos trazidos por alguns dos autores abordados na pesquisa se mostraram muito pertinentes ao assunto sobre as violências. Johan Galtung, com o seu amplo conceito de violência discriminando-a como modelos diferentes de atuação, permitiu fazer uma análise a partir de um panorama social do passado e do presente das obras apresentadas. Hannah Arendt, ao falar sobre a banalidade do mal, em que não há um raciocínio sobre o mal em si, mas que mostra o processo de atrocidades contra os seus semelhantes um gesto comum, banal e automático, justamente pelo processo de não pensar. Nisso, a violência se torna ordinária, não causando mais o desconforto e inconformidade como deveria; Judith Butler traz a questão sobre as pessoas em situação de vulnerabilidade que são expostas, seja nos jornais ou na televisão, na mídia como um todo, e entram num nicho de precariedade; Michel Foucault e a biopolítica explicitam que o conjunto de mecanismos e procedimentos tecnológicos visam manter ou amplificar sua

dominação no indivíduo ou na população, esses mecanismos se desenvolvem pelas entranhas políticas, econômicas e se espraiam pelas relações sociais. Assim, governa-se o corpo, a saúde, as ideias e a subjetividade; o indivíduo por inteiro sofre com essa dominação, nele se registram as tentativas de controle pelo estado, seja através da violência direta, da censura ou da prisão; Achille Mbembe, com um estudo sobre as teorias de Foucault, desenvolve a concepção de necropolítica, que descreve como o poder social e político pode ser determinante no entendimento de que algumas pessoas podem viver e outras não, assim como, a disposição desigual de oportunidades para viver ou morrer diante do sistema capitalista. E, por último, mas não menos importante, temos Michel Pastoureau que, com seu repertório histórico, contribuiu para o entendimento sobre o uso da cor vermelha como elemento social e político formal dentro de um pensamento artístico ocidental.

As propostas visuais de Alberto Bitar, Berna Reale e Éder Oliveira, mesmo com poéticas distintas, conseguem abordar a violência de forma dilacerante em suas obras, transpassando os diálogos da arte, invadindo os contextos históricos e sociais em seus mais diversos ângulos, seja tratando de dizimação dos povos ameríndios, dos silenciamentos culturais, da exploração da imagem e do corpo ou da própria espetacularização da violência pela mídia.

Dessa forma, esta pesquisa mostra um universo de possíveis desenvolvimentos sobre a temática estudada. Há a intenção de continuar a pesquisa, tratando a violência sob outros ângulos da arte contemporânea, perpassando outras áreas do conhecimento, mas com conexões no campo das artes visuais, saindo dos limites da capital paraense e percorrendo a Amazônia brasileira, território tão cobiçado, tanto a nível nacional como mundial. Palco, como visto aqui, de inúmeros conflitos e violência que estão representados em inúmeras obras artísticas que podem levantar inúmeras outras questões a serem debatidas no futuro.

## REFERÊNCIAS

- A BELÉM, A.G. **Urbanização e Remoção** – Por que e para quem? Belém: CFCH, NAEA, UFPA: Col. Igarapé, 1989.
- ALVES, Derly Halfeld. **Bandeiras: nacionais, históricas e estaduais**. Brasília: Edições do Senado Federal, 2011.
- ARENDDT, Hannah. **As origens do totalitarismo**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2012.
- \_\_\_\_\_, Hannah. **Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- \_\_\_\_\_, Hannah. **Sobre a violência**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2011.
- ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como História da Cidade**. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- ARIÈS, Philippe. **História da morte no ocidente: da idade aos nossos dias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papyrus Editora, 2002.
- BARTHES, Roland. **La camera chiara**. Torino: Einaudi, 1980.
- BASKETT, John. **The Horse in Art**. New Haven: Yale University Press, 2016.
- BASSALO, Célia Coelho. **Art Nouveau em Belém**. Brasília: Iphan/Programa Monumenta, 2008.
- BATAILLE, George. **Le procès de Gilles de Rais**. In: Œuvres Complètes, vol. X. Paris: Gallimard, 1987.
- BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BEANTO, Claudio. **Crimes e Cidades**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- BENJAMIN, Walter. **O autor como produtor**. In: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- BORGES, Carolina da Rocha Lima. O espaço sensorial em “Desvio para o vermelho”. **Revista Estética e Semiótica**, Brasília, v. 4, n. 1 p. 71-83, jan./jun. 2014.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação Masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- \_\_\_\_\_, Pierre. Espaço físico, espaço social e espaço físico apropriado. **O Espaço na Vida Social**. Estudos Avançados. 27 (79), 2013.
- \_\_\_\_\_, Pierre. La definición social de la fotografía. In BOURDIEU, Pierre (Org.). **La fotografía: un arte intermedio**. México: Editora Nova Imagem, 1979.
- BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia: história de deuses e heróis**. Tradução de David Jardim Júnior. 26a ed. Rio de Janeiro, Ediouro, 2002.
- BUONICORE, Augusto C.. **Racismo e ciência no Brasil pós-abolição (1888-1930) – Nina Rodrigues: o negro como marginal** in Revista Espaço Acadêmico: 25/02/2017- ANO XI, Mensal.



- BUTLER, Judith. **Vidas Precárias**: Os poderes do luto e da violência. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- CALIRMAN, Claudia. **Arte Brasileira na Ditadura Militar**. Rio de Janeiro: Réptil, 2014.
- CANTON, Katia. **Espaço e Lugar**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CARNEIRO, Orlando. A violência está mais perto do que se imagina. *In: Corte Seco*. BITAR, Alberto. Belém, Kamara Kó Fotografias, 2013. p. 46-47.
- CAVALCANTE, Lina; LOURINHO, Michele e MARTINS, Ana Carolina Borges Leão. Quem contou os tiros que mataram Mineirinho, quem conta os dias da morte de Marielle?: Um olhar psicanalítico para uma comoção. **Cad. psicanal.**, v. 42, n. 42, p. 47-59, 2020.
- CHAGAS, Clay Anderson Nunes *et al* (org.). **Geografia, Segurança Pública e a Cartografia dos Homicídios na Região Metropolitana de Belém**. Boletim Amazônico de Geografia, Belém, n. 1, v. 01, p. 186-204, jan./jun. 2014.
- CHAUÍ, Marilena. O mito da não violência brasileira. *In: Sobre a violência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- CORRÊA. José Lobato. **Espaço urbano**. Rio de Janeiro: Editora Ática, 1986.
- COURTINE, Jean-Jacques; HAROCHE, Claudine. **História do rosto**. Lisboa: Teorema, 1988.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. **História dos índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- DONDIS, Donis A.. **Sintaxe da Linguagem Visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- FABRIS, Annateresa. **Identidades Virtuais**: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- \_\_\_\_\_, Annateresa. O corpo como território do político. *In* JAREMTCHUK, Dária; RUFINONI, Priscila. **Arte e Política: situações**. São Paulo: Alameda, p.124, 2010.
- FERRAZ, Márcia Helena Mendes. A Rota dos Estudos Sobre a Cochonilha em Portugal e no Brasil no século XIX: Caminhos Desencontrados. **Quim. Nova**, v. 30, n. 4, 1032-1037, 2007.
- FERREIRA, A. B. H. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 1743, 1986.
- FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. **O vernissage da história**: Antônio Parreiras, Benedito Calixto e Theodoro Braga. em Belém do Pará, 1903-1908. I Fórum de Arte do Pará - Núcleo de Arte da Universidade Federal do Pará, nov. 2002.
- \_\_\_\_\_, Aldrin Moura de. **Para além de onde as vistas alcançam**: história, natureza e paisagem na Belle-Époque amazônica (1870-1920) *In*: MALCHER, Maria Ataíde. *et al* (org.). **História, Comunicação e Biodiversidade na Amazônia**. São Paulo: Acquerello, 2012.
- FINLAY, Victoria. **A Brilliant History of Color in Art**. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2014.
- FLETCHER, John. **Circuito Bqueer**: tempo e imagem negra LGBTQI+ na Amazônia paraense. **Arteriais**: revista do PPGARTES, ICA-UFPA, v. 6, n. 11, Dez 2020.
- FLUSSER, Vilém. **A escrita**: há futuro para a escrita? São Paulo: Annablume, 2010.

\_\_\_\_\_, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

FOUCAULT, Michael. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

\_\_\_\_\_, Michael. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. 42. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

FREITAS, Douglas. **Texto para a Exposição Páginas Vermelhas**. Galeria Blau Projects. São Paulo, 2015.

FREITAS, Arthur. Trouxas de sangue: notas sobre a perturbação poética ou a introjeção da violência *in* KAMINSKI, Rosane; HONESKO, Vinícius; SEREZA, Luiz Carlos. (org.). **Artes & Violências**. São Paulo: Intermeios, 85-101, 2020.

GALTUNG, Johan "Kulturelle Gewalt" (1993) Vol. 43 *Der Burger im Staat* p. 106 in Ho, Kathleen **Structural Violence as a Human Rights Violation** (2007). *Essex Human Rights Review* Vol. 4 No. 2 set. de 2007.

\_\_\_\_\_, Johan. **Cultural Violence**. *Journal of peace research*, Vol. 27, n. 3, Oslo, p. 291-305, 1990.

\_\_\_\_\_, Johan. **Violence, Peace, And Peace Research**. *Journal of Peace Research*, Vol. 6, n. 3, Oslo, p. 167-191, 1969.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A História da Arte**. Tradução Álvaro Cabral: Rio de Janeiro. LTC, 2012.

GUIMARÃES, Luciano. **A cor como informação**. São Paulo: Editora Annblume, 2001.

HAN, Byung-Chul. **Tipologias da violência**. Petrópolis: Editora vozes, 2017.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores**: Como as cores afetam a emoção e a razão. São Paulo: Editora Olhares, 2021.

HERKENHOFF, Paulo. **Catálogo Arte Pará 2006**. Belém: Fundação Romulo Maiorana, 2006.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela Memória**: arquitetura, monumentos, mídia. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KAMINSKI, Rosane. Arte e Imprensa: cenas da violência no Brasil *in* KAMINSKI, Rosane; HONESKO, Vinícius; SEREZA, Luiz Carlos. (org.). **Artes & Violências**. São Paulo: Intermeios, 53-84, 2020.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

\_\_\_\_\_, Ailton. Org. Sergio Cohn. **Encontros - Ailton Krenak**. Rio de Janeiro: Azougue, 2015.

LAGE, Leandro Rodrigues; KLAUTAU FILHO, Mariano. **Entre exposições e desaparecimentos**: por uma ética das imagens do rosto. São Paulo: *In Revista ARS*, ano 16, nº 34/ USP, 2018.

LEANDRO, Arthur. Güera. *In*: **Amazônia, um lugar de experiência**. MANESCHY, Orlando Franco, (Org.). Belém: Ed. UFPA, 2013.

