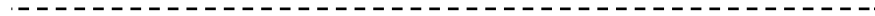




R E V I S T A V I S U A I S

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS DA UNICAMP

A violência está no ar: olhares sobre a violência representada na arte



Cláudia Matos Pereira

Brasil. Artista Plástica, Centro de Estudo e Investigação em Belas-Artes da Universidade de Lisboa e Doutorada em Artes Visuais pela Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.
claudiamatosp@hotmail.com

Luís Jorge Gonçalves

Portugal. Professor da Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes e Centro de Estudo e Investigação em Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
luisg@campus.ul.pt



Resumo

Este artigo apresenta uma reflexão sobre o propósito das imagens e a origem de modelos compositivos, a partir da iconografia da violência coletiva. Procura-se ainda, propor um modelo de intencionalidade das imagens na arte antiga do mediterrâneo e na arte do Brasil, desde a pré-história ao século XXI.

Palavras-chave

arte, violência coletiva, imagens, intencionalidade.

Abstract

This article presents a reflection on the purpose of the images and the origin of compositional models, based on the iconography of collective violence. It also seeks to propose a model of intentionality of images in the Mediterranean's ancient art and in the Brazilian art, from prehistory until the 21st century.

Keywords

art, collective violence, images, intentionality.

Introdução

A palavra violência deriva da palavra latina *VIOLENTIA* que significa “veemência, impetuosidade”, do termo *VIOLENTUS*, ou seja, “aquele que age pela força”, arrolada a *VIOLARE*, “tratar com brutalidade, desonrar, ultrajar” (Houaiss, 2003). A violência faz parte da natureza, está presente no processo de hominização e está em todas as culturas. No entanto, nem toda a violência é igual na natureza e na humanidade. Temos de estabelecer uma tipologia da violência.

A questão da violência é real e teórica. Real porque incide sobre seres humanos que sofrem, que morrem, na sequência da sua ação. Teórica porque tem sido objecto de reflexão por parte da humanidade racional, nas religiões, nos sistemas filosóficos e jurídicos.

No século XXI, a Organização Mundial de Saúde (OMS) define a violência como o uso de força física ou o uso do poder, em ameaça ou na prática, contra si próprio, contra outra pessoa, ou contra um grupo ou comunidade, que resulte ou possa resultar em sofrimento, morte, dano psicológico, desenvolvimento prejudicado ou privação. Segundo a OMS, existem três categorias amplas de violência: A) Violência auto-

infligida; B) Violência interpessoal que se subdivide em: 1) violência de família e de parceiros que ocorre usualmente nos lares 2) violência na comunidade – violência entre indivíduos sem relação pessoal, que podem ou não se conhecer. Geralmente ocorre fora dos lares; C) Violência coletiva que se subdivide em: 1) violência política, onde se inclui a guerra; 2) violência social; 3) violência económica (Krug *et al.*, 2013).

É precisamente sobre a violência coletiva, que vamos nos debruçar. Trata-se da forma de violência com maior impacto na história e que atinge um maior número de pessoas. Esta violência resulta de decisões políticas e logo, com consequências ao nível militar, nas estruturas sociais e económicas. A guerra, a escravatura ou a desigualdade são formas de violência coletiva, baseadas na decisão política (Πολιτικά, Politika). Como referiu Aristóteles “O homem é por natureza um animal político” (Aristóteles, livro I, 1253.a2), ou seja, no humano o ato de governar e decidir é a política.

A arte absorve o que de mais íntimo tem a humanidade, sendo o fruto mais criativo do nosso cérebro consciente. A arte expõe o nosso subconsciente, “ajudou a consolidar grupos sociais e a promover a organização social; apoiou a comunicação; compensou os desequilíbrios emocionais causados pelo medo, pela raiva, pelo desejo e pela mágoa; e provavelmente abriu as portas ao longo processo de conhecimento de memórias externas da vida cultural...” (Damásio, 2010: 362).

A representação da violência coletiva para ritualizar, exaltar, servir de exemplo, documentar ou denunciar são processos que observamos na arte. Por detrás da violência está o instinto, mas o humano transforma a violência em memória através da arte. Neste texto vamos realizar um percurso sobre a arte e a violência coletiva. Trata-se de uma trajetória onde se procura observar através da arte, como cada sociedade, em cada época, observa a violência coletiva. No Brasil, a violência coletiva também apresenta reflexos na arte. Ao longo deste percurso, vamos realizar uma leitura diacrónica de diferentes momentos da violência na arte, apesar de ser um tema muito vasto.

