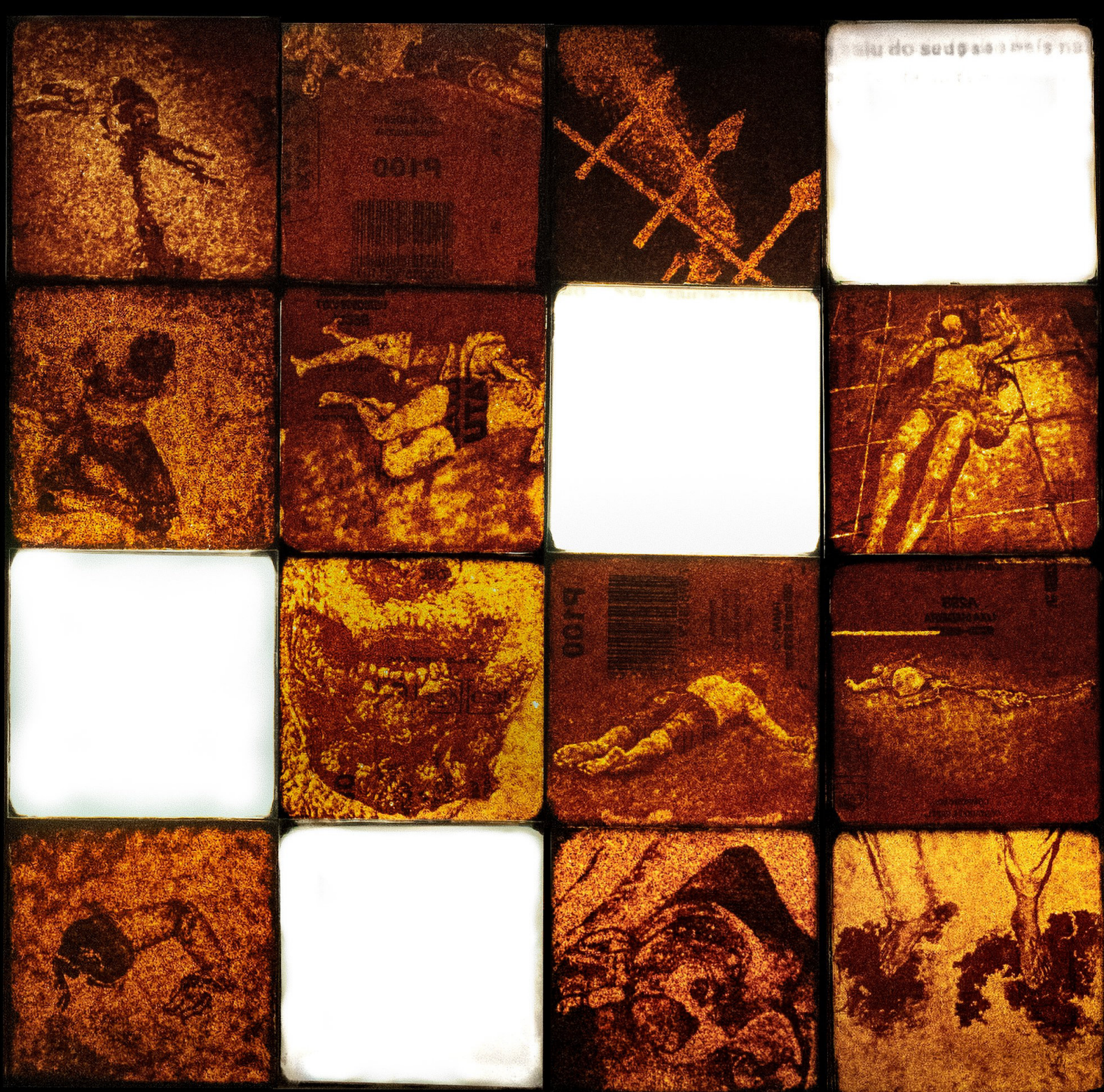




Exaurire: Antessala do Céu

**Consumo de
violência no
contexto digital
contemporâneo**

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE CAMPINAS
ESCOLA DE ARQUITETURA, ARTES E DESIGN
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

EXHAURIRE: ANTESSALA DO CÉU

**Consumo de violência no contexto digital
contemporâneo**

SOFIA MOCIARO

**CAMPINAS – SP
2026**

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE CAMPINAS
ESCOLA DE ARQUITETURA, ARTES E DESIGN
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

EXHAURIRE: ANTESSALA DO CÉU

**Consumo de violência no contexto digital
contemporâneo**

SOFIA MOCIARO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Artes Visuais da Escola de Arquitetura, Artes e Design da Pontifícia Universidade Católica de Campinas, como exigência para obtenção do grau de bacharelado em Artes Visuais. Orientador: Prof. Paulo Henrique Nascimento Kielwagen

CAMPINAS – SP

Sistema de Bibliotecas e Informação - SBI
Gerador de fichas catalográficas da Universidade PUC-Campinas
Dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Mociaro, Sofia Amaral

Mundefinede Exhaurire - Antessala do Céu : Consumo de Violência no Contexto Digital Contemporâneo / Sofia Amaral Mociaro. - Campinas: PUC-Campinas, 2026.

88 f.il.

Orientador: Paulo Henrique Nascimento Kielwagen.
Coorientador: Luisa Angélica Paraguai Donati

TCC (Bacharelado em Artes Visuais) - Faculdade de Artes Visuais, Escola de Arquitetura, Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, 2026.
Inclui bibliografia.

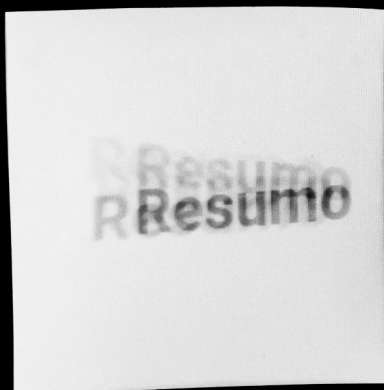
1. Violência . 2. Arte Contemporânea. 3. Redes Digitais. I. Kielwagen, Paulo Henrique Nascimento. II. Donati, Luisa Angélica Paraguai III. Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Escola de Arquitetura, Artes e Design. Faculdade de Artes Visuais. IV. Título.

Agradeço às políticas públicas que tornaram possível minha trajetória no ensino superior e a todas as pessoas que, de alguma forma, me ajudaram e estiveram ao meu lado durante a aventura de ser bolsista numa universidade particular, em outra cidade. Agradeço pelos recursos que minha família pôde oferecer, fundamentais para garantir minha subsistência e viabilizar minha graduação; pela companhia cotidiana dos meus amigos; pelas trocas de experiências com aqueles que vivem situações semelhantes; pelas indicações de trabalho; pela compreensão dos professores que eventualmente me concederam segundas chances em relação a prazos e entregas, compreendendo meu contexto de conciliar trabalho e vida acadêmica; e, especialmente, por aqueles que ajudaram a concretizar este trabalho, seja participando da realização técnica, discutindo as ideias, auxiliando na busca por materiais e ferramentas, ou lendo e opinando sobre o texto conforme eu escrevia.

É difícil acreditar que cheguei até aqui depois de tudo que aconteceu ao longo desses quatro anos. Espero que toda pessoa de baixa renda encontre uma rede de apoio tão acolhedora quanto a que tive a sorte de encontrar ao se lançarem ao desconhecido que é o meio acadêmico, especialmente quando não há, no lugar de onde se vem, exemplos que indiquem esse caminho.

"A marcha fúnebre prossegue."

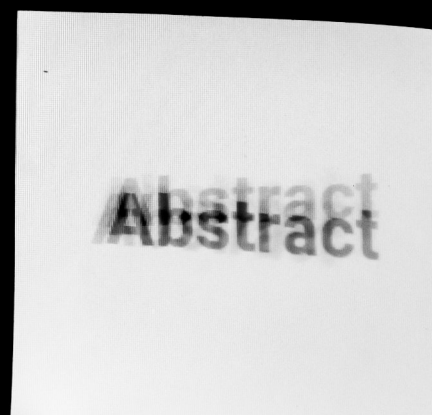
– Facção Central



O presente trabalho investiga as formas contemporâneas de circulação e consumo de imagens de violência em ambientes digitais, tomando como foco grupos de compartilhamento de conteúdos extremos nas redes sociais. A pesquisa articula reflexão teórica e produção artística por meio da instalação *Exhaurire: Antessala do Céu*, discutindo questões relacionadas à banalização da morte, à dessensibilização produzida pela repetição de imagens traumáticas e aos limites éticos da representação da violência na arte contemporânea.

A instalação utiliza luz, movimento rotacional e materiais associados às mediações tecnológicas para construir uma experiência visual fragmentada e instável. As frases e imagens presentes na obra derivam de vestígios coletados em grupos de compartilhamento de violência explícita no Facebook, deslocados para o espaço expositivo de modo a evitar a reprodução literal do horror. Assim, o trabalho propõe uma reflexão crítica sobre os regimes de visibilidade e consumo da violência nas plataformas digitais contemporâneas.

This work investigates contemporary forms of circulation and consumption of images of violence in digital environments, focusing on groups that share extreme content on social media. The research articulates theoretical reflection and artistic production through the installation *Exhaurire: Antechamber of Heaven*, discussing issues related to the trivialization of death, the desensitization produced by the repetition of traumatic images, and the ethical limits of the representation of violence in contemporary art.



The installation uses light, rotational movement, and materials associated with technological mediations to construct a fragmented and unstable visual experience. The phrases and images present in the work derive from traces collected in groups that share explicit violence on Facebook, displaced to the exhibition space in order to avoid the literal reproduction of horror. Thus, the work proposes a critical reflection on the regimes of visibility and consumption of violence on contemporary digital platforms.

SUMÁRIO

RESUMO	8
INTRODUÇÃO	11
TRAJETÓRIA	14
Pávido Colosso	15
1 Autorretrato 1 Jarro	17
Berlinda da Condolência	20
O ENIGMA DA VIOLÊNCIA E O LIMITE DO DISCURSO	25
Margolles	29
Rennó	32
EXHAURIRE: ANTESSALA DO CÉU	35
Relações Conceituais	36
Instalação	40
Estrutura e título	40
Elementos ópticos	44
Processo de Construção	46
Estrutura da base	46
Construção do cilindro	49
Hélices superiores	52
Lixas	54
Sistema luminoso	61
Montagem Final	63
Caixa de promessas bíblicas	68
EXPOSIÇÃO EXPERIMENTAL	73
Processo de Montagem	75
Visitação	80
CONSIDERAÇÕES FINAIS	84
REFERÊNCIAS	87

Introdução
Introdução

Introdução

O crescimento do número de usuários das redes sociais e sua consolidação como importantes meios de circulação de informação transformaram profundamente as formas contemporâneas de contato com a violência. Imagens de acidentes, assassinatos, torturas e mutilações passaram a circular de maneira recorrente nesses ambientes, frequentemente dissociadas de mediações institucionais, limites editoriais ou contextos reflexivos.

Esta pesquisa parte da seguinte questão: que formas de relação com a violência emergem a partir do consumo e do compartilhamento de imagens explícitas nas mídias sociais? A partir desse problema, propõe-se refletir sobre como essas imagens operam no contexto digital, atravessando modos de percepção, julgamento moral, entretenimento e construção subjetiva, além de contribuírem para processos de banalização e dessensibilização.

Embora a circulação desse material ocorra em diferentes plataformas e apresente variados graus de explicitação, a investigação concentra-se em um recorte específico de grupos da rede social Facebook dedicados à disseminação de conteúdos conhecidos na internet como "gore", termo utilizado para designar imagens e vídeos de violência extrema, geralmente associados a sangue e mortes explícitas. O foco recai sobre as formas de interação, compartilhamento e recepção que se desenvolvem nesses espaços, especialmente no que diz respeito às dinâmicas de sociabilidade constituídas em torno da exposição recorrente à violência explícita.

O interesse por essas questões surge como desdobramento de um percurso artístico pessoal, no qual aspectos relacionados à violência e aos impactos das imagens midiáticas já atravessavam minha produção de maneira recorrente. Com o passar do tempo, tornou-se evidente que muitos desses trabalhos se articulavam em torno de uma mesma inquietação: a incorporação cada vez mais naturalizada das imagens explícitas ao cotidiano digital.

A experiência de inserção nos grupos observados aprofundou essas reflexões e direcionou a investigação de forma mais objetiva, motivando uma busca mais sistemática por referenciais teóricos voltados à representação da violência. Nesse percurso, as contribuições de Susan Sontag, Hal Foster e Karl Erik Schøllhammer mostraram-se fundamentais tanto para pensar as formas

contemporâneas de relação com a brutalidade, quanto para refletir sobre possibilidades poéticas e estéticas de abordagem do tema.

Entre essas contribuições, destaca-se o conceito de “realismo traumático”, desenvolvido por Hal Foster (1996), que compreende o trauma como um encontro faltoso com o real, que “não pode ser representado; só pode ser repetido; aliás, tem de ser repetido” (FOSTER, 2014, p. 128). Diferentemente de uma lógica baseada apenas no choque visual, essa perspectiva propõe modos de confrontar o espectador com experiências que escapam à representação direta e produzem um efeito de presença crítica.

Também contribuíram para esta investigação produções artísticas que operam na intersecção entre imagem, morte e experiência sensível, especialmente os trabalhos de Teresa Margolles e Rosângela Rennó, cujas obras tensionam os limites entre documento, representação e implicação ética do espectador.

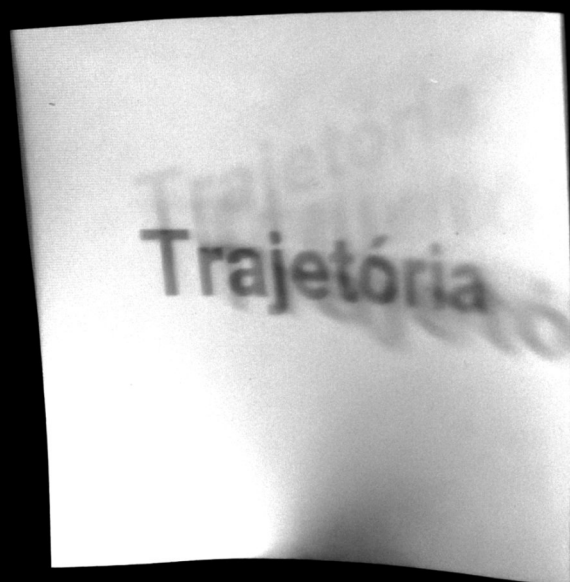
A pesquisa articula prática artística e reflexão teórica, compreendendo o processo de criação como um campo de produção de conhecimento. Nesse sentido, a metodologia adotada dialoga com Sandra Rey (2002, p. 125-126), para quem “a pesquisa em artes visuais implica um trânsito ininterrupto entre prática e teoria”. Assim, o desenvolvimento da obra não se apresenta apenas como ilustração das questões discutidas, mas como parte constitutiva da própria investigação.

Como desdobramento desse percurso, desenvolveu-se a instalação *Exhaurire – Antessala do Céu*, concebida como uma abordagem artística da questão central levantada por este trabalho. A obra utiliza materiais abrasivos, iluminação e um mecanismo termodinâmico para construir uma experiência relacionada à circulação, ao ocultamento e ao desgaste das imagens na contemporaneidade. A proposta procura deslocar o espectador da posição de consumo automático desses conteúdos, tensionando os modos pelos quais a violência é assimilada, comentada e compartilhada nos ambientes digitais.

No primeiro capítulo, são apresentados trabalhos anteriores que evidenciam a construção gradual das questões poéticas e conceituais que orientam esta investigação. No segundo, discutem-se os autores e as produções artísticas que fundamentam as reflexões

desenvolvidas. O terceiro capítulo aborda os procedimentos técnicos, materiais e simbólicos envolvidos na elaboração da obra, enquanto o quarto trata da exposição experimental realizada pelos alunos de Artes Visuais.

Por fim, esta pesquisa busca refletir sobre os modos contemporâneos de recepção da violência e sobre as possibilidades de atuação crítica do gesto poético diante da saturação imagética produzida pelas mídias digitais, propondo experiências capazes de tensionar formas de percepção que se tornaram progressivamente naturalizadas no cotidiano visual.



As obras apresentadas a seguir antecedem *Exhaurire – Antessala do Céu* e marcam o percurso artístico que precedeu esta pesquisa. Ao revisitar minha própria produção, reconheci momentos em que elementos tangentes integraram as composições, ainda que, de início, dispersos e vinculados a questões pessoais. Os dois primeiros trabalhos apresentados pertencem a um período anterior à incorporação mais sistemática da dimensão teórico-conceitual ao meu processo criativo, assim como ao hábito de manter cadernos de processo e registros contínuos da produção. Ainda assim, essas obras já apontavam para inquietações que posteriormente se tornariam centrais nesta pesquisa.

Diante de uma realidade atravessada pela violência, a presença simbólica desses elementos nas obras passou a suscitar reflexões sobre a interiorização cultural desses impactos e sobre as fronteiras difusas entre o individual e o coletivo, o psíquico e o social. A partir dessa percepção, minha investigação voltou-se, de maneira mais consciente, para os modos como essas imagens se constituem e operam.

