

# CRIME E ARTE

## da crucifixão de Cristo ao ataque contra o World Trade Center

### CRIME AND ART: FROM CHRIST'S CRUCIFIXION TO THE ATTACK AGAINST THE WORLD TRADE CENTER

Solange Ribeiro de Oliveira\*  
Universidade Federal de Minas Gerais

#### RESUMO

O trabalho focaliza a criminalidade como temática recorrente da arte ocidental, de seus primórdios até a pós-modernidade. Começando pela *Ilíada*, ou, na iconografia cristã, pelas incontáveis representações da execução de Cristo, as criações artísticas, na literatura como nas outras artes, repetidamente focalizam ações violentas e criminosas, com frequentes referências bíblicas, mitológicas ou históricas. O texto detém-se nas motivações ideológicas subjacentes a esses produtos culturais, bem como na “banalidade do mal”, ilustrada por algumas ações rotuladas de arte na pós-modernidade.

#### PALAVRAS-CHAVE

Crime e arte; crime e ideologia; crime como *performance*

Na história da arte, sem excluir a contemporânea, desperta interesse especial a temática do crime e da transgressão, tanto no que se refere à representação da prática da violência quanto a sua relação com o imaginário da época ou sua refração nos artefatos mais diversos. Esse tipo de criação está longe de constituir novidade ou de afastar-se da realidade social. Que o diga o historiador Edward Gibbon, para quem a história pouco mais é que o registro dos crimes, loucuras e desventuras da humanidade.<sup>1</sup> Na verdade, em oposição ao ideal grego da *Kalokagathia* (literalmente “belo” e “bom”, aliança da beleza e do bem), o desregramento e o delito rondaram, desde os primórdios, a criação artística. A temática desdobra-se em aspectos diversos, focalizando o próprio ato criminoso (incluindo a autoagressão), a representação desse ato ou a sua recepção pelos espectadores. Se continua oferecendo matéria-prima para objetos culturais validados como arte, a temática destaca-se

---

\* solanger1@uol.com.br

<sup>1</sup> “History is indeed little more than the register of the crimes, follies, and misfortunes of mankind” (GIBBON). Disponível em: <[www.dreamthisday.com/quotes-sayings/misfortunes](http://www.dreamthisday.com/quotes-sayings/misfortunes)>. Acesso em: 6 fev. 2013.

hoje pelo fato de se investir de novas formas, como a *performance* e o *happening*, além de associar-se a outro aspecto da modernidade, a banalidade com que se percebe a prática do mal.

A continuidade do tema pode ser ilustrada à exaustão por exemplos respigados em diferentes momentos da história das artes. Na literatura clássica, Ulisses trucidou os pretendentes de Penélope. A dramaturgia de Shakespeare desfila uma sucessão de crimes, como o assassinato do rei Duncan por Macbeth, seu vassalo, primo e anfitrião. Até entre os autores contam-se criminosos famosos. François Villon, primeiro dos grandes líricos modernos franceses, viveu uma vida desregrada, incluindo a prática de um assassinato. Em tempos recentes, Jean Genet (1910-1986) lembra outra vida maldita. Mendigo e ladrão, condenado por delitos graves, só escapou da prisão perpétua graças a um movimento articulado por Sartre, Camus e Cocteau. Na Literatura Brasileira atual, destaca-se a assídua publicação de textos voltados para o crime, algumas vezes de autoria dos próprios criminosos, ou de pessoas de seu convívio, como em *Memórias de um sobrevivente*, do presidiário Luiz Alberto Mendes.

Como a literatura, as artes visuais incansavelmente oferecem representações de ações criminosas, geralmente associadas à mitologia, à história ou à narrativa bíblica. Atravessando os séculos, artistas como Caravaggio (1571-1610) e Goya (1746-1828) exploram com frequência a temática da violência. A arte de H. Füssli (1741-1825) evoca pesadelos torturantes, enquanto o título da série de gravuras de William Hogarth, – *Os graus da crueldade* – não deixa dúvidas sobre seu tema. A obra desses e de tantos outros artistas que, como eles, exploraram a temática do delito e da transgressão permite entrever funções retóricas variadas: inspirar o horror ao crime, levar à empatia com a vítima ou à sua glorificação. No extremo oposto, situa-se o louvor ao criminoso, cujo ato se redime por motivações éticas, religiosas ou políticas. Tal é a leitura possível para inúmeras representações de crimes praticados em defesa da pátria, da honra, de valores, enfim, socialmente validados, como em incontáveis representações pictóricas da decapitação de Holofernes por Judite. De que outra forma, senão pelo assassinato, a bela Judia poderia livrar seu povo da desonra e da morte?

