MONUMENTOS, MEMÓRIA E VIOLÊNCIA

Marcos Napolitano
Rosane Kaminski
[org.]

LETRA e VOZ

Copyright © 2022 Os organizadores
Copyright © 2022 Letra e Voz

PREPARAÇÃO DE ORIGINAIS Caroline Fernandes
REVISÃO Roberta Gouveia
DIAGRAMAÇÃO Estúdio Xlack
DESIGN DE CAPA Luiz Felipe Nascimento
FOTOGRAFIA DE CAPA Coletivo Coletores (projeção de motivos indígenas da obra *Brasil Terra Indígena*, de Denilson Baniwa)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)

M815

Monumentos, memória e violência / Organizadores
Rosane Kaminski, Marcos Napolitano. – São Paulo, SP:
Letra e Voz, 2022.
320 p. : 16 x 23 cm

ISBN 978-65-86903-27-0

1. Patrimônio cultural. 2. Memória – Aspectos sociais.
I. Kaminski, Rosane. II. Napolitano, Marcos.

CDD 363.69

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

Conselho editorial
Daphne Patai (UMass Amherst), Fernando Cássio (UFABC),
Frederico Augusto Garcia Fernandes (UEL), Gerardo Necoechea Gracia (INAH),
Márcia Ramos de Oliveira (Udesc), Marilda Aparecida de Menezes (UFCG),
Mônica Rebecca Ferrari Nunes (ESPM), Ricardo Santhiago (Unifesp),
Richard Cândida Smith (UC Berkeley)

Todos os direitos desta edição reservados à

LETRA EVOZ
Rua Dr. João Ferraz, 67
03059-040 — São Paulo — SP
www.letraevoz.com.br
fb.com/letraevoz

Sumário

7 *Introdução: Sobre monumentos e memórias que inflamam*
Marcos Napolitano e Rosane Kaminski

A MEMÓRIA E SEUS ESPAÇOS

19 *De la muerte renacerá la vida. La construcción del Parque por la Paz Villa Grimaldi en los marcos de memoria chilena: entre la retórica de la paz y la experiencia del terror*
Jaume Peris Blanes

41 *A cidade não-unificada: mizrachim, rebelião e luta pela memória dos Panteras Negras de Jerusalém*
Michel Gherman e Milleni Freitas Rocha

65 *Lembrar é preciso: a história do patrimônio cultural no Brasil à luz da atualidade*
Paulo Knauss

81 *Cinemateca Brasileira: o sequestro e a destruição de nossa memória audiovisual*
Eduardo Morettin

OS MONUMENTOS E SEUS LUGARES

93 *Ainda temos tempo para os heróis? O "bota-abaixo" das estátuas e a crise do pacto histórico nas sociedades contemporâneas*
Marcos Napolitano

121 *Sobre memórias, chagas e reminiscências: a batalha dos monumentos nos Estados Unidos no século XXI*
Mary Anne Junqueira

137 *"¡Abajo el monumento a Colón!": a estátua de Cristóvão Colombo em Lima (1860) e o 'Día de la Raza'*
Rafael Dias Scarelli

165 *A pedra sangrou: o dia em que o 'Monumento às bandeiras' se transformou no 'Monumento à resistência guarani'*
Thaís Chang Waldman

AS IMAGENS, A IMPRENSA E A MEMÓRIA

185 *Imagens assimétricas do indígena no Paraná*
Rosane Kaminski e Noemia Fontanela

219 *As metáforas da arte, da história e da iconoclastia: monumentos e debates na imprensa brasileira em 2020*
Francisco das Chagas F. Santiago Júnior

255 *A desmonumentalização do passado em 'O anno de 1798' (1975)*
Alvaro Nunes

285 *O Monumento do Ipiranga no sesquicentenário da independência (1972): desconstruindo um cinejornal da ditadura*
Fernando Seliprandy

315 *Autoras e autores*

MARCOS NAPOLITANO
ROSANE KAMINSKI

Introdução: Sobre monumentos e memórias que inflamam

O livro *Monumentos, memória e violência* discute as complexas articulações políticas, estéticas e memoriais nos gestos de erguer e de derrubar estátuas, instaurar monumentos em espaços públicos, registrá-los em fotografias e filmes, cultuá-los ou, como tem sido recorrente nos últimos anos, violentá-los. Reúne contribuições de pesquisadores ativos em diversas instituições, que se debruçaram sobre os sentidos históricos desses atos a partir de variados contextos, com foco na relação entre o passado e o presente corporificada em lugares de memória.

Vale destacar que, enquanto finalizávamos a organização desta coletânea, dois eventos flamejantes deixaram novas cicatrizes na memória do Brasil. O primeiro ocorreu numa tarde de sábado, dia 24 de julho de 2021, quando integrantes do coletivo "Revolução Periférica" atearam fogo à estátua do bandeirante Manoel de Borba Gato, em Santo Amaro, zona sul da cidade de São Paulo. Poucos dias depois, em 29 de julho, ocorreu o incêndio no galpão da Cinemateca Brasileira, situado na Vila Leopoldina, também na capital paulista, destruindo um importante acervo constituído de documentos em papel e inumeráveis películas.

Os motivos e os sentidos das chamas nesses dois casos são contras-

tantes, e sintetizam o embate político e social na construção (e destruição) de memórias. O fogo ateado à estátua foi interpretado por muitos como vandalismo, um ato de desrespeito ao patrimônio público, ao mesmo tempo em que pretendia levantar o debate sobre a violência do colonizador. Fez parte de uma ação de protesto movida por um grupo que se assume como periférico, reivindicando a visibilidade das minorias e a revisão dessa história contada pelos monumentos públicos, que homenageia supremacistas e apaga conflitos. Já o incêndio da Cinemateca expressava o descaso programático do governo federal para com a cultura e a história brasileira, sendo descrito como "tragédia anunciada" pelos profissionais e pesquisadores de cinema no Brasil, que lamentam o gradual abandono de uma instituição voltada à preservação da memória. A destruição causada pelo fogo foi encarada, por muitos, como desprezo e até como crime.

As chamas, enfim, numa mesma semana, assumiram duplo sentido político: o do revisionismo crítico do nosso passado por parte dos movimentos sociais e o do apagamento causado pela displicência oficial, em um contexto político no qual um governo de extrema direita se posiciona abertamente contra vários legados da cultura brasileira. Movimentaram tanto as memórias que a sociedade deseja transformar, quanto as memórias (e documentos) que deseja preservar. Há aí um confronto, há a memória que arde, que inflama, acendendo os debates; e há a redução da cultura às cinzas e ao esquecimento. Essa simultaneidade expressa a metáfora ambígua do fogo e da memória: a chama como o clarão súbito, o acender da memória, e, por outro lado, a consumação dos vestígios históricos pelo fogo e o apagar-se para sempre.

Tal metáfora expressa muito do que se quer discutir neste livro, que trata da produção de memórias e de esquecimentos por meio da edificação de estátuas e instituições, das relações que as pessoas e grupos sociais estabelecem com elas, e dos sentidos que essas relações produzem. Com isso, entramos no domínio da representação do passado e das lutas políticas do presente.

Nesse âmbito, as estátuas e os monumentos têm uma dupla função. Por um lado, são celebrações públicas de uma memória que uma dada época quis perpetuar e comunicar aos pósteros.[1] Por outro lado, sobretudo para os estudiosos, são documentos que servem como fontes de

1. Alguns trechos deste e dos próximos parágrafos foram adaptados do ensaio intitulado "A guerra às estátuas e a política pública de memória", publicado no jornal *Nexo* por Marcos Napolitano. Disponível em: <www.nexojornal.com.br/ensaio/2021/A-guerra-às-estátuas-e-a-política-pública-de-memória>. Acesso em: 09 ago. 2021.

estudo do passado e seus valores. Quando um movimento social ataca esses símbolos, ou mesmo quando o poder público resolve removê-los de um local público ou abandoná-los ao tempo, é porque a mensagem celebrativa herdada do passado está sendo questionada ou perdeu o sentido para as próprias elites que as erigiram. Então, se o incêndio no Galpão da Cinemateca expressou o desleixo com o passado, a queima da estátua do bandeirante Borba Gato acirrou ainda mais o debate sobre o que fazer com uma memória pública, heroica e sublimada, das violências do passado contra grupos subalternos dizimados e escravizados.

Ainda que os monumentos sejam atacados há muito tempo em várias épocas e lugares do mundo, desde 2015 essa tática passou a fazer parte dos movimentos antirracistas e decoloniais contemporâneos. A ação radical contra o Borba Gato de pedra, assumida por um coletivo de esquerda, acabou inflamando reações que envolvem o cidadão comum, militantes, gestores públicos, professores, historiadores, urbanistas, entre outros, frente ao movimento "derrubacionista" que ocorre, atualmente, em diferentes lugares do mundo. Os gestos de queimar, quebrar, arrastar, pichar, tingir, afogar e incendiar estátuas passaram a ser noticiados constantemente e amplamente debatidos na imprensa.

Entre os debatedores, há dois grupos de opinião mais ou menos delineados sobre essas ações. O primeiro é formado por movimentos sociais e grupos de esquerda que as consideram atos legítimos, como parte da causa antirracista e da luta contra a opressão social do passado e do presente. No lado oposto, outros as condenam tais como vandalismo inconsequente, cuja resposta do poder público deve ser a criminalização dos autores. Entre uma e outra posição, obviamente, há muitos matizes. Inclusive, um detalhe que interfere significativamente nesses julgamentos é a origem e a motivação das agressões ou interferências nos monumentos. Costumam ser mais incômodos quando são ações deliberadamente políticas, assumidas por grupos de esquerda ou por ativistas, ou quando simplesmente simulam atos de linchamento. São mais bem aceitas, no entanto, quando consistem em intervenções feitas por artistas engajados em causas minoritárias, que se posicionam, por meio dessas ações, em favor de indígenas, negros, mulheres e transgêneros. Nesse segundo caso, são discutidas enquanto reivindicações, gestos simbólicos, e não como violência.

De qualquer modo, a ação física e direta contra monumentos e estátuas merece ser lida como uma mensagem dos movimentos sociais – e mesmo dos artistas – pela necessidade de uma nova política pública de memória, que exige a superação do valor de culto estritamente conservacionista, projetado nos monumentos pelo conceito tradicional de patrimônio histórico. O debate se faz urgente. Não basta pedir ponderação aos movimentos sociais mais radicais ou defender a mera retirada das estátuas indesejáveis para os museus.

Em grandes processos revolucionários do passado, o debate sobre o patrimônio histórico foi acirrado e dividiu as próprias lideranças, fazendo nascer novas concepções e usos do patrimônio herdado de regimes políticos e épocas a serem rejeitados e superados, para além de uma postura ideológica fundamentalista. Todavia, o princípio do "vandalismo revolucionário" nas grandes revoluções de impacto mundial não foi hegemônico entre as lideranças revolucionárias, sejam os jacobinos da Revolução Francesa, sejam os bolcheviques da Revolução Russa. Ambas as revoluções acabaram por ressignificar os velhos monumentos, além de erigirem outros.

As reflexões levantadas neste livro, enfim, pretendem contribuir para o aprofundamento das discussões sobre as políticas da memória (bem como sobre as memórias da política), que estão na base dos ataques a monumentos públicos na atualidade. Afinal, uma memória pública crítica compartilha com a historiografia o princípio de que as histórias nacionais celebrativas e o silenciamento das vítimas e violências do processo histórico são insustentáveis sob o ponto de vista político, ético e epistemológico. Essas premissas não significam que devemos conhecer e analisar a história com a moral do presente, simplificando o conhecimento histórico como uma eterna luta entre algozes e vítimas. A análise crítica do passado deve ir além do mero julgamento moral, embora inevitavelmente passe por este, sob pena de recair no anacronismo.

Até a Segunda Guerra Mundial, os critérios históricos para estruturar uma memória pública não passavam pelas vítimas anônimas e coletivas, mas preferencialmente pelos heróis, estadistas e militares. As memórias das vítimas, atravessadas por traumas e silêncios, eram passadas oralmente de geração em geração, no ambiente privado dos sobreviventes; ou sublimadas através de rituais simbólicos e sociabilidades dos seus herdeiros, em espaços não-hegemônicos, nem legitimados pelo poder. As mudanças no plano da memória social e da crítica historiográfica depois do Holocausto é que vão exigir um outro passado

publicamente reconhecível, desconfiado dos discursos e símbolos pautados pelo nacionalismo étnico, pelo culto à civilização eurocêntrica e pelo patriotismo cego. As lutas antirracistas e anticoloniais que formaram o pensamento pós-colonial adensaram ainda mais esse olhar crítico e questionaram o núcleo constitutivo do que podemos chamar de "pacto histórico" que estruturou a autoimagem das sociedades ocidentais hegemônicas ao longo da história contemporânea.

Esse "pacto", chancelado pelas elites burguesas que se afirmaram no século XIX, tem suas bases nas conquistas revolucionárias, moderadas ou radicais, que consagraram o Iluminismo, o progresso técnico, o humanismo abstrato e o liberalismo como lentes para comemorar um passado comum. Nesse processo é que os fatos e heróis nacionais, mesmo aqueles ligados aos "antigos regimes" derrubados pela burguesia liberal, foram consagrados. Mesmo o movimento operário e as revoluções socialistas se mantiveram, em linhas gerais, dentro desse "pacto histórico". Entretanto, a emergência de um pensamento pós-colonial no fim do século XX foi além, exigindo não apenas o reconhecimento do direito político à independência nacional, mas a revisão dos fundamentos da própria história ocidental e sua autoindulgência liberal que se manteve intacta, mesmo depois da crise do colonialismo "de direito", no reordenamento do mundo e no reconhecimento das minorias. Ao lado dos movimentos libertários pós-1968 e das próprias mudanças na elite do capitalismo liberal pós-industrial, menos afeita ao nacionalismo, constituem o pano de fundo da atual crise do pacto histórico em várias sociedades ocidentais ou ocidentalizadas à força, como a brasileira.

Chegamos, assim, aos impasses atuais que desafiam a afirmação de uma política pública de memória e que desaguam na atual guerra aos monumentos e na guerra de narrativas mutuamente excludentes sobre o passado, com olhos nos conflitos do presente.

Ao propormos esta coletânea, acreditamos que a historiografia pode ajudar nos debates para uma nova política pública da memória que seja plural e inclusiva, que não esconda as violências do passado atrás de monumentos celebrativos, nem chancele uma política de terra arrasada do patrimônio, por mais incômodo e polêmico que este seja para os valores atuais. Há muitas possibilidades entre uma e outra, e mesmo os movimentos sociais, no Brasil e no exterior, têm um grande repertório de ação direta em lugares de memória, para além das ações de "bota-abaixo" das estátuas. Basta lembrar as apropriações feitas por artistas, nas quais as esculturas públicas são temporariamente transformadas

em parte de uma obra (no Brasil, por exemplo, as ações de ensacamentos de estátuas pelo grupo 3nós3 na São Paulo de 1979[2] ou a recente obra *Brasil terra indígena*, do artista Denilson Baniwa, na qual o *Monumento às bandeiras* se transformou em suporte para projeções noturnas[3]); ou as performances antimonumentais (como ocorrido no México, com intervenções impactantes no espaço público, inserindo objetos efêmeros de grande dimensão nas ruas e praças para dar visibilidade à violência social que assola o país); ou ainda os contramonumentos (na Hungria, tais ações têm questionado o revisionismo histórico oficial do governo de ultradireita e o lugar do país em relação ao Holocausto, descontruindo monumentos oficiais). As possibilidades e experiências são muitas.

Em cada caso, seja considerado "ato terrorista, ato performático, ato de cura, ato de amor" (Moraes & Anjos, 2020), pretende-se ressignificação e, em todos eles, existe uma prática de ocupação dos espaços urbanos, envolvendo algum tipo de monumento, praça, instituição ou estátua, e quase sempre uma documentação por meio de registros fotográficos ou videográficos.

Considerando essas instâncias, os capítulos deste livro foram reunidos em três partes, segundo a variação e a coerência entre os objetos de estudo, as fontes e a metodologia. O diálogo entre as partes é intenso e evidente, como o leitor poderá observar, no entanto os agrupamentos respeitam certas especificidades, ou constelações, que nomeamos como a cidade, o monumento e as suas imagens (impressas ou filmadas).

Na primeira parte, intitulada *A memória e seus espaços*, os capítulos privilegiam discussões sobre o espaço urbano no qual se instauram memórias atreladas a praças, edificações e instituições. O corpo da cidade é compreendido como linguagem, um discurso que assuma uma forma material e se entrelaça com a sua história. A cidade, bem como a noção de patrimônio, nesse sentido, envolve tanto a heterogeneidade do presente, quanto a concomitância de tempos pretéritos.

Abrindo essa seção, o capítulo assinado por Jaume Peris Blanes, "De la muerte renacerá la vida. La construcción del Parque por la Paz Villa Grimaldi en los marcos de memoria chilena: entre la retórica de la paz y la experiencia del terror", analisa a inauguração do Parque de

2. Sobre os atos de ensacamento de estátuas pelo grupo 3nós3, ver Pontes (2012, p. 34-5).

3. Sobre as projeções de Denilson Baniwa sobre o *Monumento às bandeiras*, ver Quintella (2020).

la Paz, na Vila Grimaldi, antigo centro de tortura e execução da ditadura chilena. O capítulo discute os processos de apropriação memorial do espaço, e suas ressignificações simbólicas, expressadas nas linguagens e performances nos eventos de inauguração. Além disso, avalia as transformações de sentido que o próprio espaço sofreu, sobretudo a partir dos novos conflitos e políticas de memória advindas da prisão de Augusto Pinochet, em 1998.

Em seguida, no capítulo "A cidade não-unificada: mizrachim, rebelião e luta pela memória dos Panteras Negras de Jerusalém", Michel Gherman e Milleni Freitas Rocha analisam as demarcações espaciais de memória da cidade de Jerusalém, "cidade-monumento", focando na sua pluralidade étnica, religiosa e política, e explorando as tensões com a memória oficial do nacionalismo judeu do Estado de Israel. Como estudo de caso, os autores analisam o movimento "Panteras Negras de Israel", grupo de judeus mizrachim que na década de 1970 organizaram-se em Jerusalém para lutar contra sua constante marginalização, apagamento e subalternização tanto nos processos de consolidação de identidades de Israel e da própria cidade, quanto na precarização material que esses sujeitos eram submetidos.

Paulo Knauss, por sua vez, discute o pensamento sobre patrimônio no Brasil no capítulo intitulado "Lembrar é preciso: a história do patrimônio cultural no Brasil à luz da atualidade", trazendo à tona um marco importante desse debate, o lançamento do livro *Morte da memória nacional* em 1967, escrito pelo jornalista Franklin de Oliveira. Além de situar essa publicação dentro do seu contexto, coloca-a em confronto com o hoje. Situada décadas atrás, essa "crônica de época ressoa diante de fatos contemporâneos, iluminando a dificuldade ainda atual de afirmar a preservação dos bens culturais no Brasil como uma função de estado", segundo Knauss.

Fechando a primeira parte do livro, o capítulo "Cinemateca Brasileira: O sequestro e a destruição de nossa memória audiovisual", de Eduardo Morettin, dedica-se à crise que atinge a Cinemateca Brasileira, importante instituição cultural e de preservação, situada num prédio histórico da Vila Clementino, na cidade de São Paulo. Morettin historiciza os motivos da crise e avalia os danos provocados pelas ações governamentais desde 2013, cujo ápice foi a interrupção dos repasses de verbas federais e o fechamento da instituição em 2020. O incêndio que atingiu uma das sedes da instituição em julho de 2021 sintetiza o ápice

do descaso para com a Cinemateca, agravado pelo colapso das políticas públicas federais durante o governo de Jair Bolsonaro.

A segunda parte do livro, sob o título Os *monumentos e seus lugares*, é composta por capítulos dedicados aos casos de ataques ou interferências a estátuas, enquanto monumentos cívicos ou celebrativos que passam a ser contestadas ou ressignificadas. Ações desse tipo ocorrem frequentemente nos últimos anos e em diferentes lugares do mundo, revolvendo as memórias instauradas em praça pública.

No primeiro texto da seção, "Ainda temos tempo para os heróis? O 'bota-abaixo' das estátuas e a crise do pacto histórico nas sociedades contemporâneas", Marcos Napolitano faz uma revisão historiográfica sobre o lugar do "vandalismo político" nas estátuas, monumentos e outros patrimônios materiais que são objeto de disputas de memórias ou evocam "passados sensíveis". Tendo como ponto de partida a "guerra às estátuas" desencadeada em 2015, analisa diversos casos ocorridos ao longo da história, a partir dos eventos antirracistas constantes nos Estados Unidos. Por fim, avalia os vários tipos de intervenção e apropriação das estátuas e monumentos e seus entornos, como forma de crítica à memória oficial neles investida.

Dando continuidade à discussão, no capítulo "Sobre memórias, chagas e reminiscências: a batalha dos monumentos nos Estados Unidos no século XXI", Mary Anne Junqueira examina como a batalha dos monumentos nos Estados Unidos vincula-se aos rastros da memória sulista da Guerra Civil de 1861 e 1865. A maioria dos monumentos sob escrutínio no país foram erigidos em memória aos generais e outros líderes adeptos da escravidão. A autora discute a intervenção do movimento negro no espaço público, explicitando os significados dos monumentos e outras reminiscências dos confederados, em franca denúncia da ininterrupta violência da sociedade contra os negros.

No capítulo "'¡Abajo el monumento a Colón!': a estátua de Cristóvão Colombo em Lima (1860) e o *Día de la Raza*", Rafael Scarelli analisa como se processou a diluição dos consensos ao redor da estátua de Cristóvão Colombo, monumento público erigido em Lima, no Peru, em 1860, e que foi alvo em 2016 de um ataque com tinta vermelha, promovido pelo grupo autodenominado *las indias rebeldes*.

A seguir, Thaís Chang Waldman, em "A pedra sangrou: o dia em que o *Monumento às bandeiras* se transformou no Monumento à resistência guarani", arremata essa segunda parte da coletânea discutindo as distintas narrativas e temporalidades envoltas no *Monumento às bandeiras*, projetado pelo escultor Victor Brecheret nos anos 1920 e inaugurado em 1953, às vésperas do IV Centenário da fundação da cidade de São Paulo. Marcada por uma multiplicidade de embates e sentidos, a obra habita diferentes memórias e transita entre diversos usos, reações e interpretações.

Por fim, a terceira e última parte do livro é intitulada As *imagens, a imprensa e a memória*. Os capítulos que a integram privilegiam a reprodução das fotografias de esculturas e de seus e lugares de memória em periódicos impressos, a repercussão midiática dos gestos de derrubada e de intervenção artística envolvendo monumentos e, ainda, o estudo de filmes que incluem esculturas e monumentos na discussão sobre memória nacional.

No primeiro texto dessa seção, "Imagens assimétricas do indígena no Paraná", Rosane Kaminski e Noemia Fontanela colocam em confronto dois tipos de imagens que circularam na imprensa do Paraná, representando os seus povos originários. De um lado, o indígena foi idealizado e eternizado em esculturas que resistem ao tempo, a serviço do discurso político-cultural paranista. De outro lado, imagens dos indígenas habitantes do estado foram raramente publicadas em jornais, evidenciando a sua condição de vítima da violência e da marginalização.

Na sequência, em "As metáforas da arte, da história e da iconoclastia: monumentos e debates na imprensa brasileira em 2020", Francisco das Chagas Santiago Júnior avalia os discursos de jornalistas, artistas, sociólogos, antropólogos, curadores e historiadores publicados na imprensa, em relação aos eventos de ataques às estátuas ou suas apropriações feitas por artistas, como forma de denúncia e contestação social. O texto identifica as principais metáforas utilizadas por esses agentes, que apresentam uma matriz sensorial e realçam as estátuas como corpos dotados de qualidades humanas, como se fossem vistas e olhassem, como se tivessem vozes e falassem ou contassem histórias.

O capítulo seguinte, "A desmonumentalização do passado em *O anno de 1798* (1975)", assinado por Alvaro Nunes, analisa um curta-metragem de Arthur Omar que trata da Revolta dos Alfaiates, movimento emancipatório ocorrido na Bahia no final do século XVIII. No curta, que "recusa a representação da história", as escassas informações sobre quatro alfaiates negros que foram condenados à forca, provenientes dos inquéritos, são confrontadas com imagens de réplicas de esculturas greco-romanas escandalosamente brancas na galeria do Museu de Belas

Artes, tornando visíveis temporalidades impregnadas de contradições e reminiscências de um passado colonial violento.

Arrematando o livro, no capítulo "O Monumento do Ipiranga no sesquicentenário da independência (1972): desconstruindo um cinejornal da ditadura", Fernando Seliprandy volta-se para o material audiovisual de um cinejornal oficial da ditadura brasileira que cobriu os festejos de Sete de Setembro de 1972, o famoso "Sesquicentenário da Independência", no auge da popularidade do regime. A partir de uma detalhada análise fílmica, Seliprandy faz a crítica da monumentalização do evento contida no filme, ao mesmo tempo em que analisa os registros dos monumentos ligados à Independência do Brasil, demonstrando igualmente a crise do cinejornal como linguagem do poder, tendo em vista o caráter mais ágil da linguagem televisual que se afirmava no Brasil.

Imagens, imprensa, esculturas, parques, memoriais, acervos, edificações e cidades: este livro revela a constante oscilação entre documentos e monumentos, o sempre renovado embate das vozes, dos lampejos e das memórias, ora corporificadas e iluminadas, ora incendiadas e aniquiladas, umas mais fortes, outras frágeis, todas partícipes de um eterno movimento entre a visibilidade e o ocultamento. Eis a dinâmica da história e suas tensões, entre a experiência social e o conhecimento crítico.

REFERÊNCIAS

Moraes, F.; Anjos, M. "Derrubar monumentos, um ato de amor". **Revista Rosa**, v. 2, n. 2, 2020.

Pontes, M. A. N. **A documentação nas práticas artísticas dos grupos Arte/ação e 3nós3.** Dissertação (Mestrado em Artes). São Paulo: Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", 2012.

Quintella, P. "Desafios e surpresas nas artes visuais, em 2020". **Revista Continente**, n. 240, 2020.

A memória e seus espaços

con una amplia trayectoria en la defensa de los derechos humanos. A continuación, el ministro de Vivienda Edmundo Hermosilla abrió la puerta del nuevo acceso, situada a unas decenas de metros, que daba entrada al espacio depurado y liso del Parque por la Paz, lleno de símbolos de vida. La escenificación era muy clara: la puerta de la muerte y el horror quedaba cerrada para siempre y se abría la puerta de la vida y la reparación.

Ese acto tenía lugar en el interior de una secuencia más amplia, que analizaremos en las páginas que siguen, pero permite entender la gran energía ceremonial y discursiva puesta en subrayar el proceso de mutación de un espacio que había sido de represión y tortura en un lugar de memoria y reparación. Fueron, de hecho, las diferentes acciones, discursos y rituales que tuvieron lugar en él – en su exterior y en su interior – las que produjeron ese proceso de transformación, que en la época fue leído bajo las figuras de la "renovación", la "purificación" o incluso el "exorcismo". Lo que había sido patrimonio del mal era ahora rescatado de su siniestra mano.

La conversión de Villa Grimaldi en un espacio de memoria y reparación fue sin duda un proceso pionero en América Latina y que, por tanto, se llevó a cabo sin referentes cercanos ni una hoja de ruta clara que definiera una dirección definida a la que apuntar:

> después de decir "sí, podríamos hacer un parque". Pero yo pienso que ninguno acá teníamos idea cómo hacer un sitio de memoria. Cómo se podía gestar el sitio de memoria, qué es lo que significaba eso. O sea, nociones que teníamos de sitio de memoria, lo que tuvo en Alemania, digamos, con los judíos, museos, de cómo preservar el lugar, de no intervenirlo, de no destruir lo que estaba, de reconstruirlo, de recuperar.[1]

Esa conversión tuvo lugar, además, en un espacio social atravesado por memorias en conflicto en el que hubo de pugnar con sentidos muy diversos sobre el pasado reciente y con unas políticas gubernamentales signadas por los pactos y consensos de la transición. No fue, por tanto, un proceso fácil ni exento de tensiones, pero consiguió abrir un debate todavía no cerrado en torno a los usos posibles de un espacio de represión en un contexto democrático.

Este trabajo se acerca a algunas escenas y procesos fundacionales de la historia del Parque por la Paz a partir de la documentación de sus archivos para analizar los marcos narrativos y discursivos, no siempre homogéneos, que atravesaron su construcción y puesta en marcha, con el objetivo de comprender las complejas dinámicas discursivas que se movilizaron en ese proceso.

Nos detendremos en los primeros años para mostrar la extraordinaria densidad simbólica de los actos, conmemoraciones y escenificaciones que tuvieron lugar en ese momento fundacional, pero hay que tener en cuenta que, desde entonces, el Parque ha sufrido numerosos cambios, tanto en su fisicidad como en su concepción y uso, cuyo análisis deberá quedar fuera de este trabajo.[2] No es de extrañar, pues las concepciones de la memoria de los actores vinculados al Parque por la Paz no han sido homogéneas entre sí, sino a menudo contradictorias o discrepantes. La historia del Parque, de sus mutaciones y transformaciones, nos habla de equilibrios frágiles, de negociaciones y tensiones, de borrados y reescrituras. En su forma actual se puede percibir la presencia de memorias disímiles, articuladas en narrativas divergentes, que se han ido inscribiendo en el espacio en momentos diferentes. Michael Lazzara (2007) ha propuesto por ello la idea de "palimpsesto"[3] para entender los procesos de reescritura de su línea narrativa central, que en cada momento han ido dando forma a las diferentes concepciones de la memoria que se dan cita en su interior. En este artículo nos detendremos en tres momentos fundacionales que tuvieron lugar a mediados de los años 1990, en los años previos y posteriores a su inauguración. En primer lugar, en algunos aspectos de la marcha y la ceremonia convocadas en diciembre de 1994 bajo el lema "Abramos las puertas de Villa Grimaldi". En segundo lugar, en la elaboración del proyecto arquitectónico del propio Parque por la Paz que culminaría con la construcción del nuevo espacio de memoria. En tercer lugar, en el acto de inauguración del Parque en marzo de 1997. No se tratará tanto de hacer una reconstrucción factual de lo ocurrido como de analizar los marcos narrativos, conceptuales y simbólicos que atravesaron esos actos y procesos, en un momento crucial en el que se estaba definiendo, no sin tensión, la que iba a ser la naturaleza del Parque por la Paz.

1. Marisol Rodríguez, integrante de la APDDHH Peñalolén-La Reina. Archivo Oral Parque por la Paz Villa Grimaldi (VVAA, 2019).

2. Para una mirada panorámica a la historia del recinto, puede consultarse un trabajo anterior: Peris Blanes (2021, p. 33-48).

3. "Los sitios de memoria son palimpsestos que la imaginación humana constantemente invierte y reinvierte con sentidos simbólicos" (Lazzara, 2007, p. 204-5).

UNA RECUPERACIÓN FÍSICA Y SIMBÓLICA

> Este es un espacio libre de olvido, libre de agresión. Cumple un rol, lo cumplió ayer, y nosotros lo tenemos que resignificar. Y es muy importante resignificarlo: este fue un sitio secreto, ahora es un sitio público. Este fue un sitio autoritario, ahora es un sitio no autoritario. Fue un sitio donde había una represión selectiva, hoy se abre a la memoria y a una comunidad.[4] El camino para alcanzar la inauguración del Parque por la Paz fue, sin duda, arduo y complejo, e implicó un extraordinario fenómeno de participación social, desencadenado por la demolición de las instalaciones de Villa Grimaldi y el proyecto de sus propietarios de destinar el terreno a la construcción de nuevas viviendas. Gracias a la acción conjunta de la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos de Peñalolén y La Reina[5] se consiguió la expropiación estatal de los terrenos en 1993.[6] Finalmente, el 16 de diciembre de 1993 se dio la orden expropiación, que se publicó en el diario oficial de enero de 1994 (VVAA, 2017, p. 71).

Se lograba así la primera *recuperación*, en América Latina, de un espacio de represión para la ciudadanía. La antropóloga Loreto López ha puesto énfasis en las implicaciones de ese significante, *recuperación*, para dar cuenta del proceso:

> El verbo "recuperar" (...) se ha instalado para denominar la acción de rescate (cuando ha peligrado la integridad física del lugar), acceso y ocupación de los lugares por parte de colectivos generalmente vinculados a las víctimas. Denota desde ya un sentimiento de pertenencia y propiedad sobre ellos, la preexistencia del dominio de las víctimas por sobre los victimarios, u otros actores considerados «ajenos» al lugar. (López, 2013, p. 47)

La idea de "recuperación" nos habla, pues de un trasvase simbólico: un espacio que fue propiedad de los organismos represivos y utilizado para ejercer la violencia sobre los cuerpos pasaría a ser un espacio propiedad de los supervivientes que por el hecho mismo de haber sufrido

4. Leila Pérez, superviviente, militante del MIR. En vídeo *Construyendo la memoria. El parque por la paz Villa Grimaldi* (2010).

5. Que integraba a ex detenidos en Villa Grimaldi y familiares de detenidos desaparecidos y ejecutados en el lugar, además de vecinos del recinto y comunidades cristianas de base.

6. En las negociaciones con la empresa constructora la Iglesia jugó un papel relevante a través del sacerdote jesuita José Aldunate, que desempeñó el rol de mediador entre las partes.

violencias en él detentarían una suerte de propiedad simbólica sobre el lugar. Así, la recuperación implicaría una proceso de expropiación y apropiación simbólica de Villa Grimaldi: de ser la pieza central del universo de la perpetración a ser gestionado y resignificado como un espacio de las víctimas.[7]

Por ello mismo, la "recuperación" no culminaba con la expropiación del lugar, sino que exigía un proceso de reapropiación en el que ese espacio que fue de violencia y horror se convirtiera en algo diametralmente opuesto. El concepto de "resignificación" ha venido a nombrar, en el debate social, ese proceso que ha tenido a Villa Grimaldi como su espacio emblemático de experimentación en Chile. El dramaturgo Guillermo Calderón, en su conocida obra *Villa* (2012)[8], imaginó un turbulento diálogo entre tres mujeres, hijas de detenidas en Villa Grimaldi y nacidas en ella como fruto de la violación a sus madres por agentes de la DINA[9], en el que ponía en escena los ejes centrales de ese debate: ¿cómo resignificar e integrar en un ideario democrático aquellos espacios físicos que fueron lugares de violencia política sistemática?, ¿cómo transmutar un espacio de violencia y dolor, causante de traumas individuales y sociales de muy largo alcance y extensión, en un espacio para la memoria, la reparación y el duelo colectivo?

La obra dramática de Guillermo Calderón, incisiva y aguda, incluía en esa discusión la posibilidad de un museo – con características muy similares a lo que sería el Museo de Memoria y los Derechos Humanos, que sería inaugurado en Santiago en 2010 – pero en los primeros años 1990 el debate sobre el futuro de Villa Grimaldi giró, en realidad, en torno a tres grandes posibilidades: reconstruir el cuartel como era cuando funcionaba como centro de detención y tortura; dejar el espacio tal como había quedado

7. Desde muy pronto Villa Grimaldi adquirió un carácter emblemático en la constelación de espacios de represión. En un documento presentado el 10 de septiembre de 1994 por Mario Garcés, historiador y ex preso del MIR, para ser discutido en un seminario interno, se leía: "Villa Grimaldi es hoy un símbolo, porque (...) allí se ejercieron variadas formas de violencia sobre detenidos políticos, con resultado de muerte para muchos de ellos. (...) Representa un símbolo de aquello que no quisiéramos que volviera a ocurrir entre nosotros (...), del NUNCA MÁS que nos han propuesto ya hace bastante tiempo las Agrupaciones de Familiares de Víctimas de la Represión en Chile". "Villa Grimaldi en la memoria". Archivo Documental Villa Grimaldi, item 1.5.1.2.