Pávido Colosso

A obra *Pávido Colosso* (2021) (Figura 1) foi desenvolvida durante a pandemia de COVID-19, período em que a experiência diária passou a ser continuamente atravessada por notícias de falecimentos, colapso hospitalar e insegurança coletiva. Conforme o número de vítimas crescia diariamente, a dimensão trágica da crise deixava de se apresentar apenas como um dado estatístico distante e passava a se impor como presença constante na vida social.

No contexto brasileiro, a crise sanitária também foi marcada pela atuação frequente do governo federal no sentido de desarticular medidas sanitárias e enfraquecer políticas de proteção coletiva. Discursos públicos minimizavam a gravidade da pandemia, questionavam recomendações científicas, incentivavam aglomerações e frequentemente demonstravam desdém diante do sofrimento das vítimas e da calamidade enfrentada pela saúde pública¹. A repetição contínua de notícias, números e relatos de morte produzia uma sensação progressiva de desgaste emocional, na qual choque e exaustão pareciam coexistir.

¹Disponível em: <<https://www.intercept.com.br/2025/03/18/pandemia-covid-bolsonaro-governo/>>. Acesso em mai. 2026.

Foi nesse contexto que produzi *Pávido Colosso*, buscando materializar a tensão entre brutalidade e trivialidade suscitada naquele período. Na pintura, elementos associados a uma atmosfera desértica, folclórica e interiorana aparecem inseridos no interior de uma carcaça humana, estabelecendo uma relação simultaneamente familiar e desconcertante.

Retrospectivamente, reconheço nesse trabalho uma das primeiras manifestações mais evidentes do interesse em representar relações entre mídia, imagem e dessensibilização, questões que posteriormente atravessariam outros trabalhos sob diferentes abordagens.

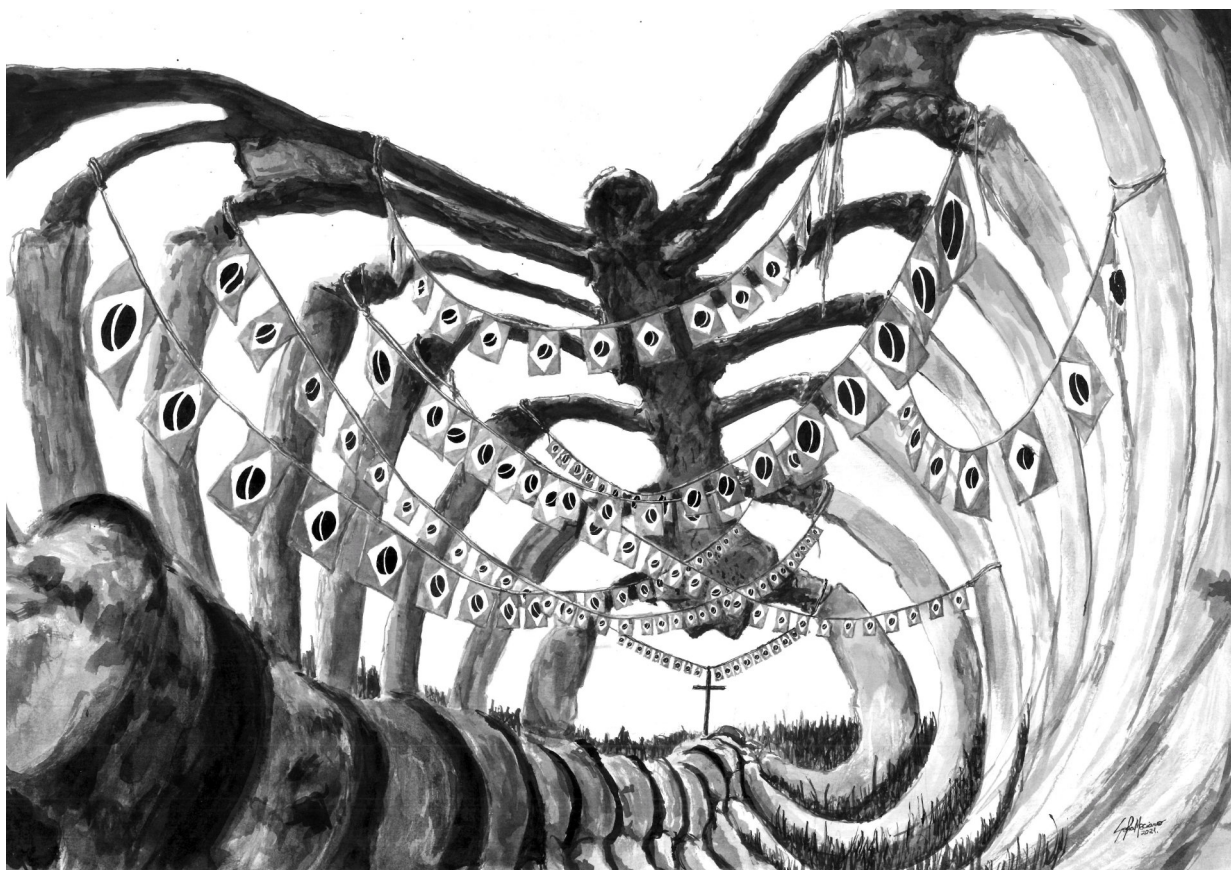


Figura 1: “Pávido Colosso”. Aguada de nanquim sobre papel. A3.

Fonte: Acervo pessoal.

1 Autorretrato 1 Jarro

Na obra *1 Autorretrato 1 Jarro*, do ano seguinte (2022) (Figura 2), a relação ao consumo de mídia explícita através da internet foi incorporada de maneira mais direta, ainda que ao acaso.

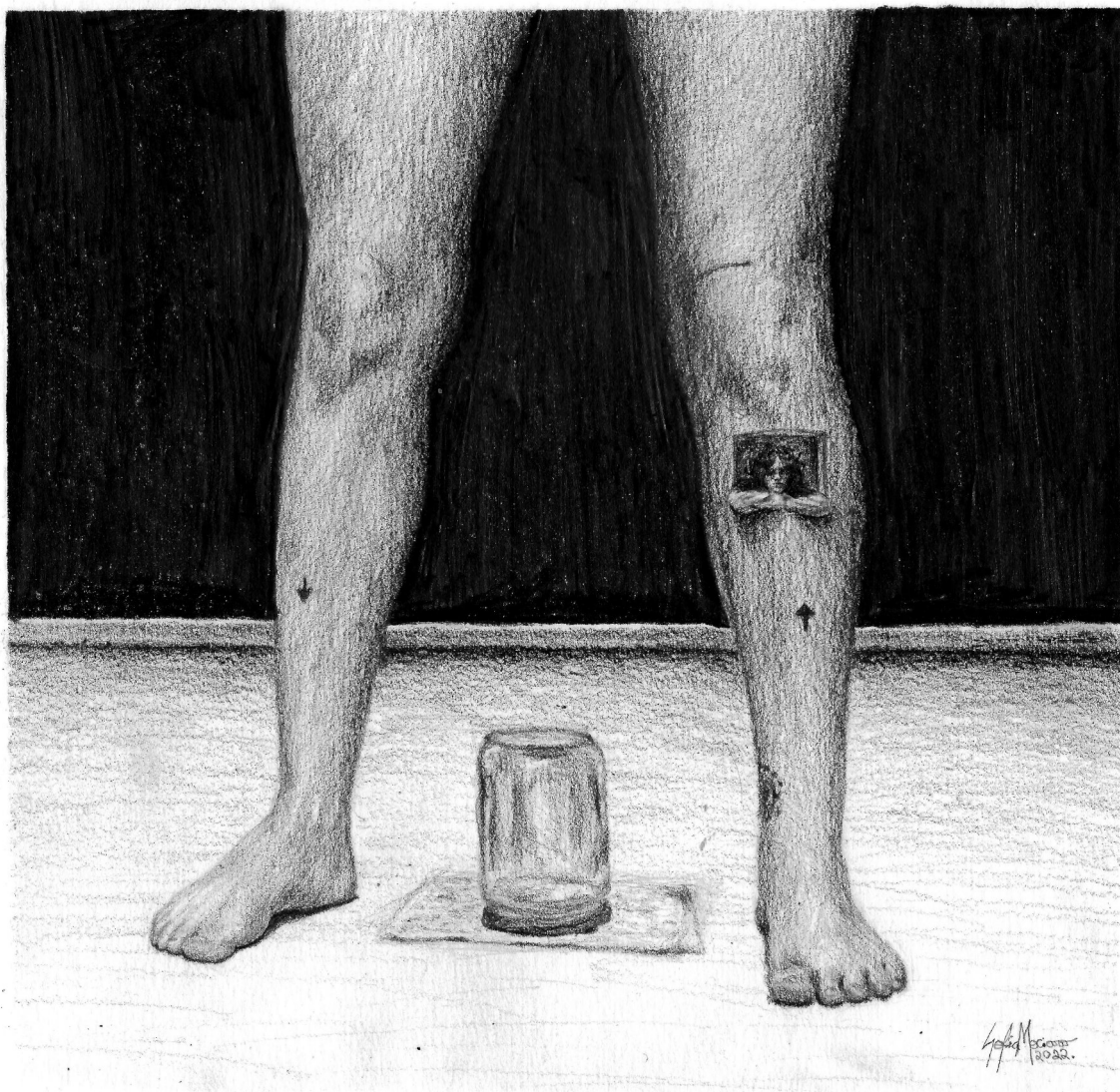


Figura 2: “1 Autorretrato 1 Jarro”. Grafite sobre papel. 20 x 20cm.

Fonte: Acervo pessoal.

A obra foi desenvolvida a partir de um esboço realizado em 2019, em um caderno no qual costumava rabiscar durante o trabalho. Ao reencontrar esse pequeno desenho, três anos depois, percebi uma semelhança visual entre sua composição e o vídeo viral “1 Man 1 Jar” (2008, Alexey Tatarov), que retrata um acidente envolvendo um homem e um frasco de vidro durante uma prática sexual. Amplamente difundido nos primeiros anos da internet, o vídeo acabou sendo incorporado ao imaginário digital como uma espécie de lembrança traumática coletiva.

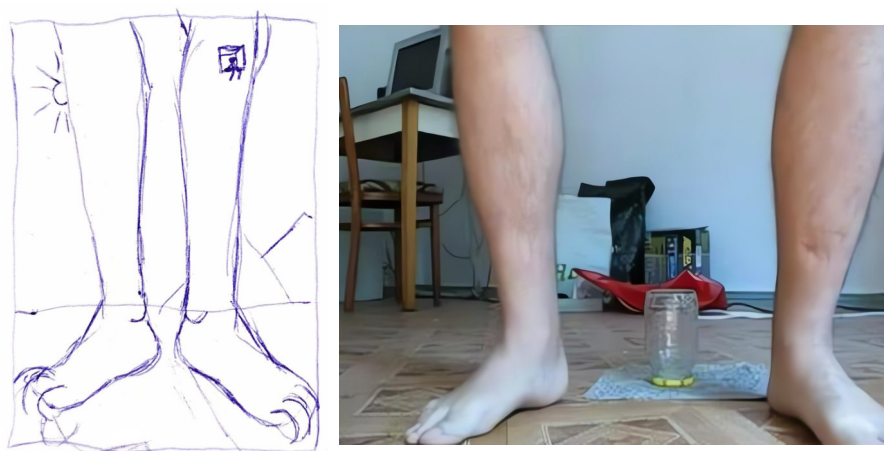


Figura 3: Esboço e frame do vídeo.

Fonte: Acervo pessoal.

A partir dessa associação posterior, decidi incorporar conscientemente a referência à obra, inicialmente motivada pela comicidade da aproximação estética. Na época, produzi esse autorretrato apenas com a intenção de representar um sentimento de desconexão ao meu próprio percurso de vida naquele momento, como alguém que observa passivamente a direção que sua trajetória parece tomar.

Entretanto, ao divulgar a obra nas redes sociais, o retorno do público revelou um aspecto que eu não havia previsto sobre a potência que certas referências midiáticas, difundidas nos subterrâneos da internet, podem adquirir. A recepção da obra variava radicalmente conforme o repertório do espectador: enquanto alguns a percebiam apenas como um autorretrato contemplativo, outros reagiram com

horror, incredulidade ou humor desconcertado ao reconhecer a referência implícita. Essa ambiguidade interpretativa, sustentada pela ausência de elementos explícitos que determinem uma única leitura, passou a me interessar profundamente.

Chamou minha atenção, particularmente, a conexão que pode ser estabelecida com o espectador por meio de conteúdos marcados pelo choque ou pela obscenidade, tanto pelo impacto imediato que a imagem evocada provoca, quanto pelas memórias e associações que ela ativa. Em muitos casos, isso leva o espectador a confrontar ou admitir seu contato prévio com conteúdos considerados tabu pois, diferentemente da lógica televisiva, em que o público ocupa uma posição mais passiva diante do entretenimento exibido, na internet esse contato depende de uma ação deliberada: é preciso procurar, clicar, acessar. A curiosidade conduz os usuários até esses conteúdos, que passam a integrar uma dimensão frequentemente oculta de suas experiências pessoais. Não se trata de algo que se compartilha abertamente nas relações cotidianas; ao contrário, esses interesses tendem a se concentrar em espaços específicos de socialização, como, por exemplo, os grupos fechados de "gore", no Facebook.

Berlinda da Condolência

Berlinda da Condolência (2023) (figuras 5 e 6), produzida já durante a graduação, intencionalmente aborda os modos de operação e performance da cultura punitivista contemporânea nas redes.

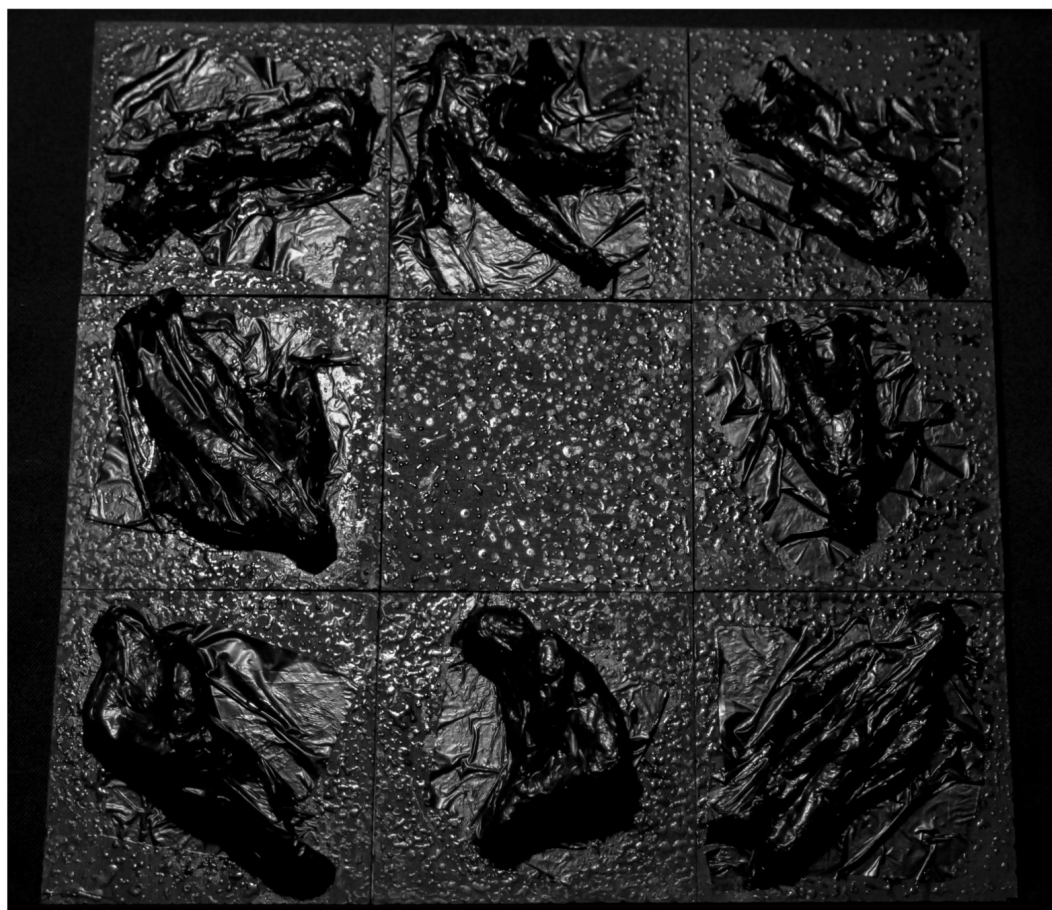


Figura 5: "Berlinda da Condolência" (2023)².