LISPECTOR, Clarice. **Para não esquecer**. Rio de Janeiro: ROCCO. 2015.

LOPES, Reinaldo José. **Homo Ferox: As origens da violência humana e o que fazer para derrotá-la**. Rio de Janeiro: Haper Collins, 2021.

MANESCHY, Orlando Franco. Éder Oliveira. **A Amazônia não é para os fracos**. Revista Estúdio artistas sobre outras obras. 9, (23), julho-setembro. 150-159, 2018.

MATHEUS, Leticia Cantarela. **Narrativas do medo: o jornalismo de sensações além do sensacionalismo**. Rio de Janeiro: Mauad, 2011.

MATTAR, Denise. **Lygia Pape - Intrinsecamente Anarquista**. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 2003.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. São Paulo, n-1 edições, 2018.

MEDEIROS, Afonso; PIMENTEL, Lúcia. **Ecossistemas Estéticos**. In: Anais do 22º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Afonso Medeiros, Idanise Hamoy, Orgs. 1. Ed. Belém: ANPAP/PPGARTES/ICA/UFGA, 2013.

MICHAUD, Yves. **A violência**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

MOKARZEL, Marisa; MANESCHY, Orlando. **Extremos Convergentes: Uma curadoria, um Evento e um ângulo da História da Arte no Pará**. Cachoeira: Anpap, 2010.

\_\_\_\_\_, Marisa. **Entre garças e urubus: a (in)sustentável arte produzida na Amazônia**. In: Caderno VideoBrasil, v. 02. p. 78-109, 2006.

\_\_\_\_\_, Marisa. MELLO, Marisa (Org.). **Flávio Araújo** In: Crer em fantasmas: territórios da pintura contemporânea. Caixa Cultural Brasília. Brasília, 2013.

NASSAR, Emmanuel. **Emmanuel Nassar 81-18 / curadoria Pedro Nery; textos Pedro Nery e Thierry Dufrêne**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

NEGRISOLLI, Douglas. **O Corpo do Performer nas Artes Visuais: Trama Interdisciplinar**, São Paulo, v. 3, n. 2, p. 147 – 154, 2012.

NOCHLIN, Linda. **El Realismo**. Madrid: Alianza Forma, 1991.

OLIVEIRA, É.; LABRA. D. **Um homem amazônico**. Revista ZUM Nº15. São Paulo, 2019.

\_\_\_\_\_, Éder. Autorretrato. In: **Pororoca: A Amazônia no MAR**. Rio de Janeiro. Editora Circuito: Museu de Arte do Rio, 2014.

OSMAR JR., Pinheiro. A visualidade amazônica. In: FUNARTE, **As Artes Visuais na Amazônia, reflexões sobre uma visualidade regional**. Rio de Janeiro/Belém Funarte SEMEC. p. 90-100, 1985.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. Por uma fala amazônica. In: FUNARTE, **As Artes Visuais na Amazônia, reflexões sobre uma visualidade regional**. Rio de Janeiro/Belém Funarte SEMEC. p. 112-122. 1985.

PALLAMIN, Vera M. **Arte Urbana**. São Paulo: Região Central (1945-1998): Obras de caráter temporário e permanente. São Paulo: Fapesp, 2000.

PASTOUREAU, Michel. **Breve Historia de Los Colores**. Barcelona: Editorial Paidós, 2005.

\_\_\_\_\_, Michel. **Vermelho: História de uma cor**. Portugal: Orfeu Negro, 2019.

- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *et al* (org.). **Linguagens da violência**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- REALE, Berna. **ECCOCII!**. Bienal de Veneza, 2015.
- \_\_\_\_\_, Berna. Entrevista. In: MAIORANA, Roberta; OLIVEIRA, Daniela; MACHADO, Vânia (Org.). **Arte Pará 2009**. Catálogo. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2009.
- RIBEIRO, Clovis . **Brazões e Bandeiras do Brasil**. São Paulo: São Paulo Editora, 1933.
- RODRIGUES, R. N. **As raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil**. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisa Social, 2011, pp. I-II.
- RUGOFF, Ralph. **Scene of Crime**: Exhibition held at Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center on July 23-October 5, 1997. Cambridge: MIT Press, 1997.
- SANTOS, Alexandre. Voar é preciso. In **Imêmores (voos)**. Bitar Alberto. Belém: Kamara Kó Fotografias, 2016.
- SANTOS, José Vicente Tavares dos. **Violência e Conflitualidades**. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2009.
- SARGES, Maria de Nazaré. **Belém**: Riquezas produzindo a Belle-Époque (1870- 1912). Belém: Paka-tatu, 2002.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Cena do Crime**: violência e realismo no Brasil contemporâneo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Lendo e Agenciando Imagens**: o rei, a natureza e seus belos naturais. Revista Sociologia & Antropologia. Rio de Janeiro, v.04.02: 391 – 431, outubro, 2014.
- SEKULA, Allan. el cuerpo y el archivo. In: PICAZO, Glòria; RIBALTA, Jorge. **Indiferencia y Singularidad**. Barcelona: Gustavo Gili SA, 2003.
- SILVEIRA, Luciana Martha. **Introdução à teoria da cor**. Curitiba: UTFPR Editora, 2015.
- SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, Tradução de Rubens Figueiredo, 2005.
- \_\_\_\_\_, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, Tradução de Rubens Figueiredo, 2004.
- SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Chapecó: Grifos; Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.
- TAGG, John. **The Burden of Representation**. Amherst: The University of Massachusetts, 1988.
- TAVARES; VAZ Frederico de Mello Brandão, Paulo Bernardo Ferreira. **Fotografia jornalística e mídia impressa**: formas de apreensão. Revista FAMECOS. Porto Alegre. 27, Nº ago. 2005.
- 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, p. 19-21, 2014.
- VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. **Caligrafias e Escrituras**: Diálogo e Intertexto no Processo Escritural nas Artes no Século XX. Revista Em Tese. Belo Horizonte, v. 5, p. 81-89, 2002.

## Documentos eletrônicos

ARRUDA JÚNIOR, Ademilton Azevedo de. **Corpo e Violência: A Poética Artística de Berna Reale como Recurso Didático no Ensino da Arte**, Trabalho de Conclusão de Curso - Universidade da Amazônia, 2015. Disponível em: <[https://www.academia.edu/81626085/CORPO\\_E\\_VIOLENCIA\\_A\\_Poetica\\_Artistica\\_de\\_Berna\\_Reale\\_como\\_Recurso\\_Didatico\\_no\\_Ensino\\_da\\_Arte](https://www.academia.edu/81626085/CORPO_E_VIOLENCIA_A_Poetica_Artistica_de_Berna_Reale_como_Recurso_Didatico_no_Ensino_da_Arte)>. Acesso em 18 de dezembro de 2021.

CABRAL, Danilo Cezar. **João Acácio Pereira da Rocha, o Bandido da Luz Vermelha**. Revista Super Interessante, São Paulo: Grupo Abril, 2016. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/joao-acacio-pereira-da-rocha-o-bandido-da-luz-vermelha/>> Acesso em 22 de fevereiro de 2022

CARVALHO, Alfredo de. **Brasões do Brasil Republicano**. In: Almanach de Pernambuco'. 1904. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/docreader.aspx?bib=228443&pagfis=1>>. Acesso em 22 de fevereiro de 2022.

COSENDEY, Laura. **Ressurreição de Cristo**. São Paulo: MASP 2020. Disponível em: <<https://masp.org.br/acervo/obra/ressurreicao-de-cristo>> Acesso em 20 de fevereiro de 2022.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. **Obra Comentada** - Realização de Aldrin Moura de Figueiredo. Belém: Secretaria de Cultura do Estado do Pará, 2021. (5 min.), son., color. Legendado. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Jyb3dqOv50I>>. Acesso em: 01 setembro de 2021.

GIUSTI, Dominik. **Paz sem voz não é paz**. Diário do Pará. Belém, 1 dez. 2010. Disponível em: <<http://www.diarioonline.com.br/noticia-122273-artista-plastica-discute-a-banalizacao.html>>. Acesso em: 24 setembro de 2021.

MACHADO, Vanessa Rosa; SANTOS, Fábio Lopes de Souza. 2018. **Escritos De Lygia Pape: Cidade, Neovanguarda e Cultura Material Popular**. Risco Revista De Pesquisa Em Arquitetura E Urbanismo (Online) 16 (2):12-30, 2009. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.1984-4506.v16i2p12-30>>. Acesso em: 18 de março de 2022.

MANESCHY, Orlando Franco. **As malhas afetivas do deslendario a potencia das amazonas**. Entrevista cedida ao Jornal O Liberal em 10 de outubro de 2019. Disponível em: <<https://www.oliberal.com/cultura/as-malhas-afetivas-do-deslendario-a-potencia-das-amazonas-1.200513>> Acesso em: 22 de outubro de 2021.

MCDONALD, Erica. **Famous Photographers Tell How – An Interview with Weegee (1958)**. Disponível em: <<https://americansuburbx.com/2010/05/interview-famous-photographers-tell-how.html>>. Acesso em: 18 de julho de 2022.

MEIRA FILHO, A. **Evolução Histórica de Belém do Grão-Pará**. 1a. Ed. Belém, Gra sa, 1976.

MEIRELES , Cildo. **Carbono entrevista Cildo Meireles**. Revista Carbono #04, 2013. Disponível em: <<http://revistacarbono.com/artigos/04carbono-entrevista-cildo-meireles/>>. Acesso em: 20 de maio de 2022.

MOKARZEL, Marisa. **Berna Reale - Trajetos: confluências de corpo e ideias**. In: Berna Reale. 2015. Disponível em: <<https://bernareale.wordpress.com/2015/04/06/berna-reale-trajetos-confluencias-de-corpo-e-ideias/>>. Acesso em: 02 de junho de 2022.

OITICICA, Hélio. **O herói anti-herói e o anti-herói anônimo**. In: Programa Hélio Oiticica Itaú Cultural. Artigos. Folhas datilografadas. 1968. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=145&tipo=2>>. Acesso em: 22 de fevereiro de 2022.

PROGRAMA INTERNACIONAL DE SEGURANÇA QUÍMICA SUBSTÂNCIAS QUÍMICAS PERIGOSAS À SAÚDE E AO AMBIENTE / **Organização Mundial da Saúde, Programa Internacional de Segurança Química**; tradução Janaína Conrado Lyra da Fonseca, Mary Rosa Rodrigues de Marchi, Jassyara Conrado Lyra da Fonseca. -- São Paulo: Cultura Acadêmica, 2008.

PENTEADO, André. **Cabanagem**, 2015. Disponível em <<https://andrepenteado.com/trabalhos/cabanagem-livro/>>. Acesso em 12 de outubro de 2021.