1. A busca das origens das representações de violência

Essa busca pelas origens nos conduz à arte rupestre. As primeiras comunidades de caçadores-recolectores expressaram nas rochas e na arte móvel, a sua espiritualidade. Essa iconografia é universal, encontra-se disseminada onde o homem deixou os seus registos gravados ou pintados nas rochas. No Brasil (fig. 1), num dos complexos artísticos mais conhecidos, a Serra da Capivara (Piauí), temos presente a ritualização da violência, mais concretamente na Serra Branca, talvez de 10000 a.C., estudada por Chris Buco, onde, entre cerca dez mil sítios, surgem poucas imagens guerreiras. Nestas representações observamos dois grupos que se defrontam com as suas armas, mostrando movimento e distribuídos em área e não numa sequência linear (Buco, 2012, p. 483). Nesta violência ritualizada não se destaca nenhum personagem nas pinturas rupestres da Serra Branca, na Serra da Capivara.



Figura 1. Toca do Conflito, Serra Branca, Serra da Capivara (Piauí-Brasil).
Fonte: Buco, 2012, fig. V.75, C.

Noutros sítios de arte rupestre, as representações da violência ritualizada estão presentes, como nos casos da Gruta de Cougnac e da Gruta de Pech-Merle, com datações de 20000 anos antes do presente, onde figuras de xamãs, ou figuras de homens-animais, estão pintadas com lanças espetadas nos seus corpos (Guilaine e Zammit, 2001). Trata-se de uma evidente representação de violência ritualizada onde o xamã, personagem central, no decorrer de uma dança incorporava, como hipótese, “espíritos dos animais” que representavam (Vitebsky, 2001). Na Austrália também temos, aparentemente, a ritualização da violência, em pinturas de arte rupestre procedentes de Ngarradí-Warde-Díobkeng, no Parque Nacional de Kakadu, em que alguns autores colocam as questões: se estamos perante representações de humanos ou de seres de índole espiritual, se correspondem a duelos ou a combates coletivos (Souza, 2008).



Figura 2. Combate de arqueiros, Morella la Vella (Valência-Espanha).
Fonte: Souza, 2013, p. 16.

Esta iconografia também estava presente nas primeiras comunidades de agricultores-pastores da Europa, como é o caso do abrigo de Morella la Vella (fig. 2), província de Castellón, na Comunidade Valenciana, cerca do VI milénio a.C., em Espanha, onde dois grupos de arqueiros, com movimentos rápidos, estão repartidos num espaço onde nenhum elemento se destaca (Souza, 2008). Como nas representações anteriores, podemos estar perante a iconografia de uma dança e,

portanto, de uma violência ritualizada, na qual não se sobressai nenhum dos personagens.

No Egito do primeiro faraó (fig. 3), temos uma alteração do modelo social nas imagens de violência coletiva. A obra de arte icônica deste modelo é a “Placa de Narmer” (Museu do Cairo), de 3100 a.C., onde claramente se evidencia um personagem central, que assume dimensão superior e diferentes tipos de representação. O faraó surge como homem de estatura maior, como touro, como falcão e com o nome em hieróglifos e figura humana, assente em planos horizontais, simbolizando a ordem. O inimigo surge a ser destruído ou já está decapitado, sendo diferente fisicamente, com os seus penteados desordenados. Trata-se da violência política da guerra, que exalta e promove o líder vencedor, enaltecendo-se as suas qualidades de líder militar.



Figura 3. Placa de Narmer, Egito. Egyptian Museum, Cairo. Disponível em < <https://www.ancient.eu/image/4412/> > Acesso em 04/08/2017.

Em Roma, as imagens de violência coletiva tiveram muitas facetas. Por um lado, a violência para exaltar e, por outro, a violência para servir de exemplo. Este último

caso refere-se à escultura de “Adriano a pisar os vencidos” (fig. 4) (Museu Arqueológico de Istambul). É uma obra onde o imperador Adriano (117-138 d.C.) surge a pisar um judeu vencido depois da revolta de Bar Kokhba, entre os anos de 132 e de 135. A escultura foi logo executada no ano de 135 e estava no Teatro de Hierapyma, em Creta (na atualidade Ierápetra) e várias cópias foram expostas nas províncias orientais do império, para servirem de exemplo. Trata-se de uma violência destinada a humilhar os vencidos. Na sequência desta revolta, a província da Judeia passou a designar-se de Palestina, a cidade de Jerusalém foi rebatizada de Élia Capitolina, no antigo templo judaico ergueu-se uma estátua de Zeus e foi construído um templo à deusa grega Afrodite (Zanker, 2008).