Não é difícil vislumbrar certa convergência entre o sentido dessas criações e da contemporaneidade. Se, em muitas obras, a leitura mais imediata oferece a denúncia como função retórica, em outros, o objetivo implícito deixa entrever, senão o louvor ao crime praticado, pelo menos certa complacência para com ele. Em tais casos, o ato criminoso parece aceito como ponto de partida para ações projetadas como aceitáveis. A presunção da legitimidade torna o ato necessário, como na história da heroína bíblica. Não estamos muito longe, em tais casos, de alguns produtos culturais contemporâneos, testemunhos de indiferença ou mesmo admiração pela prática da agressão. Ocasionalmente, justifica-se o ato como prática política, como na agressão de Valerie Solanas a Andy Warhol, defendida por admiradores dela como ação motivada por causas feministas. Em outros exemplos, esse tipo de justificativa dificilmente validaria a violência como arte. Como aceitar, por exemplo, a declaração de Karlheinz Stockhausen a respeito do ataque terrorista de 2001, celebrado pelo compositor como a maior obra de arte jamais vista? A afirmação seria impensável em outros tempos, quando o imaginário coletivo não tinha ainda assimilado a “banalidade do mal”, na frase memorável de Hannah Arendt.

Para ilustrar a relação entre arte e crime nas diferentes acepções aqui descritas, pode-se começar com *Saturno devorando um dos filhos* (circa 1819-1823) de Francisco de Goya. A mais singela descrição iconográfica aponta o objetivo evidente da tela. Um vermelho berrante, contrastante com a escuridão do negro-amarronzado circundante, escorre da boca de Saturno. O gigante agarra o tronco de uma criança, cuja cabeça desaparece na goela escancarada. Enquanto devora o próprio filho, como anuncia o título do quadro, a figura mitológica esbugalha os olhos, sugerindo algo entre o gozo horrendo e o estardalhaço diante da própria selvageria. Que reação se espera do espectador senão o horror frente ao espetáculo inaudito – uma criança esmagada por aquele em quem deveria encontrar seu maior defensor?

É inegável, nesse *Saturno*, a denúncia à monstruosidade do crime. Uma leitura semelhante, ampliada por outros elementos, resulta da contemplação de *A crucificação* (1515) de Matthias Neithardt Gothardt, nome verdadeiro do pintor conhecido como Matthias Grünewald. A tela contrasta com outras do mesmo período, cuja beleza cativa a atenção. Em várias obras renascentistas, a figura de Cristo ostenta uma graça atlética, remanescente da estatuária grega. No óleo de Gothardt, pelo contrário, o crucificado apresenta traços repulsivos, realçados por um verde amarelado, sugerindo a putrefação iminente. O rosto desaba sobre o corpo recoberto de fluidos asquerosos; deformados, mãos e pés retorcem-se como garras imundas. À direita, João Batista aponta o dedo para o terrível espetáculo. O gesto explicita a denúncia ao crime cometido. Ao mesmo tempo, força a contemplação de detalhes repugnantes, que o olhar desejoso de deleites retinianos preferiria ignorar. À esquerda, a mãe de Cristo, amparada por João, cambaleia, prestes a desfalecer. O rosto contorcido convida à compaixão pelo crucificado. Também à esquerda, uma segunda mulher, Maria Madalena, estende as mãos postas em direção à cruz, conclamando à adoração daquele que se sacrifica pela salvação dos homens, incluindo o próprio espectador, envolvido por tanta dor.

É bem outro o convite embutido em *A crucificação* (1622) de Simon Vouet. Olhos voltados para o céu, o Cristo crucificado apoia os pés sobre um suporte de madeira, usado quase como uma almofada. Sem expressar dor, levanta os olhos para o céu, num êxtase de glória, indicada por anjos em voo, à esquerda, no espaço iluminado. Abaixo, Maria, vestes esvoaçantes, como as das figuras aladas, mal toca o solo, antecipando a assunção perante o triunfo do filho. Na base da imagem, outra figura angélica impele a cruz para o alto. Qual estranha máquina aérea, o instrumento de suplício simula o alçar do voo. À direita, de mãos postas, uma figura de mulher sugere uma ação de graças pela obra da redenção, enquanto, abaixo, outra personagem esconde o rosto, ofuscado por tanta luz. A luz flui do corpo de Cristo, realçada por um branco luminoso, e por vários matizes do amarelo dominante na tela, apenas sombreada no amarronzado da cruz, em contraste com o vermelho alaranjado e o roxo das vestes de Maria e João. Novamente a leitura do quadro, por muito que dependa do olhar que o contempla, trai uma clara função retórica: não mais a denúncia ao crime, ou a empatia com a vítima, mas sua glorificação. É o que indicam as expressões extáticas, triunfantes, do crucificado, de Maria e João. Alheios aos sofrimentos da terra, alçam os olhos, prestes a levitar em direção ao céu, juntando-se aos anjos, que parecem entoar hinos. Tudo, enfim, converge para a glorificação da vítima, resumida na luz de matizes cambiantes, que domina a composição.