PEREIRA, Fabiana da Silva; VIEIRA, Ima Célia Guimarães. **Expansão urbana da Região Metropolitana de Belém sob a ótica de um sistema de índices de sustentabilidade**. Ambiente & Água: An Interdisciplinary Journal of Applied Science, Taubaté, v. 11, n. 3, p. 731-744, set. 2016. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ambiagua/a/PGkfrVNkHt54FB4nGQJss8d/abstract/?lang=pt#>>. Acesso em: 01 setembro de 2021.

REALE, Berna. **Programa do Jô**. Disponível em: <<http://globotv.globo.com/rede-globo/programa-do-jo/v/berna-reale-e-um-dos-nomesdas-artes-plasticas-da-regiao-norte/2039068/ sobre a performance>>. Acesso em: 22 de abril de 2022.

REALE, Berna. **A violência é alimentada pelo governo**. Berna Reale em passagem por Caxias do Sul, participou da aula inaugural do curso de artes na UCS. (02/04/2018). Entrevista concedida a Diego Adami. Pioneiro: cultura e lazer, Caxias do Sul. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/pioneiro/cultura-e-lazer/noticia/2018/04/a-violencia-e-alimentada-pelo-governo-diz-a-artista-berna-reale-em-passagem-por-caxias-do-sul-10212415.html>> Acesso em: 15 de maio de 2022.

SOBRAL, Divino. **Violência na arte contemporânea brasileira**. Revista Caju. Disponível em: <<http://revistacaju.com.br/2016/08/22/violencia-na-arte-contemporanea-brasileira/>>. Acesso em: 10 de junho de 2021.

## Vídeos

**Iluminado (The Shining)**. Direção: Stanley Kubrick. Produção: Jan Harlan, Mary Lea Johnson, Martin Richards, Stanley Kubrick, Robert Fryer. Estados Unidos: Warner Bros, 1980. DVD.

**Batman - O Cavaleiro das Trevas (Batman - The Dark Knight)**. Direção: Christopher Nolan. Produção: Benjamin Melniker, Charles Roven, Christopher Nolan, Emma Thomas, Jordan Goldberg. Estados Unidos: Warner Bros, 2008. DVD.

## Dissertações e Teses

ARAÚJO FILHO, José Mariano Klautau de. **Miguel Rio Branco: imaterialidades do objeto, materialidades da imagem.** 2015. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo - Escola de Comunicação e Artes. p. 266, São Paulo, 2015.

CASTRO Raimundo Nonato de. **Sobre o Brilhante Efeito: história e narrativa visual na Amazônia em Antonio Parreiras (1905 - 1908).** 2012. 160 f. Tese (Doutorado) - Curso de Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Universidade Federal do Pará, Belém, 2012.

COSTA, Gil Vieira. **(Des)Territórios da Arte Contemporânea: Multiterritorialidades na produção artística paraense.** Dissertação (Mestrado em Arte) - Universidade Federal do Pará. Belém, 233. 2011.

COUSTON JUNIOR, John Fletcher. **ARTE PARÁ: Uma Interpretação Antropológica e Visual.** Tese (Doutorado em Antropologia) - Universidade Federal do Pará. Belém, 254. 2016.

DA COSTA, Belarmino Cesar Guimarães. **Estética da Violência: Jornalismo e Produção de Sentidos.** Tese (doutorado em educação) – Universidade de Capinas - Faculdade de Educação. p. 201. 1999

NOGUEIRA, Léo Carrer. **Da África para o Brasil, de Orixá a Egum: as ressignificações de exu no discurso umbandista.** Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 410. 2017.

REALE, Heldilene Guerreiro. **Territórios de Memórias, Conflitos e Devorações: a poética de Armando Queiroz no Prêmio Marco Antonio Vilaça (2009-2010).** 2011. 113 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Comunicação, Linguagem e Cultura da Universidade da Amazônia, Universidade da Amazônia, Belém, 2011.

RIBEIRO, Niura Legramante Ribeiro. **Entre a lente e o pincel: interfaces de linguagens.** Tese (Doutorado em História, Teoria e Crítica de Arte) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 408. 2013.

## ENTREVISTAS

Alberto Bitar: entrevista concedida em 15 de junho de 2021.

Berna Reale: entrevista concedida em 17 de fevereiro de 2021.

Éder Oliveira: entrevista concedida em 25 de junho de 2021.

Flavio Araujo: entrevista concedida em 17 de julho de 2022.

Wagner Almeida: entrevista concedida em 14 de março de 2022.

## **APÊNDICES**



## ENTREVISTAS

### Entrevistado: Alberto Bitar

Data: 15 de junho de 2021

Hora: 17:00

Plataforma de comunicação: Programa ZOOM

Duração: 1:04:16

AA - Vamos lá, eu gostaria que você começasse se apresentando.

AB - Bom, sou Alberto Bitar, nascido em Belém em 1970, comecei a fotografar quando eu tinha 20 anos, mais ou menos, já tem um tempo. Assim, a fotografia, a imagem, na verdade começou a me chamar a atenção desde muito cedo. Eu tinha uma enciclopédia em casa que sempre que eu podia eu lia sobre o processo químico da fotografia. Eu devia ter uns 10 anos. Então isso sempre me chamou a atenção. Quando eu completei uns 19 ou 20 anos eu tive acesso ao equipamento, que foi quando eu morei em Manaus. Lá na época, a Zona Franca ainda era muito forte, portanto, tinha muito equipamento fotográfico, aí comecei a aprofundar de fato o meu interesse pela fotografia. Cheguei a fazer um curso da Kodak, mas muito superficial. Aí depois desse ano que passei em Manaus em que eu comecei a fotografar, eu voltei para Belém e fiz curso na Fotoativa, isso em 1991. E neste ano, após o curso da fotoativa, eu considero meu início de fato no campo artístico.

AA - Como você descreve a série de Corte Seco?

AB - Eu não consigo ver o Corte Seco separado das outras séries que eu fiz, todas têm uma conexão. E o que as liga, além de mim que produz, é a memória. Na verdade, quando eu fiz Corte Seco eu não tinha isso muito claro, não via que nela tinha memória, a minha memória. Influências de coisas que eu passei que estavam escondidas. Mas todas têm a memória, por exemplo, a série Efêmera, que me lembra quando eu era criança e ficava olhando a paisagem através da janela do carro em movimento. E a partir daí eu também comecei a pensar sobre a nossa permanência, a memória é muito ligada à permanência, ao que a gente lembra e não lembra. Tem também o vídeo Partida, que tem muito a ver com a memória e a questão do apagamento e esquecimento, e Corte Seco. Na verdade, duas coisas acabaram o desencadeando, uma delas é que eu comecei a trabalhar como editor de fotografia do jornal Diário do Pará, onde estou até hoje. E isso me levou a ver muito editando o caderno Polícia e vendo muitas fotos para decidir o que iria entrar e o que seria publicado. Isso me levou a começar a pensar de como a vida é fugaz e que as pessoas não se tocam muito disso, e aí eu comecei a pensar em produzir pro Corte Seco a adaptar uma técnica que pensei para outra série de longas exposições. Então na verdade, é deixar fixo o corpo que não está mais permanente (já passou), e os que permanecem (os que ainda estão aqui) em movimento. Deixa eu te mostrar uma imagem.

AB - Uma coisa idealizada exclusivamente para o Corte Seco e que não pensei para outras séries foi o uso do vidro na moldura, porque eu queria que as pessoas pudessem se ver refletidas na imagem. Não sei se deu pra perceber, mas sou um pouco tímido para falar do meu trabalho. Como funcionava? Essa foto foi feita por Celso Rodrigues que é o fotógrafo do jornal. Na verdade, eu sou editor, e raramente

saio para fotografar, só quando necessário. Quando alguém falta ou quando é uma pauta especial. Saía a equipe no carro e eu ia acompanhando com o meu equipamento no meu carro. Eu fazia exposições de dois até cinco minutos com obturador aberto, então sempre precisava do tripé e essa história de colocar a câmera mais próxima do chão tem o intuito de dar mais importância para o morto.

AA - Como funciona o acompanhamento das rondas policiais?

AB - A equipe de jornalismo tem contatos no IML na Delegacia de Homicídios e um dos fotógrafos tinha um rádio que captava a frequência da polícia. Hoje em dia, com os aplicativos de mensagens os próprios policiais ligam ou mandam mensagens.

AA - Do equipamento que você usava, havia algum que você levava especialmente para esse tipo de trabalho?

AB - O tripé, eu fiz uma foto sem tripé.

AA - Dessas saídas com a equipe de polícia, tem alguma história que mais te chamou a atenção?

AB - Um dia eu estava trabalhando no fechamento do jornal, chegava às 18h e só saía quando o jornal já estivesse todo para a gráfica, então eu saía 1 ou duas 2 horas da manhã. E tem o caso das sextas-feiras, que é o dia em que nós fechamos dois dias de uma vez, o dia seguinte sábado e já começava a fechar o de domingo, então nesses dias eu acabava saindo lá pelas 4 horas da manhã. Houve uma dessas sextas-feiras que entre a mudança de equipes, da noite para a madrugada, ou seja, fica uma hora sem equipe e justamente nesse intervalo houve um homicídio próximo ao prédio da redação do jornal. Então eu acabei tendo que cobrir porque não tinha fotógrafo nessa situação, fiz a foto sem tripé.

AA - E o que foi que aconteceu?

AB - Existe um carro nessa imagem que tem uns três buracos de bala. Atrás de mim que estou tirando a foto, tem uma garagem e o carro se posicionado para fazer a manobra para entrar na garagem e 3 homens cercaram o carro para assaltar, porém a vítima era um tenente da PM (Polícia Militar) e ele atirou sem nem abrir a janela. Então esse no chão é um dos assaltantes.

AA - Aqui aparecem os vultos e fantasmas dos curiosos que estão em volta do corpo, correto?

AB - Exato, aqui acontece um aspecto contraditório. Quem está parado é quem morreu, está de forma permanente na imagem, e quem está vivo está impermanente, está desfocado com os seus movimentos.

AA - A série Corte Seco te levou para quais lugares de Belém?

AB - Eu andei por toda Região Metropolitana de Belém.

AA - Houve algum lugar desse ao qual você tenha ficado apreensivo, com medo de estar ali?

AB - Não, porque a nossa equipe só chega depois da polícia, portanto nos sentimos seguros de fazer o nosso trabalho.

AA - Como você se sentia fazendo esse tipo de cobertura?

AB - Me sentia com muita adrenalina. Os fotógrafos que cobrem o caderno de polícia atualmente sentem falta dessa adrenalina de estar nesses lugares, pois o jornal não está produzindo tantas coberturas desse tipo. Mas, eu não aguentaria por muito tempo não, fiz isso durante dois anos para essa série.

AA - Qual o período?

AB - 2012 a 2013.

AA - Além do processo de longa exposição você faz algum tipo de pós-produção nas fotos?

AA - Somente ajuste de níveis e apagamento de *Dead Pixel*, eu não altero a imagem.

