



João Gabriel de Souza Campos

**Memórias da morte:
Cartografia da presença e persistência da imagem da morte violenta**

Recife
2025

João Gabriel de Souza Campos

**Memórias da morte:
Cartografia da presença e persistência da imagem da morte violenta**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Arte Visuais da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Artes Visuais.

Orientadora: Ana Elizabeth Lisboa Nogueira Cavalcanti

Recife
2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Campos, João Gabriel de Souza .

Memórias da morte: Cartografia da presença e persistência da imagem da morte violenta / João Gabriel de Souza Campos. - Recife, 2025.

52 p. : il.

Orientador(a): Ana Elizabeth Lisboa Nogueira Cavalcanti

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Artes Visuais - Licenciatura, 2025.

Inclui referências.

1. morte violenta. 2. imagem. 3. gravura. 4. processo criativo. 5. cartografia.

I. Cavalcanti, Ana Elizabeth Lisboa Nogueira . (Orientação). II. Título.

700 CDD (22.ed.)

João Gabriel de Souza Campos

Memórias da morte:

Cartografia da presença e persistência da imagem da morte violenta

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Arte Visuais da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Artes Visuais.

Aprovado em: 16/12/2025

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Ana Elizabeth Lisboa Nogueira Cavalcanti (Orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Joana D'Arc de Sousa Lima (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Ma. Luciene Pontes Xavier (Examinadora Externa)
Instituto Federal de Pernambuco

a quem acredita em algo melhor

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente minha família, minha mãe, Dilma, e meu pai, Marcos, pela vida, esforço, exemplo, amor e apoio em toda minha trajetória. Ao meu irmão Thiago pelo cuidado e aprendizados.

A Murilo pela companhia e carinho.

A Professora Ana Lisboa pelo exemplo de pessoa, artista, professora e profissional, que com atenção calorosa e paciência apresentou os caminhos da gravura, entre outros aprendizados, para mim e tantos outros. E pela orientação contínua desde 2022.

As demais professoras e professores do curso de Artes Visuais pela formação humana e profissional.

Ao Centro de Artes e Comunicação da UFPE, espaço em que foi possível a realização das produções apresentadas neste trabalho.

Aos amigos que conheci na graduação, Abraão, Beatriz, Gabriel, Geni, Igor, Izabel, Jennifer, Joana, Lara, Leo, Marcone, Maria, Mavi, Mellanie, Paulo, Pedro, Samuel, Thalita, Vinícius e Yasmin, que fizeram da caminhada um processo menos solitário.

RESUMO

Partindo de memórias, individuais e coletivas, esboço o início de um processo de pesquisa cartográfica em torno da imagem da morte violenta, compreendendo aspectos de suas histórias, usos, repercussões e como é operacionalizada através da arte. Caminho neste território mapeando presenças e persistências dessas imagens, levantando reflexões e articulando discussão teórica à produção de uma série de gravuras, em diversos suportes e técnicas, realizadas ao longo da pesquisa e prática na graduação, em torno de memórias da morte violenta do animal humano e do animal não-humano.

Palavras-chave: morte violenta, imagem, gravura, processo criativo, cartografia

ABSTRACT

Based on individual and collective memories, I outline the beginning of a cartographic research process centered on the image of violent death, considering aspects of its histories, uses, repercussions, and how it is operationalized through art. I navigate this territory by mapping the presence and persistence of these images, raising reflections, and articulating a theoretical discussion with the production of a series of engravings, using various supports and techniques, made throughout my undergraduate research and practice, revolving around memories of violent death of the human animal and the non-human animal.

Keywords: violent death, image, printmaking, creative process, cartography

SUMÁRIO

INCÔMODO.....	7
CARTOGRAFIAR.....	9
DA REPRESENTAÇÃO DA MORTE VIOLENTA NA ARTE E A FOTOGRAFIA.....	11
NADA DURA.....	27
i. um lugar.....	27
ii. algumas memórias e suas repercussões	29
DIAS ÚTEIS.....	49
REFERÊNCIAS.....	51

INCÔMODO

A imagem tem um lugar especial na história do animal humano, e tem estado presente na vida do homo sapiens desde tempos imemoriais. Da mesma forma, a violência tem sido uma constante, ao ponto que histórias violentas por vezes contam a história humana, especialmente em um país como o Brasil, com um passado – e presente – colonial essencialmente violento, que sedimentou-se no imaginário nacional através de gravuras, pinturas, livros, fotografias, filmes, veículos de comunicação, e um infinito de outros meios e suportes para a imagem. Essas imagens contam algumas histórias do Brasil, contribuem para a produção de olhares, constroem realidades, constituem paisagens violentas e infelizmente persistem no cotidiano brasileiro.

O resultado da violência pode ser a morte. A morte violenta foi, e é, interpretada, representada e imaginada, para além de outras formas, artisticamente. A morte é um assunto desconfortável aos vivos, em especial aos vivos que carregam uma história, em transformação, que foi de uma relação com a morte como um evento público, reafirmando sua onipresença, à tornar-se vergonhosa, higienizada, restrita às paredes dos hospitais e necrotérios, onde a “morte comum” é a morte negada, esquecida, interdita (Ariès, 2012). Ainda assim, a vida encontra a morte.

A memória é a fonte principal deste trabalho. Seja minha, da minha família ou do coletivo. Susan Sontag, no afamado livro “Diante da dor dos outros”, nos conta da reação ao fechamento da revista Life em 1972, “consternação de muitos que, como eu, haviam crescido com suas reveladoras fotos de guerra e de arte e haviam sido educados

por elas.” (Sontag, 2023, p. 35). Nesse parênteses contendo um comentário tão pessoal e revelador, surgem temas que me incomodam em relação às imagens de guerra, imagens violentas, imagens de morte, sua relação direta com a arte, como cresci com elas e como elas **educam**. Essas memórias ressurgiram nos caminhos da graduação e colaboraram com meu processo criativo na produção, não somente, mas especialmente, de gravuras, que compõem parte importante deste trabalho.

As imagens em geral, aqui da morte violenta, colaboram para a produção e questionamento de olhares, compõem o imaginário. Podem ser denúncias, mas também atuar na manutenção de estereótipos, na ficcionalização e naturalização de violências. Algumas das perguntas que surgem e que reflito são sobre a disponibilidade da imagem da morte violenta do animal humano e dos animais não-humanos. Que corpos são ofertados para o público espectador? Qual o lugar ocupado por essas imagens? Quem as produz? Elas possuem função? Quais os papéis dessas imagens? A morte educa? Não me proponho a *responder* estas perguntas, as incertezas que permanecem espero continuar pesquisando futuramente, mas estas perguntas surgem no caminho da pesquisa e me mobilizaram.

O texto está seccionado em cinco partes: **INCÔMODO**, onde recebo e apresento ao leitor os pontos que compõem a pesquisa; **CARTOGRAFAR**, na qual reflito sobre a escolha da cartografia como método de pesquisa em artes visuais para esse trabalho; **DA REPRESENTAÇÃO DA MORTE VIOLENTA NA ARTE E A FOTOGRAFIA**, onde rememoro imagens que compõem um mapa histórico, espacial e simbólico de encontros e reencontros com imagens violentas do animal humano; **NADA DURA**, reflexão em torno da imagem da morte violenta do animal não-humano e do animal humano a partir de quatro produções visuais que partem das minhas memórias e do território pernambucano; **DIAS ÚTEIS**, encerramento e últimas considerações.

CARTOGRAFIAR

Cartografia entendida como prática, mais do que como metodologia científica. Em cartografia, o que interessa é o que se passa entre, o que extrapola fronteiras, o que transborda as bordas, as delimitações. Busca-se pensar e sentir o processo, sendo o pesquisador o agente que se coloca como pesquisa juntamente com seu objeto (Richter e Oliveira, 2017, p.29).

A cartografia é um método com o qual me identifiquei e me foi recomendado mais de uma vez. A tomada de consciência de ser agente pesquisador múltiplo e em movimento, que está, e parte de um território, é quase uma necessidade para meu processo. Pois o que me levou a esta pesquisa, em parte, foi a tomada de consciência de como estava inserido na pesquisa antes de sequer começá-la. Me acalmou e me provocou, no sentido de que posso partir da cartografia não procurando raízes para um fenômeno, mas tornando flagrante as conexões entre os significados, partindo de uma experiência individual a fim de lidar e expandir a visão sobre algo que é compartilhado (Falabella e Thürler, 2021). Não buscando “um resultado, uma conclusão de fatos, e sim, pensamos o próprio processo de pesquisa, em si: suas etapas, seus desvios, seus ‘erros’, e tudo que dali puder vir a se tornar potência para a pesquisa” (Richter e Oliveira, 2017). Ao passo que é também necessário lembrar constantemente dos riscos ao se entregar excessivamente à subjetividade ou ao senso comum. Do também perigo e potência que circunda a ficcionalização da realidade.

Talvez esta última descrição de Richter e Oliveira (2017) melhor descreva este trabalho, no que concerne à metodologia,

definitivamente não busco um resultado, resposta para uma pergunta, embora tenha algumas sem respostas. Com dificuldade, posso dizer que parto de uma pergunta. O que de fato dispara são memórias e o desejo de produzir sobre os aspectos sensíveis dessas memórias, que repercutem no presente, constroem e reforçam caminhos possíveis, me levam a becos sem saída, conclusões de outras pesquisadoras, conversas sem fim com familiares, professoras, amigas e todas que disponibilizaram a escuta e me ofereceram suas valiosas considerações.

A prática cartográfica, no meu fazer, também se demonstrou na atenção acentuada a quase tudo, comecei a gerir, gerar, construir, ou reconhecer, conexões entre “coisas” aparentemente sem conexão, que irei desenvolver melhor mais adiante, “coisas” que por vezes surgem como coincidências, acasos. Não como se a violência e morte fossem algo raro, mas esse sentimento, um fenômeno de ilusão de frequência¹, foi acentuado, e pelo menos do ponto de vista artístico foi bem vindo, pois não é por serem óbvias que certas coisas não devam ser ditas.

Cabe destacar que no andar da escrita percebi a presença da Abordagem Triangular nos caminhos que apresento no texto, o Ler-Fazer-Contextualizar transdisciplinar (Rizzi e Silva, 2017) está presente do início ao fim, assim como a cartografia como prática. Esta presença, anuncia a formação docente que atravessa a pesquisa, todo o processo descrito aqui foi realizado no contexto da Licenciatura em Artes Visuais, nas aulas de metodologia, práticas, estágios, extensões e outras atividades além da Universidade, mas atravessadas pela formação docente. No espaço da escola pude observar de perto a presença dos temas que trabalho aqui, o que reforça a importância da discussão também no contexto escolar. Embora a Abordagem Triangular não seja a metodologia principal, foi mais uma ferramenta para desenvolver o tema.