Um amarelo luminoso, complementado pelo branco alvinhento de algumas vestes, domina igualmente o claro-escuro de *A crucificação de São Pedro* (1606), óleo de Caravaggio. Também aqui lê-se muito mais uma celebração de glória que denúncia ao crime ou compaixão pela dor do crucificado. Atado de cabeça para baixo, como reza a tradição, Pedro recurva o corpo, cujos contornos atléticos desmentem o grisalho da barba e dos cabelos. Como o Cristo de Simon Vouet, o apóstolo não demonstra sofrer. O rosto enérgico estaria impassível, não fossem a boca entreaberta (em prece?) e os olhos claros bem abertos, como que atentos ao limiar de uma glória esperada. Circundadas de negro, ao fundo, as figuras de dois carrascos carecem do realce que lhes caberia se a tela se fixasse na tortura e não na glorificação da vítima. Só nas partes diretamente ocupadas pela tarefa de prender Pedro à cruz os corpos dos algozes refulgem com o amarelo luminoso que emana do apóstolo: iluminado, o braço de um dos homens ata os pés da vítima, enquanto o torso do outro verga-se no esforço de retesar a corda. No primeiro plano, um terceiro carrasco, de costas, ajoelhado sob a cruz, tenta levantá-la. Como o dos outros dois algozes, seu rosto desaparece na sombra, confirmando o sentido da composição: ela não busca a compaixão do espectador, sequer enfatiza o crime dos executores. Antes, glorifica a vítima, partícipe na obra da redenção. O amarelo brilhante, concentrado nos elementos centrais da narrativa pictórica e complementado pelo branco luminoso de partes de vestuário, reaparece seguidas vezes em outras telas, sugerindo a glorificação do personagem central e contrastando com o fundo negro, como de regra no claro-escuro.

Entretanto, seguidas vezes, o sentido evocado estabelece um claro contraste com os anteriores: a celebração não remete à vítima, mas ao praticante do crime. Lembro aqui *Judite decapitando Holofernes* (c. 1598-1599), de Artemísia Gentileschi. O quadro representa a execução do general assírio por Judite, conforme relata o Livro de Judite.

Graças a seu poder de sedução, a bela judia tem acesso à tenda do estrangeiro, que, além de tentar forçar seu povo a adorar como deus ao rei Nabucodonosor, ameaça destruir Betúlia, cidade natal de Judite. A morte de Holofernes salva a cidade, donde a elevação de seu assassinato a ato de heroísmo, digno de celebração. Na tela, certa de servir à justiça, a heroína empunha friamente a arma, sem demonstrar horror ou compaixão. Seu rosto, como o da criada que a acompanha, expressa apenas atenção ao ato necessário: não merece castigo, mas, antes, exaltação. Por outro lado, a leitura do quadro inclui o reconhecimento de que se trata de trabalho de mulher artista. Na figura bíblica, Artemísia Gentileschi, hoje celebrada ao lado de Caravaggio (como em exposição realizada em 2012 na Casa Fiat de Cultura em Belo Horizonte) celebra também a força e o heroísmo de seu sexo.

O título do quadro de Lucas Cranach, o Velho, *Judite vitoriosa* (1530), sugere a mesma glorificação de alguém que chega ao assassinato em nome de uma causa justa. Os tons luminosos concentram-se no rosto da heroína, em contraste com a palidez da cabeça do general morto e com os tons negro e púrpura dominantes no resto da tela. A mão, protegida por uma luva metalizada, semelhante à de um guerreiro, repete o tom claro da espada, numa espécie de rima pictural. Ricamente vestida, exibindo a espada assassina, consciente e orgulhosa de seu papel, Judite inclina a cabeça e esboça um sorriso, com discreta coqueteria. Convida o espectador a sorrir com ela, celebrando mais uma vez a salvação de um povo pelo braço da mulher.

O tratamento dado por Gustav Klimt à representação do mesmo episódio afina-se com o de Cranach. Em seu *Judite e Holofernes* o espaço virtual encontra-se quase totalmente

ocupado pela figura feminina, enquanto o rosto do general decapitado vislumbra-se semioculto na sombra da lateral direita. O papel exercido pela sedução no ato da heroína é enfatizado pela nudez, entrevista nas dobras de sua veste, enquanto o colorido dominante, contrastante com a cabeleira negra da assassina e do assassinado, vai do amarelo luminoso ao dourado, compatível com a promoção do crime a gesto heroico. Na tela, Judite parece apreciar o fato. Cerra os olhos voluptuosamente, sugerindo uma satisfação próxima da erótica, e, como na tela de Cranach, esboça um sorriso enigmático. É quase desnecessário chamar a atenção para a clara mensagem, que repete a das telas de Caravaggio, Artemísia Gentileschi e Lucas Cranach: o crime já não é crime, mas ato glorioso. Inspira no espectador uma admiração que, faz dele, simbolicamente, cúmplice de quem mata em nome da justiça. No quadro de Klimt, a sugestão de heroísmo é ainda realçada pelo charme da sedução.

