



ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

CB
HA

ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Realização



Organização



UFRJ
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

 **UFU** Universidade
Federal de
Uberlândia



UFPEL



UFRRJ UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL
DO RIO DE JANEIRO


CEFET/RJ

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte – Fundado em 1972

Presidente de Honra (in memoriam) – Walter Zanini

Diretoria (2020-2022)

Presidente – Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)

Vice-presidente – Neiva Bohns (UFPEL)

Secretária – Rogéria de Ipanema (UFRJ)

Tesoureiro – Arthur Valle (UFRRJ)

Conselho Deliberativo do CBHA (2020 – 2022)

Almerinda da Silva Lopes (UFES)

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)

Luiz Alberto Freire

Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)

Marize Malta (UFRJ)

41º Colóquio do CBHA (2021): Arte em Tempos Sombrios

Comissão Organizadora

Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA) (presidente)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA)

Marize Malta (UFRJ/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

Sandra Makowiecky (UDESC/CBHA)

Comitê Científico

Almerinda Lopes (UFES/ CBHA)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA) Bianca Knaak (UFRGS/ CBHA)

Blanca Brites (UFRGS/CBHA)

Camila Dazzi (CEFET-RJ/ CBHA)

Fernanda Pequeno (UERJ/ CBHA)

Fernanda Pitta (Pinacoteca-SP/ CBHA)

Marco Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)

Maria do Carmo de Freitas Veneroso (UFMG/CBHA)

Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/ CBHA)

Marília Andrés Ribeiro (UFMG/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Niura A. Legramante Ribeiro (UFRGS/ CBHA)

Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS/ CBHA)

Raquel Quinet Pifano (UFJF/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/ CBHA)

Vera Pugliese (UnB/ CBHA)

Imagem da capa

Lydio Bandeira de Mello (1929 -), *Sem título*, 2019. Carvão crayon e pastel seco, 75 x 55 cm; Foto: Rafael Bteshe

Diagramação

Vasto Art

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (41: 2021)

Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em tempos sombrios

– Evento online - 23-27 nov. 2021. (Organizadores: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle). São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2022 [2021].

1371 p : 21X37 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.41>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 41o. Colóquio do CBHA.

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte

CDD: 709.81

Éder Oliveira e a face da violência

Ademilton Azevedo de Arruda Júnior, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
<https://orcid.org/0000-0003-4049-8758>
ademilton.arruda@ufrgs.br

Resumo

Este artigo apresenta uma discussão teórica integrante de uma pesquisa de mestrado em andamento. Tem como objetivo investigar a representação imagética da violência na arte contemporânea em Belém do Pará. Para a ocasião, selecionou-se duas séries de pinturas em tela (Pixel e Das formas possíveis de se esconder) desenvolvidas pelo artista Éder Oliveira entre 2016 e 2019. Por intermédio do estudo imagético desse conjunto de obras guiado por apontamentos teóricos de autores como Hannah Arendt, Judith Butler, Orlando Maneschy, Clay Anderson Nunes Chagas e Yves Michaud, foi possível identificar a apropriação iconográfica feita pela pintura e a resignificação da temática da violência urbana e refletir sobre suas raízes históricas, assim como a sua mediação extensiva e consequente banalização.

Palavras-chave: Arte Contemporânea. Pintura. Belém. Violence. Éder Oliveira.

Abstract

This article presents a theoretical discussion that is part of an ongoing master's research. It aims to investigate the imagery of violence in contemporary art in Belém do Pará. For the occasion, two series of paintings on canvas were selected (Pixel and On the Possible Ways to Hide) developed by the artist Éder Oliveira between 2016 and 2019. Through the imagery study of this set of works guided by theoretical notes from authors such as Hannah Arendt, Judith Butler, Orlando Maneschy, Clay Anderson Nunes Chagas and Yves Michaud, it was possible to identify the iconographic appropriation made by painting and the redefinition of the theme of urban violence and reflect on its historical roots, as well as its extensive mediation and consequent trivialization.