Figura 4. Adriano a pisar os vencidos, Ierápetra (Creta, Grécia e Museu Arqueológico de Istambul).

Fonte: fotografia de Luis Jorge Gonçalves, 2010.

Em outra escultura romana, do século III, o “Sarcófago Ludovisi” (fig. 5), cuja designação se deve ao facto de ter integrado a coleção da família Ludovisi, temos a violência política através da guerra, com a exaltação de Ostiliano, filho do imperador Décio (imperador de 249-251).



Figura 5: Sarcófago Ludovisi, Palácio Altemps, Roma. Fonte: fotografia de Jastrow, 2006. Disponível em <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Grande_Ludovisi_Altemps_Inv8574.jpg> Acesso em: 02/08/2017.

É um frontal de sarcófago com uma batalha entre romanos e bárbaros. Ostiliano está no centro da composição, montado no cavalo, cujo retrato está bem exposto, como general que combate os bárbaros germânicos. Parece dar ordem aos seus soldados para avançar sobre os inimigos. Os romanos estão na posição superior, organizados, equipados a rigor, face aos bárbaros, que estão em uma posição inferior, com seus troncos predominantemente despidos e desmoralizados. Este é um tema iconográfico bem representado na arte romana, sinalizando a cena do herói e líder que esmaga o inimigo (Bianchi Bandinelli, 1999; Bianchi Bandinelli e Torelli, 2000).

2. O Brasil e a violência das imagens

Do Brasil, após o ano de 1500, temos a iconografia de violência coletiva em diversos momentos e com diferentes intuitos. Hans Staden, na sua obra *Viagem ao Brasil*, de

1557, sobre as suas aventuras no Brasil, em 1548 e 1549, deixou-nos uma documentação da violência entre grupos indígenas e entre estes, e os europeus. Legou-nos descrições e imagens de batalhas, cenas de canibalismo ou de execução de prisioneiros. Em todos os casos, revela trata-se de uma violência coletiva, onde a ação política através da guerra, se manifesta. Nas imagens de guerras não se evidenciam líderes e nas representações de canibalismo amplifica-se o ato de extrema violência, em que se destacam os corpos dilacerados a serem preparados para o consumo (fig. 6). As imagens estavam destinadas a chocar. Mostravam ainda, quanto os povos do Novo Mundo eram selvagens. Era uma informação subliminar que passava a mensagem de que estes povos estavam incessantemente em guerra, sendo esta a sua condição natural (Clastre, 2010).

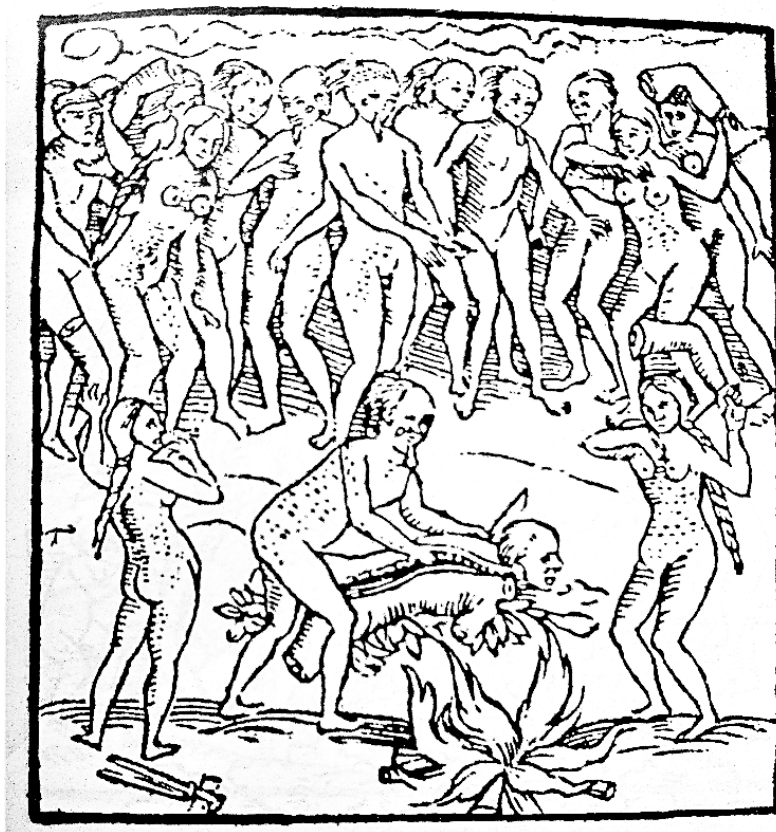


Figura 6: Esquartejamento do corpo do prisioneiro.
Fonte: Staden, 2010, cap. XXIX, p.165.

