

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
BACHARELADO EM PUBLICIDADE E PROPAGANDA

LUCAS MARTINS DA ROSA

VIOLÊNCIA A SERVIÇO DO ESTADO

Um olhar sobre a obra de Berna Reale

Porto Alegre

2023

LUCAS MARTINS DA ROSA

VIOLÊNCIA A SERVIÇO DO ESTADO

Um olhar sobre a obra de Berna Reale

Monografia apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Publicidade e Propaganda pela Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
Orientadora: Ana Taís Martins
Co-orientador: Alan Rodrigues Soares

Porto Alegre

2023

FICHA CATALOGRÁFICA

A ficha catalográfica, gerada pelo [Sistema para Geração Automática de Ficha Catalográfica para Teses, Dissertações e TCCs da UFRGS](#), deve ser copiada como imagem e colada aqui.

LUCAS MARTINS DA ROSA

VIOLÊNCIA A SERVIÇO DO ESTADO

Um olhar sobre a obra de Berna Reale

Monografia apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Publicidade e Propaganda pela Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
Orientadora: Ana Taís Martins
Co-orientador: Alan Rodrigues Soares

Aprovado em: Porto Alegre, 5 de abril de 2023.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Ana Taís Martins
UFRGS

Profa. Dra. Sandra Gonçalves
UFRGS

Prof. Dr. Michel de Oliveira
UFS

DEDICATÓRIA

À minha avó, Nilza Maria, matriz de tanto
que me constitui enquanto ser humano.

AGRADECIMENTOS

Muitas pessoas tornaram esse trabalho possível, através de diferentes esforços os quais valorizo de todo meu coração.

Aos meus orientadores, Alan Rodrigues e Ana Taís Martins, muito obrigado pelas trocas riquíssimas e pela atenção dada ao meu trabalho desde a primeira troca de e-mails. Não teria sido o mesmo trabalho sem a orientação cuidadosa de vocês.

À minha família, agradeço pelo suporte que sempre me foi proporcionado. Vocês sempre acreditaram em mim e isso definitivamente fez toda a diferença na minha jornada até hoje.

À Maristela e Guilherme. Vocês são a família que eu escolhi. Muito obrigado por me escolherem de volta e por terem estado ao meu lado nos meses em que me dediquei quase exclusivamente à escrita desse trabalho.

Aos meus amigos, tanto os que fiz na Universidade quanto os que a vida por si só se encarregou de colocar no meu caminho. Agradeço especialmente à Juliana, minha parceira desde o ensino fundamental, por me acompanhar de perto durante a produção intensa dos últimos quatro meses.

Por fim, agradeço à Universidade por proporcionar um espaço de construção de pensamento crítico. Durante os anos em que estive aqui, aprendi verdadeiramente sobre o valor da ciência, do ensino público de qualidade e da ocupação de espaços que são nossos, do povo.

EPÍGRAFE

“E é real que incitam guerras pra vender as armas
Ocultam a verdade pra vender mentiras (dar as cartas)
Os ricos são os donos do estado
Que ainda são os filhos dos senhores de escravos
Que dizimaram os índios
Compraram os revolucionários ou mataram
Em nome de um Cristo como o de Bolsonaro (ao contrário)
Um que não tem amor, ao contrário”
(Aquele Fé, Don L)

RESUMO

O presente trabalho se propõe a analisar as distintas representações de violência na contemporaneidade apresentadas nos registros fotográficos das performances das obras *Palomo* (2012), *Os Jardins Pensus da América* (2012) e *Ginástica da Pele* (2019), da artista visual paraense Berna Reale. Para a análise, utilizam-se as contribuições teóricas de Roland Barthes acerca do mito e dos processos conotativos que constituem uma mensagem fotográfica. Ainda, os conceitos de biopoder e necropoder, cunhados por Michel Foucault e Achille Mbembe, respectivamente, amparam esta pesquisa, relacionando-se às obras a partir de questões como: abuso de poder, violência institucional, sociedade disciplinar, encarceramento da juventude preta e parda e relações de inimizade. Conclui-se que as obras analisadas denunciam o exercício histórico do poder a favor do Estado e, conseqüentemente, contra quem o Estado determinar que representa ameaça. As obras de Reale evidenciam a necessidade do debate público sobre o curso da violência hoje cristalizada e normalizada de diferentes formas, bem como sobre as possíveis soluções para enfrentá-la.

Palavras-chave: Fotografia; Violência; Biopoder; Necropoder; Performance; Berna Reale.

ABSTRACT

The present work proposes to analyze the different representations of violence in contemporary times presented in the photographic records of the performances of the works *Palomo* (2012), *Os Jardim pensus da América* (2012) and *Ginástica da Pele* (2019), by the visual artist Berna Reale from Pará. For the analysis, the theoretical contributions of Roland Barthes about the myth and the connotative processes that constitute a photographic message are used. Still, the concepts of biopower and necropower, coined by Michel Foucault and Achille Mbembe, respectively, support this research, relating to the works based on issues such as: abuse of power, institutional violence, disciplinary society, incarceration of black and brown youth and hostile relationships. It is concluded that the analyzed works denounce the historical exercise of power in favor of the State and, consequently, against whom the State determines that it represents a threat. Reale's works highlight the need for public debate on the course of violence that is now crystallized and normalized in different ways, as well as on possible solutions to face it.

Keywords: Photography; Violence; Biopower; Necropower; Performance; Berna Reale.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Registro fotográfico da performance “Quando todos calam”, 2009	21
Figura 2 - Registro fotográfico da performance “Limite zero”, 2011	23
Figura 3 - Registro fotográfico da performance “Ordinário”, 2013	25
Figura 4 - Registro fotográfico da performance “Palomo”, 2012.....	31
Figura 5 - Registro fotográfico da performance “Os Jardins Pensus da América”, 2012	33
Figura 6 - Registro fotográfico da performance “Ginástica da Pele”, 2019	34
Figura 7 - Cadeia proposta por Barthes	40
Figura 8 - Fotografia “Acorda Alice”, 2022.....	41
Figura 9 - Registro fotográfico da performance “Palomo”, 2012.....	45
Figura 10 - Registro fotográfico da performance “Palomo”, 2012.....	47
Figura 12 - Registro fotográfico da performance “Os Jardins Pensus da América”, 2012	50
Figura 13 - Registro fotográfico da performance “Ginástica da Pele”, 2019	52
Figura 14 - Registro fotográfico da performance “Ginástica da Pele”, 2019	56

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 FOUCAULT, MBEMBE E OS DESDOBRAMENTOS DO PODER.....	13
2.1 O QUE É PODER SOB A PERSPECTIVA DE FOUCAULT.....	13
2.2 PODER SOBRE A VIDA: A NOÇÃO FOUCAULTIANA DE BIOPODER.....	15
2.3 MUNDOS DE MORTE: O NECROPODER PARA ACHILLE MBEMBE	17
3 DE ARTISTA À PERITA CRIMINAL: UMA BREVE BIOGRAFIA ARTÍSTICA DE BERNA REALE	20
4 INTRODUÇÃO AO OBJETO DA PESQUISA	31
4.1 METODOLOGIA DA PESQUISA.....	36
5 DECODIFICANDO AS FOTOGRAFIAS DE PALOMO, OS JARDINS PENSUS DA AMÉRICA E GINÁSTICA DA PELE.....	43
5.1 PALOMO (2012).....	44
5.2 OS JARDINS PENSUS DA AMÉRICA (2012).....	49
5.3 GINÁSTICA DA PELE (2019).....	51
CONCLUSÃO	58
REFERÊNCIAS.....	61

1 INTRODUÇÃO

A segunda metade do século XX na América do Sul ficou marcada pelo terror. Populações de grande parte dos países sul-americanos vivenciaram as transformações de suas democracias em regimes ditatoriais com apoio militar através de pactos entre esses países e os Estados Unidos, que à época articulava a desestabilização de movimentos revolucionários de esquerda. No Brasil, a ditadura civil-militar teve fim em 1988, após 21 anos de gravíssimas infrações dos direitos humanos. Seu rastro de sangue e brutalidade, no entanto, segue permanentemente inscrito na história brasileira e ecoa até os dias de hoje: o Estado pode matar sempre que julgar necessário.

Esse potencial assassino do Estado é estudado pelos filósofos Michel Foucault e Achille Mbembe a partir das noções de biopoder e necropoder, cujos desdobramentos na sociedade atual se dão das mais distintas formas. Foucault, filósofo francês nascido em 1926, na cidade de Poitiers, tornou-se referência nos estudos sobre poder no século XX, tendo publicado em 1975 uma de suas obras mais aclamadas, *Vigiar e Punir*, em que documenta e analisa a história do sistema penal, passando por temas como vigilância, punição e disciplina. Sua produção também se destacou por abordar o poder a partir de seus dispositivos, inserido indissociavelmente de instituições como hospitais – inclusive, criticando ferrenhamente manicômios –, o exército, a escola e, por fim, a já mencionada prisão, e posteriormente acabou por influenciar filósofos e historiadores de diversos campos do conhecimento. Um deles é outro dos autores que embasam este estudo, Achille Mbembe. Nascido em 1957, em Otelé, nos Camarões Franceses, Mbembe foi doutor em 1989 pela Universidade de Sorbonne, em Paris – mesma Universidade, aliás, por onde passou Foucault –, e em seus estudos aborda, além de uma reinterpretação do biopoder pelo necropoder, questões relacionadas à pós-colonialidade, relações de inimizade e outros fenômenos responsáveis por perpetuar genocídios de povos pretos.

Algumas das contribuições teóricas dos respectivos filósofos são abordadas no segundo capítulo do presente trabalho. O capítulo inicia com uma introdução ao pensamento foucaultiano de poder, destacando a influência histórica da soberania na criação desse poder, de modo a contextualizar o leitor no intuito deste estudo, que é discutir relações de poder, sobretudo relacionadas à violência na

contemporaneidade. Na seção 2.1 do capítulo 2, é apresentada a noção de biopoder, de Foucault, que se desdobra em dois outros conceitos: a anátomo-política e biopolítica. Enquanto a seção 2.2 apresenta o necropoder e a necropolítica, conceitos criados por Mbembe a partir do biopoder foucaultiano. Ambos os conceitos são essenciais para desenvolvimento do restante da pesquisa.

O terceiro capítulo se encarrega de apresentar Berna Reale, artista cujo trabalho será analisado ao longo da pesquisa. Nascida em Belém do Pará, Reale é uma das artistas contemporâneas de maior visibilidade na cena artística no Brasil e no exterior, sendo, inclusive, referência na arte performática. Ao longo de sua carreira, por vezes já foi comparada à Marina Abramovic, artista performática sérvia amplamente aclamada por sua obra e considerada pioneira nesta técnica. Reale, por sua vez, evita tais comparações, pois enquanto o uso de seu corpo na arte é recurso narrativo, simbólico, no caso de Abramovic é frequentemente explorado a partir dos próprios limites. "Acho que meu corpo não está ali para ser testado. Eu me vejo como uma integrante e não como principal" (REALE, 2017). Ao longo do capítulo, apresento sua trajetória artística que teve começo a ganhar corpo no início dos anos 2000 e, em certo momento, cruzou o contexto da perícia criminal, profissão essa que Reale passou a conciliar com a arte. Após apresentar trabalhos em exposições coletivas e individuais no Brasil e em outros países, a artista passou a ser recebida positivamente pela crítica especializada e construiu um portfólio robusto, composto por obras já expostas em museus de grande visibilidade no país, além de também ter exposto na 56ª Bienal de Veneza, na Itália, em 2015. O capítulo em questão de propõe a traçar um panorama geral do conjunto de obra de Reale, desde sua estreia até o presente, de modo a delinear sua consolidação como uma das referências nacionais tanto de sua técnica artística quanto no debate sobre violência pela ótica da arte visual.

Apesar de trabalhar com arte performática, o trabalho de Reale não se restringe à performance presencial; pelo contrário, algumas de suas obras são pensadas para o registro fotográfico, com a intenção de expandir o alcance e longevidade das produções. É sobre esses registros que o quarto capítulo se debruça, apresentando as três obras que o presente trabalho tem como objetivo analisar: *Palomo, Os Jardins Pensus da América* (2012) e *Ginástica da Pele* (2019). Em uma seção do mesmo capítulo, trago a metodologia que embasa as análises dessas fotografias. Tendo como teórico de referência o semiólogo francês Roland

Barthes, esta seção é destinada a explicitar alguns dos caminhos possíveis para leitura de uma mensagem conotativa na fotografia, além de introduzir brevemente a noção barthesiana de mitologia, também relevante para a análise posterior, no capítulo 5.

Por fim, o capítulo 5 detalha a análise das fotografias das performances das três obras supracitadas. Nesse capítulo, cada obra conta com uma seção em que busco relacionar os conceitos acerca do poder, introduzidos no início do trabalho, com as representações realizadas por Reale nas fotografias que registram as performances. Em suma, o capítulo em questão tem como objetivo apresentar minha decodificação das imagens construídas pela artista, de modo a endossar seu discurso crítico às violências diretamente relacionadas ao exercício de poder estatal, passando por questões como o encarceramento em massa, o racismo, a violência policial, a criação de inimigos fictícios, entre outros.

Obras de arte como *Palomo*, *Os Jardins Pensus da América* e *Ginástica da Pele* apontam de forma clara o papel do Estado na perpetuação de uma violência que encontra seus alvos a partir da classe social e da cor de pele. Por sua vez, o trabalho aqui desenvolvido se interessa em discorrer sobre essas obras a fim de compreender como são realizadas por parte de Berna Reale as representações de figuras de poder estatal, dentro do recorte das instituições de segurança pública, como polícias e exército.

2 FOUCAULT, MBEMBE E OS DESDOBRAMENTOS DO PODER

Interessa à presente pesquisa refletir sobre como se dá a relação entre Estado e soberania na articulação do poder e domínio dos corpos. Para tanto, analisarei três obras da artista visual paraense Berna Reale, cujo trabalho explora as mais distintas manifestações da violência no Brasil, sobretudo na região do Pará. Ainda, no decorrer desse capítulo, contarei com algumas das contribuições teóricas dos filósofos Michel Foucault e Achille Mbembe acerca do exercício do poder, passando mais especificamente pelas noções de biopoder e biopolítica, de Foucault, e necropoder e necropolítica, de Mbembe.

2.1 O QUE É PODER SOB A PERSPECTIVA DE FOUCAULT

Em sua genealogia do poder, construída ao longo de décadas de pesquisa, entrevistas e cursos ministrados no Collège de France, Foucault discorre sobre o poder exercido através de diferentes mecanismos e instituições – como, por exemplo, a prisão, o exército, a escola e hospitais psiquiátricos. Através desses estudos, Foucault compreende poder como algo exercido e que está em constante movimento. Não há um detentor para o poder; não é algo que se tem ou não, mas que transita entre indivíduos e está inserido histórica e sistematicamente através de relações nos mais diversos campos sociais. É comum, sobretudo em uma sociedade capitalista, acreditar que o poder está atribuído a uma pessoa ou uma instituição. O poder, de fato, passa por alguém ou por uma instituição (ou pelo próprio governo), mas não fica retido, como uma posse; ele é organizado e funciona através de inúmeras técnicas de exercício. Para Foucault (2022, p. 335), “o poder é mais complicado, muito mais denso e difuso que um conjunto de leis ou um aparelho do Estado”.