8. Para una reflexión interesante en torno a las lecturas culturales de Villa Grimaldi, ver Grass (2015).

9. La DINA (Dirección de Inteligencia Nacional) fue el más importante organismo represivo de la dictadura chilena entre 1974 y 1977.

tras la demolición incluyendo una escultura y abriendo su uso a cualquier actividad popular; o diseñar un parque por la paz cuyo simbolismo de vida se opusiera al pasado de muerte y violência.[10]

Finalmente se optó mayoritariamente por esta tercera opción, aunque con el paso del tiempo el Parque por la Paz Villa Grimaldi ha ido incluyendo intervenciones ligadas a las otras lógicas que ya estaban presentes en la discusión y configurándose como un espacio en el que conviven – no siempre de forma armónica – diferentes dinámicas y formas de comprender la memoria de la violencia. Es por ello que podemos pensar Villa Grimaldi como un lugar en tensión en la que se espacializan y materializan las contradicciones de la memoria en Chile y como un palimpsesto sometido a diversas reescrituras y transformaciones, en el que actualmente se superponen diferentes capas y texturas memoriales.

DE LA MUERTE RENACERÁ LA VIDA

> *Cambia lo superficial*
> *Cambia también lo profundo*
> *Cambia el modo de pensar*
> *Cambia todo en este mundo*[11]

El 10 de diciembre de 1994, en el día Internacional de los Derechos Humanos, se llevó a cabo un acto crucial: una ceremonia ecuménica – precedida de una marcha reivindicativa – con el lema "Abramos las puertas de Villa Grimaldi", en la que se comenzó a escenificar, en el propio recinto, la transformación simbólica de Villa Grimaldi. El evento se organizo en torno a dos ejes de sentido: el primero, abrir las puertas de un recinto que había sido secreto para convertirlo en un lugar público, en el que la ciudadanía pudiera participar y expresarse; el segundo, operar una transformación simbólica del lugar a través de una ritualidad religiosa y laica, que incidía desde diferentes registros en la idea de mutación y cambio.

En los llamamientos previos al acto se ponía claramente en valor el carácter pionero del proceso de recuperación y reparación – el primero en América Latina –, así como el eje de transformación simbólica que lo

10. "Prismas de la memoria. Tres recorridos por Villa Grimaldi" (Lazzara, 2007).

11. Canción Todo cambia, Julio Numhauser.

atravesaba.[12] Finalmente, el acto fue dirigido por la periodista Patricia Verdugo, conocida por su amplia trayectoria en la publicación de crónicas e investigaciones sobre la represión militar, y contó con la presencia de varios representantes institucionales, como el entonces ministro de Vivienda, Edmundo Hermosilla, y con el alcalde de Peñalolén, Carlos Echeverría.[13] Se organizó en torno a dos segmentos: en primer lugar una marcha popular desde Tobalaba hasta Villa Grimaldi[14]; en segundo lugar una liturgia ecuménica oficiada por el sacerdote Roberto Guzmán de la parroquia Cristo Nuestro Redentor y por la pastora Gloria Rojas de la Iglesia Luterana.

En el guion de organización interna de la liturgia, conservado en el Archivo Documental de Villa Grimaldi[15], se pueden leer precisas instrucciones que nos aportan una valiosa información sobre el modo en que se pensó y conceptualizó el acto. La liturgia partía de una situación inicial en la que la ciudadanía, ubicada en el exterior del recinto, era convocada a un proceso de transformación: "Estando todos afuera de la Villa, se convoca con el canto *Cambia todo cambia*". La canción de Julio Nemhauser, que había sido popularizada por Mercedes Sosa, aludía a la experiencia dolorosa del destierro y el exilio, pero introducía hábilmente el campo semántico del cambio, la mutación y la transformación como eje de sentido del acto. La acción central del evento se describía así:

> Un niño (símbolo de la inocencia y de la promesa) abre con la llave el candado que cierra la Villa. Desde la llave vienen cintas de colo-

12. Así, por ejemplo, en el llamamiento de los dirigentes vecinales Eliana Meza y Manuel Pérez, en el que señalaban "con los avances obtenidos, ésta es la primera iniciativa de reparación simbólica mediante un ex centro de tortura se convertirá en un símbolo de paz, profundamente necesario para las generaciones futuras". Archivo Documental Villa Grimaldi, item 1.5.1.1.

13. También participaron otras figuras importantes del espacio político como Camilo Escalona, socialista, o Andrés Aylwin.

14. "Hicimos una marcha, yo me acuerdo que hicimos una marcha que veníamos desde Grecia con Tobalaba subiendo, bueno nos perseguían todos los guanacos del mundo, las tanquetas. Y la mayoría éramos mujeres, (...) no andábamos ni con casco ni con ninguna protección, pero nos dio exactamente lo mismo, llegamos hasta las puertas de Villa Grimaldi y se hicieron muchos actos ahí, misas, cosas culturales, también en ambas comunas se motivó a la ciudadanía a través de eventos culturales" (Testimonio de Carmen González, integrante de la APDDHH Peñalolén-La Reina. Archivo Oral Parque por la Paz Villa Grimaldi) (VVAA, 2019).

15. Archivo Documental Villa Grimaldi, item 1.5.1.4.

> res que tienen en primer lugar representantes de la comunidad (el alcalde, el cura, la pastora, la a presidenta de la Unidad Vecinal, un miembro de la Corporación Cultural, testigos de la Villa Grimaldi, familiares de Detenidos Desaparecidos, y de Ejecutados Políticos), y luego la gente.[16]

La clave simbólica del acto se estructuraba, pues, en un eje de oposiciones: frente a la vileza de la represión, la inocencia del niño; frente a la oscuridad del lugar, las cintas de colores; frente al autoritarismo de la dictadura, la pluralidad de actores de la comunidad, que incluía entre los representantes civiles y religiosos a los supervivientes y familiares de víctimas. Un espacio que había sido secreto, salía a la luz; y con él emergía una nueva comunidad, marcada sin duda por la violencia que tuvo lugar en él, pero renovada.

El movimiento ciudadano del exterior al interior constituyó, pues, uno de los núcleos narrativos del acto. Pero esa entrada suponía, también, modificar la naturaleza de la Villa: además de las oraciones y la lectura de paisajes bíblicos, los participantes eran invitados a esparcir agua bendecida previamente por toda la Villa, como signo de purificación.[17] Así pues, el eje del acto apuntaba a la idea de una transformación profunda del lugar. No solo pasaba de ser un espacio de los perpetradores a un espacio de la ciudadanía, sino que se producía en él un proceso de purificación general. Al final del encuentro ex detenidos en la Villa plantaron dos canelos – árbol sagrado para el pueblo mapuche – como símbolo de la paz y los derechos humanos. Es por ello que el diario *La Nación* titularía así su crónica del día siguiente: "Villa Grimaldi: un exorcismo para la paz" (11 dec. 1994).[18] Exorcismo, purificación, limpieza espiritual: diferentes matrices retóricas para aludir a la necesaria escenificación simbólica de una transformación de la función social del lugar.[19]

Se trataba, sin duda, de un marco narrativo muy eficaz, que podía

16. Archivo Documental Villa Grimaldi, item 1.5.1.4.

17. "Se invita a limpiar, renovar y dar vida al lugar esparciendo el agua por la Villa, como signo de purificación. Mientras se escucha por los parlantes el tema de Inti-Illimani 'El mercado de Testaccio' u otra canción, como el 'Himno de la alegría'. Con este gesto termina lo litúrgico". Liturgia "Abramos las puertas de Villa Grimaldi". Archivo Documental Villa Grimaldi, item 1.5.1.4.

18. "Villa Grimaldi: un exorcismo para la paz". *La Nación* (11 dec. 1994). Artículo firmado por Alejandra Matus. Archivo Documental Villa Grimaldi, item 1.5.5.7.

19. "La Villa Grimaldi siempre fue algo emblemático en la memoria de Chile, no era un lugar cualquiera. No estábamos trabajando algo desconocido, era un lugar así, potente, o sea, estábamos hablando más o menos en el nombre de Dios. Claro, era una cosa sagrada" (Roberto Guzmán, sacerdote) (VVAA, 2019).

canalizar las diferentes sensibilidades y posiciones políticas ante el pasado, incluida la de un gobierno que mostró su apoyo, no sin reticencias, al proceso de recuperación a través de su ministro de Vivienda.[20] Las palabras de Edmundo Hermosilla son muy significativas del tipo de narrativa que, en ese momento, el gobierno trataba de apuntalar:

> En este lugar, donde hubo dolor, mucho dolor, va a haber alegría y podrá circular la gente y los niños. (...) El Parque por la Paz será quizás el área verde más bella de Chile, no por sus árboles y su estética, sino porque será un punto de encuentro y paz en el que caminemos todos juntos.[21]

Como puede verse, el ministro ponía el énfasis en la transformación de Villa Grimaldi desde un marco conceptual que podía identificar el cambio del espacio con el cambio de todo Chile tras la dictadura. Así, la "purificación" de Villa Grimaldi se asociaba a la "purificación" de la sociedad chilena en la narrativa de la reconciliación y el consenso.

Lo interesante es que, de acuerdo a la prensa y la documentación de la época, esa matriz reconciliatoria no consiguió ganar, ni mucho menos, el centro de la discursividad del acto. Por el contrario, la mayoría de medios se hacen eco, aunque desde diferentes lugares, de la centralidad del discurso leído por Patricio Bustos y preparado por el colectivo de ex prisioneros de Villa Grimaldi.[22] En él se relataban escenas de terror vividas en el interior del centro de detención[23], que contrastaban abier-

20. La correspondencia contenida en el Archivo de Villa Grimaldi muestra que la relación entre el ministro Hermosilla y los impulsores de la iniciativa, lejos de ser fluida, involucró grandes esfuerzos, por parte de estos, para conseguir la atención y la participación del ministro en el acto. Ver: Archivo Documental Villa Grimaldi, itens 1.5.2.1. y 1.5.2.2.

21. "Villa Grimaldi abrió sus puertas al Parque por la Paz" Diario *La Época* (11 dec. 1994). Archivo Documental Villa Grimaldi, item 1.5.5.8.

22. El semanario *El siglo* (12 dec. 1994) publicó el discurso íntegro de Bustos "sabiendo que ningún otro medio lo hará". Archivo Documental Villa Grimaldi, item 1.5.5.11. El discurso de Bustos también fue reproducido en la revista informativa de Peñalolén Con Tacto n. 13 (1995). Archivo Documental Villa Grimaldi, item 1.5.5.12.

23. "No queremos olvidar. ¿Cómo olvidar al 'guatón' Osvaldo Romo saliendo de la sala de la parrilla con las manos llenas de sangre, lavándoselas en el barril donde sumergían la cabeza de los detenidos y de donde también sacaban agua para darnos de beber, reclamando porque la compañera que estaban torturando estaba en sus días de menstruación? (...) ¿Debemos olvidar a Marta Ugarte, detenida en este lugar en agosto de 1976, quien fue encontrada en una playa cerca de la Ligua con un alambre en torno al

tamente con la tonalidad celebratoria del discurso del ministro.[24] En el tramo final, el discurso articulaba una dura crítica a las políticas de memoria desjudicializadas de la Concertación, que se oponía directamente a la retórica de la reconciliación del gobierno:

> Esa locura o fuerza irracional no puede permanecer ni encubierta ni impune ni libre para desatarse sobre la historia, ni disimulada por ninguna institución o consenso. Porque los ingenuos deseos de reconciliación y reparación no prevalecerán contra ella. Porque la verdadera paz solo se alcanzará desenmascarando la bestialidad (...) juzgando a los hombres y cambiando los sistemas que la cobijan, la esgrimen a mansalva y la ejecutan.[25]

Así pues, a la compleja densidad simbólica del acto hay que añadir la coexistencia de diferentes concepciones de la memoria y la justicia, que muestran al menos dos marcos enfrentados de lectura: la clave conceptual de la reconciliación, en la voz del ministro, y la clave de la judicialización y politización de la memoria, en la voz de los ex prisioneros. El marco narrativo general de la transformación y purificación del lugar parecía ser capaz de albergar esa disonancia esencial, muy visible en este acto fundacional y que iba a agudizarse, sin embargo, en eventos posteriores.[26]

UN COMPLEJO TRAYECTO HACIA LA ARQUITECTURA SIMBÓLICA

La relación de los movimientos sociales con el gobierno en relación con Villa Grimaldi siempre estuvo, de hecho, marcada por una evidente tensión. Su concepción política de la memoria, heredera en buena medida

cuello, con múltiples fracturas de haber sido arrojada de una altura considerable, con las uñas arrancadas, con otras múltiples señales de tortura? ¿Cómo olvidar al Negro Cortés cuando (...) cuando esposado y con grillos lo tiraron en el patio adoquinado frente a la casona y le pasaron varias veces la camioneta por encima de sus piernas? ¿Cómo olvidar el chirrido de los frenos y sus gritos desesperados cuando trituraban sus piernas?". Archivo Documental Villa Grimaldi, item 1.5.5.11.

24. También lo hacía, sin duda, la lectura de poemas sobre los desaparecidos del poeta Raúl Zurita.

25. Archivo Documental Villa Grimaldi, item 1.5.5.11.

26. Por ejemplo, en el acto celebrado un año después, el 10 diciembre 1995, iba a repetirse esa doble discursividad, cuando Omar Barraza narró una experiencia brutal de tortura y reclamó justicia para los supervivientes y familiares de ejecutados y desaparecidos. *La Nación*, 11 dec. 1995. Archivo Documental Villa Grimaldi, item 1.7.3.2.4.

de las militancias de los 1970 y 80, chocaba con la sintaxis de la memoria consensual articulada por los gobiernos de la Concertación. Pero al mismo tiempo, los resquicios abiertos por esta constituían un clavo al que agarrarse para conseguir un apoyo institucional que iba a ser decisivo para la conformación futura del Parque por la Paz.

El *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y de Reparación*, de 1991, había incorporado en sus lineamientos para la construcción de una sociedad democrática la siguiente recomendación:

> Sería de esperar que en el plazo más prudente, la autoridad tenga a bien disponer las medidas y recursos necesarios para dar lugar a proyectos culturales y simbólicos destinados a reivindicar la memoria de las víctimas en forma individual y colectiva, estableciendo nuevas bases para la convivencia social y una cultura más cuidados y respetuosa de los derechos humanos, que nos asegure que actos violatorios de tanta gravedad para la vida no serán cometidos en el futuro.[27]

De una forma tímida y muy poco definida, pues, el informe de la Comisión de Verdad y Reconciliación animaba a desarrollar proyectos de reparación y memoria. Abría, así, una rendija para la participación del Estado en ellos. El proyecto de recuperación de Villa Grimaldi trató de integrarse en el espacio abierto por esa recomendación y de solicitar, a través de ella, la vinculación del Estado chileno. En el mismo 1991, y tal como relata Maceira Ochoa, la Comisión de Derechos Humanos de la Cámara de Diputados propuso que el Ministerio de Vivienda comprara Villa Grimaldi para transformarla en un espacio de reflexión sobre el pasado violento. Se consiguió el respaldo al proyecto de los principales candidatos en las elecciones municipales y finalmente la ayuda del alcalde para "persuadir al Ministro de Vivienda" de la conveniencia de expropiar el predio, lo que finalmente tuvo lugar en 1994 (Maceira Ochoa, 2019, p. 228). Ante la necesidad de contar con una organización que gestionara el espacio y el destino de Villa Grimaldi, en julio de 1996 se formó la Corporación Parque por la Paz Villa Grimaldi, que desde entonces se ha convertido en el actor fundamental en la resignificación y resemantización de la Villa.

En ese contexto, y presionado por el trabajo de las organizaciones vecinales y de Derechos Humanos, el propio Ministerio de Vivienda y Urbanismo establecería unas "Bases programáticas" en las que se deli-

27. Informe de la Comisión Nacional de Verdad y de Reparación, p. 1254.

neaban ya las líneas centrales que deberían regir el proyecto arquitectónico del Parque:

> La propuesta del proyecto deberá tener en consideración valores tales como:
> 1. La sencillez
> 2. La paz
> 3. La reconciliación
> 4. El recuerdo.[28]

Como puede verse, la propuesta del Ministerio de Vivienda apuntaba a una retórica ya muy definida, que evitara la mostración del horror y cualquier elemento arquitectónico que aludiera al carácter tortuoso de las experiencias vividas allí por las víctimas. Se proponía, pues, una clave de resignificación muy clara: convertir Villa Grimaldi en un espacio de homenaje a las víctimas, paz y recogimiento: como el reverso absoluto, pues, de lo que había sido el Cuartel Terranova. La antropóloga Loreto López ha hablado al respecto de un "uso ejemplar de la memoria" que trataba de transformar un lugar de muerte y violencia en un lugar de vida, y para ello proponía una sintaxis memorial inclusiva que no excluyera a sectores que no habían vivido de cerca la experiencia de la tortura o la desaparición (López, 2010, p. 61).

Este planteamiento era sin duda coherente con las políticas de memoria de la primera transición y de los primeros gobiernos de la Concertación, que se articularon a las ideas de reconciliación y consenso. Fue en ese contexto memorial en el que se pensó el parque como un espacio inclusivo y potencialmente transversal, que pudiera conectar con sensibilidades no ligadas al mundo de las militancias de izquierda ni golpeadas directamente por la represión. Ello explica que en esas mismas "Bases programáticas" se recogieran las siguientes recomendaciones:

> Tener en consideración en forma preponderante elementos de la naturaleza como símbolo de vida, tales como el agua, la vegetación, el tipo de vegetación, la tierra, la luz, etc. (...) Lugar de reflexión y encuentro personal e íntimo. (...) Proponer algún elemento simbólico, que genere inspiraciones positivas.[29]

Ese marco narrativo sería el que inspiraría el proyecto arquitectónico presentado por los arquitectos paisajistas Ana Cristina Torrealba, Jose Luis Guajardo y Luis Santibáñez, a partir de un proyecto inicial de la primera y tras diversas reuniones con miembros de la Corporación Parque por la Paz Villa Grimaldi.[30] Torrealba, que había elaborado un primer proyecto sobre la Villa para graduarse en la Universidad Católica, declaraba que su horizonte fundamental era "devolverle el sentido de la vida" al lugar, marcándose dos objetivos simultáneos.[31]

> Tiene que ser un lugar de denuncia y testimonio. Una denuncia que evoque la barbarie que pueden provocar los hombres. Pero, al mismo tiempo, un centro de reflexión sobre la necesidad y la urgencia de la reconciliación entre los chilenos.

Por una parte, pues, denuncia y testimonio de lo que ocurrió. Por otra, reconciliación y encuentro. La propuesta, en este primer estadio, incorporaba el léxico de la memoria de la transición (Blanes, 2008), poniendo el acento en las posibilidades de recomponer una unidad rota más que en las causas y procesos que habrían hecho que esta estallara. Finalmente, en el proyecto final podía leerse que su objetivo fundamental consistía en "la resignificación de la Villa Grimaldi de un lugar de detención y tortura en un lugar de promoción de los derechos humanos expresado a través de la arquitectura simbólica".[32] ¿Pero de qué forma podía esto expresarse arquitectónicamente? El proyecto final trataba de responder esa pregunta formulando los siguientes objetivos:

> Crear un lugar de evocación y reflexión. Es decir a través de las formas significantes, elementos arquitectónicos nuevos o elementos que se mantienen y configuraciones espaciales, se pueda generar una auto-reflexión.
> Crear un lugar abierto que acoja a las personas de distintas ideologías políticas, de distintas edades y creencias religiosas.
> Crear un lugar con signos universales y neutros. Signos conocidos por el grupo social, que tienen un grado de neutralidad o ambigüe-

28. Documento n. 3.1.7.1.1 del Archivo Documental Villa Grimaldi.

29. Documento n. 3.1.7.1.1 del Archivo Documental Villa Grimaldi.

30. Sin embargo, la elaboración del proyecto no estuvo exenta de tensiones ni problemas, y una parte de la Corporación no compartió su eje narrativo central. Para un relato de esos conflictos, ver el estudio de Maceira Ochoa ya citado.

31. "Mi proyecto es como un pilar de discusión. A él se pueden incorporar nuevos matices, esquemas, otros aportes de profesionales y artistas". Recorte de prensa sin datación. Archivo Documental Villa Grimaldi, item 1.5.5.24.

32. Documento 3.1.7.1.3 Archivo Documental Villa Grimaldi, p. 5.

dad que provoquen búsqueda, interés de descubrir el mensaje e intención de la obra.
Crear un lugar de encuentro, un lugar público de reflexión y encuentro a distintas escalas; masivo, grupos pequeños, personal e íntimo.[33]

Así pues, los arquitectos proponían buscar soluciones arquitectónicas que permitieran cristalizar en el espacio las ideas centrales en que se apoyaban las gramáticas de la memoria del periodo: reconciliación, reflexión íntima, encuentro, neutralidad ideológica y universalidad. Todo ello procesado simbólicamente en un tratamiento del espacio que pudiera materializarlo.

Una idea central, que puede verse en la imagen, apareció como solución a esa simbolización espacial del paradigma humanitario: un diseño en forma de equis que apuntaba a las ideas de encuentro, reconciliación e incluso redención cristiana.

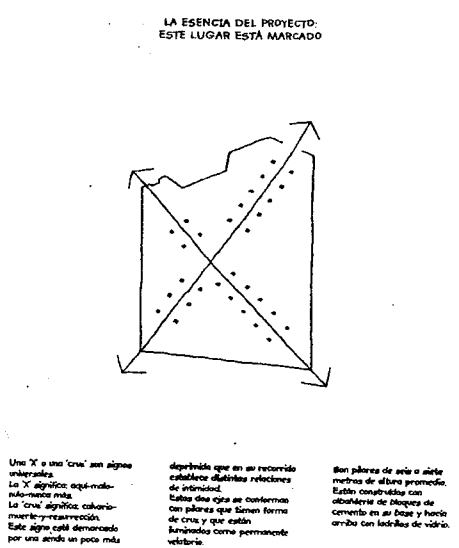


FIGURA 1. Proyecto arquitectónico para el Parque por la Paz. Archivo Documental Villa Grimaldi, documento 3.1.7.1.4.[34]

33. Ídem.

34. Fondos y Colecciones del Archivo Documental de la Corporación Parque por la paz Villa Grimaldi [1996]. Santiago, Chile: n. de identificación (ID) 3.1.7.1.4.

Una equis que metaforizaba, además, el encuentro entre dos ejes, el de la vida y el de muerte. El eje de la muerte era aquel que unía el portón principal de Villa Grimaldi, por donde ingresaban los detenidos, (a la derecha en la parte inferior) con la sala de torturas y ejecución que fue la Torre (a la izquierda, en la parte superior). En la ceremonia de inauguración, a la que aludíamos al principio de este trabajo, el primero de los ejes debería cerrarse simbólicamente, poniendo un candado al portón que ya nunca se volvería a abrir. El eje de la vida, por el contrario, sería aquel que uniría la nueva puerta de entrada (a la izquierda en la parte inferior) con el Muro de los Nombres (a la derecha en la parte superior), en el que se homenajearía a los ejecutados y desaparecidos en Villa Grimaldi. Una solución arquitectónica y performativa, pues, para transformar un recorrido de muerte y desolación en uno de vida, memoria y homenaje.

> Este lugar está marcado. Este lugar tiene una marca y yo creo que ese es el partir general del parque. El parque es una X, una gran X que une sus cuatro vértices. El antiguo acceso, con el lugar de la Torre, un lugar de mucho sufrimiento. El otro eje que es el nuevo acceso, el que se hace ahora, con un lugar en el que se va a hacer un muro con los nombres de las personas que por aquí pasaron. La gran estructura del parque es un lugar marcado por una gran X.[35]

Dentro de ese marco narrativo, el proyecto daba un especial protagonismo a los símbolos del agua –a través de una fuente purificadora– y a la vegetación como dadores de vida: un jardín de abedules como símbolo de resiliencia ante la adversidad y un jardín de rosas en homenaje a las mujeres desaparecidas. Se proponía una alegoría de vida y purificación, pues, en un espacio que había sido de terror y dolor.

Esa elección narrativa, pero también política, era el fruto de difíciles debates y discusiones en el seno de la Corporación Villa Grimaldi pero también de la necesidad de contar con ayudas públicas, financiamiento del estado y apoyo institucional en un momento en que las instituciones de la transición habían consagrado unas gramáticas de la memoria que voluntariamente trataban de elidir el conflicto político y la polarización social en nombre del consenso y la reconciliación nacional. Si bien la recuperación del espacio y su resignificación suponían, pues, pasos de

35. En vídeo El *muro de los nombres* (Germán Liñero, 1999).

gigante en la articulación de una cultura democrática, lo cierto es que ese intento de producir "connotaciones positivas a partir de las ruinas de la catástrofe" y una "estética de embellecimiento y suavizamiento de las ásperas superficies del pasado" (Lazzara, 2007, p. 215; 219) no carecía de contradicciones. Así lo señaló en una intervención contundente Nelly Richard, la observadora más atenta de las tensiones de la transición, al contraponer su estética abierta y cristalina y su simbolismo de vida con las tortuosas experiencias vividas por los detenidos en el centro de tortura (Richard, 2010).

UN CRECIENTE CONFLICTO

> Entramos en un lugar que fue lugar de tortura. El lugar que fue quizás el más significativo de todos esos antros de oscuridad y de dolor en que se torturó en Chile. Aquí, por primera vez va a poder entrar el pueblo de Chile trayendo la luz, la esperanza, la verdad, a este recinto de Villa Grimaldi.[36]

La clausura del portón y la apertura del nuevo acceso fue, sin duda, el acto de mayor poder simbólico de la inauguración del Parque por la Paz en marzo de 1997. Pero este se articuló en una densa secuencia ceremonial que propuso sentidos no siempre coincidentes sobre la función y el rol del nuevo espacio de memoria. La presencia de las autoridades estatales, encabezadas por el ministro Hermosilla, daría lugar a una nueva fricción discursiva, que revela la conflictividad latente entre las políticas gubernamentales de memoria y los actores ligados a las militancias setentistas y a las asociaciones de defensa de los derechos humanos.[37]

El acto de inauguración, al que según la prensa acudió más de un millar de asistentes[38], fue un extenso evento de más de tres horas en el

36. Sacerdote José Aldunate, ante las puertas de Villa Grimaldi. En vídeo El *muro de los nombres* (Germán Liñero, 1999).

37. Un análisis de la prensa periódica del periodo muestra las expectativas, en los meses previos a la inauguración, de que esta contara con la presencia del entonces presidente Eduardo Frei. Así se desprende, por ejemplo, de noticia de *La época* (22 mar. 1997). Archivo Documental Villa Grimaldi, item 1.6.5.1. Finalmente, además del Ministro Hermosilla asistieron por parte del gobierno la Ministra de Justicia, Soledad Alvear, el Ministro de Obras Públicas Ricardo Lagos y de Planificación, Roberto Pizarro.

38. Diario *La época* (mar. 1997). Archivo Documental Villa Grimaldi, item 1.6.5.3. El acto contó también con la participación, en el canto, de Sofía Painequeo, con la lectura de poemas de Héctor Duvauchelle y Carlos Lorca, y una alocución en lengua mapuche.

que se dieron cita diferentes repertorios simbólicos. Tras el cierre del portón, la entrega de las llaves a José Aldunate y la apertura del nuevo acceso, se soltaron 233 globos hacia el cielo, simbolizando a las víctimas ejecutadas y desaparecidas en Villa Grimaldi. Esa tendencia a la abstracción tendría su continuidad en la peregrinación al muro recordatorio de ejecutados y desaparecidos con un clavel en la mano.

Mariano Puga, sacerdote diocesano y superviviente de Villa Grimaldi, bendijo la fuente principal en un acto de gran importancia para la comunidad de ex presos, y señaló: "Que fluya el agua en este lugar de muerte, que desde hoy se hace de vida y esperanza", a lo que los presentes respondieron con el reclamo de "¡Nunca Más!". Acto seguido los asistentes esparcieron de nuevo esa agua bendita por toda la Villa en una nueva ceremonia de purificación al ritmo, de acuerdo a la prensa de la época, de "Imagine" y "Let it be", que fueron los temas elegidos para acompañar ese momento de gran potencia simbólica.[39]

En un acto tan cargado de simbología, claves metafóricas y dinámicas litúrgicas, la disonancia más llamativa aparece, de nuevo, al comparar los discursos del representante del gobierno con las palabras de las víctimas, en este caso la de María Isabel Ortega, superviviente de Villa Grimaldi y esposa de Washington Cid Urrutia, desaparecido.

El discurso de Hermosilla incidía en la retórica reconciliatoria a través de una serie de imágenes consolidadas y estandarizadas en la gramática de la memoria consensual: voluntad de cicatrizar las heridas[40], memoria para que nunca más[41], el parque como símbolo de la memoria viva del país.[42] Por el contrario, el discurso de María Isabel Ortega apuntaba a una tonalidad discursiva casi opuesta, que horadaba el estilo celebratorio del ministro. A partir de una clave espectral, el discurso de Ortega insistía en la presencia casi fantasmal de las voces e ideas de los ejecutados y desaparecidos, que impedirían –pues eran los restos de un

39. El *Mercurio* (22 mar. 1997). Archivo Documental Villa Grimaldi, item 1.6.5.2.

40. "La entrega de este parque al uso de todo el país tiene el sentido de ser uno de los más necesarios actos de reparación que el país requiere para cicatrizar sus heridas". El *Mercurio*, 22 mar. 1997. Archivo Documental Villa Grimaldi, item 1.6.5.2.

41. "La idea es que podamos tener un punto físico que nos conecte con lo ocurrido, para que las próximas generaciones sepan lo que pasó en este lugar, para que nunca más vuelva a ocurrir". *La Tercera*, 23 mar. 1997. Archivo Documental Villa Grimaldi, item 1.6.5.6.

42. "Este parque será un símbolo vivo de nuestra memoria como país". *Las últimas noticias*, 23 mar. 1997. Archivo Documental Villa Grimaldi, item 1.6.5.8.

pasado no cerrado– la clausura simbólica de ese espacio de terror y dolor. Frente a la retórica de la purificación, la limpieza y el vaciamiento, Ortega señalaba que en el parque

> persisten las voces de nuestros compañeros ejecutados o desde aquí desaparecidos. Voces que no solo hablan de lo que aquí sucedió o del compromiso que llevó a estos compañeros al sacrificio. Sino que además nos interrogan, nos plantean los imperativos éticos e históricos que derivan de su muerte o del horror que aquí estalló junto a ellos.[43]

Ortega abría así, en nombre de los supervivientes y familiares de las víctimas, una grieta profunda en el discurso plano de los representantes del gobierno[44] e incidía en el conflicto, que se iba haciendo cada vez más evidente, entre ciertos actores de la Corporación y de las asociaciones ligadas a ella y el gobierno de la Concertación.

Pero no se trataba únicamente de una pugna entre el Estado y las asociaciones que habían hecho posible la recuperación de Villa Grimaldi y la construcción del Parque por la Paz. Se trataba, también, de una disputa más amplia por los marcos de comprensión y representación del pasado violento, que atravesaba de parte a parte a los diferentes colectivos que formaron parte del proceso.

UNA NARRATIVA EN DISPUTA

> En realidad las mujeres no estábamos de acuerdo con una Villa tan simbólica. Siempre dijimos que era imposible mantener la memoria con una Villa con puras lucecitas, arbolitos y con pasadizos... Había que reconstruir algunos elementos por mucho que se creyera que eran del horror pero que eran importantes porque las generaciones futuras no iban a entender con puros símbolos. (Lucrecia Brito V. Superviviente del MIR)[45]

43. *La Tercera* (23 mar. 1997). Archivo Documental Villa Grimaldi, ítem 1.6.5.6.

44. Ortega señaló explícitamente que "no se había hecho lo suficiente en materia de Derechos Humanos" y que algunos esfuerzos como el Informe Rettig se habían "echado al olvido". La prensa de la época recogió la respuesta enojada de la Ministra Soledad Alvear responde diciendo que se ha hecho un avance importante y defendiendo las políticas de memoria del gobierno.

45. En vídeo *Construyendo la memoria. El parque por la paz Villa Grimaldi* (2010).

Como puede verse en la cita, la narrativa simbólica y abstracta que apuntaba a la vida como tropo fundamental no era compartida por toda la comunidad de supervivientes y activistas que formaban el espacio humano de Villa Grimaldi. Y es por eso que ese eje narrativo iba a entrar en tensión, desde los primeros tiempos del Parque, con otras claves arquitectónicas y retóricas, que trataron de compensar el simbolismo abstracto del primer diseño con una perspectiva más reconstructiva, que pudiera dar a los visitantes una perspectiva cabal de la magnitud de la atrocidad que allí se había cometido. No es este el espacio para analizar con detenimiento esas intervenciones, que en buena medida modificaron las claves con que el Parque por la Paz había sido concebido; sirva señalar algunas de ellas para mostrar panorámicamente su alcance en los años que siguieron a la inauguración, marcados por una fuerte convulsión de los marcos de la memoria, especialmente a raíz de la detención de Pinochet en Londres en octubre de 1998. Fue en ese nuevo marco, en el que la batalla entre las diferentes memorias se recrudeció en Chile, en el que comenzaron a inscribirse en el parque elementos que se salían muy claramente del simbolismo de vida y purificación que sostenía el diseño original, y que aludían explícitamente a la experiencia trágica de los detenidos en el lugar. Por ejemplo, toda la señalética del parque se colocó a ras de suelo, pues se trataba del único ángulo de visión que los detenidos podían alcanzar en los pocos momentos en que podían ver algo con los ojos vendados. Se trataba de un gesto sutil, mínimo, pero que introducía una lógica diferente: situaba al visitante en la posición de la víctima, y al hacerlo, aludía metonímicamente al universo de incomunicación y aislamiento que ésta habitó.[46]

Pocos meses después de la detención de Pinochet, en diciembre de 1998, se inauguró el Muro de los Nombres, que puso nombre a las personas desaparecidas, ejecutadas o muertas por la tortura en Villa Grimaldi, utilizando la metáfora escultórica del fósil para aludir a la idea de

46. La propia arquitecta Ana Cristina Torrealba, la arquitecta del Parque, aludía así al uso de los elementos del suelo en los diseños originales: "Los prisioneros veían el suelo. Entonces cuando los militares se van de la Villa, destruyen la casa y destruyen todo... destruyen la evidencia que ellos veían... pero no destruyen la evidencia que veían los prisioneros. Entonces me queda el suelo. Y el suelo es uno de los temas importantes del proyecto del parque: todo el pavimento que estuviera agarrado al suelo se quedaba en el suelo y todo el pavimento suelto lo guardamos con mucho cuidado y las esculturas que se hicieron en el parque son esculturas con esos pavimentos". Colección testimonial Archivo Oral Villa Grimaldi, testimonio n. 83, 2009. Reproducido también en *Construyendo la memoria. El parque por la paz Villa Grimaldi* (2010).

resto o huella del pasado que es recuperada desde el presente. Más allá de lo que suponía, dar un lugar específico para el homenaje y habilitar un espacio definido para el duelo, su inauguración supuso un incidente interno de gran calado, pues algunos de los supervivientes protestaron por la posible presencia del ministro de vivienda, argumentando que la defensa diplomática de Pinochet llevada a cabo por el gobierno era incompatible con la defensa de los Derechos Humanos que aparecían consagrados en el Parque. Más allá de los pormenores del incidente, que no es posible analizar en estas páginas, lo relevante es que llevaba a un punto límite la disputa entre dos marcos de la memoria que hemos localizado en las escenas anteriores, señalando abiertamente que la política de memoria de Villa Grimaldi entraba en conflicto con los discursos de la impunidad y el perdón que, implícitamente, consagraba el gobierno.