No Brasil a documentação da violência tem um momento importante, no século XIX, através das imagens de Jean-Baptiste Debret (figs. 7 e 8) que esteve neste país, entre

1816 e 1831, e de Johann Moritz Rugendas (fig. 9), que permaneceu no Brasil entre 1822 a 1825 (Dias, 2014).



Figura 7. *Feitors corrigeant des negres*, de Jean-Baptiste Debret. Litografia de Thierry Frères. Fonte: Disponível em < <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3408> />. Acesso em 03/08/2017.

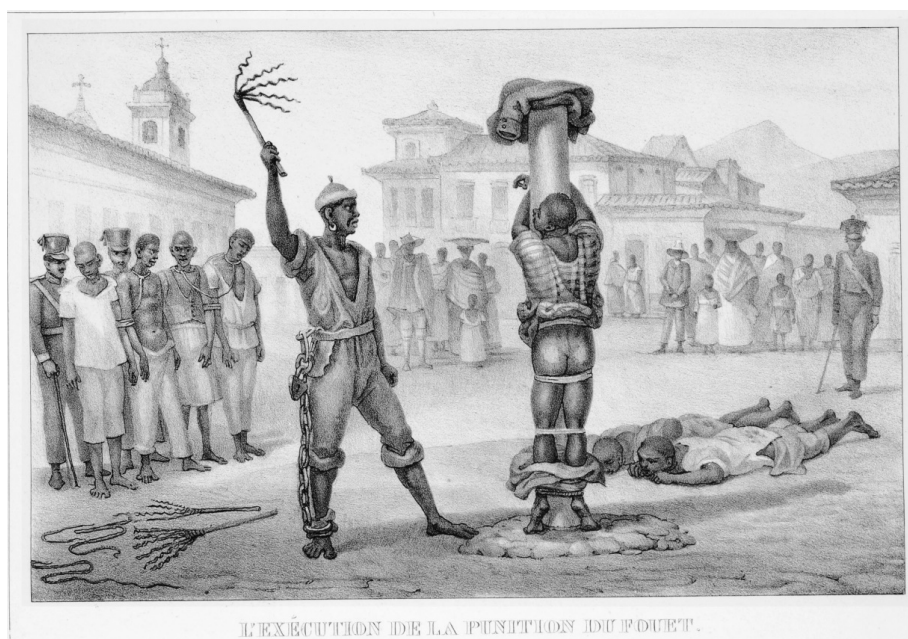


Figura 8. *L'exécution de la punition du fouet. Nègres ao tronco*, de Jean-Baptiste Debret. Litografia de Thierry Frères. Fonte: Disponível em < <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3746>>. Acesso em: 03/08/2017.



Figura 9. *Punitions Publiques*. Castigo Público, de Johann Moritz Rugendas. Litografia. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra5762/castigo-publico>>. Acesso em: 03/08/2017.

Ambos nos legaram imagens do cotidiano brasileiro, nomeadamente no Rio de Janeiro. Não deixaram de documentar uma sociedade onde a violência coletiva estava presente, através da violência social sobre os escravos. Era ainda uma violência para servir de exemplo aos outros escravos. Documentaram estes castigos humilhantes aplicados contra os escravos, realizados diante do público, através da expressão de imagens, que ainda nos impressionam em nossos dias. A riqueza iconográfica e documental leva-nos a uma reflexão profunda da violência social que o cotidiano desse período revelava. Os dois artistas apresentaram os castigos no pelourinho, evidenciando o lado humilhante de espetáculo público e o sofrimento após o castigo, com vestígios de sangue na roupa. Johann Moritz Rugendas não deixou de documentar as condições de transporte dos escravos. Jean-Baptiste Debret registrou o castigo do feitor ao escravo completamente amarrado, tendo num segundo plano, outro castigo a um escravo, através de um negro. As imagens destes artistas traduzem uma violência social cotidiana que se tornara banal.