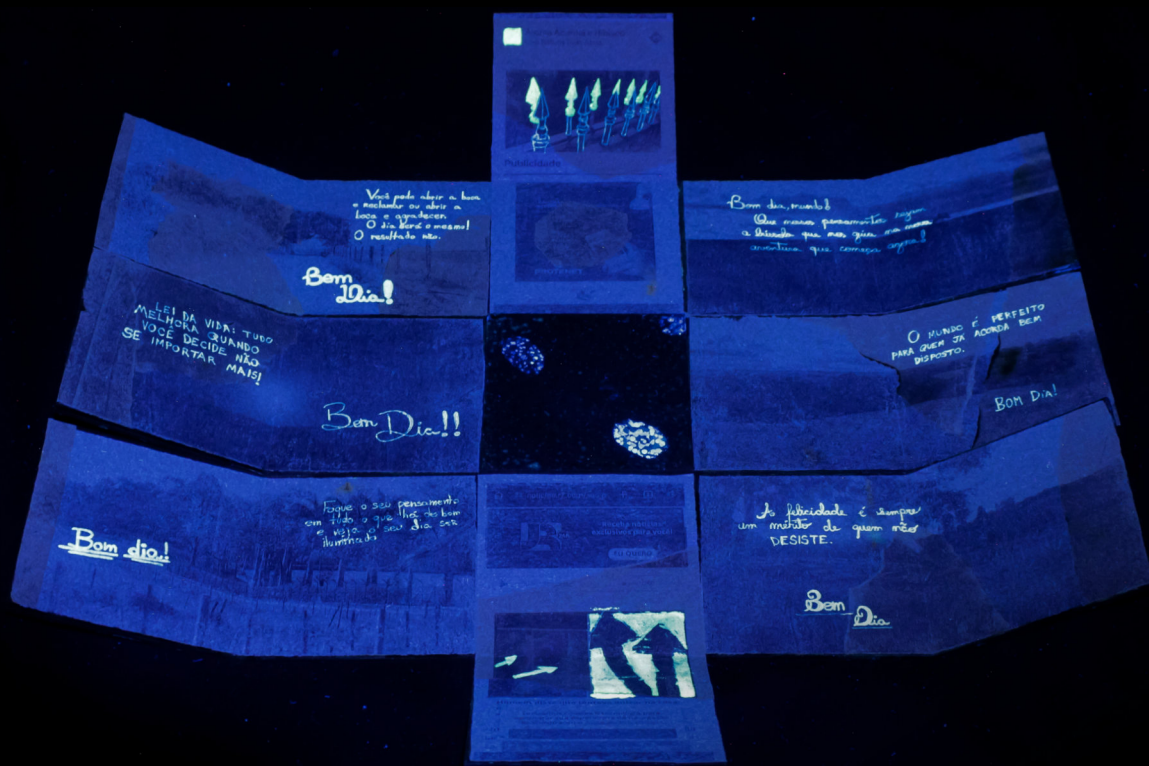
Fonte: Acervo pessoal.

²Base de 30 x 30cm. Duas tábuas de MDF sobrepostas. Corpos modelados em papel higiênico torcido, cobertos com pedaços de saco de lixo. Pingos em cola branca. As imagens internas (sendo as seis laterais de paisagens fotografadas por mim, e as verticais de prints de reportagens) foram impressas à laser em papel kraft. As mensagens escritas só podem ser lidas através do uso de lanterna UV.



Figura 6: "Berlinda da Condolência" (2023) - interior da obra sob a luz UV.

Fonte: Acervo pessoal.

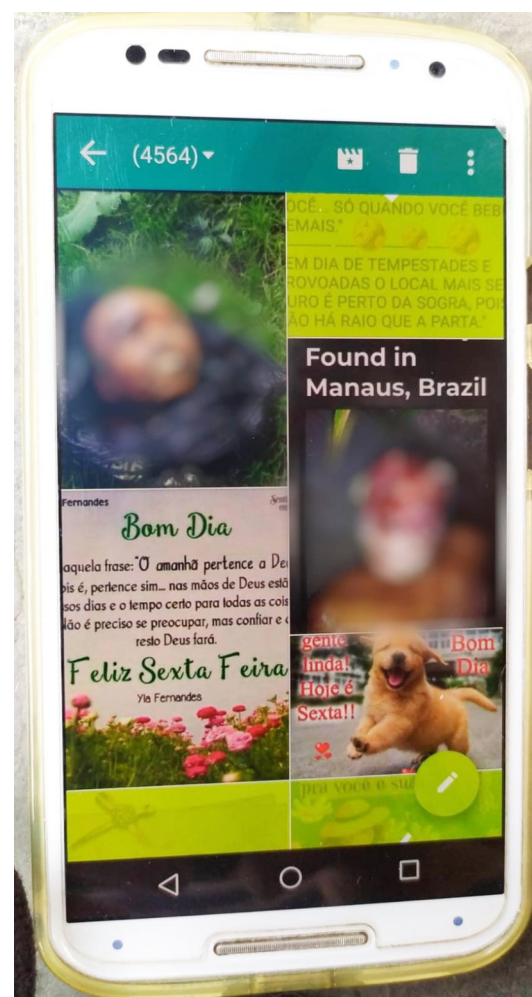


A criação desse trabalho partiu da lembrança de uma experiência específica vivida durante a pandemia. Naquele período, com frequência era necessário que eu visitasse minha avó para liberar espaço em seu celular, cujo armazenamento rapidamente se esgotava pelo excesso de mídias recebidas. Por meio do WhatsApp, ela integrava grupos da cidade onde conteúdos explícitos eram enviados pelos participantes, sem que ela tivesse plena consciência do recebimento desses materiais. Ao acessar a galeria do aparelho, observava a coexistência visual entre mensagens religiosas e cumprimentos de “bom dia” lado a lado à imagens de crimes, acidentes, linchamentos e mortes. A correlação estética produzida pelos conteúdos naquele contexto despertou minha atenção para a velocidade com que imagens de violência se sucedem, são sobrepostas e rapidamente substituídas no fluxo digital, diluindo o peso simbólico da morte e incorporando-a à banalidade da circulação cotidiana.

A partir dessa vivência, aliada à frequente leitura de comentários em portais de notícias nas redes sociais, onde matérias relatam casos de morte, agressões e suicídio (muitas vezes ainda sem conclusão ou esclarecimento, mas frequentemente explorando o caráter gráfico dos acontecimentos), passei a analisar as características das relações estabelecidas pelos usuários com esses conteúdos. Como aponta Bruno Jesus (2021) na etnografia virtual “Consumo da Violência: O Corpo em Mídias Sociais” realizada com base em grupos de compartilhamento de mídia explícita no WhatsApp, analisando as dinâmicas e práticas entre os usuários, esses espaços acabam funcionando como ambientes de julgamento moral, nos quais a individualidade da vítima se dissolve e o foco se desloca para as projeções, posicionamentos e valores afirmados pelos espectadores diante da cena de violência, que se posicionam como juizes, aliados ou antagonistas do que aquele corpo representa. (JESUS, 2021, p. 63)

Figura 7: Celular da Avó.

Fonte: Arquivo pessoal.



Nessa obra, associo símbolos que dialogam tanto sobre a banalização da morte no fluxo acelerado de circulação das imagens digitais, quanto sobre a necessidade imediata, por parte dos usuários, de identificar o perfil das vítimas – sua idade, classe social, aparência ou modo de vida –, movimento raramente orientado por uma tentativa de compreensão humana da situação. Em vez disso, a busca por essas informações operam antes como tentativa de aplicar critérios de estigmatização capazes de justificar a matabilidade. Enquanto a morte de “cidadãos comuns” ou de animais costuma provocar indignação, a violência direcionada a corpos associados à “sujeição criminal”, especialmente homens negros e periféricos, frequentemente é celebrada. Frases automatizadas como “bandido bom é bandido morto” ou “CPF cancelado” passam a funcionar como declarações públicas de virtude, nas quais o espectador reafirma sua própria superioridade moral por meio do escárnio e da destruição simbólica do outro. (JESUS, 2021, p. 71-72)

Dessa forma, os corpos compartilhados no feed deixam de ser percebidos como uma vida humana singular, e passam a operar como troféu simbólico, mobilizado para validar perspectivas meritocráticas e discursos individualizantes. Essas oposições servem à reafirmação moral do “cidadão de bem”, enquanto a complexidade das vidas e das estruturas que atravessam esses acontecimentos é ignorada.

Em *Berlinda da Condolência* (2023), corpos cobertos por sudários plásticos representam um estado de suspensão e indefinição, como se permanecessem em um ambiente de intervalo anterior ao julgamento moral que determinará se aquelas vidas serão consideradas dignas – ou não – de comoção pública. Paralelo a esses corpos, a estrutura de madeira da obra se abre, revelando paisagens sobrepostas por mensagens de “Bom Dia” com frases meritocráticas encontradas nas redes sociais, como: “A felicidade é sempre um mérito de quem não desiste. Bom dia!” e “Você pode abrir a boca e reclamar ou abrir a boca e agradecer. O dia será o mesmo! O resultado, não. Bom dia!”.

As frases estão inscritas em tinta fluorescente, visível apenas sob luz UV, que exige do espectador uma postura quase pericial para sua apreensão completa. Esse procedimento aproxima o ato de observar a lógica investigativa criminal.

O desenvolvimento de *Exhaurire – Antessala do Céu* e *Berlinda da Condolência* aproximam-se a partir da reflexão de que, na contemporaneidade, “a morte se torna um acontecimento administrado por rotas, e não por ritos”. Assim, se o morrer já atravessava procedimentos burocráticos, institucionais e protocolares antes da realização de qualquer rito funerário, atualmente os ambientes digitais parecem operar como uma extensão dessas rotas, incorporando a circulação explícita de imagens de violência e cadáveres como mais uma etapa desse percurso, na qual os corpos, antes de serem devidamente velados, “viram conteúdo” nas redes.

Nesse contexto, os espaços online de compartilhamento podem ser pensados como “antessalas do céu”: espaços de espera e avaliação simbólica dos corpos, que antecedem qualquer processo ritual, espiritual ou coletivo de elaboração da morte ou do luto.

Essa perspectiva permite aproximar a obra do pensamento desenvolvido por Roland Barthes em *A Câmara Clara* (1980, p. 138), quando afirma que: “Contemporânea do recuo dos ritos, a Fotografia corresponderia talvez à intrusão, em nossa sociedade moderna, de uma Morte assimbólica, fora da religião, fora do ritual, espécie de brusco mergulho na Morte literal.” Contudo, essa formulação passa a operar, aqui, em um contexto de circulação midiática totalmente diverso.

**O Enigm@ da
Violência e o Limite
do discurso**

Narrar a violência ou expressá-la em palavras e imagens são maneiras de lidar com ela, de criar formas de proteção ou de digestão de suas consequências, dialogando com ela mesmo sem a pretensão de explicá-la ou de esgotar sua compreensão. Há algo na violência que não se deixa articular explicitamente, um cerne que escapa e que nos discursos oficiais da justiça, da criminologia, da sociologia, da psiquiatria e do jornalismo nunca é vislumbrado. Na literatura e nas artes o alvo principal é esse elemento enigmático e fugidio presente tanto na dor que ela produz quanto na brutalidade cega e irracional do ato violento, e a expressão torna-se uma maneira de se aproximar da violência e ao mesmo tempo de se proteger dela. (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 6)

Ao compreender a expressão artística como uma forma de aproximação e elaboração da violência, Karl Erik Schøllhammer aponta também para a complexidade ética envolvida na representação do sofrimento. Essa discussão torna-se ainda mais relevante diante das transformações nos modos contemporâneos de circulação visual. Em *Diante da Dor dos Outros* (2025), Susan Sontag discute como a proliferação de registros de sofrimento na cultura visual compromete a capacidade de resposta ética e emocional dos espectadores. Segundo a autora, a exposição contínua a fotografias de guerras, tragédias e atos violentos faz com que o horror perca gradualmente seu impacto, tornando-se algo familiar e cotidiano.

O fluxo incessante de conteúdos visuais estimula uma atenção dispersa e instável, na qual cada registro é rapidamente consumido e substituído por outro, dificultando experiências de contemplação ou reflexão mais aprofundadas. Assim, o "embotamento do sentimento" não decorreria apenas da presença constante dessas representações, mas também da forma acelerada e superficial com que são consumidas, produzindo aquilo que a autora compreende como uma erosão do sentido da realidade (SONTAG, 2025, p. 85).

Criando um paralelo com a contemporaneidade, essa lógica pode ser relacionada ao contexto das plataformas digitais, nas quais conteúdos violentos são continuamente substituídos por novos estímulos visuais. Nesse cenário, a demanda por registros cada vez mais impactantes pode ser entendida como um efeito da saturação imagética descrita por Sontag, uma vez que o choque tende a perder intensidade diante da repetição contínua. Ao mesmo tempo, a autora rejeita a ideia de que a realidade tenha sido completamente substituída pelos espetáculos midiáticos, argumentando que guerras, desigualdades e violências permanecem como experiências concretas para milhões de pessoas (p. 86).

Dessa forma, o problema central não estaria no desaparecimento do real, mas na maneira como o espectador se relaciona com a dor alheia a partir de uma posição de distância e segurança, consumindo o sofrimento sem ser diretamente implicado por ele. É justamente nessa tensão entre a saturação visual e a dificuldade de produzir uma experiência efetiva do real que as reflexões de Hal Foster sobre o realismo traumático se tornam particularmente relevantes.

O conceito de “realismo traumático”, formulado pelo autor a partir da psicanálise de Jacques Lacan, compreende o Real não como uma realidade objetiva imediatamente representável, mas como aquilo que escapa à simbolização e resiste à linguagem. Diferentemente do realismo tradicional, orientado pela verossimilhança, ou do modelo simulacral, baseado na autorreferencialidade da imagem, o realismo traumático utiliza a repetição não como mera reprodução de um conteúdo (Wiederholung), mas como um retorno compulsivo (Wiederkehr) que busca “enquadrar” o real traumático (FOSTER, 2018, p. 128). Como sintetiza Freitas ao discutir o conceito na arte contemporânea:

Mais do que reproduzir o trauma, são obras que almejam produzi-lo. A leitura é de Hal Foster, que, a partir de Lacan, entende o traumático “como um encontro faltoso com o real”. Nessa condição, afirma, “o real não pode ser representado; só pode ser repetido; aliás, tem de ser repetido” (FOSTER, 2014, p. 128). (...) A ideia-base é definir o dispositivo ficcional, e na sua falta deixar luzir, por transparência e imediatez, o brilho cego do real. Nos termos de Foster, é como se essa arte quisesse que o “objeto se sustentasse, que o real existisse, em toda a glória (ou horror) de seu desejo pulsátil” Nessas obras, o corpo morto atua como metonímia de vidas interrompidas e como protesto silencioso contra estruturas sociais que continuam a produzir vítimas invisíveis. (Freitas, 2023. p. 133)

Nesse contexto, a imagem funciona simultaneamente como proteção e exposição do horror: ela opera como um “biombo” que media o contato com o traumático, mas também como espaço em que o real irrompe através de falhas, borrões, desfoques e rupturas perceptivas. Esses elementos – compreendidos por Foster como o *touché* ou “tiquê” do real – interrompem a estabilidade da representação e atingem o espectador de maneira sensível, fazendo com que o trauma seja experimentado mais como impacto do que como narrativa plenamente inteligível (FOSTER, 2018, p. 128).

Essa perspectiva contrapõe-se à lógica de consumo imagético discutida por Susan Sontag, especialmente no que diz respeito à anestesia produzida pela circulação incessante de imagens violentas na mídia e no ambiente digital. Enquanto a televisão e a internet tendem a produzir uma “proximidade sem risco”, na qual o horror é consumido à distância e absorvido como espetáculo, o realismo traumático busca romper essa posição confortável do observador por meio de uma proximidade “obscena”, isto é, excessivamente próxima e desprovida de uma mediação protetora.

Ao enfraquecer os dispositivos ficcionais e recusar a transformação da violência em entretenimento, essas práticas artísticas deslocam o espectador da condição de voyeur passivo para a de testemunha eticamente implicada. Assim, a obra deixa de apenas representar o sofrimento para estabelecer um confronto com o real traumático, tratando a violência não como objeto de consumo visual, mas como experiência que exige elaboração crítica e resposta ética.

Margolles

A obra *Vaporización* (2001), de Teresa Margolles, pode ser compreendida como um exemplo significativo do conceito de realismo traumático formulado por Hal Foster. Diferentemente da lógica de consumo imagético descrita por Susan Sontag, a instalação rompe a distância segura entre espectador e violência ao transformar o trauma em experiência corporal direta. A obra consiste em um espaço expositivo preenchido por uma névoa produzida a partir da vaporização de água utilizada na lavagem de cadáveres após autópsias em necrotérios da Cidade do México. Embora esterilizada para eliminar riscos biológicos, essa água mantém seu vínculo material com os corpos mortos, funcionando não como representação simbólica da morte, mas como índice físico de sua existência.

Margolles transforma o necrotério em uma espécie de síntese da realidade social, compreendendo esse espaço como um “termômetro” das violências, desigualdades e exclusões que atravessam a vida urbana. Na instalação, a névoa atua como veículo material de memória, transportando para o espaço expositivo vestígios físicos de sujeitos socialmente invisibilizados tanto em vida quanto após a morte. Ao preservar o anonimato desses corpos, a artista desloca o foco do indivíduo para uma dimensão coletiva da violência, fazendo do cadáver uma metáfora das estruturas sociais que continuam produzindo vítimas anônimas.

Nesse contexto, o espectador deixa de ocupar uma posição segura e distante diante da violência. Ao inalar partículas vinculadas aos corpos e tomar conhecimento da origem da névoa por meio da legenda da obra localizada no centro da sala, o visitante experimenta aquilo que Foster define como o *touché* ou “tique” do real: a irrupção do traumático na experiência sensível. Em vez de recorrer à exibição explícita do horror, Margolles adota uma estética minimalista e silenciosa, na qual a ausência dos corpos se torna mais perturbadora do que sua presença direta. Dessa forma, a instalação produz uma experiência de confronto ético com a morte que resiste à lógica espetacular e anestesiante do consumo midiático.