Fue en este nuevo marco conceptual, de tirantez con las políticas estatales, en el que se incorporaron en el parque dos elementos que chocaban frontalmente con la alegoría de purificación del proyecto original, tal como la hemos descrito en las páginas anteriores. Frente a su apuesta por el simbolismo abstracto, se decidió incorporar la reconstrucción idéntica de dos espacios significativos, por su carga de violencia y horror, del Cuartel Terranova. En primer lugar, una "celda" de madera que permitiera imaginar el estado de hacinamiento e inmovilidad de los detenidos. En segundo lugar, la reproducción a tamaño natural de la Torre, que había servido como espacio de tortura extrema y del que muy pocos detenidos salieron con vida. Ambos elementos introducían una representación hiperrealista de los escenarios de sufrimiento de las víctimas y aludían explícitamente a la práctica de la tortura y a los suplicios del cuerpo que habían tenido lugar allí. Así, se introducía una capa diferente, y de un sentido casi opuesto, a la narrativa original del Parque. En un periodo de gran convulsión de las políticas y luchas de memoria, el Parque de Villa Grimaldi mostraba en su propio interior la coexistencia tensional de diferentes formas de aludir al pasado: las disputas por la memoria se espacializaban y materializaban de un modo indirecto en él.

Como se desprende de todo lo anterior, la historia de la creación y las transformaciones del Parque por la Paz Villa Grimaldi no puede leerse de forma lineal ni de acuerdo a una única clave narrativa. Por el contrario, se trata de un espacio físico y simbólico en el que pueden leerse algunas de las tensiones, disputas y negociaciones en torno al pasado que han atravesado a la cultura de los derechos humanos en el Chile postdictatorial. La diversidad de los actores implicados en ellas, la tensión con las políticas de memoria del estado y la transformación de los marcos sociales de las

memorias en Chile han proyectado sobre el Parque formas heterogénas de pensar la relación con el pasado traumático, que en ocasiones se han articulado de forma armónica pero en otras se han superpuesto, yuxtapuesto o incluso entrado en conflicto. Es por ello que, a casi 25 años de su inauguración Villa Grimaldi aparece como un lugar de gran complejidad, en cuyo interior se han ido espacializando y cristalizando en formas arquitetónicas memorias diferentes, y a menudo en conflicto, sobre los efectos y el sentido histórico del terrorismo de estado.

REFERÊNCIAS

Calderón, G. **Villa + Discurso**. Santiago: LOM, 2012.

Grass, M. **Memoria intermedial: Villa Grimaldi en el cine, la novela y el teatro chilenos**. Tese (Doutorado em Literatura). Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2015.

Lazzara, M. **Prismas de la memoria: Narración y trauma en la transición chilena**. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2007.

López, L. **Lugares de memoria de la represión. Contrapunto entre dos ex centros de detención recuperados en Chile y Argentina: Villa Grimaldi y el Olimpo**. Tese (Mestrado em Estudos Latinoamericanos). Santiago: Universidad de Chile, 2013.

____. "Lugares de memoria de las violaciones a los derechos humanos: más allá de sus límites". In: Medalla, T.; Peirano, A.; Ruiz, O.; Walch, R. (org.). **Recordar para pensar. Memoria para la Democracia**. Santiago: Ediciones Böll, 2010. p. 57-65.

Maceira Ochoa, Luz. "Testimonios y memorias en la trayectoria de Villa Grimaldi". **Espacio, Tiempo y Forma**, n. 31, 2019.

Peris Blanes, J. "Contradicciones del testimonio. Políticas de memoria y retóricas de la violencia en Chile postdictatorial". **Pasajes: Revista de pensamiento contemporâneo**, n. 28, p. 71-81, 2008.

____. "De Cuartel Terranova a Parque por la Paz. Villa Grimaldi y la espacialización de la memoria de la violencia". **Pasajes: Revista de pensamiento contemporâneo**, n. 62, p. 33-48, 2021.

Richard, N. **Crítica de la memoria (1990-2010)**. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2010.

VV.AA. **20 años sitio de memoria**. Villa Grimaldi Parque por la Paz. Corporación Parque por la Paz, 2017.

VV.AA. **Peñalolén en la memoria. De historia popular y resistencia.** Corporación Villa Grimaldi Parque por la Paz, 2019.

MICHEL GHERMAN
MILLENI FREITAS ROCHA

A cidade não-unificada: mizrachim, rebelião e luta pela memória dos Panteras Negras de Jerusalém

O autor israelense Amos Oz[1] costumava dizer que os países chegam ao fim, enquanto as cidades não (Oz, 2005). As cidades têm como característica um conjunto de interrelações socioespaciais que determinam o cotidiano e o *modus vivendi* de sua população. Por sua vez, esse cotidiano produz laços fortes nesses espaços que acabam por se sobrepor às lógicas nacionais e de países. A cidade se constitui como um conjunto de relações em um ambiente gerado a partir de projetos e processos históricos.

Ao mesmo tempo, as cidades se tornam cenários, se consolidam como lugares de memória (Nora, 1993) e produzem vínculos com seus habitantes, sua história, seus visitantes e sua geografia. No presente capítulo, pretendemos concentrar nosso foco na cidade-monumento[2] de Jerusalém (Al Quds para os palestinos), que já vivenciou diversas querelas e disputas

1. Considerado um dos maiores escritores israelenses, dedicou sua vida em criar obras literárias cujo eixo central de seus enredos eram os cenários, as populações e contradições de Israel.

2. Utilizamos aqui o conceito de cidade patrimônio que descreve dimensões urbanas de cidades específicas que a partir de referências urbanísticas, patrimoniais e ideoló-

ao longo da sua história. Aqui, nos concentraremos nas disputas entre narrativas hegemônicas de ashkenazitas[3] e as memórias subterrâneas de grupos mizrachim[4] e de árabes-palestinos sobre a cidade.

Além disso, abordaremos o caso emblemático de apagamento, em zonas centrais de Jerusalém, de memórias não-oficiais dos "Panteras Negras de Israel" ou *Panterim Hashchorim* em Jerusalém. Esses eram jovens filhos da imigração mizrachi, principalmente judeus marroquinos e iraquianos, que tentavam romper com o ciclo de silenciamento, miséria e discriminação, sendo influenciados localmente pela memória dos protestos de Wadi Salib[5] e internacionalmente pelo movimento de autodefesa dos negros nos Estados Unidos, os Panteras Negras.

Baseado nessas experiências de memória e luta pelo reconhecimento da memória, enfatizamos que a cidade moderna tem em seu cerne experiências de habitantes em constantes mudanças. A Jerusalém contemporânea, ao mesmo tempo profundamente religiosa e secular, também é dinâmica em suas disputas urbanas, sejam elas religiosas, étnicas ou de classe. Cada grupo guarda no respectivo imaginário social uma Jerusalém idealizada que corresponda às suas perspectivas políticas, culturais e sociais.

Tais relações entre os ambientes e sobreposições de ambientes determinam e são determinadas pelas relações entre a cidade e seus pertencentes (Simmel, 2005). Nesse contexto, planos, planejamentos e contingências modelam o mapa geográfico e político da urbe. Os projetos de cidade se constituem no desenvolvimento de infraestruturas urbanas que possibilitam aos seus habitantes uma vida inserida nessas disposições, vidas que variam de acordo com os processos históricos e vice-versa. As diversas lutas de disputa pelo espaço da cidade sinalizam para a reinvenção de novos projetos históricos. As dinâmicas da construção de centros e periferias a partir de planejamentos urbanos, especulação imobiliária e configurações frutos das especificidades de cada modo da

gicas determinadas pretendem representar identidades nacionais como um todo. Ver: Pereira (2016).

3. Judeus de origem europeia.

4. Literalmente "orientais", ou seja, judeus provenientes de países árabes.

5. Um bairro operário de Haifa que abrigava judeus marroquinos. Em 1959, seus habitantes se manifestaram de forma pioneira contra a violência policial e a discriminação. Ver: Grinberg (2014).

espoliação da cidade (Kowarick, 1997)[6] desenham mapas que congregam narrativas sobre o território e seu uso.

Ao pensar a dinâmica de disputa e das narrativas sobre a cidade e seus lugares de memória, observa-se que a consolidação de patrimônios (Gonçalves, 2015, p. 211-28) se dá pelo interesse público-estatal em reconhecer certas memórias e identidades. Esse reconhecimento se dá mais pelo reflexo de demandas do presente e pelo reavivamento dessas memórias e menos pela tradição acumulada de um lugar ou de sua história (Mesentier, 2012). Transformar memória e identidade em um patrimônio significa, em algum sentido, reificá-la (Mesentier, 2012). Há uma transubstanciação que transforma valores comuns, identidades e memórias em uma imagem concreta que dialoga com os sujeitos que as compartilham, podendo estar, entretanto, fora do corpo de quem vive na cidade. Tomamos por exemplos os nomes de praças, ruas, monumentos e as próprias políticas de tombamento.

Os monumentos nada mais são que a materialização das relações que constituíram a cidade, devidamente materializados. Nesse contexto, a patrimonialização de monumentos (Gonçalves, 2015) atua como totem, como representação imagética do laço social. Os monumentos servem como lugares de memória que entrelaçam o passado de grupos que os constituíram e marcam sua constante reafirmação no presente.

Dar lugar a uma memória é apresentá-la como existente, legitimando-a em meio a outras memórias do presente. O inverso também é verdade, a ausência dessas memórias no espaço público da cidade as torna inexistentes enquanto visibilidade no cenário urbano. Assim são produzidas as presenças e as ausências na cidade.

Há também, entretanto, disputas pela substituição de imagens de memória. Um exemplo disso ocorre quando os Panteras Negras de Israel trocaram o nome de uma praça em uma cerimônia simbólica. Atentar contra essas imagens é, em última instância, atentar contra essa memória hegemônica (Latour, 2008). Dessa forma, esse ato dos Panteras

6. Esse conceito mobilizado diz respeito ao processo de modernização das cidades e à construção de infraestruturas a partir de políticas públicas, que possibilitam a vida menos autônoma dos trabalhadores na cidade. A espoliação se dá pelo fato desses trabalhadores e habitantes arcarem, direta ou indiretamente, com os custos dessa infraestrutura, seja de suas moradias, do saneamento, da alimentação, ou seja, da subsistência como um todo.

Negras é um questionamento da narrativa hegemônica, nesse caso, de uma Jerusalém ashkenazita, secular e sionista.

A não existência de referências aos judeus orientais em lugares centrais se traduz principalmente na exclusão, marginalização e, principalmente, na ausência de reconhecimento público da memória dos mizrachim na cidade de Jerusalém. É nas paredes do bairro que as memórias dos judeus orientais permanecem mais visíveis e concretas. Quanto mais aproximamos nossa escala de observação, mais se fragmenta a cidade-monumento de Jerusalém. A unificação incompleta da cidade demonstra sua fragmentação e a sobreposição de memórias e de identidades de seus habitantes.

Jerusalém já foi considerada em mapas do século XIII e XIV como o centro do mundo. Essa cidade-monumento divide sua memória entre a Antiguidade, a Bíblia e o caráter sagrado da sua história e, com isso, a atualidade de uma cidade moderna. Narrativas bíblicas presentes na Cidade Velha convivem com a vivência local de uma urbe definida como capital de Estado contemporâneo. Cidade-símbolo das três religiões monoteístas é objeto de um olhar[7] que a altera. Jerusalém não é só *uma* cidade, e a própria tentativa de sua unificação (a capital unificada de Israel) promove o apagamento de suas quebras, contradições e identidades.

A questão central sobre a identidade de Jerusalém é justamente a ausência de referências simbólicas daqueles que fizeram parte de seus perenes processos de construção, tais quais os árabes palestinos e os judeus mizrachim. Alguns bairros árabes como Musrara transformam a Jerusalém unificada em uma cidade regionalizada e fragmentada. O apagamento nas zonas centrais dessas memórias, que se tornam subterrâneas com o advento de uma memória oficial, acirraram a regionalização e a setorização das memórias de grupos minoritários e marginalizados.

Esses grupos não são reconhecidos simbolicamente nos espaços da cidade, sendo relegados a uma não memória. Obviamente, não existem memórias universais, mas memórias privilegiadas e canceladas por instituições e pelo aparato burocrático que tentam hegemonizar as memórias de um grupo social específico. Os grupos que forjaram o movimento dos Panteras Negras de Jerusalém não são vistos no espaço público. Neste sentido, é importante analisar as "presenças ausentes"

7. No debate sobre o "olhar que altera o objeto olhado" a visão se alastra e alcança lugares diferentes. A ideia do "tudo ver" na contemporaneidade transforma as ideias sobre perspectiva daquele que olha e do que é olhado. Ver: Haraway (1995).

de Jerusalém supostamente unificada, que apaga memórias de grupos previamente excluídos da possibilidade de narrar ou materializar na paisagem da cidade sua própria memória. Memórias essas que ficaram setorizadas em seu próprio grupo, em seus próprios bairros, ficando impedidas de se comunicar com outros grupos da cidade.

Ironicamente, no hebraico Jerusalém é Yerushalaim e se diz no plural[8], o que contrasta com a ausência dessa pluralidade de memórias e histórias em seus monumentos, logradouros e praças. Entendemos que ideia de "pluralidade" é menos sinônimo de ausência de conflitos e mais de experiências diversas que existem na cidade cuja narrativa hegemônica tenta apagá-las ou isolá-las dentro dos seus grupos sociais de origem.

IDENTIDADES DA JERUSALÉM CONTEMPORÂNEA: ENTRE A FRAGMENTAÇÃO E A UNIFICAÇÃO

Desde a cobertura do Museu *On the Seam*[9] em Jerusalém, pode-se ter uma visão privilegiada da cidade que os governos de Israel, desde 1980

8. A partícula "im" denota plural.

9. O *Museum on the Seam*, chamado em hebraico de Museu Al *Hatefer* –, que literalmente significa "Na costura", guarda esse nome por estar nos limites entre as duas partes da cidade: a Jerusalém oriental e ocidental, as partes árabes e judaicas; ou os setores de Jerusalém sob administração Jordaniana e israelense até 1967. Além disso, como discutiremos posteriormente no artigo, a localização do museu é privilegiada por explicitar o caleidoscópio de identidades que forma Jerusalém. Isso se deve pelo fato de o Museu estar localizado em um local de limites sociais, geográficos, religiosos, étnicos e políticos importantes na região. O *On the Seam* hoje constituiu-se em um museu sociopolítico de arte contemporânea que tem exposições que tratam de questões sociais e políticas das mais diversas. O Museu está situado em um edifício neoclássico construído em 1932 pela família palestina Baramki. Esse prédio serviu de moradia e local de veraneio para os Baramki até 1948, quando se se tornaram refugiados na Cisjordânia, perdendo a propriedade do edifício por eles construído para o Estado recém formado de Israel. Com a consequente divisão de Jerusalém (1948-1967), o prédio serviu como posto militar avançado (Posto Tujerman) do exército israelense, justamente por estar localizado na fronteira entre Israel e a Jordânia, ao lado do Portão de Mandelbaum, única ligação entre os setores leste e o oeste da cidade. A conversão do Posto Turjeman em um museu cuja intenção era retratar a história de Jerusalém como uma cidade dividida ocorreu em 1983, por iniciativa do então prefeito de Jerusalém, Teddy Kollek (1911-2007). Em 1999, o famoso artista plástico e designer gráfico Raphie Etgar encampou o projeto e transformou o edifício em uma instituição dedicada ao diálogo, compreensão e coexistência. Em 2005, o *On the Seam* foi oficialmente convertido no primeiro Museu Sociopolítico para a Arte Contemporânea em Israel, promovendo a igualdade, os direitos humanos e a diversidade na cidade de Jerusalém. Importante notar, entretanto, que o edifício segue sendo propriedade do Estado israelense, o que ainda é motivo de polêmicas e boicotes por parte considerável dos habitantes palestinos da cidade. Ver: <www.mots.org.il>. Acesso em: 11 fev. 2022.

(ou mesmo desde a vitória de 1967), garantem ser a "capital única e indivisível do povo judeu".[10] Diante do prédio, crivado de balas e marcado pelas bombas que recordam as "Guerras de Independência" (ou da *Nakba*[11]), em 1948, e dos "Seis Dias" (ou da *Naksa*), em 1967, a vista é panorâmica. Vê-se desertos e bosques, enxerga-se bairros árabes e judeus, percebe-se a Jerusalém moderna e antiga, além de sentir-se fortemente a tensão entre setores seculares e religiosos da cidade, mas o que mais se percebe desde o teto do Museu *On the Seam*, é que Jerusalém está longe de ser uma cidade unificada, como defendem as autoridades israelenses.

A proposta de "unificação da capital eterna do povo judeu" representa um processo extremamente violento e constante tanto na construção de uma "memória nacional" (Pollak, 1989) quanto em etapas de conquista política. A construção dessa memória pretende, no contexto

10. O status de Jerusalém é uma das questões mais sensíveis e contenciosas no chamado "conflito árabe-israelense". Jerusalém, *Al-Quds* em árabe, Jerushalayim em hebraico, é o local do Muro das Lamentações Ocidental, o único resquício do Segundo Templo Judaico. Além disso está em seus limites a Igreja do Santo Sepulcro e o local da Paixão da Crucificação. Por fim, também se localiza em Jerusalém a Mesquita de Al-Aqsa, o terceiro santuário mais sagrado do Islã. Consequentemente, a cidade possui um enorme significado religioso para milhões de crentes das três religiões monoteístas em todo o mundo. Por 400 anos, até a Primeira Guerra Mundial, a Palestina foi uma província do Império Turco Otomano. Com a derrota turca em 1918 e a assunção, em 1922, do mandato da Liga das Nações sobre a Palestina pelo Reino Unido da Grã-Bretanha, a tensão entre árabes e judeus sobre os Lugares Sagrados, o Muro das Lamentações em particular, aumentou. Em 1947, com o início da Guerra entre árabes e judeus na Palestina, Jerusalém foi colocada no centro do conflito e seu controle tornou-se um objetivo essencial das partes em combate. Na tentativa de encontrar uma solução permanente, as Nações Unidas adotaram em 1947 o Plano de Partição para a Palestina que, embora dividisse o país em Estados um Árabe e um Judeu, manteve a unidade de Jerusalém ao estabelecer um regime internacional sob o controle das Nações Unidas. Essa fórmula, no entanto, não pôde ser implementada. O Acordo de Armistício Israel-Jordânia de 1949 formalizou a divisão de fato da cidade no setor oriental, incluindo a Cidade Velha, controlada pela Jordânia (que também controlava a Cisjordânia), e o setor ocidental, ou a nova cidade controlada pela novo Estado de Israel. A guerra de 1967, que resultou na ocupação por Israel de Jerusalém Oriental e dos territórios palestinos, encerrou a linha de demarcação do armistício entre os setores oriental e ocidental, mas reabriu com nova veemência o debate sobre as duas reivindicações concorrentes. Israel, que anexou Jerusalém Oriental em 1980, considera que "Jerusalém, inteira e unida, é a capital de Israel", e deseja que a cidade "permaneça para sempre sob a soberania de Israel". Ver: Organização das Nações Unidas (ONU) (1997).

11. Há nas narrativas nacionais Israelenses e palestinas percepções distintas acerca de processos históricos e guerras. Tais referências criam marcos de memória e de história distintos para cada p ovo. Nesses contextos, os marcos temporais são distintos, chamados inclusive por denominações diferentes. No caso das guerras acima citadas, palestinos as percebem como marcos de derrota, expulsão de tragédia (nakba e naksa), enquanto os israelenses as tratam por heroísmo e vitória (hatsmaut e sheshet hayamim). Ver: Gherman (2014).

aqui analisado, "subalternizar" (Spivak, 2010) e "silenciar" memórias de certos setores da sociedade israelense, ao mesmo tempo.

Jerusalém resumiria, assim, os processos de consolidação do que Yiftachel (2003) chama de "Democracia Étnica Israelense". Nesse contexto, a cidade do presente revelaria, supostamente, um passado evidente e linear, onde a dimensão nacional e judaica ocupa todos os espaços da história de Jerusalém. Dessa forma, a unificação de 1967 representaria a retomada de uma estrada que teria se perdido.

O Muro das Lamentações, os Reinos de David e Salomão, as invasões romanas e babilônicas, a Destruição dos Templos, enfim todos os resquícios de memória bíblica judaica seriam resgatados no sentido de afirmar-se que o presente de Jerusalém libertava o passado soterrado da cidade. A narrativa oficial desse passado vê os habitantes árabes como temporários e invasores, enquanto os judeus retornavam a ser senhores da cidade a partir de direitos nacionais e religiosos conquistados em passado de lutas constantes e lineares, apesar da Diáspora e da falta de um Estado Nacional até 1948.

Para Yiftachel (2003), a identidade étnica garante ao cidadão judeu o gozo pleno dos direitos políticos e democráticos no Estado de Israel. Nesta perspectiva, etnicidade se afirma na historicidade. É para o cidadão judeu, portanto, que a história daquela cidade faz sentido. É a partir de supostas relações políticas e de memória, étnicas e culturais que nacionalismo judaico produz a ideia de que Jerusalém sempre fora judaica e que a unificação da cidade é o único destino possível para aquele povo e aquele lugar (Anderson, 2018).

Por outro lado, os cidadãos não judeus são percebidos, na dimensão legal, política e social, como grupos não legítimos. Nesse contexto, o discurso sionista hegemônico produz a noção de que eles não passam de hóspedes incômodos. Em termos de lealdade ao Estado, compromissos de segurança e vínculo político, os habitantes não judeus são em grande medida, percebidos e representados a partir de uma cidadania relativa, questionável e incompleta. Israel teria, portanto, sua história e sua memória estabelecida pelo e para o povo judeu.

No caso dos palestinos com cidadania israelense, a situação é ainda mais complexa. Na perspectiva do Estado Judeu, esse coletivo não pode nunca ser incluído por completo na vida democrática israelense. Na perspectiva hegemônica do sionismo, trata-se de um inimigo interno que constitui uma ameaça efetiva e constante à segurança do Estado (Cohen, 2010). Mesmo gozando de direitos formais há, na democracia

étnica israelense, uma estranha dialética de inclusão e exclusão dos chamados "árabes-israelense". Estão no Estado sem fazer parte da História de Israel. São vistos como "recém-chegados", apesar de nunca terem saído da região. São inimigos perigosos, apesar de serem as mais constantes vítimas do Estado.

Formalmente incluídos, eles são cidadãos "sob certas condições". Basicamente, caso mantenham "boa conduta", eles devem permanecer como membros da sociedade nacional judaica como grupo de minoria, caso contrário, são ameaçados de despejo e exclusão.

Na região de Jerusalém, a situação dos palestinos ainda é mais complexa. Por viverem na dita "cidade unificada" e na "capital eterna do povo judeu", os "árabes de Jerusalém" são percebidos como uma lembrança incômoda das contradições constitutivas da região. Nesse sentido, exilados da história judaica, os vizinhos palestinos de Jerusalém oriental têm sua historicidade negada. São vistos pela narrativa hegemônica sionista como intrusos.

Entretanto, uma visita rápida a setores palestinos da cidade pode revelar símbolos perenes da identidade nacional palestina nas esquinas de "Al Quds".[12] Como exemplo da "Jerusalém Palestina", pode-se citar desde o Museu da Arqueologia palestina[13], até a Teatro Nacional Palestino[14], passando por instituições nacionais que têm sede em Jerusalém. Efetivamente pode-se dizer que se transpira "palestinidade" na Cidade Santa, a alegada "capital única, eterna e indivisível do povo judeu".

A Jerusalém Sionista, vista como capital de Israel, não é, entretanto,

12. Nome da cidade em árabe القدس, nome que significa "santo" e "sagrado", que também dá nome a mesquita mais importante da cidade.

13. A arqueologia tem sido um importante terreno de disputa no conflito palestino-israelense. O Museu de Arqueologia palestino Rockefeller, criado em 1938 por arqueólogos palestinos, americanos e ingleses é importante referência na construção de uma memória nacional palestino. Também localizado na Rua Saladino, o edifício se transformou, depois de Nakba de 1948, em uma importante referência da recuperação e da memória da Palestina Histórica. Debate importante quando os subterrâneos de Jerusalém se constituem em terrenos de disputa sobre origem e legitimidade da cidade. Ver: <palmuseum.wordpress.com/2014/03/13/the-palestine-archaeological-museum--rockefeller>. Acesso em: 11 fev. 2022.

14. Referimo-nos aqui ao Teatro Nacional Palestino construído em 1983 na Rua Saladino, via central da Jerusalém oriental. Estabelecido no antigo prédio do Cinema Nuzha, de inícios do século XX, o Teatro Nacional Palestino serve de referência importante na consolidação de uma identidade artística Palestina em Jerusalém. Ver: <el-hakawati.org>. Acesso em: 11 fev. 2022

desafiada apenas pelos seus habitantes palestinos ou por outros grupos não judeus na cidade. Está enganado quem acredita que precisamos olhar para o lado palestino para entendermos as contradições de *Yerushalaim*. O lado ocidental da cidade, ou seja, a parte de maioria judaica, tem também suas próprias tensões e contradições.

Na região onde o museu chamado *On the Seam* está localizado, é possível observar três bairros judaicos com identidades contraditórias e que concorrem, também eles, com as referências sionistas e unificadas da cidade. Tais bairros, Bet Ysrael, Musrara e Meah Shearim, representam, cada um à sua maneira, um desafio à representação hegemônica da Jerusalém sionista.

Um detalhe que não pode ser aqui descartado é que até 1967 a região era localizada próxima à fronteira com a Jordânia. A cidade entre 1948 e 1967 terminava em um muro que passava justamente nos limites desses três bairros e que, forçosamente, os tornava menos atrativos para permanência e moradia. A proximidade com uma fronteira em conflito transformava aquela zona em local de riscos e perigos para seus moradores. Uma zona, portanto, de periferia tanto social como política. Eram bairros que se localizavam, na perspectiva israelense, onde Jerusalém encontrava seus limites como cidade judaica.

Musrara (rebatizado pelo nome hebraico de Morasha[15]) era um bairro dividido. De um lado, sob domínio da Jordânia, era habitado por árabes palestinos. De outro, do lado israelense, moravam judeus recém imigrados dos países árabes. Após chegarem, esses imigrantes acabavam por ocupar as casas árabes abandonadas por palestinos tornados refugiados em decorrência de guerras e expulsão nos anos anteriores (Morris, 1989).

A miséria, a insalubridade e a exclusão daqueles recém-chegados tornavam a Musrara israelense em um resumo dos bairros da periferia do país (Hall, 2003). Apesar de não estarem distantes fisicamente dos bairros abastados de Jerusalém (como Rehavia e Emek refiam[16]), eles estavam isolados da realidade sionista e majoritariamente ashkenazita da elite Jerusamilita.

15. Processos de Hebraicização dos antigos bairros palestinos eram comuns no pós-1948. Musrara, bairro de maioria árabe, perdera sua população palestina (expulsos e refugiados durante a Nakba). Os novos senhores da Terra passam a chamar o bairro com o nome hebraico de Moraha (Herança).

16. Ambos os bairros formados por judeus provenientes da Europa (central e oriental) localizados no centro de Jerusalém ocidental.

Ao lado de Musrara, localizam-se Bet Ysrael e Meah Shearim, bairros ortodoxos habitados por judeus imigrados, em sua maioria, da Europa oriental. Piedosos e estritos no cumprimento das leis judaicas, os habitantes de Meah Shearim estavam de costas para o projeto sionista. Um Estado Judaico e secular era uma ideia insuportável para judeus europeus que aportaram na Palestina apenas com o intuito de viver na Terra Santa.

Depois de 1967, ano da conquista de Jerusalém oriental pelos israelenses, ambos os bairros passaram a estar mais visíveis para olhares atentos dos visitantes da cidade Velha de Jerusalém, região que despertava cada vez mais interesses políticos, religiosos, turísticos e imobiliários, estimulados pela "unificação". Fisicamente, é bom salientar, eles não se constituíam mais em bairros periféricos de Jerusalém. Ao contrário, passam a estar a poucos metros do centro político, religioso e cultural da cidade, em torno das Muralhas da Cidade Velha de Jerusalém.

Na disputa pela afirmação do espaço de capital política do Estado de Israel, surge a tentativa de invisibilizar identidades concorrentes e desafiadoras. Nesse contexto, por exemplo, tenta-se obliterar a identidade palestina da cidade (tratada simplesmente como "parte oriental"). Símbolos, referências e representações nacionais palestinas são ignoradas ou mesmo desconsideradas. Jerusalém passou a ser vista, como dito acima, como "capital eterna do povo judeu". As identidades judaicas não sionistas, ou ao menos não pertencentes ao sionismo hegemônico[17], portanto, passam também a ser vistas com desconfiança pelo Estado de Israel. Justamente em sua capital, as estruturas de poder do Estado parecem ser mais ciosas da importância de manter representações ideológicas e políticas sob controle.

O problema é que as identidades judaicas de Jerusalém não coadunam com as perspectivas da democracia étnica israelense. Tais identidades são justamente contra hegemônicas, tradicionalistas e majoritariamente não ashkenazitas. E é exatamente nos bairros citados anteriormente, Meah Shearim e Musrara, que as memórias subterrâneas (Pollak, 1989) tem aflorado em um desafio constante à implementação de uma representação sionista-Israelense e Ashkenazita na memória da cidade. Não

17. O sionismo como movimento nacional é plural e recheado de conflitos e contradições internas. Aqui construímos a ideia de hegemonia sionista a partir dos movimentos centrais e etnicamente hegemônicos no sionismo, quais sejam, aqueles formados por judeus provenientes da Europa oriental e vinculados às correntes trabalhistas do movimento Ver: Sternhell (1998).

é raro, pois, que em disputas por hegemonia pelo espaço público, o Estado aja com pouca tolerância e alguma violência.[18]

Se, de um lado, os judeus ultra-ortodoxos de Meah Shearim se organizam e mantêm os símbolos de autonomia na superfície; do outro lado, judeus mizrachim de Musrara têm tido seus símbolos cada vez mais invisibilizados em lugares públicos.

Entretanto, pelas ruas de Musrara ainda é possível ver resquícios de monumentos e memórias referentes à grande rebelião dos Panteras Negras de Jerusalém dos anos 1970. Rebelião essa que desafiava o binômio da "*Churban* a *Tkuma*"[19] e colocava na ordem do dia novas dimensões étnicas na democracia israelense, ashkenazita, secular e sionista.

Nas memórias subterrâneas da cidade, parece haver, entretanto, ainda espaço para a memória da rebelião mizrachi.[20] A memória mizrachi surge em monumentos não oficiais e não chancelados pelo Estado. A democracia étnica de Israel não exclui apenas, como já dissemos, os não judeus ou os árabes palestinos, mas aponta também para judeus não europeus. Esses, que não têm o Holocausto ou o antissemitismo europeu em sua construção identitária, têm pouco espaço para uma memória nacional alternativa.

Nas paredes dos bairros ou em suas próprias casas é que permanecem monumentos e lugares de memórias coletivas, apesar de não nacionalizadas. Heróis culturais são celebrados nas ruas de um distrito, mas ignorados nos bairros vizinhos. Musrara (e não Morasha!) tem suas memórias silenciadas e periféricas que não rimam com os monumentos públicos, militares e nacionais. A democracia étnica Israelense também tem seus próprios exilados judeus.

18. Como exemplo as manifestações de ultra ortodoxos contra a intervenção estatal na região.

19. Ideia de destruição e reconstrução importante na chave sionista de leitura da vida judaica. Nessa perspectiva, judeus são alvo fácil na diáspora. O destino desse ali é a destruição e o sofrimento (Churban). A ida a Israel (tkuma) é o renascimento de um povo e uma nação em sua terra ancestral. Ver: Zertal (1998).

20. Oriental, referência política e ideológica aos judeus não ashkenazitas vindos da África do Norte e do Oriente Médio nos anos 1950 e 1960. Há aqui uma decisão política ideológica de substituir a definição tradicionalmente utilizada pelos cânones religiosos de sefaraditas (originalmente veiculado àquele que vem da Espanha) pela expressão Mizrachi (oriental). O descentramento da Europa e a positivização do oriente como definição são fundamentais para compreender o discurso identitário-político incorporado por judeus vindo dos países árabes a partir dos anos 1970. Ver: Bernstein e Swirski (1982); Abu (2011).

JERUSALÉM: A CIDADE COMO MONUMENTO

A circulação pela maioria das cidades do mundo pode revelar que grande parte delas tem seus "lugares de memória" (Nora, 1993), ou seja, elas possuem logradouros estabelecidos para construir relações específicas entre o tempo e o espaço. Em certo sentido, é em tais lugares onde se tenta guardar um passado determinado visando produzir, através dele, uma gramática política sobre o presente. Esse "letramento do presente político através do passado" (Terzi & Ponte, 2006) pode ser, dependendo das cidades, mais explícito ou mais sutil; pode conter-se em determinadas regiões da cidade em vez de outras; ou ainda estar espalhado por diversos cantos da *urbi*.

O surgimento de novos símbolos e novas referências de memória revelam disputas e desafios nas formas de lembrança e esquecimento público. Em algum sentido, a pretensa "memória nacional" (Pollak, 1992) está sempre sendo colocada à prova com o surgimento de novas referências, fortalecimentos de novos grupos e o gradual deslocamento de antigas elites para lugares mais periféricos.

Essa dinâmica de disputa sobre o passado incorpora, acumuladamente, leituras que o presente produz sobre o ontem e sobre a ocupação de espaços de memória em centros urbanos. A "memória nacional" está sempre em disputa, acabando por revelar referências subterrâneas, ao mesmo tempo que soterra lembranças que estavam até então na superfície.

Nesse contexto, poderíamos supor que Jerusalém produziria as mesmas estratégias de outros locais. Como uma cidade dinâmica e moderna, habitada por grupos diversos e que estão em constante disputa pelo espaço público da cidade, não seria surpresa perceber que também aqui há expressões de confronto por políticas de memória e esquecimento na cidade.

Nossa hipótese, entretanto, é que haja distinção, no caso de Jerusalém, em relação a outras grandes cidades em Israel e no mundo. Na nossa perspectiva, desde a unificação de Jerusalém em 1967, após a já citada "Guerra dos Seis Dias", mas principalmente desde a anexação formal dos bairros palestinos da cidade, em 1980, há um processo bastante específico e diferenciado de construção de memória e identidade.

Jerusalém, na nossa percepção, se estabelece como uma "cidade

Monumento"[21], onde ordens internacionais, transnacionais e nacionais produzem um discurso que promove de maneira constante e firme a exposição e o fortalecimento de certos setores sociais, ao mesmo tempo que produzem o apagamento e a exclusão de outros. Nesse sentido, a cidade-monumento Jerusalém se constrói a partir tanto de olhares internos quanto externos a ela própria.

Em primeiro lugar, a ideia já citada de "capital do povo judeu" promove uma relação ambígua entre dimensões nacionais (capital de um Estado Moderno) e referências transnacionais não territoriais. Aqui nos referimos a vínculos com judeus na diáspora e não judeus fora de Israel. Tais grupos não circulam na cidade cotidianamente, não pagam seus impostos, mas são vistos, na gramática política criada, como membros efetivos de um coletivo ausente que possui algum pertencimento ao local.

