ARTIGO

IMAGENS DA MORTE NA ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

Tadeu Ribeiro

Partindo da análise de obras da arte contemporânea brasileira que exploram as possibilidades da criação de imagens da morte, este artigo propõe-se investigar suas poéticas articulando-as às noções de finitude, abjeção, cadáver e violência, buscando assim uma reflexão sobre as particularidades e contextos de tais manifestações.

Situação...T/T1..., Artur Barrio, 1970.

1970. Parque Municipal de Belo Horizonte, Minas Gerais. Durante a madrugada do dia 19 de abril, Artur Alípio Barrio de Souza Lopes – Artur Barrio –, jovem artista de vinte cinco anos nascido no Porto, em Portugal, e residente no Rio de Janeiro desde os dez anos, prepara catorze trouxas de pano branco amarradas com cordas e manchadas de sangue. No interior de cada uma há barro, carne, ossos, facas, cinzel, espuma de borracha, sacos. "Manuseio de carne em estado de decomposição... (...) cheiro... memória... tempo... fumaça (...) liberdade etc... idéias elétricas..." (BARRIO, 1978, p.19).

Na manhã do dia seguinte, uma multidão de transeuntes aglomera-se nas margens do Rio Arrudas, que corre por dentro do parque, para observar as trouxas abjetas. A *situação* – segundo o vocabulário de Barrio – causa alvoroço no local. Sob o espectro do AI-5 e das inúmeras violações de direitos humanos vividas durante o Estado de exceção instituído pela ditadura militar, num contexto de corpos torturados e desaparecidos, a semelhança com cadáveres insinuada por tais objetos era inevitável e perturbadora. A ação realizada pelo artista afrontava deliberadamente o rígido regime que sufocava a democracia brasileira já há seis anos, mantendo sob estado de

Situação...T/T1..., Artur Barrio, 1970.

sítio a produção artística e intelectual no país. A polícia e os bombeiros chegam ao local para examinar as trouxas e, ao fim daquele dia, os objetos foram destruídos e os ossos encaminhados a um laboratório para análise (CALIRMAN, 2012, p.91).

Situação...T/T1... é parte de uma série de obras habitualmente referidas como trouxas ensanguentadas, nas quais Barrio utiliza elementos abjetos – saliva, urina, sangue, fios de cabelo, absorventes, carne, espuma de alumínio, cimento, ossos, lixo, plástico etc. – para criar campos de tensão que desafiam a ordem das instituições artísticas, a concepção de objeto/obra de arte e o pudor dos espectadores. Sua primeira ação – *Situação... ORHHH... ou... 5.000... T.E.... EM... NY... City... 1969* – foi realizada no Salão da Bússola, em 1969, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, ocasião em que o artista, ao expor suas trouxas, cria uma reação de *pathos* visceral no público, levando-o a interagir com a obra: muitos visitantes cuspiam, lançavam lixo e pichavam os panos. A instituição museológica tradicional era confrontada pela ironia das trouxas, que "sugeriam que o museu poderia ser um depósito de lixo" (REBOUÇAS, 2011, p.36).

A ação de Barrio no Parque Municipal fazia parte da exposição *Do corpo à terra*, organizada pelo crítico Frederico Morais, que ocorria paralela à mostra Objeto e participação. Objetos e corpos em estado de desmaterialização marcavam a poética da transição entre as décadas de 1960 e 1970: a Teoria do não-objeto de Ferreira Gullar, recém-publicada no *Suplemento Dominical* do Jornal do Brasil, e o acirramento de vertentes estéticas que buscavam ressignificar o estatuto do objeto artístico – como, por exemplo, o minimalismo nos EUA e o neoconcretismo no Brasil – são manifestações de um profundo reposicionamento da arte contemporânea.