Figura 8: "Vaporizacion" (2001), Teresa Margolles.

Ainda no livro "O Retorno do Real" Hal Foster formula a idéia do "artista como etnógrafo", que representa uma mudança fundamental na forma como a arte contemporânea se aproxima da realidade e do "outro". Retomando e reformulando o modelo do "autor como produtor" de Walter Benjamin, Foster desloca o foco da luta de classes para as questões de cultura, identidade e representação (FOSTER, 2018, p. 153). Nesse paradigma, o artista assume uma posição próxima à do antropólogo ou etnógrafo, investigando determinados grupos, contextos e práticas sociais – como, nesse caso, comunidades digitais de compartilhamento de violência explícita – a fim de compreender seus discursos, códigos e formas de sociabilidade. A aproximação com o "outro" marginalizado ou socialmente vulnerável aparece, assim, como uma tentativa de acessar formas de experiência e resistência que escapariam à cultura dominante.

Fonte: Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/4766?installation_image_index=32>. Acesso em mai. 2026.

Entretanto, Foster alerta para os riscos éticos implicados nessa posição. Ao transformar a dor, a exclusão ou a violência em objeto de investigação artística, o artista corre o perigo de reproduzir aquilo que Benjamin definiu como uma forma de "mecenato ideológico", na qual o sofrimento alheio é apropriado como matéria estética ou acadêmica (FOSTER, 2018, p. 153). Nesse sentido, a prática artística deve recusar a exploração voyeurística da violência e evitar transformar a miséria do outro em espetáculo. Como observa Karl Erik Schøllhammer, a expressão artística deveria funcionar como forma de elaborar ou "digerir" a violência, e não de alimentá-la por meio do escândalo ou do consumo sensacionalista das imagens traumáticas (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 148).

Essa preocupação torna-se particularmente relevante diante das dinâmicas voyeurísticas presentes em ambientes digitais voltados ao consumo de violência explícita, nos quais a dor alheia é frequentemente transformada em mercadoria visual consumida a partir de uma posição de segurança e distanciamento. Em contraposição a essa lógica, Schøllhammer propõe uma "estética afetiva" (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 123), baseada na implicação sensorial e ética do espectador diante da violência representada. Para Foster, isso exige também uma dimensão reflexiva ou "paraláctica", na qual a obra não apenas expõe o outro como objeto de observação, mas evidencia igualmente a posição do próprio artista e das instituições envolvidas nesse processo (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 179). Desse modo, a prática artística deixa de operar como simples observação externa e passa a problematizar criticamente as relações de poder, mediação e responsabilidade implicadas no ato de olhar o sofrimento alheio.

Rennó

No contexto brasileiro, marcado historicamente pela desigualdade social, pela violência urbana e pela naturalização da morte de populações periféricas, a produção de Rosângela Rennó aproxima-se de questões semelhantes às presentes em *Vaporización* (2001), de Teresa Margolles, sobretudo ao transformar vestígios da violência cotidiana em matéria de reflexão estética e política. Se, na obra de Margolles, o espectador é implicado corporalmente através do contato com resíduos materiais provenientes do necrotério, em Rennó a aproximação com o trauma ocorre por meio da circulação e da reorganização de imagens fotográficas de cadáveres retiradas do circuito jornalístico popular. Em ambos os casos, as artistas deslocam para o espaço institucional da arte corpos e rastros de sujeitos historicamente marginalizados, evidenciando como determinadas mortes permanecem socialmente banalizadas e invisibilizadas.

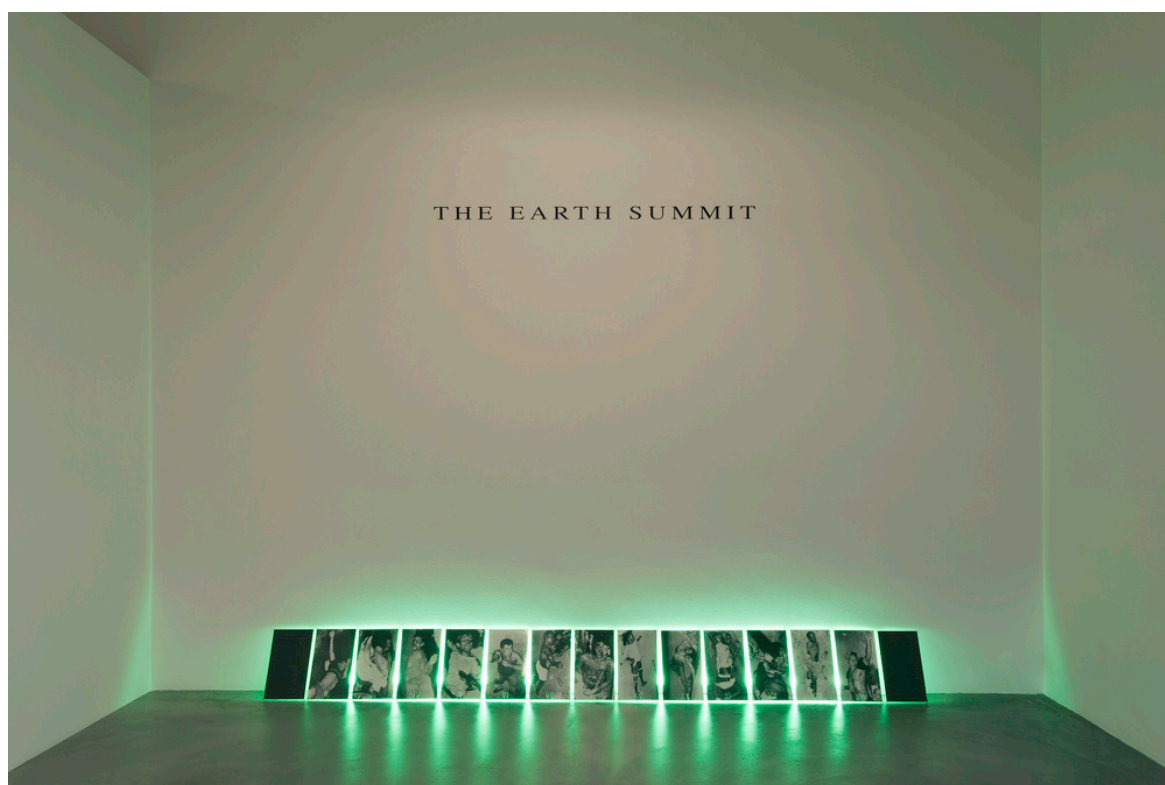


Figura 9: "Atentado ao Poder: Via Crucis" (1992) de Rosângela Rennó.

Fonte: Disponível em: <<https://rosangelarenno.com/atentado-ao-poder-2>>. Acesso em mai. 2026.

No início da década de 1990, o Rio de Janeiro vivia um crescimento expressivo das taxas de homicídio e da atuação de grupos de extermínio. É sob a influência desta realidade que a artista, convidada em 1992 a criar uma obra relacionada com o Earth Summit, ou Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento – ECO 92 – realiza o projeto *Atentado ao Poder: Via Crucis* (1992) composto por treze fotografias de homens assassinados, publicadas originalmente em jornais sensacionalistas (O Povo na Rua e A Notícia) ao longo das duas semanas de duração da conferência.

Enquanto os grandes veículos direcionavam sua atenção ao evento internacional e ao discurso ambientalista, os jornais populares mantinham a circulação cotidiana de imagens de cadáveres e cenas de crime, evidenciando a distância entre o debate político institucional e a realidade das periferias urbanas. Rennó reorganiza essas fotografias em pranchas verticais (invertendo a posição horizontal original das fotografias) iluminadas por halos fluorescentes esverdeados, produzindo uma desorientação visual que confere aos corpos uma presença espectral e evidencia tanto a banalização da violência na cultura visual cotidiana quanto a ironização do imaginário ecológico associado à ECO-92, reforçada pela inscrição "The Earth Summit" posicionada acima das imagens (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 47).

A obra opera ainda como reflexão crítica sobre o lugar social da fotografia e os mecanismos de apagamento da violência. O título *Atentado ao Poder* articula simultaneamente uma denúncia da ausência de proteção estatal e um jogo semântico com a expressão "atentado ao pudor", aproximando violência, espetáculo e voyeurismo, enquanto o subtítulo *Via Crucis* remete à Via Sacra cristã e transforma os cadáveres anônimos em figuras de um martírio coletivo e contínuo. Ao dialogar com obras como *Mineirinho*, de Clarice Lispector, e *Homenagem a Cara de Cavalo*, de Hélio Oiticica, Rennó converte esses corpos em signos de uma violência estrutural persistente e da precariedade das vidas periféricas no Brasil contemporâneo.

Nesse aspecto, a obra de Rosângela Rennó dialoga com a noção de "artista como etnógrafo", proposta por Hal Foster, ao utilizar a própria circulação social das imagens de violência como objeto de

investigação crítica. A partir da apropriação de fotografias publicadas em jornais populares, Rennó evidencia a condição de invisibilidade social de sujeitos marginalizados, transformando registros cotidianos de mortes violentas em reflexão sobre exclusão, poder e memória. Contudo, a artista não reproduz essas imagens de maneira puramente documental ou sensacionalista; por meio da baixa definição, da reorganização espacial das fotografias e dos halos fluorescentes, ela cria uma distância crítica que dificulta o consumo voyeurístico do horror. Assim, a obra desloca imagens banalizadas pelo noticiário policial para o espaço da arte, problematizando não apenas a violência representada, mas também os modos de produção, circulação e recepção dessas imagens na cultura contemporânea.

Exhaurire: Antessala
do Céu Céu

Relações Conceituais

Exhaurire: Antessala do Céu articula-se às discussões apresentadas anteriormente acerca da circulação contemporânea de imagens de violência e dos dilemas éticos implicados nas práticas poéticas que se aproximam da experiência traumática. Nesse contexto, a proposta de desenvolver um trabalho aproximando-se dessas questões por meio de uma construção sensorial e espacial, voltado à reflexão sobre as formas contemporâneas de mediação, consumo e percepção dessas imagens aproxima-se das formulações de Karl Erik Schøllhammer, para quem a presença da violência nas manifestações artísticas contemporâneas não se limita à exposição do horror, mas constitui uma tentativa de tensionar os modos culturais de apreensão da realidade, e de intervir simbolicamente nos processos que organizam sua experiência social. Como afirma o autor:

Não temos a ambição de explicar o fenômeno histórico da violência no Brasil nem de dar conta da pluralidade de seus parâmetros culturais, sociais e econômicos. Tampouco pretendemos caracterizar a cultura brasileira através do fenômeno da violência como elemento definidor da identidade nacional e intrínseco a ela. Quando estabelecemos uma relação entre a violência e as manifestações culturais e artísticas, é para sugerir que a representação da violência manifesta uma tentativa viva na cultura brasileira de interpretar a realidade contemporânea e de se apropriar dela, artisticamente, de maneira mais 'real', com o intuito de intervir nos processos culturais. (SCHØLLHAMMER, 2013, p.31-32)

A obra surge como desdobramento e aprofundamento da pesquisa que anteriormente originou a obra *Berlinda da Condolência*, aproximando-se metodologicamente de uma espécie de "etnografia virtual". Se, na investigação anterior, o foco incidia sobre os comentários publicados em portais de notícias e sobre as formas de reação coletiva diante da dor alheia, a continuidade da pesquisa voltou-se para ambientes digitais em que essas dinâmicas apareciam de maneira ainda mais intensa, sistemática e naturalizada. Nesse contexto, a obra aproxima-se da formulação de Hal Foster acerca do "artista como etnógrafo", na medida em que toma os grupos de

compartilhamento de conteúdos extremos no Facebook como um “local” de investigação, observando suas linguagens, códigos de sociabilidade e formas de circulação imagética. A partir da imersão em grupos como “Gores Brasil”, “Grupo Gore Brasil Terror Cenas Fortes”, “Gore Elite 2” e “Gore ao Extremo (Reserva)”, a pesquisa reuniu comentários, legendas e imagens que derivam dos modos contemporâneos de mediação da violência no ambiente digital brasileiro, deslocando para o espaço institucional da arte vestígios de práticas e discursos frequentemente naturalizados ou invisibilizados no cotidiano das plataformas.

Durante a imersão nesses grupos, tornou-se evidente a predominância de discursos marcadamente reacionários, frequentemente atravessados por manifestações racistas, homofóbicas e sexistas, articuladas sobretudo por perfis masculinos que utilizam esses espaços como ambientes de reforço identitário e validação coletiva. Mais do que simples locais de compartilhamento de conteúdo, os grupos operam como redes de sociabilidade organizadas em torno da circulação do choque, na qual a violência é constantemente convertida em humor, performance discursiva e entretenimento. A própria dinâmica de publicação evidencia adaptações às políticas de moderação do Facebook: como vídeos explícitos costumam ser rapidamente removidos pela plataforma, os usuários frequentemente publicam apenas descrições textuais das cenas, acompanhadas de links disponibilizados nos comentários que direcionam para arquivos hospedados em drives e servidores externos. Jesus (2021, p. 63-64) diz que:

Com a autonomia que as redes sociais dão aos consumidores, os próprios usuários constroem seus espaços de consumo e afirmação de si. Antes a exposição da sociedade da violência era centralizada pela mídia tradicional, hoje os agentes se organizam para poder consumir em diversos microcosmos diferentes, tal fenômeno não só é reflexo de uma maior individualização da sociedade, mas também como o consumo da violência atinge um caráter identitário e separa indivíduos “puros” de “contaminados.” (JESUS, 2021, p. 63-64)

Exhaurire: Antessala do Céu aproxima-se das produções de Teresa Margolles e Rosângela Rennó pela maneira como ambas utilizam a materialidade para deslocar a visualização passiva da dor alheia em direção a uma experiência de implicação ética e sensorial, sem recorrer à exposição direta do horror. Assim como Margolles transforma resíduos provenientes do necrotério em índices materiais da violência social e Rennó tensiona a banalização da morte por meio da apropriação de fotografias de jornais sensacionalistas de baixa resolução, *Exhaurire* desloca esse raciocínio composicional para o contexto digital brasileiro contemporâneo, tomando como matéria os vestígios produzidos pela circulação de conteúdos extremos nas redes sociais. Os grupos investigados passam, assim, a funcionar como uma espécie de arquivo social da violência massificada, enquanto o movimento contínuo da luminária remete ao desgaste perceptivo provocado pelo fluxo incessante de imagens nas plataformas digitais.

Além de *Atentado ao Poder: Via Crucis* (1992), a obra *Duas Lições de Realismo Fantástico* de Rennó passou posteriormente a constituir uma importante referência estética para a construção formal da instalação, especialmente pela convergência entre suas soluções visuais e aspectos que já vinham sendo desenvolvidos em *Exhaurire*. Em uma das versões da obra (1991/1994), Rennó utiliza estruturas giratórias inspiradas nas "lanternas mágicas", projetando negativos fotográficos diretamente sobre as paredes e distorcendo retratos anônimos provenientes de fotografias 3x4 descartadas. O contato posterior com esse trabalho evidenciou afinidades formais e conceituais relacionadas ao uso de mecanismos luminosos, movimento rotacional e instabilidade perceptiva. Em *Exhaurire*, essas estratégias articulam-se à noção de "biombo" formulada por Hal Foster, na qual a imagem opera simultaneamente como mediação e barreira diante do traumático. Dessa forma, o conteúdo nunca se apresenta integralmente explícito, permanecendo parcialmente distorcido e fragmentado, em uma tensão constante entre revelação e ocultamento.



Figura 10: *"Duas Lições de Realismo Fantástico" (1991/2015) de Rosângela Rennó.*

Fonte: Disponível em: <<https://rosangelarenno.com/duas-li%C3%A7%C3%B5es-de-realismo-fant%C3%A1stico>>. Acesso em mai. 2026.

Instalação

Estrutura e título:

A estrutura principal consiste em uma luminária composta por uma base de madeira onde uma armação estática permanece fixada, e um cilindro interno, suspenso verticalmente, mantido em rotação contínua por correntes de ar geradas pelo calor de uma lâmpada incandescente posicionada no interior da peça.