Das telas inspiradas na mitologia ou no relato bíblico, passo a uma obra de caráter histórico, releitura do tema da exaltação da vítima, sacrificada, como um novo Cristo, pela salvação humana. Com uma diferença: *A morte de Marat* (1793) de Jacques-Louis David, não fala da salvação da alma, mas do homem histórico, na vivência do aqui e agora. O apelo do quadro é inapelavelmente político: Marat, amigo de Robespierre, um dos líderes do Reino do Terror, apaixonado editor-chefe do jornal *L'Ami du peuple*, é representado como um mártir da Revolução, imolado pela monarquista Charlotte Corday. Agonizante, reclinado na banheira, onde, portador de uma doença de pele, passava boa parte do dia, Marat ainda tem nas mãos a carta na qual Charlotte solicitara a audiência fatal. A figura da assassina, entretanto, está totalmente ausente, como se o pintor a eliminasse da história, recusando-lhe a homenagem de um simples olhar. A tela é dominada pelo corpo de Marat, realçado por uma luz comparável a uma aura branco-dourada. Na esteira de algumas representações de Cristo crucificado, o binômio arte-crime serve à exaltação da vítima.

A associação entre o crime e arte, regida por mensagens políticas, visível na tela de David, permanece viva. Em formas surgidas na pós-modernidade, como em certas *performances* dos anos 1970, a violência às vezes assume a feição de autoagressão. O corpo, sede do traumático, torna-se suporte da arte. Entre os exemplos de violência autoinfligida, ambos de 1971, cito *Escalada sem anestesia*, de Gina Pane, que subiu e desceu, descalça, uma escada com lâminas no lugar dos degraus, e *Atire (Shoot)*, do escultor Chris Burden, que se submeteu a levar um tiro no braço. Segundo Rochelle Steiner, diretor do Public Art, esse foi um “gesto grandioso”. (Entretanto, findo o espetáculo, Burden foi conduzido a um hospital psiquiátrico.) Por sua vez, a artista francesa prosseguiu, durante anos, com suas dolorosas *performances*, cuidadosamente registradas em fotografias e escritos. Só interrompeu as apresentações quando, gravemente ferida numa delas, teve de recolher-se a um hospital e encerrar essa fase de sua vida artística.

As *performances* de Gina Pane e Chirs Burden alegadamente objetivavam protestar contra a guerra do Vietnã: a piedade da audiência pelo sofrimento dos artistas supostamente levaria à revolta contra o ataque aos vietnamitas.<sup>2</sup> No Brasil, ocorreram *performances* semelhantes, de caráter político, incluída, por exemplo, uma na 27ª Bienal de São Paulo, em 2006. Sob a direção da italiana Monica Bonvicini, quatro homens encenaram um

---

<sup>2</sup> Cf. [http://www.wmagazine.com/artdesign/2008/05/chris\\_burden](http://www.wmagazine.com/artdesign/2008/05/chris_burden). Também [http://www.wmagazine.com/artdesign/2008/05/chris\\_burden](http://www.wmagazine.com/artdesign/2008/05/chris_burden).

protesto contra o machismo, quebrando partes de uma parede com a cabeça, os pés e o pênis. Também nesse caso trata-se de dor autoinfligida, sendo o artista sujeito e objeto da violência, agressor e vítima coincidindo na mesma pessoa.

Mais frequentemente, entretanto, em nossos dias, a arte de cunho político consiste em denúncias a abusos dos poderosos contra os que resistem a seus ditames. Nas artes visuais brasileiras, a exposição *Do corpo à terra*, realizada em Belo Horizonte em 1970, reuniu referências a violências praticadas pelo regime militar instalado em 1964. Cildo Meireles exibiu *Totem monumento*: uma estaca em chamas, com galinhas vivas pendentes, evocando os torturados pelos representantes da ditadura. Artur Barrio apresentou *Trouxas*, embrulhos ensanguentados, simulando conter pedaços de corpos, lembrando os mortos e desaparecidos. Na mesma linha, cito a exposição *Dor, forma, beleza*, realizada na Estação Pinacoteca de São Paulo em julho e agosto de 2005. Exibiram-se cento e vinte e uma obras de artista, entre os quais Antonio Dias, Flávio Shiró, Ivan Serpa, Oswaldo Goeldi, Rubens Gershman, Siron Franco, Farnese de Andrade, Iberê Camargo, Cildo Meireles, Leonilson e Nazareth Pacheco. A curadoria, exercida por Olívio Tavares de Araújo, crítico de arte, e pelo psicanalista Leopoldo Nosek, documentou a forma como a arte brasileira contemporânea vem explorando a relação entre o crime e a produção artística, incluindo os traumas deixados pelo regime militar iniciado em 1964 e pelo ataque terrorista contra o World Trade Center.