Por outro lado, Pedro Américo fixou a violência coletiva política através da exaltação dos líderes políticos brasileiros na guerra. Trata-se de dois quadros “A Batalha de Campo Grande” (fig. 10), de 1871 (332 x 530 cm, óleo sobre tela, Museu Imperial), e “A Batalha de Avaí” (fig. 11), de 1872-1877 (600 x 1.100 cm, óleo sobre tela, Museu Nacional de Belas-Artes). São imagens heroicas de duas batalhas da Guerra do Paraguai (1865-1870), concretizadas logo após o fim da guerra (Schwarcz, 2013). Em ambos os quadros, está presente o modelo iconográfico do “Sarcófago Ludovisi”, bem difundido noutros monumentos romanos, como a coluna de Trajano (Brilliant, 1987; Bianchi Bandinelli, 1999; Bianchi Bandinelli e Torelli 2000). Neste modelo iconográfico o líder evidencia-se, os exércitos vencedores estão bem fardados, os inimigos desordenados, difusos e seminus. As telas revelam a necessidade de criar líderes fortes para o Brasil, perante inimigos sem líder, incapazes de fazerem frente aos bem organizados vencedores.



Figura 10. A Batalha de Campo Grande, de Pedro Américo, 1871. Museu Imperial. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e0/Batalha_de_Campo_Grande-_1871_b.jpg> Acesso em: 29/07/2017.



Figura 11. Batalha do Avai, de Pedro Américo. Museu Nacional de Belas Artes. Disponível em <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Americo-ava%C3%AD.jpg>> Acesso em: 29/07/21017.

Por último, centramo-nos no documentário investigativo de vinte anos de violência no Brasil, o filme “À queima-roupa”, de Theresa Jessouroun (figs. 12 e 13), de 2014, baseado em factos reais ocorridos em 1993 em Vigário Geral, um bairro pobre da Zona Norte do Rio de Janeiro. A partir desta chacina, outras mais são apresentadas, como a de 2005, onde 30 pessoas foram assassinadas na Baixada. Nesta obra, baseada em depoimentos dos envolvidos, quer da polícia, quer da população, foi montado um relato sobre o massacre ocorrido, em que os policiais chacinaram indiscriminadamente os habitantes. Dezenas de policiais mataram vinte e uma pessoas em Vigário Geral, para vingar a morte de quatro policiais pelo tráfico. Trata-se de uma obra que documenta e denuncia a violência policial, a violência social, a corrupção e os seus esquemas. As suas imagens reais e ficcionadas remetem para a iconografia que antes evocamos.

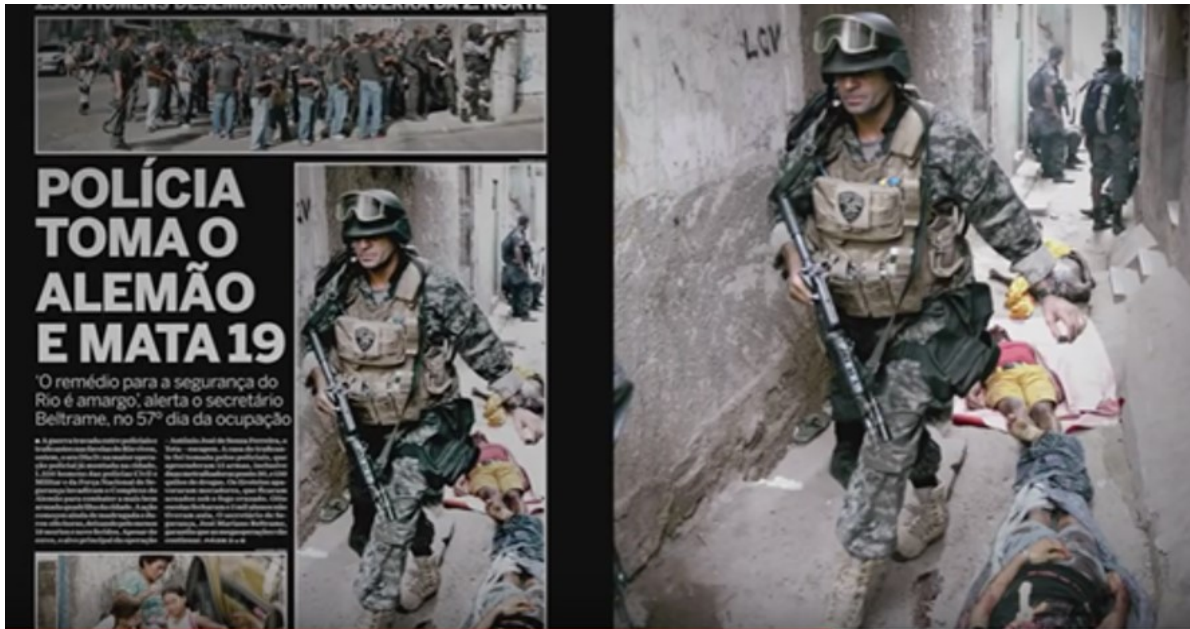


Figura 12. Print screen da cena no 1'43" do trailer de 2'31" - À Queima Roupas - Trailer - Oficial - HD. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=c4E4vii05lw>> Acesso em 04/08/2017.