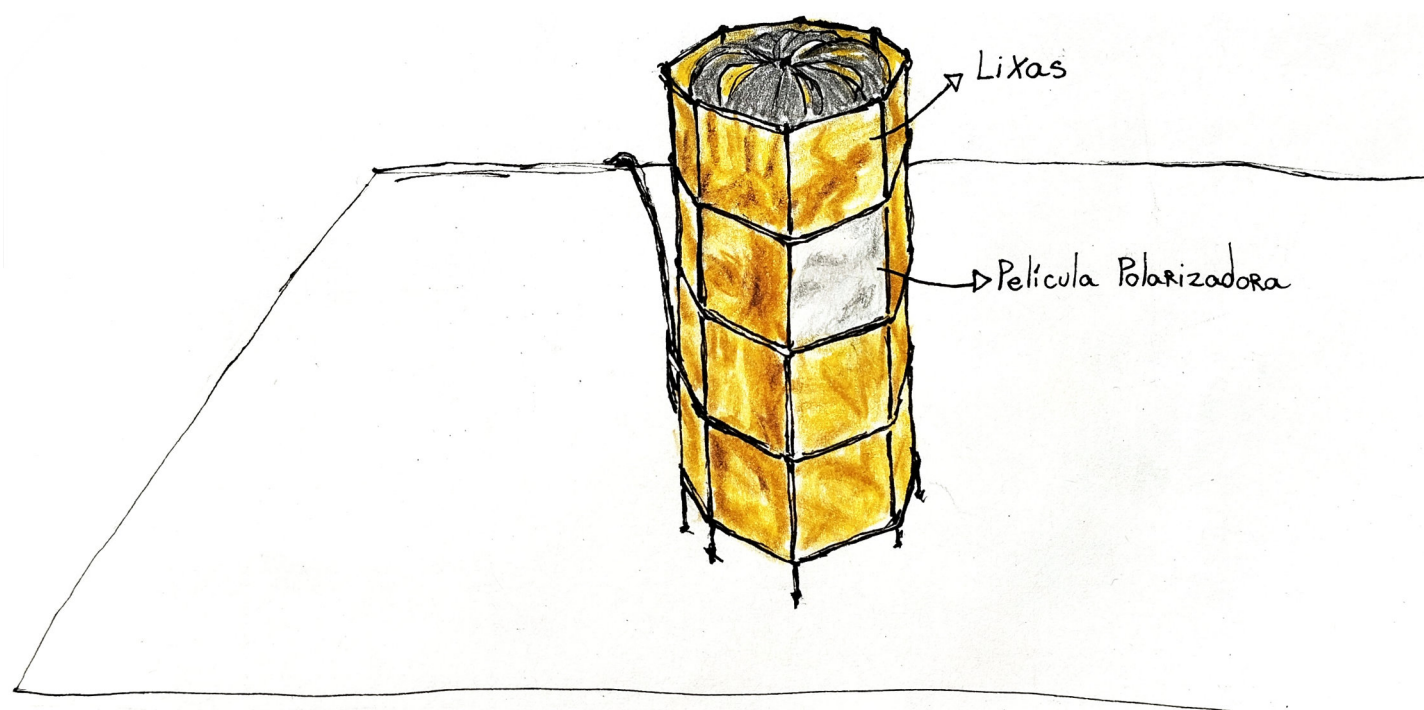


Figura 11: Esboço inicial.

Fonte: Acervo pessoal.

O funcionamento do dispositivo baseia-se no princípio físico da convecção térmica, semelhante ao mecanismo presente em exaustores industriais, nos quais o ar quente sobe naturalmente, produzindo deslocamento contínuo do ar e movimento rotacional.

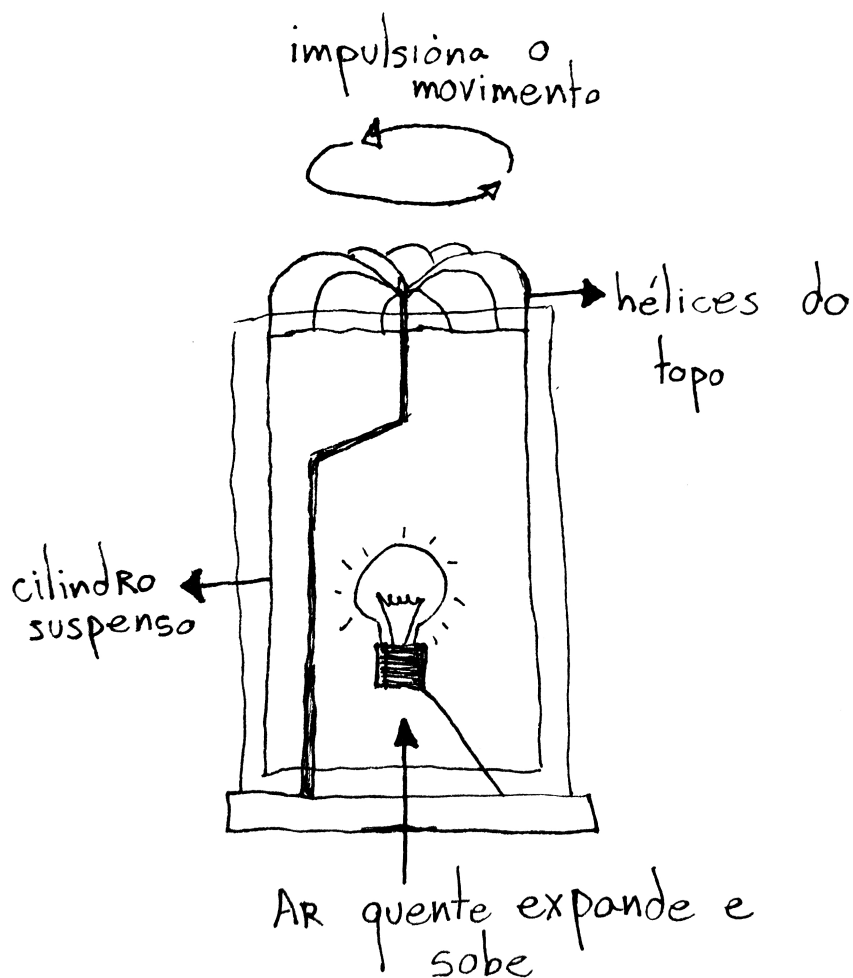


Figura 12: Esquema do funcionamento.

Fonte: Acervo pessoal.

A fiação da lâmpada é conectada a um sistema programado em Arduino, responsável por alternar automaticamente os períodos de acendimento e apagamento da luminária, fazendo com que a obra alterne constantemente entre momentos de luminosidade e sombra. Na superfície do cilindro giratório distribuem-se frases apropriadas dos grupos investigados, coletadas em publicações com termos que descrevem os vídeos anexados no link dos comentários, como nos exemplos abaixo:

DECAP/TAPO

**Após acusação de roubo,
jovem com problemas
mentais é lixado até a
morte em Salvador**

**Foi estyp4ad4 e mcrt4
com uma enxada na
v4g1n4.**

**Morador de rua af0g4
criança de 2 anos em
cisterna**

Figura 13: Publicações que rotulam os vídeos.

Fonte: Acervo pessoal.

O título da obra deriva do vocábulo latino *Exaurire*, origem etimológica tanto do termo “exaustão” quanto de “exaustor”, remetendo às ideias de esgotamento, consumo contínuo e extração até o limite, combinado à ideia de “antessala do céu” descrita na página 24. Essa relação semântica é incorporada ao próprio comportamento mecânico da instalação: o movimento incessante da luminária, impulsionado pelo calor, produz um giro repetitivo e silencioso que remete ao desgaste perceptivo associado à circulação contínua de imagens no ambiente digital contemporâneo. Nesse sentido, a obra aproxima-se das reflexões de Susan Sontag acerca da dessensibilização produzida pela repetição constante de imagens de sofrimento, transformando o mecanismo da luminária em uma metáfora física da fadiga visual e afetiva característica da experiência contemporânea nas redes sociais.

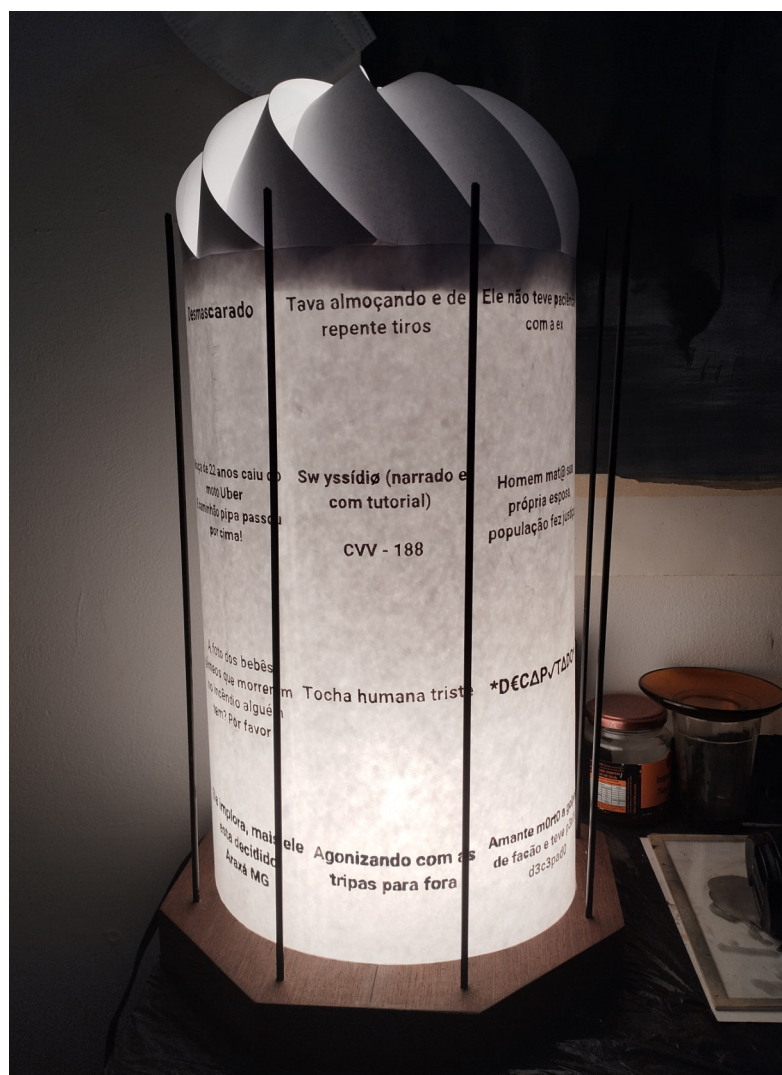


Figura 14: Inscrições no cilindro interno.

Fonte: Acervo pessoal.

Elementos ópticos:

A dimensão óptica da obra estrutura-se a partir de mecanismos que impedem uma visualização transparente e estável das frases presentes no cilindro. Sua visibilidade é parcialmente encoberta por películas polarizadoras (materiais retirados de displays de LCD, como os de celulares e computadores) e pela camada opaca das lixas externas, fazendo com que o conteúdo textual se apresente de maneira fragmentada e distorcida ao espectador. A percepção das palavras internas depende da incidência da luz e do ângulo de observação. Nesse sentido, a instalação opera como uma metáfora da experiência contemporânea de contato com imagens e informações através das telas digitais: ao incorporar materialidades provenientes dos próprios dispositivos que viabilizam a visualização no ambiente virtual, a obra aproxima o espectador da lógica perceptiva dessas plataformas, nas quais o acesso ao conteúdo é mediado por superfícies luminosas, filtros técnicos e fluxos contínuos de rolagem, sugeridos pelo movimento rotacional da luminária.

Essa lógica de mediação também se desdobra na própria materialidade da obra. As lixas que revestem a estrutura externa deixam de operar como simples suportes técnicos para tornar-se o próprio campo de inscrição visual da instalação, introduzindo uma superfície marcada pela aspereza, pelo atrito e pela rudeza, em associação à brutalidade e à indelicadeza presentes nas dinâmicas investigadas. A escolha desse material não ocorre apenas por sua aparência, mas também pela carga simbólica de sua função abrasiva: trata-se de uma superfície destinada ao desgaste, ao raspamento e à erosão. No verso dessas lixas são gravadas imagens derivadas de frames coletados nos grupos investigados, perceptíveis apenas quando atravessadas pela luz emitida no interior da estrutura. As figuras aparecem de maneira instável e fragmentária, oscilando entre presença e desaparecimento conforme o ciclo de acender e apagar da lâmpada. As cenas originais são sutilmente modificadas durante o processo de gravação, evitando a reprodução literal dos registros e preservando a identidade das vítimas, ao mesmo tempo em que produzem uma espécie de amálgama imagética relacionada ao pathos da violência brasileira contemporânea.

O próprio processo técnico de elaboração dessas imagens também possui dimensão simbólica. Os desenhos são gravados manualmente com uma micro retífica, cuja ação abrasiva raspa e fere a superfície da lixa em um procedimento simultaneamente delicado e agressivo. Embora realizado de forma minuciosa, o gesto produz marcas semelhantes a cicatrizes ocultas na face posterior do material, fazendo com que a violência se inscreva não apenas nas imagens representadas, mas fisicamente na própria matéria da obra.



Figura 15: Teste de posicionamento da película polarizadora e das lixas.

Fonte: Acervo pessoal.

Processo de Construção

Estrutura da base

A base da instalação foi construída em MDF, revestido com folha de madeira imbuia escura e depois polida. Sua estrutura foi concebida para garantir sustentação, estabilidade ao mecanismo giratório e acomodação interna da fiação, do soquete da lâmpada e dos componentes responsáveis pela automação do sistema luminoso, além de viabilizar a circulação de ar necessária ao processo de convecção térmica.

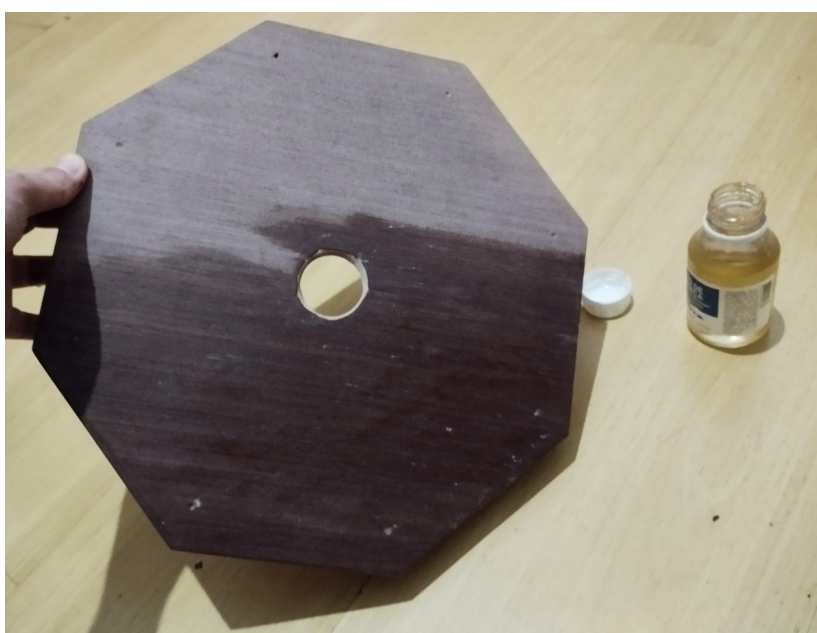
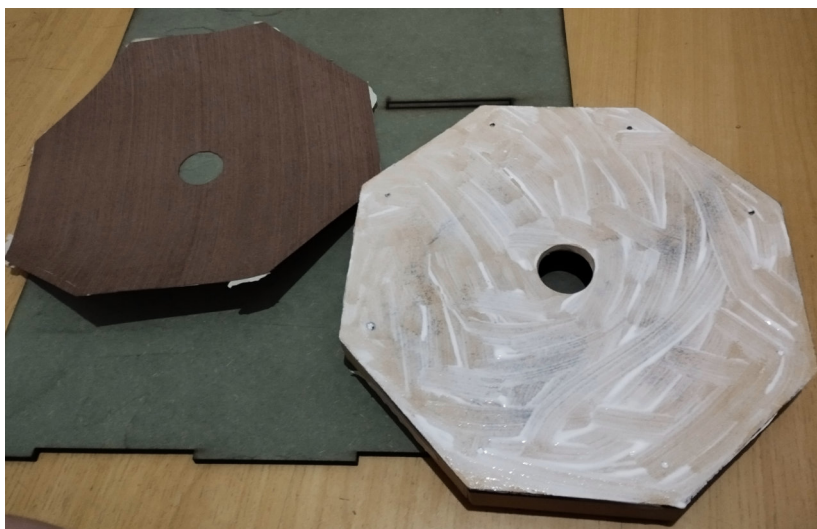


Figura 17: Hidratação com óleo vegetal.

Figura 16: Processo de revestimento com folha de imbuia.

Fonte: Acervo pessoal.