No exterior, obras de arte inspiradas pelo 11 de setembro multiplicam-se a cada dia. Denúncia, protesto, elegia, empatia com as vítimas podem ser lidos na tela, que lembra a desintegração das torres gêmeas, numa explosão de geometrias coloridas. Não é muito diferente a leitura do quadro *9/11*, de Barbara Permultter. O tratamento estético – o uso de cores primárias da bandeira norte-americana, os espaços bem distribuídos, a sugestão do movimento das torres em derrocada – explora a representação do trágico acontecimento como um espetáculo pirotécnico, servindo simultaneamente à mensagem patriótica. A celebração do heroísmo é enfatizada pelas figuras de militares: empunhando bandeiras, erguem os braços, em luta sobre-humana pelo socorro ao sobreviventes.

A representação da agressão como material para a produção artística reaparece com frequência. Na Bienal de 2010, destaco *Inimigos*, de Gil Vicente. A série de desenhos representa o artista executando, a tiros ou facadas, autoridades de diferentes nacionalidades e orientações ideológicas: Luiz Inácio Lula da Silva, Fernando Henrique Cardoso, o Papa Bento 16, a rainha Elizabeth 2ª... O denominador comum é que são todos detentores de poder, o que sugere a rejeição a qualquer espécie de autoridade.

Em outros casos, surpreendentemente, o que chega a ser considerado arte já não é a representação, mas sim o próprio ato criminoso, praticado contra alvos inocentes. O exemplo clássico é a tentativa de assassinato praticada por Valerie Solanas, em 1968 contra Andy Warhol. Solanas alvejou sucessivamente o artista, seu gerente, Fred Hughes, e o crítico de arte Mario Amaya. Na mesma tarde, ao entregar-se à polícia, alegou que Warhol tinha muito controle sobre a vida dela e que queria roubar seu trabalho. Acusada de tentativa de assassinato, declarou-se culpada. Foi condenada a três anos de detenção num hospital psiquiátrico como portadora de uma reação esquizofrênica, do tipo paranoide com marcas de depressão. Warhol sobreviveu, mas nunca se recuperou completamente. Embora tenha recusado testemunhar contra Solanas, passou o resto da vida temendo

novo ataque, e, em função das lesões sofridas, teve de submeter-se ao uso permanente de uma espécie de espartilho.

Houve quem visse no ato de Solanas, escritora lésbica, uma manifestação política, associada à questão do gênero. Ti-Grace Atkinson, presidente da Organização Nacional para as Mulheres (NOW), a descreveu como “a primeira vitoriosa defensora da libertação feminina” e “uma ‘heroína’ do movimento feminista”. Florynce Kennedy, também membro da NOW, representou Solanas no julgamento, proclamando-a “uma das principais portavozes do movimento feminista”. Numa nota semelhante, o escritor Norman Mailer chamou-a de “Robespierre do feminismo”. Solanas morreu em 1988, aos 52 anos, mas sua vida inspirou obras diversas, na literatura, no cinema e na cultura popular.<sup>3</sup> Em 1996, a canadense Mary Harron dirigiu o filme *Um tiro para Andy Warhol (I Shot Andy Warhol)*, anunciado num pôster que representa a heroína como uma mulher sedutora, o que retoma a aliança entre crime e atração erótica, como na *Judite* de Klimt.

Inicialmente planejado como documentário para a BBC, o filme, gravado em DVD em 2001, foi protagonizado por Lili Taylor no papel de Solanas e Jared Harris no de Andy Warhol. De modo geral, a recepção mostrou-se positiva. Segundo as publicações *Rotten Tomatoes* e *Metacritic*, cerca de 75% da crítica pronunciou-se favoravelmente, sobretudo sobre o trabalho da diretora e da atriz Lili Taylor. Dana Heller, docente da universidade inglesa Old Dominion University, argumenta que, no filme, o conflito entre Solanas e Warhol é representado não tanto como resultante da política de gênero quanto do declínio da cultura impressa (adotada por Solanas) face à ascensão das novas tecnologias, encarnada em Warhol e na arte *pop*.