O filósofo investiga o poder e suas transformações através da história, muitas vezes sob o viés jurídico. Tendo justamente o direito como uma de suas bases para analisar relações de poder, Foucault (2022, p. 280) menciona a reativação do Direito Romano, no século XII, como um “[...] grande fenômeno em torno e a partir de que foi reconstituído o edifício jurídico que se desagregou depois da queda do império romano” e, com ele, o Direito Romano passou a ser “[...] efetivamente um dos instrumentos técnicos e constitutivos do poder monárquico autoritário, administrativo e finalmente absolutista”. Já na Idade Média, o “poder real” – de realeza – passa a

explicitar seu caráter autoritário. Segundo Foucault (2022, p. 280), o direito opera em benefício do rei e “[...] para servir-lhe de instrumento ou justificação”. Isto é, o rei, a quem Foucault chama de “[...] personagem central de todo o edifício jurídico ocidental”, encomenda o direito.

No entanto, essa relação entre o rei e o direito é contraditória, uma vez que esse direito existe para legislar sobre o poder real, mas também é quem determina seus limites, colocando, portanto, em ênfase a questão da soberania. A complexidade estava tanto em defender “[...] como o monarca encarnava de fato o corpo vivo da soberania, como seu poder, por mais absoluto que fosse, era exatamente adequado ao seu direito fundamental” (FOUCAULT, 2022, p. 280-281), quanto “[...] para mostrar como era necessário limitar o poder do soberano, a que regras de direito ele deveria submeter-se e os limites dentro dos quais ele deveria exercer o poder para que este conservasse sua legitimidade” (FOUCAULT, 2022, p. 281).

A partir dessa dinâmica, em que afirma que o problema central da teoria do Direito é o da soberania, Foucault (2022, p. 281) argumenta que tal afirmação quer, na verdade, “[...] dizer que o discurso e a técnica do direito tiveram basicamente a função de dissolver o fato da dominação dentro do poder” e, em contrapartida, “[...] fazer aparecer duas coisas: por um lado, os direitos legítimos da soberania e, por outro, a obrigação legal da obediência”. Contudo, a teoria foucaultiana sobre a relação entre direito e dominação sugere também, em uma inversão da “[...] direção da análise do discurso a partir da Idade Média”, que o direito seria não apenas instrumento da dominação, mas também colocaria em prática e difundiria “[...] relações que não são de soberania, e sim de dominação”.

Foucault (2022, p. 281-282) continua: “por dominação eu não entendo o fato de uma dominação global de um sobre os outros, ou de um grupo sobre outro, mas as múltiplas formas de dominação que podem se exercer na sociedade”. Não se trata, portanto, apenas da soberania do rei em relação a seus súditos, mas dos próprios súditos entre si. Novamente, o poder aparece como essa força entrelaçada nas relações entre indivíduos, e não como algo estanque, pertencente a algo ou alguém. Para Foucault (2022, p. 282), “o sistema do direito, o campo judiciário são canais permanentes de relações de dominação e técnicas de sujeição polimorfos”, pois evidenciam o vínculo entre dominação e sujeição.

Judith Butler (2017, p. 90) afirma que “a sujeição, é, literalmente, a *feitura* de um sujeito, o princípio de regulação segundo o qual um sujeito é formado ou produzido”, ocorrendo essa formação através do corpo. A filósofa traz como exemplo a metáfora do prisioneiro, apresentada por Foucault em *Vigiar e Punir*: no contexto prisional, “[...] o corpo não aparece apenas como signo de culpa e transgressão, como a corporificação do proibir e a sanção para rituais de normalização”. O discurso atribui a esse indivíduo o caráter de prisioneiro e atua também na normalização desse corpo a nível disciplinar. Segundo Butler:

Foucault sugere que o prisioneiro não é regulado por uma relação *exterior* de poder, segundo a qual as instituições tomam como alvo de seus objetivos de subordinação um indivíduo preexistente. Pelo contrário, o indivíduo se forma – ou melhor, formula-se como prisioneiro por meio de sua identidade constituída discursivamente (BUTLER, 2017, p. 90).

Assim, Butler defende que, para Foucault, a formação do sujeito ocorre através do corpo. E é nessa relação que Foucault sugere que os indivíduos são “centros de transmissão” pelos quais o poder circula, podendo tanto exercer o poder quanto sofrer ação dele. Ainda, para Foucault, o indivíduo é também um efeito do poder, uma vez que “[...] aquilo que faz com que um corpo, gestos, discursos e desejos sejam identificados e constituídos enquanto indivíduos é um dos primeiros efeitos de poder” (FOUCAULT, 2022, p. 285).

Desse modo, na perspectiva foucaultiana, o poder não ocorre, essencialmente, como fenômeno de dominação de um indivíduo sobre outro ou de um grupo sobre outro, tampouco pode ser dividido entre quem o possui e quem não possui. Trata-se de algo que funciona em cadeia e que se ramifica, como um mecanismo, nas mais variadas formas de exercício.

2.2 PODER SOBRE A VIDA: A NOÇÃO FOUCAULTIANA DE BIOPODER

A fim de compreender como a violência na contemporaneidade se manifesta através de estruturas de poder, começarei pelas contribuições de Foucault acerca do poder soberano. Michel Foucault apresenta a soberania, antes de tudo, a partir da perspectiva teórica clássica. Conforme relata o autor, a teoria clássica de soberania tinha o direito de vida e de morte como “um de seus atributos fundamentais” (FOUCAULT, 2018, p.145). Para Foucault, o poder soberano tem origem no direito romano com a *patria potestas*, que determinava o poder absoluto

do pai sobre seus filhos e seus escravos e podia, portanto, “retirar-lhes a vida, já que a tinha ‘dado’” (FOUCAULT, 2018, p. 145). Foucault apresenta então o paradoxo dessa relação:

Em certo sentido, dizer que o soberano tem direito de vida e de morte significa, no fundo, que ele pode fazer morrer e deixar viver; em todo caso, que a vida e a morte não são desses fenômenos naturais, imediatos, de certo modo originais ou radicais, que se localizariam fora do campo do poder político. Quando se vai um pouco mais além e, se vocês quiserem, até o paradoxo, isso quer dizer no fundo que, em relação ao poder, o súdito não é, de pleno direito, nem vivo nem morto. Ele é, do ponto de vista da vida e da morte, neutro, e é simplesmente por causa do soberano que o súdito tem direito de estar vivo ou tem direito, eventualmente, de estar morto. Em todo caso, a vida e a morte dos súditos só se tornam direitos pelo efeito da vontade soberana (FOUCAULT, 2005, p. 286).

O filósofo argumenta que esse direito, no entanto, é exercido em desequilíbrio, uma vez que “o efeito do poder soberano sobre a vida só se exerce a partir do momento em que o soberano pode matar” (FOUCAULT, 2005, p. 286). Inclusive, Foucault expõe a complexidade em torno do suicídio nessas sociedades, pois, mais do que tirar a própria vida, o ato, considerado então crime, confrontava a soberania de outrem sobre tal corpo – de certa forma, era uma retomada da autonomia sobre a própria vida, pois, assim, deixava de estar subordinada ao soberano. Contudo, “[...] o velho direito de *causar* a morte ou *deixar* viver foi substituído por um poder de *causar* a vida ou *devolver* à morte” (FOUCAULT, 2018, p. 149), inaugurando o que Foucault apresenta como biopoder.

Foucault (2005, p. 288) relata que, entre os séculos XVII e XVIII, “[...] viram-se aparecer técnicas de poder que eram essencialmente centradas no corpo, no corpo individual”. Essas técnicas de poder mencionadas pelo autor se desenvolveram em dois polos. O primeiro deles, formado durante o século XVII, baseava-se no corpo como máquina e, a partir de técnicas disciplinares, extraia sua força e utilidade também sob uma perspectiva econômica. A intenção desse polo, em que Foucault enquadra instituições como o Exército e a escola e que define como uma “*anátomo-política do corpo humano*” (FOUCAULT, 2018, p. 150), é lidar com corpos docilizados. Já o segundo polo, formado na metade do século XVIII, foca no corpo-espécie – do ponto de vista biológico, o corpo atravessado por sua natureza: com a natalidade, a mortalidade, a longevidade e assim por diante. Foucault (2018, p. 150) diz que “[...] tais processos são assumidos mediante toda uma série de intervenções e controles reguladores: *uma biopolítica da população*”. Se essa técnica disciplinar

buscava centrar-se no corpo para produzir “efeitos individualizantes” e manipulá-lo de modo a torná-lo útil e dócil, na perspectiva biopolítica, por outro lado, o interesse estava na vida em geral, de uma massa, de uma população (FOUCAULT, 2005, p. 297). Através de “[...] técnicas diversas e numerosas para obterem a sujeição dos corpos e o controle das populações” (FOUCAULT, 2018, p. 151), o biopoder surge então como uma defesa da vida – mais especificamente, seguindo uma hierarquia que situa quais vidas são mais valiosas e dignas da manutenção de suas existências.

Mbembe (2018, p. 17) expõe a problemática em torno desse biopoder, que divide populações entre quem deve ou não viver: “esse controle pressupõe a distribuição da espécie humana em grupos, a subdivisão da população em subgrupos e o estabelecimento de uma cesura biológica entre uns e outros”. É então que se insere a questão racial. Foucault (2005, p. 304) argumenta que, apesar do racismo ser historicamente muito anterior a essas novas técnicas de poder, “o que inseriu o racismo nos mecanismos do Estado foi mesmo a emergência desse biopoder”. Contribuindo com a teoria foucaultiana, Mbembe (2018, p. 18) afirma que “na economia do biopoder, a função do racismo é regular a distribuição da morte e tornar possíveis as funções assassinas do Estado”. A compreensão do caráter racista do biopoder é essencial para a introdução dos conceitos de necropoder e necropolítica, que Achille Mbembe apresenta em *Necropolítica: Biopoder, soberania, estado de exceção e política da morte*¹, os quais abordaremos na seção seguinte.

2.3 MUNDOS DE MORTE: O NECROPODER PARA ACHILLE MBEMBE

Mbembe se volta à questão da soberania que se baseia em “ditar quem pode viver e quem deve morrer” (2018, p. 5). Para o autor, “ser soberano é exercer controle sobre a mortalidade e definir a vida como a implantação e manifestação do poder” (MBEMBE, 2018, p. 6). Dentre algumas das questões que Mbembe busca responder em seu ensaio, a meu ver, destaca-se uma: “sob quais condições práticas se exerce o poder de matar, deixar viver ou expor à morte?” (MBEMBE, 2018, p. 6).

A fim de sugerir uma resposta para tal pergunta, Mbembe toma para si o conceito de biopoder apresentado por Foucault. Tendo em vista o caráter biológico

¹ O ensaio “Necropolítica: Biopoder, soberania, estado de exceção e política da morte”, originalmente intitulado “Necropolitics”, foi publicado em 2003 na revista acadêmica *Public Culture*, da Duke University, onde Achille Mbembe leciona.

da dinâmica que distingue quem deve viver e quem deve morrer, “esse controle pressupõe a distribuição da espécie humana em grupos, a subdivisão da população em subgrupos e o estabelecimento de uma cesura biológica entre uns e outros” (MBEMBE, 2018, p. 17) – o que Foucault entende por racismo. Mbembe (2018, p. 18) afirma que “[...] a raça foi a sombra sempre presente no pensamento e na prática das políticas do Ocidente, especialmente quando se trata de imaginar a desumanidade de povos estrangeiros – ou a dominação a ser exercida sobre eles”. Para o autor, “na economia do biopoder, a função do racismo é regular a distribuição da morte e tornar possíveis as funções assassinas do Estado” (MBEMBE, 2018, p. 18).

Conforme levanta Mbembe, a partir dos estudos foucaultianos, o Estado nazista é um exemplo moderno de Estado assassino, que “[...] tornou a gestão, a proteção e o cultivo da vida coextensivos ao direito soberano de matar” (MBEMBE, 2018, p. 19). O Estado nazista “[...] tornou-se arquétipo de uma formação de poder que combinava as características de Estado racista, Estado assassino e Estado suicidário” (MBEMBE, 2018, p. 19), em uma forma de “fusão completa de guerra e política”. Nesse contexto, se insere a noção de que certos indivíduos dentro de uma mesma população podem ser inimigos; um perigo a ser combatido para garantir a vida de outros certos indivíduos.

Durante os anos de terror causados pelo Estado nazista, pôde-se perceber o processo de instrumentalização pelo qual era possível causar numerosas mortes em um curto espaço de tempo, através de mecanismos técnicos como câmaras de gás e fornos. “Mecanizada, a execução em série transformou-se em um procedimento puramente técnico, impessoal, silencioso e rápido” (MBEMBE, 2018, p. 21).

Entretanto, Mbembe (2018, p. 27) destaca que para tratar do “surgimento do terror moderno” é preciso passar pela escravidão, período, descrito por ele como “uma das primeiras manifestações de biopolítica”, em que a humanidade foi completamente retirada das pessoas escravizadas. De acordo com Mbembe (2018, p. 27), “[...] a condição de escravo resulta de uma tripla perda: perda de um ‘lar’, perda de direitos sobre seu corpo e perda de estatuto político”. A questão colonial é essencial para o estudo desenvolvido por Mbembe, pois evidencia a premissa de que, no contexto das *plantation*, os indivíduos escravizados pertenciam a seus soberanos. Mbembe aponta que as colônias funcionavam como espaços sem organização estatal, que podiam ser governados “na ausência absoluta de lei”.

Em suma, as colônias são zonas em que guerra e desordem, figuras internas e externas da política, ficam lado a lado ou se alternam. Como tal, as colônias são o local por excelência em que os controles e as garantias de ordem judicial podem ser suspensos – a zona em que a violência do estado de exceção supostamente opera a serviço da ‘civilização’”. (MBEMBE, 2018, p. 35).

Trata-se, assim, de um local em que “[...] o direito soberano de matar não está sujeito a qualquer regra nas colônias” (MBEMBE, 2018, p. 36), constituindo um espaço onde opera um poder de morte. Mbembe (2018, p. 41) cita a descrição do filósofo Frantz Fanon de uma “cidade do colonizado” em que se convive com a carência, a fome, o descaso e a submissão, para então afirmar que, nesse contexto, “[...] a soberania é a capacidade de definir quem importa e quem não importa, quem é descartável e quem não é”. É a partir dessa dinâmica que se torna possível entender o conceito de “necropoder” apresentado por Mbembe, que vem a ser o poder de deliberar quem pode viver e quem deve morrer. A “necropolítica”, por sua vez, surge através das “[...] formas contemporâneas que subjulgam a vida ao poder da morte” (MBEMBE, 2018, p. 71).

As noções acerca do biopoder apresentadas por Foucault e apropriadas e reapresentadas por Mbembe serão relevantes para embasar a relação que traçarei entre as obras *Palomo* (2012), *Os Jardins Pensus da América* (2012) e *Ginástica da Pele* (2019) de Berna Reale. No próximo capítulo, introduzirei brevemente a trajetória de Reale e sua inserção na cena artística nacional contemporânea a partir dos anos 2000.

3 DE ARTISTA À PERITA CRIMINAL: UMA BREVE BIOGRAFIA ARTÍSTICA DE BERNA REALE

Nascida em Belém do Pará, em 1965, Bernadete de Lourdes Guerreiro Reale, que atende pelo nome artístico Berna Reale, é formada em Educação Artística pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Sua trajetória na arte, contudo, não foi planejada. Ingressou na UFPA após uma amiga lhe apresentar o curso de artes. Ao longo da graduação, Reale, que vinha de uma família de agrônomos intrinsecamente ligados à terra, acabou fixando-se na técnica de cerâmica por conta de seu interesse em trabalhar com o barro e sua tridimensionalidade. No entanto, foi fora do meio acadêmico que Berna Reale conectou-se, de fato, com a arte, através de uma oficina oferecida em uma fundação para crianças em situação de vulnerabilidade na periferia de Belém.