AB - O que seria o *Dead Pixel*?

AA - Quando você fotografa de obturador aberto e há a entrada de muita luz, ela queima os pixels do ccd. A olho nu você não percebe, mas se você ampliar muito a imagem você percebe alguns pontos brancos ou de outras cores. Essa câmera inclusive tive de passar adiante depois de *Corte Seco*, pois devido a essa técnica do obturador aberto ela ficou muito cheia de *dead pixel*.

AA - Nas suas fotos os borrões formados pelos pontos de luzes se assemelham a manchas de tinta, isso foi proposital?

AB - Bem, eu sabia que isso iria acontecer em algumas, devido ao obturador aberto e do movimento que aconteceria diante da imagem. O vermelho é muito presente devido aos giroflex das viaturas policiais, já o amarelo se deve ao fato do único ponto de luz às vezes ser dos postes de iluminação pública. E de algumas coisas não se tem controle, como a fotografia do raio, que no caso era um policial andando com uma lanterna.

AA - Algumas fotos foram feitas em tamanho grande?

AB - Sim, duas ou três, de um metro por um metro e meio. Essa em específico feita no distrito de Outeiro dá para ver alguns detalhes como a perna da vítima dentro da casa. E tem um cartaz com a frase "Se Deus é por nós quem será contra nós".

AA - Interessante que essa imagem em específico traz vários aspectos paraenses, como: o açazeiro, uma mangueira, na fachada da casa tem um pôster de um time de futebol.

AB - Sim, e apoiadas na fachada da casa são as mãos do pai da vítima. Dentro tem um outro parente que eu já não lembro mais quem é, aparece só a sua sombra. E eu lembro que nesse caso ninguém soube dizer o motivo do homicídio, porque toda vizinhança afirmava que a vítima era uma pessoa de bem, trabalhador.

AA - Essa aqui com cadáver em um carrinho de mão, foi feita onde? Você lembra?

AB - Essa foi no "Beco do Relógio" no bairro do Jurunas. Essa história eu lembro, foi um grupo que realizou um assalto e na hora da divisão do roubo houve um

desentendimento e um deles acabou assassinado, aí o resto do grupo levou o corpo para fazer a desova em algum lugar e por algum motivo desistiram e deixaram no meio da rua.

AA - Você saberia me dizer quantos registros foram feitos para o Corte Seco?

AB – 16.

AA - Foram só fotos ou teve vídeo?

AB - Sim, tem um vídeo, que fiz especificamente para Porto Alegre lá na Galeria Lunara, no Gasômetro.

AA - Existe algum desses casos que você cobriu que tenha te impressionado por algum motivo?

AB - De ter coberto, não. Mas um caso de um colega que cobriu um homicídio ocasionado por uma briga por conta de uma partida de futebol. Violência tão banal. Alguns casos por conta de briga em família mesmo. O da casa me marcou também por ver o sofrimento do pai em ver seu filho morto.

AA - Lidando com um tema tão pesado como a violência, a produção dessa série te afetou emocionalmente?

AB - Sim, depois do *Corte Seco* eu passei um tempo mal psicologicamente. Apesar da série trazer a violência, ela não é o tema principal. Pra mim o principal é a efemeridade da vida, ela nos faz refletir o quanto nós estamos de passagem. E é isso que une todo o meu trabalho, Está inclusive no *Efêmera Paisagem*, no *Imêmore*s, que é uma série que estou trabalhando atualmente. São coisas que foram esquecidas, desde aviões até cidades como a Serra do Navio, que foi uma cidade que nasceu em torno da extração do manganês e depois que ele acabou a cidade foi quase abandonada, e fábricas e tudo que era usado para extração foi abandonado. E tem o *Imêmore*s Docs que foi um processo onde fui atrás de documentos que foram abandonados, arquivos mortos, enfim. Talvez até ligado com a minha formação em administração de empresas. Acaba que tudo tem uma conexão.

AA - De onde vem o título *Corte Seco*?

AB - É inspirado em uma música do Metallica e da minha ligação com o vídeo, a edição de vídeo.

AA - Qual música?

AB - *Fade to Black* (Escurecer), e fade também é um tipo de transição de cena de vídeo. É quando a transição é lenta e vai escurecendo aos poucos, diferente do Corte Seco que já seria uma transição brusca. E a música fala de um homem que está suicidando-se e aos poucos ele vai morrendo, apagando. Então ao fazer a série eu lembrei dessa música que seria o contrário de *Corte Seco*.

AA - Você acaba de falar de uma referência musical que foi importante para o desenvolvimento dessa série. Que outras referências você traz para o seu trabalho?

AB - Tem sim. Mas, não lembro agora.

AA - Você começou a trabalhar como editor fotográfico em que ano?

AB - Em 2010, quando entrei no Diário do Pará.

AA - Você acha que o trabalho de editor fotográfico de um jornal influenciou na sua produção artística?

AB - Sim, tudo é influenciável, não tem como dissociar. Claro que tem coisas diferentes. Algumas ideias de trabalhos surgem diretamente desse trabalho, como no caso do *Corte Seco* e o *Imêmore*s. *Imêmore*s, inclusive, surgiu de uma pauta para fotografar no arquivo da Funai em Belém e daí surgiu o *Imêmore*s Docs e surgiram depois as outras séries do *Imêmore*s.

AA - Qual seria a sua opinião sobre a violência em Belém?

AB - Cara, assim, acho que não é só em Belém, é em todo Brasil.

Apesar dos registros de índice de violência, acho que existem outros locais mais violentos que Belém. Apesar de o *Corte Seco* ter surgido do prêmio do Marc Ferrez da Funarte. E quando eu propus uma das questões que coloquei Belém como uma das cidades mais violentas do Brasil, hoje não é mais, ao menos é a impressão que tenho.

AA - Você acha que a mídia acaba de alguma forma banalizando a violência?

AB - De certa forma acaba que nós nos acostumamos um pouco com algumas coisas, mas eu não acho que chegue a banalizar não. Em *Corte Seco*, eu sempre procurei na medida do possível não mostrar muito. O nosso posicionamento no próprio jornal foi de, na medida do possível, preservar algumas coisas. Apesar dos editores que fecham o caderno sempre pedirem mais sangue, nós não mandamos as opções pesadas para eles. Deixávamos mais leve. As fotos em si do *Corte Seco*, em nenhuma você verá identificação ou rostos.

AA - Em uma das fotos vejo que você fotografou de perto do chão. Por quê?

AB - A proposta de fotografar perto do chão foi uma tentativa de dar uma certa importância à pessoa.

AA - Seu trabalho é todo atrelado a memória, onde entraria a memória em *Corte Seco*?

AB - Talvez, não vou lembrar o ano. Mas uma vez fui fazer umas fotos lá na Bernardo Sayão no bairro do Jurunas e eu passei em frente de onde era a casa de um tio meu. Aí eu lembrei que quando eu era criança, bem novo, lá onde ele mora havia um terreno baldio bem ao lado e eu e meu primo fomos brincar lá. Acabamos achando um cadáver. Ele estava em uma cova rasa, onde só aparecia o dedão do pé. Eu já havia apagado essa informação da minha mente, mas ao passar novamente em frente à casa dele, eu lembrei. Acho que veio daí a inspiração para fazer o *Corte Seco*.

AA - Esse fato deve ter te impressionado muito já que você era criança, não?

AB - Sim, tanto que logo após eu tive um bloqueio de memória e o apaguei. Mas, anos depois, eu voltei a ficar na dúvida se esse evento realmente aconteceu, mas depois meu tio me ajudou a lembrar e confirmou.

**Entrevistada: Berna Reale**

Data: 17 de junho de 2022

Hora: 18:30

Plataforma de comunicação: Whatsapp

AA - Você considera suas performances voltadas para o vídeo e fotografia?

BR - Não sei se estão voltadas, mas eu registro por meio de vídeo e fotografia as feitas na rua e programo as posições das que são feitas somente para fotografia. Meu trabalho é voltado para o trabalho de falar sobre questões sociais atuais e não para a técnica com a qual os registro.

AA - Suas performances são sempre muito bem planejadas e contam sempre com um aparato técnico e de profissionais na produção. São sempre os mesmos profissionais ou variam conforme a obra?

BR - É muito caro fazer performance, então tenho que planejar o máximo que posso pois não sou uma artista de grande poder econômico. A equipe que trabalha comigo vem se formando desde 2012, mas eles não são fixos porque não posso manter mensalmente pessoas trabalhando pra mim, porém são os mesmos que chamo para executar o trabalho quando tenho um projeto. É uma equipe que já me conhece, sabe como gosto de trabalhar e criamos uma cumplicidade grande .

AA- Na obra Palomo (2012), você teve auxílio da Polícia Militar do Estado do Pará no empréstimo tanto do cavalo quanto do uniforme, correto? Quanto tempo de negociação foi necessário para a efetivação da performance?

BR - Tive um cavalo, o uniforme que usei era meu. Levou mais de oito meses para a preparação da performance.

AA - Você já sabia montar a cavalo?

BR - Tive do Cavalo, o uniforme que usei era meu. Levou mais de 8 meses para preparação da performance.

AA - Sobre a performance A Sangue Frio (2010) houve algum outro registro além dos feitos pelos jornais? O vestido usado na performance foi confeccionado por você? Ainda existe?

BR - Sim, minha mãe nasceu no meio da floresta, passei minha infância no local onde ela vivia e andar a cavalo era costumeiro, familiar , mas a postura correta em cima do cavalo aprendi na cavalaria montada.

AA - Você costuma vestir um figurino bem específico para cada performance. Como é o processo de produção dessas vestes, você chega a fazer o croqui antes? Você mesma costurar? Como se dá esse processo de produção desses figurinos?

BR - Eu não sei costurar com precisão, a maioria dos figurinos foi minha mãe quem confeccionou, agora ela está idosa e vou em outra costureira. O Figurino é de extrema importância no trabalho de performance, ele pode elevar ou diminuir uma ideia.

AA - Nas minhas pesquisas vi que no livro do Apocalipse da Bíblia, um dos quatro cavaleiros, o da guerra, tem um cavalo vermelho. Essa passagem bíblica foi referência de alguma forma para o *Palomo* ou foi coincidência?

BR - Não sabia, a ideia do cavalo vermelho veio direcionada pela ideia do símbolo e significado, nesse caso a cor da violência.

AA - O *Palomo* foi filmado em setembro ou outubro de 2012?

BR - Sim, em setembro de 2012.

AA- A obra *Entretantos Améns*, foi fotografada onde, que praia é essa?

AA - A cor é sempre muito presente no seu trabalho, seja por meio de um singelo tailleur azul, um violento cavalo vermelho, um indescritível terno dourado ou um mórbido sobretudo preto. Como você estabelece a relação com a cor em seu trabalho?

BR - Com a semiótica.