Não sou capaz — nem quero exaurir ninguém —, de descrever todos os acontecimentos e caminhos trilhados na pesquisa. Emprego aqui uma atenção ao processo de pesquisa e produção artística, me entendendo como artista, pesquisador e educador em formação, com uma trajetória específica, mas não única, múltipla, atravessada por miríade de possibilitadores e delimitadores da minha existência. Neste trabalho reúno caminhos que produziram o desvio, que de fato me movimentaram nesse processo.

¹ O fenômeno Baader-Meinhof ou ilusão de frequência é um fenômeno psicológico caracterizado pela atenção mental às informações novas e interessantes, como quando conhecemos uma palavra nova e passamos a notá-la com frequência.

DA REPRESENTAÇÃO DA MORTE VIOLENTA NA ARTE E A FOTOGRAFIA

Fig. 1 Fotografia “Cena do Sítio Toca da Extrema II, Serra da Capivara”, 2012.



Fonte: Silva, 2012. p. 70.

Disponível em: <<https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/19062>>. Acesso em: 27 out. 2025.

A violência e a morte violenta são temas explorados na arte ao longo dos séculos, muitas vezes com a intenção de instruir, chocar e/ou provocar uma reação emocional no espectador. Também usada para reafirmar o domínio sobre o corpo do outro, tratar de questões morais, denunciar crimes, conflitos, genocídios, ou ainda processar traumas individuais ou coletivos. Embora possa ser considerado controverso, a representação da morte violenta na arte pode ser vista como uma forma de explorar do subjetivo ao coletivo.

O levantamento a seguir é composto por obras que tive contato desde a infância em livros didáticos, que me foram apresentadas em disciplinas de história da arte na graduação, em visitas à exposições, etc. Resultado de um levantamento inicial, realizado na disciplina eletiva História da Morte no Ocidente, ofertada pela historiadora e professora Juliana Schmitt enquanto a obra de Rosângela Rennó me foi apresentada pela orientadora deste trabalho, artista e professora Ana Lisboa.

Representações de cenas de violência humana podem datar de dezenas de milhares de anos atrás, como é o caso de algumas pinturas rupestres na Serra da Capivara no sul do Piauí (Silva, 2012). Exemplos clássicos da representação imagética da morte violenta estão presentes em livros de história da arte e livros didáticos de história e arte, como o onipresente “Tiradentes esquartejado” (1893) de Pedro Américo (1843–1905), que dispõe o corpo de Tiradentes em pedaços exposto publicamente e carregado de referências que remetem a imagem de Cristo. “Três de Maio de 1808 em Madrid” (1814) e o álbum de gravuras “Os desastres da guerra” de Francisco de Goya (1746–1828), que retratam a guerra entre o império francês de Napoleão e a Espanha, o primeiro que retrata o cruel fuzilamento de espanhóis por uma tropa francesa e o álbum que retrata os horrores da guerra e suas consequências. “A morte de Marat” (1793) de Jacques-Louis David (1748–1825), apresentando Marat morto, com sangue ainda escorrendo, mas de certa forma pacífico, pelo menos em contraste com a obra de seu contemporâneo Théodore Géricault (1791–1824), “A Balsa da Medusa” (1818), que imagina na tela o resultado devastador do naufrágio da Fragata de Medusa. O interesse de Géricault em representar o desastre foi tanto que ele chega a visitar necrotérios para estudar o corpo morto, membros amputados e até pegar emprestado uma cabeça, deixá-la no telhado por duas semanas para então desenhá-la (Rupert, 2000).

Fig. 2 Pedro Américo, Tiradentes esquarterado, 1893.
Óleo sobre tela, 270 x 165 cm.



Fonte: Persquisa FAPESP.
Disponível em: <<https://revistapesquisa.fapesp.br/representacao-de-um-heroi/>>. Acesso em: 27 out. 2025.

Fig. 3 Théodore Géricault, Estudo de pés e mãos, 1818-19. Óleo sobre tela, 52 x 64 cm.



Fonte: Web Gallery of Art.

Disponível em: <https://www.wga.hu/html_m/g/gericaul/1/106gerid.html>. Acesso em: 27 out. 2025.

Estas obras não são apenas representações da morte violenta, todas são atravessadas pelo momento histórico em que foram produzidas e carregam as intenções íntimas, coletivas e também políticas de quem as produziu.

Vale a pena lembrar das gravuras, um tanto ficcionais e sensacionalistas, dos primeiros anos da colonização das Américas de gravadores como Théodore de Bry (1528–1598), que, com a possibilidade de gerar múltiplos, proporcionou às imagens diversas novas dinâmicas. Nossa relação com esse tipo de imagem continua se modificando ao passo que novas tecnologias de produção de imagens são desenvolvidas e as imagens, aqui não só da morte violenta, vão fazendo cada vez mais parte das nossas vidas em níveis e velocidade cada vez mais alarmantes.

Fig. 4 Théodore de Bry, Vasco Núñez de Balboa solta seus cães de guerra para execução de um grupo de indígenas na América Central, 1655. Calcogravura, 34 x 20 cm.



Fonte: Denver Art Museum.
Disponível em: <<https://www.denverartmuseum.org/en/object/2000.371>>. Acesso em: 27 out. 2025.

Desde quando as câmeras foram inventadas, em 1839, a fotografia flertou com a morte. Como uma imagem produzida por uma câmera é, literalmente, um vestígio de algo trazido para diante da lente, as fotos superavam qualquer pintura como lembrança do passado desaparecido e dos entes queridos que se foram (Sontag, 2003, p. 24).

O surgimento da fotografia, séculos depois do uso extensivo da gravura no ocidente, atualizou mais uma vez o fenômeno da representação da violência e da morte violenta. E trouxe uma série de novas questões que atravessam a aparência “fidedigna ao real”. A velocidade e facilidade da produção dessas imagens é relativa, passa de tempo de exposição de minutos para alguns segundos, frações de segundo. Permitindo diferentes condições para os fotógrafos de guerra do século XIX, XX, XXI. Ainda que com limitadores e possibilitadores do desenvolvimento tecnológico de cada período, a dinâmica entre arte e imagem se faz presente na fotografia, operando também a dinâmica de ficcionalização em oposição à objetividade, embora evoquem a ideia de realidade capturada no momento do clique, muitas fotos de guerras foram montadas, inclusive com a movimentação de restos mortais para a produção dessas imagens. Outra falsa noção de objetividade da imagem fotográfica é de que a foto “diz”, escondendo o fato de que para a foto existir alguém precisa fotografá-la, enquadrar, imprimir seu ponto de vista através dos processos físicos, químicos ou digitais para produção da fotografia (Sontag, 2003). Outra consideração importante sobre a fotografia levantada por Sontag é que

A fotografia é a única arte importante em que um aprendizado profissional e anos de experiência não conferem uma vantagem insuperável sobre os inexperientes e os não preparados — isso ocorre por muitas razões, entre elas o grande peso do acaso (ou da sorte) no ato de fotografar, além da preferência pelo espontâneo, pelo tosco, pelo imperfeito (Sontag, 2003, p. 28).

Em grande medida por conta dos mesmos motivos que geram questões acerca da imagem fotográfica, esta passa a ser um meio recorrente para tratar a imagem da morte violenta, desde o fotojornalismo à objetos de arte. Um exemplo potente e polêmico são as fotografias do americano Joel-Peter Witkin (1939), que a partir de montagens cenográficas construídas a partir da união de cadáveres, corpos vivos, animais não humanos, elementos vegetais, dentre vários outros componentes, constrói fotografias macabras e ao mesmo tempo oníricas. Ou as fotografias de operários em greve assassinados por Manuel Bravo (1902–2002), hoje parte do acervo de museus e fundações, que forçam os limites entre documento, fotojornalismo e arte.

Fig. 5 Manuel Bravo, Obrero en huelga asesinado, 1934.
Proceso de prata coloidal, 18.8 x 24.5 cm.



Fonte: The Metropolitan Museum of Art. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/es/art/collection/search/265454>>. Acesso em: 27 out. 2025.

Outro artista que também trabalha com a imagem da morte violenta, sem na maioria das vezes sequer apresentá-la explicitamente na obra final, é Alfredo Jaar (1956). Este artista Chileno pesquisou ostensivamente a política das imagens, ou seja o poder através das imagens e o aspecto de construção da imagem, tanto na presença quanto na ausência. Sua instalação “O silêncio de Nduwayezu”, parte de “O Projeto Ruanda”, de 1994 a 2010, é um bom exemplo de como Jaar trabalha as ausências. É composta por letreiros iluminados, lupas e uma mesa de luz, coberta por um milhão de reproduções de uma mesma imagem, o olhar de Nduwayezu, que é um menino que o artista conheceu em um campo de refugiados de órfãos do genocídio de Ruanda durante uma guerra civil no país, que estima-se ter deixado, em apenas quatro meses, entre 500 mil e 1 milhão de mortos. Este menino assistiu a morte dos pais com facões, seu olhar marcou Jaar ao ponto que este decide utilizá-lo nesta instalação, questionando o discurso ocidental dos acontecimentos mundiais, questionando também sobre o silêncio da comunidade internacional e seu papel no ocorrido, as intenções da imprensa e seu papel de objetividade. O trabalho de Jaar provoca o espectador a pensar sobre a realidade violenta, inserida em um contexto mundial, que muitas vezes é ignorada ou esquecida pela sociedade. Tornando a imagem artística em torno da imagem da morte violenta, explícita ou não, em uma ferramenta importante de denúncia e de preservação da memória de vítimas de violência, permitindo que essas histórias sejam conhecidas e lembradas. Hoje existem seis memoriais em diferentes distritos em Ruanda, em espaços em que grandes massacres do genocídio ocorreram, como uma igreja e uma escola, mais de um desses memoriais conta com crânios e cadáveres mumificados de vítimas.

No caso Brasileiro, entendo ser fundamental abordar como a violência sobre os corpos dos africanos escravizados e povos originários é elemento fundamental da empresa colonial como explicita Alencastro:

[...] é por isso que só existe um único ciclo econômico durante o Brasil moderno: o ciclo multi-secular do tráfico negreiro. Todos os outros - os do açúcar, do tabaco, do ouro, do café e do algodão - derivam diretamente da longa duração negreira, que perdurou de 1550 a 1850 (Alencastro, 2007, p. 21).