Após graduar-se em 1996, Reale optou por não seguir carreira na área da educação. Trabalhando com planejamento e produção de exposições, a artista passou por instituições culturais de Belém como o Instituto de Arte do Pará e a Fundação Tancredo Neves. Durante esse período, deu continuidade a seus trabalhos na cerâmica e fez cursos de fotografia. Foi quando percebeu que a cerâmica apresentava especificidades físicas que a limitavam criativamente e que a fotografia poderia melhor se adequar à sua nova perspectiva como artista – em vez de produzir esculturas de argila, a artista passou a fotografar esse material. Reale, que na Universidade havia tido contato com disciplinas de semiótica, se interessava por criar imagens e por todos os elementos que a compunham.

Entre 2001 e 2005 expôs individualmente: *Acordo composto* (2001), na Galeria Theodoro Braga, em Belém, *Kunsthau* (2004), em Wiesbaden (Alemanha) e *Sema e Soma* (2005), na Casa da Pólvora, em João Pessoa. Nos anos de 2003 e 2005, Reale participou das exposições coletivas *Evidências*, em Kunsthau Wiesbaden (Alemanha), e da 13ª Bienal de Cerveira, em Vila de Cerveira (Portugal), respectivamente. E, em 2006, exibiu trabalhos na Bienal de Fotografia de Liège, na Bélgica. Esse ano também data sua primeira obra de destaque: *Cerne* (2006). A convite do curador e crítico de arte Paulo Herkenhoff, Berna Reale realizou uma intervenção fotográfica em Ver-O-Peso, mercado público de Belém e ponto turístico da cidade. Premiada no 25º Salão Arte Pará, em *Cerne* Reale apresenta imagens de vísceras humanas em boxes de venda de carne animal no mercado. A artista

provoca o espectador a “[...] pensar nesse mercado como um grande estômago da cidade, onde se convive com a fartura e com a miséria” (REALE, 2016). Para produzir a obra, Reale frequentou o IML de Belém durante oito meses, fotografando e estudando cadáveres.

Reale retorna então ao mercado Ver-O-Peso para realizar a performance *Quando todos calam*, em 2009, em que, deitada nua sobre uma mesa coberta por uma toalha branca de renda, dispõe de vísceras animais sobre seu ventre. Durante o registro da performance, vemos a artista imóvel enquanto urubus se alimentam da carne crua. *Quando todos calam* tornou-se um de seus trabalhos de maior reconhecimento nacional, marcando o início de sua produção na arte performática e tendo conquistado o Grande Prêmio do Salão Arte Pará no mesmo ano.

Figura 1 - Registro fotográfico da performance “Quando todos calam”, 2009



Fonte: El País (2017)

As produções artísticas que a levaram ao mercado Ver-O-Peso, sobretudo a obra *Cerne*, despertaram nela o interesse pela perícia criminal. Após ser aprovada no concurso público para o Centro de Perícias Científicas do Estado do Pará, Reale passou a exercer duplamente as profissões de artista e perita criminal. Assim como a arte influenciou Reale a se tornar perita, seu cotidiano na perícia acabou por inspirar sua produção artística posteriormente. Para Reale (2022a), o ofício como

perita proporciona presenciar “[...] uma realidade, um dia a dia, a qual nunca teria acesso como artista”. Nas palavras dela: “é uma experiência rica ser a fonte primária de uma cena de crime. Todas as informações que recebemos são filtradas, editadas. Ali não, você analisa aquilo cru”. No entanto, ao exercer as duas profissões paralelamente, por vezes, Reale enfrenta dificuldades e preconceito. “Até hoje, depois de 12 anos, tenho que me provar o tempo todo. Ninguém ali acha que uma artista pode ser uma boa perita”, relata Berna Reale (2022a).

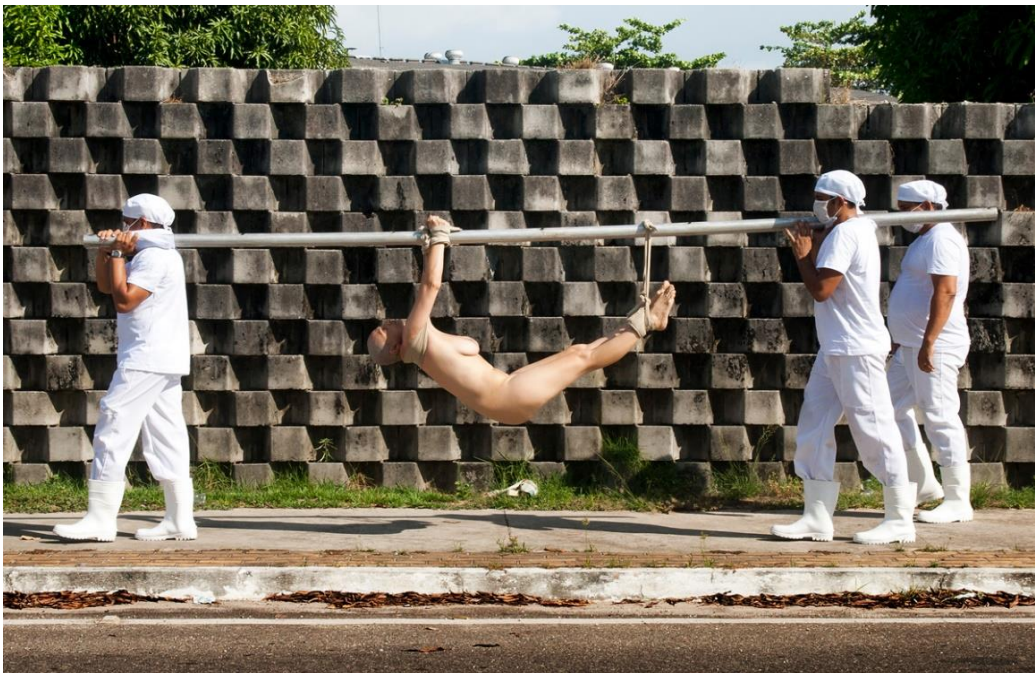
No ano em que se tornou perita criminal, Reale também apresentou a performance *Sim, Senhor* (2010). Registrada através de fotografias, Berna Reale posa nua, vestindo um hábito de freira transparente, em frente à porta de uma igreja. A obra busca protestar e levantar reflexões sobre casos de violência sexual na Igreja Católica por parte de padres contra freiras e as respectivas relações de poder presentes nessa hierarquia. Sua concepção aconteceu a partir de uma notícia que chocou Reale: à época, eram investigadas denúncias de vinte e seis freiras vítimas de abuso sexual dentro da Igreja Católica, na Itália. Dentre as vítimas, algumas chegaram a engravidar e uma delas morreu após tentar realizar um aborto. O fato de que o mesmo padre que vitimou a freira foi quem rezou sua missa de sétimo dia perturbou profundamente a artista, que encontrou na arte uma forma de dar visibilidade a essa realidade. Posteriormente, em 2017, Berna Reale exibiu *Sim, Senhor* na igreja Bergkirche, na Alemanha, em ação permitida e incentivada pela própria igreja.

Em 2011, Reale foi uma das artistas selecionadas no programa *Rumos Artes Visuais* do Itaú Cultural e participou da exposição coletiva *Caos e Efeito* vinculada à mesma instituição, realizada por cinco curadores em destaque no início do século XXI - Fernando Cocchiarale, Lauro Cavalcanti, Moacir dos Anjos, Paulo Herkenhoff e Tadeu Chiarelli. Berna Reale expôs dentro do segmento *Contrapensamento Selvagem* (2011), curado por Paulo Herkenhoff, com quem havia colaborado em *Cerne*, em parceria com Clarissa Diniz, Cayo Honorato e Orlando Maneschy, que trazia entre os expositores apenas artistas de fora do eixo Rio de Janeiro-São Paulo.

No mesmo ano, Reale realizou a performance *Limite zero* (2011). Diferentemente de *Quando todos calam*, que aconteceu em um domingo à tarde, no mesmo lugar, em *Limite zero* vemos a artista ser conduzida para fora de um carro de frigorífico por três homens e então seguir pendurada pelas ruas de Belém durante horário comercial, presa a uma barra de metal, na qual está com os pés e as mãos

amarrados. Para realizar a performance com segurança, Berna Reale treinou junto ao corpo de bombeiros a fim de acostumar-se com o exercício durante alguns minutos sem que sentisse dor. Inclusive, os mesmos homens que participaram de *Limite zero* foram os bombeiros que auxiliaram a artista na preparação da performance. Suas vestimentas foram elementos importantes na criação da obra, pois Reale queria explorar a ambiguidade de um uniforme branco com touca na cabeça, que poderia ser tanto de um enfermeiro quanto de um açougueiro.

Figura 2 - Registro fotográfico da performance “Limite zero”, 2011



Fonte: Revista Continente (2020)

O ano de maior prestígio para Berna Reale até então veio a ser 2012, quando conquistou o prêmio PIPA Online, iniciativa do Instituto PIPA para valorizar artistas brasileiros contemporâneos. A artista também participou da exposição coletiva *From the Margin to the Edge: brazilian art and design in the 21st century* (2012), com curadoria de Rafael Cardoso, exibida em Londres, na Somerset House, que buscava apresentar 33 nomes em ascensão nas artes visuais e no design. Nesse mesmo ano, Reale produziu duas das obras que serão posteriormente analisadas no presente trabalho: *Palomo* e *Os Jardins Pensus da América*. Em *Palomo*, Reale, trajada em indumentária militar e com uma focinheira no rosto cobrindo sua boca, cavalga em um cavalo pintado de vermelho pelas ruas de Belém logo após o nascer do Sol. Com a performance, a artista personifica um “poder que oprime, que

censura” (REALE, 2018a). Já em *Os Jardins Pensus da América*, Reale é fotografada usando um delicado vestido, capacete com estampa militar e coturnos pretos, enquanto rega flores pretas. Se o jardim de flores e o vestido remetem a uma suposta delicadeza, a cor das flores desse jardim e os elementos militares na indumentária de Reale apresentam justamente um sentimento contrastante a essa leveza por conta da representação do luto evidenciada pela escolha de flores pretas. Ambas as obras possibilitam refletir sobre a banalização da morte no curso da violência nas sociedades contemporâneas. Segundo Reale (2017), seu trabalho “[...] é sobre como a violência se torna uma coisa aceitável, compartilhada, naturalizada”.

As exposições individuais e coletivas nas quais Berna Reale teve oportunidade de apresentar seu trabalho e o reconhecimento recebido pela crítica especializada foram essenciais para pavimentar seu espaço como referência brasileira na arte performática, além de expandir sua projeção a nível nacional e internacional. Após vencer o prêmio PIPA Online, Reale voltou a ser indicada ao PIPA em 2013, 2014 e 2019, chegando a ser finalista em 2013 e 2019. Em 2015, foi uma das artistas responsáveis por representar o Brasil na 56ª Bienal de Veneza (Itália) com a exposição *É Tanta Coisa Que Não Cabe Aqui*, produzida no evento pela Fundação Bienal de São Paulo. Além de exibir as vídeo-performances *Americano* (2013), *Ordinário* (2013) e *Imunidade* (2014), Berna Reale ainda conseguiu apresentar seus trabalhos *Palomo* (2012), *Soledade* (2013), *Cantando na Chuva* (2014) e *Rosa Púrpura* (2014) na expansão de sua participação no evento, *Eccoci! Estamos aqui!*, com curadoria de Caroline Carrion e Rudolf Schimitz. Sobre a oportunidade de ampliar o alcance de suas obras na 56ª Bienal de Veneza, Reale (2015) diz: “[...] pensei que poderia fazer um projeto independente que fosse para lugares distantes da cidade, onde os venezianos mais antigos, que não frequentam a Bienal, realmente moram”.

Realizado em 2013, *Americano* é o primeiro de seus trabalhos a explorar o contexto carcerário, trazendo uma nova perspectiva para a violência já presente na sua obra até então. Durante a performance, filmada em tomada única durante as duas horas que teve para realizá-la, Berna percorre os corredores do Complexo Penitenciário de Santa Izabel, em Belém, com uma réplica de tocha olímpica nas mãos. A artista descreve esses corredores como “[...] um lugar escuro e com uma energia parada, pesada. Uma pessoa aprisionada é uma energia parada carregando seu peso absoluto” (REALE, 2018b). Ali, a violência é simbólica – não se expressa

através do uso da força ou da brutalidade, mas através da privação de liberdade imposta naquele espaço estreito e escuro. A obra apresenta o contraste entre a glória olímpica e a degradação humana exposta pela ambientação em questão.

Figura 3 - Registro fotográfico da performance “Ordinário”, 2013



Fonte: Revista Continente (2020)

Já na vídeo-performance *Ordinário*, Berna Reale torna sua crítica à cultura de morte mais explícita do que nunca: vestindo uma túnica preta, carrega em um carrinho de mão as ossadas de 40 vítimas de homicídio não identificadas pelo Estado – e, de certa forma, esquecidas. Os ossos transportados durante a performance foram cedidos pela Secretaria de Segurança Pública à Reale que, em contrapartida ao empréstimo, se responsabilizou por contratar um biólogo para catalogar as ossadas, com a intenção de possibilitar suas identificações.

A respeito de *Ordinário*, cabe uma menção à Mbembe sobre o esvaziamento de vida dos corpos massacrados por chacinas. Embora o autor discorra mais especificamente sobre genocídios, como o que ocorreu em Ruanda, em 1994, sua contribuição é bastante relacionável ao que Reale apresenta na obra. Mbembe (2018, p. 60) diz: “[...] corpos sem vida são rapidamente reduzidos à condição de simples esqueletos. Sua morfologia doravante os inscreve no registro de generalidade indiferenciada: simples relíquias de uma dor inexaurível, corporeidades vazias, sem sentido, formas estranhas mergulhadas em estupor”.

Se à época de *Ordinário* o bairro Jurunas, por onde Reale transporta as ossadas, era um dos mais violentos da região metropolitana de Belém, de acordo com Ribeiro (2020), em *Imunidade* (2014) o centro de sua crítica é a burguesia confortável em seus bairros nobres e afastados de toda violência com a qual os moradores de Jurunas aprenderam a conviver. Conduzindo uma gôndola cheia de ratos pelos esgotos fétidos de um desses bairros burgueses, Reale tece sua crítica a uma classe incapaz de encarar a própria podridão.

Em sua instalação *O tema da festa*, de 2015, exibida no Museu de Arte Moderna de São Paulo, Reale volta a explorar a mortalidade que assola as periferias brasileiras. Produzida para o 34º Panorama da Arte Brasileira, cujo título era *Da Terra, Da Pedra, Daqui*, a obra replica o ambiente festivo de uma boate. Em mesas dispostas pelo espaço, são servidos suspiros aos espectadores. O contraste ao clima descontraído de uma festa é explanado através dos elementos que denunciam a violência das ações policiais na periferia – as paredes forradas com papelão são repletas de furos que simbolizam tiros de armas de fogo, enquanto sons de sirenes e música se misturam com ligações para a polícia. A intenção de Berna com *O tema da festa* era “[...] que as pessoas entrassem na obra e se tocassem de que elas fazem parte dessa festa, contribuem para isso” (REALE, 2015).

E é justamente essa exposição da violência tolerada socialmente que potencializa a relação entre as obras de Berna Reale e seu público. A artista não quer apenas expor o fato da violência e personificar seus causadores ou suas vítimas, mas também posicionar o espectador em um lugar ambíguo: ao mesmo tempo em que convive com a existência dessa violência, ele também a perpetua através do silêncio, do consentimento – aqui, o não-protesto é um assentimento.