**Entrevistado: Éder Oliveira**

Data: 25 de junho de 2021

Hora: 17:00

Plataforma de comunicação: Programa ZOOM

Duração: 1:15:14

ÉO - Meu nome é Éder Oliveira, sou artista visual paraense, trabalho com questões de retrato e identidade, a minha área de atuação é a pintura, pintura figurativa. Eu uso o retrato para tentar criar personagens e pessoas que representam o tipo específico normalmente amazônida. Eu sou de Timboteua que fica a mais ou menos 200 quilômetros de Belém e vim pra cá pra fazer faculdade de artes visuais. Desde o final do curso, venho desenvolvendo esse trabalho que envolve intervenções urbanas como murais, pinturas sobre tela, paredes em galerias, desenhos, aquarelas, enfim, diversas formas de retratar essas pessoas.

AA - Por que artes visuais?

ÉO - Artes visuais surgiu quase de forma orgânica, uma coisa quase que intuitiva, olhando de trás para frente entendo que as coisas que me levaram até isso. Lá no interior, eu era a pessoa que fazia algo que seria mais sensível, desde as coisas mais práticas, o cara que desenhava os trabalhos e depois eu virei a pessoa que pintava letra na rua, sempre tinha alguma coisa a ver com a estética em si. E conseguia reproduzir coisas muito fáceis, então eu acabava sendo a pessoa que participava do grupo de teatro mas que também ajudava a compor o cenário, tinha sempre alguma coisa relacionada à estética por trás. Quando resolvi fazer artes, no caso Educação Artística, eu não sabia explicar muito o porquê. Eu vou fazer para ser professor de Artes, era uma coisa meio que com garantia de emprego, era um curso de licenciatura. Mas, hoje vendo de trás para frente, parece que as coisas me levavam muito para isso. Eu tinha essa coisa de ser um tanto estranho com os amigos, por gostar de outras músicas, querer conhecer outras coisas, então retrospectivamente dá para entender porque eu vim parar em artes. Dá pra entender porque no meio do curso eu fui prestar muito mais atenção na produção e menos na questão da licenciatura, dá para entender como eu comecei a buscar representar essas pessoas comuns, pessoas que estavam ao meu entorno de alguma forma e depois eu comecei a entender que eu queria representar a mim mesmo. Foi por isso que eu comecei a colocar depois alguns autorretratos no meio da minha produção. Porque no final das contas, eu entendi que desde o início eu estava querendo me colocar nesse cenário que normalmente eu não estaria. O retrato, ele foi especificamente, sempre, símbolo de *status*, de poder, de algum tipo de controle social. As pessoas que eram retratadas na história sempre eram aquelas que detinham algum poder de decisão, e isso não era a minha realidade, assim como das pessoas ao qual eu queria retratar. Assim, eu consigo entender a minha trajetória bem de forma intuitiva, não tinha nada pensado, nenhuma projeção. Eu não achava que seria artista, eu não queria ser artista, não era a minha ideia.

AA - Então as coisas foram acontecendo?

ÉO - Sim, foram acontecendo.

AA - Você falou que abria uma letra que já pintava lá em Timboteua. Alguém te ensinou a pintar e a desenhar, fizeste algum curso?

ÉO - Não, na verdade eu fui criando uma afinidade com o desenho. É um desenho que se eu olhar hoje é um desenho bem ruim, mas entre todos eu era alguém que conseguia fazer desenho. E eu tinha uns livros em casa, na época não tinha internet, e as pessoas passavam vendendo livros de pesquisa, enciclopédias, como atlas, livros grandes que tem para estudo. Livros que a gente não lê na verdade (risos). Alguém sempre conseguia enganar a minha mãe que pagava de muitas prestações. E o que mais me interessava era a parte gráfica do livro, cada tópico vinha com uma fonte diferente, uma tipografia própria, e a partir dali eu comecei a reproduzir e depois criar tipografias que depois eu levei pra fazer cartazes e faixas de festas que aqui no Pará é algo muito forte, anunciando a festa da aparelhagem. E depois, na época de campanhas eleitorais também pintei em muros, mas só que depois que fui perceber que esse tipo de letra é diferente. E eu queria fazer letras diferentes, então eu criava e fazia transposições de letra para a parede, que não era uma letra publicitária (risos). Depois fui entender que aquilo não era uma coisa fácil de ler, era uma coisa rabiscada, cheia de cores e desenhada, não era uma propaganda, mais a frente fui entender que eu devia ter feito uma letra grande, *Bold*, com dizeres fáceis. Mas enfim era uma oportunidade de eu treinar o que eu estava olhando e tudo o que eu via de impresso eu ficava olhando as letras ensaiava criar a minha própria fonte. Mas, veio assim, do interesse de reproduzir coisas. Eu lembro da primeira vez que eu reproduzi, foi um passarinho de uma caixa de lápis de cor quando eu era criança e eu achei que ficou muito bom, mas no fundo eu sei que não ficou. Pois eu era uma criança e fiz um pássaro e ninguém deu muita atenção para aquilo, então provavelmente não estava tão bom quanto eu achava. Mas, aquilo me inspirou muito, e a partir daquele desenho fui fazer outro a partir de capas de cadernos, eu não tinha muito acesso a impressos, uma revistinha um encarte ou propagandas que vinham em alguma revista eu tentava reproduzir e depois virou trabalho, é sempre uma reprodução fotográfica.

AA - Tu foste para Belém com quantos anos?

ÉO - Eu devia ter de 17 para 18 anos, eu completei o ensino médio em Nova Timboteua e saí da cidade com a ideia de me alistar no exército. Falando sobre violência, esse alistamento militar é uma coisa que é muito afetivo para mim pois, muitos dos meus amigos quando completavam 18 anos eles se alistaram e sempre tinha algum parente que os “puxavam” para dentro. Tipo, alguém é sargento e aí “puxam” as pessoas do interior e eu queria muito que alguém fizesse isso por mim, pois todo mundo que voltava para as férias pagava cerveja, estava sempre com os equipamentos eletrônicos, parecia ser uma coisa atrativa para mim. Então eu saí com a ideia de me alistar, não consegui servir, saí por excesso de contingente. Aí fui para Castanhal fiz um ano de cursinho para poder prestar vestibular e somente no final do cursinho quando eu realmente não sabia o que fazer, com dúvida de todas as áreas, eu tinha em mente de química industrial a arquitetura e não sei o porquê. Nessa época, eu tinha um colega de classe que desenhava nas cadeiras e eu achava ele muito bom e aí comecei me aproximar muito dele e ele propôs que fizéssemos Artes, eu tinha um amigo do interior que já era veterano do curso disse “tens que fazer, pois você desenha, tens propensão a isso”. E assim, bem na semana do fim da inscrição eu decidi fazer e vim morar para cá.

AA - E você tinha família em Belém?

ÉO - Sim, eu já tinha família aqui. Meu tio, irmão do meu pai morava aqui. Quase todo mundo do interior tem parente na capital, é quase que um caminho natural, ainda mais um interior próximo, e vim morar com esse tio no bairro da Marambaia. Mas eu sempre me achei bem intruso (risos). Essa coisa do interior de não querer atrapalhar. Ele inclusive queria montar o quarto pra mim, eu disse “calma, isso não vai ser para sempre”. Eu tinha uma perspectiva de querer sempre sair para não dar trabalho. Acabei nunca assimilando a ideia de família com eles, mas temos uma amizade muito próxima. Hoje eles moram em Cuiabá.

AA - Uma coisa que você já relatou em algumas ocasiões e que eu gostaria que você falasse um pouco mais, seria sobre o seu daltonismo. Como foi que você descobriu?

ÉO - Esse amigo ao qual eu falei que era do interior e que fazia Artes, em uma conversa eu falei para ele que eu confundia algumas cores. É porque você só percebe mesmo quando você precisa identificar, caso contrário esse aspecto passa ileso na sua vida. As cores que eu usava para fazer letras eram o azul, preto e vermelho, você já compra pronto, não precisa misturar nada. Mas eu sabia que eu confundia algumas cores: o verde com o marrom, às vezes o verde escuro com preto. Eu confundia muito mais na verdade do que hoje, a cor rosa com o cinza metálico, azul com violeta. Antes parecia ser só uma confusão muito séria. Aí já na faculdade, no segundo ano tivemos uma disciplina de pintura e aí eu fui perceber que eu estava fazendo algo bem diferente nesse sentido pois, fui começar a fazer algumas pinturas, e eu fazia em casa para levar pois, eu estagiava no Sesc à tarde quase na mesma hora da aula, então eu não podia produzir lá, então eu fazia em casa e levava, fingia que estava fazendo na aula. Era uma coisa meio que de burlar a frequência. E todo mundo gostou bastante das obras, eu inclusive, fiz meio grande para aquela época, mas não entendiam o porquê de ter uns tons de vermelho no meio ou verde no meio do rosto e eu não via. Não vejo até hoje. Aí eu fui começar a entender que ali poderia ter uma coisa que poderia dificultar o meu plano recém estruturado. Antes da disciplina de pintura um professor falou que Belém não tinha um retratista e nós estamos procurando para fazer o retrato do prefeito ou governador, não lembro, e ele havia rodado por três ou quatro artistas e não tinha encontrado e ele falou a cifra que ele tinha para pagar o artista algo equivalente a cinco mil reais (risos). E vendo essa situação eu disse, bem é isso que eu quero fazer, eu já desenhava rostos eu só precisava me especializar nisso. A primeira coisa que eu tentei pintar foi o rosto, então vou ser o retratista da cidade e outro dia um conhecido até me falou isso que eu acabei sendo o retratista da cidade, mas não fez de quem você queria na época. E aí foi um susto, pois parecia que não ia acontecer, o daltonismo ia me impedir de fazer aquilo que eu havia recém criado como perspectiva de algo que não fosse dar aulas. E como eu errei muito nos testes, eu fiquei muito chocado, e fiquei sem saber o que ia acontecer comigo, lembro de fazer também alguns cursos no Curro Velho e aí algumas pessoas disseram pra eu tentar ver no que dava. A partir daí, comecei a treinar com lápis de cor e trabalhar com claro e escuro. E hoje já consigo fazer, minha cabeça já está trabalhada a raciocinar com essa leitura de cores, porém eu não consigo trabalhar com espontaneidade, pois não posso pintar exatamente como eu vejo as coisas. Eu criei um sistema para poder pintar sem errar os tons das cores. Hoje eu sei a cor da pele, da árvore, do tijolo, do asfalto, eu decorei. E foi essa condição que depois me levou a criar os monocromáticos, essa mistura de cores aleatórias que depois comecei a tirar a cor do meio, e fazer duas cores tipo azul e amarelo, preto e vermelho, esses

pequenos estudos ficaram em duas cores e depois quando eu fui passar para a tinta eu passei a ideia de sujar com o preto alguma cor. Então as primeiras que eu fiz com o marrom, eu misturava o marrom com o preto a ponto de ficar uma escala de marrom claro até preto. E depois vi que eu poderia fazer isso com o vermelho, com amarelo, eu replicava com outras cores.