Todavia, há mais do que isso. Se os judeus de fora de Jerusalém (ou cristãos sionistas[22]) tem a cidade como sua capital, qual a possibilidade de habitantes não judeus se sentirem parte da memória coletiva de Jerusalém? Principalmente se estes forem membros originários de um grupo étnico derrotado pela força hegemônica na cidade. Ou seja, a noção de "capital do povo judeu" tende a excluir, *a priori*, a população palestina que compõe cerca de um terço dos habitantes da Jerusalém.[23]

Há outra referência importante no mote de "Capital eterna do Povo Judeu". Se o vínculo dos judeus com aquele território é eterno, segundo o que a expressão supõe, isso significa que há uma relação profunda e inquebrável entre um passado imemorial e um futuro inalcançável. Assim, os judeus que lá estão são apenas um elo nessa corrente do tempo e do espaço (Sand, 2014). Eles não teriam, portanto, legitimidade alguma para alterar as relações entre os habitantes e o território da cidade. "Indivisível e eterna", Jerusalém parece indicar que os que lá estão são somente uma ponte entre o passado e o futuro. Se os palestinos são intrusos espaciais, os judeus tendem a ser intrusos temporais. Uma cidade eterna parece ter pouca simpatia pelos mortais que lá vivem.

---

21. Utilizamos o conceito de Cidade Monumento a partir do debate sobre políticas de patrimônio e atração turística. Ver: Sant'anna (2017).

22. Nos referimos aqui ao Sionismo Cristão que tem Jerusalém como centro político e religioso e que recebe reconhecimento de setores importantes do Estado de Israel. Ver: Sizer (2004).

23. Ver: <jerusaleminstitute.org.il/en/blog/population-of-jerusalem>. Acesso em: 11 fev. 2022.

Por fim, ainda usando a expressão definidora de Jerusalém, a noção de "capital" exclui, de forma definitiva, parte considerável dos judeus que lá estão. A capital eterna do moderno Estado Judeu contém, ao mesmo tempo, uma delimitação étnica, política e ideológica. Se os judeus que lá estão devem ser vistos como referências relativas no absoluto da eternidade, o Estado (moderno) impõe a eles demandas e obrigações que nem sempre são aceitas pela população local.

Cerca de 30% dos habitantes da cidade são judeus ultra-ortodoxos e se encontram entre perspectivas não sionistas e anti-sionistas. Nesse contexto, eles têm pouca simpatia pelas estruturas estatais que garantem o título de "capital" a *Yerushalaim*, sua Cidade Santa.

Vemos que a Jerusalém, a cidade monumento, parece existir em desalinho com a população que lá vive e em um flerte com quem não está lá. Entre uma maioria de palestinos que se reivindicam em ocupação e judeus não sionistas que tendem a ignorar os significados políticos do Estado moderno, a capital eterna parece estar em uma situação desafinada e desafiante. Dialogando mais com judeus "de fora" (que aceitam a noção de capital do povo judeu) e com cristãos do mundo (que flertam com o sionismo).

Jerusalém existe mais como artefato político do que efetivamente como cidade viva e minimamente orgânica, ao menos no que diz respeito aos símbolos e referências que usa. Nesse contexto, suas referências de memória surgem como pegadas para mostrar aos visitantes o caminho certo de uma cartografia politicamente construída. Entre o passado israelita (do Reino de Israel) e o futuro israelense (do Estado de Israel), *Yerushalaim* se mostra como uma cidade no meio do caminho, mas não é apenas isso, Jerusalém também se apresenta ao mundo como uma espécie de resumo do "caminho do povo judeu".

Ela se promove como o produto do *Churban* e da *Tkumá*, da destruição e da reconstrução. Como exemplo claro desta utilização podemos citar a comparação feita pelo ministro das relações exteriores de Israel, Aban Eban, que afirmava que o retorno às fronteiras de antes de 1967 significaria o "Retorno às fronteiras de Auschwitz" (Burg, 2009). Neste sentido, o Holocausto remarca as fronteiras políticas de Jerusalém sendo uma referência para decisões políticas cotidianas e fazendo de Auschwitz um ator político relevante no cenário decisório Israelense.

Seria um equívoco, entretanto, apontar apenas para Auschwitz ou para o Holocausto. Em uma dialética bem-sucedida, Jerusalém é o resumo da relação incestuosa entre história judaica e memória do povo

judeu (Yerushalmi, 1992). Nesse contexto, a destruição de Jerusalém (a queda do Templo em 70 d.C.[24]) produz uma memória linear entre a diáspora e o retorno do povo judeu à sua Terra.

Nessa gramática política de memória e história, Auschwitz se apresenta como símbolo extremo da diáspora. Ele resume o exílio, talvez a página mais dramática da *Galut*[25], mas não é muito mais que isso. A diáspora é um vale de lágrimas e destruição. Jerusalém representa, pois, seu início e seu fim. Assim, Auschwitz e o Holocausto não se apresentariam como fenômenos qualitativamente novos. Eles seriam a continuação da perseguição e da morte conhecidos pelos judeus da diáspora. Os números poderiam assustar, mas tratava-se do mesmo processo. O processo de ameaça e morte ao povo judeu na diáspora.

Nesse contexto, há um perímetro urbano de memória importante na cidade de Jerusalém. Ele começa com *Yad Vashem*[26], o museu do Holocausto, e termina na Cidade Velha, onde ficam os resquícios do Templo destruído por babilônios e romanos. Entre uns e outros, memoriais militares e placas em homenagens às gerações de vítimas de atentados terroristas. Entre a destruição e a glória, um vale de sofrimento e luta nos acompanha na cidade monumento.

Pouco espaço parece haver para Jerusalém contemporânea e sua história social. Há uma herança insuportável e insuperável naquela cidade, a terra, como diria Yehuda Amichai, parece ser mais competente em contar sua história do que a do povo que lá vive:

> Certa vez estava sentado em umas escadas ao lado do portão da fortaleza de David, e coloquei meus dois cestos a meu lado. Estava lá um grupo de turistas em volta do guia e eu lhes estava servindo de

24. Nos referimos aqui à destruição dos dois Templos da cidade de Jerusalém, que, segundo a tradição, teriam provocado diásporas. A última delas, produzida pelos romanos no ano 70 da Era Comum, apenas teria sido interrompida com a criação do Estado de Israel em 1948.

25. Exílio ou diáspora judaica. "Galut significa dependência – dependência material, política, espiritual, cultural e intelectual, porque nós somos alienados, uma minoria banida de sua pátria. Nossa missão é romper radicalmente com essa dependência e nos tornar senhores de nosso destino. Em uma palavra nos tornarmos independentes. Ter sobrevivido a Galut não é suficiente, nós temos que criar condições necessárias para nos tornarmos um povo livre em nossa terra, já que chegamos aqui incompletos temos que alcançar pelo sionismo a completude nacional" (Gurion, 1965, p. 48).

26. O Museu do Holocausto Yad Vashem, foi criado como museu oficial do Estado de Israel em 1953. Localizado na cidade de Jerusalém, é referência oficial para as políticas israelenses de memória da Shoá. Ver: <www.yadvashem.org/>. Acesso em: 11 fev. 2022.

ponto de referência. "Estão vendo este homem com as cestas? Um pouco à direita de sua cabeça tem um arco da época romana. Um pouco à direita de sua cabeça". Mas ele se move, ele se move! Pensei a mim mesmo: a redenção virá apenas quando eles disserem: Estão vendo ali o arco da época romana? Tanto faz. Mas do lado dele, um pouco à esquerda e abaixo dele, está sentado um homem que comprou frutas e verduras para sua casa. (Amichai, 2018, p. 67-9)

Entre o arco da época romana e o homem com verduras há, entretanto, uma outra Jerusalém. Com suas memórias, suas histórias e suas lutas. Entre a diáspora de sofrimentos e lágrimas e os palestinos invisibilizados, há rebeliões e manifestações pouco lembradas nas ruas da cidade. Entre o exílio e o retorno, há judeus que não se sentem nem lá nem cá. Se entre Yad Vashem e a Cidade Velha há uma memória central que é ao mesmo tempo nacional, religiosa e Ashkenazita, a "Cidade-Monumento" exclui outras memórias, essas mais cotidianas e periféricas nagramática política de Israel.

Entre 1972 e 1977, judeus imigrados dos países árabes, principalmente do norte da África, produziram um dos movimentos sociais mais importantes da história política de Jerusalém. Hoje, se buscarmos bem, podemos encontrar ainda as pegadas deixadas por essas pessoas em bairros ainda habitados por eles. Os "Panteras Negras", entretanto, são pouco conhecidos pela memória hegemônica da cidade, mas, apesar disso, são absolutamente importantes na memória subterrânea de Jerusalém.

O centro das suas mobilizações nos anos 1970 ficava ao lado do Museu *On the Seam*, no Bairro de Musrara. Ali há mais um limite importante e oblitерado. O limite social e étnico entre judeus periféricos e orientais e judeus do resto da cidade. Justamente é dali que as memórias subterrâneas de Jerusalém surgem pouco a pouco. As paredes e os habitantes do bairro contam cada vez mais, sobre a maior rebelião social que a cidade já viu.

Se retornarmos ao nosso ponto original de observação, o teto do Museu *On the Seam*, perceberemos muito mais quebras e contradições na cidade. Por exemplo, na frente do Museu surge o resquício do portão de Mandelbaum[27], única passagem, entre 1948 e a guerra dos Seis Dias (1967)[28], entre as duas partes da cidade, a jordaniana e a israelense.

27. O Portão de Mandelbaum é um antigo posto de controle entre os setores israelense e jordaniano de Jerusalém, logo ao norte da extremidade oeste da Cidade Velha ao longo da Linha Verde cidade. A travessia recebeu o nome de Mandelbaum House, um prédio de três andares que ficava naquele local de 1927 a 1948 e foi parcialmente destruído pelo prefeito de Jerusalém após a Guerra de 1948-1949. Ver: Stein (2008).

O que sobrou do portão, um cadáver insepulto da divisão de Jerusalém, acabou por simbolizar, para Israel, a unificação da cidade, e parece ter sido justamente essa a intenção na manutenção de suas ruínas. Importante notar, do outro lado da estrada, além do portão, Jerusalém continua sendo profundamente árabe e palestina muçulmana. Naquela parte, ela não se tornou uma cidade "mais israelense". A presença de Israel por lá é apenas pontual e centrada exclusivamente em prédios oficiais e de polícia.[29]

O ano de 1948 foi fundamental na história de palestinos e judeus orientais. Enquanto os primeiros sofrem consequências nacionais inéditas e inesperadas. Os usos políticos do exílio e a diáspora Palestina serão ressignificados a partir do conceito de Al *haNakba*, utilizado pela primeira vez pelo historiador sírio Constantine Zureik, em seu livro *Ma'na Al Há Nakba* [O *significado da catástrofe*] (1948). A Nakba substitui política e ideologicamente o conceito de *Hijra* Al *Filastinya*, Êxodo da Palestina, apontando para a reconstrução de um nacionalismo palestino que cresce a partir da dor do exílio e da luta pela reconstrução da pátria. A noção de Nakba substitui o simples êxodo. Nakba é uma tragédia, uma catástrofe. Deste momento em diante, o movimento nacional palestino constrói sua identidade nacional a partir do exílio e da diáspora. A Nakba funda o compromisso do nacionalismo palestino com o retorno a terra perdida (Said, 2001, p. 2).

Do outro lado, a decisão da Partilha da Palestina em dois Estados – um árabe e um Judeu – em 1947, acabou levando à Guerra de 1948, conhecida

28. Conhecida pela historiografia Israelense como "Guerra dos Seis Dias", a Guerra de Junho de 1967 foi o confronto entre países árabes como Síria, Egito, Líbano e Iraque contra Israel. Iniciada pelo Estado Judeu por conta das tensões nas fronteiras do norte e do sul do país, a Guerra dos Seis dias foi uma vitória inapelável de Israel que acabou por mudar as fronteiras da região. Israel acabou ocupando territórios sírios, egípcios e jordanianos. Os palestinos refugiados de 1948 passaram novamente a ser vítimas de um conflito e passaram a chamar a guerra de Nakba, segundo desastre. A ocupação dos territórios jordanianos deu origem ao processo de anexação de Jerusalém oriental e do Golan. Ver: Hitchens (2003).

29. Nos referimos a uma estrada que continua sendo uma espécie de fronteira entre Jerusalém oriental e ocidental. A estrada Número Um, separa as duas capitais. De um lado a parte judaica de Jerusalém, de outro a Rua Saladino, efetivamente a principal via da Jerusalém oriental. Ultimamente, inclusive, um dos centros da Luta Palestina contra as reocupações de colonos Israelenses a áreas de refugiados palestinos.

por judeus israelenses como "Guerra de Independência" que produziu a formação do Estado de Israel.

Uma das várias consequências desses processos foi a produção de instabilidade política e social entre as comunidades judaicas estabelecidas por séculos em países de maioria árabe e muçulmana (Sohat, 1988). Em grande medida, países como Argélia, Tunísia, Marrocos, Líbano e Egito perderam grande parte de suas populações locais. Centenas de milhares de judeus árabes foram para Israel desde os países árabes entre 1948 e 1968.[30]

Em alguns casos, a instabilidade afetava fortemente a vida dos judeus nessas regiões, em outros a criação de Israel levou a efetivas ondas de violência e expulsões, como o que ocorreu no Egito e no Iraque (Snir, 1994). O que aconteceu como resultado é que esses judeus, ao chegarem a Israel, não eram tratados como os "pioneiros ashkenazitas" das décadas anteriores, mas vistos como imigrantes úteis para o desenvolvimento do país. Nesse contexto, ao chegar em Israel, eram levados para habitar novas cidades e regiões de fronteira (Lazin, 1994).

Em comparação com outras regiões de imigração de judeus mizrachim nos anos 1950 e 1960, Jerusalém chama atenção por algumas especificidades. Em primeiro lugar, não se trata de regiões distantes de grandes centros urbanos, como os centros de absorção no sul (regiões de deserto) ou do norte (próximas às fronteiras com Líbano e Síria). Nessas regiões de periferia geográfica e social, os judeus mizrachim tinham pouco contato com outras populações e permaneciam isolados, alienados da realidade nacional e imersos em miséria e desemprego. Em Jerusalém a situação era outra (Simon, Laskier & Reguer, 2003).

A cidade era um centro importante de árabes e judeus. Apesar de ter sido alvo de ataques e guerras, tinha uma importante população de acadêmicos e contava com uma burguesia relativamente bem estabelecida. O bairro de Musrara é um bom exemplo da realidade encontrada por judeus mizrhachm. Foi habitado até 1948 por famílias palestinas cristãs de posses. As casas, abandonadas após a fuga e expulsão dos que iriam se tornar refugiados, chamavam atenção pela suntuosidade e riqueza. Pequenos palacetes que serviam de moradia à elite local.

Foram nessas casas que judeus marroquinos, iraquianos, tunisianos

30. Ver: <www.jewishvirtuallibrary.org/jewish-refugees-from-arab-countries>. Acesso em: 11 fev. 2022.

e argelinos foram morar quando chegavam em Eretz Israel. Muitas vezes encontravam quadros pendurados e chaves na porta, deixados por gente que não teve tempo de levar. Não raro, havia livros nas estantes, alguns de literatura árabe que não raramente eram conhecidos dos novos moradores (HaCohen, 2003). Diferente dos antigos moradores, várias famílias de imigrantes judeus habitavam a mesma casa, transformando a experiência de moradia completamente distinta daquele silêncio elegante que marcava Musrara árabe do pré-1948.

O bairro terminava em um muro que começava na chamada "Terra de Ninguém", a zona militarizada entre Israel e a Jordânia. Do lado de fora, o Estado tentava "desarabizar" o que fosse possível. Musrara, o nome do bairro em árabe, fora hebraicizado para, notem a ironia, Morasha (herança). Os serviços do Estado eram parcos e ruins, a maioria das famílias que lá foram viver tiveram problemas de adaptação e estavam em situação de pobreza ou miséria. Atiradores de elite e confrontos eventuais provocavam às vezes a morte de algum morador ou o ferimento em outro. O bairro árabe-judeu ficava em um canto onde a cidade terminava. Por isso era foco de pouca atenção.

A situação começa a mudar em 1967, após a vitória de Israel na Guerra dos Seis Dias, ou a Naksa[31] para os palestinos. Neste momento caiu o muro que separava Israel da "Terra de ninguém". No horizonte surge a cidade velha Jerusalém com todas as questões que isso significa. Política, religião e economia alteram a realidade de um bairro periférico que se transforma, de um dia para o outro, em bairro central. Os judeus de Musrara passam a ser vistos e percebidos. A região passa a ser cobiçada para novos empreendimentos imobiliários. Os moradores socialmente excluídos daquela região passam a ser vistos como um estorvo para as novas políticas urbanas. A maioria lá vivia à base de aluguel social[32] e seria facilmente deslocada para zonas mais periféricas. Os judeus mizrachim se transformariam em "novos palestinos", ou seja, seriam os "refugiados" da vez.

Economicamente, a situação desses judeus também piorava dia a dia. Até então eles eram trabalhadores de baixo custo e de baixa escolaridade, empregados como funcionários da limpeza pública. Com a unificação de

31. Derrota em árabe, referência a derrota dos países árabes na Guerra contra Israel. Na narrativa palestina uma segunda Nakba. Ver: Bu-Lughod e Sa'di (2007).

32. O Estado subsidiava o aluguel, em regiões de periferia.

Jerusalém, os operários viam que árabes palestinos passavam a circular pela parte ocidental da cidade e ocuparem seus empregos por salários ainda menores. Os habitantes de Musrara viam a cidade crescer enquanto a miséria e a pobreza no bairro apenas aumentavam (Grinberg, 2014).

Em 1971, uma nova geração de mizrhahim no bairro de Musrara se colocava contra o que eles chamavam de discriminação étnica. Pobres e invisibilizados, viam Jerusalém se transformar em um centro de memória, em uma cidade monumento ao redor de suas casas, enquanto eles se percebiam ausentes dessa narrativa hegemônica. Não havia uma referência a sua história e a história de sua imigração, nenhum monumento homenageando a sua chegada e nenhum debate sobre seus direitos.

Importante notar, entretanto, que os embates étnicos de judeus mizrachim em Israel não começaram por Jerusalém. Em 1958, judeus de origem marroquina que viviam no bairro operário de Wadi Salib em Haifa promoveram violentos distúrbios contra o que eles consideravam uma situação de discriminação policial contra os judeus de origem árabe na cidade. A manifestação social, que produziu um sentimento de rebelião na cidade, rompeu com o contrato social de silenciamento promovido pelo sionismo hegemônico. Judeus mizrachi, pela primeira vez, transformavam a origem étnica e cultural como arma de protesto (Weiss, 2011).

A primeira de suas atividades foi o roubo de garrafas de leite em bairros ashkenazitas e sua distribuição na praça central de Musrara. Como resposta, a prefeitura distribuiu garrafas de leite gratuitamente no bairro. Os Panteras Negras de Israel, liderados por três jovens de pouco mais de 20 anos, Saadia Marciano, Reuven Abergen e Charles Biton, tomaram a atitude da Prefeitura como mais uma provocação e politizaram os eventos.

Em uma série de manifestações entre março e maio de 1971, os Panteras Negras saíram de Musrara e "invadiram" o centro de Jerusalém. Sob olhar atento de ahkenazitas de Jerusalém, uma massa de milhares de jovens mizrachim desorganizava a vida na cidade, a Jerusalém hegemônica, ainda embebida nos sentimentos de vitória na Guerra dos Seis Dias. Para os Panteras Negras, não havia nada a comemorar, pois a miséria e a humilhação apenas aumentavam desde então.

Em 18 de maio de 1971, os Panteras Negras organizaram uma manifestação importante nas ruas de Jerusalém, data próxima ao dia da criação Estado de Israel pela ONU em 1948. Essa questão dava um significado ainda mais simbólico ao evento. Depois de horas de manifestação e de choques com a polícia, milhares de manifestantes se concentraram na

praça central em Jerusalém, a Praça Sion, e exigiram que o local tivesse o nome mudado para "Praça dos Judeus Orientais". Ao final, eles rebatizaram simbolicamente a praça.

Finalmente, o silenciamento ao qual tinham sido condenados por anos era quebrado. Não mais eram debates sobre carestia e denúncia da desigualdade apenas, os Panteras Negras tinham assumido a necessidade de rebatizar as ruas, os sítios e as praças de Jerusalém. Começavam com a praça mais importante da cidade. Queriam restaurar sua exclusão renomeando justamente um local que estava no caminho para a Cidade Velha da capital unificada de Israel.

Entre as memórias da Shoá e das guerras, entre os artefatos arqueológicos e religiosos de Jerusalém, eles queriam romper com a gramática da Cidade Monumento, dando a marca dos judeus orientais justamente à Praça Sion. Nada mais simbólico e provocativo (De Martino, 2013).

Nos dias que se seguiram, os líderes dos Panteras Negras foram convidados a conversar com a Primeira-Ministra Golda Meir. A conversa não foi boa. Ao ver aqueles jovens radicais e mizrachim diante dela, Meir, uma Imigrante da Europa Oriental e dos Estados Unidos, se intimidou. Acusou-os de não serem "nada simpáticos", "*Atem lo nechmadim*", e tratou-os como inimigos, chegando a acusá-los de "quererem promover uma Guerra civil entre judeus em Israel" (Chetrit, 2004).

Entretanto, a Primeira-Ministra não conseguiu intimidar as lideranças dos Panteras Negras. Os anos de 1970 foram importantes para o debate sobre etnicidade e transformação social em Israel e os Panteras Negras foram protagonistas desse debate político.

Hoje, as manifestações de mizrachim em Jerusalém se tornaram uma espécie de memória subterrânea da cidade. São pouco conhecidas e pouco estudadas, tanto em Israel como em escolas judaicas ao redor do mundo. Apesar disso, nas ruas de Musrara, que ainda guardam a população Mizrachi, não faltam monumentos e placas homenageando os Panteras Negras.

A cidade-monumento concentrou a memória da rebelião mizrachi em locais específicos, quase privados. Apenas ali pode-se ter acesso a uma das várias memórias silenciadas da cidade. Em Musrara o punho negro fechado, símbolo dos Panteras Negras de Israel, surge ainda em cada muro e em cada parede. Ali a rebelião virou monumento, desafiando o sentido hegemônico que se quer dar a uma cidade, historicamente, plural.

REFERÊNCIAS

Abu, O. "Citizenship, Identity, and Ethnic Mobilization in Israel: The Mizrahi Democratic Rainbow – Between Universalism and Particularism". In: Ben-Porat, G.; Turner, B. S. (org.). **The Contradictions of Israeli Citizenship: Land, Religion and State**. Londres / Nova York: Routledge, 2011. p. 111-34.

Amichai, Y. **Terra e paz: Antologia poética**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.

Anderson, B. **Comunidades imaginadas: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Bernstein, D.; Swirsky, S. "The Rapid Economic Development of Israel and the Emergence of the Ethnic Division of Labour". **British Journal of Sociology**, v. 33, n. 1, p. 64-85, 1982.

Bu-Lughod, L.; Sa'Di, A. (org.). **Nakba: Palestine, 1948, and the Claims of Memory**. Nova York: Columbia University Press, 2007.

Burg, A. **The Holocaust is Over, We Must Rise From Its Ashes**. Nova York: Palgrave Macmillan, 2009.

Chetrit, S. S. **The Mizrahi Struggle in Israel 1948-2003 (ha'Ma'avack ha'Mizrahi be'Yisrael: 1948-2003)**. Tel Aviv: Am Oved, 2004.

Cohen, H. **Good Arabs: The Israeli Security Agencies and the Israeli Arabs, 1948-1967**. Berkeley, CA: University of California Press, 2010.

Gherman, M. "Entre a Nakba e a Shoá: Catástrofes e narrativas nacionais". **História**, v. 33, n. 2, p. 104-5, 2014.

Gonçalves, J. R. S. "O mal-estar no patrimônio: Identidade, tempo e destruição". **Estudos Históricos**, v. 28, p. 211-28, 2015.

Grinberg, L. **Mo(ve)ments of Resistance: Politics, Economy and Society in Israel/Palestine 1931-2013**. Boston: Academic Studies Press, 2014.

Gurion, D. B. "The Facts of Jewish Exile". **Harper's Magazine**, 1965, p. 36-68.

HaCohen, D. **Immigrants in Turmoil: Mass Immigration to Israel and its Repercussions in the 50s and After**. Syracuse, NY: Syracuse University Press, 2003.

Hall, S. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

Haraway, D. "Saberes localizados: A questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial". **Cadernos Pagu**, n. 5, p. 7-41, 1995.

Hitchens, R. M. "Six Days of War: June 1967 and the Making of the Modern Middle East". **The Journal of Military History**, v. 67, n. 1, p. 297-9, 2003.

Kowarick, L. "Espoliação urbana, lutas sociais e cidadania: Fatias de nossa história recente". **Espaço e Debates**, v. 40, p. 105-13, 1997.

Latour, B. "O que é iconoclash? Ou, há um mundo além das guerras de imagem?". **Horizontes Antropológicos**, v. 14, n. 29, p. 111-50, 2008.

Lazin, F. A. **Politics and Policy Implementation, Project Renewal in Israel**. Albany, NY: State University of New York Press, 1994.

De Martino, C. "Mizrahi voices in Musrara: An inter-Jewish discriminative spatial pattern". **EchoGéo**, v. 25, p. 1-12, 2013.

Mesentier, L. M. "A natureza política do patrimônio cultural". In: Frade, C. et al. (org.). **Políticas públicas de cultura do Estado do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: UERJ / Decult, 2012. p. 201-12.

Morris, B. **The birth of the Palestinian Refugee Problem, 1947-1949**. Nova York: Cambridge University Press, 1989.

Nora, P. "Entre memória e história: A problemática dos lugares". **Projeto História**, v. 10, p. 7-28, 1993.

Organização das Nações Unidas [ONU]. **The Status of Jerusalem: Prepared for, and under the guidance of, the Committee on the Exercise of the Inalienable Rights of the Palestinian People**. New York: United Nation Editions, 1997.

Oz, A. **De amor e trevas**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2005.

Pereira, D. C. "Cidade, patrimônio e território: As políticas públicas federais de seleção no Brasil do século XXI". **Revista CPC-USP**, v. 21, p. 36-70, 2016.

Pollak, M. "Memória, Esquecimento, Silêncio". **Estudos Históricos**, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

_____. "Memória e identidade social". **Estudos Históricos**, v. 5, n. 10, p. 200-12, 1992.

Said, E. "The Historical Root of Palestinian Refugees Question". In: Aruri, N. (org.). **Palestinian Refugees: The Right of Return**. Londres: Pluto Press, 2001. p. 1-6.

Sand, S. **A invenção da terra de Israel**. São Paulo: Benvirá, 2014.

Sant'anna, M. **A cidade-atração: A norma de preservação de áreas centrais no Brasil dos anos 1990**. Salvador: Edufba, 2017.

Simmel, G. "As grandes cidades e a vida do espírito (1903)". **Mana: Estudos de Antropologia Social**, v. 11, n. 2, p. 57-91, 2005.

Simon, R. S.; Laskier, M. M.; Reguer, S. (org.). **The Jews of the Middle East and North Africa in Modern Times**. Nova York: Columbia University Press, 2003.

Sizer, S. **Christian Zionism: Road-map to Armageddon?** Downers Grove, IL: InterVarsity Press, 2004.

Snir, R. "Review: Kazzaz, The Jews in Iraq in the Twentieth Century". **The Jewish Quarterly Review**, v. 84, n. 4, p. 495-500, 1994.

Sohat, E. "Sephardim in Israel: Zionism from the Standpoint of Its Jewish Victims". **Social Text**, n. 19/20, p. 1-35, 1988.

Spivak, G. C. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Stein, R. L. **Itineraries in Conflict: Israelis, Palestinians, and the Political Lives of Tourism**. Durham, NC: Duke University Press, 2008.

Sternhell, Z. **The Founding Myths of Israel: Nationalism, Socialism, and the Making of the Jewish State**. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1998.

Terzi, S. B.; Ponte, G. L. "A identificação do cidadão no processo de letramento crítico". **Perspectiva**, v. 24, n. 2, p. 665-86, 2006.

Weiss, Y. **A Confiscated Memory: Wadi Salib and Haifa's Lost Heritage**. Nova York: Columbia University Press, 2011.

Yerushalmi. Y. H. **Zakhor: História Judaica e Memória Judaica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

Yiftachel, O. "The Concept of 'ethnic democracy' and its Applicability to the Case of Israel". **Ethnic and Racial Studies**, v. 15, n. 1, p. 125-36, 2003.

Zertal, E. **From Catastrophe to Power: The Holocaust Survivors and the Emergence of Israel**. Berkeley, CA: University of California Press, 1998.

Zureik, C. **The Meaning of The Nakba**. Beirute: Dar El-Ilm lilMalayin, 1948.

PAULO KNAUSS

Lembrar é preciso: a história do patrimônio cultural no Brasil à luz da atualidade*

MEMÓRIAS DO PRESENTE

No ano de 2020, os significados do patrimônio cultural foram colocados em questão de modo inusitado numa escala internacional inédita, quando eclodiram manifestações públicas denunciando a violência do Estado diante de comunidades negras e seus indivíduos. A mobilização antirracista foi movida sob a inspiração do movimento social *Black Lives Matter*, ou *Vidas Negras Importam*, surgido nos Estados Unidos em 2014.[1] Em tempos de redes sociais, os acontecimentos de 2020 foram fartamente difundidos pelo noticiário globalizado e repercutiram muito rapidamente no Brasil.

De modo geral, pode-se dizer que a mobilização social eclodiu a partir de 25 de maio daquele ano, na cidade norte-americana de Minneapo-

* Uma versão preliminar desse texto foi publicada sob o título "Morte e vida da memória nacional" (Knauss, 2021).

1. Site oficial do movimento, disponível em: <blacklivesmatter.com>. Acesso em: 16 mai. 2021.

lis, no estado de Minnesota, quando uma ação policial desproporcional e despropositada resultou na morte do cidadão afro-americano George Floyd. Os registros do assassinato em redes sociais logo alcançaram as mídias de massa e rapidamente o fato ocupou intensamente a opinião pública globalizada em torno do debate sobre o racismo estrutural, que condiciona a brutalidade policial e a desigualdade do sistema de Justiça. Na sequência dos dias, a solidariedade à causa se desdobrou em demonstrações públicas com grande expressão em várias partes dos Estados Unidos e em diversos países.[2]

O contexto geral de denúncia social contribuiu para afirmar a atualidade do patrimônio cultural. A partir do ato inicial de depositar flores em homenagem à memória de George Floyd, o local do assassinato passou a ser um ponto onde as manifestações contra a violência de estado e o racismo se combinaram com a criação artística. Valorizando o que é próprio da lógica dos monumentos, o local foi investido de sentido histórico e se constituiu em lugar de memória, dando origem ao "George Floyd Global Memorial". A originalidade do memorial está na sua concepção como espaço de ocupação permanente, definido como *living memorial*, ou *memorial vivo*, pela organização social que se constituiu para sua preservação.[3] Assim, a iniciativa acompanhou a missão do movimento *Black Lives Matter* de combater a violência "criando espaço de imaginação e inovação negra, promovendo a alegria negra".[4] A partir daí, afirmou-se na cidade um ponto de referência sempre renovado por intervenções efêmeras que se combinaram com o marco duradouro da imagem de George Floyd, em retrato de grande escala, pintado em preto-e-branco, de autoria do artista de rua urbano Peyton Scott Russell.[5]

2. A imprensa internacional deu notícia de que o ex-policial Derek Chauvin, em abril de 2021, havia sido julgado e considerado culpado pelo assassinato de George Floyd. Ver: Mars, A. "Ex-policial que matou George Floyd é condenado a 22 anos e meio de prisão". *El País*, 25 jun. 2021. Disponível em: <brasil.elpais.com/internacional/2021-06-25/ex-policial-que-matou-george-floyd-e-condenado-a-22-anos-e-meio-de-prisao.html>. Acesso em: 16 mai. 2021.

3. Informações gerais sobre George Floyd Global Memorial estão disponíveis em: <www.georgefloydglobalmemorial.org>. Acesso em: 16 mai. 2021.

4. A missão do movimento BLM está disponível em: <blacklivesmatter.com/about>. Acesso em: 16 mai. 2021.

5. Sobre a obra artística, ver: Hofmann, S.; Anderson, A. "Bringing the 'Icon of a Revolution' to George Floyd Square". *MPRnews*, 22 dez. 2020. Disponível em: <www.mprnews.org/story/2020/12/22/bringing-the-icon-of-a-revolution-to-george-floyd-square>. Acesso em: 16 mai. 2021.

Na sequência dos acontecimentos e no processo de internacionalização do movimento, em 07 de junho de 2020, na cidade de Bristol, na Inglaterra, um grande protesto chamou igualmente muita atenção das mídias pela notícia de que o movimento antirracista local promoveu a derrubada de uma antiga estátua situada em praça pública. O alvo do ato iconoclasta foi a imagem de Edward Colston, personagem da passagem do século XVII para o século XVIII, cuja memória foi celebrada pelo seu papel de filantropo, mas cuja riqueza pessoal tinha origem nos lucros do tráfico negreiro. As fotografias da derrubada da escultura pública correram o mundo, documentando como o movimento social arrancou a obra de seu pedestal e terminou jogando a imagem histórica nas águas do canal da cidade. O ato simbólico foi claramente uma reação popular à repressão policial, apoiada pelo posicionamento das autoridades de governo nacional diante das grandes demonstrações públicas que ocorriam em várias cidades inglesas, repercutindo o alcance da causa de *Black Lives Matter*, levantada em várias partes do mundo depois do assassinato de George Floyd, nos Estados Unidos.[6] Em Bristol, a onda global antirracista se encontrou com uma reivindicação social anterior de retirada do espaço público da cidade daquela estátua, inaugurada no fim do século XIX.[7] Ao final, a estátua com as marcas do ataque do movimento social se tornou objeto de exposição em museu histórico da cidade, como documento da luta social e da causa antirracista.[8]

Na verdade, pode-se dizer que o ato iconoclasta de Bristol no bojo da luta de defesa dos direitos da comunidade afrodescendente afirmou como incontornável que a política de preservação do patrimônio cultural se desenvolva de modo atualizado com as releituras contemporâneas da história e em sintonia com os temas da vida em sociedade, assumindo o papel de representação de causas sociais dos novos tempos. Se, de um lado, o caso evidencia como o estado se manteve indiferente a essa tendência do tempo presente, por outro lado, aponta para o fato de que a preservação implica necessariamente em renovar processos de significação que mantenham vivo o diálogo do bem cultural com

6. Sobre os protestos em que a estátua de Edward Colston foi derrubada, ver: "Edward Colston statue: Protesters tear down slave trader monumento". BBC, 08 jun. 2020. Disponível em: <www.bbc.com/news/uk-52954305>. Acesso em: 16 mai. 2021.

7. "Bristol MP calls for Edward Colston statue to be removed". BBC, 11 out. 2018. Disponível em: <www.bbc.com/news/uk-england-bristol-45825768>. Acesso em: 16 mai. 2021.

8. "Edward Colston statue: Work has begun on new display". BBC, 15 abr. 2021. Disponível em: <www.bbc.com/news/uk-england-bristol-56756945>. Acesso em: 16 mai. 2021.

a sociedade, evitando sua solidão, abandono ou destruição. No caso específico, trata-se de colocar o problema de que não basta resumir a preservação à dimensão material do bem cultural, mas é preciso tratar sua dimensão simbólica e intangível, evitando o risco de o patrimônio cultural servir para naturalizar antigas visões de mundo e se distanciar das ideias das novas gerações.