Rocha (2014) questiona as reações dos espectadores de *Quando todos calam* e *Limite zero*: o que os mantém inertes perante a suposta violência que presenciam? Não fosse as câmeras que registram a performance de *Limite zero* e que conferem seu caráter artístico, seria diferente? Esse público, afinal, não interfere na performance; de certo modo, apenas assiste seu desdobramento – que, se ignorarmos o ato de registrar, ainda se trata de um corpo nu preso pelos pés e pelas mãos a uma barra de metal. Rocha continua sua provocação:

É o choque justificção suficiente para a ausência de tomada de posição? É o espanto paralisante ao ponto calar vozes de defesa ou protesto? Ou é a provocação de choque apenas uma atitude transgressiva por parte da

artista que procura dar uma maior materialidade ao acto performativo? É o público silencioso que detém o poder de impedir a violência encenada nas performances, ou a ausência de poder é apenas um prolongamento da realidade quotidiana? Mais importantes que as respostas, parecem ser as questões levantadas pelas performances de Berna Reale, que constantemente sondam o limite da apatia humana. (ROCHA, 2014, p. 27-28)

Apesar de algumas de suas obras apresentarem elementos descontraídos, Reale não trabalha com sutileza em seu subtexto. Na instalação *Terra sem jejum*, de 2018, exibida em mostra do prêmio Pipa, vemos cinco caixões infantis de diferentes cores. Cada caixão traz uma ilustração distinta: sorvetes, balas, brigadeiros e picolés. Esses elementos, supostamente inocentes, não são capazes de aliviar o desconforto que Reale busca causar ao denunciar as mortes de crianças e jovens, vítimas de homicídios – um estudo produzido pela UNICEF em parceria com institutos de pesquisa constatou que, entre 2016 e 2020, foram registradas 35 mil mortes de crianças e adolescentes de até 19 anos no Brasil². Ressalta a artista: “[...] é preciso lembrar que a maior parte da população carcerária brasileira tem entre 18 e 29 anos, que não passa um dia em que não enterramos uma criança por conta da violência. É como se fosse um velório desta doçura da infância” (REALE, 2019a).

A questão do encarceramento, inclusive, é recorrente no trabalho de Berna Reale. A artista escolheu o sistema prisional como subtexto de sua mais ambiciosa performance até a época: *Ginástica da Pele*, de 2019, que posteriormente será analisada no presente trabalho. Seis anos após *Americano*, Reale retorna ao contexto prisional com o objetivo de expor o perfil da maioria encarcerada no Brasil, representada por mais de 100 homens de 19 a 28 anos, a partir de recortes de raça e classe. Segundo a artista, a motivação para realizar a performance partiu de seu dia a dia na perícia criminal. Nas palavras de Berna Reale:

Estou trabalhando como perita criminal há quase dez anos e todas as questões que envolvem violência me motivam a fazer algo que confronte sua crescente. Como artista, quero elaborar as imagens que vejo e transferir para códigos simbólicos e estéticos, tentando causar um ruído questionador. Esse trabalho é mais um dos resultados de meus estudos sobre as cenas do cotidiano que presencio. (REALE, 2019b)

Sua exposição mais recente, *AGORA: Right Now* (2022), com curadoria de Claudia Calirman, dá continuidade aos “estudos sobre as cenas do cotidiano” que

² Estudo disponível em <<https://www.unicef.org/brazil/homicidios-de-criancas-e-adolescentes>> Acesso em 14/01/2023

vive como perita. Exibida em São Paulo na galeria Nara Roesler, que representa Reale no Brasil e no exterior, a exposição reúne fotografias, instalações e, pela primeira vez, pinturas da artista. *AGORA: Right Now* é resultado, sobretudo, de suas vivências durante a pandemia de Covid-19. Reale que, durante o período, trabalhou no Centro de Reeducação Feminina, na Grande Belém, convivendo com 680 detentas aglomeradas em celas superlotadas, se viu confrontada pelas realidades dessas mulheres que, apesar de seus delitos, viviam vulneráveis. Segundo ela, ver de perto a situação dessas mulheres, confinadas não por opção, a fez refletir sobre privilégios sociais e sobre como um indivíduo livre é, no fim, alheio à realidade dos presídios. "A gente é muito egoísta em não querer perder nada da vida, enquanto milhares de pessoas nunca tiveram a oportunidade de ter tudo isso que a gente tem" (REALE, 2021a).

Impedida por conta da pandemia de realizar performances na rua e dispendo de recursos limitados para sua produção artística, Reale toma como ponto de partida tais inquietações para criar as obras que compõem *AGORA: Right Now* – cujo título busca tornar urgente a reflexão sobre essa violência onipresente e constante. As obras *Acorda Alice* (2022), *Cabeças raspadas* (2022) e *Ligadas* (2022) abordam temáticas diretamente inspiradas pela experiência de Reale na penitenciária feminina. De acordo com a artista, "[...] as meninas saem do presídio e ainda continuam marcadas pelas tornozeleiras" (REALE, 2022b) e é justamente essa questão que Reale busca inflamar com as obras *Acorda Alice* e *Ligadas*, em que vemos apenas a parte inferior de corpos de diferentes mulheres, ressaltando as tornozeleiras eletrônicas em suas pernas.

Os elementos descontraídos e contrastantes ao objeto da crítica social, já conhecidos como assinatura de Reale em obras anteriores, retornam através de cores vibrantes nos fundos das imagens dessas mulheres parcialmente livres, mas que carregam tornozeleiras - um lembrete de sua não-liberdade. Em *Acorda Alice*, além das tornozeleiras eletrônicas, vemos pernas repletas de tatuagens coloridas: em uma perna, está ilustrada a protagonista de *Alice no País das Maravilhas* e em outra, vemos galhos floridos. Já em *Ligadas*, temos três mulheres a partir do mesmo recorte que evidencia suas tornozeleiras e, em contraste ao tom sério da questão do encarceramento, vemos decorações coloridas de diferentes padrões nas unhas dos pés dessas mulheres. Reale, ao adicionar esses elementos, (re)humaniza essas mulheres cujo cárcere apagou qualquer vaidade.

Em *Cabeças raspadas*, Reale critica o sistema prisional por tratar encarceradas apenas como números, sem direito a expressar suas identidades e individualidades. Houve uma cena presenciada por Reale que desencadeou a concepção da obra. A artista relata: “uma agente prisional estava prensando uma presa na parede, enquanto outra arrancava as tranças da cabeça dela. A agente dizia que a presa tinha três minutos para tirar aquelas tranças – caso contrário, teria a cabeça raspada e ficaria sem receber visitas” (REALE, 2022a). Foi então que Berna Reale percebeu a urgência de redarguir o sistema carcerário por remover as identidades individuais das detentas. Além das obras citadas, estão presentes em *Agora: Right Now* trabalhos que levantam reflexões acerca de bullying, LGBTQIA+fobia, assédio sexual e violência militar - recorrente na produção de Reale.

Conforme introduzido no capítulo anterior, Foucault teoriza sobre uma tecnologia de poder centrada na vida, o biopoder. Nessa perspectiva, é permitido fazer guerra para garantir a vida. Entretanto, fica evidente que tal investimento na vida passa por questões de classe e, principalmente, raça. Segundo o autor,

[...] o racismo se inseriu como mecanismo fundamental do poder, tal como se exerce nos Estados modernos, e que faz com que quase não haja funcionamento moderno do Estado que, em certo momento, em certo limite e em certas condições, não passe pelo racismo. (FOUCAULT, 2005, p. 304)

E é justamente a partir do racismo que surge o que Mbembe entende por relações de inimizade – isto é, quando se cria um inimigo ficcional. A fim de justificar o investimento sobre certas vidas, busca-se dispor de um oposto, o inimigo. Mbembe (2018, p. 19-20) aponta “[...] a percepção da existência do Outro como um atentado contra minha vida, como uma ameaça mortal ou perigo absoluto, cuja eliminação biofísica reforçaria meu potencial de vida e segurança”. Isto é, ao colocar esse suposto inimigo como um risco à vida que deve ser zelada, cria-se ali uma outra justificativa, de que se deve conduzir esse inimigo à morte.

Um exemplo dessa relação praticamente predatória é a obra *O tema da festa*, em que Berna Reale critica as chacinas ocorridas em periferias brasileiras, expondo a inimizade do embate entre polícia e crime organizado – que não raro acaba por vitimizar pessoas, inclusive crianças, que apenas residem na periferia, sem qualquer envolvimento com a criminalidade. Desta forma, vidas marginalizadas tornam-se

consequentemente mais suscetíveis a ocupar esse lugar do inimigo combatido pelo Estado.

Por fim, é possível perceber, cronologicamente, a intenção de Reale ao confrontar a violência - e as relações de poder que a deliberam - em seus mais distintos atravessamentos, direcionando sua crítica tanto a instituições específicas, como, num contexto macro, à sociedade contemporânea que, em sua estrutura, permite que tantos corpos ocupem as mesas de centros de perícia, que tantas famílias percam seus jovens, seja para o cárcere ou para a morte, e que inúmeras ossadas, enterradas em valas, possam existir nesses espaços sem sequer serem identificadas. Desde o início de sua produção artística, Reale vem incitando o público a romper com o próprio pacto de apatia diante das violências que se tornaram banais e as quais ser espectador é perpetuar sua continuidade.

Posteriormente, retornarei ao conceito de inimizade abordado por Achille Mbembe, bem como às noções de biopoder e necropoder. A seguir, contextualizarei as obras *Palomo*, *Os Jardins Pensus da América* e *Ginástica da Pele*, além de apresentar a metodologia que utilizarei para analisar os registros fotográficos dessas mesmas obras artísticas de Berna Reale no capítulo final.

4 INTRODUÇÃO AO OBJETO DA PESQUISA

Nesse capítulo, apresentarei brevemente três obras de Berna Reale, as quais voltarei a analisar detalhadamente no capítulo seguinte, bem como organizarei as referências que utilizo para delinear os indicadores para as vindouras análises fotográficas. Escolhi as obras *Palomo*, *Os Jardins Pensus da América* e *Ginástica da Pele* por conta de suas diferentes abordagens da temática da violência, que atravessa a produção artística de Reale desde sua estreia na arte performática. Conforme apresentado no capítulo anterior, ao longo das duas últimas décadas Reale sofisticou suas produções, do ponto de vista técnico, passando a trabalhar com equipes extensas durante as realizações das performances e seus respectivos registros em fotografia e vídeo.

Figura 4 - Registro fotográfico da performance “Palomo”, 2012



Fonte: Revista Continente (2015)

Em *Palomo* (Figura 4), Reale nos apresenta uma Belém praticamente deserta ao amanhecer. Registrada em vídeo e fotografia, a performance foi destaque na exposição individual de Reale, intitulada *Vazio de nós* e exibida no Museu de Arte do Rio de Janeiro (MAR), em 2013. O título da obra, que também nomeia o cavalo no qual a artista cavalga, referencia a palavra “paloma” que, em espanhol, significa “pomba”. A intenção de Berna Reale era utilizar representações construídas em torno da pomba branca, comumente associada à paz, para contrastar com a violência silenciosa do Estado.

Essa violência à qual Reale (2021b) se refere é operada pelo Estado através das polícias em uma forma de “ditadura silenciosa”. Por isso, a importância de a performance ser realizada logo após o nascer do sol, antes do horário comercial. Reale (2021b) “[...] precisava de uma cidade quase adormecida” para denunciar a “[...] questão da ditadura, do poder, do silenciamento que o poder faz”. Rocha (2014, p. 29) associa o cenário praticamente deserto a “[...] uma cidade onde foi decretado um recolher obrigatório, apenas uma figura de autoridade se passeia a cavalo pelas ruas”.

Durante a performance, vestindo indumentária militar – composta por calça, camisa de manga longa e coturno –, na cor preta, Reale cavalga pelas ruas do centro da cidade montada em um Palomo imponente, todo pintado de vermelho. Tanto a artista quanto o cavalo contam com focinheiras cobrindo parte da cabeça. Para Reale, a performance de *Palomo* tinha também um compromisso estético. Nas palavras de Reale: “Quando eu fui falar do poder do Estado em 2012, em *Palomo*, que criticava essa posição de cercear a liberdade de expressão, eu não quis fazer um cavalo pintado de qualquer jeito. Eu queria fazer o cavalo mais lindo do mundo” (REALE, 2018a).

Para criar esse cavalo esteticamente belo e imponente, a artista utilizou trinta e oito tubos de tinta abnóxia após diversos testes que garantissem a segurança do cavalo – cedido pela própria polícia; à época da performance, o animal já não era mais utilizado na cavalaria, pois estava velho, sendo assim oferecido para a artista. A tinta vermelho vibrante era eliminada espontaneamente após alguns dias, sem causar dano algum ao animal. Segundo Reale (2018), ao desfilar em cima de Palomo, sua intenção era que “todo mundo parasse pra ver, e não fosse mais uma manifestação, não fosse mais um ato de ativismo político e sim um ato também estético”.

Mesmo compromisso estético Reale teve ao produzir *Os Jardins Pensus da América* (Figura 5). Nos registros fotográficos da performance, vemos Reale usando um delicado vestido de estampa militar e coturno preto, enquanto rega flores pretas distribuídas ao seu redor, em um solo branco. A artista também tem seu rosto coberto por um capacete de soldado estampado pelo mesmo padrão do vestido.

Figura 5 - Registro fotográfico da performance “Os Jardins Pensus da América”,
2012



Fonte: Dasartes (2013)

De acordo com o resumo de *Os Jardins Pensus da América*, disponível no portfólio da artista³, o título da obra “[...] faz menção tanto aos Jardins Suspensos da Babilônia, uma das sete maravilhas do mundo antigo, quanto aos Jardins da Rainha de Alice no País das Maravilhas, obra prima de Lewis Carroll”. Aqui, mais uma vez Reale utiliza de dualidade para tecer sua crítica social. Conforme as menções acima destacadas, Reale utiliza dessas referências fantasiosas em contraposição ao subtexto de violência enfatizado através dos elementos que compõem a imagem: a indumentária, as flores pretas e o regador.

A obra fez parte da série fotográfica apresentada por Berna Reale na exposição coletiva *Boletim* (2013), junto aos artistas Pedro França, Vijai Patchineelam e Vitor Cesar, com curadoria Paulo Miyada. Dentre as obras expostas por Reale, estavam trabalhos que levantavam reflexões sobre “o abuso de poder de soldados norte-americanos no Oriente Médio; a condição de invisibilidade dos presos políticos de Guantánamo; a presença constante da morte em territórios

³ O portfólio de Berna Reale encontra-se na página da artista no site da Galeria Nara Roesler, representante de Reale. Disponível em https://nararoesler.art/usr/library/documents/main/artists/69/2022_nara-roesler_berna-reale_portfolio_pt.pdf. Acesso em 03/01/2023

mulçumanos; e a restrição dos direitos civis em fábricas chinesas”⁴. Através da indumentária, Berna Reale incorpora uma persona militar, que rega um jardim de flores pretas – cor esta comumente associada ao luto. Diferentemente da maior parte das obras de Reale apresentadas ao longo dessa pesquisa, *Os Jardins Pensus da América* não se atém à Belém ou ao Brasil como cenário, expandindo, assim, o alcance (ou o alvo?) de sua denúncia.

E se em *Palomo* e *Os Jardins Pensus da América* Reale traz apenas o próprio corpo como parte da mensagem que busca transmitir, em *Ginástica da Pele* (Figura 6) sua produção artística muda de proporção, passando a contar com mais de duzentos colaboradores. A fim de reproduzir dados estatísticos sobre a população carcerária no Brasil, Reale reuniu-se com cem jovens de 18 a 29 anos que já haviam sofrido abordagem policial ao longo da vida. Esse recorte etário é estratégico: conforme levantamento do Banco Nacional de Monitoramento de Prisões – BNMP 2.0 divulgado em 2018⁵, 30,52% das pessoas privadas de liberdade no Brasil tem idade entre 18 e 24 anos e 23,39%, entre 25 e 29. Isto é, “[...] mais da metade da população carcerária registrada no Banco tem até 29 anos”.