> *Partindo desse conceito mais amplo de objeto, Frederico Morais convida os artistas para as duas mostras no Palácio das Artes, em 1970, e estabelece como critérios que as obras teriam que ser pensadas para o local, com sua concretização condicionada àquele momento, refutando assim trabalhos já prontos que servissem unicamente como objetos de exposição. Além disso, as obras expostas no parque ou os vestígios das ações que lá ocorreram deveriam ser deixados no local até que fossem naturalmente destruídas, levadas pelos transeuntes, enfatizando o caráter processual daquela manifestação e dos trabalhos que ali tiveram espaço. Contrariando o hábito de inaugurar exposições com a realização de vernissages, quando todas as obras estão à mostra, lá os trabalhos deveriam ocorrer em horas e locais diversos, de modo que*

> *ninguém pudesse acompanhar a manifestação em sua totalidade. Não haveria catálogo acompanhando os eventos a divulgação seria feita por panfletos (REBOUÇAS, 2011, p.48).*

As trouxas de Barrio instauram um acesso sensorial imediato do espectador à abjeção. As reações manifestadas pelo público – da curiosidade dos passantes à repressão das autoridades – estabelecem estreita relação com a atitude geral do humano ocidental contemporâneo frente à morte e ao cadáver em seus múltiplas formas de aparição e dimensões simbólicas. Na poética de Barrio, porém, a morte não se reduz à semelhança das trouxas a cadáveres humanos. Suas obras acionam questões relativas à finitude e à decomposição das formas e conceitos: a tese da *morte da arte*, formulada por Hegel no século XIX, é retomada pelo historiador da arte Giulio Carlo Argan precisamente entre os anos 1960 e 1970 (sendo mais tarde reelaborada por Artur Danto e Hans Belting), propondo a crise do objeto artístico. Afinando-se a essas ideias, as trouxas de Barrio encarnam a impossibilidade de se pensar a arte sob os antigos critérios da tradição das Belas Artes e marca, no Brasil, uma ruptura: seus objetos dilacerados confrontam o espectador com o cadáver da própria noção de arte, operando uma mutilação de sua referência do que seria um objeto artístico. O cadáver, signo da abjeção, é um interdito: furtamo-nos a olhá-lo, sufocados por forte pudor frente ao corpo degenerado:

> *O cadáver (cadere, cair), aquilo que irremediavelmente caiu, [que é] a cloaca e morte, perturba mais violentamente ainda a identidade daquele que se confronta como um acaso frágil e falacioso (...). Desses limites se livra o meu corpo como [corpo] vivo. Esses dejetos caem para que eu viva, até que, de perda em perda, nada mais me reste, e que meu corpo caia por inteiro para além do limite, cadere, cadáver. (...) O cadáver – visto sem Deus e fora da ciência – é o cúmulo da abjeção. É a morte infestando a vida. Abjeto. Ele é um rejeitado do qual não dá pra se separar, do qual não dá para se proteger como se faria com um objeto. Estranheza imaginária e ameaça real, ele nos chama e acaba por nos devorar. (...) Não é, pois, a ausência de limpeza [properté] ou de saúde que torna abjeto, mas aquilo que perturba uma identidade, um sistema, uma ordem. Aquilo que não respeita os limites, os lugares, as regras. O intermediário, o ambíguo, o misto. (KRISTEVA, 2006, p.3).*

O cadáver é um rasgo na organização do tempo profano – regido pelo trabalho, e pelos interditos, segundo Georges Bataille –, desvelando heterogeneidades, contradições, abjeções. O período de decomposição do defunto e de corrupção da carne perturba a ordem e as normas. Yi-fu Tuan, em seu livro *Paisagens do medo*, de 1979, narra estruturas de repulsa frente ao cadáver em diversas culturas. Segundo ele, na cultura tradicional chinesa, teme-se profundamente o "comportamento imprevisível" do cadáver. Do instante da morte até o sepultamento, estabelece-se um período de perigo, no qual o defunto é objeto de cautela e medo, mesmo por seus entes próximos. Em sua obra *L'Homme et Le Sacré*, de 1939, Roger Caillois, sociólogo amigo de Bataille, também fornece relatos sobre hábitos culturais como o das ilhas Sandwisch, onde "ao se conhecer a morte do rei, a multidão comete todos os atos que consideram criminais em época ordinária". Caillois descreve também o caso das ilhas Fidji, no qual o tempo de decomposição do corpo do rei rege um processo de suspensão das normas que só é interrompido

quando resta apenas o esqueleto régio.