Tendo isso em vista, não é absurdo inferir que a desigualdade social, nutrida pelo próprio processo de formação do Brasil e sua relação com o globo, é parte constituinte da nação brasileira, não por acaso. Até hoje setores de produção agrícola e de vestuário, mas não exclusivamente, protagonizam "escândalos" envolvendo trabalho análogo a escravidão. A informalidade e a "uberização" do trabalho, o desemprego, até a criminalidade e a população carcerária, esses e outros tópicos, relevantes no cenário atual do país, são atravessados pelas dinâmicas ainda presentes ou naturalizadas da colonização no Brasil. Quantos desses são também atravessados pela biblioteca visual que constroi o Brasil em imagens?

A violência racista empreendida pela empresa colonial foi –é– física e simbólica, e se apoiou na fabricação de um conhecimento, religioso e científico, que se auto validava, e que com o tempo foi naturalizado, como aponta Luiz Felipe de Alencastro (2007, p. 12-13) sobre as justificativas do tráfico de escravos africanos pelos jesuítas, em que usando de um discurso religioso, pautado na salvação, fundamentasse o sequestro e escravização de africanos. A representação imagética, como um campo de produção política, foi usada pela empresa colonial para afirmar dominância sobre o outro, delimitar os papéis sociais, visibilizar o que é aceito e o que não é. Sobretudo dizer quem é esse outro, definindo para dominar. Nesse processo, intencionalmente, se exterminou histórias, conhecimentos e tudo que pudesse ser exterminado, tanto fisicamente como simbolicamente. Igualmente intencional é o movimento colonial em torno da preservação de certas imagens.

Em uma litografia onipresente em livros didáticos, Jean-Baptiste Debret (1768–1848) nos apresenta um homem negro sendo açoitado por um outro homem negro em um pelourinho, outros dois deitados no chão e uma multidão estática assistindo, quando aquarelada o sangue é representado em quantidades diversas. A imagem reitera o domínio sobre o corpo do outro, da violência justificada, de um processo de desumanização. Essa onipresença deve ser colocada em questão. Sem dúvida serviu muito ao empreendimento colonial como já dito, mas séculos depois de sua produção continuou sendo escolhida conscientemente para circular no nosso universo de imagens, em especial em livros didáticos. A representação "fidedigna" do momento colonial não se descola da representação subalterna dos corpos negros, da validação da violência contra esses corpos através da imagem.

Fig. 6 Jean-Baptiste Debret, L'exécution de la Punition du Fouet, antes de 1830. Aquarela, 16 × 13 cm.



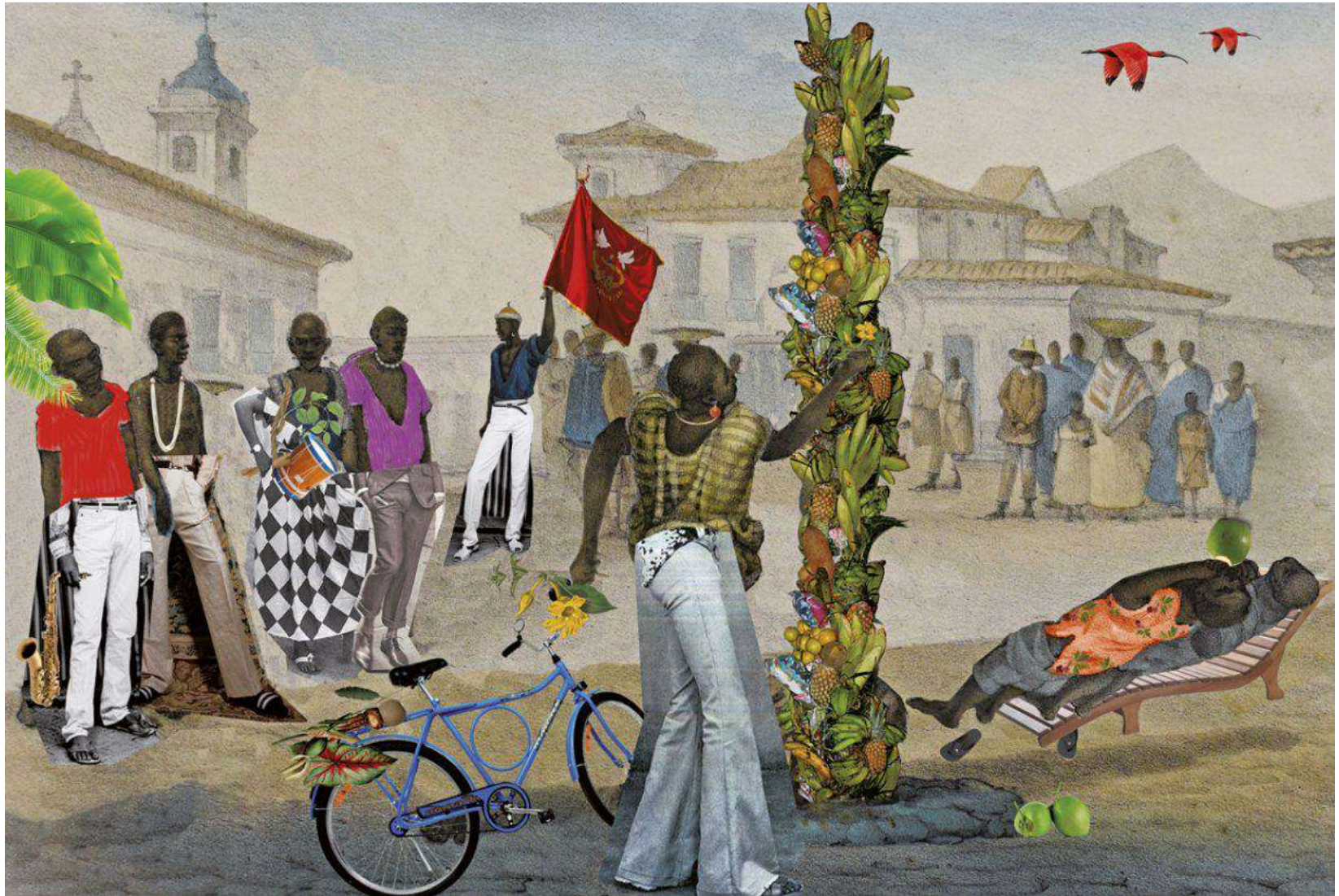
Fonte: Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.
Disponível em: <<https://www.brasiliاناiconografica.art.br/obras/19614/l-execution-de-la-punition-du-fouet-negres-ao-tronco>>.
Acesso em: 27 out. 2025.

Imagens como a de Debret reverberam até hoje desde a produção e veiculação de imagens, até a preocupante espetacularização da violência e identidade punitivista e vingativa que se instalou na sociedade brasileira. São exemplos disso imagens recorrentes como as que retratam a violência policial contra pessoas pretas e pobres, e imagens do genocídio contra os povos originários. Há um paralelo, ao menos numa dinâmica do imaginário, menos óbvia que a dinâmica que produziu desigualdades no país, entre a representação colonial do corpo violentado e a representação do corpo violentado hoje. Essa representação é o meio de reprodução desse sistema, nos lembra sobre como o ciclo de violência contínua não será destruído senão de forma violenta. Os operadores e, em especial, os beneficiários da empresa colonial ainda presente não irão simplesmente abrir mão de seus privilégios, a própria tomada de consciência pode ser encarada como violenta, ao desfazer as bases do que entendemos como natural ou dado.

Nada é verdadeiramente sagrado e intocável. Um movimento em relação a essas imagens violentas do período colonial e imperial do Brasil, é visto nos trabalhos de diversos artistas como Gê Viana (1986), que atualiza imagens de Debret com colagem digital. Na intervenção sobre a aquarela de Debret que falei anteriormente, Gê Viana transforma a visualização da violência escravista contra corpos negros em uma festa. O pelourinho vira um mastro coberto com frutas e ninguém é objeto de violência, ninguém mais assiste passivamente uma sessão de castigo/tortura.

“São atualizações de descrições da violência colonial no Brasil que imaginam o quão diferente poderia ter sido a vida daqueles homens e mulheres negros retratados ali, E o quão diferente, portanto, pode ser a vida de seus descendentes no país de agora. São trabalhos que imaginam, em meio ao sofrimento e à dor, a cura como projeto (Anjos, 2022, p. 9).

Fig. 7 Gê Viana, Levantamento do mastro. Festa do Divino Espírito Santo, da série Atualizações Traumáticas de Debret, 2020. Impressão digital em papel de algodão.



Fonte: Museu Paranaense.
Disponível em: <https://issuu.com/museuparanaense/docs/necrobrasilliana_issuu>.
Acesso em: 27 out. 2025.

As imagens da artista são um respiro, além do esforço de produzir novas visualidades para o passado e em consequência novos futuros, as imagens de Gê Viana não são um esforço anacrônico de desfazer o que aconteceu, mas um processo de conscientização para com a circulação e a recirculação dessas imagens, nos tira do papel de espectador passivo. Chama atenção para o aspecto educativo das imagens, como essas têm um caráter de socialização e naturalização e como elas não agem sozinhas, nós que as fazemos circular.

A colonização é uma herança infeliz, permanece em manutenção produzindo uma sociedade desigual, que marginaliza e oprime grupos que ela mesma vulnerabiliza. Trazer as imagens que corroboram essa dinâmica de forma crítica, evidenciando os processos de violência que foram cultivados e repercutem até hoje, se faz necessário para a reflexão sobre o Brasil, sobre as imagens e a arte.

Outros exemplos contemporâneos marcantes e que partem da imagem da morte violenta do fotojornalismo, são os trabalhos de Hélio Oiticica e de Rosângela Rennó.

Na década de 1960, Hélio Oiticica (1937–1980) produz uma série de obras acerca de seu amigo Manoel Moreira, conhecido como Cara de Cavalo, que foi morto com mais de 50 tiros que lhe atingiram, de um total de 100 tiros, em 1964 pela milícia Scuderie Le Cocq no Rio de Janeiro, durante a ditadura militar. Uma das obras é a “B33 Bólido caixa 18 Homenagem a Cara de Cavalo”, de 1965, que traz fotografias de jornais de seu corpo morto em uma caixa, composta também por madeira, acrílico, náilon, plástico e pigmentos. Alguns anos depois, em 1968, Oiticica produz outra obra importante dessa série, e uma de suas produções mais emblemáticas, “Bandeira-poema (Seja marginal seja herói)”, em que o artista se apropria da imagem de Alcir Figueira da Silva, do corpo morto de Cara de Cavalo em uma pintura sobre tecido. Hélio Oiticica tece um comentário nessas suas produções sobre a colaboração de diversas instituições e atores sociais na produção da imagem, do símbolo, do “marginal”, do indivíduo que deve morrer – necropolítica – e morrer de forma violenta. É uma homenagem ao mesmo passo que é um forma de visualizar um problema, que persiste até hoje em máximas como a de “bandido bom é bandido morto”, que inclusive surge originalmente no grupo de extermínio que assassinou Manoel Moreira (Strecker, 2020).