Keywords: Contemporary Art. Painting. Belém. Violence. Éder Oliveira.

Vermelho sangue

O estado do Pará — que carrega a cor vermelha em sua bandeira como símbolo do sangue de seu povo — tem em seu passado recente diversos conflitos de violência que adentraram para a história nacional e internacional, entre elas: Os conflitos armados em busca de ouro na Serra Pelada, atual município de Curionópolis (1980); O massacre de Eldorado dos Carajás (1996); A rebelião do presídio São José Liberto no centro de Belém (1998); O assassinato da missionária estadunidense Dorothy Stang, ocorrido no município de Anapu (2015); Rebelião no presídio do município de Altamira (2019), este último, provocado após uma briga entre organizações criminosas terminou com dois agentes prisionais feitos reféns e com um saldo de 16 presos decapitados de um total de 57 mortos.

Tal histórico conflituoso tanto do estado como da Região Metropolitana de Belém (RMB), composta pela capital Belém e mais seis municípios¹, têm sofrido com a perpetuação da violência e seu difícil controle constatado pelas constantes presenças das cidades da RMB no ranking das cidades mais violentas do mundo. Em pesquisa publicada em março de 2019, a capital Belém foi eleita a 12ª cidade mais violenta do mundo. Foram 1.627 homicídios para os 2,4 milhões de habitantes, contando cerca de 65,31 homicídios para cada 100 mil habitantes, conclusão de um estudo feito pela Organização Não Governamental (ONG) mexicana Conselho Cidadão para a Segurança Pública e Justiça Penal². Problemática decorrente de inúmeros fatores presentes dentro de uma perspectiva global como: a conturbação; a especulação imobiliária; a escassez de projetos de infraestrutura urbana; assim com a falta de políticas sociais que atendam demandas básicas como saneamento básico, educação e cultura. E ainda, perpassando por questões mais específicas como a superlotação de presídios, a existência de facções criminosas e a presença de milícias que se estabilizaram na região nas últimas décadas devido à ineficiência do Estado na criação e na instauração de planos de segurança. Sobre essa ausência do poder público o geógrafo Clay Anderson Nunes Chagas argumenta que:

Os espaços onde há baixa estrutura organizacional de família, igrejas, centros comunitários e mesmo a participação do Estado, como é o caso de bairros pobres ou áreas de invasão, passam a ser um ponto propício para o surgimento da criminalidade e da violência. Assim, fica mais difícil o controle social e contribui na proliferação da violência e da criminalidade, uma vez que a sociedade local não consegue se mobilizar para impedir tal situação, permitindo a proliferação da ação de grupos de criminosos que disputam o

¹ A região Metropolitana de Belém é atualmente composta por sete municípios: Belém, Ananindeua, Marituba, Benevides, Santa Izabel do Pará, Santa Bárbara do Pará e Castanhal.

Disponível em: <<http://www.belem.pa.gov.br/planodiretor/paginas/brasao.php>> Acesso em 30 de ago. de 2021.

² Disponível em: <<https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/06/10/brasil-cai-10-posicoes-em-ranking-sobre-paz-pandemia-deve-agravar-violencia-no-mundo-diz-relatorio.ghtml>> Acesso em: 11 de jan. 2021.

território. Essa realidade é bastante presente na Região Metropolitana de Belém, o que fica evidente, principalmente, pelo acelerado processo de periferização que as cidades que fazem parte da RMB apresentam. (CHAGAS, 2014, p.187).

De acordo com a afirmação de Chagas, constata-se que as populações de baixa renda residentes nas periferias das cidades encontram-se à margem de qualquer amparo. Situação aliada à ausência do Estado que omite-se diante das necessidades da população de baixa renda, mantendo a atenção voltada somente para as classes dominantes das quais sofre pressão, Chagas (2014).