Figura 13. Cena de 'À queima roupa', de Theresa Jessouroun. Fonte: Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/filme-sobre-violencia-policial-abre-competicao-de-documentarios-da-premiere-brasil-14050137#ixzz4ngacWTwUstest>> Acesso em 05/08/2017.

As imagens da “Placa de Narmer”, com os vencidos decapitados, a escultura de “Adriano a pisar os vencidos”, com o vencido rebaixado, as imagens de Jean-Baptiste Debret e Johann Moritz Rugendas, com humilhação cotidiana nas ruas das cidades, são evocações que estão presentes em “À queima-roupa”, na contemporaneidade. Os policiais que abatem jovens indefesos, como demonstração de seu poder, surgem bem equipados, bem vestidos, altivos e pisam, sem piedade, os abatidos. Parece que retomamos a “Placa de Narmer” ou a estátua de “Adriano a pisar os vencidos”. O filme “À queima-roupa”, de Theresa Jessouroun, evoca a iconografia da violência coletiva, em toda a sua dimensão crítica. É uma denúncia sobre a violência praticada por aqueles que detêm o poder. Como escreveu Euclides da Cunha, a propósito da campanha militar de Canudos: “Aquela campanha lembra um refluxo para o passado. E foi, na significação integral da palavra, um crime. Denunciemo-lo.” (Euclides da Cunha, 1901).

3. Uma síntese da iconografia da violência

Neste percurso sobre a iconografia da violência, abordamos a violência coletiva na arte, mediante a seleção de algumas imagens pontuais que, mesmo diante da extensão e profundidade que esta temática requer, permite-nos verificar uma trajetória para esta breve reflexão.

Inicialmente, a iconografia apresentada nas pinturas rupestres (figuras 1 e 2) revela uma violência ritualizada, onde não se percebe a existência de hierarquias de poder, mas ressalta-se o valor do rito, da preservação da memória de uma comunidade e a continuidade das suas práticas sociais. No Egito do primeiro faraó, quando se observa a “Placa de Narmer” (fig.3), a iconografia evidencia o poder hierárquico, aliado ao religioso, com a exaltação desta superioridade na guerra, diante dos inimigos, no gesto de violência hierarquizada, que atua como uma “educação do olhar do espectador” para a submissão pela força e respeito às regras e códigos pré-estabelecidos como lei maior, à uma sociedade dominante.

Em Roma, na escultura de Adriano a pisar sobre os inimigos (fig.4), a iconografia da violência atua como uma propaganda de exaltação do poder que sobrepuja o inimigo. A “educação do olhar”, neste caso, direciona estrategicamente o espectador para um

exemplo de conduta de submissão e obediência. Esta mesma abordagem estratégica de propaganda de poder aparece também, em uma escala de cunho mais privado, mas também público, no “Sarcófago Ludovisi” (fig. 5), onde há uma cena de violência política direcionada à guerra, com vários componentes. A violência coletiva, nesta obra, exalta o poder do filho do Imperador, porém exibe uma comoção emocional. A teatralidade se apresenta nos contrastes. Aqui se inclui a presença dos cavalos simbolizando a força, a energia, a pujança do povo romano sobre o povo bárbaro, como também simboliza o transporte das almas para o outro mundo, em uma síntese dramática que se expressa com teatralidade. Trata-se de um modelo iconográfico difundido em outras obras, que inspirou e influenciou os olhares e a criação de diversos artistas através dos tempos.

O esquartejamento do corpo de um prisioneiro, na figura 6, apresenta uma vertente extrema da violência coletiva, em que um inimigo devora o outro – uma violência coletiva antropofágica. A prática desta ritualística, envolvendo a todos de uma comunidade indígena específica, vingava a morte de seus componentes, como demonstração de poder e força diante do inimigo, causando horror aos olhos do espectador. Esta cerimônia tribal aparece num conjunto de nove imagens que ilustram a narrativa do autor, sendo esta imagem da figura 6, escolhida para esta reflexão, a sexta imagem da sequência original. Os detalhes da narrativa de Hans Staden (1557) descrevem, com precisão, os pormenores da imagem. Trata-se da reprodução fotográfica de uma gravura original, em que se ignora se os desenhos foram realizados pelo autor, ou por alguém a quem ele teria indicado todos os detalhes. Na cena vemos o conjunto de indígenas ao fundo, com dois figurantes, em destaque à esquerda e à direita, segurando as pernas já cortadas. Mais à frente, quatro personagens principais se apresentam, sendo três indígenas e o prisioneiro, com seu tronco suspenso sobre a fogueira. É importante ressaltar que esta imagem revela mais uma conotação: o prisioneiro, cuja fisionomia parece ser de um europeu, mesmo esquartejado, com as costas partidas ao meio, tendo sido retirados os seus intestinos, continua de cabeça erguida.