> *O cadáver é a prova de uma violência sofrida e, mesmo imóvel, o morto ainda participa da violência que o atingiu e quem fosse "contagiado" por ele estaria igualmente fadado a sucumbir (...). A morte não pertence à esfera do mundo familiar (...). (...) O morto é um perigo para aqueles que ficam: enterram-no menos para protegê-lo de violências futuras do que para se protegerem do "contágio" que possa ocorrer. É interessante observar que, em algumas sociedades, o momento de corrupção da carne corresponde a um tempo de transgressões. No estudo antropológico de Caillois sobre a relação do homem com o sagrado, há relatos sobre períodos de licenças ritualísticas desencadeadas pela morte do soberano, em comunidades onde a vida social e a natureza se conjugam na pessoa sagrada do rei (RODRIGUES, 2011, p.29).*

À repulsa gerada pela visão da carne corrupta, em decomposição, segue-se uma ressignificação dos restos mortais: com a transformação do cadáver em esqueleto, a assepsia dos ossos sugere um apaziguamento da violência e a morte é elevada à condição de alegoria. É passado o estágio de perigo e a morte, em sua serenidade, nos traz ferramentas para pensarmos a brevidade da vida humana.

> *(...) A violência que interrompe, atingido o morto, o curso regrado das coisas, não cessa de ser perigosa mesmo já morto aquele que foi atingido. Ela constitui até um perigo mágico, capaz de agir por "contágio" a partir do cadáver. Muitas vezes, a idéia de "contágio" se liga à decomposição do cadáver fresco, é imagem do destino, carrega em si mesma uma ameaça. Não cremos mais na magia contagiosa, mas quem de nós poderia dizer que não empalideceria à visão de um cadáver cheio de vermes? Os povos arcaicos vêem no ressecamento dos ossos a prova de que a ameaça da violência introduzida no instante da morte está apaziguada. O mais das vezes, aos olhos dos sobreviventes, o próprio morto, arrastado pelo poder da violência, participa de sua desordem, e é seu apaziguamento que manifestam enfim seus ossos secos (BATAILLE, 2013, p.70).*

As imagens de ossos como símbolos da morte são tradicionalmente representadas em imagens ocidentais desde a Idade Média. Do século XVI ao XVIII, são estruturadas sob a noção de *vanitas* (termo latino que significa "vaidades"). Como tema do gênero de natureza-morta, os símbolos do *vanitas* podiam ser representados, além da figura do crânio e da tíbia, por espelhos, flores, velas e outros objetos que manifestassem a ideia de finitude, temporalidade e fragilidade da vida humana. Organizadas nas composições pictóricas sempre ao lado de objetos luxuosos, a iconografia do *vanitas* tem a intenção moralizante de um memento *moris*: a igreja buscava lembrar aos fiéis – sobretudo à burguesia ascendente, que acumulava bens e riquezas em sua fase pré-capitalista (SCHNEIDER apud WITECK, 2012, p.2) – dos princípios metafísicos cristão, segundo os quais o mundo terreno é um acúmulo de vaidades e devemos nos voltar para a dimensão celestial que existe após a morte. Após longo período de desuso – sintoma do processo de secularização que vê na ciência, e não mais na religião, os paradigmas que devem orientador a sociedade –, o século XXI presencia um resgate do conceito de *vanitas*. As exposições *Vanitas, Meditations on Life and Death in Contemporary*

Ordinário, Berna Reale, 2013.

Art, organizada em 2000 nos Estados Unidos e *C'est la vie! Vanités de Caravagge à Damien Hirst*, de 2010, na França, retomam a noção do *vanitas* barroco para pensar possíveis articulações com a arte contemporânea. A obra *For the Love of God* (2007), de Damien Hirst, veicula um evidente diálogo com os crânios das pinturas religiosas.

Segundo Ana Paula Witeck, em seu artigo intitulado *Vanitas contemporânea: um possível novo apelo do tema*, de 2012, as apropriações contemporâneas do *vanitas* acionam questões diferentes daquelas pensadas pela igreja católica a partir do século XVI: no lugar da moral cristã, as vaidades apontadas pelos artistas contemporâneos voltariam-se à sociedade de consumo, "à dominação coletiva sofrida pela atual sociedade, ocidental e capitalista, subjugada e manipulável por aqueles que comandam o sistema econômico-social, através da dependência das mercadorias produzidas por eles" (2012, p.1). A incessante busca pela beleza, pela juventude e pela aquisição de bens marca a dinâmica do consumo desenfreado que rege os desejos em nossa atual sociedade; neste contexto, obras como a de Hirst podem ser lidas como uma irônica constatação deste processo. No entanto, embora uma parcela da população brasileira esteja incluída no sistema internacional de consumo ostensivo, é possível também pensar uma terceira via para o *vanitas* contemporâneo no Brasil.