Figura 6 - Registro fotográfico da performance “Ginástica da Pele”, 2019



Fonte: Trip (2019)

Reale é perita criminal, de modo que o contexto do cárcere lhe é familiar. Nas palavras da artista: “[...] *Ginástica da pele* é mais um dos resultados de meus

⁴O texto curatorial da exposição está disponível em <<https://www.premiopipa.com/2013/03/berna-reale-em-sao-paulo>> Acesso em 05/02/2023.

⁵ Levantamento do Banco Nacional de Monitoramento de Prisões (BNMP 2.0) de 2018. Disponível em <URL: <https://www.cnj.jus.br/wp-content/uploads/2019/08/bnmp.pdf>> Acesso em 05/02/2023.

estudos sobre as cenas do cotidiano que presencio” (REALE, 2019b). Durante a performance, que levou dois anos para ser desenvolvida, Reale reuniu os jovens participantes em cinco fileiras, organizados pela cor da pele, do mais claro ao mais escuro, ressaltando a predominância de pretos. De acordo com dados divulgados no 14º Anuário de Segurança Pública, de 2020, “[...] em 15 anos, a proporção de negros no sistema carcerário cresceu 14%, enquanto a de brancos diminuiu 19%. Hoje, de cada três presos, dois são negros” (ACAYABA, 2020). No decorrer do trajeto percorrido pelas ruas de Belém, Reale, vestindo um uniforme de exercício – composto por boné, regata, bermuda e tênis esportivo com meia - conduzia os “presos”, que vestiam apenas uma bermuda da cor da própria pele. Reale apitava, liderando exercícios inspirados nos treinamentos pelos quais instituições militares e policiais passam.

Além dos exercícios, Reale solicitava aos jovens gestos semelhantes aos exigidos dos cidadãos em ações policiais, como juntar as mãos na cabeça e ajoelhar com os braços para trás das costas. Ao intercalar os treinamentos militares e as ordens policiais, Reale “[...] quis mostrar uma ironia. O policial apita, obriga o jovem a colocar as mãos na cabeça e se ajoelhar, até que seja algemado” (REALE, 2019b). Segundo ela, era essencial que executasse o papel de carrasco, a fim de induzir uma sensação de desconforto no espectador: “[...] eu fiz questão de ser o policial, que é o papel mais cruel. E eu acho interessante quando as pessoas criam repulsa e, às vezes, até me agridem, porque o trabalho funcionou” (REALE, 2020). Para a artista, por descaso do Governo, os corpos desses jovens encarcerados são corpos marginalizados e submissos – trata-se, afinal, de corpos sujeitos aos mecanismos de poder da instituição na qual estão inseridos durante o período de suas penas.

O fato de Reale desenvolver suas performances para registro audiovisual é o que ampara a presente pesquisa. De acordo com a artista (REALE, 2021), o registro permite a continuidade da obra artística, não limitando-a apenas ao momento de sua realização, mas possibilitando sua exibição futura, sem limitações espaciais. Para que possa embasar minhas leituras das imagens fotográficas das performances de Reale no próximo capítulo, na seção a seguir apresentarei a metodologia da qual me apropriarei para análise do objeto empírico.

4.1 METODOLOGIA DA PESQUISA

Em seu ensaio *A mensagem fotográfica*, Roland Barthes (1969, p. 301) se volta para a fotografia de imprensa, que vem a ser uma mensagem “[...] constituída por uma fonte emissora, um canal de transmissão e um meio receptor”. O autor argumenta que “[...] a fonte emissora é a redação do jornal, grupo de técnicos”, dentre outros, enquanto “[...] o canal de transmissão é o próprio jornal” e o público o meio receptor. Trazendo essa hipótese para o contexto da presente pesquisa, sugiro que Berna Reale seja a fonte emissora, enquanto sua obra artística é o canal de transmissão. Nesse caso, o público continua sendo o meio receptor. Contudo, para Barthes (1969, p. 301 - 302) “[...] a foto não é apenas um produto ou um caminho, é também um objeto, dotado de uma autonomia estrutural”, pois “a emissão e a recepção” estão sujeitas à uma análise sociológica, enquanto a mensagem demanda que sua análise seja realizada por “[...] um método particular, anterior à própria análise sociológica, e que não pode ser senão a análise imanente dessa estrutura original, que uma fotografia é”.

Barthes (1969, p. 302) aponta que “[...] a estrutura da fotografia não é uma estrutura isolada” uma vez que se “comunica pelo menos com uma outra estrutura, que é o texto (título, legenda ou artigo)”. Apesar da interpretação de Barthes situar-se no contexto da imprensa, tal afirmação é relevante para analisar o trabalho artístico de Reale, pois, ainda que exista a possibilidade de ler a imagem apenas por ela mesma, os títulos das obras acima apresentadas são diretamente complementares ao seu objeto – sobretudo em *Palomo* e *Os Jardins Pensus da América*, cujos títulos são bastante subjetivos. Isto é, sem o título em *Palomo*, tornamo-nos incapazes de realizar a associação entre ele e a palavra espanhola, que adiciona novas camadas interpretáveis à obra. O mesmo vale para a ironia exposta no título de *Os Jardins Pensus da América*, em que, conforme mencionado na seção anterior, Reale busca apresentar a dualidade entre uma América grandiosa e esplêndida, quase fantasiosa, e uma mesma América capaz de manter em condições sub-humanas seus prisioneiros, em Guantánamo.

Na perspectiva de Roland Barthes (1969, p. 302), “a totalidade da informação é, pois, suportada por duas estruturas diferentes”, uma textual e outra fotográfica, que não se misturam, pois, apesar de convergentes, são heterogêneas. No texto, “[...] a substância da mensagem é constituída por palavras”, enquanto na fotografia,

“por linhas, superfícies e tonalidades”. Mas, afinal, “qual é o conteúdo da mensagem fotográfica?”. Para Barthes (1969, p. 302), a fotografia transmite “[...] por definição, a própria cena, o real literal”. Quando esse real literal se torna uma imagem, ocorre uma “[...] redução: de proporção, de perspectiva e de cor”, no entanto, sem que essa redução seja necessariamente uma transformação. Deste modo, “para passar do real à sua fotografia, não é de nenhum modo necessário fragmentar o real em unidades e constituir essas unidades em signos substancialmente diferentes do objeto que oferecem à leitura” (BARTHES, 1969, p. 302). A imagem, por fim, não é o real literal, mas funciona como uma perfeição analógica – ou, conforme Barthes, um “perfeito *analogon*”. Barthes (1969, p. 303) conclui, portanto, que “a fotografia é uma mensagem sem código”; ela é, na realidade, “uma mensagem contínua”. Trata-se do que o autor apresenta como paradoxo fotográfico.

Barthes (1969, p. 303) chama de “reproduções analógicas da realidade” (e de mensagens sem código) técnicas artísticas como “desenhos, quadros, cinema, teatro”, que desenvolvem “[...] uma mensagem suplementar, que é o que se chama comumente o *estilo* da reprodução”, além do próprio conteúdo de suas analogias. O autor ainda aponta que se trata “[...] de um segundo sentido, de que o significante é um certo ‘tratamento’ da imagem sob a ação do criador, e cujo significado, quer estético, quer ideológico, remete a uma certa cultura da sociedade que recebe a mensagem”. Desta forma, entende-se que, na arte imitativa, há duas mensagens: uma denotativa e outra conotativa; enquanto a primeira “é o próprio *analogon*”, a segunda é a forma como a sociedade irá lê-la.

Ainda no que diz respeito às artes imitativas, Barthes (1969, p. 303) sugere a existência de um “código do sistema conotado”, constituído “[...] quer por uma simbólica universal, quer por uma retórica de época, numa palavra, por uma reserva de estereótipos (esquemas, cores, grafismos, gestos, expressões e grupos de elementos”. No entanto, por não ser artística, a fotografia de imprensa “[...] se dá por um análogo mecânico do real” em que a mensagem denotativa sobressai, de modo a não deixar “[...] nenhum lugar ao desenvolvimento da mensagem segunda”, a conotativa. Por outro lado, Barthes (1969, p. 304) especula que “[...] esse estatuto puramente ‘denotante’ da fotografia, a perfeição e a plenitude de sua analogia, numa palavra sua ‘objetividade’, tudo isso se arrisca a ser mítico (são os caracteres que o sentido comum atribui à fotografia)”. Assim, pode-se dizer que também existe a possibilidade de a mensagem fotográfica ser conotada – contudo, esta conotação

não está contida na própria mensagem, mas sim a partir de “[...] certos fenômenos que se passam no nível da produção e da recepção da mensagem”, estando sujeita a eventuais intenções durante o processo de produção e a depender das leituras realizadas a partir dela. Essa fotografia é lida pelo receptor, “[...] ligada mais ou menos conscientemente pelo público que a consome a uma reserva tradicional de signos; ora, todo o signo supõe um código, e é este código (de conotação) que seria necessário tentar estabelecer” (1969, p. 304).

Deste modo, Barthes (1969, p. 304) apresenta justamente a relação paradoxal que se dá na “[...] coexistência de duas mensagens, uma sem código (seria o análogo fotográfico) e outra com código (seria a ‘arte’ ou o tratamento ou a ‘escritura’ ou a ‘retórica’ da fotografia)”. Esse paradoxo, no entanto, não seria exatamente uma união entre as mensagens denotadas e conotadas, mas sim que “[...] a mensagem conotada (ou codificada) se desenvolve aqui a partir de uma mensagem *sem código*”. Roland Barthes (1969, p. 305) então conclui que a mensagem conotada é “contínua” e “[...] obriga, portanto, a um verdadeiro deciframento” que se torna possível através de seis processos de conotação: trucagem, pose, objetos, fotogenia, esteticismo e sintaxe.

A primeira delas, a trucagem, “[...] utiliza a credibilidade particular da fotografia, que não é, conforme se viu, mais que seu poder excepcional de denotação, para fazer passar como simplesmente denotada uma mensagem que na verdade é fortemente conotada” (BARTHES, 1969, p. 306). É como uma espécie de junção de duas imagens distintas a fim de atribuir uma nova imagem, com significado próprio.

A pose, por sua vez, “[...] não é um processo especificamente fotográfico, mas é difícil não falar dela, uma vez que tira seu efeito do princípio analógico que fundamenta a fotografia” (BARTHES, 1969, p. 306). Ocorre, no caso dessa técnica, a reprodução de “atitudes estereotipadas que constituem elementos feitos de significação” (BARTHES, 1969, p. 306). Quando vemos uma imagem de alguém cujo corpo está inclinado e o queixo, escorado na mão, podemos fazer uma associação ao ato de refletir sobre algo – o posicionamento do corpo nessa imagem me remeteria a uma analogia da obra *O Pensador*, de Auguste Rodin, por exemplo.

Sobre os objetos, Barthes (1969, p. 307) argumenta que os mesmos “[...] são indutores correntes de associações de ideias ou, de uma maneira mais obscura, verdadeiros símbolos”. Então continua: “êstes objetos constituem excelentes elementos de significação: de um lado são descontínuos e completos em si mesmos,

o que é para um signo uma qualidade física; e de outro, êles remetem a significados claros, conhecidos”. Os objetos, portanto, possuem sentido em si mesmos.

A fotogenia refere-se aos efeitos técnicos aplicados sobre a imagem. Segundo Barthes (1969, p. 307-308), “[...] na fotogenia, a mensagem conotada reside na própria imagem, ‘embelezada’ (isto é, em geral sublimada) por técnicas de iluminação, impressão e tiragem”. Já no estetismo há a intenção da fotografia soar pictórica através da “[...] composição ou substância visual deliberadamente tratada ‘na massa’” (BARTHES, 1969, p. 308), seja para soar artística ou mesmo “[...] para impor um significado ordinariamente mais sutil e mais complexo que o permitiriam outros processos de conotação” (BARTHES, 1969, p. 308).

Por fim, sintaxe é a técnica pela qual “várias fotografias podem se constituir em seqüência”, criando um discurso. Nessa técnica em que se pode notar uma repetição, “o significante de conotação não se encontra então mais no nível de nenhum dos fragmentos da seqüência, mas àquele (supra-segmental, diriam os linguistas) do encadeamento” (BARTHES, 1969, p. 308).

Das técnicas acima apresentadas, relacionarei as seguintes aos sistemas referentes dos contextos das obras de Reale: pose, objetos e estetismo. Irei me basear ainda no esquema semiológico que Barthes apresenta em seus estudos sobre o mito. Para Barthes (2001, p. 131) “[...] o mito é um sistema de comunicação, é uma mensagem” envolvido por linguagem – ou fala –, seja verbal ou visual. “[...] Uma fotografia será, por nós, considerada fala exatamente como um artigo de jornal; os próprios objetos poderão transformar-se em fala se significarem alguma coisa” (BARTHES, 2001, p. 133). Conforme aponta o autor, “[...] tudo pode constituir um mito, desde que seja suscetível de ser julgado por um discurso” (BARTHES, 2001, p. 131).

A fim de analisar como o mito se constrói, Barthes parte da concepção de signo proposta por Ferdinand de Saussure⁶. Na semiologia, que é a ciência dos signos saussuriana, o signo é constituído por um significante e um significado, sendo este primeiro uma imagem mental e o segundo, justamente, a ideia que se tem dessa imagem mental. O sentido do signo se encontra na associação entre esses dois componentes. Barthes diz:

⁶ Ferdinand de Saussure, nascido em 1857, na Suíça, foi um importante linguista e filósofo, cujo pensamento influenciou diversas correntes do conhecimento nos séculos XIX e XX. Seu livro *O curso da linguística geral* foi publicado postumamente, em 1916.

[...] Para Saussure, que trabalhou com um sistema semiológico específico, mas metodologicamente exemplar – a língua – o significado é o conceito, o significante é a imagem acústica (de ordem psíquica), e a relação entre o conceito e a imagem é o signo (a palavra, por exemplo), entidade concreta” (BARTHES, 2001, p. 135).

Entretanto, “[...] o mito é um sistema particular, visto que ele se constrói a partir de uma cadeia semiológica que existe já antes dele: *é um sistema semiológico segundo*” (BARTHES, 2001, p. 136). Barthes sugere a existência desses dois sistemas distintos e deslocados entre si: um deles é o sistema linguístico – o qual o autor chama de *linguagem-objeto* – e o outro, o mito. O mito utiliza esse primeiro sistema (denotado), com seus próprios modos de representação, para atribuir outro sentido (conotado), em uma forma de metalinguagem, “[...] porque é uma segunda língua, *na qual se fala da primeira*”. Esse sistema segundo, do mito, é composto por um novo “significante” – aqui, o signo do sistema linguístico torna-se o significante – e outro novo “significado”, que juntos originam um novo signo, conforme podemos observar na figura abaixo.

Figura 7 - Cadeia proposta por Barthes



Fonte: BARTHES, 2001, p. 137

Barthes, então, sugere o seguinte:

Sabemos agora que o significante pode ser encarado, no mito, sob dois pontos de vista: como termo final do sistema linguístico, ou como termo inicial do sistema mítico: precisamos, portanto, de dois nomes: no plano da língua, isto é, como termo final do primeiro sistema, chamarei ao significante: *sentido*. [...] No plano do mito, chamar-lhe-ei: *forma*. Quanto ao significado, não há ambiguidade possível: continuaremos a chamar-lhe *conceito*. O terceiro termo é a correlação dos dois primeiros: no sistema da língua, é o *signo*; mas não se pode retomar esta palavra sem ambiguidade, visto que, no mito (e isto constitui a sua particularidade principal), o significante já é formado pelos signos da língua. Chamarei ao terceiro termo do mito, *significação*: e a palavra é tanto mais apropriada aqui, porque o

mito tem efetivamente uma dupla função: designa e notifica, faz compreender e impõe (BARTHES, 2001, p. 139).