Fig. 8 Hélio Oiticica, Seja Marginal, Seja Herói, 1986.
Impressão sobre tecido, 84 cm x 119 cm.



Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.
Foto de Iara Venanzi/Itaú Cultural
Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/122662-seja-marginal-seja-heroi>>.
Acesso em: 10 nov. 2025.

Fig. 9 Hélio Oiticica, B 33 Bólido caixa 18
"Homenagem a Cara de Cavalo", 1965.
Madeira, fotografia, náilon, acrílico, plástico e pigmentos,
40 × 30.5 × 68.5 cm.



Fonte: Museu de Arte Moderna (MAM Rio).
Disponível em: <<https://www.artsy.net/artwork/helio-oiticica-b-33-bolide-caixa-18-homenagem-a-cara-de-cavalo-1>>.
Acesso em: 10 nov. 2025.

Rosângela Rennó (1962) em 1992 produz a instalação “Atentado ao Poder”, composta por 15 fotografias dispostas no chão encostadas na parede, logo acima inscrito na parede “The Earth Summit”. A obra contrasta a presença da conferência internacional Eco 92, organizada pelas Nações Unidas que aconteceu no Rio de Janeiro no mesmo ano, e imagens explícitas de assassinatos que foram veiculadas em jornais no período em que a conferência aconteceu. Para a recepção do evento, houve um esquema de higienização da cidade para os visitantes internacionais, com a retirada de pessoas em situação de rua, operações ostensivas de segurança enquanto vítimas da violência urbana continuavam sendo feitas.

Rennó se utiliza de uma série de recursos nessa obra. Colocar as imagens no chão opera um desvio material e simbólico das imagens que originalmente pertenciam a jornais impressos, agora ampliadas requerem que o espectador se abaixe ou ao menos abaixe seu olhar para os corpos estirados no chão, que leva a outro recurso. A artista coloca as imagens na vertical dispondo esses corpos mortos “em pé”. Assim, “Rennó tenciona a relação dessas imagens com seus contextos, seus modos de circulação e recepção” (Rodrigues, 2020). Contrasta as imagens idealizadas da cidade maravilhosa no “The Earth Summit” e as imagens abaixo dele. Este contraste, aliado ao deslocamento das imagens, do jornal ao espaço da galeria, exige também do espectador outra postura diante das imagens, não mais da imagem rápida e sensacionalista, agora da imagem que ilustra a desigualdade que opera entre o projeto internacional sustentável e a violência nas periferias. Há um evidenciamento do caráter complementar, de estabelecimento da ordem, entre as noções de paz e violência, de como as desigualdades, até na morte, são parte de um sistema que se retroalimenta.

Encerrando esta seção do trabalho é possível dizer que a representação da morte violenta na arte é um tema complexo que pode ser produzido, e visto, de várias maneiras. Possui uma história e é uma lente importante para explorar questões subjetivas, sociais e políticas por meio da arte. E é um instrumento antigo, mas ainda eficaz até certo ponto, de denúncia. A presença desse tipo de imagem nos espaços de arte reitera a presença da violência na nossa história como espécie, nação e indivíduos, nos provoca a refletir sobre temas que normalmente preferimos ignorar, a violência e a morte.

Fig. 10 Rosângela Rennó, Atentado ao Poder, 1992.
15 fotografias p&b em papel resinado (fotos apropriadas de jornais), acrílico, parafusos e 2 lâmpadas fluorescentes, texto em adesivo aplicado sobre parede (The Earth Summit), 320 × 25 × 25 cm.

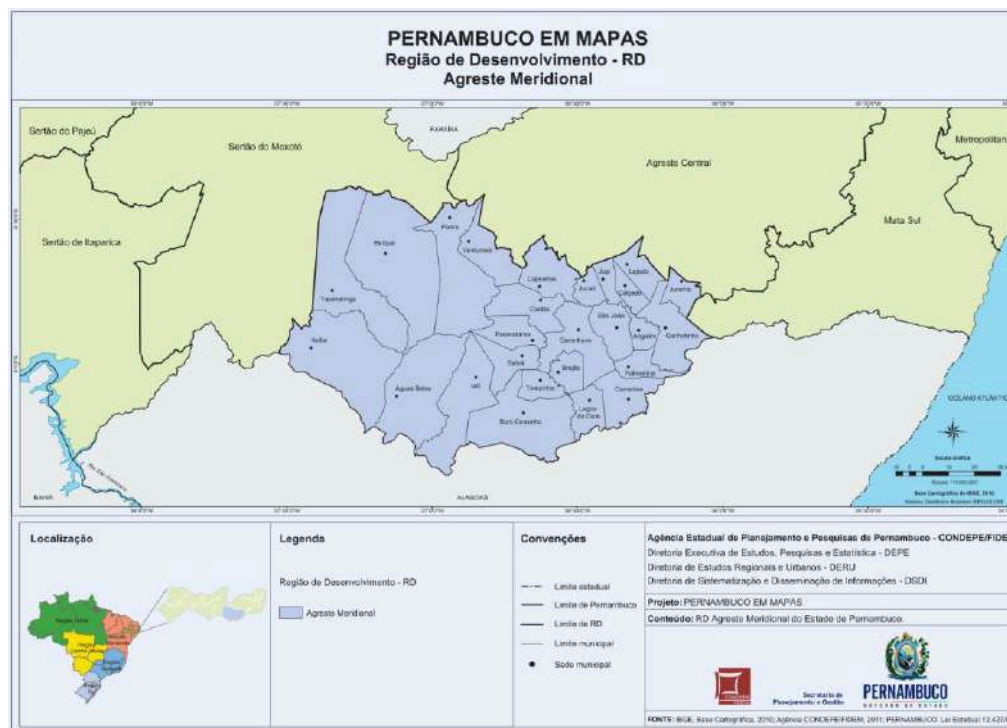


Fonte: Portfólio virtual da artista.
Disponível em: <<https://rosangelarenno.com/atentado-ao-poder-2>>. Acesso em: 27 out. 2025.

NADA DURA

i. um lugar

A memória da guerra, porém, como qualquer memória é sobretudo local (Sontag, 2003, p. 33).



Mapa 1. Região de Desenvolvimento Agreste Meridional, Pernambuco.

Fonte: IBGE, Base Cartográfica. 2010; Agência CONDEPE/FIDEM, 2011. PERNAMBUCO. Lei Estadual 12.427/03.

Disponível em: <https://georgiamiranda.com/wp-content/uploads/2021/08/pe_mapas-comp.pdf>

Acesso em: 10 out. 2025

“Região Nordeste: a mais violenta do Brasil”, é o título da subseção do retrato dos homicídios nas regiões brasileiras, presente no retrato dos municípios brasileiros do Atlas da Violência 2024. Pernambuco por sua vez,

[..] possui altas taxas de homicídios em todo o território, mas a maioria em municípios pequenos. Naqueles com mais de cem mil habitantes, destacam-se Cabo de Santo Agostinho (66,9), sob domínio da facção do Comando Litoral Sul (CLS); seguido de Camaragibe (48,7), dominado pelo PCC; Recife (44,7), que segue com disputa sangrenta entre o CV e o PCC em alguns bairros; e São Lourenço da Mata (44,0); todos da Região Metropolitana, que também é composta por Ipojuca (54,6), onde se localiza o destino turístico de Porto de Galinhas, cujo tráfico de drogas é dominado pela facção criminosa Trem Bala/CLS, com relação estreita ao CV. Um pouco mais a oeste da capital, na região da Mata Pernambucana, a segunda maior taxa do estado foi para Vitória de Santo Antão (57,4). No Agreste Pernambucano, a taxa mais alta foi de Garanhuns (48,4). Na região também se verifica muitas mortes ligadas ao tráfico de drogas, em brigas entre grupos rivais ou de pessoas que devem ao tráfico (Cerqueira; Bueno, 2024).

Nos municípios com mais de 100 mil habitantes no Brasil, Garanhuns configura em 37º lugar de 319 municípios, com a taxa de homicídios estimada, por 100 mil habitantes, de 48,4, acima da capital Recife, 50º lugar, com taxa de 44,7. Ao mesmo tempo que contrastam nos número de homicídios estimados respectivamente 69 e 666, de acordo com o Atlas da Violência 2024.

Cresci em Garanhuns, interior do estado de Pernambuco, a 230 quilômetros da capital Recife. Polo da Região de Desenvolvimento (RD) Agreste Meridional, junto a outras 26 cidades, por onde passam as principais rodovias da RD. As principais atividades econômicas da RD são a bovinocultura, a cultura de milho e mandioca, a construção civil, a indústria de alimentos, o comércio e serviços. Contém reservas indígenas e territórios quilombolas (Freitas; Santos, 2011).

ii. algumas memórias e suas repercussões

Enquanto andava pelo centro de Garanhuns na minha infância, Avenida Santo Antônio no início do milênio, me chamava muita atenção os quiosques recheados de revista e jornais, as cores, a organização do espaço, a quantidade de papel empilhado e enfileirado me animava. No meio dos suportes para os jornais haviam exemplares de um jornal, “O Pinga Sangue”, vale ressaltar que o termo “pinga sangue” é usado para se referir a jornais e programas televisivos sensacionalistas que veiculam imagens de cadáveres, acidentes, dentre outras cenas, espetacularizando-as, e geralmente acompanhadas de um discurso asséptico ou punitivista, aqui, era também o nome do jornal. Não mais em circulação, era um jornal policialesco, com manchetes anunciando acidentes, assassinatos, chacinas, crimes, mortes, enquanto também anunciava uma série de negócios locais. Manchetes que se serviam de imagens fotográficas, sem nenhum tipo de censura. Algumas dessas imagens ficaram profundamente gravadas em mim, no entanto levaram um tempo para repovoar meu imaginário e disparar um ímpeto para produção artística em torno da morte violenta.