Na literatura, o crime contra Warhol também repercutiu significativamente. Em 2007 Sara Stridsberg recebeu o prêmio do Conselho Nórdico pela biografia semifictícia de Valerie Solanas, intitulada *The Dream Faculty (Faculdade do Sonho)*. Na música, Solanas inspirou as canções *I Believe (Credo)* para o álbum *Songs for Drella (Canções para Drella)*, de Lou Reed, amigo de Warhol, e *Tract for Valerie Solanas (Tratado para Valerie Solanas)* no álbum do Grupo Matmos, *The Rose has teeth in the mouth of a beast. (A rosa tem dentes na boca de uma fera)*.

Na crítica especializada, a tentativa de homicídio praticada por Valerie Solanas suscitou um comentário inquietante. Segundo Arthur Danto, a abertura radical do conceito de arte na pós-modernidade possibilitaria à criminosa reivindicar para sua agressão o caráter de uma produção artística – uma *performance*. Justificando a afirmativa, Danto cita um comentário do compositor Karlheinz Stockhausen, para quem uma agressão ainda mais aterradora – o ataque terrorista aos edifícios do World Trade Center em 2001 – constituiu “a maior obra de arte de todos os tempos”. A afirmação foi objeto de imediato e violento repúdio. Entretanto, acrescenta Danto, o simples fato de ato tão monstruoso, que vitimou milhares de inocentes, ter inspirado tal comentário demonstra que, no presente, qualquer coisa pode ser promovida a objeto artístico.<sup>4</sup> Evidentemente, Danto não fala da representação de um crime, frequente na arte de todos os tempos, mas do próprio ato criminoso, independentemente de considerações éticas.

<sup>3</sup> A propósito da vida e da obra de Solanas cf. [http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Valerie\\_Solanas](http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Valerie_Solanas).

<sup>4</sup> A propósito, cf. DANTO. *The abuse of beauty*, p. 17-18.

Na verdade, se concordássemos em aceitá-los como arte, a categoria adequada para situar o crime de Solanas e o ataque terrorista de 2011 seria realmente a de *performance*, como sugere Arthur Danto em relação a Solanas. A propósito, não custa lembrar que a *performance*, mídia permissiva, de variedades infinitas, desafia uma definição precisa. Nas palavras de RoseLee Goldberg, citadas por Marvin Carlson, trata-se de “arte viva” de “foco iconoclástico”, com infinitas variáveis,<sup>5</sup> cujos antepassados remontam sucessivamente ao passado medieval, a espetáculos renascentistas, a formas teatrais do século 19 e das vanguardas históricas no século passado. Em suas realizações mais recentes, a arte da *performance* encontra muitas de suas inspirações na complexa mistura experimental dos anos 1960, para afirmar-se decisivamente nos anos 1970, quando ocorrem as autoagressões de Gina Pane e Chris Burden, cronologicamente não muito distantes da agressão de Valerie Solanas a Andy Warhol. O caráter político – se realmente existiu – dessas *performances* faz pensar em recente encontro da Galeria Tate de Londres. Seu tema foi precisamente o da propriedade da *performance* como ato político, considerando-se arte performática não apenas ações explicitamente propostas como tal mas também certos eventos dramáticos espetaculares. Nas palavras da artista feminista Judy Chicago, “a *performance* pode ser impulsionada pela fúria de modo inacessível à pintura e à escultura.” Nessa ordem de ideias, vale citar ainda a *performance* de Ron Athey. Em 1995 Athey feriu as costas de outro artista e aplicou papel absorvente sobre a ferida, criando uma espécie de desenho impresso a sangue, que atirou contra a plateia, em protesto contra questões levantadas pela AIDS.

O comentário de Arthur Danto sobre a possibilidade de se considerarem crimes como arte impõe uma pergunta: como explicar a avaliação de um ato criminoso não só como arte, mas, superlativamente, até como (no caso do ataque terrorista) “a maior obra de arte de todos os tempos?” Esse julgamento resulta apenas da frouxidão do conceito de arte no período contemporâneo, como quer Danto?

A meu ver, haveria outras explicações – sobretudo a frieza e indiferença do público, seu cansaço entediado diante da incansável divulgação pelas mídias da proliferação de atos de violência praticados mundo afora. A plateia contemporânea acostumou-se a contemplar essa exibição, que acaba por assemelhar-se a mero espetáculo.<sup>6</sup> Anestesiados, acomodamo-nos à “banalidade do mal”. Subtítulo da obra da Hannah Arendt sobre o julgamento de Adolf Eichmann,<sup>7</sup> a expressão descolou-se do livro para adquirir vida própria, tal sua propriedade como descrição da atmosfera moral à nossa volta. Arendt menciona repetidas vezes a mediocridade do carrasco nazista – sua personalidade, sua visão de mundo, seu discurso – em contraste com a enormidade de seus crimes. Comentando os lugares-comuns que constituíram o último pronunciamento de Eichmann, instantes antes de sua execução, a historiadora escreve: “[F]oi como se, naqueles últimos minutos, ele resumisse a lição que esse longo curso sobre a maldade humana nos ensinara: a lição

---

<sup>5</sup> Cf. CARLSON. *Performance*, p. 92.