As figuras 7 e 8, com imagens de Jean-Baptiste Debret e a figura 9, de Johann Moritz Rugendas, condensam os olhares de ambos os artistas para a violência coletiva social,

que se deflagrava em praça pública. A hostilidade dos feitores e capatazes promoviam a dor e o sofrimento contra os escravos, de uma forma aguda, até que o sangue se tornasse visível. Este sangue configurou-se como um ícone que exemplificou o auge do resultado para a desobediência, aos parâmetros dominantes. Nestas imagens vemos também o mesmo tipo de violência aplicada pelos próprios escravos contra os seus companheiros, exercendo também o papel do capataz ou feitor, a mando destes. Este é mais um aspecto da perversidade desta violência coletiva social que, por um lado, pode promover uma dupla humilhação, quando um escravo açoita o outro. Por outro lado, o escravo como agente deste sistema, podia experimentar momentos de um efêmero poder que, para ele, nunca iria existir de forma real, integral e duradoura. Nota-se na figura 8 as posturas sofridas dos demais escravos e o distanciamento das figuras que assistem. Na figura 9, de Johann Moritz Rugendas, a cena forte do castigo, onde os espectadores se apresentam em um semicírculo, há também outra forma de violência velada, que é a indiferença e a imparcialidade mescladas à uma atitude de integração à esta “forma de atração cotidiana”, como mais um acontecimento corriqueiro, com a violência social oficializada enquanto espetáculo público.

Os quadros de Pedro Américo (figuras 10 e 11) são construções simbólicas em que o artista fixa heróis que justificam uma identidade para o Brasil. Ao longo da história geral, observa-se que todas as nações precisam da guerra para se afirmar e, como exemplo, a Independência do Brasil foi um ato palaciano, não ocorreu mediante uma guerra de independência ou de lutas de grandes proporções revolucionárias. Neste sentido, “A Batalha de Campo Grande” e “A Batalha de Avaí” são obras que criam uma identidade nacional, uma legitimação militar e principalmente, constroem o ideário do heroísmo nacional, mediante a iconografia em que a pintura exerce a teatralidade e a busca da beleza para os padrões da época, para retratar uma violência como exercício do heroísmo a serviço da criação desta identidade nacional.

Esta é a trajetória das múltiplas violências, com a qual estamos a refletir: violência coletiva ritualizada; violência coletiva hierarquizada; violência coletiva política; violência coletiva de propaganda do poder; violência coletiva política direcionada à guerra; violência coletiva antropofágica; violência coletiva social; violência coletiva

velada; violência coletiva heroica a serviço da construção da identidade nacional e chegamos ao ápice do que seria um exemplo extremo de uma violência coletiva – em que a barbárie justifica a morte como benfeitora da sociedade – em que a chacina aparece contraditoriamente como ato de limpeza social. Este é o tema central do filme brasileiro “À queima-roupa” (figuras 12 e 13) – documentário onde a sétima arte denuncia a violência coletiva e a sofisticação da barbárie. A arte atua para revelar as narrativas e as duras imagens, que deflagram que a violência coletiva social não é um fármaco para a cura da sociedade. Ao contrário do que dizia o Profeta Gentileza que “gentileza gera gentileza”, podemos traçar o paralelo oposto, ao afirmar que a violência gera também a violência. Pode ser desencadeada e ampliar, ainda mais, o seu nível de atuação sobre a sociedade.

Para finalizar, a imagem da figura 14 foi selecionada por apresentar uma síntese da violência coletiva social que revela a vulnerabilidade e impotência da individualidade, diante do desejo do que se espera de uma nação: que é viver em paz – sentimento universal. O sangue é o fluido primordial da vida e aqui, esta violência sem rosto, expressa na fotografia, condensa todas as demais violências abordadas.

Enquanto sangue que flui, que se esvai, ou que choca, a arte também é manifestação da vida e da morte, e encontra seus diversos meios de expressão e de questionamento, em qualquer época ou contexto. Na literatura, por exemplo, Em *Crime e Castigo*, Dostoiévski em 1886 já enunciara criticamente, sobre o sangue na sociedade, através da fala de um de seus personagens, a respeito do sangue que todos derramam “[...] o que se verte e sempre se há de verter no mundo como uma torrente, o que corre como champanha e pelo qual se coroam no Capitólio e se chamam depois de benfeitores da humanidade” (Dostoiévski, 2004 :559).