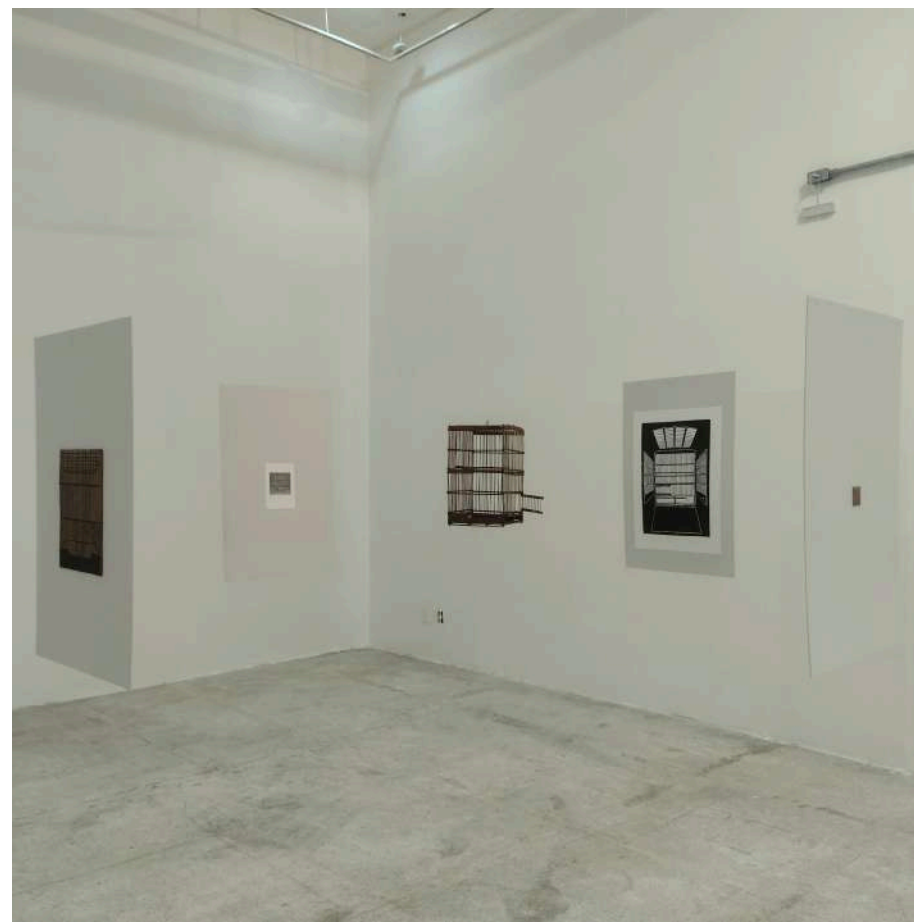
+

Não retornam do nada. Das memórias da infância que voltam a me povoar, a primeira ressurgiu em meio a uma experiência significativa no caminho, retomada através de uma experiência a partir do método terapêutico de Lygia Clark Estruturação do Self², no projeto de extensão “Imaginário e Corpo Coletivo - Residência Artística”, coordenado pela professora Maria das Vitórias Negreiros do Amaral, com colaboração da professora e arteterapeuta Anna Carolina Coelho Cosentino. Na duração desse projeto uma memória também sobre morte emerge, a de um canário. Lembrei de como abria a gaiola, ele saía, e depois voltava para um ninho que também era seu cárcere, mas essa lembrança dicotômica foi secundária da lembrança de sua morte, quando minha mãe moveu sua gaiola e no caminho a gaiola caiu, o passarinho morreu em minutos, depois de movimentos ofegantes do tórax, única parte de seu corpo

² Método terapêutico desenvolvido pela artista Lygia Clark, em sua fase “não arte”, que consiste em uma abordagem individual utilizando “objetos relacionais”, esses podiam ser desde sacos plásticos com água ou ar, até pedras, isopor, tecidos, etc.

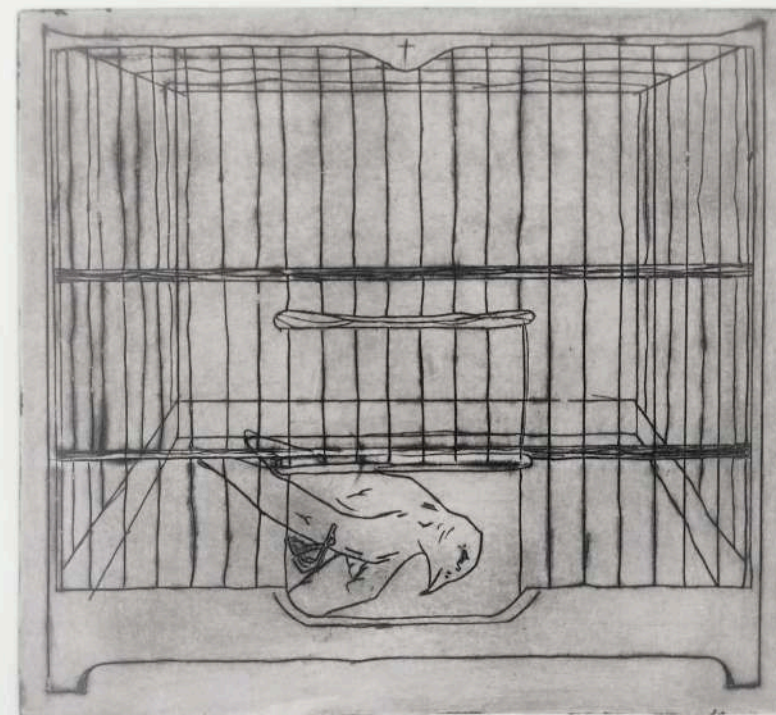
que se movia, enquanto ainda dentro da gaiola. Essa lembrança me levou a refletir sobre a fragilidade e o corpo, tanto do animal não-humano quanto do animal humano. Essa reflexão se materializou em desenhos, xilogravuras e calcogravuras, as duas últimas produzidas no Laboratório de Gravura da UFPE, na disciplina de Gravura B e no projeto de extensão “Arte e Tecnologia: uma experiência de expansão da gravura”, respectivamente ministrada e coordenado pela artista e professora Ana Lisboa. Essas gravuras, matrizes e impressões, juntas a uma gaiola real compuseram a instalação *GAIOLA: fragilidade e encerramento*, selecionada para o XIV UNICO Salão de Arte Contemporânea do Sesc Pernambuco, exposta na Galeria Ana das Carrancas, no Sesc Petrolina de novembro de 2022 à fevereiro de 2023.

Fig. 11 GAIOLA: fragilidade e encerramento, 2022.
Instalação, matrizes e impressões de xilogravura,
calcogravura e gaiola.



Fonte: Arquivo da pesquisa.
Foto de 23 nov. 2022, Petrolina.

Fig. 12 Uma das gravuras da instalação,
Pouso, 2022, ponta seca, 22 × 16 cm.



Fonte: Arquivo da pesquisa.
Foto de 10 out. 2022, Recife.

Calhou, não propositalmente, mas não excluo a possibilidade de uma intencionalidade inconsciente, desta instalação dialogar com o estado das nossas vidas até aquele momento, dado o contexto da pandemia de COVID-19 e em decorrência o isolamento. Muitos dos que tiveram contato com a instalação rapidamente se colocavam no lugar do passarinho, se enxergavam na gaiola. Me chamou atenção esse deslocamento, em se ver, através de uma experiência poética/estética como um animal não-humano.

Esta memória do passarinho aliada às reflexões que comecei a fazer sobre a morte me trouxeram as memórias do jornal “O Pinga Sangue”, que me levou a uma investigação sobre a imagem da morte violenta. Uma busca através da memória, do material e digital, resgate de narrativas sobre morte violenta que me atravessam de alguma forma.

+

As próximas duas gravuras foram produzidas simultaneamente no contexto do projeto de extensão “Arte e Tecnologia: uma experiência de expansão da gravura”, expostas em duas exposições também simultâneas, Temporal e Toró, em que os participantes foram incentivados a desenvolver trabalhos sobre suas pesquisas individuais. Nestes dois trabalhos reflito sobre as minhas memórias sobre a morte violenta do animal não-humano e do animal humano, ambas compartilharam similaridades em seus processos de realização.

+

Você vai ficar bem sozinha evoca uma memória da adolescência durante uma visita de alguns dias à vila de origem da minha família materna, de quando assisti ao abate e retalho de bodes e cabras, realizado na praça no centro da vila, no momento de retalho os animais eram pendurados à grande gameleira no centro da longa embora pequena praça. Forma cada vez menos comum de abate de animais para consumo, me levou a pensar sobre a convivência com os animais não humanos e nossa relação com suas mortes visando o consumo, que acompanhado do “desenvolvimento” humano alcança escalas industriais no capitalismo global contemporâneo, enormes como a distância entre o animal produto e o animal consumidor. Fazem 10 anos que não como carne, e um pouco menos que me comprometi em reduzir o máximo o consumo de produtos derivados de animais não humanos.

Fig. 13 Você vai ficar bem sozinha, 2023,
xilogravura, 29,7 × 42 cm.



Fonte: Arquivo da pesquisa.
Foto de Yasmin Lino, Recife, 2023.

O processo de planejamento da xilogravura foi um tanto difícil, embora lembrasse com vivacidade da cena tive muita dificuldade em transformá-la em figura. Foi quando recorri a busca por referências em vídeos de abates, e me deparei com uma quantidade razoável de vídeos no Youtube, alguns revestidos de rigor técnico demonstravam como realizar um abate rápido e profissional, enquanto outros faziam do processo de abate uma piada, menosprezando os animais abatidos. Unindo fotos minhas de animais vivos, registros dos vídeos do Youtube³ e referenciando as gravuras da série Charqueadas, Zorreiros (1953) e Carneadores (1953), de Danúbio Gonçalves consegui chegar a uma imagem que satisfizesse minha memória, onde excluí propositalmente o animal humano da figura. Para além do já dito, outras intenções com esta gravura estão exclusivamente na imagem, não vejo sentido, nem consigo explorar textualmente, então me reservo em oferecer apenas o seu processo.

+

³ Plataforma de compartilhamento de vídeos

Fig. 14 e 15 Esboços para a xilogravura Você vai ficar bem sozinha.



Fonte: Arquivo da pesquisa.
Fotos de 30 out. 2025, Recife.