Em sua performance *Ordinário,* de 2013, Berna Reale caminha pelas ruas do bairro Jurunas, em Belém – um dos mais populosos do perímetro metropolitano da capital paraense –, carregando consigo um carrinho de mão repleto de crânios e fragmentos de ossadas das vítimas não identificadas encontradas frequentemente nos cemitérios clandestinos da região. Trajando um vestido inteiramente preto que lhe recobre os braços e parte do pescoço, a aparência da artista sugere referências à figura de personificação da morte (Berna já havia elaborado esta poética de alegoria

Ordinário, Berna Reale, 2013.

numa série de auto-retratos fotográficos de 2011, na qual aparece representando *A morte* em meio a arranjos de flores circulares típicos de velórios). Susana da Rocha propõe uma leitura das performances da paraense a partir das noções de choque e silêncio. Segundo ela, a reação de silêncio dos espectadores das ações de Berna é uma atitude recorrente frente aos signos da violência e que é precisamente esta violência silenciosa que a artista busca explorar: "a violência silenciosa ou a que é observada em silêncio sem dúvida é a que mais me angustia", conta Berna Reale à revista Das Artes, em 2013.

A mórbida figura que atravessa o território de uma região cujos índices de violência são alarmantes opera como possibilidade de um *vanitas contemporâneo*: a lembrança da constante presença da morte é um fato – a propósito do título da performance – que Berna define como ordinário, constituinte do cotidiano, das vivências e das subjetividades que constroem essa experiência particular de cidade. O *memento moris* reforça, através dos signos funestos, a posição de vulnerabilidade dos cidadãos frente à violência urbana.

Nas favelas do Rio de Janeiro há uma expressão para designar os tanques utilizados pelo Batalhão de Operações Especiais da Polícia Militar, o BOPE, em ocasiões de invasão de território: o caveirão. A jornalista Karine Muller, na reportagem *Caveirão – a viatura do terror*, para a revista *Fórum*, em 2011, relata que "o carro ganhou esse apelido por um detalhe sórdido: um desenho de caveira que traz em sua lataria, o símbolo da morte". O símbolo do BOPE, consagrado no longa-metragem *Tropa de Elite*, de 2007, dirigido por José Padilha, é a "faca na caveira". Segundo o discurso da PM-RJ, o veículo só é utilizado em caso de ataque armado por parte dos traficantes; na prática, este tipo de operação é descrito por quem vive nessas regiões como um brutal massacre cotidiano.

> *Ainda na Maré, um outro morador que não quis ser identificado faz questão de relatar as mensagens de terror que ecoam do alto-falante do blindado. Segundo ele, são frases como "vim buscar sua alma", "se não sair da frente, passo por cima", "sai da frente que a bala vai comer", entre outras. Conta que muitas vezes a mensagem pede para que os trabalhadores não corram, senão eles matam. Diante dessas circunstâncias, obviamente ele e outros moradores não confiam nos policiais.*

No dia 18 de maio de 2016, poucos meses antes da abertura dos jogos olímpicos no Rio de Janeiro, quatro artistas – Rafucko, Nico Espinoza, Samuel Van Ransbeeck e Tori Holmes – exibiram a obra *Outros registros* no Oi Futuro Flamengo, zona sul carioca. Criado em colaboração entre os artistas, o projeto consistiu em apresentar um "caveirão" como instalação sonora, reproduzindo num auto-falante os dados da violência na cidade coletados desde 2012 – ano da candidatura do Rio para as olimpíadas –, gerados a partir da tabela de homicídios em decorrência de ação policial. À exibição da obra seguiu-se um debate sobre a violência policial no Rio. A pauta da violência urbana – e seus desmembramentos em nossa experiência da cidade ¬– foi tomada nesta obra em seus elementos explícitos, provocando no público a sensação de estranha familiaridade ao ver uma imagem de opressão reatualizada num museu, numa situação controlada.