A fim de ilustrar esse sistema mítico a partir de um exemplo familiar ao contexto do presente trabalho, utilizo a obra *Acorda Alice* (2022), de Reale (Figura 8). Tomando como base a fotografia, é possível identificar a tornozeleira eletrônica como sua *forma*, enquanto o *conceito* é a privação de liberdade. Já sobre a *significação*, posso dizer que remete ao cumprimento do regime semiaberto por parte de uma pessoa que cometeu delito. O título da obra, inclusive, é diretamente complementar à imagem, pois remete ao fato de que essa personagem ainda está presa. Ironicamente, a sugestão de que a personagem de Lewis Carroll, Alice – também podendo ser vista como outra *forma* dentro da fotografia – acorde do mundo fantasioso é também um alerta de sua presente condição como detenta, apesar do regime semiaberto que lhe concede liberdade em algum grau.

Figura 8 - Fotografia “Acorda Alice”, 2022



Fonte: Galeria Nara Roesler (2022)

Em suma, o mito se dá através de uma série de associações e existe justamente na infinitude do universo, já que “[...] cada objeto do mundo pode passar de uma existência fechada, muda, a um estado oral, aberto à apropriação da sociedade, pois

nenhuma lei, natural ou não, pode impedir-nos de falar das coisas” (BARTHES, 2001, p. 131). A fotografia, por sua vez, como mensagem conotada, carrega consigo inúmeras possibilidades de significações. A compreensão de sua cadeia semiológica é essencial para analisar o aspecto conotativo dos registros fotográficos das performances de *Palomo*, *Os Jardins Pensus da América* e *Ginástica da Pele*, no próximo capítulo.

5 DECODIFICANDO AS FOTOGRAFIAS DE *PALOMO, OS JARDINS PENSUS DA AMÉRICA E GINÁSTICA DA PELE*

Neste capítulo, discorrerei sobre as obras de Reale mencionadas ao longo do trabalho e previamente contextualizadas no capítulo anterior. Irei me apropriar dos conceitos cunhados por Foucault e Mbembe, conforme apresentado no capítulo 2, e por Barthes, o qual comentei no capítulo 4 e que, a partir dos sistemas de representação, embasam minha análise dos registros fotográficos das performances da artista. Para tanto, retomarei brevemente as contribuições de Barthes acerca dos processos de conotação.

Roland Barthes (1969, p. 305) aponta que a conotação é “uma codificação do análogo fotográfico”. Tal codificação acontece por meio de uma série de processos (trucagem, pose, objeto, fotogenia, estetismo e sintaxe), dos quais destaco três que interessam ao presente trabalho: pose, objeto e estetismo. No entanto, o autor destaca que tais processos de conotação “[...] nada têm a ver com unidades de significação, tais como uma análise ulterior de tipo semântico permitirá talvez um dia definir; propriamente eles não fazem parte da estrutura fotográfica” (BARTHES, 1969, p. 305). Ou seja, a decodificação desses processos é útil ao sistema mítico, mas eles próprios não são partes específicas da cadeia de significação proposta pelo autor.

Intencionalmente, em seu trabalho artístico Reale conduz o espectador a uma leitura facilitada de sua mensagem. Segundo a artista, a semiótica está presente em suas obras a partir de “símbolos e signos” do cotidiano comum, passíveis de identificação pelo público. “[...] Quando eu vou pensar em uma performance, eu penso no figurino, eu penso no ambiente, penso na forma que o corpo vai tá, pra que esses símbolos e signos passem imediatamente sua ideia” (REALE, 2013). O objetivo de Reale é “chegar no espectador”, de modo a causar incômodo, desconforto. Se o público não compreender tal mensagem, Reale não atinge sua meta.

O trabalho aqui desenvolvido deve muito ao fato da produção artística de Berna Reale utilizar recursos audiovisuais para registrar suas obras e, de certo modo, estender sua exibição para além do momento da performance. Ainda, conforme destaca Reale, há um interesse econômico no registro fotográfico, pois

várias de suas performances são limitadas a uma exibição, sem recursos para reprodução delas em outros espaços, além de que a etapa de pré-produção pode levar meses e até anos, entre arrecadar fundos e viabilizar a realização junto a outras instituições envolvidas.

Em suma, essas obras registradas em fotografia não apenas ganham a possibilidade de serem exibidas em outros espaços de arte (galerias, museus, bienais, etc), como também, através da internet, permitem sua apropriação pelos mais diversos meios. É justamente o que farei nas seções a seguir: tomarei as fotografias das obras *Palomo*, *Os Jardins Pensus da América* e *Ginástica da Pele* a fim de decodificá-las e compreender como se estabelecem suas respectivas significações.

5.1 PALOMO (2012)

Palomo foi um dos primeiros trabalhos artísticos de Berna Reale a ser realizado simultaneamente em fotografia e vídeo. Sua idealização iniciou poucos anos após Reale se tornar perita criminal, quando a artista passou a perceber, através da própria rotina, a frequência com que se dava o abuso do poder pela polícia. No entanto, Reale trabalha, de certa forma, com questões universais, pois essa violência que a artista expõe em *Palomo* não se restringe a Belém do Pará; acontece em outros estados e cidades do país, bem como fora dele. Sobre Reale, Flamingo (2020) aponta que “na obra dela, não importa a nacionalidade ou o contexto: de Belém do Pará à Minneapolis, suas performances remetem a todos os que são vítimas de preconceito, assédio ou negligência”.

Com *Palomo*, a artista buscava refletir sobre a censura causada pelo Estado através de instituições como a polícia, que é “uma instituição estruturada no medo e na opressão” (REALE, 2018). Desta forma, quando toma as ruas praticamente desertas do centro de Belém do Pará, Reale, representando um policial, é cercada por um silêncio incomum a uma capital brasileira. Esse silêncio poderia significar a paz que o título dúbio ironicamente evoca. Entretanto, é mais provável de significar o medo por conta do cerceamento.

Diferente de *Ponto zero* ou *Ordinário*, performances, também registradas em fotografia e vídeo, que aconteciam em meio ao movimento incessante da cidade, com fluxo de pessoas – contando, conseqüentemente, com um público –, *Palomo* dependia exatamente do contrário. Nesse caso, mais do que um recurso para

manter a continuidade da obra, o registro audiovisual é essencial, já que a performance foi realizada para este fim. Assim, *Palomo* ganha seu público posteriormente, seja na esfera física ou virtual, ampliando de forma inesgotável o alcance do trabalho.

A obra fez parte da exposição coletiva *LAW & (DIS)ORDER* (2020), com curadoria de Noor Alé e Claudia Mattos, exibida em Toronto, no Canadá, junto a outros artistas contemporâneos de destaque dentro do mesmo eixo temático. Através de trabalhos em vídeo, a exposição abordava questões como abuso de poder, corrupção e violência policial.

Figura 9 - Registro fotográfico da performance “Palomo”, 2012



Fonte: Galeria Nara Roesler (2022)

Conforme menciono no capítulo 2, Foucault entende o biopoder relacionado a dois polos: um anátomo-disciplinar e outro biopolítico. A respeito do primeiro, o autor cita o exército e a escola como instituições que têm como objetivo a ordem, a fim de obter dos corpos uma docilidade útil ao capitalismo – visando o lucro, se fazia necessária a extração das forças que esses corpos eram capazes produzir. Na mesma perspectiva sobre corpos dóceis, também é útil ao capitalismo que a

população não questione o sistema, assim mantendo sua hegemonia e permanência.

Segundo Foucault (2022, p. 274), o “[...] poder não se dá, não se troca nem se retoma, mas se exerce, só existe em ação”. Reale, ao representar um policial, não detém o poder. O que acontece é um exercício de poder; o poder passa por esse corpo no contexto em que está inserido – obedecendo a ordens do Estado –, mas não fica ali retido. Isto é, a relação entre o opressor e o oprimido não se dá porque o opressor *tem* o poder e o oprimido não, mas sim porque, com respaldo governamental, ele pode fazer o uso de força. O que Reale expõe na obra de arte em questão é que esse exercício de poder acontece de forma violenta.

Foucault não entende o poder como uma forma de dominação de um indivíduo sobre outro (ou de um grupo sobre outro). Segundo ele,

O poder deve ser analisado como algo que circula, ou melhor, como algo que só funciona em cadeia. Nunca está localizado aqui ou ali, nunca está nas mãos de alguns, nunca é apropriado como uma riqueza ou um bem. O poder funciona e exerce em rede. Nas suas malhas, os indivíduos não só circulam, mas estão sempre em posição de exercer esse poder e de sofrer sua ação; nunca são o alvo inerte ou consentido do poder, são sempre centros de transmissão. Em outros termos, o poder não se aplica aos indivíduos, passa por eles (FOUCAULT, 2022, p. 284).

Nessa representação da figura que reprime, Reale indica uma série de elementos a decifrar – aqui, funcionando como parte de processos conotativos: pose, objeto e estetismo. Conforme a Figura 10, pode-se observar o contraste entre Reale em seu Palomo e o ambiente urbano. A começar pela gestualidade de Reale: imponente, cavalga pelas ruas da cidade com postura rígida e o olhar no horizonte. Essa postura, no entanto, não é resultado do mero acaso.

Após a “[...] segunda metade do século XVIII: o soldado tornou-se algo que se fabrica” (FOUCAULT, 2014, p. 133). Corrigindo suas posturas e apropriando-se de seus corpos, transformava-se um camponês em soldado. Ao recrutar, aplicava-se uma série de exercícios com o objetivo de discipliná-lo. Ensinava-o a

[...] manter a cabeça ereta e alta; a se manter direito sem curvar as costas, a fazer avançar o ventre, a salientar o peito, e encolher o dorso; e a fim de que se habituem, essa posição lhes será dada apoiando-os contra um muro, de maneira que os calcanhares, a batata da perna, os ombros e a cintura encostem nele, assim como as costas das mãos, virando os braços para fora, sem afastá-los do corpo... ser-lhes-á igualmente ensinado a nunca fixar

os olhos na terra, mas a olhar com ousadia aqueles diante de quem eles passam... (LAULAN apud FOUCAULT, 2014, p. 133-134).

Outro elemento que se destaca em *Palomo* é a focinheira. É sabido que cavalos são animais domesticados pelo ser humano, historicamente utilizados em inúmeros contextos – dos quais podemos destacar a guerra. Entretanto, é interessante observar que tanto o cavalo quanto o policial aparecem usando focinheira, cuja função é conter e, de certa forma, silenciar. Acredito haver uma duplicidade de sentido nessa representação: na mesma medida em que cala, esse policial pode ser calado – seu serviço é prestado ao Estado, estando assim sujeito ao poder disciplinar exercido por essa estrutura. Nessa lógica, *Palomo* é o cavalo do policial, que, por sua vez, é o *Palomo* do Estado.

Figura 10 - Registro fotográfico da performance “Palomo”, 2012



Fonte: Nara Roesler (2022)

Reale constrói o sentido mitológico de seu *Palomo* a partir da Bíblia. Ocorre na obra uma apropriação da história bíblica apresentada no livro Apocalipse, em que quatro cavaleiros representam eventos associados a uma profecia do fim do mundo - são eles: peste, guerra, fome e morte. Cada cavaleiro empunhava um objeto relacionado a um dos tais eventos e cavalgava em um cavalo cuja cor simbolizava algo. O cavaleiro que representava a guerra era vermelho, cor de sangue. “Então saiu outro cavalo; e este era vermelho. Seu cavaleiro recebeu poder para tirar a paz

da terra e fazer que os homens se matassem uns aos outros. E lhe foi dada uma grande espada” (Apocalipse 6:4). A representação policial de Reale baseia-se nesse cavaleiro responsável por trazer a guerra ao mundo.

Para além da Bíblia, o cavalo também está associado à guerra em diversos períodos da história da arte. A série de xilogravuras de Albrecht Dürer, *Apocalipse*, produzida entre 1496 e 1498, traz, inclusive, uma gravura *d’Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse*. Outra obra de Dürer a representar cavalos é a calcogravura *O Cavaleiro, a Morte e o Diabo*, de 1513. Na pintura, a imagem de São Jorge derrotando um dragão vem sendo reproduzida repetidamente desde a Antiguidade, inclusive por artistas como Rafael e Tintoretto. Outra famosa representação equestre é a obra *Napoleão cruzando os Alpes* de Jacques-Louis David, produzida em cinco versões entre 1801 e 1805. A pintura neoclássica apresenta um Napoleão em toda sua glória, mesmo em um cenário de guerra. Em uma análise da obra, Lara (2021) aponta o seguinte:

O cenário, com nuvens cinzas que tomam conta do céu, é composto pelo primeiro cônsul que encontra-se montado em um cavalo bravo e enorme, à beira de um precipício. Existe ainda um contraste entre a rebeldia do cavalo com a expressão calma de Napoleão que denota o controle e domínio que ele possui em relação ao animal (LARA, 2021, p. 28).

Em *Palomo*, vejo a intenção de Reale em criar imagens impactantes, de apelo pictórico – isto é, remetendo ao estetismo apontado por Barthes, [...] quando a fotografia se faz pintura” (BARTHES, 1969, p. 308). Não necessariamente a fim de referenciar uma ou outra pintura, mas com a premissa de criar imagens esteticamente deslumbrantes. “[...] A composição significa aqui de uma maneira declarada uma certa espiritualidade extática, traduzida precisamente em termos de espetáculo objetivo” (BARTHES, 1969, p. 308). Para a artista, era importante que a performance “não fosse mais um ato de ativismo político e sim um ato também estético” (REALE, 2018).

Da posição em que vemos Palomo na Figura 11, parece que, assim como Reale, seu olhar está à frente, ameaçador tal como é a censura. Novamente, o uso de fotografia – em outras palavras, uma imagem estática -, se prova útil ao propósito de Reale, uma vez que essa técnica possibilita registrar inúmeros registros, dos mais diversos ângulos, a fim de obter a imagem capaz de transmitir a mensagem pretendida.

5.2 OS JARDINS PENSUS DA AMÉRICA (2012)

Realizada no mesmo ano que *Palomo, Os Jardins Pensus da América* é mais uma performance de Reale feita visando o registro fotográfico. Ainda que Reale ressalte a universalidade de suas críticas sociopolíticas, a artista se volta para uma questão mais ampla e fora do eixo brasileiro: as ações das forças armadas ao redor do mundo.

Historicamente, os Estados Unidos já estiveram envolvidos em diversos conflitos políticos dentro e fora do Ocidente. Sua mais longa ocupação militar aconteceu no Afeganistão, com duração de 20 anos – foi apenas em 2021 que o país norte-americano retirou suas tropas do território afegão. Ao longo das duas décadas de guerra entre Estados Unidos e Afeganistão, o país norte-americano despendeu de quase um trilhão de dólares em ações militares. A guerra em questão gerou um número de mortes assustador: “mais de 2,3 mil militares americanos foram mortos e mais de 20 mil foram feridos. Mais de 450 britânicos foram mortos, assim como centenas de soldados de outras nacionalidades” (GARDNER, 2021), enquanto o Afeganistão contabilizou “mais de 60 mil mortes nas forças de segurança e quase o dobro de mortes civis” (GARDNER, 2021).

Relaciono essas ações norte-americanas à ocupação colonial moderna discutida por Mbembe, que toma como exemplo a ocupação na Palestina:

Como ilustra o caso palestino, a ocupação colonial contemporânea é um encadeamento de vários poderes: disciplinar, biopolítico e necropolítico. A combinação dos três possibilita ao poder colonial a dominação absoluta sobre os habitantes do território ocupado. O ‘estado de sítio’ em si é uma instituição militar” (MBEMBE, 2018, p. 48).