Em 2023, mais de uma vez caminhei por Garanhuns entre bancas de jornais, sebos e lojas que vendem jornais por quilo, em uma dessas lojas me informaram que eu não conseguiria encontrar nenhum exemplar do jornal que estava procurando. Realmente não consegui resgatar exemplares do “O Pinga Sangue”. No entanto um novo jornal, também exclusivamente dedicado aos mesmos temas estava em circulação com o título “Rota do Crime”, visualmente idêntico, com o esquema de cor cinza, preto e vermelho, e quase com o mesmo título do programa policiaisco dos anos 90 “Na Rota do Crime”, da Rede Manchete. Quinzenais, são vendidos por R\$1,00. Sontag (2003) nos lembra que jornais usam fotos desde 1880, aliados as revistas do fim do século XIX que se dedicavam exclusivamente a fotos, contendo histórias contadas por fotos de um mesmo fotógrafo, acompanhadas de um pequeno texto, em contraponto aos jornais que contavam com uma foto rodeada de textos sobre a foto e outros sem relação com ela. Aponta também que nas revistas era provável as imagens de guerra estarem vizinhas a uma “imagem concorrente”, imagem essa publicitária, que vende algo. No jornal “Rota do Crime” fotos acompanham um pequeno texto com títulos chamativos e uma vizinhança predominantemente publicitária.

Fig. 16 e 17 capas do jornal “Rota do Crime”.



Fonte: Acervo da pesquisa, Garanhuns, 2024.

Fig. 18 Detalhe de uma matéria do jornal “Rota do Crime”.



Fonte: Acervo da pesquisa, Garanhuns, 2024.

Fig. 19 captura do vídeo “LEONARDO PRESO.flv” de 15 Dez 2008, 4705 visualizações.



Fonte: Canal pingasangue.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_IC9HauT4JQ>.

Acesso em: 27 out. 2025

No caminho digital foi possível resgatar materiais a partir da busca por “O Pingua Sangue”. No Youtube três canais⁴. “OPINGASANGUE”⁵, com 590 inscritos e 61 vídeos publicados entre 2016 e 2023, “opingasangue5239”⁶, com 1 inscrito e 4 vídeos todos de 2017, e “pinguasangue”⁷ com 343 inscritos e 15 vídeos publicados entre 2008 e 2009. Considerando todos os canais, eles contêm vídeos como registros de ações policiais, depoimento de detentos, registros de acidentes, gravações de programas policiais, registros e reportagens sobre desastres ambientais, a maioria dos vídeos são sobre ou/e a partir do nordeste brasileiro, maioria da RD pernambucana agreste meridional, embora a maioria não exiba imagens de cadáveres, os que apresentam essas imagens tem borrado ou mosaico, mas poucos vídeos, em especial no canal com os vídeos mais antigos, exibe pessoas feridas ou mortas sem censura e sem sinalização de conteúdo sensível na plataforma. Todos os três canais têm pelo menos um vídeo que os liguem a Garanhuns, e às vezes os mesmos vídeos foram carregados em canais diferentes, levando a especulação de que são produtos de uma pessoa ou grupo.

⁴ Meio por onde os usuários compartilham vídeos na plataforma.

⁵ <https://www.youtube.com/@OPINGASANGUE>

⁶ <https://www.youtube.com/@opingasangue5239>

⁷ <https://www.youtube.com/@pingasangue>

Fig. 20 e 21 capturas do vídeo “Homem confessa crime.MPG” de 8 Dez 2008, 2899 visualizações.



Fonte: canal @pingasangue
Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=syA30uS8eAg>>
Acesso em: 27 out. 2025

Fig. 22 Captura do vídeo “MOTORISTA DIRIGINDO BÊBADO INVADE IGREJA ASSEMBLÉIA DE DEUS EM GARANHUNS” de 31 Ago 2016, 1752 visualizações.

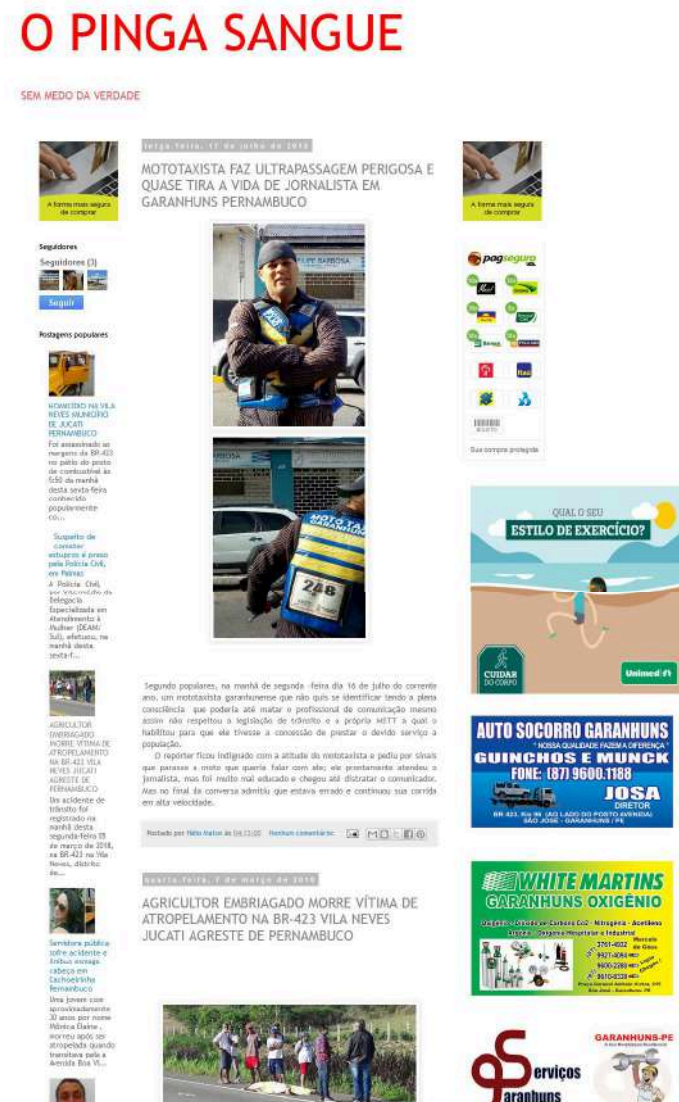


Fonte: Canal OPINGASANGUE. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=lvVESkQkTZ0>>. Acesso em: 27 out. 2025

O canal “pingasangue” tem vídeos que no fim apresentam um endereço de um blog, <pingasangue.zip.net>, com atividade no ano de 2008, fora do ar, recuperável através da iniciativa Wayback Machine⁸, do Internet Archive⁹, este blog contém caminho para ainda outro blog, <pingasangue.com.br>, ativo entre 2008 e 2009, também fora do ar, mas assim como o anterior recuperável, todavia só permanecem os textos e alguns outros artefatos das páginas, nenhuma imagem além da identidade visual quebrada pelos dados que se perdera e alguns anúncios.

No canal “OPINGASANGUE”, que leva a descrição “Este canal é de notícias, curiosidades, realidade do mundo, e muita diversão. SEM MEDO DA VERDADE”, há um link/caminho para um blog com o mesmo título e subtítulo, “SEM MEDO DA VERDADE”, com atividade de 2013 à 2018, exceto 2015, também policialesco e sobre/a partir do nordeste, em especial o agreste pernambucano. Esse blog foi material de uma catalogação que produzi durante a disciplina de Pesquisa em Artes em 2023.

Fig. 23 Página inicial do blog O Pinga Sangue.



Disponível em: <<https://opingasangue.blogspot.com/>>.
Acesso em: 27 out. 2025

⁸ Biblioteca digital de sites e outros artefatos digitais.

⁹ Organização sem fins lucrativos que mantém uma biblioteca digital, oferecendo acesso gratuito a textos, música, filmes e outros bilhões de arquivos.

A catalogação teve como objetivo quantificar e refletir sobre a presença de imagens de morte violenta no blog, observei as 875 postagens do blog, destas 85 contavam com imagens explícitas de cadáveres, apenas 5 com alguma forma de censura, 75 retratavam homicídios, 9 acidentes e 1 suicídio. Esta catalogação ensejou a pesquisa para o Trabalho de Conclusão de Curso e desencadeou a produção de uma obra composta por várias lâminas transparentes de acrílico lixadas, com ilustrações a partir da catalogação, gravadas com ponta seca no acrílico e entintadas com vermelho de um lado, do outro um recorte do mapa de Pernambuco também gravado com ponta seca e entintado com roxo. Foi exposta na Galeria Capibaribe CAC-UFPE, durante a exposição TORÓ, parte do ciclo de exposições do projeto de extensão “Arte e Tecnologia: uma experiência de expansão da gravura”, em 2023.

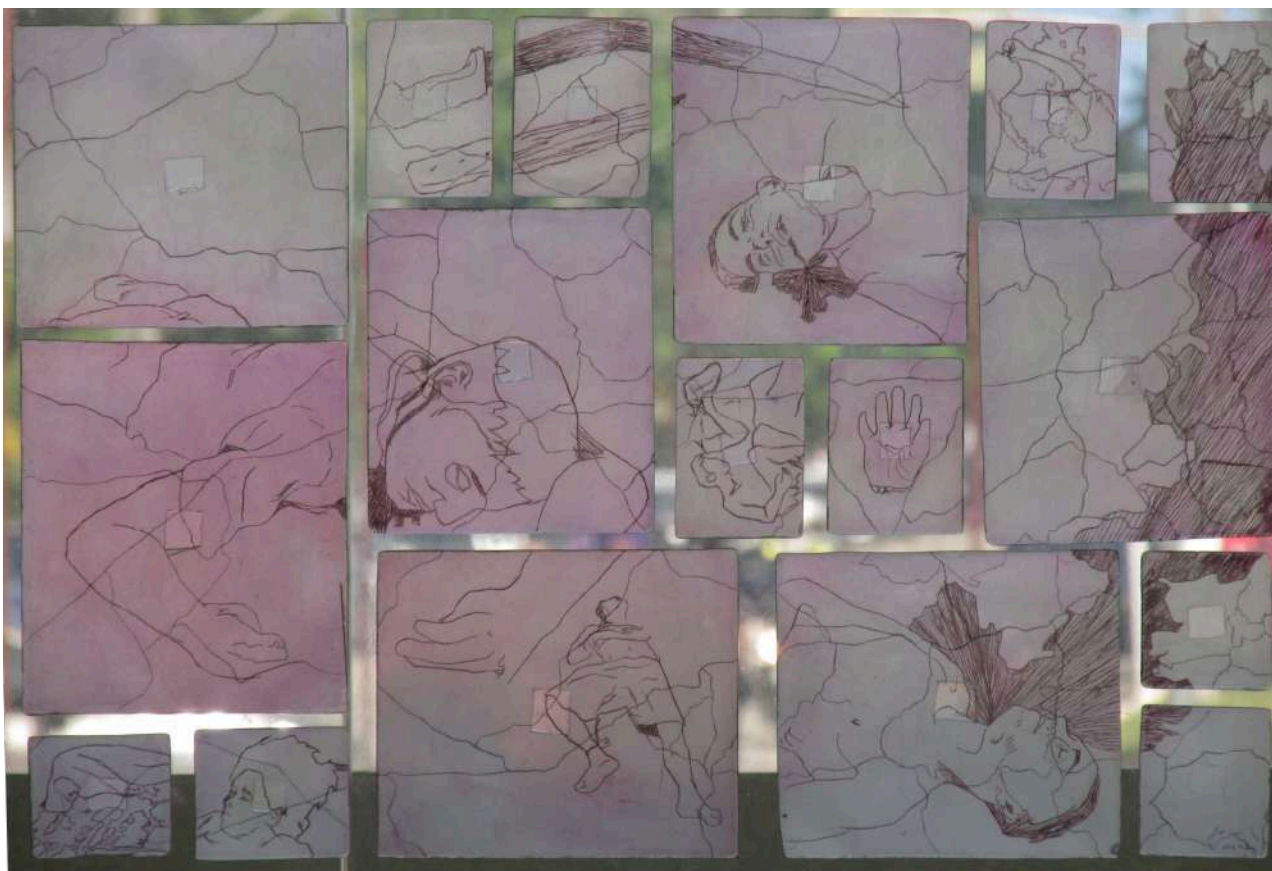


Fig. 24 “Vilipêndio [dia] | Pretoazulado [noite]”, 2023, Ponta-seca e tinta offset sobre acrílico, 45 × 30 cm.