Parte da população que reside na periferia é somente lembrada no período eleitoral. Essas comunidades são subjugadas por políticas que estão enraizadas na cultura brasileira como a do *Coronelismo* e seus currais eleitorais. Essenciais a preservação e a influência da *Política dos Governadores*, que consiste basicamente em uma troca de favores que vão do nível municipal ao federal. Quando não, são vítimas da implementação de ações e ideias de uma agenda de discurso político neoliberal que institui a precariedade de forma majoritária colaborando para a propagação da desigualdade nas condições de existência e oportunidades e por consequência a violência. Nesses locais é fácil notar a perda do direito à cidadania e a proliferação dos mais variados tipos de violências e crimes.

E em meio a esse cenário sócio-cultural a problemática da violência é agravada e sustentada por padrões de pensamentos e discursos, perpetuados no pensamento contemporâneo e ratificados por parte da mídia. Onde reportagens e matérias sensacionalistas contribuem na produção de sentidos que distorcem a realidade e ratificam a desigualdade e o preconceito como afirma o filósofo francês Yves Michaud:

A violência, com a carga de ruptura que ela veicula, é por princípio um alimento privilegiado para a mídia, com vantagem para as violências espetaculares, sangrentas ou atroztes sobre as violências comuns, banais e instaladas. (MICHAUD, 1989, p.49).

Além dos recortes dos fatos não corresponderem à completude da situação e conseqüentemente a toda a verdade, a imparcialidade é deixada de lado em pró da audiência e posterior faturamento dentro de um sistema capitalista, onde se ganha com a exploração da violência e o sofrimento alheio.

Vermelho tinta

Atento à perversa dinâmica midiática, o artista plástico paraense Éder Oliveira (1983), por intermédio de suas pinturas nos proporciona a possibilidade de fazer uma reflexão sobre essa conjuntura de violência sofridas pelas camadas mais pobres da população que estão à margem da sociedade. Sujeitos que em um

momento de vulnerabilidade tem a sua imagem veiculada e explorada pela mídia que os retrata como vilões dentro de uma narrativa operada pelo capitalismo.

Oliveira é um artista plástico paraense oriundo do município de Nova Timboteua, localizado na zona bragantina no nordeste do Pará. Formou-se em Licenciatura em Educação Artística pela Universidade Federal do Pará em 2007. Suas obras apresentam-se comumente nas formas de aquarelas, pinturas urbanas, *site-specifics*, óleos sobre tela e objetos. Suas duas séries de pinturas apresentadas aqui foram desenvolvidas na forma de retratos, advindos da apropriação de fotos publicadas na imprensa, em meio ao caderno de polícia dos jornais de grande circulação da capital paraense. As imagens coletadas pelo artista são de sujeitos anônimos, suspeitos de terem cometido crimes.

Em suas pinturas Oliveira é minucioso, marcas de expressão ou sinais de envelhecimento como rugas e cabelos brancos são amplamente detalhados (Figura 1), particularidades que além de darem um aspecto pitoresco terminam por enriquecer seus retratos, propriedades da figura que permitem que os indivíduos retratados contem suas histórias através de seus corpos. Gestos, trejeitos, expressões de quem se encontra em uma situação vexatória e de medo ganham forma em suas pinceladas. Seus retratos buscam dar voz àqueles que não as têm, devido aos sujeitos pintados estarem “aquém da sociedade”. Em um texto de sua autoria intitulado *Autorretrato*³ o artista fala um pouco desse local que resolveu investigar,

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

Sobre as representações abarcadas pelo artista, o professor e pesquisador Orlando Maneschy afirma:

A identidade do corpo representado pela imagem, em grande parte coletada nas páginas policiais, traz à tona uma espessura da fotografia, que ao subverter o preceito modernista de autoria, em uma perspectiva pós-moderna, conduz a imagem para a possibilidade de ressignificação, de reprodução, de apropriação, atingindo papel de referência, torcendo sua função inicial do objeto

³ Texto escrito para a revista Pororoca - A Amazônia, no MAR - 2014. Organizada pelo curador e crítico de arte Paulo Herkenhoff.

fotográfico, mas sem distanciar-se completamente dele. (MANESCHY, p. 151, 2018).