<sup>6</sup> A propósito da ubiquidade dos acontecimentos e sua recepção, cf. TANNER. *Holding on to 9/11: the shifting grounds of materiality*, p. 191-192.

<sup>7</sup> Cf. ARENDT. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*, 1999.



da aterradora banalidade do mal, além de qualquer palavra ou imaginação.”<sup>8</sup> O comentário de Arendt permanece mais que nunca pertinente. A prática rotineira do mal banalizou-o; permite até que o ato criminoso seja rotulado de arte, intrigando pensadores, à busca de uma explicação.

Nessa busca, Adorno argumenta que a exploração artística da violência visa a alertar contra uma “iminente recaída na barbárie”, lembrando que “o avesso da cultura é sangue, tortura, morte e terror”. No entender do filósofo, a representação da dor e da violência não inspira empatia, mas repúdio, “horror ao horror”. Mostra-se, por isso, preferível à estetização da brutalidade, à adoção do eufemismo, que contribuiriam para a assimilação e o esquecimento de atos contra a humanidade, e compactuariam com eles.<sup>9</sup> A posição de Adorno afina-se com a de outro filósofo, Jean Galard. Em *La beauté à outrance, réflexions sur l'abus esthétique* (A beleza desafiada, reflexões sobre o abuso estético), Galard também se debruça sobre a representação do horror, como testemunho ou obra de arte. Discute o tratamento da crueldade, a volúpia do trauma, da destruição, da catástrofe. Inquieta-o sobretudo a associação entre a beleza e o terrível. Por essa razão, em consonância com parte da crítica internacional, Galard denuncia em fotos de Sebastião Salgado o que o filósofo considera o embelezamento da violência, ou da pobreza. A mesma crítica, segundo creio, caberia aos monumentos de Nagasaki, que estetizam o sofrimento causado pelo lançamento da bomba atômica, crime praticado contra populações inteiras de civis indefesos.

A relação entre arte e crime, delitos e transgressões pode, evidentemente, ser estudada sob diversos outros pontos de vista. A título de ilustração, cito algumas obras de publicação relativamente recente, que também lembram a banalidade do crime na atualidade. Em *Art and crime: exploring the dark side of the art world* (Arte e crime: explorando o lado sombrio do mundo da arte), Noah Charney oferece uma coletânea interdisciplinar para a discussão de crimes contra objetos artísticos, seu estudo e comercialização: vandalismo, roubo, contrabando e falsificação de obras, profanação de sítios arqueológicos...<sup>10</sup> Numa linha semelhante, Winston Smith, em *Art crime (Crimes contra a arte)* denuncia certas colagens como fruto de ações condenáveis, semelhantes ao plágio, que roubam dos artistas suas criações, utilizando-as para a montagem de conjuntos que não passam de arranjos feitos com trabalhos alheios.<sup>11</sup> Crimes e criminosos em todas as áreas de nossa cultura – incluindo jornalismo, cinema e literatura – constituem o tema de *Constructing crime: Discourse and cultural representations of crime and 'deviance'* (A construção do crime: discurso e representações de crimes e ‘perversões’).<sup>12</sup> Essa coletânea interdisciplinar, organizada por Christiana Gregoriou, analisa

---

<sup>8</sup> “It was as though in those last minutes he was summing up the lesson that this long course in human wickedness had taught us: the lesson of the fearsome, word-and-thought-defying banality of evil.” ARENDT, *Eichmann in Jerusalem: a report on the banality of evil*. Kindle edition, 2006, location 4447-52. Tradução da autora.

<sup>9</sup> FABRINI. *A arte depois das vanguardas*, p. 174, 180. O autor remete aos textos de Adorno, Educação após Auschwitz, em *Palavras e sinais*, p. 112, e O que significa elaborar o passado, em *Educação e emancipação*, p. 46.

<sup>10</sup> CHARNEY. *Art and crime: exploring the dark side of the art world*.

<sup>11</sup> SMITH. *Art crime*.