O estado de sítio possibilita o extermínio populacional sem distinção entre inimigo interno ou externo, transformando territórios sitiados em zonas militarizadas. “É ortogada liberdade aos comandantes militares locais para usar seus próprios critérios sobre quando e em quem atirar” (MBEMBE, 2018, p. 48). O autor ainda aponta que a população “é privada de suas fontes de renda” e tem sua mobilidade permitida mediante autorização formal.

Segundo Mbembe (2018, p. 51), “as guerras da época da globalização, assim, visam forçar o inimigo à submissão, independentemente de consequências imediatas, efeitos secundários e ‘danos colaterais’ das ações militares”. É a partir

dessa relação de inimizade que a guerra é deliberada; no regime da necropolítica, se faz guerra para deixar viver. A morte é intrínseca à guerra.

Figura 11 - Registro fotográfico da performance “Os Jardins Pensus da América”,
2012



Fonte: Ocula (2022)

A Bena Reale de *Os Jardins Pensus da América* (Figura 12) representa, justamente, a figura que conduz à morte. Com o rosto escondido sob um capacete de soldado, Reale encara uma violência sem rosto, sem expressividade. Seu gesto é firme, mas tênue; mantém as mãos na mesma altura, segurando um regador, enquanto suas pernas estão alinhadas, retas. Em seus pés, um jardim de flores pretas contrastando o solo branco como neve.

O objeto em suas mãos assume importante valor simbólico: representa uma arma, esse instrumento capaz de levar pessoas à morte. Essas pessoas – ou ainda, essa população – é representada pelas flores pretas. No Ocidente, o uso da cor preta é bastante recorrente em contextos fúnebres. “[...] É ausência de luz,

corresponde à sombra e a escuridão. Cor da vida interior sombria e depressiva. Morte, destruição e tremor estão-lhes associados” (SOARES, 2020, p. 46).

De acordo com Soares (2020, p. 45), a interpretação das cores passa necessariamente pelo contexto cultural em que seu leitor está inserido, podendo ter sua associação influenciada por fatores biológicos, religiosos, políticos ou psicológicos e assim por diante. Ela diz:

O modo como a representação cultural das cores de uma cultura, povo, região ou religião é feita, demonstra o modo como o significado simbólico de cada uma delas é interpretado. Esta representação é o resultado das suas experiências, emoções, ansiedades e receios. Os significados são construídos ao longo do tempo e de acordo com a cultura, costumes e hábitos de determinada civilização (SOARES, 2020, p. 55).

Apontei no capítulo 4 que a indumentária usada por Reale também carrega ambiguidade: apesar da estampa camuflada do vestido permitir sua associação às forças armadas e então, conseqüentemente, à guerra e conflitos bélicos, seu corte é delicado, quase romântico. Esse elemento é mais um meio utilizado pela artista para fazer coexistirem ironia e mordacidade.

A maior ironia de *Os Jardins Pensus da América*, no entanto, está no fato de que, durante vinte anos, “a América” viveu a Guerra ao Terror, iniciada por George W. Bush e mantida por seus sucessores no cargo presidencial dos Estados Unidos, e mesmo transformando-se em uma máquina de guerra, o terrorismo não teve fim – pelo contrário, foi nesse espaço de tempo em que ocorreu a ascensão do Estado Islâmico. Buscou-se, no exercício do necropoder, eliminar o mal inimigo, para, enfim, alcançar a paz. O perigo iminente parece ser, no fim, a própria guerra.

5.3 GINÁSTICA DA PELE (2019)

Ginástica da Pele (2019), conforme apontado no capítulo anterior, foi um dos trabalhos de maior complexidade técnica apresentados por Berna Reale. Além de trabalhar com seu próprio corpo, na obra em questão Reale introduz cem jovens de Belém do Pará com idade entre 18 e 29 anos; alguns deles têm tatuagens, outros fazem parte da comunidade LGBTQIA+. Contudo, a característica que sobressai é a cor de suas peles, evidenciada pelas bermudas que cada um dos jovens veste, reproduzindo o mesmo tom.

Figura 12 - Registro fotográfico da performance “Ginástica da Pele”, 2019



Fonte: Trip (2019)

Para realizar a performance, Reale entrevistou cada um dos jovens participantes, levando em consideração um critério em comum: todos já haviam sofrido algum tipo de abordagem policial ao longo da vida até então. “[...] São garotos negros que estavam andando na rua sem camisa porque jogaram bola, saindo de uma festa, ou apenas caminhando, sem indícios de criminalidade. Os brancos, por serem tatuados, gays e pelo corte de cabelo” (REALE, 2019b). Durante os dois anos necessários para produzir a performance, Reale pôde se envolver com esses jovens, conhecer suas famílias e de onde vinham.

Um dos objetivos de Reale ao criar *Ginástica da Pele* era expor a dura realidade do encarceramento que via com frequência em seu cotidiano como perita, porém mantendo sua já característica linguagem dual. Encarnando essa policial uniformizada, Reale caminhava através de cinco fileiras em que dispôs o grupo de acordo com seus tons de pele, evidenciando um degradê racial, e dando palavras de ordem imediatamente acatadas pelos jovens. Por vezes, Reale ordenava uma simples corrida, condicionamento físico comum por parte de instituições como o exército; em outros momentos, as ordens faziam referência ao tratamento dado pela polícia a possíveis suspeitos de crimes: manter as mãos atrás da cabeça ou para cima, ajoelhar-se com os braços para trás, entre outras. Esse poder disciplinar se expressa através de “[...] suas hierarquias, seus enquadramentos, suas inspeções,

seus exercícios, seus condicionamentos e adestramentos” (FOUCAULT, 2022, p. 335). Segundo Reale (2019b), “[...] a performance fala sobre preconceito, raça, classe social. É sobre o ato de punir sempre os mais desfavorecidos, principalmente os pobres e da raça negra. Este trabalho simula o exercício de prender, de encarcerar nossa juventude”.

Os exercícios físicos retratados na performance (Figura 13), remetem tanto a essa punição quanto a um efeito normalizador. Conforme podemos ver nos registros fotográficos da performance, há uma organização desses corpos em fileiras, com cada um dos jovens obedecendo ordenadamente aos comandos de Reale. Almeja-se controlar esses indivíduos que, na prisão, são vigiados e mantidos em celas que ocupam pavilhões. Reale representa ali, mais uma vez, o caráter disciplinar desse dispositivo de poder que é a prisão. Quando encarcerado, o indivíduo está sujeito a encarar o que a instituição impõe como regras de funcionamento.

Aqui, cabe ainda a contribuição de Judith Butler (2017, p. 91) acerca da gestão do corpo do prisioneiro. De acordo com a autora, a invasão do corpo do prisioneiro se dá “[...] pelas práticas significantes da prisão – a saber, a inspeção, a confissão, a regularização e normalização dos movimentos e gestos corporais, os regimes disciplinares do corpo”. Assim, “a prisão, desse modo, age sobre o corpo do prisioneiro, mas o faz obrigando-o a se aproximar de um ideal, de uma norma de comportamento, de um modelo de obediência” – o que, arrisco dizer, não o prepara de modo algum para o retorno à convivência social.

Segundo Foucault (2022, p. 219), a prisão funcionava como um “instrumento de recrutamento” que, ao invés de reformar os indivíduos encarcerados, acabava por provocar o efeito contrário: ao entrar na prisão, essa pessoa tornava-se “infame”, incapaz de ser reinserida socialmente, uma vez que ficava marcada por sua passagem pela prisão. “[...] Desde 1820 se constata que a prisão, longe de transformar os criminosos em gente honesta, serve apenas para fabricar novos criminosos ou para afundá-los ainda mais na criminalidade” (FOUCAULT, 2022, p. 216). Assim, cabia a ela retornar à delinquência, pois, durante o cumprimento de sua pena, a prisão só lhe serviu como aprisionamento junto a outros delinquentes das mais diversas origens.

Foucault (2022, p. 219) afirma que “[...] a partir dos anos 1835-1840, tornou-se claro que não se procurava reeducar os delinquentes, torná-los virtuosos, mas sim agrupá-los num meio bem definido, rotulado, que pudesse ser uma arma com

fins econômicos ou políticos”. A intenção era “[...] não ensinar nada para se estar bem seguro de que nada poderão fazer saindo da prisão”. Tratava-se, afinal, de uma forma de manutenção da desigualdade social; ao serem encarcerados por conta de seus delitos, os mais pobres dificilmente poderiam ascender social e economicamente. Para Foucault (2022, p. 288), “[...] a burguesia não se importa absolutamente com os delinquentes nem com sua punição ou reinserção social”, no entanto, “[...] se interessa pelo conjunto de mecanismos que controlam, seguem, punem e reformam o delinquente”.

Esse agrupamento dos delinquentes, com a premissa de rotulá-los e diferenciá-los do restante da população, teve como efeito a crença de que passava a existir, portanto, de um lado, os bons cidadãos, e de outro, os delinquentes – uma espécie de divisória entre opostos inimigos. De acordo com Foucault,

Foi absolutamente necessário constituir o povo como um sujeito moral, portanto separando-o da delinquência, portanto separando nitidamente o grupo de delinquentes, mostrando-os como perigosos não apenas para os ricos, mas também para os pobres, mostrando-os carregados de todos os vícios e responsáveis pelos maiores perigos (FOUCAULT, 2022, p. 218).

O entendimento desses indivíduos como inimigos que devem ser evitados e afastados da convivência social permanece até a contemporaneidade, conforme apontei no capítulo 3. O recorte racial e etário que Reale apresenta em *Ginástica da Pele* expõe a precocidade do sistema penal, que transforma jovens delinquentes em párias que têm suas vidas marcadas permanentemente pelo agrupamento ao qual passam a fazer parte quando se tornam apenados. De acordo com uma pesquisa de 2015 do Datafolha, metade dos brasileiros concordava com a frase ‘bandido bom é bandido morto’⁷.

Uma vez que a noção de inimigo é construída e disseminada culturalmente, cria-se um consenso sobre esse suposto perigo, perpetuando quaisquer decisões do Estado para combatê-lo. Esse projeto de combate ao inimigo – nesse caso, o delinquente – se vale do racismo para definir quem deve viver ou morrer – essa morte, entretanto, no contexto carcerário é uma morte não biológica, mas social. Conforme pode-se perceber pela distribuição gradual das cores de pele dos jovens

⁷ A pesquisa do Datafolha, encomendada pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública, em 2015, entrevistou 1.307 pessoas de 84 cidades com mais de 100 habitantes, das quais 50% concordavam com a afirmação de que “bandido bom é bandido morto”, contra 45% que discordavam e 5% que não chegaram a uma conclusão. (Pagnan, Rogério, 2015)

participantes da performance, há predominância dos tons de pele mais escuros, o que evidencia quais indivíduos são mais suscetíveis a serem encarados como inimigos e, conseqüentemente, sofrerem com a morte – seja ela de ordem simbólica ou factual.

Foucault aponta o seguinte:

No contínuo biológico da espécie humana, o aparecimento das raças, a distinção das raças, a hierarquia das raças, a qualificação de certas raças como boas e de outras, ao contrário, como inferiores, tudo isso vai ser uma maneira de fragmentar esse campo biológico de que o poder se incumbiu; uma maneira de defasar, no interior da população, uns grupos em relação aos outros (FOUCAULT, 2005, p. 304).

Desta forma, como consequência, a população é fragmentada: delinquentes e bons cidadãos, ameaças e ameaçados, raças inferiores e raças superiores, pretos e não-pretos. No interior da população, combate-se um grupo com a justificativa de que ele oferece riscos a outro. O racismo “[...] é a condição para que se possa exercer o direito de matar. Se o poder de normalização quer exercer o velho direito soberano de matar, ele tem de passar pelo racismo” (FOUCAULT, 2005, p. 306). Foucault (2005, p. 306) conclui então: “por tirar a vida, não entendo simplesmente o assassinio direto, mas também tudo o que pode ser assassinio indireto: o fato de expor à morte, de multiplicar para alguns o risco de morte ou, pura e simplesmente, a morte política, a expulsão, a rejeição”.

A intencionalidade por trás do encarceramento em massa, em um país de maioria preta ou parda⁸, é certamente racista. Nessa lógica, quanto mais pretos e pardos estiverem encarcerados, menos riscos encontrará a parcela da população que acredita merecer ter sua vida mais zelada que outras. Justifica-se, assim, a morte social do inimigo.

Destaco na Figura 14 a importância da pose ao compor a mensagem conotada na fotografia. Na imagem, vemos em destaque uma fileira de jovens em pé, na perspectiva gradual de tezes, todos com as mãos atrás da cabeça, tal qual fariam em uma batida policial. Outro gesto que não esse seria carregado de outros sentidos atribuídos. Estivessem eles fazendo polichinelo ou correndo, seria possível associar esses exercícios a uma abordagem policial da mesma forma como se faz ao ver imagens em que os jovens estão de mãos para o alto, ajoelhados ou com o

⁸ De acordo com dados apontados pelo IBGE, em 2021, 56,1% da população no Brasil se autodeclarou preta ou parda. A população autodeclarada branca ficou em 43%. (G1, 2022)

corpo no chão em posição de algemamento? Se a ginástica do exército é a dos exercícios físicos, a ginástica da pele é a da cor, da raça; na ginástica da pele, os exercícios repetitivos são um lembrete da associação de suas cores de pele à delinquência.

Figura 13 - Registro fotográfico da performance “Ginástica da Pele”, 2019



Fonte: Trip (2019)

Outro elemento relevante para a obra é a indumentária – aqui, enquadrada como objeto, dentro da perspectiva de processos conotativos de Barthes. Enquanto Reale veste um uniforme, sabemos que ela está em posição de poder em relação àqueles jovens, todos vestidos apenas com uma bermuda – o uso desse objeto é essencial para a obra: os corpos ali apresentados não são corpos individuais, mas sim coletivos. A única peça de roupa que vestem é da cor de suas próprias peles. Assim, Reale constrói uma narrativa em que, homogeneizados, esses jovens não representam a si mesmos e suas personalidades (e estéticas); eles representam as estatísticas que Reale busca denunciar. A artista evidencia que o caráter motivacional do encarceramento da juventude preta e parda não é individual, mas baseado em raça e sua respectiva associação ao conceito de criminalidade. Conforme aponta Soares,

No Brasil, os objetivos do aparato de segurança, na prática, têm sido, preponderantemente, sustentar a segurança do Estado, encarcerar jovens

negros e pobres para atender ao clamor por produtividade policial, 'fazer a guerra' contra os suspeitos de envolvimento com crimes – por meio, inclusive, de execuções extrajudiciais – e criminalizar movimentos sociais, reprimindo-os de forma arbitrária. Na medida em que a realização desse objetivo inconstitucional envolve a aplicação seletiva (portanto, iníqua) das leis – as quais são refratadas por filtros de cor, classe e território, entre outros -, esse processo reproduz, aprofunda e promove desigualdades sociais (SOARES, 2019, p. 26).

Ginástica da Pele, assim como as outras obras analisadas no presente capítulo, aborda criticamente a complexa relação entre instituições que deveriam garantir a segurança da população e o poder, expondo seu exercício violento e repressivo. Por fim, Reale – e o conjunto de sua obra, como um todo – expõe a urgência de questionar nossa própria posição de passividade e tolerância à violência onipresente nos dias de hoje.