A ressignificação apontada por Maneschy também é obtida pelo deslocamento das personagens de seus cenários. Comumente expostos à frente de *backdrop*⁴ com logotipos e brasões policiais, onde são apresentados à mídia e a sociedade como troféus ou mesmo caças abatidas. Ao suprimir o cenário real, as imagens ganham um contexto incógnito, somente reconhecidos por aqueles que consomem ou têm conhecimento do tipo de mídia onde esses corpos e identidades são expostos. As poses dos retratados são similares umas das outras, com rostos inclinados para baixo ou para o lado, no sentido de recusa a mostrar à face; os ombros são projetados para frente denotando que seus braços estão voltados para trás presos pelos pulsos por algemas. Entretanto, este último detalhe não é visível por conta do primeiro recorte fotográfico para o jornal e posteriormente ratificado pela transposição pictórica na forma de retrato realizada pelo artista, ao qual a curadora, pesquisadora e crítica em artes visuais Daniela Labra disserta:

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

Ainda sobre a dinâmica de pintar retratos o curador Douglas de Freitas⁵ afirma que:

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

Oliveira causa um ruído ao se utilizar de uma linguagem academicista como o retrato para representar a situação social precária dessas pessoas. Por intermédio das pinceladas marcantes de aparência chapada, conseqüentemente devido à transição das fotografias publicadas em jornais para as telas, sem a presença real dos modelos (Oliveira; Labra, 2019), Oliveira transpõe a realidade trivial da tv e dos jornais. Às vezes coloridas onde os tons de marrom (Figura 1) da cor próprio da pele

⁴ São painéis com vários logotipos ou apenas uma predominante, comumente usado em ações publicitárias ou em coletivas de imprensa.

⁵ Curador da exposição solo de Éder Oliveira na galeria tal intitulada Páginas Vermelhas em 2015.

“pessoa amazônida” quase sempre compõem a paleta de cores dos retratos, quando não as telas são monocromáticas em escala de tons de azul ou cinza (Figuras 2 e 3) ou comumente vermelho cor atribuída em si a violência e ao sangue. Pintar em escala de cores foi a forma que Oliveira encontrou para facilitar a sua rotina de pintura, pois por ser daltônico⁶ tem dificuldade em enxergar e identificar certas cores. Entretanto, mesmo em tons monocromáticos de cores fortes conseguimos distinguir que a pele dos retratados nas pinturas é escura, é negra.



Figura 1. Éder Oliveira, Sem título (Série Pixel), 2016, Óleo sobre tela, 70x100cm, Fonte: Site do artista.

No fundo há na premissa de Oliveira uma busca por uma certa “identidade local”, deles (os retratados) e também sua (o artista), tema foco da sua pesquisa pictórica, o que o leva retratar esses indivíduos que estampam os noticiários

⁶ Daltonismo ou Discromatopsia é caracterizado como a redução da capacidade de diferenciar certas cores. Geralmente, o problema é hereditário, podendo também ser adquirido por conta de certas doenças oculares e medicamentosas. Atinge mais homens do que mulheres. Existem três tipos de daltonismo: O mais raro é o acromático, quando a pessoa enxerga apenas preto, branco e cinza. No dicromático, entre as cores vermelho, verde e azul, identifica duas delas, em qualquer combinação. O mais comum é o tricromático. A pessoa que sofre com esse tipo de daltonismo tem uma leve dificuldade para distinguir as cores. As mais afetadas são vermelho, verde e azul, e suas diferentes tonalidades. Disponível em: <<https://www.hospitalholhos.com.br/noticia/daltonismoisaibacomoadoencaage/>> Acesso em: 11 de jan. 2021.

apresentam o seu mesmo padrão e cor de pele da “pessoa amazônida”, que em sua gênese é mestiça, cabocla, negra e indígena. Os retratados são vítimas de uma cultura de discriminação e estigmatização do homem rural, definido como rústico, grosso, primitivo e violento como aponta o sociólogo José Vicente Tavares dos Santos (2009) sobre a existência de uma certa representação visual já definida da violência nas áreas urbanas:

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

Culpados ou não, os sujeitos detidos são quase todos do gênero masculino, negros com idade entre 18 e 29 anos, segundo dados do IFOPEN (2014)⁷. E antes de partirem para a custódia da justiça são alvo dos disparos das câmeras fotográficas, tem a sua imagem veiculada diretamente nos jornais sem o menor escrúpulo. Pessoas pobres e majoritariamente moradores das áreas periféricas da RMB, vítimas direta ou indiretamente da violência banalizada, sem acesso a emprego, educação e outras alternativas de sustento. Indivíduos que levam uma vida difícil, permeada pelos conflitos de violência, raça e identidade.



Figuras 2 e 3. Éder Oliveira, Sem título (Série Pixel), 2019, Óleo sobre tela, 190x160cm
Fonte: Site do artista.

⁷ Fonte: Infopen, dez/2014. PDNA, 2014.



Figura 4. Éder Oliveira. Das formas possíveis de se esconder #2, 2018, Óleo sobre tela, 80x150cm - 2018. Fonte: Site do artista



Figura 5. Éder Oliveira. Das formas possíveis de se esconder #3, 2018, Óleo sobre tela, 80x150cm - 2018. Fonte: Site do artista

Os rostos são o principal foco de Oliveira. Entretanto, às vezes, estão ocultos. Seja pelo movimento instantâneo de preservação de sua imagem como descrito

anteriormente. Quando não, são propositalmente omitidos pelo próprio artista, seja fazendo sobreposição de camadas, trazendo detalhes que compõem o cenário onde as personagens foram fotografadas, como na série *Das formas possíveis de se esconder* (2018) (Figuras 4 e 5) onde os azulejos da parede de trás dos sujeitos são sobrepostas a face dos indivíduos, impossibilitando, portanto, a sua identificação. Aqui presenciamos a realidade metafórica retratada ser atravessada por uma inserção surrealista, consequência da contemplação e do questionamento do artista em relação aos fenômenos do cotidiano.



Figura 6. Éder Oliveira, Pintura Sem título (Série Pixel), 2018, Óleo sobre tela, 190x160cm. Fonte: Site do artista.

Área cinza

Os veículos de comunicação — sejam as páginas dos jornais, noticiários de tv ou internet — tem por finalidade nos informar sobre os acontecimentos do dia a dia desde uma cobertura simples de uma cidadezinha no interior do estado até as mais complexas que repercutem mundialmente. É a maneira como nós, a sociedade, se mantém informada e atualizada. No entanto, dentro do seu caráter primordial que é informar, a mídia contemporânea é permeada por áreas cinza no que tange ao recorte dos fatos e exposição e da verdade. Manobras como omissão de dados, foco em apenas um lado da história ou até mesmo mostrando um ângulos distorcidos da realidade, para tanto valem-se da exploração da imagem de maiorias minorizadas. Além disso, a trivialidade com os meios de comunicação

tratam a violência, por intermédio das manchetes de jornal ou dos noticiários de tv sensacionalista, e que por consequência invade às conversas triviais do cotidiano, se solidifica como um terreno fértil para o que filósofa política Hannah Arendt (1999) descreve como *Banalidade do Mal*. Uma violência que estaria em acordo com o progresso de cotidianização da vida, onde o mal se torna aceitável e comum devido a repetição de atos e comportamentos dentro de um sistema, onde não se questiona sua crueldade ou consequências.