Fonte: Arquivo da pesquisa.
Foto de 24 out. 2023, Recife.

Em “Vilipêndio [dia] | Pretoazulado [noite]” busquei utilizar a catalogação artisticamente, perdendo uma parcela do choque típico dessas imagens entre outras informações que se perdem com a transição da fotografia para o desenho, através da seleção e gravação com ponta-seca, processo relativamente doloroso, de imagens representativas de cenas recorrentes de morte violenta, feminicídio, violência policial, violência dentro do sistema penal, conflitos resultantes das políticas proibicionistas e da desigualdade social expressas nas mortes dos conflitos entre e dentro de facções criminosas. Coexistindo em um território organizado pelo passado colonial, que produz corpos que não duram, mas que contraditoriamente permanecem nas imagens fotográficas, seus corpos disponíveis, no território do jornalismo nem sempre se movimentam criticamente, se apresentam mais próximos de entretenimento, ao meu ver, vilipendioso. A disponibilidade do corpo morto para a visualidade neste contexto, ao meu ver, é em si um marcador de desigualdade.

O termo vilipêndio aparece no quinto título da parte especial do código penal brasileiro que é dedicado aos “crimes contra o sentimento religioso e contra o respeito aos mortos”. O primeiro capítulo deste dá conta em um artigo – 208 – dos crimes contra o sentimento religioso, o segundo capítulo, referente aos crimes contra o respeito aos mortos, dispõe de quatro artigos: “Art. 209. Impedir ou perturbar enterro ou cerimônia funerária”, “Art. 210. Violar ou profanar sepultura ou urna funerária”, “Art. 211. Destruir, subtrair ou ocultar cadáver ou parte dele” e “Art. 212. Vilipendiar cadáver ou suas cinzas”. (BRASIL, 2023). Este último, o artigo 212, está presente no código penal desde 1940, e prevê pena de detenção de um a três anos, e multa. “Vilipêndio” é definido como “ação de fazer com que alguém seja humilhado; provocar o rebaixamento de; desvalorização; ausência de consideração; desprezo” (VILIPÊNDIO, 2024). Mesmo assim, pela lente do fotojornalismo ou não, imagens de cadáveres ainda povoam o território da visualidade, ainda circulam em jornais de papel ou nas telas dos celulares e televisões.

Durante a pesquisa encontrei outras formas de sobrevivência da imagem da morte violenta que estão em curso em outras dezenas de blogs a partir da RD do Agreste Meridional. No Instagram, plataforma de compartilhamento de imagens e vídeos, perfis sob a aura do jornalismo compartilham assaltos, acidentes, suicídios, assassinatos, crimes, enquanto também divulgam lojas, produtos, festas. As imagens explícitas com ou sem algum tipo de censura nesta última plataforma são borradas e oferecem ao usuário a escolha de ver ou não as imagens.

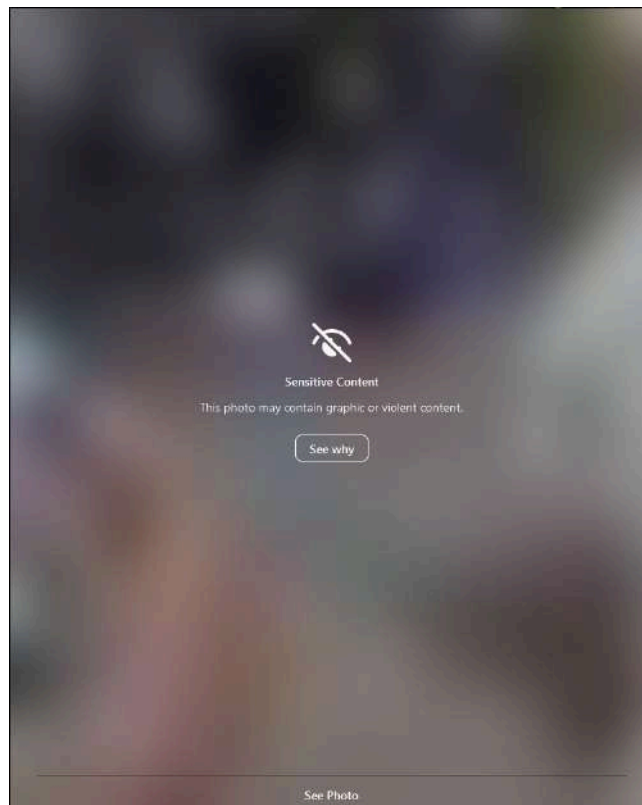


Fig. 25 Aviso de conteúdo sensível no Instagram.
Texto da imagem: “Conteúdo Sensível. Esta foto pode conter conteúdo gráfico ou violento”,
botão “veja porque” e botão “Veja Foto”.

Fonte: Instagram
Foto de 4 out. 2024.

Em conversa com amigos da capital pernambucana e nas buscas nos meios digitais, pude identificar a mesma movimentação na região metropolitana de Recife, que expõe outra dinâmica da circulação das imagens da morte violenta, a capilaridade possibilitada pelos aplicativos de mensagens. Alguns perfis famosos, frequentemente banidos da plataforma, como o “@pontezinha_noticias_oficial” no Instagram, com 481 mil seguidores, trazem na descrição caminhos para grupos de mensagem na plataforma Telegram¹⁰, onde se compartilha fotos e vídeos explícitos de acidentes, suicídios e homicídios sem nenhum tipo de censura. Nesses espaços virtuais espero dar continuidade a pesquisa no futuro.

+

¹⁰ Serviço de mensagens instantâneas, com limite nos grupos de 200.000 membros. Autodescrito como o mais seguro dos aplicativos de conversas foi, mais de uma vez, bloqueado no Brasil por descumprimento de decisões judiciais sobre a disponibilização de conversas e disseminação de desinformação.

Em meio a reflexão sobre a morte do outro, uma quarta memória sobre a morte violenta emerge, não diretamente minha dessa vez, mas que me atravessa. Aconteceu em 1977 no sertão de Pernambuco, foi traumática para minha mãe que vivenciou de perto a sequência de eventos, mas chegou para mim, desde a infância, fragmentada e mal explicada, causando desconforto e curiosidade. Morte, vingança, tortura, dor, raiva, em um ciclo. Vivi essa história sendo contada por quem de fato a viveu ou não, em pedaços, intercalados pelos eventuais avisos da importância de não falar muito sobre a história, em especial no lugar onde ela aconteceu, como partes dela foram privadas de algumas pessoas e como ela mudou toda a minha família materna. Apesar da sua importância na história familiar e da persistência em emergir de conversas despretensiosas à momentos de rememoração, a sensação que tive sempre foi de que a memória da história estava se perdendo. O apagamento, memoricídio, epistemicídio e extermínio de indígenas, negros e pobres no Brasil é uma herança e permanência colonial, sabendo disso, não é por acaso que não conheço tanto quanto queria sobre meus antepassados, ainda assim, uma história envolta em luto e vergonha, continuou a acenar, e revelar outras história que espero lidar no futuro, através dela estabeleço novas relações.



Fig. 26 e 27 Fotografias recentes (2021) de locais da história familiar, parte de um conjunto de fotografias que serviram de referência para a produção de algumas imagens do livro.



Fonte: Arquivo pessoal. 2021.

Dada a dinâmica delicada da história, do início, meu interesse estava em contar essa história através de imagens, imagens que tive que fazer surgir a partir de fotografias que fiz, de entrevistas e depoimentos que coletei, já que, para mim, essa sempre foi uma história povoada por imagens a partir da oralidade e vivência dos espaços. A imagem possui uma potência multiplicadora singular, cada imagem, do que veio a se tornar o livro *Noda*, é um fragmento da história ao mesmo tempo em que é potência de várias outras histórias, reiteradas quando em contato com o leitor, a intenção é que esse último tenha liberdade de criar/dar continuidade ao processo de criação das realidades que circundam a história ao interagir com o livro. As imagens são frutos de uma tarefa de imaginação e condensamento de partes da reflexão acerca da memória familiar, e pessoal nas repercussões que sinto e dos espaços compartilhados que acessei.

Esse projeto foi possível graças ao fomento da Bolsa de Incentivo à Criação Cultural (BICC) do Programa de Estímulo à Cultura (PEC) da Diretoria de Cultura da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Fui acompanhado com a orientação técnica de Maria Creuza Bezerra de Oliveira e a orientação pedagógica de Ana Lisboa, além do cuidado das orientadoras a BICC propõe e requer o protagonismo dos bolsistas, permitindo um certo equilíbrio entre autonomia do/no processo e as obrigações dos bolsistas.