CONCLUSÃO

No decorrer dessa pesquisa, busquei interseccionar três áreas que me interessam imensamente: comunicação, arte e sociologia. Meu objetivo, conforme destacado na introdução, era compreender de que forma Berna Reale constrói suas representações de figuras que exercem poder por instrução do Estado. Acredito que, ao longo dos capítulos anteriores, foi possível compreender que Reale foi bem-sucedida ao criar obras que pudessem ser compreendidas objetivamente a partir dos elementos imagéticos que dispunha nas fotografias – como as indumentárias, os objetos, as ambientações, as poses etc. A subversão da artista também está em criar arte acessível.

Inicialmente, encontrei algumas dificuldades com relação à biografia da artista. Berna Reale, à época da pesquisa, não contava com um site próprio onde poderia se encontrar informações sobre o início de sua carreira artística. Foi necessário na etapa de pesquisa para o capítulo 3 recorrer a entrevistas, sobretudo em vídeo, realizadas por veículos de informação sobre arte e cultura, além do portfólio disponível no site da galeria que a representa. Contudo, foi possível encontrar com facilidade as imagens de seus trabalhos em alta qualidade, tanto os que analisei com detalhamento quanto os que apenas menciono durante o trabalho.

Algumas décadas separam Reale, com as performances *Palomo*, *Os Jardins Pensus da América* e *Ginástica da Pele*, de Foucault e sua genealogia do poder. Contudo, é possível afirmar: assim como as obras mencionadas, a teoria do filósofo francês permanece atualíssima. Com tal afirmação, não busco sugerir que nada mudou na sociedade desde as publicações de Foucault. Pelo contrário, acredito que as tecnologias de poder se modificam, acompanhando os tempos em que estão inseridas. Surgem novas dinâmicas e novos dispositivos de poder, sempre se atualizando às transformações globais.

No entanto, parece haver algo que, implacável, persiste em se repetir nas sociedades pós-coloniais: o racismo. Mbembe, contemporâneo a Foucault, sofisticou o conceito de biopoder a fim de torná-lo mais compatível com os nossos tempos. Assim, através da noção de necropoder, aponta que o racismo não ficou no passado, junto aos tempos de colônia; as colônias é que mudaram de configuração. Desta forma, soberania e violência tornam-se indissociáveis.

Foucault faleceu em 1984, portanto não viu acontecer o genocídio de Ruanda ou o fim do apartheid, ambos de 1994, tampouco vivenciou os eventos sangrentos que Mbembe relata em seu ensaio, *Necropolítica: Biopoder, soberania, estado de exceção e política da morte*, como o caso da ocupação colonial contemporânea da Palestina – o autor cita como exemplos de violência colonial: [...] expulsões em massa, reassentamento de pessoas ‘apátridas’ em campos de refugiados, estabelecimento de novas colônias” (MBEMBE, 2018, p. 42). Entretanto, mesmo sem ter visto cidades inteiras sendo transformadas em campos de guerra por conta de conflitos religiosos ou políticos, Foucault produziu estudos de extrema relevância para compreender – ou, ao menos, tentar – como a morte se tornou o que é hoje. Isto é, a morte deixou de ser um fenômeno biológico que demarca o fim da vida, o limite da longevidade. A morte passou a ser mero resultado do exercício de poder.

É importante ressaltar também que Foucault não abordava os mecanismos de poder a partir de uma perspectiva propositiva – de quem propõe alternativas para enfrentar aquele fenômeno. Tomando como base a História, Foucault discorria sobre como o poder se manifestava em diferentes períodos da humanidade e apresentava hipóteses para o estabelecimento de certos padrões em seus mecanismos.

A opção pelas obras de Berna Reale se deu justamente por proporcionarem levantar diversos debates a partir de suas representações. Para além do caráter crítico presente na mensagem que a artista busca transmitir, resalto a importância dessas obras do ponto de vista histórico. A arte, afinal, também é retrato dos tempos; através dela, podemos compreender a sociedade. Mais uma vez, fica evidente o caráter permanente que a performance passa a assumir quando se torna uma imagem estática. Se a fotografia eterniza, ela permite que essa imagem ultrapasse qualquer barreira do tempo ou mesmo de geografia.

Daqui um século, as futuras sociedades poderão saber quais eram os desafios enfrentados pelas atuais. Olharão para *Palomo* e entenderão que, em 2012 (ou em 2023), os dispositivos de segurança do Estado tinham permissão para e eram incentivados a operar coercitivamente. Ou, com *Ginástica da Pele*, poderão compreender que a gradual distribuição de cores de pele não era mera coincidência no contexto carcerário. Até lá, duvido que o biopoder ou o necropoder tenham deixado de se transmutar em novas formas de exercício. Contudo, acredito que a arte sempre será capaz de alertar, fazer questionar ou chamar efetivamente para a

ação tantos de nós que aprendemos a conviver com algo que jamais deveria ter sido naturalizado.

REFERÊNCIAS

ACAYABA, Cíntia e REIS, Thiago. Proporção de negros nas prisões cresce 14% em 15 anos, enquanto a de brancos cai 19%, mostra Anuário de Segurança Pública. **G1**, 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2020/10/19/em-15-anos-proporcao-de-negros-nas-prisoas-aumenta-14percent-ja-a-de-brancos-diminuiu-19percent-mostra-anuario-de-seguranca-publica.ghtml>. Acesso em 16/01/2023.

AGRICIO, Geisa. “O corpo, no meu trabalho, é um elemento simbólico”. **Revista Continente**, 2020. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/235/ro-corpo--no-meu-trabalho--e-um-elemento-simbolicor>. Acesso em 02/02/2023.

BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. In: **Teoria da cultura de massa**. Org.: Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro, Saga, 1969. p. 298 – 314.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BRASIL. Bnmp 2.0 – Banco Nacional de Monitoramento de Prisões. Conselho Nacional de Justiça. **Cadastro Nacional de Presos**. Brasília: Cnj, 2018. 100 p. Disponível em <URL: <https://www.cnj.jus.br/wp-content/uploads/2019/08/bnmp.pdf>> Acesso em 05/02/2023.

BUTLER, Judith. **A vida psíquica do poder: Teorias da sujeição**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

DASARTES. **BERNA REALE**. Disponível em: <https://dasartes.com.br/materias/berna-reale/>. Acesso em: 26/12/2022.

EL PAÍS. **Berna Reale, a simbiose entre a arte e a perícia criminal: “Não sou de museu, gosto da rua”**. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/07/13/cultura/1499967146_171656.html. Acesso em: 03/01/2023.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: o nascimento da prisão**. 42. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1: A vontade de saber**. 7. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz&Terra, 2018.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 13. ed. Rio de Janeiro: Paz&Terra, 2022.

GARDNER, Frank. Guerra no Afeganistão: os resultados do conflito mais caro da história. **BBC Brasil**, 2021. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-56953737>. Acesso em: 23/02/2023.

JORNAL NACIONAL. Total de pessoas que se autodeclararam pretas e pardas cresce no Brasil, diz IBGE. **G1**, 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2022/07/22/total-de-pessoas-que-se-autodeclararam-pretas-e-pardas-cresce-no-brasil-diz-ibge.ghtml>. Acesso em 20/02/2023.

LARA, Priscila Mocelin. As representações equestres além das estátuas: Arte de rua, simbologia e poder. In: **Anais eletrônicos do I Colóquio do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Estadual de Ponta Grossa: História, Cultura e Identidades**. Ponta Grossa (PR): PPGH-UEPG, 2021, p. 26-34.

LAW & (DIS)ORDER, curated by Noor Alé & Claudia Mattos. **V tape**, 2020. Disponível em: <https://vtape.org/event/law-disorder-curated-by-noor-ale-and-claudia-mattos>. Acesso em 23/02/2023.

MANZANO, Fabio. EUA concluem retirada das tropas do Afeganistão após 20 anos de ocupação. **G1**, 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2021/08/30/eua-concluem-retirada-das-tropas-do-afeganistao.ghtml>. Acesso em 23/02/2023.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica: Biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. 1. ed. São Paulo: n1-edições, 2018.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM. VideoArtePapo MIS #18 | Berna Reale. **YouTube**, 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7AYQbngk_GE&t=639s. Acesso em 03/03/2023.

NARA ROESLER. **Portfólio on-line**. Sem data. Disponível em: https://nararoesler.art/usr/library/documents/main/artists/69/2022_nara-roesler_berna-reale_portfolio_pt.pdf. Acesso em 15/12/2022.

NARA ROESLER. **agora, berna reale**. Disponível em: <https://nararoesler.art/exhibitions/218/>. Acesso em: 24/02/2023.

NARA ROESLER. **Berna Reale: Palomo #06**, 2012. Disponível em: <https://nararoesler.viewingrooms.com/pt/content/feature/937/artworks-9575-berna-reale-palomo-06-2012/> Acesso em: 24/02/2023.

NARA ROESLER. **Berna Reale: Palomo #09**, 2013. Disponível em: <https://nararoesler.viewingrooms.com/pt/content/feature/937/artworks-9576-berna-reale-palomo-09-2013/>. Acesso em: 24/02/2023.

OCULA. **Galeria Nara Roesler**. Disponível em: <https://ocula.com/art-galleries/galeria-nara-roesler/artworks/berna-reale/os-jardins-pensus-da-america--2/>. Acesso em: 24/02/2023.

PAGNAN, Rogério. Metade do país acha que 'bandido bom é bandido morto', aponta pesquisa. **Folha de São Paulo**, 2015. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/cotidiano/2015/10/1690176-metade-do-pais-acha-que-bandido-bom-e-bandido-morto-aponta-pesquisa.shtml>. Acesso em 22/02/2023.

PRÊMIO PIPA. Boletim. **Prêmio PIPA**, 2013. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/2013/03/berna-reale-em-sao-paulo>. Acesso em 18/01/2023.

PRÊMIO PIPA. Berna Reale critica a violência da polícia e o sistema prisional em performance. **Prêmio PIPA**, 2019. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/2019/12/berna-reale-elabora-performace-em-que-critica-o-sistema-prisional>. Acesso em 02/02/2023.

REALE, Berna. Berna Reale, a simbiose entre a arte e a perícia criminal: “Não sou de museu, gosto da rua”. Entrevista concedida à Marina Rossi. **El País**, 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/07/13/cultura/1499967146_171656.html. Acesso em: 03/01/2023.

REALE, Berna. berna reale | agora: right now. Entrevista concedida a Galeria Nara Roesler. **YouTube**, 2022b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YhJ90NMg7Eg>. Acesso em 08/01/2023.

REALE, Berna. A vida dupla de Berna Reale, renomada artista e perita criminal de Belém do Pará. Entrevista concedida à Manuela Azenha. **Marie Claire**, 2022a. Disponível em <<https://revistamarieclaire.globo.com/Cultura/noticia/2022/07/vida-dupla-de-berna-reale-renomada-artista-e-perita-criminal-de-belem-do-para.html>>. Acesso em 11/01/2023.

REALE, Berna. ZUM#18 | A performance da violência com Berna Reale. Entrevista concedida ao canal Instituto Moreira Salles. **YouTube**, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SD2bC2aZRgU>. Acesso em 11/01/2023.

REALE, Berna. 5º Prêmio Marcantonio Vilaça - Berna Reale (PA). Entrevista concedida ao canal do SESI. **YouTube**, 2016. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=OpAJleDJPUA>>. Acesso em 11/01/2023.

REALE, Berna. Representante do Brasil na 56.ª Bienal de Veneza, Berna Reale leva obras para as ruas. Entrevista concedida a Camila Molina. **Estadão**, 2015. Disponível em <<https://www.estadao.com.br/cultura/artes/representante-do-brasil-na-56-bienal-de-veneza-berna-reale-leva-obras-para-as-ruas>>. Acesso em 12/01/2023.

REALE, Berna. Berna Reale: não querem olhar para a miséria. **Arte!Brasileiros**, 2018b. Entrevista concedida à Jamyle Rkain. Disponível em: <<https://artebrasileiros.com.br/arte/berna-reale-nao-querem-olhar-para-a-miseria>>. Acesso em 13/01/2023.

REALE, Berna. Quem são os finalistas do Prêmio Pipa, que mostram diferentes visões do Brasil na Villa Aymoré. Entrevista concedida a Nelson Gobi. **Estadão**, 2019a. Disponível em <<https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/quem-sao-os-finalistas-do-premio-pipa-que-mostram-diferentes-visoes-do-brasil-na-villa-aymore-23867399>> Acesso em 14/01/2023.

REALE, Berna. Berna Reale, uma voz contra a violência cotidiana. Entrevista concedida a Letícia Fonseca-Sourander. **Uol**, 2021a. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/rfi/2021/03/11/berna-reale-uma-voz-contra-a-violencia-cotidiana.htm>. Acesso em 20/01/2023.

REALE, Berna. "A violência é alimentada pelo governo", diz a artista Berna Reale em passagem por Caxias do Sul. Entrevista concedida a Diego Adami. **Gaúcha ZH**, 2018a. Disponível em <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/pioneiro/cultura-e-lazer/noticia/2018/04/a-violencia-e-alimentada-pelo-governo-diz-a-artista-berna-reale-em-passagem-por-caxias-do-sul-10212415.html>>. Acesso em 30/01/2023.

REALE, Berna. Reflexões na arte: a artista Berna Reale comenta sobre seus trabalhos e o impacto de sua obra. Entrevista concedida ao canal Metrópolis. **YouTube**, 2021b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ou7AaS9lcZ8&t=174s>. Acesso em 02/02/2023.

REALE, Berna. Futuro aprisionado. Entrevista concedida a Carol Ito e Douglas Vieira. **Trip**, 2019b. Disponível em <<https://revistatrip.uol.com.br/trip/berna-reale-apresenta-performance-artistica-e-expoe-o-racismo-no-sistema-carcerario-brasileiro>> Acesso em 05/02/2023.

REALE, Berna. Making of Berna Reale: Vazio de Nós. Entrevista concedida ao Museu de Arte do Rio. **YouTube**, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fc0PSv5zUXk>. Acesso em 25/02/2023.

REVISTA CONTINENTE. "**O CORPO, NO MEU TRABALHO, É UM ELEMENTO SIMBÓLICO**". Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/235/ro-corpo-no-meu-trabalho--e-um-elemento-simbolicor>. Acesso em: 05/01/2023.

REVISTA CONTINENTE. **BERNA REALE**: Breves narrativas épicas. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/179/berna-reale>. Acesso em: 05/01/2023.

RIBEIRO, Duane. Artistas Mulheres Contemporâneas no Acervo: Berna Reale e a violência silente. **Itaú Cultural**, 2020. Disponível em <URL: <https://www.itaucultural.org.br/secoes/acervos/artistas-mulheres-contemporaneas-acervo-berna-reale>>. Acesso em 13/01/2023.

ROCHA, Susana de Noronha Vasconcelos Teixeira da (2014) "Berna Reale: a importância do choque e do silêncio na performance." **Revista Estúdio**, Lisboa, v. 5, n. 9, p. 22-30, jan./jun. 2014.

SOARES, Luiz Eduardo. **Desmilitarizar**: segurança pública e direitos humanos. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2019.

SOARES, Ana Paula Nunes. **As cores do luto**. Orientador: Luísa M. Martinez. 2020.103 p. Dissertação (Mestrado) - Design e Cultura Visual, Faculdade de Design e Cultura Visual, Instituto de Artes Visuais, Design e Marketing (IADE) - Universidade Europeia, Lisboa, 2020.

TRIP. Futuro aprisionado. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/berna-reale-apresenta-performance-artistica-e-expoe-o-racismo-no-sistema-carcerario-brasileiro>. Acesso em: 24/02/2023.

UNICEF BRASIL. **Homicídios de crianças e adolescentes**. Sem data. Disponível em: <https://www.unicef.org/brazil/homicidios-de-criancas-e-adolescentes>> Acesso em 14/01/2023.

VERAS, Luciana. Berna Reale. **Revista Continente**, 2015. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/179/berna-reale>. Acesso em 20/01/2023.