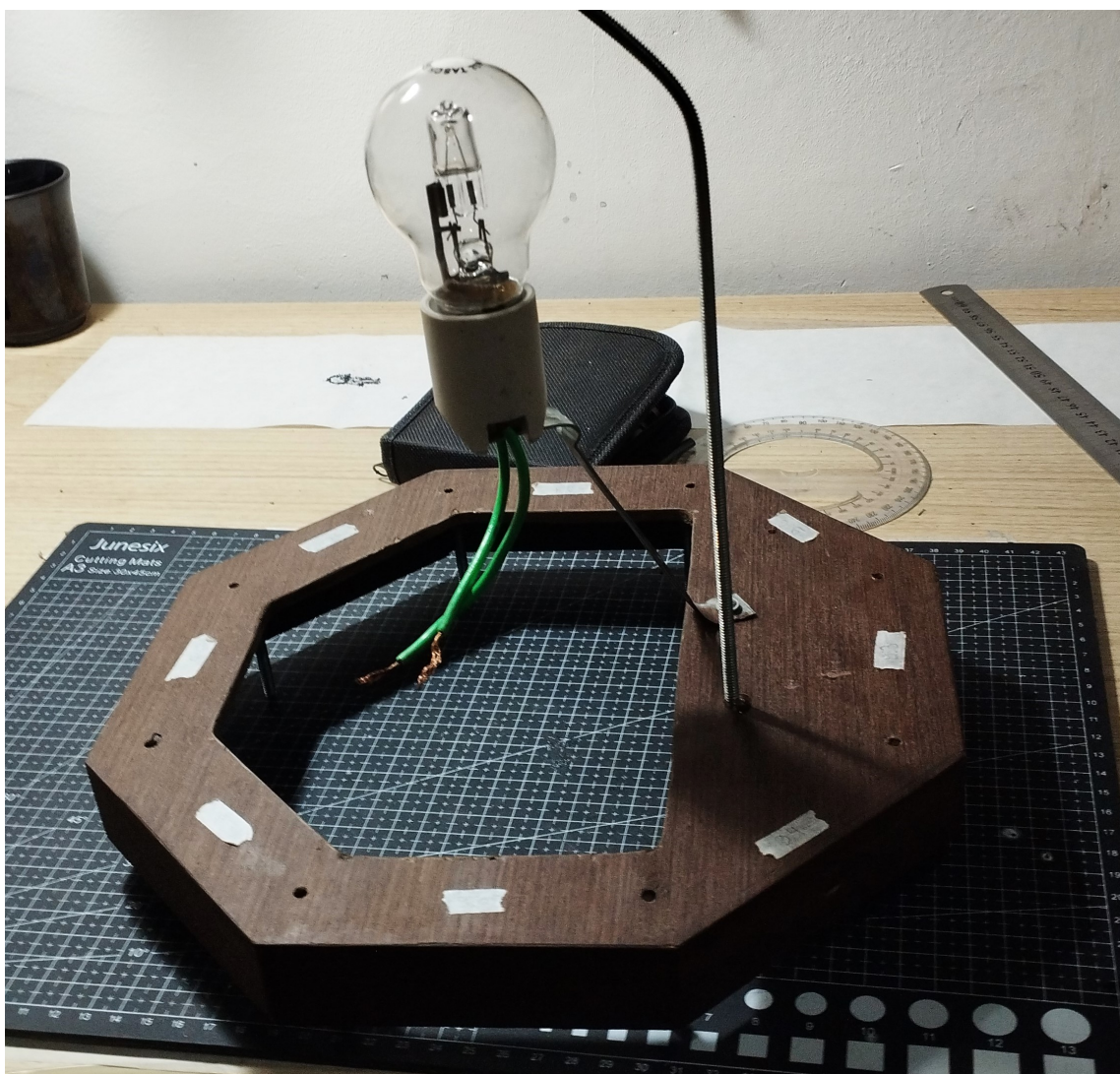


Figura 18: Base após o corte da abertura para ventilação, instalação do soquete, do suporte para o cilindro e dos pés de sustentação.

Fonte: Acervo pessoal.



Figura 19: Base após a conexão do fio no soquete, montagem e pintura da estrutura externa (feita com varetas de aço galvanizado e massa epoxi nas junções).

Fonte: Acervo pessoal.

Construção do cilindro

O cilindro interno foi confeccionado a partir de uma estrutura leve de papel glassine e acetato, e suspensa verticalmente pela haste metálica central. Essa suspensão permite que a peça permaneça em rotação contínua a partir do deslocamento do ar quente produzido pela lâmpada incandescente de 100w. Em sua superfície foram aplicadas frases derivadas de títulos coletados de publicações nos grupos investigados, fazendo com que o movimento circular do objeto remeta visualmente à dinâmica de rolagem contínua dos feeds digitais e à repetição incessante desses conteúdos nas plataformas.



Figura 20: Stencil de acetato.

Fonte: Acervo pessoal.

Para preservar nas frases a tipografia, a ortografia e as quebras de linha originais das postagens, foram realizados diversos testes de transferência com diferentes materiais e técnicas. A solução mais adequada encontrada consistiu no uso de uma plotter de corte para produzir stencils individuais em acetato a partir de arquivos digitais dos textos, previamente editados separadamente para adicionar as linhas de corte. Esses stencils foram então posicionados sobre o papel glassine como um gabarito, permitindo que cada letra fosse traçada manualmente com caneta permanente.

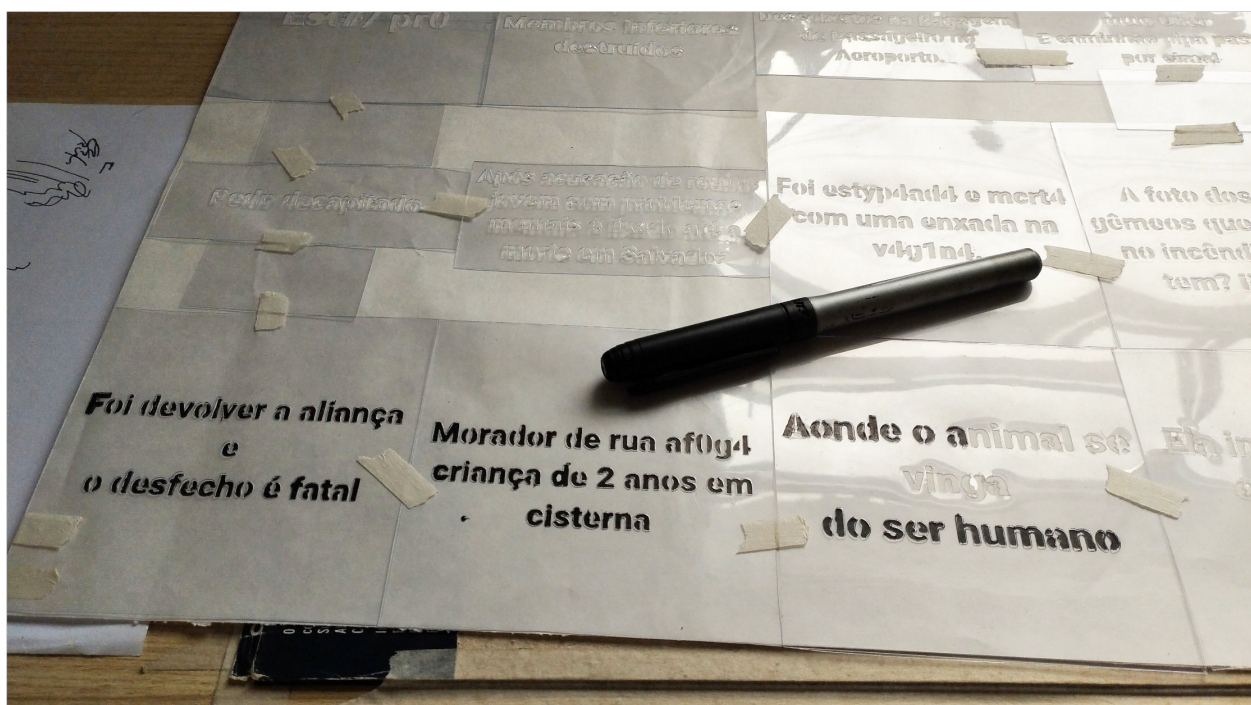


Figura 21: Gabarito sobre o papel.

Fonte: Acervo pessoal.

Por se tratar de um papel extremamente fino e maleável, o glassine exigiu o desenvolvimento de uma estrutura interna de sustentação, confeccionada com uma variedade mais rígida de acetato. Essa solução buscou evitar que o material, ao ser afetado pelo calor emitido pela lâmpada, se deformasse, comprometesse o equilíbrio do giro ou colidisse com as paredes externas da estrutura. Quando montado, a presença da estrutura é quase imperceptível visualmente.

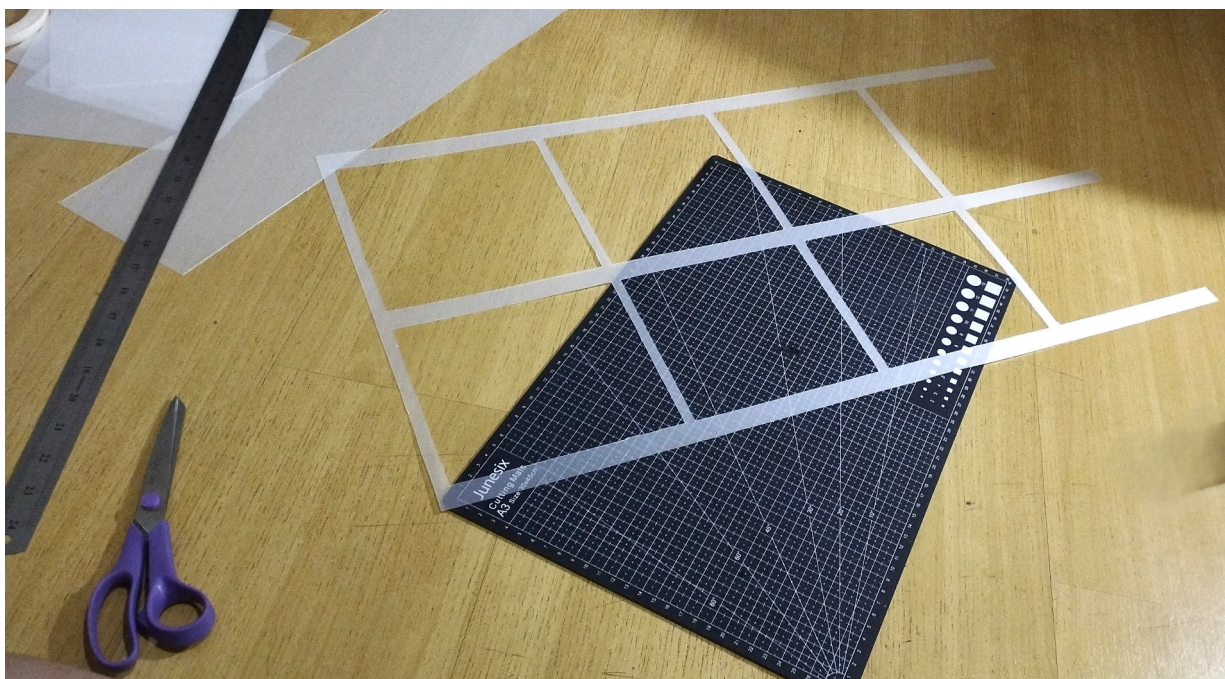


Figura 22: Estrutura interna do cilindro.

Fonte: Acervo pessoal.

Hélices superiores

Na parte superior do cilindro foram instaladas hélices responsáveis pela captação das correntes ascendentes de ar quente geradas pela lâmpada. Essa estrutura foi confeccionada manualmente em papel de gramatura 180g, dobrado em ângulos específicos para potencializar o deslocamento rotacional da peça. Seu funcionamento aproxima-se do princípio empregado em exaustores industriais e dispositivos de ventilação passiva, nos quais o calor é convertido em movimentação contínua do ar.

Diversos testes e versões das hélices foram realizados até que se chegasse ao diâmetro de corte, ao ângulo de inclinação e ao método de fixação mais adequado ao funcionamento da estrutura. No centro da peça, um pequeno componente plástico atua como encaixe para a haste metálica interna.



Figura 23: Corte inicial das hélices.

Fonte: Acervo pessoal.

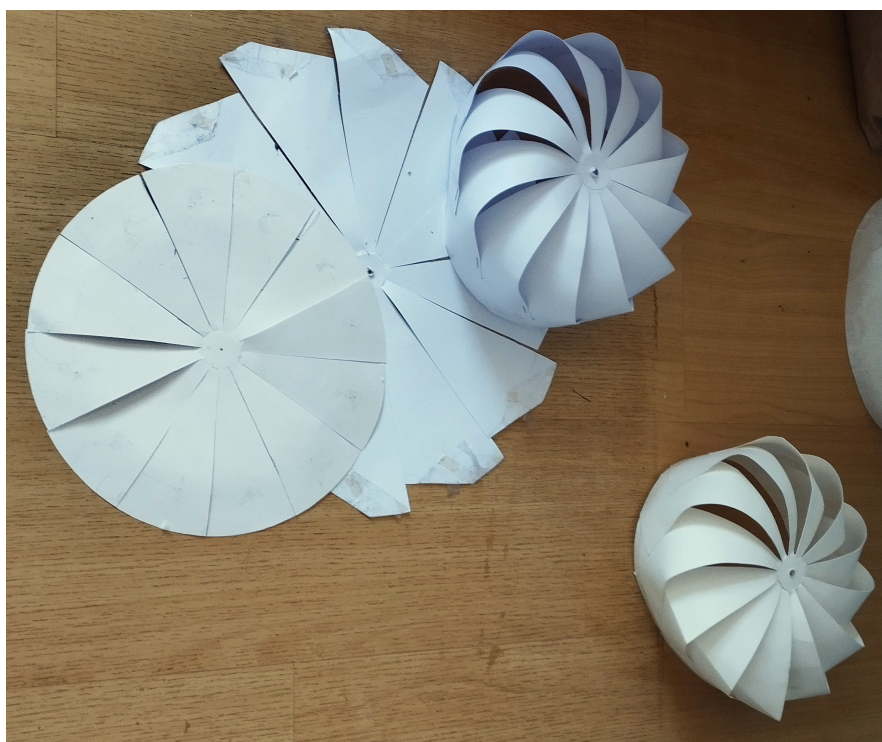


Figura 24 - A e B: Versões montadas.

Fonte: Acervo pessoal.

Lixas

As lixas que revestem a estrutura externa, de 10 x 10 cm, foram recortadas e aplicadas manualmente sobre a superfície da peça, formando uma camada opaca responsável tanto pela textura visual quanto pela filtragem parcial da luz interna. No verso deste material foram gravadas imagens derivadas de frames de vídeos coletados nos grupos investigados, utilizando uma micro retífica para raspar a face de papel presente no verso da lixa. O procedimento produz marcas e sulcos que se tornam visíveis apenas quando atravessados pela iluminação.

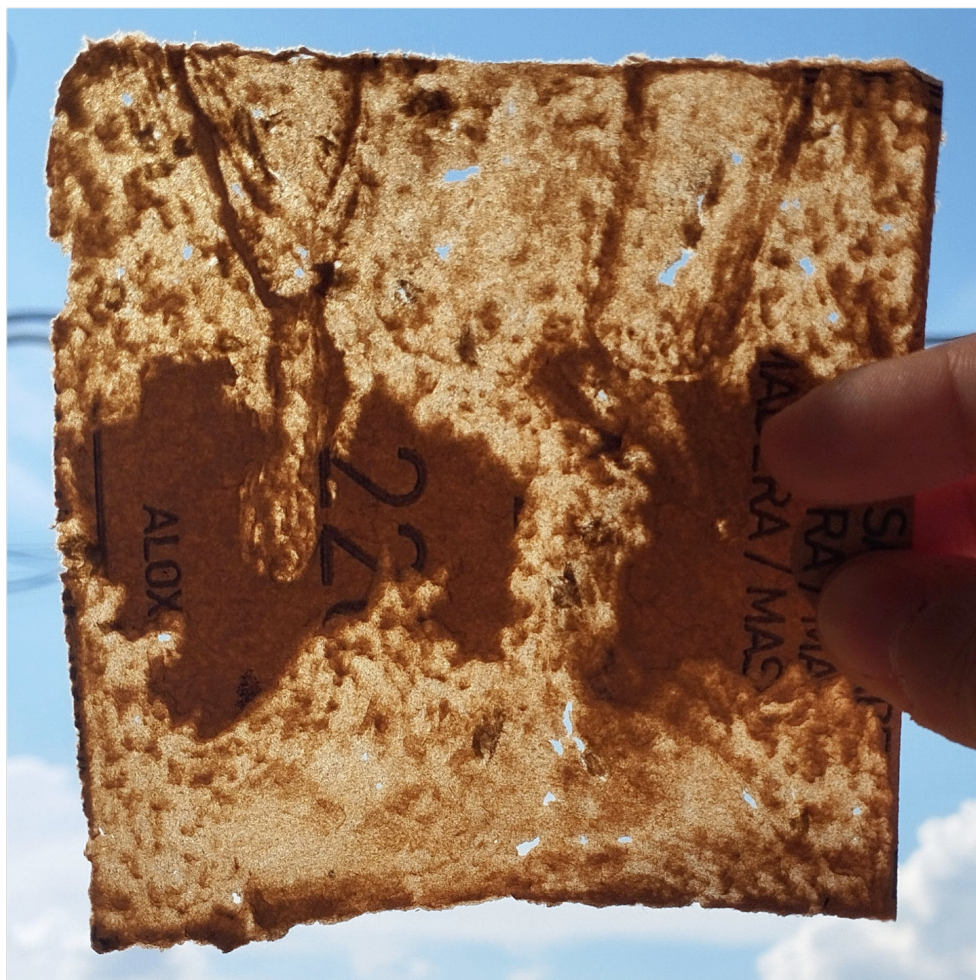


Figura 25: Primeiro teste gravando as lixas.

Fonte: Acervo pessoal.

Os testes iniciais de gravação realizados com a micro retífica sobre o verso de uma lixa nº 220 apresentaram resultados insatisfatórios, sobretudo pela dificuldade na obtenção de degradês e pela fragilidade do suporte, que ocasionava perfurações recorrentes na superfície. Posteriormente, a experimentação com diferentes pontas da ferramenta, aliada à substituição por lixas de maior espessura e rigidez, como as de nº100, nº80, nº60 e nº50 possibilitaram resultados mais adequados, com melhor definição tonal e sem danos estruturais ao material. A partir dessa etapa, a técnica foi consolidada como procedimento para a produção das imagens subsequentes.