No Brasil, o caso da estátua da cidade de Bristol lembra o debate recorrente sobre os monumentos aos bandeirantes na cidade de São Paulo. De tempos em tempos, esses monumentos são alvo de intervenções que confrontam a memória estabelecida de que os bandeirantes são heróis do desbravamento do território nacional. Ao longo dos anos, a imprensa paulista sempre noticia diversos casos de pichações que manifestam a crítica à memória enquadrada dominante. Em fevereiro de 2020, antes da repercussão no Brasil da mobilização social decorrente do assassinato de George Floyd, o artista Helô Sanvoy provocou uma chama temporária no monumento a Anhanguera, localizado no coração cultural da cidade de São Paulo, na avenida Paulista, em frente ao Parque Trianon, do outro lado da rua do Museu de Arte de São Paulo (MASP). A imagem incendiada do bandeirante Bartolomeu Bueno da Silva, conhecido pelo nome indígena Anhanguera, de acordo com o artista, tem como inspiração a ideia de um fogo antropófago que "evoca ou invoca, ilumina e transforma". A intervenção artística, segundo seu autor, não pretendia destruir monumentos, mas defender o ponto de vista de que sejam repensados.[9] Meses depois, em outubro do mesmo ano de 2020, já no contexto do movimento *Black Lives Matter* no Brasil, os jornais noticiaram que algumas das conhecidas estátuas paulistanas de bandeirantes amanheceram cercadas de crânios cenográficos. Tratava-se da criação de um coletivo de artistas propondo a atualização dos significados históricos dos bandeirantes, caracterizando-os como agentes da escravização de indígenas e, por consequência, do genocídio dos povos originários da terra do Brasil.[10] Na contramão do movimento de Bristol, chama atenção que a mobilização crítica no Brasil não resultou em nenhuma ameaça à integridade de bens culturais tradicionais, mas a

9. O registro em vídeo está disponível em: <www.helosanvoy.com/refazendomitos>. Acesso em: 16 mai. 2021.

10. Sant'Anna, E. "Crânios visitam estátuas para marcar história violenta em SP". *Folha de S. Paulo*, 24 out. 2020. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2020/10/cranios-visitam-estatuas-para-marcar-historia-violenta-em-sp.shtml>. Acesso em: 16 mai. 2021.

defesa de novos olhares sobre o patrimônio cultural em favor da revisão da lógica de monumentos.

PRODUÇÃO DO ESQUECIMENTO

A história do pensamento sobre o patrimônio cultural no Brasil tem um marco importante no ano de 1967, quando ocorreu o lançamento do livro *Morte da memória nacional* (Oliveira, 1967), escrito pelo jornalista Franklin de Oliveira (1916-2000). Embora publicado no ano em que o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, dito SPHAN, completava 30 anos de sua criação, o livro nada tinha intenção de celebrar a efeméride, afinal, seu tom foi de crítica à política nacional de preservação do patrimônio cultural. Portanto, o título já anunciava a advertência sobre o risco do Brasil se transformar numa nação "atacada de amnésia histórica" (Oliveira, 1967, p. 35) pelo processo de "desintegração do acervo cultural brasileiro"[11], conforme pautava o autor. Sem deixar de valorizar os significados valiosos do patrimônio cultural de norte a sul do país, poucas vezes a ação do Estado diante do patrimônio cultural foi objeto de uma consideração tão sistemática em caracterizar "a situação de abandono em que jazem os bens culturais do Brasil" (Oliveira, 1967, p. 207). Claramente, o argumento central tendia a caracterizar que o descaso com o patrimônio cultural traduzia uma política de produção de esquecimento.

A rigor, *Morte da memória nacional* é um livro pouco citado na bibliografia especializada atual. O autor, o jornalista Franklin de Oliveira, era um notório mestre da reportagem, que não manteve uma dedicação permanente com os mundos do patrimônio cultural e nunca teve qualquer intenção de fazer escola nessa direção. Oliveira tampouco integrava o universo da *Academia SPHAN*, que na feliz expressão cunhada pela socióloga Mariza Veloso, caracterizava o grupo de intelectuais que capitaneou a formação discursiva que serviu de base para a atividade da repartição federal que tinha como missão a preservação do patrimônio cultural nacional (Veloso, 1996, 2018). Outro fato que pode justificar a desconsideração pelo livro no terreno dos estudos especializados é que o seu lançamento ocorreu no ano em que o diretor fundador da instituição, Rodrigo Melo Franco de Andrade, afastou-se de suas funções executivas, permanecendo apenas como membro do conselho consul-

11. Título do segundo capítulo (Oliveira, 1967).

tivo do órgão até seu falecimento dois anos depois. A gestão do SPHAN passava então às mãos de uma nova geração. Além disso, o predomínio do interesse na história institucional termina não dimensionando as contribuições externas aos quadros do Iphan, mesmo que o livro valorize muito o trabalho e a dedicação dos servidores do órgão federal.

No seu tempo, é inegável a repercussão pública do livro que era resultado de um entrelaçamento entre a imprensa e o mundo editorial característico do Brasil dos anos de 1960. O produto era um desdobramento da série de nove textos de reportagem publicados nas páginas do jornal O Globo e que se iniciou em dezembro de 1966. Uma viagem às cidades históricas de Minas Gerais foi a base da reportagem, em que o jornalista foi acompanhado pelo fotógrafo Luis Alberto Peña, cujas imagens enriqueceram os textos publicados, tanto no jornal, quanto na primeira edição do livro. A reunião das crônicas de reportagem, acrescidas de outras quatro inéditas, deu forma ao livro com 13 capítulos, apresentação e bibliografia essencial, que a partir do quadro regional de Minas Gerais oferece dados sobre o patrimônio cultural em várias partes do país. Pode-se dizer que a obra representa um gênero narrativo próprio do jornalismo que tem a reportagem como método e combina pesquisa descritiva com opinião.

Como o próprio autor descreveu na apresentação do livro, a reportagem foi pensada como a ponta de lança de "uma campanha de defesa dos bens culturais do Brasil" (Oliveira, 1967, p. 5). A prática buscava atrair leitores a partir de reportagens com potencial para concentrar o debate público sobre questões nacionais. O próprio Franklin de Oliveira repetia assim o modelo de reportagem investigativa que havia resultado em outro livro de sua autoria, sobre o processo de descapitalização do Brasil meridional e que também se originou de uma série de textos publicadas no jornal O *Correio da Manhã* (1961). Nesse tipo de campanha conduzida pela imprensa, a notícia da repercussão do debate chamava atenção para o próximo texto da série, definindo um circuito em que qualquer manifestação de personalidades públicas incrementava o noticiário cotidiano do jornal e ampliava o alcance do debate proposto pela reportagem. A partir da imprensa, mobilizava-se diferentes instâncias da sociedade civil e da política em torno de uma pauta da vida social, o que dava tom político à difusão da reportagem.

No caso, esse tom era envolvido ainda pela aura do autor, jornalista experimentado, mas cujo posicionamento político levou a cassação de seus direitos políticos pelo Ato Institucional n. 1 (AI-1), que marcou uma fase

da construção da ordem autoritária no Brasil instaurada a partir do golpe de Estado de 1964. A publicação da grande reportagem deixou claro que, mesmo sem direitos políticos, o jornalista não havia abandonado sua profissão e nem havia perdido a motivação para participar do movimento de ideias de seu tempo, encontrando apoio no mercado de trabalho. Em alguma medida, o livro era uma manifestação em favor da liberdade de expressão sob a sombra do autoritarismo que marcava o Brasil daquele momento. Não sem razão, advertia que o pretexto da proteção dos bens culturais não podia "degenerar em planificação fascistizante da cultura", ou "espartilhar o ímpeto criador da inteligência brasileira" (Oliveira, 1967, p. 216-7). Elementos como esse conferem ao livro um claro traço de época e deixa transparecer o seu caráter de documento histórico.

Mesmo sendo uma reflexão datada, a reportagem ainda é capaz de envolver os leitores de hoje ao explorar a curiosidade e colocar a erudição ao alcance de todos. O narrador experimentado que aborda o singular para tratar o universal, faz da crônica um libelo, que se confirma quando, na apresentação da segunda edição do livro, o autor recordava que o livro fora publicado "como denúncia e protesto" (Oliveira, 1991, p. 13). A reportagem explicitava, então, um ponto de vista de que os bens culturais do Brasil se encontravam "em fase inicial de derrocada, pelo colapso do sistema instituído para lhes assegurar a preservação" (Oliveira, 1967, p. 5). Ao enfatizar a *derrocada* ou o colapso dos mecanismos institucionalizados pelo estado de preservação do patrimônio cultural nacional, a narrativa elaborada mobilizava o sentimento de inconformismo que traduzia a aspiração de "manter acesa a peleja" explicitada na primeira edição do livro (Oliveira, 1967, p. 14). De fato, o autor concluiu o último capítulo clamando por uma "ação de solidariedade aos órgãos de encarregados da defesa, preservação e ampliação de nosso acervo cultural", defendendo a deflagração de uma mobilização do povo, "a fim de que o Brasil não se transforme numa grande nação historicamente desmemoriada" (Oliveira, 1967, p. 218-9). Para leitura nos dias atuais, a evidência do paralelismo dos fatos de ontem e de hoje é incontornável, fazendo o livro ultrapassar a sua condição de documento histórico.

A consistência e a legitimidade da causa da defesa dos bens culturais eram reforçadas pela referência a exemplos históricos que ofereciam uma genealogia à luta que não permitia defini-la como exclusiva de um contexto histórico. O autor recorria à lembrança do conde das Galveias, vice-rei do Brasil, que a partir de Salvador da Bahia, em 1742, se opôs à transformação em quartel de tropas do antigos Palácio das Duas Tor-

res de Recife, erguido pelos holandeses; e o barão do Bom Retiro que, como ministro do Império, despachou ordem para que se cuidassem dos monumentos preservando suas inscrições. Acrescentou ainda uma lista de personalidades que sustentaram a declaração da cidade de Ouro Preto como cidade-monumento nacional: Bruno Lobo, Luís Cedro, José Mariano Filho e Augusto de Lima. Com o mesmo sentido, arrolava outros nomes que apoiaram a criação, em 1937, do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN): Raimundo Lopes, Wanderley Pinho e Mario de Andrade. Ao final, a genealogia de defesa do patrimônio cultural nacional se completava com menção à "bravura silenciosa" e "luminosa competência" de Rodrigo Melo Franco de Andrade, líder da geração heroica da fundação do SPHAN (Oliveira, 1967, p. 14). Nessa altura do argumento geral, fica evidente que o problema não estava na má gestão das instituições culturais, mas destacava uma crise estrutural de sistema.

A crônica exemplificava, então, a situação da gestão da cultura nacional atingida pela falta de orçamento, comprometendo a ampliação de coleções públicas e favorecendo o comércio de antiguidades. O quadro traçado apontava igualmente que a falta de segurança dava espaço para furtos constantes de bens culturais, assim como a carência de uma legislação de controle do patrimônio cultural permitia descartes inconsequentes e legitimava a transferência de acervos para instituições estrangeiras, o que era comparado a um saque cultural. Havia ainda o caso dos interesses imobiliários que atingiam a preservação da arquitetura das cidades históricas. A imagem da "ameaça que nos ronda", ganhava vida na reportagem iniciada em 1966. Ao lado disso, a reflexão ensaística proclamava no capítulo 6 que cultura não deve ser tratada como luxo, mas como bem de produção, antecipando em décadas a pauta da relação entre cultura e desenvolvimento que foi fixada por Celso Furtado no comando do Ministério da Cultura, na década de 1980 (Furtado, 1984).

Os fatos descritos por Franklin de Oliveira tornam inevitável a comparação entre o ontem e o hoje ao evidenciar que, na década de 1960, a falta de investimentos públicos demonstrava a dificuldade de governos em tratar o patrimônio cultural como atividade de Estado necessária. Mesmo sendo situada décadas atrás, a crônica de época ressoa diante de fatos contemporâneos, iluminando a dificuldade ainda atual de afirmar a preservação dos bens culturais no Brasil como uma função de estado. Observa-se que o aparato do Estado foi construído ao longo dos anos, especialmente entre as décadas de 1930 e 1950 e depois rearranjadas na

passagem dos anos de 1980 e 1990, mas as instituições seguem fragilizadas pelo seu desprestígio diante dos programas de governo e pela sazonalidade de ações.

Sem uma base conceitual sistemática, Franklin de Oliveira, em *Morte da memória nacional*, investe na análise do processo de institucionalização do patrimônio cultural no Brasil. Essa abordagem converge com as tendências contemporâneas de linhas de pesquisa que se desenvolveram principalmente a partir dos programas de pós-graduação do país, na década de 1990.[12] Essa bibliografia mais recente emergiu sob a inspiração otimista do contexto de redemocratização política e construção renovada de políticas públicas. A criação do Ministério da Cultura, em 1985, certamente serviu como referência para aprofundar as pesquisas que tomavam o patrimônio cultural como objeto de políticas públicas. Não há como negar que a conjuntura coincidiu com o processo de ampliação da ação do Estado na área do patrimônio cultural, o que pode ser exemplificado pelo marco legal do registro do patrimônio imaterial estabelecido no ano de 2000, ou com a criação do Centro Nacional de Arqueologia, vinculado ao Iphan, e do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), em 2009. Os fatos, porém, indicam que essa ampliação de estruturas não significou necessariamente a superação histórica de fragilidade institucional dos órgãos públicos relacionados à ação cultural, que já era apontada na década de 1960 pelo jornalista Franklin de Oliveira e que encontrou sua maior expressão em tempos recentes no incêndio do Museu Nacional, ocorrido em 02 de setembro 2018. Poucos meses depois desse triste acontecimento, com a mudança de governo, o Ministério da Cultura foi extinto em janeiro de 2019.

Diante desse quadro, ainda que a reflexão de Franklin de Oliveira represente o ponto de vista de outra geração, pode ser igualmente considerada antecipadora ao situar um processo histórico que permanece inconcluso e que inscreve uma duração que se estende pela atualidade. A originalidade de *Morte da memória nacional*, no entanto, está em apontar que o descaso de governos em relação ao patrimônio cultural transmuta qualquer política de memória em produção social do esquecimento e que vai transformando o Estado em agente da iconoclastia por fazer desaparecer coleções e bens culturais. Essa advertência faz

12. Nessa linha, pode-se destacar Fonseca (1997).

com que *Morte da memória nacional* se defina como um documento para os novos tempos.

A rigor, pode-se mesmo indicar que a reflexão de Franklin de Oliveira antecipa a tendência da historiografia recente que valoriza a abordagem da história da não preservação e do patrimônio que se esvaiu (em contraponto à história social da cultura preservacionista) e que discute o desaparecimento de bens culturais.[13]

USOS DO PASSADO

Evidentemente, a atualidade do livro *Morte da memória nacional* precisa ser confrontada com o que há de novo no mapa social da cultura brasileira e que distingue os tempos históricos. Certamente, Franklin de Oliveira não contava que o movimento social de luta por direitos de cidadania se tornaria a base da defesa do patrimônio cultural no Brasil contemporâneo.

Enquanto, no fim da década de 1960, o quadro das instituições culturais era dominado por órgãos de Estado, na atualidade, convive-se com a vitalidade do patrocínio privado que sustenta ações as mais diversas de preservação do patrimônio cultural, aproveitando as oportunidades criadas pelas leis de incentivo à cultura que têm como referência o modelo federal que vem sendo aperfeiçoado desde sua criação na década de 1980. O patrocínio cultural criou espaço igualmente para o protagonismo de instituições privadas ou sob gestão privada que inexistiam no Brasil de outros tempos. Ao lado disso, não se pode deixar de reconhecer que a Constituição de 1988 foi decisiva ao definir a ampliação do conceito de cidadania, instituindo os direitos culturais no Brasil. Nesse sentido, a política cultural nacional em todas as esferas de Estado ficou comprometida com a garantia da liberdade de expressão e da atividade criativa, bem como a valorização da diversidade cultural. Cabe ainda ressaltar a renovação do foco da política de patrimônio cultural pela reunião de bens de natureza material e imaterial. Nessa chave constitucional, abriu-se a trilha para afirmar a cultura como terreno de defesa

13. Essa tendência é bem representada na reflexão do historiador da arquitetura Fernando Atique, autor do livro *Arquitetura evanescente: O desaparecimento de edifícios cariocas em perspectiva histórica* (2019). Agradeço a Andrea Slemian a lembrança dessa referência.

de direitos de cidadania e como espaço para projetar causas sociais contemporâneas no Brasil.[14]

Em grande medida, a tendência nacional sobre a ampliação do universo do patrimônio cultural acompanhou o debate internacional ao menos desde a aprovação da Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural, em 1972, e da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, de 2003, ambas produzida no âmbito da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco). Na mesma direção, pode-se apontar a renovação da Museologia pelo compromisso com a função social dos museus que se afirmou especialmente a partir da Declaração de Santiago de 1972, que resumiu os resultados da Mesa-Redonda sobre o papel dos museus na América Latina, promovida pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM), abrindo o horizonte para o pensamento renovador da Nova Museologia e da Museologia Social.[15]

No Brasil, a reflexão teórica contemporânea sobre o patrimônio cultural e os museus participou ativamente do processo de aprovação de registros de bens culturais e natureza imaterial e da multiplicação de ecomuseus e museus comunitários no Brasil. Segundo dados fornecidos pelo Iphan, até o ano de 2018, constavam 48 bens registrados pelo Programa Nacional do Patrimônio Imaterial.[16] Vale destacar que o programa tem como resultado promover o protagonismo dos agentes dos saberes tradicionais que são o foco do patrimônio imaterial. Por sua vez, a pesquisa de Suzy Santos (2017) apontou que, entre 1968 e 2017, formaram-se 196 ecomuseus ou museus comunitários no Brasil. Os dados indicam que a conjuntura da Constituição de 1988 foi decisiva para multiplicação desse gênero de instituição museal. Contudo, foi na primeira década do século XXI que o maior número de ecomuseus e museus comunitários foram criados, somando um total de 76 instituições reconhecidas (de caráter mais ou menos formal), conforme o levantamento realizado.[17] À reboque da força dessa tendência social, foi implantando o Programa Pontos de Memória, criado pelo antigo Ministério da Cultura, que lançou editais, entre os anos de 2009 e 2014, para patrocinar "proces-

14. Numa perspectiva geral, ver: Calabre (2009).

15. Um quadro sistemático desse debate intelectual encontra-se em Santos (2017).

16. Os dados constam de página eletrônica do Iphan, disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/687>. Acesso em: 16 mai. 2021.

17. Ver quadro apresentado em Santos (2017, p. 200-11).

sos museais protagonizados e desenvolvidos por povos, comunidades, grupos e movimentos sociais".[18] Nesse quadro geral, multiplicaram-se os museus indígenas, quilombolas, de comunidades de trabalhadores (rurais, extrativistas, da pesca, etc.), de comunidades urbanas e favelas e representativos de causas ambientais ou identitárias, como os museus que trabalham a luta LGBTQI+.

Assim, tanto o registro do patrimônio imaterial, como o da criação de museus comunitários apontam no sentido de que o patrimônio cultural tem sido elemento importante na mobilização social no Brasil, "ora como espaço de luta e reivindicações e busca de reconhecimento, ora como espaço pedagógico", para usar os termos que Marilia Xavier Cury empregou para caracterizar os museus indígenas contemporâneos (Cury, 2016, p. 14). Nesse universo específico indígena, o exemplo pioneiro do Museu Magüta, localizado no município de Benjamin Constant, no estado do Amazonas, e estabelecido definitivamente em 1990, possui uma história que resulta do processo de luta pela demarcação de terras indígenas do povo ticuna da região do Alto Solimões.[19] A causa do direito à terra não é exclusiva da luta indígena e, igualmente, no contexto de lutas de comunidades quilombolas e extrativistas também se verificam experiências em que a promoção da memória coletiva e do patrimônio cultural fez a diferença ao relacionar identidade e território. No contexto das cidades, a sombra da política de remoções afirmou a luta pelo direito à cidade e à habitação, fazendo da construção da memória coletiva uma estratégia de resistência social, que pode ser traduzida no mote "memória não se remove" que identifica o movimento Museu das Remoções que dá continuidade à luta da comunidade da Vila Autódromo removida em 2016, no contexto da promoção dos Jogos Olímpicos da cidade do Rio de Janeiro.[20]

Essa associação entre patrimônio cultural e luta pela conquista de direitos, na verdade, está afirmada em vários países onde a democracia anda junto com o controle social do Estado. Fato marcante, sem dúvida, ocorreu em 1970, quando o chanceler alemão, Willy Brandt, em visita oficial à Polônia, surpreendeu o mundo ao se ajoelhar diante do

18. Página eletrônica do Programa Pontos de Memória, disponível em: <www.museus.gov.br/acessoainformacao/acoes-e-programas/pontos-de-memoria/>. Acesso em: 16 mai. 2021.

19. A história do Museu Magüta é tratada em Oliveira (2012).

20. O movimento mantém um site: <museudasremocoes.com>. Acesso em: 12 fev. 2022.

monumento ao levante do gueto de Varsóvia e pedir perdão pela violência impetrada pelo Estado alemão durante o regime nazista. Abriu, então, novos rumos para a relação do Estado com a construção social da memória. Anos depois, em 1995, também o presidente francês, Jacques Chirac, reconheceu em público a responsabilidade francesa na deportação de judeus durante a Segunda Guerra Mundial, o que foi reconhecido formalmente pelo Conselho de Estado da França em 2009. Nesse mesmo ano, o Senado dos Estados Unidos aprovou pedido de desculpas aos negros americanos, em nome de todo o país, pela escravidão e a segregação racial, confirmando a manifestação que o presidente Bill Clinton havia feito em 1998, em viagem à África do Sul, lamentando a prática da escravidão. No ano de 2000, o papa João Paulo II também pediu perdão à humanidade pela Inquisição.

Em diferentes países do mundo, atos oficiais semelhantes se repetiram e se combinaram com programas de reparação histórica. Assim, inaugurou-se uma era de reconhecimento público de crimes contra a humanidade e de promoção da reparação no plano simbólico, que se associa a promoção de antimonumentos diversos e globalização de museus memoriais.[21] Na Alemanha, localizam-se antimonumentos inaugurais da década de 1980, como o *Monumento contra o fascismo*, de Esther Shalev-Gerz e Jochen Gerz, em Hamburgo, inaugurado em 1986[22], ou a *Fonte Aschrott*, de Horst Hoheisel, em Kassel, inaugurada em 1987[23], aos quais se pode juntar o Memorial aos Judeus Mortos da Europa, de Peter Eisenman, inaugurado em 2005.[24] O Brasil ainda parece distante desse tipo de política de memória ao não desenvolver uma política pública de reparação simbólica diante da história do genocídio indígena, da prática da escravidão africana e diante dos casos das vítimas da repressão política durante as ditaduras. Da perspectiva da definição de uma política pública de memória, isso mantém o Estado distante da compreensão da função social contemporânea do patrimônio cultural e não contribui para associar democracia e justiça social. Pode-se dizer que essa é a nova

21. Para uma caracterização geral e discussão de antimonumentos e museus memoriais, ver: Seligmann-Silva (2016); Sodaro (2019).

22. Ver página no site da artista Esther Shalev-Gerz, disponível em: <www.shalev-gerz.net/portfolio/monument-against-fascism>. Acesso em: 16 mai. 2021.

23. Informações gerais disponíveis da obra constam em verbete da Wikipédia alemã, disponível em: <de.wikipedia.org/wiki/Aschrottbrunnen>. Acesso em: 16 mai. 2021.

24. Ver página no site do arquiteto. Disponível em: <eisenmanarchitects.com/Berlin-Memorial-to-the-Murdered-Jews-of-Europe-2005>. Acesso em: 16 mai. 2021.

face da produção de esquecimento conduzida pelo Estado que margeia posturas negacionistas.[25]

Importa frisar, de modo conclusivo, que o quadro brasileiro apresenta uma situação inusitada do ponto de vista histórico, pois o Estado nacional vem consolidando a imagem de vilão do patrimônio cultural ao não cumprir plenamente suas obrigações formalmente instituídas e ao envolver a construção social da memória em produção de esquecimento. Historicamente, a iconoclastia se caracteriza como recurso da contestação social, mas no Brasil das últimas décadas o padrão histórico parece se inverter, uma vez que o movimento social de base popular se tem constituído como agente defensor da promoção de bens culturais. Desse modo, os usos do passado, que em perspectiva histórica foram recursos da ordem social dominante, na atualidade do Brasil se constituem em engrenagens do fortalecimento da luta pela garantia e ampliação de direitos.

Enfim, o vaticínio da "morte da memória nacional" lançada por Franklin de Oliveira, em livro de 1967, não se confirma. Ao contrário, na atualidade brasileira, pode-se falar em ampliação e renovação dos sentidos e práticas do patrimônio cultural que demonstram a vitalidade contemporânea da luta pela vida da memória nacional. Verifica-se, porém, que o Estado vai perdendo seu protagonismo exclusivo. Vê-se que tal como no caso internacional do *Black Lives Matter*, o movimento social no Brasil recente se afirmou como agente da defesa e renovação dos sentidos contemporâneos do patrimônio cultural, proclamando que lembrar é preciso, pois memória é direito que sustenta a cidadania.

25. Algumas realizações pontuais implementadas pelo Iphan soam como exceção ao padrão dominante. Assim, em 2007, no âmbito do projeto *Arte e Patrimônio*, foi selecionada a criação do antimonumento intitulado *Jaz*, de autoria do artista paulista João Loureiro, que concebeu a instalação de um busto de bandeirante em vitrine subterrânea, aludindo à solução de um mausoléu, como que enterrando a memória da violência do colonialismo. Seu significado se fortalece pela sua localização junto ao complexo da redução jesuíta de índios guaranis de São Miguel das Missões, no Rio Grande do Sul. Disponível em: <portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/jaz.pdf>. Certamente, ainda mais significativas são as ruínas do Cais do Valongo, na cidade do Rio de Janeiro, que pela intervenção arqueológica, realizada em 2011, tirou do esquecimento a história do principal porto de entrada de africanos escravizados no Brasil e nas Américas, e logo em 2017 passou a integrar a lista de Patrimônio Mundial da organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e a Cultura (Unesco). Informações disponíveis em: <portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1605/>. Acesso em: 18 mai. 2021.

REFERÊNCIAS

Atique, F. **Arquitetura evanescente: O desaparecimento de edifícios cariocas em perspectiva histórica**. São Paulo: Edusp / Fapesp, 2019.

Calabre, L. **Políticas culturais no Brasil: Dos anos 1930 ao século XXI**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

Cury, M. C. (org.). **Museus e indígenas: Saberes e ética, novos paradigmas em debate**. São Paulo: Secretaria da Cultura / ACAM Portinari / Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, 2016.

Fonseca, C. L. **O patrimônio em processo: Trajetória da política federal de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: UFRJ / Iphan, 1997.

Furtado, C. **Cultura e desenvolvimento em época de crise**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

Knauss, P. "Morte e vida da memória nacional". **Comunicação e Memória**, v. 1, n. 2, p. 14-21, 2021.

Oliveira, F. **Rio Grande do Sul: Um novo Nordeste**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.

_____. **Morte da memória nacional**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

_____. **Morte da memória nacional**. 2ª ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Topbooks, 1991.

Oliveira, J. P. "A refundação do Museu Magüta: Etnografia de um protagonismo indígena". In: Magalhães, A. M.; Bezerra, R. Z. (org.). **Coleções e colecionadores: A polissemia das práticas**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2012. p. 201-18.

Santos, S. S. **Ecomuseus e museus comunitários no Brasil: Estudo exploratório de possibilidades museológicas**. Dissertação (Mestrado em Museologia). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2017.

Seligmann-Silva, M. "Antimonumentos: Trabalho de memória e de resistência". **Psicologia USP**, v. 27, n. 1, p. 49-60, 2016.

Sodaro, A. "Museus memoriais: A emergência de um novo modelo de museu". **PerCursos**, v. 20, n. 44, p. 207-31, 2019.

Veloso, M. "Nasce a Academia SPHAN". **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 24, p. 77-95, 1996.

_____. **O tecido do tempo: O patrimônio cultural no Brasil e a Academia SPHAN – A relação entre modernismo e barroco**. Brasília, DF: Editora UnB, 2018.

EDUARDO MORETTIN

Cinemateca Brasileira: o sequestro e a destruição de nossa memória audiovisual*

> O projeto do governo é exterminar-nos:
> artistas, intelectuais, cineastas, professores...
> que somos o "marxismo cultural"...
>
> Jean-Claude Bernardet (2019)

> sempre haverá um papel a ser cumprido pelo intelectual que resolva sair da perplexidade e se recuse a cair no desespero
>
> Paulo Emilio Salles Gomes, 1973 (2021)

A Cinemateca Brasileira é a instituição federal responsável pela documentação, preservação e difusão de nossa memória audiovisual. Criada por iniciativa de Paulo Emilio Salles Gomes em 1946, ela armazena o que restou do acervo de filmes brasileiros, bem como a coleção de telenovelas

* Este texto retoma o artigo de minha autoria, intitulado "O sequestro de nossa memória audiovisual" (2020). Uma versão revista e ampliada foi publicada em 2021 pela Revista Eletrônica de Comunicação, Informação e Inovação em Saúde (Morettin, 2021). Sem o apoio e os documentos fornecidos por Almir Almas, Carlos Augusto Calil e Maria Dora Mourão as reflexões presentes neste texto não seriam possíveis.

e tele reportagens da TV Tupi, além de equipamentos cinematográficos e milhares de documentos, como cartazes, roteiros, artigos de jornal, correspondências, livros, fotografias, entre outros. No que diz respeito ao arquivo fílmico, é um dos maiores da América Latina, composto por 30 mil títulos em 250 mil rolos de películas armazenados em seus 20 laboratórios climatizados e com controle de umidade. Tanto no Brasil como no exterior, inúmeros documentários e pesquisas, acadêmicas ou não, produzidos com material arquivístico somente puderam passar a existir em virtude do amplo e bem-organizado acervo da Cinemateca Brasileira. O interesse por tudo aquilo que envolve a cultura cinematográfica é fomentado a partir de cursos, mostras e sessões organizados com apurado critério nas duas salas de projeção abarcadas com os melhores equipamentos e mais avançada estrutura que há para o setor. Tudo isso somente é possível em função da existência de um corpo de técnicos capacitados para atuar naquilo que se configura razão de ser da instituição: preservação, restauração e difusão. A Cinemateca é, portanto, instituição viva, aberta à riqueza, pluralidade e diversidade que caracterizam e constituem a produção cultural e cinematográfica do Brasil.

O empenho em descrever neste trabalho as atividades da Cinemateca Brasileira e o que ela representa para toda sociedade reforça a convicção de que, mesmo em meio à gravidade do quadro atual, a instituição sobreviverá. Não será por vontade do atual governo ou por virtude de moto-contínuo, mas pela reação da nossa sociedade civil e da Justiça de nosso país ao conjunto de desacertos que a atingiu em cheio. O quadro crítico da Cinemateca, instaurado em 2020, é exemplo, infelizmente, do *modus operandi* característico do governo Bolsonaro em relação aos valores culturais, que se pauta pelo esgotamento, destruição e asfixia de cada uma das instituições que estão sob sua alçada.

Em 07 de agosto de 2020, a Associação de Comunicação Educativa Roquette Pinto (Acerp), organização social responsável pela administração da Cinemateca Brasileira desde 2018[1], passou as chaves da instituição para o representante da Secretaria do Audiovisual. Esse fato ilustrou a disposição geral para com o setor. Em primeiro lugar, cabe observar que são sempre os adjuntos, substitutos e representantes dos órgãos federais que respondem pelos titulares nos momentos em que a sua presença é requerida – sinal já temerário do frágil compromisso com as eventuais

1. Explicarei à frente os motivos que levaram a Cinemateca Brasileira ser administrada por um organismo social sem fins lucrativos.

ações acordadas em reuniões com os interessados em resolver ou encaminhar soluções. Por exemplo, na sessão virtual da Câmara dos Deputados, coordenada pela deputada federal Jandira Feghali, ocorrida no dia 30 de julho de 2020 e intitulada "A crise na Cinemateca Brasileira"[2], mesmo diante de soluções urgentes, não compareceram nem o ministro do Turismo e muito menos o responsável pela Secretaria Especial da Cultura – secretaria e ministério ao qual se subordinam a Cinemateca – mas seus assessores, que não acompanharam o evento até o final.[3]

Fato imensamente mais grave foi a presença, amplamente noticiada pelos diferentes meios de comunicação, de viaturas da Polícia Federal e de seus agentes armados com metralhadoras a fim de "garantir" que a "reintegração de posse" fosse concluída. Pela primeira vez em sua história, a ameaça de uso da violência pairou no espaço o qual é dedicado à preservação, restauração e difusão de nossa memória audiovisual.

É preciso aqui abrir um breve parêntesis para explicar que a Cinemateca já vinha agonizando desde 2013, depois de ter experimentado seu apogeu entre 2008 e 2012.[4] Em janeiro de 2013, o Ministério da Cultura, posteriormente extinto pelo governo Bolsonaro em janeiro de 2019, afasta seus dirigentes e interrompe o aporte de recursos dados à Sociedade de Amigos da Cinemateca (SAC), parceira da instituição desde o momento de sua criação em 1962.[5] Além da interrupção dos trabalhos em virtude da demissão de técnicos contratados pela SAC para cum-

2. Disponível em: <www.camara.leg.br/evento-legislativo/59806/sessao/523225?video=1596119599293>. Acesso em: 02 ago. 2021.

3. Em 12 de abril de 2021, nova sessão online foi convocada pela mesma deputada a fim de cobrar do governo respostas e ações, dado que já se passavam oito meses sem que nenhuma das promessas feitas até então fossem cumpridas. No vídeo dessa sessão, em 2h35min17s, o representante do governo federal afirmava que em 45 dias; ou seja, em maio de 2021, a sociedade civil poderia esperar encaminhamentos concretos ao problema enfrentado pela Cinemateca. Como se pode constatar, tratava-se de mais uma das inúmeras promessas não cumpridas. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q-kkgpaIR1I>. Acesso em: 02 ago. 2021.

4. Fato que pode ser constatado pela leitura dos relatórios de atividades do período, disponíveis no site da Cinemateca Brasileira: <cinemateca.org.br/institucional/relatorios-institucionais>. Acesso em: 02 ago. 2021

5. Baseio-me aqui em texto de Carlos Augusto Calil (2021) sobre a história da Cinemateca Brasileira. Calil, C. A. "Com 5 incêndios e desprezo do poder público, história da Cinemateca virou pesadelo kafkiano". *Folha de S. Paulo*, 07 ago. 2021 Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2021/08/com-5-incendios-e-desprezo-do-poder-publico-historia-da-cinemateca-virou-pesadelo-kafkiano.shtml>. Acesso em: 24 ago. 2021.

prir diferentes atividades fins, novo regimento é publicado, enfraquecendo-a do ponto de vista institucional. Decorrente desta situação de abandono, em fevereiro de 2016 ocorre o quarto incêndio sofrido em sua história, com a perda de mais de mil rolos de filmes em nitrato de celulose. Esta perda levou o Ministério da Cultura, já sob o governo de Michel Temer, a coordenar o processo que resultou, alguns meses depois, na publicação de edital público para que uma entidade sem fins lucrativos administrasse as instalações e o acervo da Cinemateca – edital vencido pela Acerp naquele mesmo ano.