Ao cobrir com parte do cenário onde as personagens estão tanto para fragmentar como para ocultar os rostos dos suspeitos de delitos, Oliveira suspende a ideia de *mimese* própria do estilo retrato e impossibilitando a consequente identificação. Em outros casos os rostos são suprimidos por intermédio de uma série de retângulos que com cores chapadas simulam o efeito digital conhecido como *pixelação Intencional*, efeito comumente usado como ferramenta para preservar a identidade de testemunhas e vítimas de crimes em reportagens jornalísticas. Na obra terminam por formar uma paleta de cores que compõem a própria pintura, como visto na série *Pixel* (Figuras 1,2,3 e 6). Desta forma, Oliveira se apropria da própria ferramenta do meio midiático e a converte em escudo para resguardar a face dos suspeitos. E desta forma sua proposição imagética estaria em acordo com o pensamento de *Vidas Precárias* da filósofa Judith Butler, se valendo de uma tentativa de humanizar esses sujeitos. Assim, resguarda-as de um processo de distanciamento e seguinte desumanização promovido pela mídia em conjunto com o Estado, impossibilitando que sejam alvos da *violência ética*, naturalizada e justificada. Sobre o rosto a autora afirma:

O rosto que está lá, no entanto, aquele cujo significado é retratado como a forma do mal, é precisamente aquele que não é humano (...). O “eu” que vê o rosto não se identifica com ele: o rosto representa algo com o que nenhuma identificação é possível, uma realização da desumanização e uma condição para a violência. (BUTLER, p.28, 2019).

Ainda dentro do pensamento de Butler, vemos como o rosto é tido por um grupo de políticas sociais como principal característica formadora de um sujeito público, formalizando o rosto, portanto, como instrumento de personificação de um indivíduo identificando-o e possibilitando dessa forma que o Estado possa tomar atitudes a seu respeito como colocá-lo em situação de vulnerabilidade, onde são menos protegidas por direitos do que de outras pessoas. Dessa maneira esse grupo de pessoas acaba tendo a sua existência incerta, além disso, sua morte quando ocorre é banalizada sem direito a luto, como se fizessem parte de uma cadeia de produção em série, onde um produto com defeito é imediatamente substituído por outro. Para Butler, portanto, a mídia teria papel fundamental no processo de desumanização de certas pessoas, provocando um distanciamento entre quem assiste aos noticiários ou lê o jornal e as pessoas expostas ali.

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

Ainda sobre a mídia para Michaud (1989), os recortes feitos pela mídia mexem com a percepção que temos da realidade, afinal a nossa relação com o mundo passa pelas imagens seja nos deparando com a experiência direta com os acontecimentos ou indiretamente de forma múltipla por intermédio da mídia, dessa maneira parte importante da experiência do mundo hoje passam pelas imagens que nos são apresentadas nos posicionando inclusive como se tivéssemos realmente diante do fato e até como se fossemos duplos dos acontecimentos. Para o autor,

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

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

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

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

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

Referências

ARENDR, Hannah. Eichmann em Jerusalém: Um relato sobre a banalidade do mal. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BUTLER, Judith. Vidas Precárias: Os poderes do luto e da violência. Belo Horizonte Autêntica Editora, 2019.

CHAGAS, Clay Anderson Nunes et al (org.). Geografia da Violência: Produção do Espaço, Território, e Segurança Pública. 1. ed. Belém: GAPTA/UFPA, 2018.

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

MANESCHY, Orlando Franco. Éder Oliveira, a Amazônia não é para os fracos. Revista Estúdio artistas sobre outras obras. ISSN 1647-6158 e-ISSN 1647-7316. 9, (23), julho-setembro. 150-159 2018.

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

OLIVEIRA, É.; LABRA. D. Um homem amazônico. Revista ZUM N°15. São Paulo, 1999.

OLIVEIRA, Éder. "Autorretrato". Pororoca - A Amazônia, no MAR, Rio de Janeiro: MAR/Contraponto Editora. 2014.

OLIVEIRA, Éder. Pinturas. Éder Oliveira, 2021.
Disponível em: < <http://www.ederoliveira.net>> Acesso em: 20, ago. de 2021.

SANTOS, José Vicente Tavares dos. Violência e Conflitualidades. Porto Alegre : Tomo Editorial, 2009.

Como citar:

AZEVEDO DE ARRUDA JR, Ademilton. Éder Oliveira e a face da violência. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 108-120. 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.41.009>
Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>