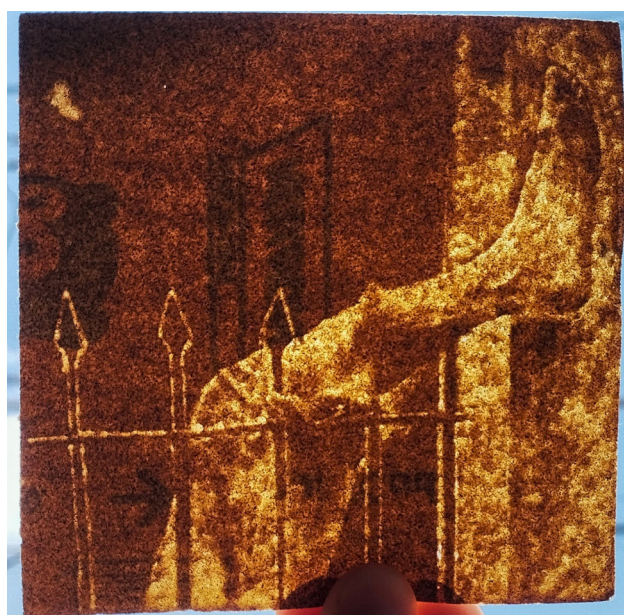
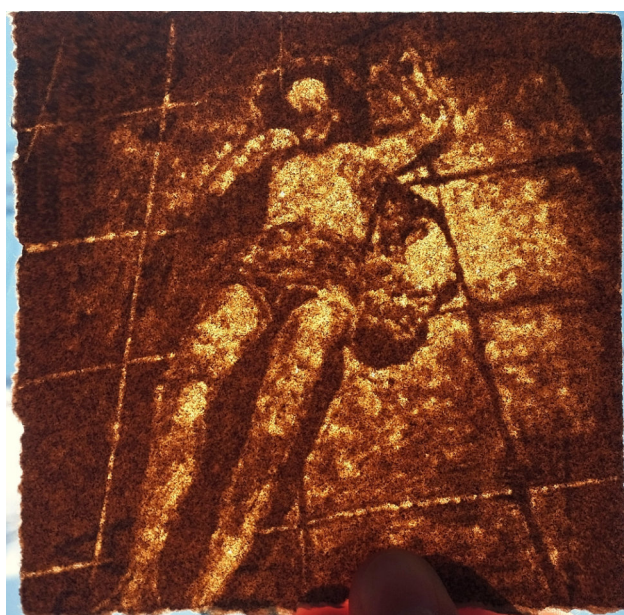


Figura 26 - A, B e C: Primeiros resultados satisfatórios.

Fonte: Acervo pessoal.

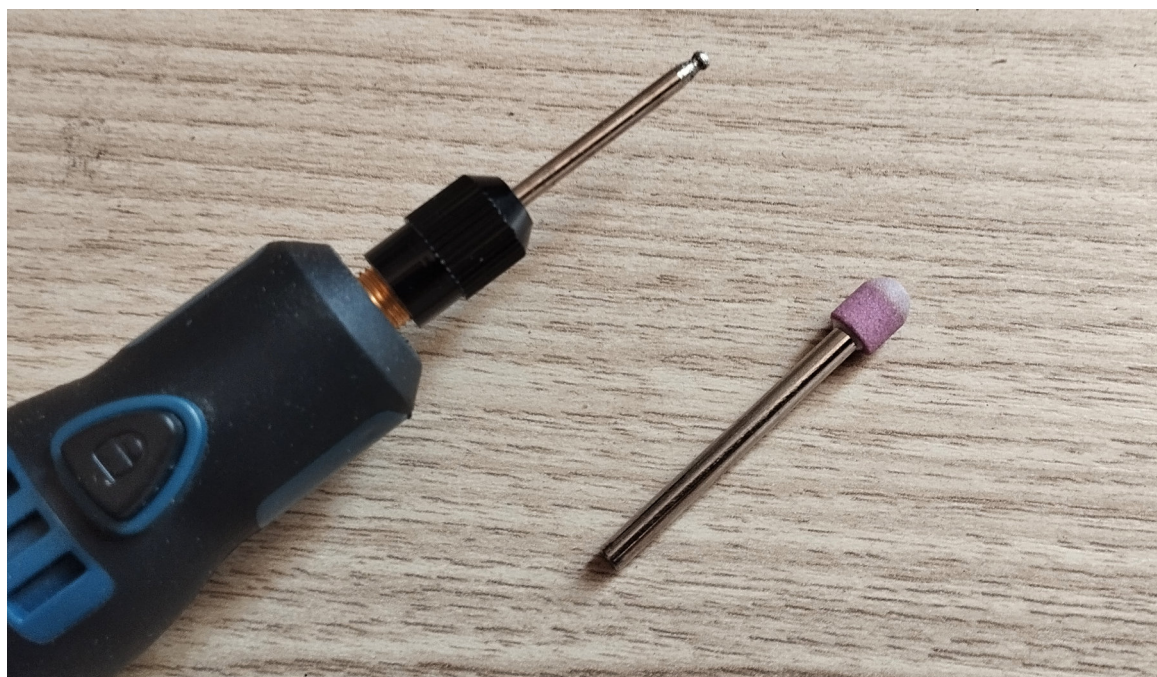


Figura 27 - A e B: Ferramenta utilizada – Pontas de diferentes espessuras da micro retífica.

Fonte: Acervo pessoal.

Quando a luminária está apagada, na iluminação natural, a superfície apresenta o aspecto opaco visto abaixo, sem marcas óbvias que indiquem as gravações. Depois de gravada a imagem, o verso da lixa adquire o aspecto visto na Figura 29.



Figura 28: Lixas gravadas sob iluminação natural.



Figura 29: Verso da lixa gravado.

Fonte: Acervo pessoal.

Para a realização das imagens, foi improvisada uma mesa de luz a partir de uma antiga caixa de madeira. Com auxílio da marcenaria da Universidade, realizou-se a abertura de uma área na tampa, onde foi acoplada uma placa de acrílico de 15 × 20 cm recoberta por papel de seda, a fim de difundir a iluminação interna. A escolha do acrílico, em substituição ao vidro, buscou garantir maior resistência às vibrações produzidas pela micro retífica. No interior da caixa, utilizou-se uma pequena lanterna recarregável via USB.



Figura 30: Mesa de luz.

Fonte: Acervo pessoal.

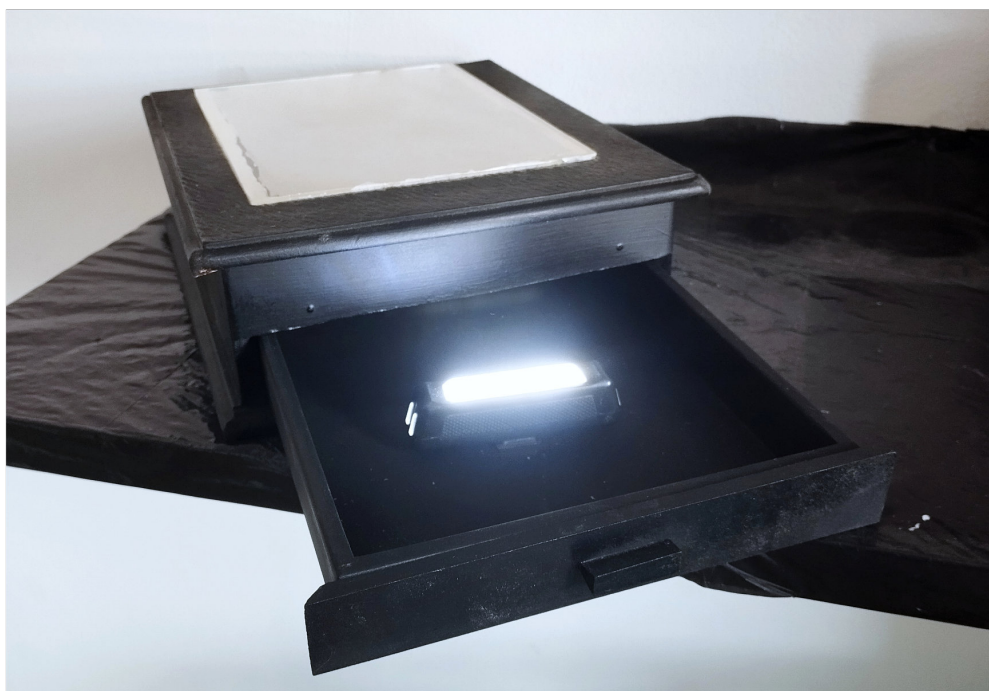


Figura 31 - A e B: Iluminação utilizada na caixa.

Fonte: Acervo pessoal.

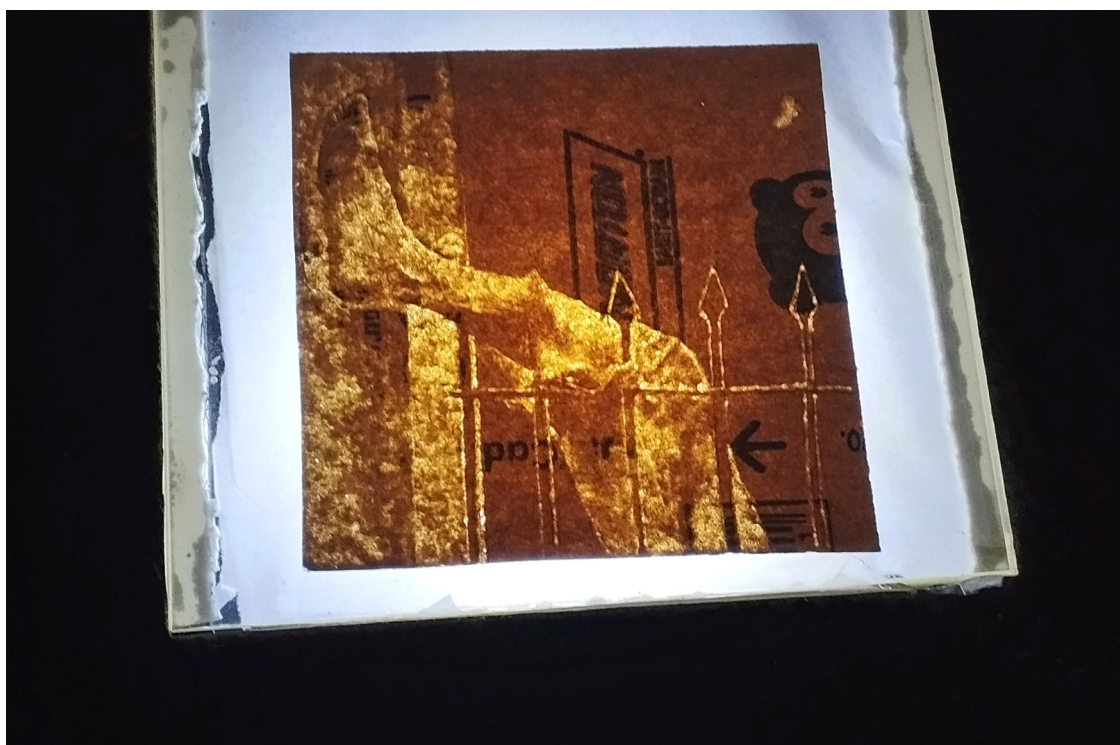


Figura 32: Lixa sobre a caixa.

Fonte: Acervo pessoal.

A gravação em papel exige uma abordagem próxima à lógica da gravura tradicional, na qual a imagem deve ser concebida de forma invertida e as áreas claras são obtidas pela remoção de material. O processo inicia-se com a elaboração de um esboço a lápis a partir das imagens de referência, realizado em um ambiente com condições de iluminação intermediárias: suficientemente claras para permitir a visualização dos traços do desenho e, simultaneamente, escuras o bastante para evidenciar a luz projetada através do papel pela mesa de apoio iluminada.

Trata-se de um procedimento ruidoso e gerador de grande quantidade de poeira, demandando o uso de equipamentos de proteção individual, máscara e avental, além de um espaço adequado para contenção de resíduos. Ao todo, a parte externa da luminária é composta por 24 quadrados de lixas gravadas com imagens distintas e oito fragmentos de película polarizadora.

Sistema luminoso

O sistema luminoso da obra utiliza uma lâmpada incandescente, escolhida não apenas pela emissão de luz, mas principalmente pela alta temperatura produzida durante seu funcionamento. O calor gerado torna possível o movimento rotacional do cilindro através do princípio da convecção térmica. Além disso, a iluminação da peça é controlada por um sistema programado com Arduino, responsável por manter a luminária acesa (1min30s) e apagada (15s) em ciclos regulares.

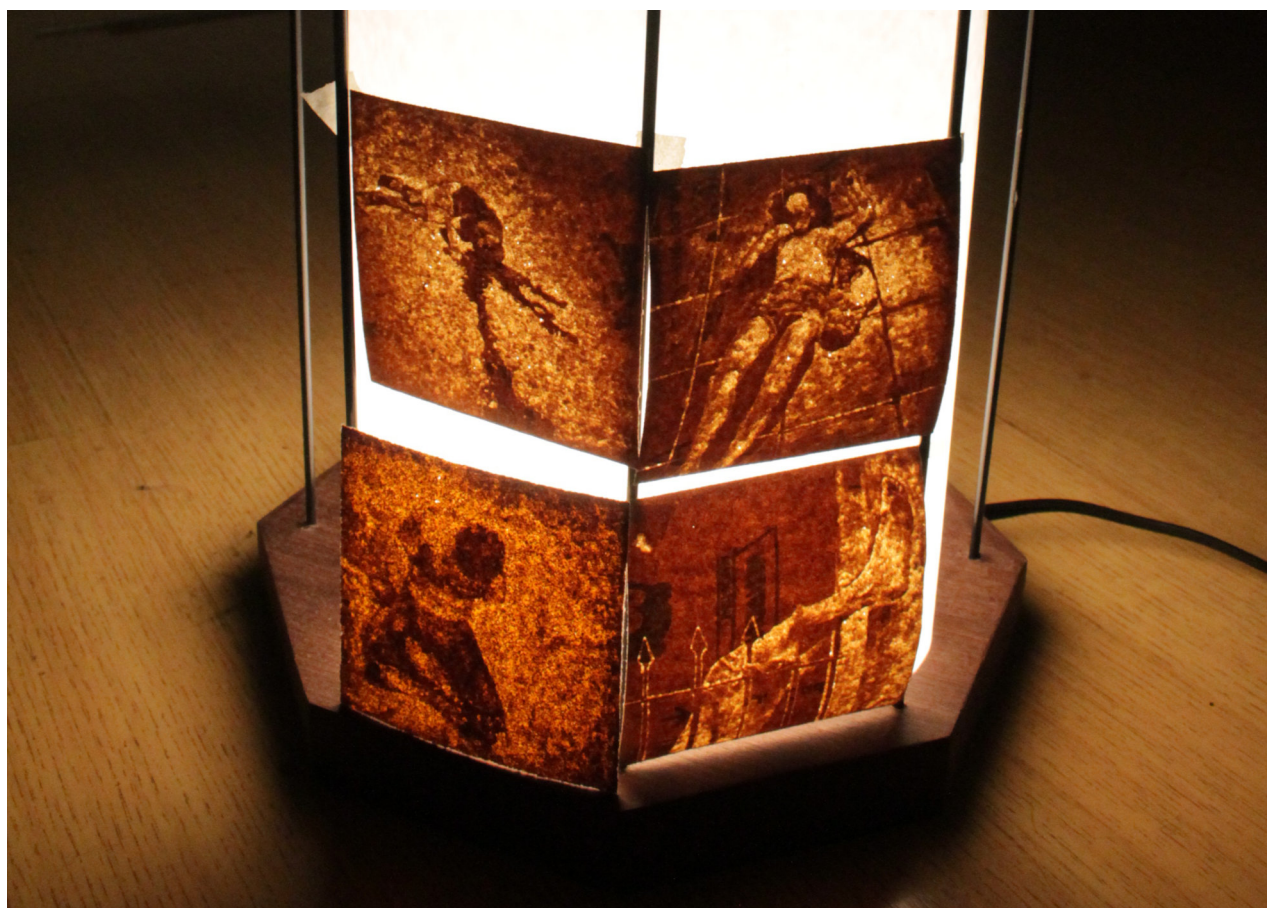


Figura 33: Teste de montagem.

Fonte: Acervo pessoal.



Figura 34: Fonte de Arduino.

Fonte: Acervo pessoal.

Montagem Final

Depois de finalizados o cilindro e a base, a última etapa foi preencher todos os vãos da estrutura com as lixas gravadas, intercaladas por películas polarizadoras.



Figura 35: Visão interna da estrutura.

Fonte: Acervo pessoal.



Figura 36: Luminária finalizada.

Fonte: Acervo pessoal.



Aoñolulo onañim
Aonñolulo onañim
viviñga
viviñga
dodserñimna
dodserñimna





Caixa de promessas bíblicas

Como complemento da instalação, foi construído um artefato inspirado nas caixas de “Promessas Bíblicas”, concebido como um pequeno objeto manipulável integrado à obra e passível de interação pelo público.