Fechado o parêntesis, volto ao imbróglio Acerp e governo federal. Antes de mais nada, é importante ressaltar que a Acerp não teve seu contrato interrompido com o governo federal por suposto vínculo ao "marxismo cultural".[6] O único acerto de sua gestão foi o de manter, mesmo que em número reduzido, as trabalhadoras e os trabalhadores que continuaram, com esforço e dedicação, as diversas e complexas frentes de trabalho.[7] Já dentre os desacertos estão a substituição do logotipo criado, em 1954, por Alexandre Wollner, ato simbólico que representa a ruptura com o passado, que, logo em seguida, foi acompanhado por outro desacerto ainda mais concreto e nocivo: a não convocação do Conselho Consultivo – órgão responsável pela observância dos princípios que regem a Cinemateca e, como indicado em sua denominação, instância a ser consultada no momento da escolha de um novo diretor. Por meio de notificação extrajudicial ao então ministro da Cultura, em setembro de 2018, Carlos Augusto Calil, incansável defensor da Cinemateca e do cinema brasileiro, e a escritora Lygia Fagundes Telles já denunciavam o desrespeito às salvaguardas responsáveis por garantir a autonomia

6. Como se sabe, esse termo é empregado pela extrema direita, no Brasil e nos Estados Unidos, para se referir à "guerra cultural" que deve ser empreendida pelo governo. Seu entendimento é de que as universidades e instituições culturais públicas foram ocupadas por representantes da esquerda. Por isso, cabe sua eliminação. Significativo deste processo é o que se passa com a Fundação Cultural Palmares, órgão federal criado em 1988 para promover e preservar os valores históricos e culturais da comunidade afro-brasileira. O atual presidente da instituição anunciou em junho passado o expurgo do acervo da biblioteca de livros considerados de esquerda e "de obras pautadas pela revolução sexual". Dentre os livros a princípio excluídos, *O Capital*, de Karl Marx, e *Bandidos*, de Eric Hobsbawn. Ver: "Retrato do acervo: três décadas de dominação marxista na Fundação Cultural Palmares". *Fundação Cultural Palmares*, 11 jun. 2021. Disponível em: <www.palmares.gov.br/wp-content/uploads/2021/06/cnirc01_liminar_v2_08_07.pdf>. Acesso em: 02 ago. 2021.

7. Até 2013 o corpo técnico da Cinemateca Brasileira era composto por mais de 120 trabalhadores. No momento do fechamento da instituição, em agosto de 2020, o total era de 62. Ver: Morettin, 2020.

técnica, administrativa e financeira da instituição. Estabelecidas juridicamente durante a incorporação da Fundação Cinemateca Brasileira ao Estado, em 1984, por meio da Fundação Nacional Pró-Memória, essas salvaguardas foram criadas justamente para impedir o desvirtuamento das funções precípuas, zelando, assim, pelo seu bom funcionamento, e impedindo, por exemplo, que o acervo saísse da cidade de São Paulo.[8]

Tiago Batista, diretor do centro de conservação da Cinemateca Portuguesa, comentou a propósito de um vídeo postado em agosto de 2019 nas redes sociais: "*Coisas muito assustadoras que se estão a passar na Cinemateca Brasileira*". O curta de cinco minutos tinha como abertura a apresentação de um deputado estadual em um gesto de continência, tendo ao seu lado o então superintendente da Acerp e dois assessores, sendo um deles um militar que passa a discorrer sobre o projeto de uma mostra de filmes cuja temática era o Exército – proposta que não se efetivou, pois, como sabemos, o forte deste governo não é realizar e construir. O vídeo infame e, de fato, assustador, terminava com o lema patriótico-religioso do atual governo que nos castiga desde o seu início.[9]

Com militares e políticos de orientação conservadora circulando pela instituição, a Acerp estava, portanto, aparelhada – aparelhamento que vemos em muitas instituições culturais em âmbito federal e as quais são administradas por pessoas absolutamente despreparadas para o exercício da função pública.

O alinhamento "ideológico" não impediu, porém, que o contrato de gestão mantido pela Acerp desde 2015 com o Ministério da Educação não fosse renovado ao final de 2019. Para o governo, o contrato da Acerp para a administração da Cinemateca, efetivado por meio de um aditivo ao contrato principal assinado, então, com o Ministério da Educação e o Ministério da Cidadania[10], perdia sua validade ao final desse período. A

8. Este boato circulou em julho de 2020, em meio a troca de responsáveis pela Secretaria Especial da Cultura (SEC), órgão vinculado hoje ao Ministério do Turismo, como já disse, vínculo indicativo de quanto o atual governo se preocupa com a cultura.

9. O referido vídeo esteve disponível no perfil pessoal de Tiago Batista no Facebook, em 2019. No entanto, em abril de 2022 o perfil não existe mais e atualmente não há como acessar o material ali postado. A efemeridade dessas publicações é característica das redes sociais digitais.

10. O caos administrativo causado pela extinção do Ministério da Cultura pelo governo Bolsonaro e o repasse das responsabilidades da Cinemateca para outros dois ministérios, o da Cidadania e depois o do Turismo, também contribuíram para ineficiência de todo e qualquer processo administrativo.

partir dessa medida, os repasses de recursos deveriam, assim, ser interrompidos – o que ocorreu já no início de 2020.

Os motivos da cizânia nas hostes governistas são obscuros – como tudo o que povoa as mentes dos que hoje ocupam o Palácio da Alvorada e a sede dos edifícios ministeriais – mas as disputas entre os grupos que estão no poder fizeram as suas vítimas: a Cinemateca Brasileira, suas trabalhadoras e seus trabalhadores. Os compromissos financeiros junto aos fornecedores e funcionários pararam de ser cumpridos desde abril de 2020. Em meio à pandemia, mais de 60 funcionários e suas famílias ficaram desempregadas (Morettin, 2020).

Com as chaves da instituição desde agosto de 2020, a Secretaria Especial da Cultura e o Ministério do Turismo se comprometeram a lançar edital de chamamento a fim de selecionar uma nova associação para a administração da Cinemateca – lançamento que ocorreu apenas no dia 30 de julho de 2021, um dia após o incêndio que atingiu uma das sedes da instituição em mais um ato de despreparo do governo federal, sem deixar respostas diante do ocorrido e sem querer assumir a culpa pela omissão com a qual vem tratando o caso.

Desde então, a Cinemateca abriga em suas dependências apenas funcionários que cuidam da chamada manutenção predial: jardineiros, seguranças, bombeiros etc. Em vista disso, o site do Banco de Conteúdos Culturais (BCC), no qual era disponibilizado ao público todo conteúdo que havia sido digitalizado, como cartazes, roteiros e filmes dos mais variados, do cinema silencioso às obras de Glauber Rocha, está fora do ar desde outubro de 2020. Um blecaute no bairro em que se situa a Cinemateca provocou a queda de vários sistemas, dentre eles o que alimentava o BCC. Como não há nenhum técnico especializado situado na instituição, o sistema não é religado e o site permanece inacessível. É de se imaginar, portanto, os riscos enfrentados pelo acervo documental e cinematográfico.

O Ministério Público Federal (MPF) também se posicionou contra essa situação e moveu bem fundamentada ação civil contra a Secretaria Especial da Cultura por omissão, tendo em vista que a situação da Cinemateca era e é de abandono. Na ação, o MPF solicitava a assinatura de contrato emergencial com nova organização social sem fins lucrativos e o estabelecimento do Conselho Consultivo. Infelizmente, além de ser questionada pela Advocacia Geral da União em agravo de final de julho de2020, a ação foi indeferida no ano passado pela juíza federal que arbitrou o processo, avaliando que as demandas eram desprovidas de sentido.[11] O amplo movimento de ideias não foi o suficiente para que as duas instâncias compreendessem de fato a real dimensão do problema. Para elas, a assinatura dos contratos emergências de limpeza, fornecimento de água e energia elétrica, vigilância etc., serviços certamente fundamentais e sem os quais nenhuma instituição pode abrir as suas portas, sinalizam que a preservação do acervo está garantida. Desconhece-se tanto o que está implicado nas tarefas do dia a dia dos arquivos fílmicos quanto a necessidade de técnicos especializados, com conhecimento e experiência, para lidar com as especificidades dos acervos. O MPF continua atuante, cobrando da Secretaria Especial da Cultura ações e responsabilidades.

Desde o início de 2020 a Cinemateca Brasileira foi notícia em diversos programas jornalísticos na televisão, foi motivo de posts nas mídias sociais e assunto de podcasts no Brasil. Mesmo que o assunto seja a crise, não deixa de ser alentador que as questões da preservação sejam disseminadas pela sociedade brasileira, em boa parte conduzidas pela Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA). O manifesto "A Cinemateca Brasileira pede socorro" contava até o dia 14 de agosto de 2020 com mais de 20 mil assinaturas, entre intelectuais, artistas, cineastas, associações nacionais e internacionais.[12] Inúmeros artigos foram e serão escritos aqui e no exterior, como o publicado no início de agosto de 2020 pela revista *Sight and Sound*[13] e o de Darlene Sadlier pela Black Cinema (Sadlier, 2021).

A Federação Internacional de Arquivos de Filme (FIAF) escolheu Walter Salles para receber o FIAF *Award* de 2020, prêmio já conferido a cineastas como Ingmar Bergman, Agnès Varda e Christopher Nolan. O prêmio reconhece a imensidão de sua obra, mas também expressa o apoio da associação à Cinemateca Brasileira, membro histórico da associação. Em outubro de 2020, belíssimo vídeo produzido pela FIAF com mensa-

11. No dia 23 de agosto de 2021, ocorreu nova audiência pública de conciliação entre os representantes do governo federal e MPF. Nova sessão foi agendada para outubro, mas há expectativa de que contrato emergencial de 90 dias seja assinado para que funcionários especializados possam reestabelecer o mínimo das rotinas de um arquivo audiovisual.

12. O manifesto está disponível em: <https://secure.avaaz.org/community_petitions/po/governo_federal_secretaria_especial_de_cultura_sec_cinemateca_brasileira_pede_socorro/>. Acesso em: 21 mar. 2022.

13. Disponível em: <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/features/brazils-film-archive-facing-wipeout>. Acesso em: 02 ago. 2021.

gens de apoio de representantes de 32 instituições filiadas foi exibido na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, ocorrida em novembro, e projetada nas paredes externas da instituição em ato de protesto.[14]

Desde 2020, a sociedade vem se mobilizando, como nas sessões ocorridas na Câmara Federal, momento importante de construção de alianças e de formulação de propostas efetivas e concretas para que seja encontrada alguma solução de curto prazo. Manifestações foram organizadas em defesa da Cinemateca pela Associação Paulista de Cineastas (APACI) e pelos movimentos #SOSCinemateca, #SOSTrabalhadoresDaCinemateca, #CinematecaAcesa e Cinemateca Viva. Cineastas, atores e atrizes de diferentes gerações, como Cacá Diegues, Mariana Ximenes, Fernanda Montenegro, Paloma Rocha, Arnaldo Jabor, Walter Salles, Tata Amaral e Jeferson De, dentre muitos outros, denunciam a situação de descaso com o acervo que eles, como parte dos cerca de dois mil depositantes que deixaram seus rolos de filme ou HDs sob a guarda da Cinemateca, construíram.

Por fim, no dia 07 de agosto de 2021, em frente à Cinemateca Brasileira, grande concentração popular nos fez lembrar que há um ano as portas se encontram fechadas, movimento que encontrou adesão nas cidades do Rio de Janeiro, Curitiba e Brasília. Como pode ser constatado, não faltaram manifestos, declarações e avisos, sendo o mais recente o dado por Kleber Mendonça Filho no último Festival de Cannes, alertando a comunidade internacional sobre a gravidade do problema.

Infelizmente, a inação federal persistiu e a destruição sobreveio.

No final da tarde do dia 29 de julho de 2021, um incêndio atingiu as dependências de uma das sedes da Cinemateca Brasileira, situada em terreno de 8.000 m² próximo à zona cerealista da cidade de São Paulo.[15] Essa unidade vinha recebendo investimentos públicos da instituição desde 2006 para abrigar o Museu do Cinema Brasileiro, o Centro de Referência Audiovisual (CRA) e, fundamentalmente, um novo arquivo de filmes, dado que o da sede principal já se encontrava com a sua capacidade limitada e a intenção era a de expandir o seu acervo. Os dois depósitos climatizados construídos neste espaço tinham capacidade para 25 mil rolos. Foram anos gastos, portanto, com estudos arquitetônicos e técnicos, limpeza dos espaços, adequações, instalações de novas áreas de guarda de acervo, armazenamento de materiais e equipamentos, sempre contando com o apoio de recursos públicos, com o intuito de adaptar o antigo galpão industrial para as finalidades idealizadas.

Esse espaço físico foi destruído pelo fogo, mas, desgraçadamente, as perdas não se restringiram ao edifício e a todo o esforço despendido em sua qualificação. Quatro toneladas de documentação relativa às políticas públicas para o setor cinematográfico no Brasil desapareceram para sempre, assim como equipamentos, que integrariam o futuro museu acima mencionado, e filmes, em quantidade ainda incerta. Também foram consumidos pelo incêndio parte do acervo textual do cineasta Glauber Rocha, além de parcela dos filmes realizados pelos alunos e alunas do Departamento de Cinema, Rádio e Tv da Escola de Comunicações e Artes da USP.[16]

O esforço empreendido por trabalhadores, gestores e toda comunidade cinematográfica para que o padrão de qualidade da Cinemateca Brasileira fosse mantido não resistiu, portanto, ao descaso e ao abandono dispensados pelo governo Bolsonaro à cultura.

O fogo que consome a Amazônia, o Pantanal, o Museu Nacional e a memória audiovisual brasileira demonstra que não estamos diante de coincidências, de fatos isolados, mas de um ataque, projeto articulado de destruição levado a cabo pelas autoridades que governam nosso país (Bochener, 2018).

Precisamos demonstrar nossa indignação, união e força, e quando uso a primeira pessoa do plural me refiro a todos os que amam cinema e lutam pela sua história e preservação. Quando Paulo Emilio nos anos 1950 indagava "não há cultura sem perspectiva histórica, e como conhecer a história do cinema se os filmes não foram conservados?" (GOMES, 1981, p. 11), certamente não imaginava o tamanho do desafio que teríamos pela frente.

Este duro golpe não nos desviará da tarefa que se impõe: junto com

14. O vídeo está disponível em: <https://www.fiafnet.org/pages/News/Cinemateca-Brasileira-video-messages.html>. Acesso em: 02 ago. 2021

15. Como demonstra Calil, se tivéssemos técnicos dentro da instituição os danos, talvez, fossem menores naquele que é o quinto incêndio de sua história. Calil, C. A. "Com 5 incêndios e desprezo do poder público, história da Cinemateca virou pesadelo kafkiano". *Folha de S. Paulo*, 07 ago. 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2021/08/com-5-incendios-e-desprezo-do-poder-publico-historia-da-cinemateca-virou-pesadelo-kafkiano.shtml>. Acesso em: 24 ago. 2021

16. No momento em que escrevo esta nota, não há certeza sobre o que de fato se perdeu com o incêndio.

a sociedade civil, é preciso redobrar nossa luta para que consigamos reverter esta situação desastrosa.

A Cinemateca Brasileira sobreviverá![17]

REFERÊNCIAS

Bernadet, J.-C. "Asfixia". **Blog do Jean-Claude**, 15 abr. 2019. Disponível em: <https://outraspalavras.net/jcbernardet/page/2/>. Acesso em: 30 ago. 2020.

Bochner, R. "Memória fraca e patrimônio queimado". **Revista Eletrônica de Comunicação, Informação e Inovação em Saúde**, v. 12, n. 3, p. 244-8, 2018.

Gomes, P. E. S. "Contra fato há argumento". In: **Cinema e política**. Seleção de Carlos Augusto Calil. São Paulo: Penguin / Companhia das Letras, 2021. p. 143-4.

——. "O congresso de Dubrovnik". In: Gomes, P. E. S. **Crítica de cinema no Suplemento Literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. v. 1. p. 11-14.

Morettin, E. "Cinemateca Brasileira: O sequestro e a destruição de nossa memória audiovisual". **Revista Eletrônica de Comunicação, Informação e Inovação em Saúde**. v. 15, n. 3, p. 553-60, 2021.

Morettin, E. "O sequestro de nossa memória audiovisual". **Jornal da USP**, São Paulo, 14 ago. 2020. Disponível em: <https://jornal.usp.br/artigos/o-sequestro-de-nossa-memoria-audiovisual>. Acesso em: 02 ago. 2021.

Sadlier, D. J. "The Taking of the Cinemateca Brasileira". **Black Camera**, v. 12, n. 2, p. 591-610, 2021.

17. Em 29 de dezembro de 2021, foi assinado o Contrato de Gestão, com vigência de 5 anos, entre a Secretaria Especial de Cultura do Ministério do Turismo e a Sociedade de Amigos da Cinemateca, Organização Social que administrará a instituição pelo período indicado. Em 21 de março de 2022 sua biblioteca foi reaberta e em 13 de maio as sessões de cinema foram retomadas.

Os monumentos e seus lugares

MARCOS NAPOLITANO

Ainda temos tempo para os heróis? O "bota-abaixo" das estátuas e a crise do pacto histórico nas sociedades contemporâneas

> Assim como sobre os homens, também sobre os monumentos, o tempo não abdica de seu direito.
>
> Goethe

A GUERRA ÀS ESTÁTUAS E A CRISE DO PACTO HISTÓRICO

Um frenesi antimonumentos tomou conta das principais cidades do mundo, sobretudo nos Estados Unidos e na Europa, no ano de 2020. Manifestantes antirracistas em fúria desencadearam uma verdadeira guerra às estátuas que homenageiam personagens históricos ligados ao colonialismo ou à escravidão.

No dia 07 de junho daquele ano, manifestantes derrubaram a estátua do "comerciante" inglês Edward Holston (1636-1721), erguida no final do século XIX, localizada no centro de Bristol, na esteira dos protestos que se seguiram à morte do afrodescendente George Floyd pela polícia de

Minneapolis em maio. Além de derrubada, a estátua foi jogada no rio que corta a cidade. Holston era um traficante de escravos responsável pelo transporte e comercialização de cerca de 84 mil africanos escravizados para as Américas, dos quais cerca de 19 mil morreram durante a travessia atlântica. No dia 20 de junho, a estátua de Cristóvão Colombo foi decapitada em Boston. Outros tantos exemplos seriam possíveis.

A ação direta da multidão acirrou o debate público sobre o que fazer com monumentos "indesejáveis" que remetem a "questões sensíveis", eufemismo criado para designar a memória das violências e crimes em massa, muitos deles cometidos por personagens considerados heróis em vários países. Basicamente, três posições se formaram ao longo do debate: a) a ação direita de derrubar as estátuas de racistas e colonialistas, sem maiores mediações, era não só legítima politicamente, como eticamente necessária; b) a retirada das estátuas de personagens polêmicos do espaço público deveria ser negociada entre movimentos sociais e poder público, posto que aqueles monumentos eram patrimônios históricos e artísticos que transcendiam o homenageado; c) as estátuas e monumentos deveriam ser mantidos, em princípio, com a devida contextualização crítica do seu significado histórico. Todas as três posições tinham bons argumentos e quanto mais o index dos personagens indesejáveis para os movimentos antirracistas crescia, mais o debate se acirrava. Afinal, se a derrubada de um personagem local e obscuro como Holston tinha sido assimilada, as coisas não foram tão tranquilas quando os manifestantes se voltaram contra a estátua de Churchill e Gandhi, em Londres, personagens históricos com muito mais camadas de sentido na memória social e na própria narrativa histórica. No caso de Churchill alguém lembrou que para além do herói do Ocidente democrático que enfrentou Hitler, ele também fora um odiento colonialista. Gandhi, até então quase unanimidade entre os ícones da luta por justiça no mundo todo, foi lembrado como advogado defensor da minoria hindu na África do Sul, onde morou entre 1893 e 1915, que proferiu comentários pouco lisonjeiros sobre os hábitos dos africanos. Vale lembrar que a antipatia dos africanos por Gandhi já tinha provocado a remoção da sua estátua da Universidade de Gana, em dezembro de 2018, com apoio de vários professores da instituição.[1]

Na verdade, desde 2015 o mundo assistia a um movimento crescente

1. "Estátua do 'racista' Gandhi foi removida de Universidade". *Gazeta do Povo*, 14 dez. 2018. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/educacao/estatua-do-racista-gandhi-foi-removida-em-universidade-de-gana-9v6k0gsjce9wyt7dpybzc6lla/>. Acesso em: 15 mar. 2021.

pela remoção de estátuas de personagens históricos envolvidos com o colonialismo e com o racismo. O debate recente começou nos Estados Unidos, a partir do massacre perpetrado por um supremacista branco em uma Igreja de Charleston, matando nove afro-americanos, ocorrido em junho de 2015. Antes da sua ação, se exibiu na internet portanto armas e a bandeira dos Estados Confederados durante a Guerra Civil (1861-1865), símbolo frequentemente utilizado por racistas e supremacistas estadunidenses. A partir deste episódio, o estado da Carolina do Sul retirou a bandeira da área do Capitólio estadual, transferindo-a para um museu militar. Outros monumentos e símbolos confederados, que se transformaram em símbolos de grupos racistas e extremistas, passaram a ser questionados, acirrando ainda mais a polarização na sociedade estadunidense durante a presidência de Donald Trump (2017-2021).

Em agosto de 2017, a discussão sobre a retirada da imponente estátua equestre do General Robert Lee, comandante confederado, erigida em 1924 na cidade de Charlotesville (Virgínia) acabou se transformando em um conflito violento entre manifestantes de esquerda antirracistas e da extrema-direita racista reunidos sob o movimento "UnitetheRight", ocasionando a morte de três manifestantes e dezenas de feridos (Avila, 2019, p. 247-66). Entre 2015 e 2020, 82 monumentos e estátuas alusivos à memória confederada da Guerra Civil haviam sido removidos.[2]

Vale lembrar que a memória da Guerra Civil americana está no epicentro desta polêmica recente em torno dos monumentos e estátuas, implicando, em última instância, na revisão da própria memória do país como um todo. Ao que parece, as três vertentes que se solidificaram na memória social sobre a Guerra Civil estadunidense estão em xeque. São elas: a) a Guerra Civil como luta pela emancipação dos escravos; b) a Guerra Civil como momento de refundação de um país unido, liberal e moderno, espelhado pelo Norte industrializado; c) a Guerra Civil como "Causa Perdida" do Sul, com foco na nostalgia de um mundo patriarcal e aristocrático varrido pela modernidade.[3] Estas três vertentes, muito di-

2. "Confederate monuments are falling, but hundreds still stand. Here's where". *The Washington Post*, 19 jun. 2020. Disponível em: <www.washingtonpost.com/graphics/2020/national/confederate-monuments>. Acesso em: 15 mar. 2021.

3. Os filmes "O nascimento de uma nação" (*The Birth of a Nation*, David Griffith, 1915) e "...E o vento levou" (*Gone with the Wind*, Victor Flemming, 1939) podem ser considerados os grandes monumentos audiovisuais desta vertente de memória. Aliás, a relação

ferentes entre si, obviamente, não dão conta da complexidade histórica do evento.[4] Nem a motivação inicial da Guerra foi a luta pela emancipação dos escravos, nem o Norte vitorioso ajudou a superar o racismo e a segregação legalizada no Sul Profundo (em nome de um pacto federalista), nem o mundo da Plantation sulista era uma idade de ouro feliz, onde escravos e senhores viviam pacificamente, sob um elegante patriarcado, antes dos ianques brutos destruírem tudo. Independentemente de qualquer criticismo historiográfico, estas três camadas parecem ter convivido como matriz do "pacto histórico" da "América" contemporânea, isolando politicamente tanto uma memória extremista, cujo símbolo é a odiosa Ku Klux Klan, como uma memória radical do "nacionalismo negro", cuja expressão maior foram os Panteras Negras. Justamente é este pacto que está sob suspeita, e não parece mais dar conta dos novos atores políticos que emergem na sociedade.

No Brasil, a memória da ditadura militar está no centro das disputas sobre o sentido do passado recente (Napolitano, 2015), acirradas em função da crise política que o país vive desde o segundo mandato de Dilma Rousseff, que seria deposta por um golpe parlamentar com grande apoio na sociedade civil, em 2016. Além disso, outro foco de questionamento pelos movimentos antirracistas e pelo movimento indígena é a romantização do passado colonial e escravista, cuja violência original foi diluída na gesta heroica nacional e na ideologia da mestiçagem construída nos anos 1930, desconstruídas desde os anos 1980 pela "história dos vencidos" e pelo novo Movimento Negro. Em setembro de 2016, teve grande repercussão a pichação realizada contra o *Monumento às bandeiras* e a estátua do Borba Gato, monumentos à identidade bandeirista de São Paulo, que foram pintados com tinta vermelha, alusão ao sangue das vítimas do colonizador. Em 2020, o debate sobre estes e outros monumentos voltou à cena, na esteira dos protestos nos Estados Unidos e na Europa.

Na América Latina, o "estalido social" do Chile não poupou as estátuas dos heróis nacionais, justamente em um país que parecia cioso, à esquerda e à direita, dos símbolos pátrios de sua nacionalidade. Desde o fim de 2019, centenas de monumentos foram danificados, com os manifestantes derrubando as estátuas de Francisco de Aguirre e Pedro de Valvídia, "conquistadores espanhóis" do norte e do sul chilenos, respectivamente, mas o caso mais impactante foi a vandalização e reapropriação da estátua equestre do General Balquedano[5], situada no epicentro do protesto, a Praça Itália rebatizada de "Plaza de la Dignidad". O herói militar nacional, que também sofreu uma tentativa de derrubada à força mal-sucedida, acabou sendo pichado, ornamentado com vários adereços, ocupado pela multidão, gerando inclusive a imagem mais icônica do protesto, a fotografia encimada pela bandeira mapuche, etnia nativa que luta por autonomia e problematiza narrativas da nacionalidade chilena à direita e à esquerda.

Estas ações não apenas expressam a crise de um pacto social, mas também de um "pacto histórico", aqui entendido como o convívio de matrizes de memória diferentes entre si no trato de passados traumáticos, mas que informam atores políticos que disputam posições dentro de um quadro político-institucional, respeitando a regra geral do jogo. A percepção de um pacto entre grupos sociais conflitivos, muito comum em sociedades com forte hegemonia liberal-democrática, não significa pacificação dos conflitos sociais e das disputas político-ideológicas, nem deve sugerir uma simetria perfeita entre os grupos sociais. A função de pactos sociais e históricos, mesmo não expurgando os conflitos sociais inerentes às sociedades capitalistas, atuam para mitigar forças de ruptura diversas, à esquerda e à direita. Assim, um "pacto histórico" faz com que os atores políticos e grupos sociais diversos, mesmo em situação de conflito, compartilhem certas visões comuns do passado, como se fosse uma memória hegemônica e institucionalizada. Quando este pacto é bem-sucedido, por consenso ou coerção, as vozes dissonantes têm pouca capacidade de transformar suas críticas em ações contundentes contra seus símbolos, instituições e narrativas.

Vejamos alguns exemplos. O papel que a Revolução Francesa passou a desempenhar a partir da III República (1876) ou o papel que a Revolução Americana desempenhou depois da Guerra Civil para democratas liberais e republicanos que afiançaram o sistema político federativo dos Estados Unidos pode ser definido como um "pacto histórico". Estes pactos se afirmam por consenso entre segmentos das elites, mas

entre cinema e monumentalização do passado tem sido um tema da história e da crítica de cinema. Ver: Xavier (1999); Napolitano (2007, p. 65-83).

4. Para mais detalhes sobre estas vertentes de memória, ver: Junqueira (2018, p. 126-30).

5. Manuel Balquedano foi um herói militar chileno durante a Guerra do Pacífico (1879-1884) e durante a Ocupação da Araucania na campanha militar contra os Mapuches (1861-1883), além de presidente interino por um breve período em 1891. Sua estátua foi esculpida por Virginio Arias e, depois de novas tentativas de retirada à força pelos manifestantes, foi retirada em 12 de março de 2021 para restauro pelo poder público, em meio a uma cerimônia militar.

também por coerção e silenciamento dos "de baixo" e de grupos divergentes, transformando eventos traumáticos em memória comum "fundacional" de uma sociedade nacional. Podem ser bem-sucedidos, sendo inclusive incorporados pelas classes populares e movimentos de contestação na luta por direitos, como ocorreu com as duas referidas revoluções, mas também podem ser mal-sucedidos, apesar de toda força da propaganda oficial. Os regimes comunistas em alguns países do Leste Europeu, por exemplo, nunca conseguiram impor um mito fundacional socialista a uma memória de resistência nacionalista e religiosa, cultivada silenciosamente no mundo privado por décadas, apesar da repressão e da propaganda oficial, e que veio à tona após a queda do Muro de Berlim (Robin, 2017).

Em momentos de crise social aguda ou de emergência de projetos alternativos de ruptura radical com o "sistema político" e valores civilizacionais, estes pactos históricos costumam ser questionados e ressignificados. Além disso, estes pactos podem ser radicalmente revistos em processos de reconstrução de sociedades nacionais que passaram por guerras civis, terror de Estado sob ditaduras ou genocídios agudos, como ocorreu com a Alemanha pós-1945 ou com países sul-americanos no processo de redemocratização dos anos 1980 e 1990. Nestes casos, "pactos históricos" outrora apoiados em histórias oficiais, heroicas e patrióticas, deram lugar à centralidade das vítimas como atores históricos que exigem outras narrativas, refundadoras da sociedade e da nação.

A "guerra das estátuas" em curso pode ser um sintoma destes dois processos combinados, acirrados pelas grandes mudanças no capitalismo liberal sob a Globalização e sob os efeitos da grande crise de 2008. Em outras palavras, expressam a crise de pactos históricos minimamente agregadores dos atores políticos e, ao mesmo tempo, novas demandas de grupos que se consideram herdeiros das vítimas de processos históricos de colonização, racismo ou violência política. Reitero que não se trata "apenas" de uma revisão crítica do passado comum, mas a rejeição de uma narrativa até então estruturante de uma identidade nacional de força centrípeta, e a exigência de novas vozes e personagens na afirmação de um outro passado. No limite, a própria narrativa historiográfica sobre este passado, seja elegíaca, seja crítica, calcadas na fonte e no método objetivo, passa a ser questionada em suas epistemologias básicas. Na trilha de Homi Bhabha, podemos afirmar que o mundo pós-colonial abalou estes dois conceitos – pacto histórico/sociedade nacional – exigindo outra narrativa para compreender as contradições da modernidade (Bhabha, 1998).[6] O autor lembra que a temporalidade pós-colonial também é uma crise da temporalidade ocidental e das maneiras como narramos a aventura da modernidade eurocêntrica. Contudo, a superação desta narrativa não é simples e isenta de novas contradições. Este "entretempo" pós-colonial implica que as "velhas" narrativas eurocêntricas sejam cada vez mais questionadas, publicamente, em sua hegemonia e vontade de perenidade pela demanda de novos sujeitos, cuja urgência e sentido ético são prementes: a luta antirracista calcada na ampliação dos Direitos Humanos.

Este processo não é exclusivo dos países centrais, como mostram os debates e ações "antimonumentos" em curso na América Latina, subcontinente cujo processo histórico demarca uma cultura híbrida (Canclini, 1998), moderna e arcaica a um só tempo, cujo eurocentrismo das elites herdeiras dos colonizadores brancos sempre conviveu com o outro da modernidade, os descendentes de povos nativos e africanos traficados que constituem a base societária da maioria dos países. Neste caso, não se pode sequer apontar um entrelugar bem delimitado entre a cultura originária e a cultural colonial, pois todas as fronteiras já foram borradas há séculos.

As palavras do historiador norte-americano David Blight (2021) resumem o impasse geral deste processo: "As pessoas podem derrubar 100 monumentos em um mês. Mas o que você faz depois? O que se está planejando agora como forma de dizer 'isso não é quem nós somos'? Bem, quem somos nós então? Esse é um processo confuso".[7]

QUAIS HERÓIS PARA O NOSSO TEMPO?

Há um aspecto que a guerra às estátuas está revelando, problematizando a relação das sociedades contemporâneas com seu passado: o lugar e o sentido dos heróis para a memória histórica.

Quem poderia ser um herói para nosso tempo, de sociedades multiétnicas, politicamente fragmentadas ainda que sob a hegemonia do capitalismo global, de identidades plurais e ao mesmo tempo de culto narcisista ao indivíduo?

---

6. Sobre a questão do "entretempo", ver: Bhabha (1998, p. 348-52).

7. "Derrubar todos os monumentos do mundo não muda o que aconteceu, diz vencedor do Pulitzer". *BBC News*, 25 jul. 2020. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-53472767>. Acesso em: 15 mar. 2021.

Para Hegel, o herói é uma consciência ativa do tempo histórico, revelação do espírito do tempo no mundo, que une público e privado, realizando o sujeito universal da Razão. Se o Estado era a encarnação da Razão e sua evolução no tempo era a manifestação de uma consciência coletiva em direção à liberdade, uma das funções históricas do herói hegeliano era construir Estados. E dentre os heróis, havia o "grande herói", aquele que conciliava o "espírito do tempo" e o "espírito do povo" (Hegel, 1989). Acirrando o conflito e a superação dialética, o herói hegeliano encarna a transformação histórica no sentido do progresso, na política, na cultura e na moral. Eis um primeiro problema. A palavra "progresso" de tão gasta pelos discursos ideológicos de cima, acabou estigmatizada pelos cidadãos de baixo.

Para os românticos, os heróis lutam contra o mundo para fazer valer uma vontade subjetiva conectada às grandes causas voltadas para a realização da subjetividade humana, para além de uma Razão universal. Encarnam uma vontade e potência na construção de um mundo, mesmo partindo de utopias improváveis (Saliba, 2003).

Em ambos os casos, os heróis ajudam a fazer a história tal como foi pensada na passagem do século XVIII para o século XIX, entendida como luta e transformação na direção de um tempo de harmonia no futuro, em que pese os conflitos do presente. Napoleão seria a máxima representação deste tipo de herói.

Nas biografias nacionais do século XIX, objeto central da historiografia metódica nascente, certos personagens históricos poderiam ser vistos como heróis, encarnando a vontade e os valores de um povo e afirmando o Estado-nação como sua entidade máxima. Via de regra, eram militares, diplomatas e estadistas que criaram ou consolidaram o Estado-nação contra seus antagonistas internos ou externos. Na Europa e nas Américas, estes heróis-raiz eram brancos, da elite e letrados. Eventualmente, poderia haver espaço para um sócio menor nesta empreitada, um herói nacional vindo das classes populares, mas o povo, os "de baixo" quase sempre permaneciam sem nome, sem retrato, no panteão da História nacional. Só ganhavam um lugar na galeria de heróis se fossem sócios dos projetos políticos "de cima".

O patriotismo e nacionalismo que se espraiou pela educação pública oferecida à classe operária, a nêmesis do ideal burguês de sociedade, procurou convencê-la de que todos faziam parte da mesma origem e destino nacionais, apesar das lutas de classe que assombravam as sociedades industriais nascentes. Nesse processo, combinação de coerção

e consenso, firmaram-se vários "pactos históricos" em nome da glória nacional e da liberdade política dos Estados-nação diante de outras potências e impérios mais ameaçadores do que a elite conterrânea. A bem da verdade, várias etnias nacionais já tinham desenvolvido um senso de pertencimento policlassista, pela língua, religião ou literatura comuns, bem antes de terem seu próprio Estado-nação, como foi o caso dos poloneses ou dos armênios. Na outra ponta, vários Estados nacionais com sociedades multiétnicas nunca conseguiram criar um sentimento nacional aglutinador de suas nacionalidades internas, como a ex-Iugoslávia. Mas é inegável que a dialética entre imperialismos, nacionalismos e lutas pela construção de Estados-nacionais foi tão poderosa na história contemporânea quanto o conflito social gerado pela luta de classes, ainda que frequentemente tenha sido mobilizada para ocultar essa última. Muitas revoluções socialistas do século XX foram, sobretudo, revoluções nacionais pela independência, como no Vietnã, na Argélia ou mesmo em Cuba, que até 1959 era um semiprotetorado dos Estados Unidos.