A reação frente à morte assume, historicamente, posturas variadas em tempos, espaços e estruturas culturais diferentes. O historiador francês Philippe Ariès nos dá exemplos deste processo em sua obra *História da morte no Ocidente*: o autor investiga as diversas formas através das quais o homem lida com a morte em diferentes contextos, apontando transformações e rupturas neste processo. Segundo Ariès, a sociedade moderna elabora, sobretudo a partir da Primeira Guerra Mundial, um recalcamento das imagens da morte, ocultando-a do convívio social e do cotidiano das cidades, buscando extinguir o luto. Porém, o fim do século XX, ao experimentar um vertiginoso aumento da violência urbana nas grandes metrópoles, reconfigura, em determinados contextos, o regime de contato com a morte: qual é, por exemplo, a estrutura predominante na relação com a morte no Brasil contemporâneo? Quais as diferentes percepções e reações ao corpo em estado cadavérico das diferentes realidades brasileiras? Como cada grupo social – em sua pluralidade de classes, raças, gêneros etc – interage com a morte? Em que espaços e situações o cadáver gera comoção? E, ainda, que tipos de cadáver acionam nosso afeto?

A poética de Berna Reale em *Ordinário*, a proposta coletiva da instalação *Outros Registros* e as experiências de Barrio com as *trouxas ensanguentadas* articulam-se com as ferramentas retóricas do *vanitas* ao refletirem sobre o lugar da morte em sua dimensão cotidiana, lembrando-nos da irrevogabilidade do fim. Para Bataille, o traço capital que diferencia os humanos dos demais animais é, precisamente, a consciência da morte – cujos primeiros vestígios são pré-históricos: o escrúpulo que nossos ancestrais manifestavam em relação aos cadáveres de seus pares, evidente no enterramento das ossadas –, e é a partir dela que se desenvolvem as idéias do erotismo e do sagrado. O autor define a morte como um dos interditos que regem a construção da sociedade, opondo-se ao tempo regular e à ordem. Porém, como pensar uma cultura na qual a presença da morte é tecida no seio do cotidiano, banalizada e naturalizada como política de Estado? A arte contemporânea, de Barrio à Berna, atenta às ur-

gências dos corpos em estado de violência, lança novas propostas de desnaturalização da violência, buscando provocar um movimento em nosso olhar frente à morte.

Tadeu Ribeiro *é bacharel em História da Arte pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2016).*

tadeu.ribeiro.rodrigues@gmail.com

REFERÊNCIAS

ARIÈS, Philippe. História da morte no ocidente. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BARRIO, Artur. Barrio – Arte brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

BATAILLE, Georges. A parte maldita. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

_____. O erotismo. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

CAILLOIS, Roger. L'homme et le Sacré. Paris: Gallimard, 1939.

CALIRMAN, Claudia. Arte brasileira na ditadura militar. Rio de Janeiro: Réptil, 2013.

CANONGIA, Ligia (org.). Artur Barrio. Rio de Janeiro: Modo, 2002.

_____. O legado dos anos 60 e 70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

FONSECA, Raphael. Berna Reale - Moça com Brinco de Pérola. DasArtes, 2015. Disponível em: <http://dasartes.com.br/pt_BR/materias/ed-30-out-2013-berna-reale-moca-com-brinco-de-perola>. Data de acesso: 18 de agosto de 2016.

KRISTEVA, Julia. Powers of Horror: an essay on abjection. Columbia University Press, 1982.

MULLER, Karine. Caveirão – a viatura do terror. Revista Forum. 2011. Disponível em: <http://www.revistaforum.com.br/digital/32/caveirao-a-viatura-do-terror/>. Acessado em: 18 de agosto de 2016.

REALE, Berna. Berna Reale: sangue, suor e arte: entrevista. [30 de junho, 2016]. Revista TPM. Disponível em: <http://revistatrip.uol.com.br/tpm/entrevista-com-a-artista-visual-e-perita-criminal-berna-reale>. Acesso em: 19 de agosto de 2016.

_____. Entrevista. In: MAIORANA, Roberta; OLIVEIRA,Daniela; MACHADO, Vânia (Org.). Arte Pará 2009. Catálogo. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2009.

REBOUÇAS, Julia Maia. artista – corpo – cidade – política – arte. Relatos sobre Artur Barrio e sua obra. Dissertação – PPGARTES/UFMG, 2011.

RODRIGUES, Rodrigo Freitas. Imagens de morte como manifestação do erótico. Dissertação – PPGA/UFMG, 2011.

TUAN, Yi-fu. Paisagens do medo. São Paulo: Unesp, 2006.

WITECK, Ana Paula. Vanitas contemporânea: um possível novo apelo do tema. In: V Seminário Nacional de pesquisa em Arte e Cultura Visual, 2012, Goiânia. Anais 2012 - V Seminário Nacional de pesquisa em Arte e Cultura Visual, 2012. p. 96-108.