<sup>12</sup> GREGORIOU. *Constructing crime: discourse and cultural representations of crime and deviance*.

as formas como a representação de crimes pode revelar tabus e estereótipos referentes a gênero e sexualidade. Mais próxima de nosso tema é a coletânea interdisciplinar organizada por Helen Birch *Moving targets: women, murder, and representation* (*Alvos móveis: mulheres, assassinatos e representação*).<sup>13</sup> Esses ensaios evocam novamente a indiferença, até a fascinação, do público face à representação de mulheres assassinas, às vezes culpadas de crimes publicados pela mídia, transformadas em protagonistas de filmes para a televisão. No cinema, apresentam-se glamorosas estrelas de sucessos de bilheteria como *Atração fatal*, *Thelma e Louise*, *A mão que embala o berço* e *Mulher solteira procura*. Nesses casos, a arte serve à glorificação das criminosas, sem, contudo, apresentar uma justificativa moral. O número e a frequência dessas e outras criações relembra mais uma vez a banalidade do mal. Da mesma forma, faz pensar numa afirmação de Eric Hobsbawn, que ecoa a de Gibbon, outro historiador, citada acima. Resumindo os julgamentos convergentes de pensadores e artistas sobre o sofrimento humano como o produto mais representativo do “breve século 20”, Hobsbawn afirma:

Sem dúvida [o século 20] foi o século mais assassino de que temos registro, tanto na escala, frequência e extensão da guerra que o preencheu, mal cessando por um momento na década de 1920, como também pelo volume único das catástrofes humanas que produziu, desde as maiores fomes da história até o genocídio sistemático...<sup>14</sup>

As reflexões dos historiadores contribuem para explicar a indiferença do público diante da universal e ubíqua violência. Sua frequência e banalização, alimentadas pela constante exibição pelas mídias, anestesiam a consciência pública. Não há como desconhecer a total impossibilidade, nos dias que correm, de se idealizar a arte como irmã gêmea do bem. A criação contemporânea, que tanto desconfia do belo, não raro parece também olhar com indiferença o mal.



#### ABSTRACT

The essay discusses crime as a recurring theme in Western art, from its beginnings to postmodern times. Starting with *The Iliad*, or, in Christian iconography, with the countless representations of Christ's crucifixion, artistic creations, in literature and in the other arts, repeatedly focus on violent and criminal acts, often associated with biblical, mythological or historical references. The text contemplates the ideological motivations underlying such cultural products, as well as the “banality of evil” illustrated by certain acts presented as “art” in postmodern times.

#### KEYWORDS

Crime in literature and in the other arts; crime and ideology; crime and performance art

<sup>13</sup> BIRCH. *Moving targets: women, murder, and representation*.

<sup>14</sup> HOBSBAWM. *Era dos extremos*, p. 22.

## REFERÊNCIAS

- ARENDT, Hannah. *Eichmann in Jerusalem: a report on the banality of evil*. New York: Penguin, 2006, Kindle edition.
- ADORNO, Theodor. Educação após Auschwitz. *Palavras e sinais: modelos críticos*. Trad. Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Paz e Terra, 1995.
- ADORNO, Theodor. O que significa elaborar o passado. *Educação e emancipação*. São Paulo: Paz e Terra, 1995.
- BIRCH, Helen. *Moving targets: women, murder, and representation*. Berkeley: University of California Press, 1994.
- CHARNEY, Noah. *Art and crime: exploring the dark side of the art world*. Westport: Praeger, 2009.
- DANTO, Arthur. *The abuse of beauty: aesthetics and the concept of art*. Peru: Open Court, 2003.
- FABRINI, Ricardo Nascimento. *A arte depois das vanguardas*. Campinas: Ed. Unicamp, 2002.
- GALARD, Jean. *La beauté à outrance, reflexions sur l'abus esthétique*. Arles, Bouches-du-Rhône: Actes Sud, 2004.
- GREGORIOU, Christiana. *Constructing crime: discourse and cultural representations of crime and deviance*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.
- HELLER, Dana. *Shooting Solanas: radical feminist history and the technology of failure*. Disponível em: <[www.jstor.org/stable/3178456](http://www.jstor.org/stable/3178456)>. Acesso em 10 dez. 2012.
- HESFORD, Victoria; Diedrich, Lisa. *Feminist time against nation time: gender, politics, and the nation-state in an age of permanent war*. Lanham, MD: Lexington, 2008.
- HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos. O breve século 20, 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- MENDES JÚNIOR, Luiz Alberto. *Memórias de um sobrevivente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MIRANDA, Ana. Arte e crime em rota de convergência. *Folha de S.Paulo, Mais!*, 17 mar. 2002, p. 3.
- SMITH, Winston. *Art crime*. San Francisco: Last Gasp, 1999.
- TANNER, Laura E. Holding on to 9/11: the shifting grounds of materiality. *PMLA*, v. 127, n. 1, Jan. 2012, p. 58-76. Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Valerie\\_Solanas](http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Valerie_Solanas). Acesso em: 10 dez. 2012.