Nestes processos de afirmação nacional – sejam conservadores, liberais progressistas ou socialistas revolucionários –, os heróis clássicos, líderes excepcionais que conduziram a coletividade, dignos de monumentos e estátuas, sempre tiveram o seu lugar garantido. As estátuas e monumentos foram construídos para imortalizar, como nas pirâmides antigas, estes símbolos do Estado-nação e suas glórias nacionais, mas também as grandes causas "civilizatórias" internacionais, tal como o mundo eurocêntrico as pensava.[8]

Havia até uma hierarquia das estátuas na arte acadêmica do século XIX: aos grandes reis e heróis militares de maior estatura histórica, as estátuas equestres. Aos grandes líderes políticos, estátuas de corpo inteiro. Aos sábios e homens ilustres, um busto aqui e acolá. Este tipo de herói nacional foi consagrado pela estatuária tradicional, e teve seu auge entre a segunda metade do século XIX e o começo do século XX. Aliás, muitas das estátuas atacadas nas manifestações recentes foram erigidas nesta época, o que nos remete a uma fase de afirmação da memória histórica nacional, mas também a uma determinada estética que deveria traduzi-la – o neoclassicismo –, tema a que voltaremos adiante.

8. Este processo histórico de sagração de um imaginário heroico e de uma determinada cultura cívica e nacionalista na Europa do século XIX que se espraiou pelas classes sociais e se tornou modelo para outras sociedades eurocêntricas foi analisado em trabalhos clássicos. Ver: Agulhon (1979, 1989, 2001); Nora (1984-1992); Hobsbawm e Ranger (2008). Para o caso brasileiro ver: Carvalho (1990).

Aos populares e anônimos só havia lugar nesta história oficial nacionalista se eles tivessem lutado pelas glórias nacionais. A invenção do túmulo do Soldado Desconhecido na França e na Inglaterra, logo depois da I Guerra Mundial, foi o ápice deste conceito de heroísmo. Nesta simbologia, o cidadão anônimo que morreu nos campos de batalha pela pátria ganhava seu monumento póstumo, símbolo de todo povo e exemplo para os cidadãos comuns, sempre passíveis de morrer nos campos de batalha. Supostamente, os de cima e os de baixo estariam irmanados no mesmo heroísmo patriótico, fazendo com que os camareiros reconhecessem (e se reconhecessem em) um herói, ao contrário da máxima de Goethe que dizia que o herói, para o seu camareiro, era apenas um homem comum que se veste, dorme e come (Goethe, 2014). Estariam os camareiros tão equivocados?

O comunista Brecht, no famoso poema *Perguntas de um trabalhador que lê* intuiu um outro olhar de camareiros, camponeses, operários, soldados anônimos, invisíveis dos livros de História oficiais e nos monumentos: "Quem construiu Tebas de Sete Portas? Nos livros estão os nomes de reis. Arrastaram eles os blocos de pedra?". Vale lembrar que nem esta pergunta perturbadora fez Brecht advogar a destruição dos templos e pirâmides. Além disso, ele ainda acreditava no herói coletivo, na classe heroica que realizaria a Razão na História, conciliando o reino da liberdade, com o reino da necessidade. *Malgré* Stalin.

Os ressentimentos nacionalistas, a xenofobia e os fascismos do Entreguerras levaram o culto à nação e à guerra ao máximo, acompanhados quase sempre de puro ódio contra o outro, o natural de outra nação ou de outra raça. A exacerbação da violência generalizada e sem limites teve como ápice a II Guerra Mundial (Kershaw, 2016).

Apesar das crônicas nacionais sobre a II Guerra ainda preservarem seus heróis famosos ou anônimos, algo tinha se partido na consciência histórica desde o seu fim, com reflexos em todo o mundo, entre vencidos e vencedores. Através dessa fissura, as vozes das vítimas da história começaram a ser ouvidas de maneira mais clara. Depois da guerra e do sentimento de miséria moral que se se seguiu às revelações do Holocausto, a vítima passou a reclamar seu lugar na narrativa histórica (Napolitano, 2018). Até então, elas eram apenas vistas como um efeito colateral e inevitável do processo histórico, deserdados do Progresso, da Razão ou da Revolução. Não era incomum que os vencedores que escreviam a história culpassem as vítimas pelo seu infortúnio – como os armênios que supostamente traíram a Turquia na Primeira Guerra Mundial.

Quando muito, apenas lamentavam a perda de vidas *in abstracto* no processo histórico cujo desfecho inexorável deveria ser celebrado. As vítimas deserdadas dos Estados-nações ou do progresso civilizacional não tinham nome, voz ou rosto. Até recentemente, não havia monumentos para elas, a não ser "as pedras pisadas do cais", envolvidas no silêncio traumático dos sobreviventes. Afinal, quem ouviria os derrotados?

No entanto, as imagens do Holocausto e todo "dever de memória" para com as vítimas que se seguiu à tragédia, para que aquilo "nunca mais acontecesse", mudou as coordenadas e paradigmas da memória histórica em escala mundial.[9] As lutas anticoloniais da África e da Ásia, embora operando muitas vezes em chaves conceituais e narrativas herdadas dos colonizadores ocidentais, como "emancipação nacional" ou "construção do socialismo", também colocaram em xeque os heróis colonizadores celebrados nas metrópoles sem maiores críticas. Foi ao longo destas lutas – intimamente articuladas à luta contra o racismo, aliado do imperialismo europeu com reflexos nas nações americanas construídas sobre o sangue de africanos e nativos – que as bases simbólicas das estátuas eurocêntricas começaram a ruir.

Mais do que se perguntar qual herói político para repovoar os pedestais que começam a ficar vazios, e que será erigido em estátua para expressar um valor politicamente correto, é preciso perguntar se o nosso tempo comporta este tipo de herói. Não seria exagerado dizer que vivemos sob um novo regime de historicidade, diferente daquele que sustentou a percepção e narrativas sobre o passado no Ocidente central, periférico e imperial entre fins do século XVIII e meados do século XX (Hartog, 2013). A partir dos anos 1980, conforme François Hartog, o mundo ocidental e ocidentalizado, por uma série de mudanças estruturais na sociedade e na economia, passou a ser refém de um "presentismo" que ao mirar o imediato, dissipa as narrativas de futuro como "utopia" e de passado como "exemplo" (Romero, 2015). Eu acrescentaria que na "era das vítimas" que norteia a relação com a história, que

9. O conceito de "dever de memória" em uma sociedade pode ser lido de dois planos. O primeiro, em relação ao dever moral de lembrar das vítimas de processos de violência massiva e cumprir uma função cívico-política para que esta situação "nunca mais" ocorra. O segundo, que na verdade é um desdobramento do primeiro, implica no tributo às vítimas que morreram em processos de violência massiva e na organização de uma escuta social sobre os testemunhos dos sobreviventes. Ambos implicam em responsabilidades, políticas, historiográficas e culturais em relação ao passado. Ver: Ricoeur (2007).

justamente coincide com o final do século XX, o passado não só deixou de ser exemplo, mas se tornou um fardo. Este fardo está pesando sobre as estátuas, transformando-as em ruínas de um modo de perceber e narrar o tempo histórico.

Se o túmulo do soldado desconhecido simbolizou um momento da história no qual as massas anônimas foram levadas festivamente ao sacrifício em nome da glória nacional, a luta pela reparação das vítimas e seus herdeiros pede outras narrativas, outros "heróis". Esta perspectiva deve nos lembrar que este mesmo "soldado desconhecido" foi, antes de tudo, um cidadão comum, trabalhador, o "camareiro" de Goethe, levado à guerra, na maioria dos casos, pela ganância e insensatez "dos napoleões". Sintomaticamente, as cidades ainda não têm o túmulo do "cidadão desconhecido", talvez o último herói do nosso tempo, que tombou ou desapareceu em nome da democracia e da liberdade. Mesmo os monumentos atuais às vítimas ou são abstratos e coletivistas ou são representados por indivíduos conhecidos. Um herói tal como aquele cidadão chinês que até hoje não se sabe o nome, e que voltava do trabalho quando, em um gesto indignado, parou uma coluna de tanques que seguiam para reprimir um protesto pela democracia na Praça da Paz Celestial, ainda não conheceu uma justa homenagem em pedra. No limite, talvez esta homenagem nem deva existir, sob o risco de contradizer o coletivismo da luta social, mas é importante lembrar que toda cidade, nação, sociedade, democrática ou não, teve, em algum dia na sua história, um cidadão como este. Sua imagem em foto, obra de arte política na era da reprodutibilidade técnica, vale mais que mil monumentos?

O VANDALISMO COMO POLÍTICA

Destruir ou remover estátuas e monumentos não são um fenômeno recente. A novidade é que eles ocorreram no seio de grandes cidades do Ocidente capitalista que pareciam cristalizadas como epicentros glamourosos do mundo desenvolvido, modelos de vida para milhões de pessoas no mundo inteiro, patrimônios urbanos que se transformaram em commodities turísticas.

Entretanto, lembremos que grandes cidades europeias já tinham sido vítimas de processos sistemáticos de destruição patrimonial em um passado não tão distante. A Paris haussmanniana foi vandalizada pelos *communards* de 1871, e a elegante Varsóvia foi sistematicamente

destruída pelas "brigadas de demolição" nazistas na repressão ao levante contra a ocupação alemã de 1944.[10]

Comum em vários contextos históricos e diversos lugares, a destruição ou remoção de monumentos e estátuas possuem, basicamente, três objetivos: a) como forma de impor uma nova ordem política, fazendo "tábula rasa" do passado, como nos processos revolucionários ou ao fim de guerras internacionais, quando um regime político extremista é derrubado incondicionalmente, como no caso do nazismo; b) Como forma de revisar uma memória pública digna de ser vista e cultuada, ocorrendo frequentemente por acomodação de várias camadas de memórias e histórias díspares no mesmo monumento[11]; c) Como uma reparação simbólica às vítimas de uma violência passada que encontra legados no presente, como se fosse uma espécie de "retorno do recalcado" das coletividades.

Ao que parece, este terceiro sentido da ação contra monumentos é mais perturbador, desafiando arranjos diversos da narrativa histórica. De todo modo, os três sentidos colocam em questão a memória, seus lugares e representações, bem como a relação com a história e com a política.

O debate sobre retirada de estátuas e monumentos propiciou, desde sempre, argumentos prós e contras, que vão da sacralidade intocável do patrimônio (para além de seu sentido histórico) aos "bota abaixo" como reparação simbólica. Na recente "querela das estátuas" deste ano louco de 2020, o que mais provocou polêmica foi a forma utilizada pelos movimentos sociais que atuavam no seio das sociedades centrais do Ocidente

10. Sobre a destruição sistemática de Varsóvia pelos nazistas ver: Glinski, M. "How warsaw came close to never being rebuilt". *Culture*, 03 fev. 2015. Disponível em: <culture.pl/en/article/how-warsaw-came-close-to-never-being-rebuilt>. Acesso em: 15 mar. 2021. Sobre a destruição de Paris, ver: Fournier (2004).

11. Na história do Brasil, um exemplo dos mais interessantes desta "história em camadas" é o caso da estátua equestre de D. Pedro I na atual praça Tiradentes, no Centro do Rio. Em primeiro lugar, há uma contradição expressa entre monumento e toponímia, o primeiro homenageando o bisneto de quem mandou à forca aquele que dá o nome para a praça, assim rebatizada no final do século XIX. Mas a história do monumento equestre, em si mesma, é cheia de tempos e contratempos. Ver: Knauss (2010); Napolitano, M. "Lugares de memória: Tiradentes e D. Pedro 1º na mesma praça?". *Nexo Jornal*, 01 out. 2019. Disponível em: <www.nexojornal.com.br/ensaio/2019/Lugares-de-memória-Tiradentes-e-D.-Pedro-1º-na-mesma-praça>. Acesso em: 15 mar. 2021. Outro caso de história por camadas a partir de uma ótica oficial de conciliação de tempos e personagens díspares pode ser vista no Museu da Inconfidência em Ouro Preto, expressão de uma visão de história construída sob o patrocínio do Estado Novo, no qual os inconfidentes sacralizados dividem espaço com odes à família real brasileira, herdeiros dos seus algozes. Vale lembrar que a historiografia oficial do Império, sobretudo Francisco Adolfo Varnhagen, não tinha muito apreço pelos rebeldes das Minas Gerais, particularmente por Tiradentes.

liberal e democrático. O mesmo mundo Ocidental que ficou escandalizado com a destruição das estatuas gigantes de Buda no vale do Bamiã (Afeganistão), por ordem dos fundamentalistas talibãs, tinha que lidar com movimentos libertários que pediam o mesmo para muitas estátuas que decoravam havia décadas suas capitais. O mesmo mundo Ocidental, filho da Revolução Francesa, hoje se vê questionado pelos governos de suas ex-colônias africanas e asiáticas, acusado de saquear o patrimônio cultural destes povos em nome da glória da ciência e do culto à civilização que ornamenta seus grandes museus.

Tampouco, esta forma de ação direta das massas em rebelião é uma novidade, pois atuavam dentro da tradição do que se convencionou chamar de "vandalismo revolucionário".

O termo "vandalismo" faz remissão ao (segundo) saque de Roma em 455 pelos Vândalos, que eram parte dos povos germânicos, sendo recuperado e consagrado por Voltaire na Idade Moderna como signo de destruição sem limites. O próprio termo carrega em si uma armadilha etimológica, apesar de já naturalizado pelo uso coloquial. Por que o ato de destruir uma cidade ou monumento não foi consagrado a partir dos romanos, com uma palavra próxima de algo como "romanismo"? Afinal, o que os Vândalos fizeram em Roma foi muito menos do que os romanos fizeram em Cartago, cuja ordem de destruição foi solenemente gravada em latim – *Delenda est Cartago* – proferida por Catão, o velho, em homenagem à ação de Cipião e seus comandados que destruíram a cidade rival de Roma em 146 a.C., sobrando apenas 50 mil escravizados. Aliás, os romanos protagonizaram outras "vandalizações" famosas, a destruição do Templo (70 d.C.) e de Jerusalém (135 d.C.). A própria história de Roma é um exemplo da dialética entre construção e destruição de monumentos, conforme a dinâmica do poder.

Todavia, foram os Vândalos, consagrados pelas crônicas italianas do século XVI, que passaram à história como "vândalos", sinônimo de saque e destruição sistemática de patrimônio e bens culturais, enquanto os romanos passaram como grandes construtores de patrimônios simbólicos e materiais. Com o tempo, o substantivo "vandalismo" ganhou um adjetivo importante.

O conceito de "vandalismo revolucionário" foi cunhado pelo Abade Henri Grégoire, em 1794, no contexto da Revolução Francesa.[12] Desde 1792,

12. Denoël, C. "Le vandalisme révolutionnaire". *Histoire par l'image*, mar. 2016. Disponível em: <histoire-image.org/fr/etudes/vandalisme-revolutionnaire>; "L'abbé Grégoire: Rapport sur les destructions opérées par le Vandalisme et les moyens de le réprimer". Disponível em: <http://www2.assemblee-nationale.fr/decouvrir-l-assemblee/histoire/grands-discours-parlementaires/l-abbe-gregoire-31-aout-1794>. Acesso em: 15 mar. 2021.

uma onda de violência se voltava contra os símbolos da realeza e do feudalismo, chancelada pela Assembleia Nacional que autorizava a retirada destes símbolos da praça pública em todas as comunas, posto que foram erigidos em homenagem ao "orgulho, ao preconceito e à tirania" da nobreza banida, sendo que o bronze derretido deveria ser convertido em canhões na defesa da pátria ameaçada pela contrarrevolução. Em 1793, em um dos exemplos mais contundentes do vandalismo revolucionário, os mausoléus dos reis de França na Abadia de Saint-Denis foram destruídos.

Mesmo sendo um deputado visceralmente contrário à monarquia e defensor da abolição dos privilégios feudais, Henri Gregoire criticava duramente esta destruição sistemática dos vestígios do passado e dos objetos cotidianos ou arqueológicos em nome da Revolução. Em 1794, ele apresentou um relatório defendendo o caráter público destes monumentos, definindo-os como "objetos nacionais", pertencentes a todos os cidadãos, e que deveriam ser protegidos e inventariados, mesmo pertencendo aos inimigos da Revolução. Neste episódio, temos o grau zero dos debates atuais sobre o destino das estátuas indesejáveis.

Outras revoluções sociais de grande impacto, da Revolução Russa à Revolução Chinesa se depararam com processos de "vandalismo revolucionário". Os soviéticos, não sem polêmicas internas, logo estabeleceram políticas de preservação do patrimônio e elaboraram uma maneira de lidar com a "herança cultural" burguesa, que foi um dos temas mais importantes nos primeiros 20 anos de política cultural da União Soviética. No caso da China, a "Revolução Cultural" (1966-1976) foi um momento de rejeição total da cultura que simbolizasse tanto a cultura do colonizador europeu como os "desvios burgueses" ainda presentes na sociedade chinesa. Mesmo sem o aval do Partido Comunista, obras de arte, relíquias e estátuas, cemitérios e tumbas das antigas dinastias foram vandalizados pela Guarda Vermelha e por grupos populares fanatizados pelo maoismo que lutavam contra as "Quatro Velharias" (velhas ideias, velhos costumes, velhos hábitos, velha cultura). Livros e instrumentos musicais que aludiam ao Ocidente foram proibidos. Sintomaticamente, a Cidade Proibida, um dos os maiores símbolos do

Estado milenar chinês, foi mantida sob a guarda do Exército e do Comitê Central do Partido Comunista contra os arroubos da Guarda Vermelha.

Se o vandalismo das grandes revoluções sociais e pequenas rebeliões libertárias causa polêmica até hoje, não podemos esquecer que houve também um "vandalismo reacionário", de fundo racista e xenófobo, cujo maior exemplo foi a já citada destruição sistemática de Varsóvia pelos nazistas, em 1944, que ostenta cifras impressionantes: 90% dos edifícios destruídos, todos os monumentos e edifícios históricos arrasados, milhares de livros e obras de arte queimadas. No Brasil, o vandalismo reacionário também existe, destruindo estátuas e placas em homenagem a militantes e ativistas de esquerda.

Há ainda algo que poderíamos nomear como "vandalismo colonizador" que na África e na Ásia se expressou pelo saque sistemático a vestígios civilizacionais de povos originários destes lugares, abastecendo um grande e lucrativo circuito de museus europeus. Nos últimos anos, à medida em que os Estados pós-coloniais africanos e asiáticos se consolidaram, há um grande debate sobre qual lugar estes tesouros culturais deveriam estar, em que pese a justificativa preservacionista dos museus que guardam este patrimônio.[13]

Como já destacamos, o sentido atual do "vandalismo" *tout court*, e talvez não apenas o "vandalismo revolucionário", expressa uma crise da possibilidade mesma de uma memória comum e dos "pactos históricos" que a sustentavam, causada não apenas pela fragmentação do tecido social policêntrico, mas também pela mudança epistemológica na relação com o passado. Esta clivagem está ligada ao impacto da "era das vítimas" não apenas sobre a memória social, mas também sobre o conhecimento histórico institucionalizado, ainda que partamos da premissa de que história e memória não se confundem (Meneses, 1992; Napolitano, 2018). O dilema principal é qual a memória possível para a "era das vítimas"?

Contudo, o vandalismo contra os monumentos também expressa outra crise. Uma crise da cidade, ou melhor, de um modelo histórico de cidade, a metrópole burguesa do século XIX, com seus centros irradiadores, periferias industriais e operárias, espaços de poder político e

13. Para um panorama geral e introdutório do debate sobre a restituição de bens culturais e os limites da chamada "museografia universalista", de matriz colonial, ver: Gay (2013). Para compreender a autocrítica da nova museologia decolonial, ver também: Brulon (2020).

lugares de convergência de corpos e olhares na contemplação de mercadorias e do Progresso (Benjamin, 2002). O modelo europeu de cidades surgido no século XIX reservou lugar especial para expor as estatuas de heróis históricos: praças gigantescas, jardins acolhedores, vias públicas amplas e monumentais, entradas de edifícios históricos. Além delas, galerias, vitrines e monumentos de ferro e vidro constituíram a paisagem urbana das cidades burguesas do século XIX, celebrando o progresso civilizacional e a história nacional. Não por acaso, a estilística das estátuas que são objeto do questionamento dos movimentos antirracistas geralmente segue a estética neoclássica, expressão de uma época histórica fundacional da hegemonia política e cultural da burguesia, que se afirmou no contexto da Revolução Francesa (Argan, 1992, p. 11-28).[14] A burguesia ascendente foi fiadora do "pacto histórico" imposto ao conjunto da sociedade por consenso ou coerção. Este modelo foi espelhado nas grandes cidades e capitais do mundo "burguês e civilizado".[15]

Este tipo de estatuária e monumentos perderam muito de suas funções culturais e estéticas nas cidades pós-industriais da segunda metade do século XX, mais voltadas para o culto dos prédios funcionais, que na origem eram portadores das utopias igualitárias, mas se tornaram parte do gosto modernista burguês, e suas logomarcas capitalistas e monumentos artísticos abstratos (Argan, 1992, p. 263-386). Entretanto, em muitos lugares elas ainda estão lá, para lembrar um passado cada vez menos consensual, objeto de crítica dos grupos sociais que passaram a habitar as ex-metrópoles imperiais e as cidades pós-industriais do capitalismo globalizado. Esse passado, se na sociedade de classes já não era uma unanimidade mesmo quando havia certa homogeneidade histórica, étnica ou, ao menos, fenotípica entre a população, torna-se ainda mais perturbador em sociedades que se transformaram em agrupamentos multiétnicos, multinacionais e pós-coloniais espalhados por várias comunidades urbanas, típicas das metrópoles sem centro da pós-modernidade (Canclini, 1995).

Os personagens em pedra ou bronze foram colocados nos espaços centrais da cidade burguesa para lembrar suas ações e servir como exemplos para os cidadãos de todas as classes. Foram construídos em uma

14. Ver, na mesma obra, o tópico sobre Jacques-Louis David e "A Morte de Marat" (Argan, 1992, p. 43-7).

15. Sobre estes pontos, agradeço as contribuições de Rosane Kaminski e Artur Freitas no evento "Memória, arte e monumentalização da violência" (2020) que originou este texto.

determinada época, mas direcionados para o futuro, para os pósteros, como se fossem eternas. Eram monumentos para inspirar pensamentos e não para serem pensados, como documentos históricos. Expressavam a centralidade de um projeto político que cultuava determinadas origens e por isso deveriam atrair os olhares dos cidadãos nacionais ou estrangeiros. O seu lugar central no espaço urbano correspondia à uma certa centralidade do tempo histórico.

Neste ponto, vale lembrar a reflexão de Walter Benjamin que aponta para a diferença de "valores" entre a escultura (arte do passado) e o cinema (arte do século XX): enquanto a escultura busca a "eternidade", enquanto "valor de culto", o cinema busca a perfectibilidade técnica do ato comunicativo, como "valor de exposição". Enquanto a imagem reproduzível pode ser repetida *ad infinitum*, a escultura possui uma aura de autenticidade e unicidade, convidando o espectador a mergulhar na obra, e não ser mobilizada por esta, como na fotografia ou no cinema. A derrubada de um corpo escultórico é, em última instância, um ato de "heresia", recusando o culto como relação social ao significado daquela obra (Benjamin, 1986). Por outro lado, a imagem reprodutível icônica pode ir além do "valor de exposição", tornando-se ela mesma um culto iconográfico reprodutível sem valor de unicidade.

As mutações no capitalismo globalizado e na cidade "burguesa" podem explicar, em parte, a crise da cidade e sua negação como "vandalismo" espontâneo ou programático. Uma das questões de fundo é pensarmos qual o lugar da memória (monumentalizada) em uma cidade sem centro e sem espaços públicos que não sejam de consumo individualizado ou de passagem? A cidade sem centralidade simbólica, ocupada como fluxo incessante de passagem de transeuntes ou como consumo turístico simbólico, modificou o sentido do espaço urbano. Para o transeunte, o monumento se torna invisível, para o turista, um ícone de consumo, caso não haja outras operações de apropriação cultural e política envolvidas. Obviamente, há muitas outras apropriações por parte de indivíduos, grupos sociais e movimentos sociais urbanos, que ressignificam o espaço urbano e inventam trilhas culturais novas na urbe (Certeau, 1994). Os protestos populares que demarcam uma ação efêmera, ocupando um espaço urbano ou um entorno de um monumento por um tempo breve, atuam como performance artística e política, retirando o monumento do cotidiano invisível da cidade utilitária. Em muitos destes protestos performáticos, são colocados "antimonumentos" com materiais pouco nobres, precários e instáveis, feitos para não durar, mas que perturbam o olhar dos transeuntes e reiteram o sentido do protesto. Este parece ser o caso dos "antimonumentos" colocados em várias cidades do México que constituem um tipo de intervenção no espaço urbano, em sinal contrário à suposta perenidade das estátuas e monumentos oficiais. Ao mesmo tempo em que demarcam lugares, "tumbas simbólicas" das vítimas da violência social e de Estado, decompõem e revolvem os sedimentos que sustentam o valor de culto do monumento.[16]

Quando a performance efêmera vira rito, remete à vontade de perenidade de uma ação social, afirmando seu sentido narrativo de memória cultural comum a uma dada coletividade (Assman, 2008).[17]

O LUGAR DO HISTORIADOR – PROPOSTAS CRÍTICAS DE ANÁLISE

Qual o papel do historiador e do professor de história nesse debate? Qual seria o papel do gestor da memória pública nesta querela das estátuas e monumentos?

Os historiadores acabaram se dividindo entre as correntes que protagonizaram o debate; ou seja, propondo a retirada seletiva das estátuas mais polêmicas e consensualmente negativas para a causa antirracista e a contextualização crítica de monumentos com outras camadas de sentido histórico, cuja retirada não é consensual entre os grupos socioculturais mais influentes. A rigor, esse debate público no Brasil acabou sendo mais protagonizado por urbanistas, arquitetos e jornalistas de opinião, que se pautaram ora pela defesa da legitimidade da ação direta do "bota-abaixo" das massas em rebelião, ora pela sacralidade do patrimônio histórico como princípio, ainda que ele evoque um passado polêmico e sensível.

Na minha opinião, ainda há espaço no contexto brasileiro para um debate historiográfico mais profundo sobre a gestão do passado e da memória, refletindo criticamente sobre as armadilhas de cada solução proposta para a querela das estátuas.[18]

16. Sobre os antimonumentos do México ver: Lacruz e Ramírez (2017); Diaz e Ovalle (2018).

17. O conceito de "memória cultural", como um conjunto estruturado de narrativas e ritos voltados para a permanência na longa duração foi desenvolvido por Jan Assman. Apesar dos riscos teóricos, pode ser pensado para além do seu uso analítico, voltado para a religião.

18. Ver, por exemplo, Guimaraes (2012).

Uma premissa importante da análise historiográfica sobre este tema é não fugir da dialética entre "vandalismo" e "patrimonialização" do passado. Dominique Poulot aponta para uma outra articulação, de natureza dialética, pensando de maneira original a História do Vandalismo como parte da História do Patrimônio, evitando assim, posições sacralizadas. Diz o historiador francês:

> Eu acredito que é preciso encarar o vandalismo não como o oposto à conservação, como se houvesse dois mundos separados, como contrários absolutos, mas como um dos polos de um conjunto de atitudes face aos objetos em geral. Toda uma série de atitudes ou de atividades podem parecer "vândalas", em certas circunstâncias, a estratos da comunidade ou, ao contrário, como, se não autorizadas, ao menos banais e sem consequência. A cada instante uma série de negociações ínfimas se organizam e redefinem os limites das intervenções. (Poulot, 2016, p. 7)

Seguindo na linha acima[19], defendo que o vandalismo revolucionário ou reacionário, como processo aleatório ou sistemático de ataque a objetos e lugares de memória públicos ou privados, deve ser pensado como parte do que chamo de "processo memorial" de um lugar ou objeto.

Entendo como "processo memorial" a dinâmica de apropriações e reapropriações de um lugar de memória (um sítio, um edifício ou objeto) por grupos sociais e atores políticos diversos, envolvidos em disputas de memória. Para fins analíticos, defendo que o "processo memorial" tem, ao menos, cinco fases, não necessariamente lineares:

- Fase 1: o uso funcional, a destruição programática das edificações e a manutenção de vestígios voltados para "lembrar" convivem
- Fase 2: Concomitante à fase 1, pode ocorrer um processo de identificação do "lugar de memória", entre traumas das vítimas, lembranças e esquecimentos propositais dos perpetradores ou seus herdeiros (por tabu ou vergonha)
- Fase 3: Posteriormente, movimentos organizados de sobreviventes, familiares ou ativistas lutam pela preservação e pelo uso "memorial" daquele lugar como forma de "lembrar para nunca se repetir", estimulando iniciativas para a organização de um "arquivo" relativo ao lugar.

19. Ver também: Poulot (1997).

- Fase 4: Quando bem-sucedida, esta luta pela transformação do "lugar de memória" em "memorial" é incorporada pelas políticas de memória estatais, incorporando-o nos circuitos educacionais, turísticos e culturais de uma região ou de uma sociedade.
- Fase 5: Eventualmente, o lugar pode se tornar parte de um circuito e de políticas de visitação massiva ("turismo cívico-cultural"), com a criação de centros educacionais e de espaços museográficos com programas de curadoria e pesquisa conectados às pesquisas acadêmicas e currículos escolares – aprofundando a tensão entre consumo e reflexão.

Este processo pode levar objetos e seus lugares tanto ao apagamento quanto à monumentalização, conforme a ação e a apropriação de muitos atores sociais e políticos (protagonistas ou vítimas, seus herdeiros, gestores públicos, pesquisadores, ativistas etc.). Em certa medida, atos de vandalismo por intenção ou descaso atravessam todas as fases deste processo memorial, e fazem parte da história do patrimônio, ainda que na contramão do preservacionismo e do direito à memória. Por outro lado, cada fase do processo memorial que escape do vandalismo pode valorizá-lo enquanto "ícone" de um passado, combinando processos de patrimonialização, museificação e memorialização.[20]

Cito um exemplo que vem de um conjunto de esculturas intitulada "Mirador de la Memoria – los olvidados de la guerra civil e de la ditadura", inaugurado em 2009. O conjunto é formado por quatro figuras humanas estilizadas, que do alto da montanha observam o Valle del Jerte, na Extremadura (Espanha), e foi criado pelo artista Francisco Cedenilla Carrasco em meio a debates sobre a memória da Guerra Civil Espanhola e sobre as políticas de esquecimento em torno do evento. Pouco depois de sua inauguração as esculturas foram alvejadas por tiros, danifican-

20. "Patrimonialização do passado" pode ser definida como reconhecimento público e legitimação de um valor cultural de um objeto, prática ou lugar (edificado ou natural); "Museificação da memória" ocorre quando lugares e objetos legados de um determinado passado são abarcados por uma instituição que combina a guarda (função cultural), o estudo (função científica) e a difusão (função educacional e cultural) deste legado. Finalmente, um lugar pode ser transformado em memorial, entendido como "espaço solene" de memória exemplar de um personagem, processo ou instituição que pode se combinar com a forma-museu (guarda e exposição de objetos) ou com a "forma-monumento". Amy Sodaro (2018) chega a conceituar uma forma híbrida de museu, o "Museu Memorial", cujo objetivo é "lembrar para aprender" e compartilhar a responsabilidade em manter um legado e construir um futuro que se idealiza, a partir da sensibilização e conscientização do visitante.

do-as. Consultado sobre o que fazer, o artista foi sagaz. Preferiu deixar os buracos dos projéteis, como se eles completassem as obras e que, nas suas palavras "davam mais significado à homenagem que o Mirador queria dar aos esquecidos".[21] O vandalismo, reacionário neste caso, demonstrava que as questões ali evocadas ainda eram atuais. As vítimas eram novamente vilipendiadas.

FIGURA 1. Mirador de la Memoria – los olvidados de la guerra civil e de la ditadura. El Torno, Espanha. Esculturas de Francisco Cedenilla Carrasco. (Imagem de SantiagoCC, distribuída sob a licença CC-BY 2.0)

Paralelamente ao debate historiográfico e patrimonial, algumas alternativas ao "bota-abaixo" têm surgido no trato com estes monumentos perturbadores. Entre estas, destaco:

a. Intervenções na própria obra ou no seu entorno, não permanentes e não destrutivas, à guisa de uma ação que desvie o olhar para as vítimas que aquele monumento quer apagar ou vilipendiar (quando homenageia seus algozes). As apropriações pelos indígenas mexicanos da estátua de Cuauhtémoc no centro da Cidade do México (inaugurada em 1887), originalmente uma homenagem oficial do porfiriato ao último imperador Azteca e a intervenção no entorno do monumento revisionista sobre a Segunda Guerra na Praça da Liberdade em Budapeste são os melhores exemplos deste tipo de ação.[22]

b. Transferência de estátuas, que remetam a figuras históricas reconhecidamente genocidas ou que causem polêmicas públicas inconciliáveis, para museus e ambientes onde se possa problematizar a obra de maneira não-celebrativa, transformando-as como parte do "laboratório da história", para usar a expressão de Ulpiano Meneses (1994). Trata-se de uma "remoção institucional" autorizada pelo poder público, mas cuja solução em larga escala tem sido criticada por alguns museólogos, à medida em que pode ajudar a confundir museus históricos com depósitos de objetos indesejados.

c. Contextualização didática mediante uma inserção informativa no monumento, propiciando um trabalho informativo crítico com transeuntes, turistas e estudantes, a partir de textos complementares, e ajudando a transformar esses monumentos em documentos históricos, conforme a operação crítica proposta por Jacques Le Goff (1990). Ao invés de serem portadores de uma mensagem unívoca para os pósteros, quando transformados em documentos pela intervenção crítica, os monumentos passam a expressar a pluralidade, os conflitos e processos sociais complexos sugeridos por aqueles blocos de pedra.[23] No limite, esta intervenção conjunta de historiadores e gestores, mesmo sem ocasionar a retirada do monumento, deveria provocar uma "desmemoração".

d. Inserção de objetos de caráter transitório, simulacros de objetos monumentais, formalmente impactantes, mas de material "precário" e perecível, como forma de intervenção não-autorizada no espaço público, alusivos às violências e injustiças sociais contra minorias e setores vulneráveis da sociedade. O movimento "an-

21. Ver: <https://www.turismoextremadura.com/es/explora/Mirador-de-la-Memoria>. Acesso em: 21 mar 2022.

22. A estátua de Cuauhtémoc (Miguel Noreña), no Paseo de La Reforma, centro da cidade do México, foi inaugurada em 1887, sob influência do positivismo que valorizada o nativismo patriótico-indigenista na história mexicana sob o governo de Porfírio Diaz. Na mesma avenida, situa-se a estátua de Cristóvão Colombo, alvo de manifestações e vandalismo em 2020, retirada em outubro deste mesmo ano.

23. Ver projeto "Pátria Amada Esquartejada" do Departamento de Patrimônio Histórico da Prefeitura de São Paulo, em 1992.

timonumentos" do México, que realiza intervenções deste tipo desde 2015, é um dos exemplos deste tipo de ação.

Esse leque de ações críticas pode se combinar dentro de um conjunto de políticas públicas, culturais e educacionais, para sociedade plurais e democráticas, cujos pactos históricos são, no limite, impossíveis de serem refeitos nos termos do passado recente. Seu objetivo é produzir uma nova consciência histórica a partir da reapropriação crítica e ressignificação democrática de monumentos e lugares de memória, mesmo quando o sentido original dos monumentos evoca os chamados "temas sensíveis". Estátuas e monumentos, por mais que queiram evocar um passado glorioso e inquestionável, não falam apenas de glórias dos heróis e suas causas, mas de sublimações, recalques, apagamentos, violências indizíveis, posto que "nunca houve um monumento de cultura que não fosse também um monumento da barbárie" (Benjamin, 1985, p. 225).