AA - Então foi na universidade que tu passaste a trabalhar com a figura humana?

ÉO - Sim, foi. Nessa disciplina de pintura. Mas, eu sempre gostei de desenhar figura humana. Eu pegava para desenhar revistas, propagandas de carro ou de perfume. E depois quando eu quis fazer pessoas comuns fui atrás de impressos. A revista não tinha, só tinha jornal, e foi assim que fui parar no caderno de polícia, pois era lá que estavam as imagens que eu queria e aí virou um outro tema, um outro assunto.

AA - Qual a cor você tem mais facilidade para pintar?

ÉO - Por incrível que pareça é o vermelho. Pois, o vermelho que eu uso é um de cádmio claro que tem muita pigmentação amarela que o deixa vibrante, então consigo enxergar melhor. Em compensação, o verde é a mais difícil.

AA - Você relatou sobre a metodologia que você usa para pintar por conta do daltonismo. Você teria alguma outra técnica ou procedimento para trabalhar?

ÉO - Não, eu fui criando a partir do que já tem mesmo, mas os primeiros trabalhos eu não fiz a óleo. Assim, é porque na UFPA nós não tínhamos uma disciplina de pintura mesmo, apenas aula em que nós poderíamos experimentar diversos tipos de pintura. Então, os professores davam orientação sobre a mistura de cores, exemplo das cores primárias e daí por diante, se você misturar todas dará um tom de preto. Assim, eu saí com essa ideia na cabeça e comprava tintas de diversas cores e fazia os meus experimentos. Então, os primeiros retratos saíam muito lisos, porque eram feitos a partir de um marrom onde eu colocava o branco para clarear, mas eu acabava tendo uma lisura. Depois eu fui entender que eu poderia, ao usar cores naturais, passar a misturar cores industrializadas e experimentando eu descobri que a cor de terra de siena queimada era exatamente a cor que eu queria fazer as pessoas. Então, quando eu quero criar uma coisa mais elaborada, por exemplo, eu posso pegar várias marcas diferentes de tinta da mesma cor, que na mistura darão tintas diferentes. O siena queimado de uma determinada marca é diferente das outras, e ao misturar com o branco elas geram um tom de pele diferente. Assim proporciona um rosto com muitas camadas de tinta diferentes, mas na verdade da mesma cor que para mim é a cor que reflete essas pessoas que eu pinto, que vai de mim que tenho um tom de pelo negro mais claro até o cara que tem o tom de pele mais escuro. Acaba virando uma experiência consciente de mistura de tintas. Depois eu fui tendo contato com outros pintores, pois comecei a viajar, comecei a frequentar ateliês, e cada pintor vai criando a sua própria forma e você vai vendo, assimilando e aprendendo técnicas diferentes. Hoje estou muito preso a uma cor chamada "sombra queimada". Essa cor serve para escurecer outras cores, tenho usado bastante. Então essa cor está muito presente hoje nas minhas pinturas. Mas, quando eu uso aquarela, lápis de cor, pastéis, se não tiver o nome eu crio uma etiqueta com a descrição da cor para eu poder usar, peço sempre para alguém me dizer que cor é aquela. Às vezes tenho mais trabalho, pois tem cores mais de interpretação mais subjetiva, por exemplo: "essa cor aqui é cor de telha". Eu entendo

que cor de telha é um tom avermelhado, só para eu não confundi-lo com o verde, por exemplo.

AA - Você falou de pintar e desenhar a figura humana, porém você se detém mais no rosto. Por quê?

ÉO - É por conta do retrato e dessa possibilidade de transformar algo tridimensional em algo bidimensional. E conseguir deixar em tom realista identificável, dois olhos, a boca e o nariz que são organizados de tal forma que faça remeter ao Ademilton, por exemplo. A forma que você organiza esses elementos vai determinar que esse retrato é de uma pessoa e não de outra. Me fascina a possibilidade de poder transformar grafite em pessoas, mais tarde tinta em pessoas. Pegar pessoas “iguais”, que é o tipo específico que eu pinto, e transformá-las em pessoas completamente diferentes. Um pequeno traço já muda tudo, já faz com que essa pessoa seja uma e não outra. Esse fascínio na representação é o que sempre me interessou. Poder trabalhar com isso me fazia ser uma pessoa especial, tipo eu consigo fazer e reproduzir exatamente essa pessoa. Que era, na verdade, algo que eu nunca consegui antes de entrar na faculdade, era uma dificuldade, eu ficava riscando ali tentando desenhar os amigos e nunca sai igual (risos). Mas, a partir do momento em que eu percebi onde eu poderia mexer para que isso virasse exatamente aquela pessoa, passei a mergulhar nisso. Eu queria fazer isso, queria ser essa pessoa que pudesse transformar riscos e traços em uma identidade, a tal ponto que as pessoas olhassem e dissessem é fulano.

AA - E a identidade do homem amazônico, como isso reverbera no teu trabalho?

ÉO - O Brasil é todo miscigenado, e tem essa proposição da teoria racial, mas a verdade é que existem pessoas e pessoas e existem referências para tudo, e existe essa referência do “homem amazônico”, especificamente do Pará, tem uma diferenciação que está inclusive no meu trabalho. Por exemplo, alguém que chega do Sul para cá, vai achar que todos somos iguais. A maçã do rosto alta, os olhos mais fechados, a arcada dentária mais robusta, todo mundo é igual. Mas eu estando aqui sei que essas pessoas não são exatamente iguais, cada uma tem uma particularidade, porém existe esse todo, esses traços revelam isso. Essa cor que vem muito do sol, mas também vem do negro e do indígena isso revela uma particularidade. Eu sei diferenciar essa pessoa que é meu objeto de pesquisa se comparado a outras pessoas. Então isso me leva a pensar que existe essa referência do “homem amazônida”. Existe uma discussão antropológica de que a Amazônia é uma invenção, a ideia de nação é uma invenção. Mas, e que vai para além de traços físicos miscigenados, você tem uma relação com a natureza, com a floresta, com o clima, essa pele oleosa, a língua, são inúmeras coisas que me fazem pensar que realmente existe essa “pessoa amazônida”. Mas é isso, são esses indivíduos que têm suas semelhanças, mas que ao mesmo tempo guardam particularidades que os fazem únicos visíveis em um retrato.

AA - Então você busca as características do “indivíduo amazônico” no jornal?

ÉO - Partiu de início da representação do bidimensional, são sempre reproduções. Então onde eu encontraria essa imagem fácil para reproduzir? No jornal. Já foi uma busca muito intuitiva, o objeto fechado já veio se dar depois de ter consciência do que eu estava fazendo. Mas, na época eu só folheava e procurava a pessoa que eu queria representar, aí foram uma, duas, três vezes a partir da página da polícia, foi

depois dali que eu entendi onde eram que estavam as pessoas que eu queria representar. A simplicidade, de classe social até, tinha uma coisa do labor, do serviço, uma referência climática com marcas do sol, eu buscava pessoas que pareciam que estavam ao meu entorno. A pele da gente é muito carregada dessa referência de sol. E eu só achava esse tipo de referência neste caderno de Polícia. E quando eu comecei a fazer em telas maiores, comecei a ter consciência que a minha busca não era mais só pictórica, mas também tinha uma questão social envolvida. E comecei a ir folheando e a criar essas referências. E nas páginas de Poder do jornal, que às vezes tem um “criminoso” lá e inclusive acusado de crime, um político algemado e no da Polícia as pessoas “comuns”. E na época, ao andar de ônibus, eu comecei a perceber que esses jornais chamavam muito a atenção, eram vendidos nos sinais de trânsito, onde os vendedores gritavam as manchetes: “fulano matou cinco no bairro do Tapanã”. Sempre nos bairros periféricos, sempre um crime hediondo. E eu entrava na casa das pessoas e de conhecidos e via as pessoas com esses jornais lendo o caderno de polícia e comentando que um conhecido havia saído no jornal por ter praticado determinado crime. E esse universo de violência e de preconceito começou a me fascinar, o medo de você ver pessoas na rua e de imaginar que eu poderia parar nesse universo de crime. E várias coisas começaram a ser pensadas na medida em que eu ia fazendo esses trabalhos que eram bem simples, uma representação de um rosto, mas ao mesmo tempo uma carga enorme na minha cabeça sobre esse tema. Depois que eu comecei a apresentar as minhas obras, eu notei que as pessoas também tinham essa carga de reflexão sobre o mesmo tema e que não era só eu que pensava isso, e a partir daquele resultado de pintura que era muito simples que é a representação, que não é uma coisa fantástica e que muita gente sabe fazer, porém a partir daquele tema se constrói uma narrativa e me motivou a produzir, e as escalas do trabalho foram aumentando e a questão técnica ia também sendo favorecida, pois eu ia aprendendo e aprimorando a pintura e também a dinamizar essa produção. E essas coisas foram se somando, falas de pessoas e populares quando eu estava na rua e de críticos e curadores que me diziam coisas quando eu estava expondo, me indicando leituras sobre isso e buscando referências a ponto deste trabalho tomar uma proporção muito maior do que quando eu havia iniciado.

AA - As pinturas que você faz são baseadas em imagens apropriadas do jornal. O resultado final dos retratos fica idêntico aos do jornal?

ÉO - As imagens que eu uso tem uma premissa de jamais falar sobre uma cena ou fato específico, por exemplo, se eu pego a tua imagem do jornal ela não pode narrar que “O Ademilton traficou, roubou ou matou ciclano”. O que eu quero na verdade é emprestar esse rosto. Então tudo que eu possa fazer para proteger essa imagem da especulação de juízo, se ciclano é culpado ou inocente, se isso tá certo ou está errado. Tudo que eu possa fazer para proteger essa identidade e as particularidades para que isso não vire um outro trabalho, não por que eu ache errado ou algo assim. Primeiro que quando eu pego uma imagem escolho uma imagem comum de um rosto “comum”, que a ideia é que as pessoas não reconheçam a pessoa especificamente, mas que se reconheçam no rosto da pessoa, se identifiquem. A ideia é que esse rosto seja emprestado para representar muitos outros rostos. Então eu recorto o contexto, o fundo que às vezes tem presentes os policiais e comparsas, quando estão de corpo inteiro e eu recorto somente o rosto, ou o que me interessa, uso muito pessoas que estão olhando para frente para o horizonte para que deem a impressão de terem posado para o retrato, retiro particularidades como: brinco, corte

de cabelo específicos, tatuagens ou coisas desse tipo. Faço na verdade edições, não no sentido de alterar o rosto como no Photoshop, mas no sentido fotográfico de escolher coisas do que vai usar, para que isso se torne esse estandarte, esse retrato referência para que não seja uma mera reprodução. No final das contas eu não retrato o indivíduo, pois são fotos que também não representam o indivíduo, então eu parto da ideia que estou pegando emprestado o rosto que vejo ali impresso no jornal e retiro do contexto e ressignificando para que enquanto arte ele possa simbolizar um coletivo. Se você olhar a foto do jornal e compará-la com a pintura são diferentes, por mais que o retrato seja figurativo e remeta a realidade a pintura ainda é uma interpretação pictórica, quando você faz um retrato de alguém você busca reconhecer alguém. Quando você vê o retrato do Papa você busca a referência da imagem dele, essa é a diferença porque nas minhas pinturas você não tem essa referência, você só tem a imagem pronta.