Ao longo da duração da BICC – 6 meses – me aprofundei na história, reuni o que já tinha sobre ela, fotos, as poucas antigas e algumas recentes das pessoas e lugares importantes para a história. Boa parte das fotografias foram feitas antes do projeto, que iniciou em 2023, sem saber que tinham relação direta com a história, como a figura 27 que contém o ano da história, feita antes de saber a data precisa. Realizei também uma entrevista com minha mãe e duas tias, na tentativa de organizar a história nos planos temporal, espacial e emocional, além de enfim tentar compreendê-la em uma pretensiosa totalidade. O mapeamento foi composto por transcrições, desenhos, pinturas e gravuras a partir das fotografias, entrevistas e depoimentos. Com esse material foi possível pensar a materialidade do livro e das imagens que deveriam compô-lo, essas imagens foram gravadas em placas de neolite com 15 x 15 x 0,2 cm. As técnicas da gravura sempre devem levar em conta o espelhamento da imagem da matriz na impressão, para que a impressão saia como esperado, principalmente com textos. *Noda*, no entanto, é um livro com imagens em relevo,

Fig. 28 Processo de produção do livro,
desenho na matriz de neolite com nanquim.



Fonte: Arquivo da Pesquisa.
Foto de 1 fev. 2024, Recife.

então nas matrizes que fiz tive a preocupação adicional de pensar o espaço vazio que seria ocupado pelo papel, a tridimensionalidade que estava construindo a partir das ausências gravadas no material.

Inicialmente esperava que as imagens do livro fossem impressas com tinta, mas durante o processo algumas reflexões e desejos levaram a mudança na impressão das imagens. Refletindo sobre o apagamento da história e interessado em trazer palpabilidade para a narrativa que se desfazia tão facilmente, ao passo em que me sentia provocado com a produção de um livro de artista, intrinsecamente tátil, que requer a interação, resolvi então, não utilizar tinta e experimentar o relevo seco. É importante pontuar que o livro é visual, a relativa tridimensionalidade do relevo permite que a imagem surja pelas sombras projetadas, felizmente expande a imagem para outra forma de sensibilidade, a tátil, que anima meu interesse por uma produção mais inclusiva e reforça a dinâmica subjetiva na narração e recepção da história/de histórias. No que diz respeito ao ânimo inclusivo, o relevo tátil não foi bem sucedido em todas as imagens, algumas imagens ficaram com um relevo menor que o desejado, algumas precisaram de pressão manual após a prensa para reforçar a imagem e permitir o tátil. Quando em exposição, ExpoBICC (2024) na Galeria Capibaribe, os livros foram expostos juntos a impressão do livro em placas de gesso, com relevo mais acentuado, que são uma tentativa a mais de tornar o livro acessível, ainda desejo fazer o livro em cerâmica, para obter uma alternativa acessível e mais confiável. Embora a experiência com o gesso tenha sido positiva ao permitir o relevo acentuado, permitiu também os acidentes que lidam com sua fragilidade, que aconteceram.

Fig. 29 e 30 Frente e verso da 12ª imagem do livro.



Fonte: Arquivo da pesquisa. Fotos de 24 mar. 2024, Recife.

Gostaria de pontuar que uma das mortes da história, sem dúvida a mais violenta, foi descrita nas entrevistas com a expressão “mataram ele como um cachorro”, e um dos métodos empreendidos no processo de tortura e assassinato foi análogo ao do abate da cabra figurado em *Você vai ficar bem sozinha*, no livro *Noda* esta morte é representada de maneira similar e estabelece uma relação entre as mortes.

Vários aspectos/temas se cruzam na produção do livro e na narrativa, quase todas as vezes que tive a oportunidade de compartilhar o projeto com outra pessoa a conversa ramificou. Com pessoas que já conheciam ou viveram a história, no processo de rememorar a história, houve quem sentiu todas as sensações novamente, quem lembrou ainda em luto e quem sentiu algum tipo de melhora na forma como lida com a história, com essas pessoas pude observar a importância de manter as histórias vivas e o potencial de processamento do luto pela fala e escuta. Com pessoas que apresentei a história/livro, a relação variou dependendo da proximidade que as pessoas tinham com a experiência complexa que é o sertão. Das com algum contato com o sertão, ouvi histórias parecidas, algumas até demais, que compartilham com a história do livro um contexto cultural impregnado pelo machismo, que vitimiza pessoas pelas menores motivações, ou por nenhuma outra senão o próprio machismo. Essas histórias permitem observar como o machismo é um mecanismo que opera e é operado na vida social de/por todas, mulheres e homens, a reprodução dessa cultura acontece a todo momento, podendo estar expressa na divisão sexual do trabalho, nas violências diárias expostas por essas histórias e seus contextos, etc. Para quem tem pouca ou nenhuma proximidade com o sertão, o livro ainda apresentou um potencial de identificação a partir de algumas imagens particulares, quando mesmo sem conhecer a história as pessoas criaram pontes para acessá-la.

Durante esses compartilhamentos, pensava também sobre a proposta de compartilhamento do livro, que propus no projeto que foi aprovado pela equipe da BICC, que consistia em distribuir os livros em locais públicos. Foi desafiador, não consegui pensar bem essa etapa por boa parte da duração do projeto. O que manteve a proposta viva foi o desejo de colocar o objeto em movimento e fora de espaços expositivos convencionais. Passei por uma formulação em que estaria junto dos livros enquanto outras pessoas interessadas interagem com ele, ou ainda deixar o livro em pontos e ficar observando as interações de longe.

A 4x4 grid of 16 white tiles, each featuring a different embossed design. The designs include various symbols, figures, and patterns. A small, open book with a black cover is placed on the grid, specifically over the tiles in the second row, third and fourth columns.

No fim o desejo de colocar o objeto em movimento passou a partilhar espaço com o apego que fui sentindo com os livros, do trabalho que foi produzir, do tempo que passei produzindo, do que eles significam para mim. Na tentativa de lidar com esses desejos, resolvi que a troca deveria ser um fator importante nesse movimento, a proposta final, consiste em presentear um livro para uma pessoa e fotografar o livro em algum espaço do lugar onde essa troca aconteceu, a pessoa agora em posse do livro não é seu proprietário, ao ganhar o livro ela ganha a responsabilidade de presentear-lo a outra pessoa assim que achar oportuno, e fazer uma nova fotografia do livro no espaço e assim por diante. As pessoas são escolhidas por vários fatores, até que reste um que vou me permitir guardar.

Fig. 32 Primeiro livro presenteado sobre a prensa onde foi impresso no Laboratório de Gravura do CAC-UFPE.



Fonte: Arquivo da pesquisa. Foto de 22 mar. 2024, Recife.

DIAS ÚTEIS

Nomeei estas últimas considerações com o mesmo título da última xilogravura que produzi ainda na graduação. “Dias Úteis” é fruto da reflexão construída ao longo do curso, sobre memória compartilhada, sobre as pessoas, o tempo e o espaço que nos permitem estas trocas. Um convite a escutar de pessoas próximas, ou não, suas histórias, que também são nossas. Lembrete de que esses momentos e essas memórias são valiosos. Parto das cadeiras de balanço como imagem que me remete aos lugares onde tive oportunidade de ouvir histórias que carrego comigo, compõem minha identidade, me ensinam e guiam minhas ações no mundo.

Toda esta pesquisa foi alicerçada nas tramas da memória, entendida em sua multiplicidade e possibilitada pelo esforço cartográfico. Foi esforço de organizar produções artísticas a partir da imagem da morte violenta à contextos, diálogos, reflexões e críticas que atravessaram suas materializações. Como disse Sontag (2003, p. 33) “a memória da guerra é sobretudo local”, mas busquei demonstrar que essas memórias não existem nem operam isoladas, estão em relação com violências históricas que viajam pelo país e o globo, ecoando e se reconfigurando nos diferentes territórios.

As produções apresentadas, e o trabalho como um todo, tiveram como intenção principal não explorar a dor, mas dar lugar material para a sua reflexão e questionamento.

Fig. 33 Dias Úteis, 2025,
xilogravura, 130 × 98 cm.



Fonte: Arquivo da pesquisa.
Foto de 25 nov. 2025. Recife, 2025.

REFERÊNCIAS

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. A vertente brasileira do atlântico sul: 1550-1850. Universidade de Paris-IV, 2007.

ANJOS, Moacir dos (cur.). NECROBRASILIANA, catálogo de exposição. Curitiba / Recife: Museu Paranaense / Fundação Joaquim Nabuco, 2022.

ARIÉS, Philippe. História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias. Ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BRASIL. Código Penal. 6. ed. São Paulo: Saraiva, 1995.

CERQUEIRA, Daniel; BUENO, Samira (coord.). Atlas da violência 2024: retrato dos municípios brasileiros. Brasília: Ipea; FBSP, 2024. Disponível em: <https://repositorio.ipea.gov.br/handle/11058/14031>

FALABELLA, Gustavo; THÜRLER, Djalma. A cartografia como possibilidade de pesquisa em artes. Art&Sensorium, Curitiba, v. 8, n. 1, p. 315-330, 2021.

FREITAS, Ruskin; SANTOS, Kamila. Pernambuco em mapas. Recife, CONDEPE/FIDEM, 2011. Disponível em: <[http://www.condepefidem.pe.gov.br/html/PERNAMBUCO EM MAPAS.pdf](http://www.condepefidem.pe.gov.br/html/PERNAMBUCO%20EM%20MAPAS.pdf)>. Acesso em 9 out. 2024.

RICHTER, Indira; OLIVEIRA, Andréia. Cartografia Como Metodologia: Uma Experiência De Pesquisa Em Artes Visuais. Paralelo 31, v. 1, n. 8, 27 maio 2017.

RIZZI, Maria Christina de Souza Lima; SILVA, Mauricio da. Abordagem Triangular do Ensino das Artes e Culturas Visuais: uma teoria complexa em permanente construção para uma constante resposta ao contemporâneo. Revista GEARTE, [S. l.], v. 4, n. 2, 2017. DOI: 10.22456/2357-9854.71934. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/gearte/article/view/71934>. Acesso em: 4 nov. 2025.

RODRIGUES, Tadeu Ribeiro. Violência, corpo e imagem: Nuno Ramos e Rosangela Rennó. Artes e Ensaios, Rio de Janeiro, v. 26, n. 39, p. 67-79, 2020.

RUPERT, Christiansen. The Victorian Visitors: Culture Shock in Nineteenth-Century Britain. 2002.

SILVA, Luciano de Souza. Padrões de apresentação das cenas coletivas de violência humana nas pinturas rupestres pré-históricas da área arqueológica do parque nacional Serra da Capivara-PI. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Recife, 2012. 135 f.

SONTAG, Susan. Diante da dor dos outros. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

STRECKER, Márion. Por que homenagear bandidos. MAM Rio, 2020. Disponível em: <<https://mam.rio/obras-de-arte/por-que-homenagear-bandidos/>>. Acesso em: 20 abr. 2023.

VILIPÊNDIO. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2024. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/vilipendio/>. Acesso em: 20 set. 2024.