Até que ponto a violência coletiva social utiliza esta roupagem de benfeitora da humanidade? As imagens de violência expressas nas mais diversas formas artísticas são utilizadas com este propósito? No decorrer dos tempos, a arte tem expressado amplamente as diversas realidades, as visões de mundo e podemos encontrar obras de arte que refletem estes anseios como forma de divulgação estratégica do poder,

mas principalmente também há a iconografia na arte, que busca analisar a sociedade e provocar, questionar, refletir, denunciar, chocar e recriar as relações com o mundo.



Figura 14. Fotografia do artigo “A violência não pode continuar dominando o Brasil”. Disponível em: <<http://www.jornalopiniaopublica.com.br/single-post/2016/1/28/A-viol%C3%Aancia-n%C3%A3o-pode-continuar-dominando-o-Brasil>> Acesso em: 04/08/2017.

A arte, diante de seu intenso substrato social puramente humano, esta matéria viva, invisível e orgânica – visceral – que leva o homem a criar e recriar seu mundo simbólico, é também registro e documento para interpretar uma sociedade no tempo e espaço.

Referências

ARISTÓTELES. **Política**. Lisboa: Nova Vega, 2016.

BIANCHI BANDINELLI, R. B. **Roma: L'Arte Romana nel Centro del Potere**. Milano: BUR Arte, 1999.

BIANCHI BANDINELLI, R. B.; TORELLI, M. **El arte de la antigüedad Clásica, Etruria e Roma**. Madrid: Ediciones Akal, 2000.

BRILLIANT, R. **Narrare Per Immagini. Racconti di Stori nell'arte etrusca e romana**. Firenze: Giunti Barbéra, 1987.

BUCO, C. **Arqueologia do Movimento. Relações entre Arte Rupestre, Arqueologia e Meio Ambiente, da Pré-história aos dias atuais, no Vale da Serra Branca. Parque Nacional Serra da Capivara, Piauí, Brasil**. [Tese de doutoramento apresentada na Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Portugal]. Vila Real: UTAD, 2012.

CLASTRES, P. **Archeologie de la violence. La guerre dans les sociétés primitives**. Paris: L'Aube, 2010.

CUNHA, E. **Sertões**. São Paulo: Editora Três, 1973.

DAMÁSIO A. **O livro da consciência: a construção do cérebro consciente**. Lisboa: Temas e Debates, 2010.

DIAS, E. Arte e academia entre política e natureza (1816-1857) In: BARCINSKI, F.W. (org.). **Sobre a arte brasileira da pré-história aos anos de 1960**. São Paulo: Sesc e Martins Fontes, 2014, pp. 136-173.

DOSTOIEVSKI, Fiodor M. **Crime e Castigo**. [Publicação Original: 1866]. São Paulo, Biblioteca Digital da PUC-Campinas. [Data da Digitalização: 2004]. Disponível em: <file:///C:/Users/ljgon/Desktop/Fiodor%20Dostoievski-1.pdf> Acesso em: 5/08/2017.

GUILAINE, J.; ZAMMIT, J. **Le sentier de la guerre. Visage de la violence préhistorique.** Paris: Seuil, 2001.

HOUAISS, A. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.** Lisboa: Circulo dos Leitores, 2003.

KRUG, E. G.; DAHLBERG, L. L.; MERCY, J. A.; ZWI, A. B.; LOZANO, R. **Informe mundial sobre la violencia y la salud.** New York: Organización Panamericana de la Salud, 2012.

SCHWARCZ, L. **A batalha do Avaí - a beleza da barbárie:** a Guerra do Paraguai pintada por Pedro Américo. Rio de Janeiro: Sextante, 2013.

SOUZA, Ph. **La guerra en el mundo antiguo.** Madrid: Akal, 2008.

STADEN, H. **Viagem ao Brasil.** Texto integral, 1557. São Paulo: Martin Claret, 2010.

VITEBSKY, P. **O Xamã: viagens de alma, transe, êxtase e cura desde a Sibéria ao Amazonas.** Köln: Taschen, 2001.

ZANKER, P. I barbari, l'imperatore e l'arena. Immagini di violenza nell' arte romana. In: **Un' arte per l'impero. Funzione e intenzione delle immagini nel mondo romano.** Milano: Electra, 2002, pp. 38-62.