AA – Éder, pra mim que sou natural de Belém fica muito claro quando você se refere ao rosto “comum”, mas para as pessoas de fora não, explique por favor o que seria esse rosto “comum”.

ÉO - Eu acabo usando a palavra “comum” mas o que quero dizer na verdade é o anônimo. No sentido de desconhecido e com traços, com rostos parecidos, que pertencem a um grupo étnico.

AA - Com base na sua fala sobre grupo étnico, no qual você se identifica e retrata que são por sua vez são oriundas das páginas dos jornais, pessoas marginalizadas. Pergunto, você já sofreu algum tipo de discriminação?

ÉO - Sim, claro! Em Belém tem essa coisa de colorismo. Há uma mistura de raças, mas existem pessoas mais próximas da pessoa branca e os mais distantes, questão do bairrismo também. Eu acabo sofrendo menos do que as outras pessoas. Um exemplo, se você vai a lojas e supermercados e você não tem que se preocupar onde a sua mão está, você é um privilegiado, não está sofrendo preconceito. Nesses lugares, eu quando vou colocar a mão no bolso ponho de forma rápida pois tenho medo de colocar devagar e pensarem que estou escondendo algo no bolso, entende? E isso não parte do nada, um fenômeno psicológico ou sensação de perseguição, é porque pessoas te seguem no ambiente e você sabe que está propenso a passar por esse tipo de situação. Então hoje em dia com mais idade souro menos com isso, mas acontecem ainda. Uma coisa que acontecia muito em viajar como artista era de eu procurar curador ou responsável pela exposição e me deixaram esperando pensando que eu era o cara da limpeza.

AA - O teu trabalho teve uma grande repercussão tanto no Brasil quanto em outros países. Como ele foi recepcionado nesses outros países?

ÉO - Sim, fui a Portugal, Peru, Alemanha e Estados Unidos e o trabalho em si foi para outros lugares também, como Chicago (EUA), é uma cidade com uma força negra muito forte, uma luta de resistência muito antiga e presente. Então a exposição que eu fui participar lá refletia a representação negra no Brasil. Quando eu fui para a Alemanha já foi diferente, pois eu recebi um prêmio de pintura então eu pude montar o meu trabalho em um espaço gigantesco em uma cidade pequena, e aí a recepção era por conta da arte como pintura e depois quando começaram a ver o trabalho e pegar a referência do trabalho foi muito forte, pois começaram a fazer conexões. Ficaram muito espantados e horrorizados com a falta de ética da

imprensa brasileira e ao mesmo tempo fizeram conexões com a questão da imigração, que pra eles é uma problemática muito forte. Em Portugal já aconteceu de eles fazerem uma relação direta com o povo brasileiro por intermédio das pinturas, eles estereotipam muito a gente. Então é um trabalho que tem diversas formas de ser interpretado e questionado, principalmente o porquê dele estar lá. Eu já apresentei esse trabalho em Nova York para algumas pessoas e surgiu o interesse pelo todo no sentido de ser uma imagem de resistência. No Peru surgiu uma relação com a marginalidade e com a violência por conta da capital Lima.

AA - Você se considera um artista com um trabalho político?

ÉO - Sim, me considero. Inclusive cada vez mais, tenho dificuldade para assimilar informação pela leitura, mas com as novas tecnologias eu tenho acesso a inúmeros *podcasts*. Passo o dia ouvindo, *podcasts*, palestras e *lives*. Meu trabalho tem total a ver com política não partidária mas às vezes até partidária. Já que estamos vivendo esse momento tão louco com uma extrema direita no poder.

AA - Quais são as suas referências na pintura?

ÉO - Tem o Almeida Júnior por conta dessa ideia do comum. Aqui em Belém tem a Antonieta Feio com a pintura da *A vendedora de cheiro*, pra mim aquela obra é impressionante. Quando eu descobri que a Antonieta estava fazendo isso na década de 40, ela estava anos à frente fazendo o retrato de pessoas comuns e automaticamente eu incorporei aquilo ao meu trabalho e fui estudar as obras e a vida dela. E mesmo coisas coloniais como o Debret retratando o cotidiano dos negros. A Adriana Varejão, muitos trabalhos dela me inspiraram, eu já criei coisas inclusive pensando nas *Tintas Polvo*.

AA - E outras referências, como da música por exemplo. Vejo que você tem três violões ali pendurados na parede. Você toca?

ÉO - Não, eu não toco (risos). Sou acumulador.

AA - Sério?!

ÉO - É verdade, eu passo nos lugares e quando vejo as pessoas vendendo e eu compro. Eu acumulo muitas coisas desde parafuso até garrafas (risos). Mas no meio musical eu gosto muito de Caetano Veloso. Acho fantástico quando nas letras das músicas ele faz críticas às questões sociais do Brasil.

AA - Você trabalha ouvindo música?

ÉO - Sim, ouço muito o Emicida, já tive a oportunidade de conhecê-lo. Trocamos algumas ideias. Ouço muito Rap. Coisas que não estavam em mim, mas quando você vai para a rua acaba absorvendo essas referências.

AA - E a cidade de Belém. Você a acha violenta?

ÉO - Belém é uma cidade violenta como todas as outras. Mas, o seu diferencial é a sensação de insegurança. Essa ideia de que qualquer pessoa racializada é um potencial perigo é muito acentuado em uma cidade onde quase todo mundo é racializado. Então qualquer pessoa pode representar perigo e os jornais, a tv e as rádios repetem isso o tempo todo, os vizinhos repetem. Falar de violência se tornou algo banal.



AA - Como você descreveria Belém?

ÉO - Uma cidade de incoerência (risos). Uma cidade acolhedora e ao mesmo tempo violenta, uma distopia.

**Entrevistado: Flavio Araujo**

Data: 17 de julho de 2022

Hora: 13:30

Plataforma de comunicação: E-mail

AA - Como surgiu o seu envolvimento com a pintura?

FA - Acho importante falar sobre o contexto em que se deu esse interesse. Sou oriundo da periferia de Belém e a ideia de elaborar imagens não faz parte do cotidiano dessa vivência. Não existiam as referências de pessoas que produziam desenhos ou pinturas. Nesse sentido, meu envolvimento com a imagem se deu de modo casual. Meus tios trabalhavam em uma empresa que distribuía revistas em bancas da cidade e, mensalmente, chegava uma caixa de revistas que eram distribuídas aos sobrinhos. Foi quando comecei a ter contato com os desenhos. Lembro do impacto daquelas imagens criando uma realidade inteiramente sofisticada com tão poucos recursos. Embora ainda não tivesse o termo no meu vocabulário, o interesse se deu pela representação, pela capacidade de usar efeitos gráficos para trazer à vista algo que aprendemos a entender como índice da realidade.

Desse momento em diante esse foco permaneceu sempre presente, atravessando a infância, a adolescência, misturado a outras vontades. Como não tive contato com a educação formal a respeito de práticas artísticas até a universidade, tudo era uma descoberta pessoal de observação, repetição e a tentativa de tradução da realidade para a superfície do papel. Nesse processo, a “cabeça” começa a funcionar de modo diferente, se molda à vontade de ver as coisas pelo filtro da imagem. Foi quando o desenho pareceu, àquele momento, ser insuficiente para dar vazão a essa vontade. A pintura passou então a compor esse horizonte de possibilidades. Mas para investir nessa prática era necessário atravessar algumas barreiras. A primeira é a social. Nunca visitei uma galeria ou museu até chegar à universidade. Via pinturas na TV ou, esporadicamente, em revistas e raríssimas leituras em livros, mas até então tudo era muito “gráfico”. Até então, tinha as revistas em quadrinhos à disposição dos dedos.

Até então, o exercício parecia natural. Folheava, tocava e entendia os desenhos. Desse modo, outra barreira que se impôs era a técnica. Assim, entrar na Universidade parecia ser o único caminho possível para aprender a respeito de como lidar com tintas e suportes. Prestei vestibular para o curso de Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Artes Plásticas. Mas foi ainda de modo autodidata que comecei a pintar. No entanto, ser estudante universitário parece te dar o passe, a autorização para frequentar determinados espaços de cultura. E, mais uma vez, observando pinturas, aprendi a observar e entender como se dava a dinâmica do pintar.

AA - As pinturas foram baseadas em fotos impressas no jornal. Como foi o seu percurso para chegar a essa dinâmica?

FA - Sempre me foi clara a ideia de que a pintura era um filtro. Um modo de perceber e elaborar as vivências, de lidar com a experiência. Nesse sentido, nunca lidei com as tendências ou as demandas do mercado de arte. Para mim, minhas imagens nunca foram um produto. A dinâmica sempre aconteceu como a reação a alguma experiência. Assim, certo dia me foi apresentada a capa de um jornal no qual se via impresso na primeira página a fotografia de um sujeito sentado em uma cadeira de praia verde amarelada. Sua cabeça pendia para o lado e dela corriam linhas de sangue e, sobre o peito, estampavam-se algumas perfurações de bala. Estava evidente na imagem a violência e a ironia.

Já havia efetuado imagens com a temática da violência influenciado pela série de gravuras *Os Desastres da Guerra* (1810 a 1815) de Francisco de Goya. Fiz pinturas mostrando a sujeira e a normalização da violência no ato de decapitação dos frangos na feira livre. Três pinturas sobre madeira nomeadas *Bico, Ponta e Pena*. Representações de faca, tábua de carne, cabeças de frango no momento da sangria. Técnica mista, onde compus com prego, madeira e folhas de papel de embrulho, rosadas, nas quais estavam impressos trechos da obra *O Perfume* de Patrick Suskind. No entanto, a partir da observação daquela imagem do jornal, percebi que essa normalização da violência, o cotidiano da brutalidade, estavam muito mais evidenciados ali.

AA - Na série *Animal Locomotion on the ground* há a divisão de quadrados numerados nas pinturas. De onde vem essa divisão?