O estojo mimetiza formalmente as tradicionais caixas devocionais cristãs utilizadas como espécie de “sorte do dia”, nas quais versículos bíblicos são selecionados aleatoriamente como mensagens de conforto espiritual e orientação moral. Na obra, essa lógica de consulta e revelação é mantida, assim como o formato portátil e íntimo do objeto, contudo esse dispositivo é deslocado de seu contexto religioso original: em vez de promessas de redenção ou aconselhamento edificante, seu interior contém tiras de papel impressas com comentários coletados ao longo da pesquisa nos grupos investigados.



Figura 37: Exemplo de caixinha de Promessas Bíblicas.

Fonte: Disponível em:
<https://www.livrariadocristao.com.br/presentes-lembrancas/caixinha-de-promessas-biblicas-com-versiculos-da-biblia-que-edificam-o-seu-dia-em-formato-de-chaveiro-unidade?srsId=AfmBOor7HD-KMB4aF-Clek7sA3s64VKLHrK_2GWr66Ls6SGzqTnADbu7>. Acesso em: dez. 2025.

Indo dormir com o coração quentinho após ver essas maravilhas.

2 sem Curtir Responder

11   

As vítimas da sociedade no colo do capeta

2 sem Curtir Responder

11  

Aí cara que delícia, e vem aquele marginal do Aruan sei lá nome daquela desgraça falar q foi chacina, vou dizer q são inocentes esses vermes, 60 mortos tá pouco ainda, tem q exterminar tudo.

2 sem Curtir Responder



Tem muito velório aí que foi estragado

2 sem Curtir Responder



Kaakkaka limpeza é tudo, e esse povo tudo a msm skin  

2 sem Curtir Responder



Mudar a legenda para: vídeos satisfatórios kkkkk

2 sem Curtir Responder



Duro é ter filho da puta que passa pano pra marginal favelado

2 sem Curtir Responder

9 

Melhor forma de fechar o ano com chave de ouro. Parabéns a todos os policiais pela boa faxina. Seria bom fazer isso pelo menos 3 vezes ao ano.

2 sem Curtir Responder

Só os queridinho do nine

2 sem Curtir Responder

4 

Figura 38: Comentários de usuários nos grupos.

Fonte: Acervo pessoal.



Figura 39: Comentários editados e impressos.

Fonte: Acervo pessoal.



Figura 40: Antes e depois do revestimento em madeira imbuia.

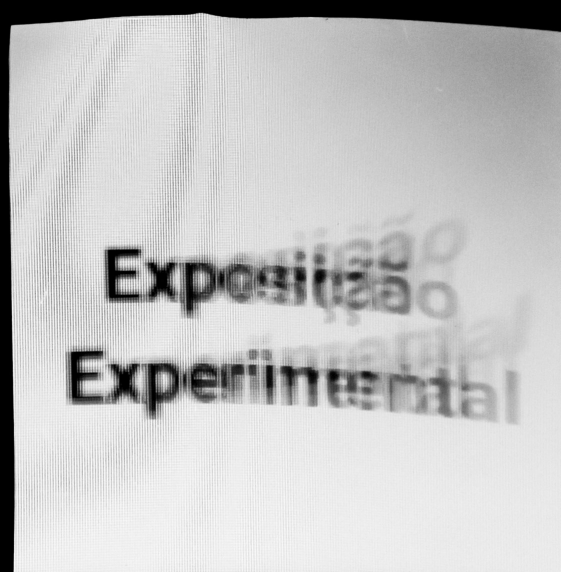
Fonte: Acervo pessoal.



Figura 41: *Papeis organizados na caixa depois de cortados.*

Fonte: *Acervo pessoal.*

Cabe destacar que, por questões éticas, todos os nomes presentes no material serão ocultados, e nenhuma das imagens compartilhadas nos grupos será exposta no trabalho teórico nem reproduzida de forma literal nas obras, considerando a inviabilidade de obtenção de autorização tanto dos participantes quanto dos familiares e sobreviventes das violências registradas.



Exposição Experimental

No dia 27 de maio de 2026, foi realizada a abertura da exposição coletiva *Complexo Corpóreo* na Galeria da Faculdade de Artes Visuais da PUC-Campinas. A mostra reuniu obras produzidas por parte dos alunos do 8º semestre do curso de Artes Visuais, orientandos dos professores Paulo Kielwagen e Paulo Cheida Sans, entre eles Camila Alves, Diego Giussani, Isabel Petriche, Laís Farias, Tiago Martins e eu. Apesar da diversidade de linguagens, poéticas e procedimentos presentes nos trabalhos, as obras compartilhavam, em diferentes perspectivas, o corpo como eixo temático e ponto de partida para suas investigações artísticas.



Figura 42: Cartaz de divulgação.

Fonte: Acervo pessoal.



Período de visitação
27 maio | 04 jun de 2026

 **Galeria da Faculdade de Artes Visuais**
Bloco H07 - PUC-CAMPINAS - Campus 1

Processo de Montagem

O planejamento conceitual, a expografia e o processo de montagem da exposição foram desenvolvidos a partir de diálogos e esboços elaborados em conjunto com o Prof. Paulo Kielwagen, visando à definição da disposição mais adequada das obras no espaço da Galeria. A partir dessas definições, nos dias 25 e 26 de maio de 2026 foi realizada a montagem final da exposição, etapa que envolveu a instalação das obras e os ajustes necessários para a configuração do espaço expositivo.

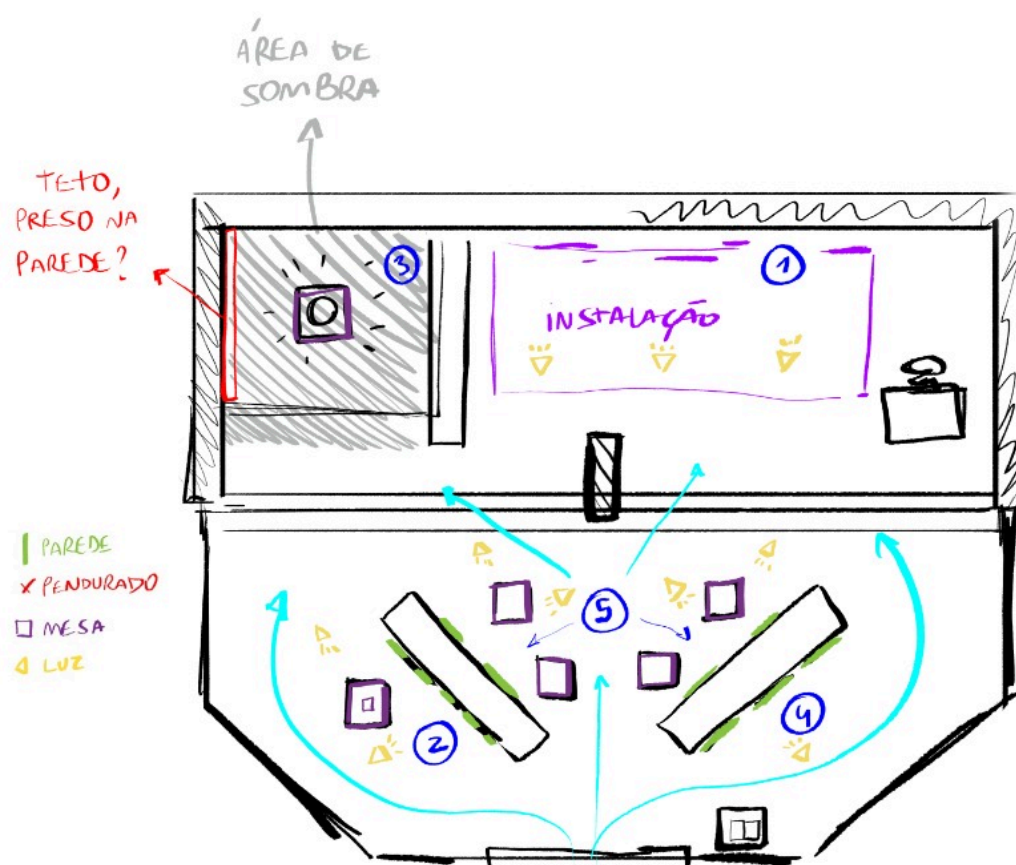


Figura 43: Esboço realizado por Paulo Kielwagen.

Fonte: Acervo pessoal.



Figura 44 e 45: Montagem da exposição.

Fonte: Acervo pessoal.



Figura 46 e 47: Montagem da obra.

Fonte: Acervo pessoal.



Figura 48 e 49: Obra quando acesa e apagada.

Fonte: Acervo pessoal.

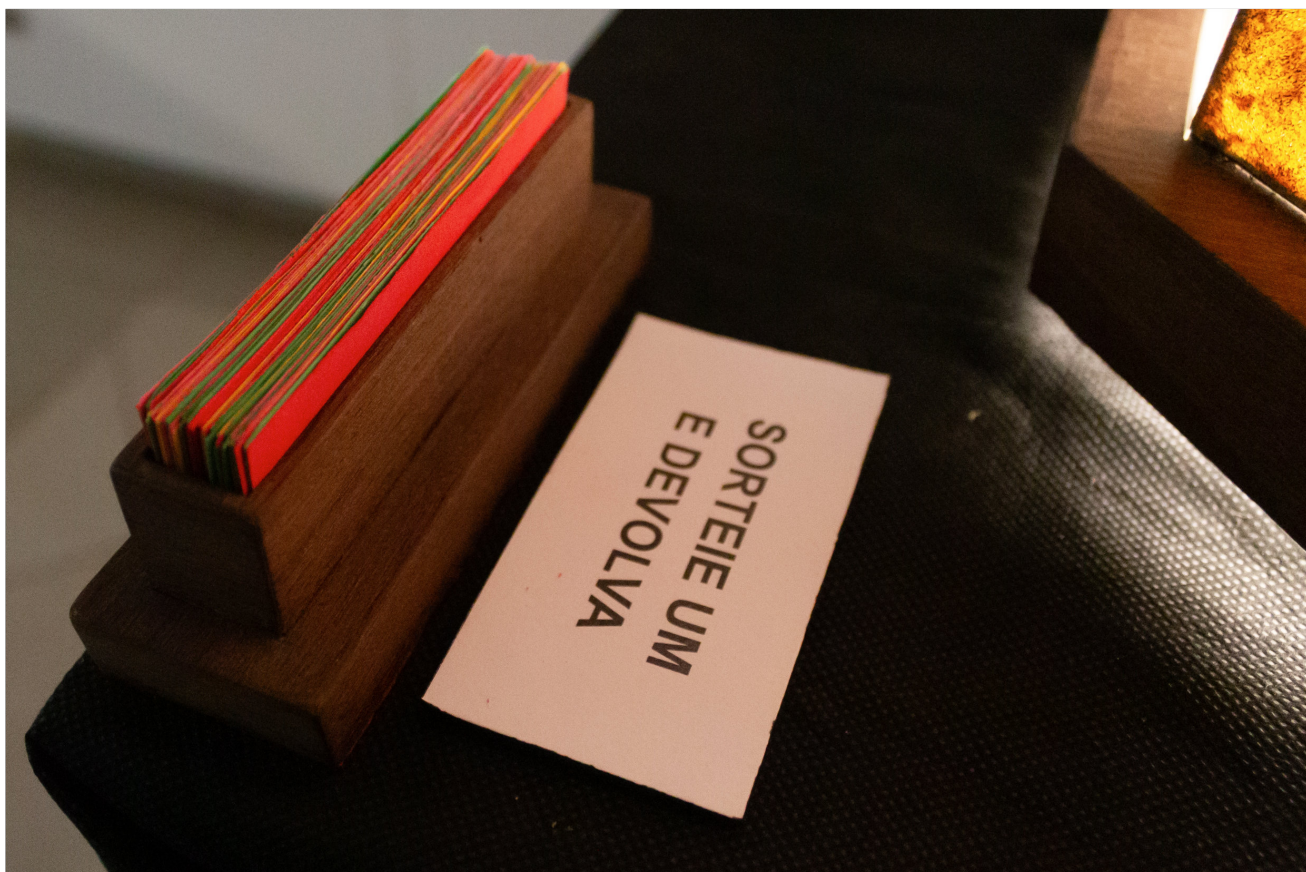


Figura 50: Caixa na exposição.

Fonte: Acervo pessoal.

Visitação

A abertura da exposição proporcionou um espaço de diálogo entre artistas e público, contando com a participação de diversos visitantes interessados em discutir os trabalhos apresentados. Ao longo do evento, conversei com pessoas que demonstraram curiosidade em relação aos materiais e procedimentos técnicos utilizados, além de compartilharem interpretações e experiências pessoais mobilizadas pelas obras. A caixa de comentários, em particular, mostrou-se um elemento capaz de gerar identificação e reflexão, levando alguns visitantes a relatarem situações vivenciadas em seus contextos familiares, incluindo a convivência com opiniões semelhantes às reproduzidas na obra e os conflitos decorrentes dessas divergências.



Figura 51: Visitantes lendo os comentários.

Fonte: Acervo pessoal.



Fonte: Acervo pessoal.



Figura 58 e 59: Visitantes na exposição.

Fonte: Acervo de Laís Farias.



Figura 60: Artistas expositores e Prof. Paulo Kielwagen.

Fonte: Acervo Acervo de Laís Farias.

Considerações Finais

Considerações Finais

Ao longo desta pesquisa, buscou-se compreender de que maneira a circulação massiva de imagens de violência nas redes sociais transforma não apenas os modos de visualização da morte, mas também as formas contemporâneas de sensibilidade, julgamento moral e relação com o sofrimento alheio. A investigação evidenciou que os ambientes digitais de compartilhamento de conteúdos extremos operam como espaços de sociabilidade marcados pela repetição, pelo espetáculo e pela banalização da violência, nos quais corpos violentados passam frequentemente a funcionar como suportes para afirmações identitárias, discursos meritocráticos e performances punitivistas. Nesse contexto, a dor do outro tende a ser consumida a partir de uma posição de distância e segurança, convertida em entretenimento, humor ou validação moral coletiva.

Entretanto, a proposta deste trabalho não consistiu em explicar a violência como fenômeno absoluto da realidade brasileira, nem em esgotar a complexidade de seus atravessamentos sociais, culturais e econômicos. A aproximação com esse universo partiu, sobretudo, da tentativa de tensionar criticamente essas dinâmicas e investigar de que maneira a arte contemporânea pode operar como um campo de experimentação sensível capaz de discutir questões sociais complexas sem reproduzir integralmente a lógica espetacular presente nas plataformas digitais. Nesse sentido, a pesquisa procurou deslocar essa discussão das mediações institucionais e dos limites editoriais tradicionalmente associados à representação da violência, concentrando-se especificamente nas formas pelas quais os próprios usuários organizam seus espaços de consumo, circulação e validação simbólica do horror no ambiente online.

A partir da instalação *Exhaurire: Antessala do Céu*, buscou-se construir uma experiência perceptiva marcada pela fragmentação, pela instabilidade visual e pela oscilação entre revelação e ocultamento, recusando a exposição explícita das imagens violentas e evitando sua reprodução literal. Assim, a obra não pretende transformar o sofrimento em espetáculo, mas criar condições para refletir sobre os dispositivos técnicos, afetivos e culturais que estruturam o consumo contemporâneo da violência. Ao utilizar materiais vinculados às próprias mediações digitais e deslocar vestígios desses ambientes para o espaço expositivo, o trabalho procura evidenciar como as plataformas reorganizam nossa relação

com a morte, com a empatia e com a visibilidade dos corpos.

Dessa forma, a pesquisa compreende a presença da violência na arte não como tentativa de defini-la ou solucioná-la, mas como um esforço de interpretar criticamente a realidade contemporânea e intervir simbolicamente nos processos culturais que a organizam. Nesse contexto, reafirma-se a potência da arte contemporânea como espaço capaz de problematizar percepções naturalizadas, produzir implicações éticas e reinscrever sensivelmente experiências que, no fluxo acelerado das redes, tendem a ser absorvidas apenas como imagem passageira, consumo ou espetáculo.

Referências

BANWELL, Julia. **Teresa Margolles and the Aesthetics of Death**. [S.l.]: University of Wales Press, 2015.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: notas sobre a fotografia**. [S.l.]: Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

COSTA, Cristiano Bedin da. **A poética do trauma em Roland Barthes**. Uma alegoria fotográfica. *Porto Arte*, v.26, n.45, p.1-12, 2021.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. [S.l.]: Ubu Editora LTDA - ME, 2018.

FREITAS, Artur Correia de. **O crime como obra de arte: Aníbal López, realismo traumático e crítica institucional (2000-2012)**. *Topoi* (Rio de Janeiro), v. 24, p. 131–151, 2023.

JESUS, Bruno Henrique Souza de. **Consumo da violência: o corpo em mídias sociais**. São Cristóvão, 2021. Monografia (graduação em Ciências Sociais) – Departamento Ciências Sociais, Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, SE, 2021.

REY, Sandra Terezinha. **Por uma abordagem metodológica da pesquisa em Artes Visuais**. In autores (org.). *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Rio Grande do Sul: Editora da Universidade/UFRGS e PPGAV/IA/UFRGS, p. 125-126, 2002.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo: Violência e realismo no Brasil contemporâneo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros** (Nova edição). [S.l.]: São Paulo: Companhia das Letras, 2025.