FA - A série *Animal Locomotion* tem como citação a série de registros de Eadweard Muybridge realizadas entre 1884 e 1887. Os quadrados têm como referência a disposição daquelas imagens e, como um todo, uma solução para trazer, mais uma vez, a ironia do movimento (locomotion), a vivacidade do título, em contraposição à imobilidade das figuras deitadas, o vazio dos quadros, o atravessamento do silêncio. Gostaria de esclarecer um ponto. Em algumas ocasiões me foi atribuída a relação com os trabalhos da pintora britânica Jenny Saville. No entanto, essa possível comparação é bastante superficial. Primeiro por conta de questões técnicas. As dimensões monumentais de suas telas à óleo diferem bastante das dimensões variadas e, normalmente, menores das minhas pinturas em acrílica sobre chapas de plástico. Outro ponto crucial que difere os trabalhos, está relacionado ao contexto social das imagens e sobre o fato das pinturas de Saville estarem vinculadas à violência sobre o corpo feminino retratados por uma mulher. No meu caso, o fato da maioria das imagens serem corpos masculinos acontece muito mais por um dado estatístico do que por uma possível tentativa de busca por equivalência. Os jornais de Belém oferecem infinitamente mais imagens de homens do que de mulheres mortas.

AA - Se possível, gostaria que você falasse um pouco da sua relação e abordagem dos seguintes elementos em suas obras: morte, corpo, violência, cidade de Belém e cor.

FA - Colecionando imagens da sessão policial dos jornais passou a determinar um pensamento constante sobre a passagem do tempo, sobre a eterna mudança, sobre a impermanência. Talvez essas pinturas sejam a minha maneira de lidar com a morte. A violência é uma constante da experiência periférica na cidade e tem corporeidade nessa cidade que se destaca, sem orgulho, no ranking nacional. A

violência está no café da manhã, no bate papo da esquina. Respira-se violência e brutalidade nos caminhos de ida e volta. Assim, tive cada vez menos motivos para explorar a vivacidade das cores. Possivelmente um resgate da simplicidade das cores da época dos trabalhos gráficos. Se a cor surge, é para ignorar a réplica do real e evidenciar um gesto poético.

**Entrevistado: Wagner Almeida**

Data: 14 de março de 2022

Hora: 14:00

Plataforma de comunicação: E-mail

AA - Como começou o seu percurso no meio fotográfico?

WA - Me chamo Wagner Almeida, tenho 40 anos. Eu comecei na fotografia por influência do meu pai, que ensinou o ofício da fotografia para a minha mãe e os irmãos dela. Um deles trabalha atualmente como repórter fotográfico no Jornal O Liberal. Portanto, posso dizer que o meu início na fotografia começou ainda criança, por volta de uns 3 anos de idade, quando tomei ciência do meu pai trabalhando com fotografia dentro de casa, principalmente ao vê-lo misturar produtos químicos para revelar as fotografias dele. Aliás, o laboratório de revelação estava instalado no meu quarto, que compartilhava com outros irmãos. Aos 12 anos pedi para a minha mãe me ensinar a fotografar, ela tinha um estúdio de fotografia lá no conjunto Providência no bairro de Val-de-Cães em Belém. Então comecei a fotografar no estúdio dela onde ela trabalhava fazendo fotos 3x4 na época. Era um estúdio pequeno bem montado, não muito grande, mas tinha sombrinhas, *flash* e na época comecei a trabalhar com uma câmera Pentax K1000. A primeira fotografia que eu fiz para testar depois de aprender a fotografar, foi com essa máquina. A fotografia não saiu muito boa, mas com o tempo fui aprimorando. O meu percurso iniciou de fato, com a fotografia 3x4, depois disso meu pai me levou para fotografar em colégios, batizados, formaturas, aniversários e em eventos em geral. Eu sempre o acompanhava para dar auxílio e suporte de logística com o equipamento. Então, com 28 anos, migrei para o fotojornalismo tentando uma vaga no jornal Diário do Pará em 2008, onde comecei como estagiário. Eu não tinha nenhuma experiência na fotorreportagem, então tive de sair com uma equipe para ser testado, e essa primeira experiência foi diretamente com o caderno de polícia do jornal. A partir desse momento comecei a ver os locais de crime pela manhã, onde saíamos para fotografar esses locais. Há o uso corrente do termo “corpo no local” quando ficamos sabendo de algum homicídio e esse mesmo termo é o título de um vídeo curto meu, que expus há não muito tempo no Dragão do Mar em Fortaleza. Depois desse teste consegui a vaga e fui passando por vários outros cadernos do jornal: cidade e cultura. Em determinado momento fui remanejado para trabalhar de madrugada, onde permaneci por cerca de 6 ou 7 anos. Neste período comecei a dar mais atenção a iluminação, o uso de lanterna. É importante frisar que a minha família foi muito importante na minha formação profissional, onde obtive aperfeiçoamento na fotografia junto ao meu pai, a minha mãe e ao meu tio em suas diferentes formas de fotografar. Apesar, de eu estudar bastante sobre fotografia, a presença deles foi fundamental

AA - De onde veio a inspiração para a série *Livrai-nos de todo o mal*?

WA - Ela começa desde o meu início no jornal, onde ao fotografar os motins nas cadeias, comecei a prestar atenção nas tatuagens dos presidiários quando ficavam agrupados em fila no chão. As tatuagens tinham frases, algumas direcionadas à religião. Nesse período trabalhando de madrugada eu me deparei com uma situação no canal do bairro do Telégrafo, de um cadáver de um jovem que já estava atrás do

cordão de isolamento da polícia. A morte do jovem estava sendo muito comemorada entre as pessoas presentes no local e eu fui tentar saber o motivo. Explicaram-me que ele era um criminoso, conhecido na área por cometer vários assaltos, além de ter envolvimento com o tráfico de drogas, era um soldado do tráfico, segundo as pessoas do local. Ele possuía uma tatuagem de carpa que já confirmava sua ligação com o tráfico. Então diante de toda aquela crítica e apelo em cima do corpo, fui criando o meu preconceito diante daquela situação. Em seguida me deparei com uma cena que me surpreendeu um pouco. Quando a perícia chegou, ele estava trajando camisa, boné e tudo, porém quando a perícia removeu a sua camisa para fazer a conferência das entradas e saídas dos projéteis, outra tatuagem ficou à mostra. A tatuagem consistia em uma frase que dizia “Fé em Deus” no antebraço, de forma bem visível. Ao continuar as conferências, viraram o corpo de bruços, que permitiu ver outra tatuagem que dizia “Só Deus pode me julgar”. Senti como se ele estivesse mandando uma mensagem para mim e para as pessoas que haviam relatado a história dele. Essa situação despertou minha curiosidade, e passei a observar esse contexto e recorte da vida dessas pessoas. Ainda no mesmo corpo, ao virarem-no para cima, em seu peito havia uma tatuagem de um palhaço com dinheiro em uma mão e uma arma em outra, o que nos jargões policiais significa matador de policiais. Seu corpo estava repleto de informações, havia um diálogo comigo mesmo depois de morto. Depois eu conversei com dois idosos que estavam chorando, eram as únicas pessoas da família do jovem. Eles me informaram que eles eram seus avós e foram eles que os criaram, pois a mãe dele o teve muito jovem e deixou a criança para os avós cuidarem. Informaram que ele foi criado segundo a religião, evangélica no caso, especificamente da igreja Assembleia de Deus, mas que a vida havia proporcionado outro caminho para ele. Os avós o levavam para a igreja, mas ele acabou seguindo o caminho errado da vida, então eu cheguei na redação com aquela imagem na cabeça com a mensagem “Só Deus pode me julgar”. Então eu sentia que tinha uma grande imagem nas minhas mãos, acabei mostrando para uma pessoa, um repórter que estava na redação e depois acabei guardando aquela fotografia. Ela ficou um ano no anonimato, porém passei a prestar mais atenção nos corpos, principalmente à procura de tatuagens para fotografá-las. Eu encontrava muitas imagens de Jesus Cristo crucificado ou só o seu rosto, nossa senhora, frases direcionadas a familiares. No ano de 2012 foi divulgado o edital do Diário Contemporâneo de Fotografia, no qual me inscrevi praticamente no último dia. Escrevi o texto, resgatei as imagens do meu HD e depois levei à um laboratório aqui próximo, que não era o local direcionado a esse tipo de impressão de arte, mas mesmo assim imprimi. Para a minha surpresa acabei sendo selecionado e premiado por unanimidade, que soube através de uma ligação de Mariano Klautau.

AA - De onde surgiu a inspiração para a série *Luz Vermelha*?

WA - A série *Luz Vermelha* levou pouco mais de um ano para ser finalizada. Esse trabalho não foi pensado para um concurso. Foi feito para ser um trabalho de observação nos locais de crime. A luz vermelha que aparece nas fotografias é predominante, e provém dos giroflex das viaturas estampadas nos rostos dos curiosos nos locais de crime. Muitas pessoas aparecem em cenas de crime, algumas até com criança de colo. Essa curiosidade mórbida acontecia em todas as ocasiões de homicídios que eu cobria. São fatos que marcam muito a vida das pessoas, e nesse contexto, lembro de uma cena marcante da minha infância. Um homem foi assassinado lá na rua da minha casa e seu corpo foi achado em um

terreno baldio. Possivelmente já devia estar no local há mais de 24 horas, o cadáver estava de bruços e provavelmente devido a isso, seu rosto exibia uma deformação. Lembro-me de todos esses detalhes, apesar de ter no máximo 7 anos de idade na época. Eu não sei dizer como é essa experiência para um adulto em comparação com uma criança, mas deve ser marcante em ambos. Fiquei me perguntando o que agrega às pessoas observarem um cadáver. Quais sentimentos e pensamentos ela iria desenvolver em relação àquele fato que ela observou? Procurei abordar as pessoas sem saber se eram parentes ou não, para fotografá-las. Reparei que não havia pessoas chorando ou sofrendo, eram somente olhares curiosos. Minha curiosidade partia do sentimento causado naquele momento, me perguntava o que viria depois, se o fato se transformaria em assunto para a mesa do café da manhã, conversando com a família ou no local de trabalho. Porque a morte é um dos fatos que mais gera curiosidade, por mais que você não queira, o assunto gera curiosidade, uma cena de crime por si só já chama a atenção. Mesmo que você não vá lá olhar, o fato gera curiosidade em saber quem era e a motivação da morte, a causa da morte, por arma de fogo ou arma branca. Então era isso que eu queria captar, o curioso na cena do crime.

AA - Como você lida com a questão do direito de imagem das pessoas retratadas na *Luz Vermelha*?

WA - Sobre o termo de autorização do uso imagem, como é fotojornalismo, eu não produzi nenhum personagem. As imagens das pessoas são capturadas de forma espontânea, e nunca houve pretensão do uso dessas fotos em exposição ou edital de fotografia. Esse trabalho iniciou-se por um acaso, curiosidade, e eu não pensei nisso. Não possuo autorização do uso de imagem de ninguém, pois o viés não era esse. Por não ter planejado isso, corro sim o risco de ser processado por alguém que não goste da exposição do seu rosto.