Nunca, nenhuma estátua ou monumento poderá comunicar a literalidade e a transparência do processo histórico, pois estas não existem. O que existem são vestígios da ação humana, evidências esparsas de crimes e feitos, memórias declarativas de testemunhos, fragmentos de objetos, papeis em estado de arquivo esperando leituras críticas. Toda esta gama de materiais pode estar presente, de maneira imprevista pelos seus patrocinadores e criadores, nas esculturas monumentalizadas. Cabe ao historiador desvelar as tensões e arranjos estético-ideológicos que desviam o olhar crítico sobre elas. Para compreender esta dialética gravada na pedra, desconstruindo a retórica monumental que quer aplacar as camadas conflitivas do tempo, vale lembrar das palavras de Carlos Drummond de Andrade (1967, p. 645-6) no "Colóquio das Estátuas", belíssima crônica sobre os Profetas de Aleijadinho em Congonhas do Campo como expressão das contradições da História: "Na sua intemporalidade, são sempre atuais os profetas (...) Em qualquer tempo, em qualquer situação da história, há que recolher-lhes a lição".

Esta "lição", para o poeta, é paradoxo, expressão das contradições das Minas Gerais, terra... "tão mística que transforma em alfaias e púlpitos e genuflexórios a febre grosseira do diamante, do ouro e das pedras de cor". Assim como as Minas Gerais do poeta, qualquer lugar saturado de passado, preservado em ruinas e patrimônios, é portador desta dialética do tempo. O mesmo Carlos Drummond de Andrade (1992, p. 55) nos lembrou que "toda história é remorso".

A boa profanação de monumentos pelo olhar crítico, independentemente da sua derrubada literal, não deixa de ser um ato de remoer o

tempo, na vã esperança de que a memória seja purgada das culpas coletivas do passado e suas heranças no presente. Independente da fruição estética, os monumentos devem fazer pensar, mesmo quando são feios e incômodos de se olhar.

REFERÊNCIAS

Agulhon, M. **Marianne au combat: L'imagerie et la symbolique républicaine de 1789 à 1880**. Paris: Flammarion, 1979.

_____. **Marianne au pouvoir: L'imagerie et la symbolique républicaines de 1880 à 1914**. Paris: Flammarion, 1989.

_____. **Les métamorphoses de Marianne: L'imagerie et la symbolique républicaines de 1914 à nos jours**. Paris: Flammarion, 2001.

Andrade, C. D. **Obra completa**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1967.

_____. "Colóquio das Estátuas" [1952]. In: **Obra Completa**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1967.

_____. "Museu da Inconfidência". In: **Antologia Poética**. 28ª ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 1992.

Argan, G. C. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

Assman, J. "Communicative and Cultural Memory". In: Erll, A.; Nünning, A. (org.). **Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook**. Berlim: Walter De Gruyter, 2008. p. 109-18.

Avila, A. L. "De Ferguson a Charlottesville: Acumulação temporal, capitalismo racial e a história do presente dos Estados Unidos". In: Kaminski, R.; Sereza, L.; Honesko, V. (org.). **Artes e Violências**. São Paulo: Intermeios, 2019. p. 247-66.

Benjamin, W. "Sobre o Conceito de História". In: **Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política. v. 1**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 222-32

_____. "A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica". In: **Obras Escolhidas, Volume I: Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 165-96.

_____. "Paris, capitale du XIXe siècle: exposé". In: **Paris, capitale du XIXe siècle: Le livre des passages**. 3ª ed. Paris: Éditions du Cerf, 2002 [1939]. p. 47-59.

Bhabha, H. **O lugar da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

Bouton, C. "Responsabilidade pelo passado: Lançando luz no debate sobre o 'dever de memória' na França". **Expedições: teoria da história & historiografia**, v. 7, n. 1, p. 271-83, 2016.

Brulon, B. "Descolonizar o pensamento museológico: Reintegrando a matéria para re-pensar os museus". **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, v. 28, p. 1-30, 2020.

Canclini, N. G. **Consumidores e cidadãos**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

_____. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 1998.

Carvalho, J. M. **A formação das almas: O imaginário da República no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Certeau, M. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

Diaz, T. A.; Ovalle, L. P. "Antimonumentos. Espacio público, memoria y duelo social en México". **Aletheia**, v. 8, n. 16, 2018.

Fournier, É. "*Les Parisiens confrontés à la destruction de leur ville en 1871*". In: *Être Parisien*. Paris: Éditions de la Sorbonne, 2004. p. 367-77.

Gay, A. **La restitution de biens culturels à leur pays d'origine – un débat au carrefour entre droit, politique et morale**. Lyon: Université Lumière Lyon 2, 2013.

Goethe, J. **As afinidades eletivas**. São Paulo: Penguin / Companhia das Letras, 2014.

Guimaraes, M. S. "Monumentos: quais valores representa? Quais atributos justificam sua existência como monumento ou patrimônio histórico? Qual sua relação com o presente?". **História, memória, patrimônio: Revista do Iphan**, n. 34, p. 91-113, 2012.

Hartog, F. **Regimes de historicidade: Presentismo e experiências do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

Hegel, G. W. F. **Lecciones sobre la filosofia de la historia universal**. Madrid: Alianza, 1989.

Hobsbawm, E.; Ranger, T. (org.). **A invenção das tradições**. 6ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

Junqueira, M. **Estados Unidos: Estado nacional e narrativa da nação (1776-1900)**. São Paulo: Edusp, 2018.

Kershaw, I. **De volta do inferno: Europa, 1914-1949**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

Knauss, P. "A festa da imagem: A afirmação da escultura pública no Brasil do século XIX". **19&20**, v. 5, n. 4, 2010.

Lacruz, M. E.; Ramírez, J. "Anti-monumentos: Recordando el futuro a través de los lugares abandonados". **Rita**, n. 7, p. 86-91, 2017.

Le Goff, J. "Documento/Monumento". In: **História e Memória**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1990. p. 535-53.

Meneses, U. T. B. "A História, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das ciências sociais". **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, v. 34, p. 9-24, 1992.

_____. "Do teatro da memória ao laboratório da História: A exposição museológica e o conhecimento histórico". **Anais Do Museu Paulista: História e Cultura Material**, v. 2, n. 1, p. 9-42, 1994.

Napolitano, M. "Monumentalização e escrita filmica da história: Uma comparação entre Danton e Amistad". In: Morettin, E.; Capelato, M. H.; Saliba, E. T.; Napolitano, M. (org.). **História e Cinema: Dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2007. p. 65-83.

_____. "Recordar é vencer: As dinâmicas e vicissitudes da construção da memória sobre o regime militar brasileiro". **Antíteses**, v. 8, p. 9-44, 2015.

_____. "*Aporias de uma dupla* crise: História e memória diante de novos enquadramentos teóricos". **Saeculum (UFPB)**, v. 39, p. 205-18, 2018.Nora, P. **Les Lieux de Mémoire**. Paris: Gallimard, 1984-1992.

Poulot, D. **Musée, Nation, Patrimoine: 1789-1815**. Paris: Gallimard, 1997.

_____. "Entrevista com Dominique Poulot". **Vox Musei Arte e Patrimônio**, n. 1, p. 3-16, 2016.

Ricoeur, P. **A memória, a história e o esquecimento**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

Robin, R. **Memória saturada**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2017.

Romero, M. "Entrevista: François Hartog". **Revista Brasileira de História**, v. 35, n. 70, p. 281-91, 2015.

Saliba, E. **As utopias românticas**. 2ª ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.Sodaro, A. "Memorial museums: The Emergence of a New Form". In: **Exhibiting Atrocity. Memorial Museums and the Politics of Past Violence**. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2018., p. 12-29

Xavier, I. "De Monumentos a alegorias políticas. A Babilônia de Griffith e dos irmãos Taviani". **Estudos de Cinema**, v. 2, p. 125-52, 1999.

MARY ANNE JUNQUEIRA

Sobre memórias, chagas e reminiscências: a batalha dos monumentos nos Estados Unidos no século XXI

Estados Unidos, 15 de junho de 2015: Dylann Roof, 21 anos, supremacista branco, resoluto, preparou-se para adentrar à igreja Emanuel African Methodist Episcopal Church na cidade de Charleston, estado da Virgínia. Chegou armado ao local durante encontro de estudo da Bíblia. No ato, alvejou nove pessoas, inclusive o pastor e senador Clementa (Clem) Carlos Pinckney. Roof esperava iniciar uma "*racewar*" (guerra de raças). Construída em 1891, a igreja é uma das mais antigas a reunir negros nos Estados Unidos. O caso abalou o país, acendeu luzes de alerta a propósito de ações de grupos de extrema direita do país e abriu a rota para o que ficou conhecido como a "a batalha dos monumentos".

Em 25 de maio de 2020, outro terremoto: o assassinato do negro George Floyd por policial branco Derek Chauvin por suspeição de usar nota falsificada de 20 dólares na compra de um maço de cigarro. A cena brutal, filmada por Darnella Frazier de 18 anos, reiteradamente repetida nos jornais impressos, televisões e sites na internet, mostrou Floyd imobilizado com o policial ajoelhado em seu pescoço enquanto suplicava: "não consigo respirar" ("I *can't breath*" em inglês). Essa tornou-se palavra de ordem das manifestações, do movimento *Black Lives Matter*, que

sucederam o assassinato, evocando múltiplos sentidos. O caso levantou negros e brancos em distintas cidades nos Estados Unidos, em meio à pandemia do Coronavírus, indicando que por mais que se denunciasse o racismo estrutural, o fenômeno persistia. O caso acabou por engrossar o caldo da "batalha dos monumentos" que já vinha em demonstração.

A problemática das estatuas em locais públicos ultrapassou os limites nacionais, alcançando Europa, América Latina, África, Oceania e Ásia. Subitamente, as populações de distintos países passaram a distinguir estátuas de racistas ou de outros personagens controversos da História em lugares públicos. Por exemplo, é digno de registro a remoção de monumentos, erguidos por sucessivos governos da URSS, após a queda e fragmentação do bloco. Ainda que a motivação daquela seja muito diferente da contestação de hoje.

O incentivo da última década esteve vinculado, em grande parte, ao movimento negro e outros progressistas que denunciavam principalmente estátuas de racistas e supremacistas em praças públicas. Por que a questão dos monumentos se acirrou nos Estados Unidos? A razão é pouco conhecida dos brasileiros e merece ser desenvolvida aqui para que a compreensão do tema seja explicitada. Os ataques às estátuas representam um ataque ao patrimônio legado por aqueles que se ressentiram da derrota dos sulistas e do fim da escravidão após a Guerra Civil (1861-1865). Tais manifestações atingiram uma ferida aberta e exposta nos espaços públicos do país. Portanto, foram disputadas sobre como a Guerra Civil deveria ser lembrada. Tratava-se de disputas de memórias.

Entre tantos monumentos que foram instalados, principalmente no Sul, mas que rapidamente foram também fixados em outras partes do país, destaca-se a impressionante *Monument Avenue* em Richmond, Virginia, antiga capital da breve Confederação (1860-1865). Tal avenida reúne dos dois lados memoriais e estátuas dedicados a Jefferson Davis (1808-1889), o presidente da Confederação, e os generais confederados: Robert Lee (1807-1870), Thomas Jackson (1824-1863), entre outros. Estes e outros monumentos são pontos críticos de tensão racial.

Vinte e um dias após o assassinato em Charleston, o Parlamento da Carolina do Sul votou em 24 horas a remoção da bandeira da Confederação que ainda tremulava à frente da casa legislativa, a aprovação necessitava de dois terços dos votos do legislativo estadual. A bandeira que há décadas era tema de controvérsias foi retirada do mastro com honras e levada para museu militar.

A chamada "batalha dos monumentos" é travada, *grosso modo*, de

um lado por supremacistas brancos de todo o país, muitos adeptos de grupos de extrema-direita e com apreço pela Confederação, os quais defendem a manutenção das estátuas em espaços públicos; de outro, por grande parte dos negros, dos progressistas e dos intelectuais (do Norte e do Sul) que defendem a remoção dos monumentos.

Em 2019, um relatório da respeitada *Southern Poverty Law Center* – organização sulista que monitora grupos extremistas – identificou mais de 1.700 "símbolos" da Confederação: havia ao menos 103 escolas públicas com nomes de confederados proeminentes e quase 800 monumentos em espaços públicos.[1]

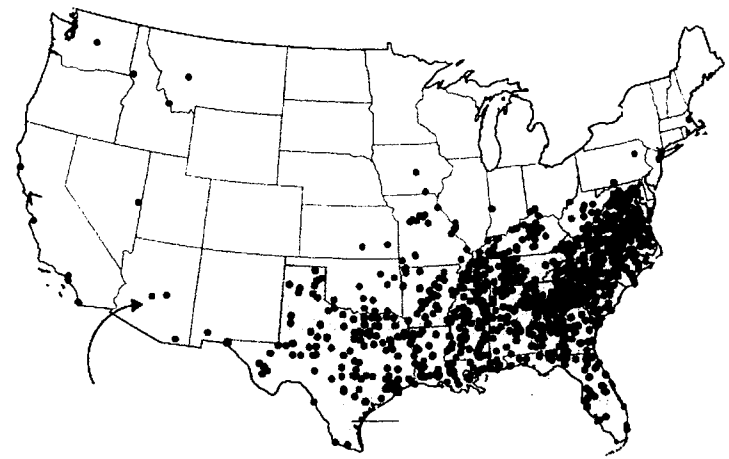


FIGURA 1. Localização dos monumentos confederados nos Estados Unidos. (Imagem distribuída no Reddit)

Foi em torno desse patrimônio erigido durante os anos mais duros da segregação racial, principalmente nas duas primeiras décadas do século XX, que teve lugar as mais contundentes manifestações nos Estados Unidos nos últimos anos, abrindo um debate ainda em andamento.[2]

---

1. Disponível em: <www.splcenter.org/20190201/whose-heritage-public-symbols-confederacy>. Acesso em: 03 jul. 2021.

2. É possível acessar um Gráfico da *Southern Poverty Law Center* indicando os anos em

Alguns municípios se adiantaram e removeram estátuas e outros símbolos da Confederação. New Orleans removeu a colossal estátua de Robert Lee, o general sulista que estava (e está) no centro das atenções. Parte dos sulistas contrários à remoção argumentavam que a intenção era "apagar a História do Sul".

Já a Califórnia, que na época da Guerra Civil ainda se constituía como Estado, ficando ao lado da União, mudou recentemente o nome de escolas elementares em Long Beach e San Diego, porque se chamavam *Robert Lee Elementary School*. A pintura do mesmo general foi retirada da Casa Branca e o mesmo se repetiu em outras cidades sulistas e nortistas.

Em agosto de 2017, a controvérsia em Charlotesville, Virginia, acirrou ainda mais a tensão, quando o município também decidiu pela remoção da imensa estátua de Robert Lee. Imediatamente, organizou-se uma grande manifestação de supremacistas brancos em favor da manutenção do símbolo. Sob o lema "Unir a Direita", membros da extrema direita norte-americana se organizaram em torno da manutenção da estátua de Lee. O resultado: três mortos (uma mulher, após carro ser jogado contra manifestantes críticos à extrema direita e dois policiais), além de 34 feridos e número incontável de presos. Em seguida, a estátua foi envolta em plástico negro por dois guindastes "em honra dos mortos e feridos". Em 27 de fevereiro de 2018, juiz local arbitrou em favor da retirada dos invólucros – com policiais protegendo a casa e manifestantes pró e contra a remoção.

Em Memphis, Tennessee, em dezembro de 2017, duas estátuas dos confederados foram removidas. O município tomou a decisão para evitar maiores conflitos: vendeu a área para uma organização não governamental, vinculada às causas do meio ambiente. Assinaram o contrato durante o dia, e já à noite a ONG pôs abaixo as duas estátuas: uma de Jefferson Davis, presidente da Confederação e a outra de Nathan Bedford Forrest, general da Confederação, fundador e primeiro líder da Ku Klux Klan.

O então presidente Donald Trump (2017-2021) entrou na contenda em favor da manutenção dos monumentos e outros símbolos confederados, primeiro pela rede social *Twitter*, depois na TV. Alegou que, caso as estátuas confederadas fossem retiradas, todas as de Thomas Jefferson e

que os monumentos sulistas foram erigidos no site: <www.splcenter.org/20190201/whose-heritage-public-symbols-confederacy>. Acesso em: 03 jul. 2021.

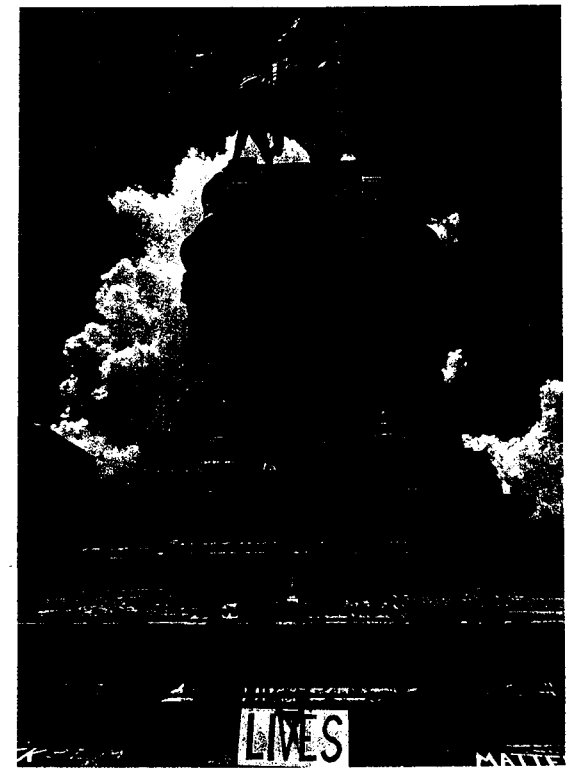


FIGURA 2. Estátua do general Robert Lee após os protestos de julho de 2020 – Richmond, Virginia. (Imagem de Mk17b, distribuída sob a licença CC-BY 2.0)

George Washington deveriam também ser removidas porque eles eram igualmente donos de escravos.

Cabe discutir a partir de agora em nome do que – de qual memória – tais monumentos foram erguidos. Como indicado, os monumentos públicos foram postos em pé tendo-se em vista determinada memória do passado.[3] Se é difícil para a população brasileira identificar a memória que forjou o erguimento de monumentos brasileiros, é mais difícil ainda compreender os sentidos dos monumentos norte-americanos.

3. Garcez, P. "Destruir estátua não resolve, é preciso discutir a memória". UOL, 11 jun. 2020. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/rfi/2020/06/11/destruir-uma-estatua-nao-resolve-e-preciso-discutir-a-memoria-diz-historiador.htm>. Acesso em: 24 jun. 2021.

Pois bem, não é possível compreender a batalha dos monumentos nos Estados Unidos, se não se compreende a memória sulista da Guerra civil construída entre o fim do conflito (1865) e final do século XIX. A verdade é que Norte e Sul disputaram versões da guerra que deixou o país abalado; contudo, se o Sul foi a parte derrotada, eles não economizaram iniciativas em nome da sua versão da calamidade.

GUERRA CIVIL (1861-1865): SOBRE MEMÓRIAS E DERROTAS

A Guerra Civil é tema chave para compreensão do passado e do presente dos Estados Unidos e é o assunto sobre o que mais se escreveu naquele país. Fala-se em mais de 50 mil títulos, distribuídos entre os campos da História, Ciências Sociais, Economia, estratégia Militar, além de obras de divulgação diversas (Mcpherson, 2003). Ao final da contenda, o país estava destroçado: Norte e Sul abalados, mais de 800 mil mortos, igual número de mutilados e o presidente Abraham Lincoln, que declarara guerra pela manutenção da União, assassinado.[4] A guerra demoliu a República que vinham construindo até então. A destruição foi de tal ordem que para muitos a pergunta não era como chegaram ao fosso de cisão inconciliável, mas como conseguiram compor nova argamassa para restaurar o país. Os Estados Unidos modernos foram forjados após o confronto. Ainda sobre escombros, os norte-americanos passaram a reconstituir a união, reformular partidos políticos, agora sem escravidão, mas tendo o negro como marginalizado – questão ainda hoje incontornável.

Foram formuladas diferentes visões de como a guerra deveria ser lembrada. Aliás, os estudos sobre memória são considerados como aqueles que revigoraram o campo da Guerra Civil. O tema é um dos mais vibrantes quando se trata das versões sobre o conflito e revelador da cultura, da política e do universo intelectual entre os séculos XIX e XXI.

Aqui concentro-me na memória sulista da guerra, chamada de *lost cause* (causa perdida), pontuando momentos do seu surgimento e recuperação. Este é um tema sobre o qual tenho especial interesse porque oferece algumas chaves para compreensão de conflitos sociais nos Estados Unidos de diversas ordens.

4. Antes se calculava em torno de 600 mil mortos ao fim da guerra, mas Hacker, historiador que trabalha com demografia histórica, recalculou o número: é possível que as baixas alcancem 850 mil entre civis e militares (Hacker, 2011). Sobre Lincoln, ver: Foner (2010).

Um corpo mais substantivo de estudos sobre memória norte-americana – não exclusivamente a da Guerra Civil – é recente. Nos Estados Unidos, como em outros países, o campo da memória ganhou substância nas últimas décadas do século XX. Os norte-americanos são igualmente devedores das discussões sobre memória trazidas à luz entre outros por Maurice Halbwachs (1990), Pierre Nora (1986), Michael Pollak (1992) e Paul Ricoeur (2007), cujos conceitos não desenvolverei aqui em razão do seu amplo conhecimento entre os historiadores brasileiros.

O historiador Michael Kammen, professor da Cornell University, foi um dos precursores no campo que trata da memória dos Estados Unidos em geral. Influenciado por europeus, como Maurice Halbwachs, o autor preocupava-se com a memória coletiva e com a tradição dos Estados Unidos. Kammen enfatizava o consenso e a estabilidade em nome do nacionalismo do país, nas memórias sobre a Independência, formação do Estado nacional, guerra civil, entre outros. Kammen optou por temas canônicos, ausentes de conflitos, em que a hierarquização entre História, como verdade, e a memória, como versão de segunda classe da primeira, era notória (Kammen, 1991).

O diferencial dos trabalhos que surgiram recentemente está no fato dos autores discutirem as memórias da Guerra Civil, por um lado, demonstrando a ausência do tema da raça e do lugar do negro nas versões do conflito; por outro, esses trabalhos discutem a injustiça e os custos de tal ausência. Destaca-se, entre eles, o muito influente *Race and Reunion*, de David Blight, lançado em 2001, sem dúvida, divisor de águas no campo. Para ele, ao fim da Guerra Civil, os norte-americanos se viram frente a dois desafios: a regeneração e a justiça invocada por muitos. No segundo caso, a justiça dos brancos do Sul, dos ex-escravos, do Norte, do Governo Federal. Justiça para quem e por quem? Para Blight, as memórias forjadas permitiram que o país se regenerasse, mas sem justiça. Legado incomodo, gerador de conflitos que se mantêm. Blight é ainda hoje considerado não apenas a referência de peso sobre a memória da Guerra Civil, mas dos estudos da memória em geral nos Estados Unidos.

DISPUTAS DE MEMÓRIAS: EMANCIPAÇÃO VERSUS RECONCILIAÇÃO

Duas formas de como a Guerra Civil deveria ser lembrada colidiram logo após o fim da contenda. A primeira delas, tinha a libertação dos escravos como central. Estava vinculada aos abolicionistas, aos méritos

da emancipação, e imputava à guerra a responsabilidade pelo renascimento da nação, em nome da liberdade. Essa memória foi divulgada pelo grupo dos republicanos radicais, pouco dispostos a negociar com o Sul derrotado.[5]

Os projetos radicais advogavam pela inclusão do negro na sociedade (alfabetização, condições de sobrevivência, direitos políticos), promessas que caíram por terra rapidamente. Grande parte dos ex-escravos e negros que já eram livres cerraram fileiras pela memória da emancipação. A guerra seria, assim, justificada pelo fim da escravidão e com comprometimento da inserção do negro na sociedade (Blight, 2001).

A segunda forma de como a Guerra Civil deveria ser lembrada é a versão da reconciliação, com laços estreitos com nacionalismo norte-americano, cujo conteúdo buscava o que os dois lados compartilhavam, mas acomodava dissensões: valorizavam, por exemplo, a ação de soldados e suprimiam as causas da guerra e o legado da emancipação (Blight, 2001). Eventos, artigos de jornais e livros argumentavam em favor da reconciliação. Inclusive, o influente abolicionista negro, Frederick Douglas, marchou pela reconciliação, segundo ele, a sagrada causa da guerra. Quer-se dizer que não é possível delinear linhas muito precisas de grupos ou regiões nessas memórias da Guerra Civil, já que a reconciliação foi abraçada por parte dos negros, pela maioria dos nortistas e parte dos sulistas.

Muito se trabalhou pela memória da reconciliação, por exemplo, a instituição do *Memorial Day*, o feriado nacional na última segunda-feira de maio em honra aos soldados mortos na guerra, confederados e unionistas, é devedor da reconciliação. Nas décadas seguintes ao conflito, eventos foram promovidos, soldados dos dois lados deram as mãos, fotografias foram tiradas para em seguida serem estampadas nas páginas dos jornais de grande circulação.

Ao final do século XIX, Blight sustenta que rapidamente a causa da emancipação e da inclusão do negro foi abandonada, enquanto uma sociedade segregada emergia da reconstrução do país. As forças da reconciliação – que aplainava conflitos, encobria chagas, dissimulava ressentimentos e outros temas sensíveis – tinham esmagado a primeira memória constituída, a que acreditava que a emancipação era o grande feito da guerra (Blight, 2001). Ainda sobre as ruínas da Guerra Civil, emergia outro confronto: o da disputa de memórias.

5. Destacavam-se Thaddeus Stevens, William Seward, Horace Greeley (que era também advogado do expansionismo dos Estados Unidos), Andrew Johnson (que rompeu com os radicais após tornar-se presidente).

MEMÓRIA SULISTA DA GUERRA CIVIL: LOST CAUSE (CAUSA PERDIDA)

No Sul, entretanto, ganhou sólida penetração a versão da derrota conhecida como lost *cause* (causa perdida), que favorecia o Sul, apesar da derrota. A causa perdida ganhou narrativa poderosa que atribuía aos sulistas ética e nobreza em detrimento da rudeza nortista. Tratou-se de projeto bem-sucedido que reuniu organizações sociais, comemorações diversas, museus e símbolos (estátuas, emblemas, bandeiras).

A causa perdida ganhou iniciativa de fôlego já em 1866, ano seguinte ao fim da guerra. Esta versão da história da Confederação veio a público pelas mãos do jornalista e editor, Edward Pollard (1866), à frente do jornal *Richmond Examiner*, com o livro *The Lost Cause: A new southern History of the War of the Confederates*. Em razão do êxito, em 1868, ele publicou *The Lost Cause Regained* (Pollard, 1868). Pollard dera um nome para aquela memória sulista, cuja exitosa recepção permitiu que perdurasse. No primeiro trabalho, Pollard assegurava que duas sociedades distintas viviam sob a bandeira dos Estados Unidos. Mais do que diferentes, o autor sustentava que eram opostas e incompatíveis. Insistia que a escolha pela secessão em fins de 1860 não fora motivada para a manutenção da escravidão, mas para preservação de um modo de vida. No livro de 1866, afirmou:

> O Sul tinha um elemento em sua sociedade – uma ampla gentry – a qual o Norte invejava (...). Há entre eles [no Norte] um ódio singular e amargo, inseparável de um senso de inferioridade. (...) A civilização do Norte era grosseira e materialista. Já o Sul era escasso em demonstrações, mas altamente refinado e sentimental. (Pollard, 1866. p. 50-1)

Melancólico e nostálgico, o autor usou verbos no passado, lamentando o que não existia mais, provavelmente suscetível também à perda do seu lugar no mundo. Edward A. Pollard, com os seus dois livros, fincava as fundações de uma certa memória sulista da Guerra Civil, mesmo que, provavelmente, não fosse essa sua intenção. O que ele pretendia era produzir história que legitimasse a Confederação em face das versões triunfalistas que já operavam no Norte. Com isso, procurava dar sentido às

iniciativas sulistas na guerra e, simultaneamente, elaborar a derrota. Em 1868, Pollard já ganhara reconhecimento como expoente da causa confederada (Maddex Jr., 1974). Entusiasta da escravidão antes e depois da guerra – abolida em 1863 em meio ao conflito – temia que, com o seu fim, a linha demarcatória racial entre brancos e negros fosse diluída. No livro de 1868, afirmou:

> Essa última guerra foi muito incompreendida no Sul, e sua verdadeira motivação, assim, se perdeu ou diminuiu por meio da falácia de que a escravidão foi defendida [pelo Sul] como propriedade ou instituição peculiar de trabalho. Quando, na verdade, se defendeu uma barreira de contenção à guerra de raças. O maior valor da instituição da escravidão foi manter esta barreira. O que a guerra fez foi nada mais do que destruir essa barreira, e liberar e lançar sobre o país a questão derradeira do negro. (Pollard, 1868. p. 13)

Progressivamente – e pelas mãos de ex-combatentes, jornalistas, escritores, atores e mulheres devotadas à Confederação – ganhava corpo a versão da história sulista em que um mundo romântico, de homens cultivados e elegantes, mulheres fortes e bem-postas à sombra das magnólias e das noites ao luar haviam sido varrido da face da terra pelos cruéis e grosseiros nortistas. A causa perdida tinha um forte apelo romântico, sentimental.

O general sulista, Robert Lee, foi alçado ao panteão dos grandes homens, um galante tipo do Velho Sul. Enquanto o general das forças do Norte, William T. Sherman, foi identificado como *butcher* (açougueiro), responsável por incontáveis mortes sulistas e por atear fogo em campos e cidades, como Atlanta. Sem dúvida, era prática do exército nortista garantir terra arrasada nos territórios sulistas tomados, mas essas caracterizações dos dois generais são, em parte, creditadas à memória sulista da guerra forjada desde 1866.

Outros adeptos da causa perdida louvavam os donos de escravos como paternais e bondosos, ciosos da condição inferior do negro. Eles eram benevolentes e condescendentes com escravos e negros livres. Os sulistas formaram associações para divulgar versões da História que desenvolvo aqui. Entre eles estava o conhecido virginiano, ex-general da Confederação, Jubal Early, que escreveu histórias, percorreu o Sul defendendo a Confederação, criticou a reconstrução e engrossou o caldo de como a guerra deveria ser lembrada, divulgando a causa perdida.

Se o Sul fora destruído não o fora em razão das suas poucas faltas, mas das suas muitas "virtudes".

Não apenas os homens foram os responsáveis pela disseminação da causa perdida, as mulheres entraram com determinação na tarefa. Mildred Lewis Rutherford, nascida na Geórgia, "historiadora", viajou o país em nome da UDC (*United Daughters of the Confederacy*) difundindo a versão da história sulista, responsável por estimular comemorações da Confederação e pela aprovação de memoriais e estátuas dedicados aos generais sulistas. A organização reunia 100 mil integrantes em 1910.[6]

A versão da causa perdida tomou profundamente os sulistas e encontrou também recepção no Norte. Modernidade e industrialização aceleradas criaram condições para que o Sul fosse visto com nostalgia. Os que se dedicaram à causa perdida capricharam nas tintas, nas cores do Sul, no pôr do sol avermelhado, e afirmaram mais uma vez o perfume das flores das magnólias, o que acabou por arrebatar também os nortistas.

Nem Sul, nem Norte eram monolíticos. O mesmo se deu com as memórias das guerras. Havia sulistas que defendiam simultaneamente a causa perdida e a reconciliação em nome de um Novo Sul que deveria acompanhar o ritmo capitalista do Norte, mas pelas mãos dos sulistas que arbitrariam também o lugar do negro na sociedade. Igualmente, a causa perdida reverberou no Norte, apontando para a complexidade que envolve o tema.

A causa perdida entrou no século XX com força e decisão. A ponto do hoje controverso filme *O nascimento de uma nação* (1915), de David Griffith, filho de confederado e herói sulista, reverberar essa lógica. O filme é conhecido por inaugurar a moderna linguagem cinematográfica (Xavier, 1984; Stokes, 2007). E ninguém tira de Griffith esse mérito. Todavia, como se sabe, ele louvava a Ku Klux Klan e a supremacia branca. Griffith foi fervoroso veiculador da causa perdida, agora com a linguagem imagética.

Pois bem, a imagem da causa perdida se consagrou ainda mais no ano de 1939 quando o filme *E o vento levou...* arrebatou as plateias nos Estados Unidos e, ainda hoje, é considerado o maior sucesso de Hollywood de todos os tempos. O filme, como se sabe, foi baseado no livro de mesmo título de Margaret Mitchell, de 1.037 páginas, lançado em junho

6. *The United Daughts of the Confederacy* foi criada em 1894 e existe ainda hoje. Ver: <www.hqudc.org>. Acesso em: 04 jan. 2016.

de 1936.[7] Em dezembro do mesmo ano bateu a marca de um milhão de exemplares vendidos. Por volta de 1940, 34 países haviam traduzido o livro, elevando-o a um patamar de sucesso poucas vezes visto (Gelfant, 1980). Sem dúvida, livro e filme podem ser lidos, vistos e interpretados de muitas maneiras.

O escritor sulista, de Atlanta, Geórgia, Pat Conery, se responsabilizou pelo prefácio da edição do livro de 2011, em comemoração aos 75 anos do seu lançamento. Diz ele:

> O romance *E o vento levou* moldou o Sul em que cresci mais do que qualquer outro livro. Fui educado numa casa com livros, eles eram exibidos e bem estabelecidos à inspeção dos visitantes – a Bíblia e *E o vento levou*, não necessariamente nesta ordem de importância. (...) Poucos sulistas hoje leem esse livro sem invocar um escape torturado, complexo do Sul, reconhecido por gerações de familiares que cresceram com o gosto da derrota e com um tom cinza azulado ainda em seus lábios. O que Margaret Mitchell captou tão perfeitamente foi o senso de irremediável perda e água estagnada de um Camelot corrompido pela intrusão de insensatos invasores sem boas maneiras. Era o Sul como uma nação ocupada que forma o coração desse romance que não é imparcial. Essa é a Ilíada com sotaque sulista queimando com a humilhação da Reconstrução. (...) Para os sulistas como minha mãe, *E o vento levou* não era apenas um livro, mas uma resposta com punhos cerrados ao norte, um hino desafiador. Se você não pode derrotar os Yankee em campo de batalha, então por Deus, uma de nossas mulheres pode ressurgir das cinzas da humilhação para escrever mais poderosamente do que o inimigo e do que todos historiadores e romancistas que cantaram os louvores da União. (Conery, 2011, p. 11-2)

Esse homem, Pat Conery, fala de dentro da causa perdida, reproduzindo essa memória. A passagem de Conery reforça que a causa perdida permitiu ao Sul lidar com a derrota, criando uma narrativa positiva para a região.

Historiadores sulistas também reproduziram a causa perdida, tratando o que hoje se considera como memória, como História. Entre eles, o professor emérito da University of Georgia, Emory M. Thomas, no livro *The Confederation Nation* publicado em 1979 e que recebeu muitas reedições. Diz ele, na apresentação:

7. Conferir a edição em comemoração aos 75 anos do lançamento (Mitchell, 2011).

> No início os Estados Confederados da América tinham uma causa, a santificação do status quo sulista como nação. Então o Velho Sul encontrou a guerra moderna. Confederados sofreram uma série de choques e revezes que ameaçaram sua existência nacional. Durante o verão de 1862, o Sul confederado respondeu, assim, redefinindo a si próprios. (Thomas, 2011, p. 10)

O que interessa aqui é o fato de Thomas reconhecer que o Sul tinha uma causa e que os sulistas conformavam uma nação. Dois influentes trabalhos com interpretações distintas marcaram a historiografia ao analisar a Causa Perdida como memória na década de 1980. O primeiro, de Charles Reagan Wilson, professor de *Southern Studies* e respeitado na University of Mississippi. Em *Baptized in Blood: The Religion of the Lost Cause, 1865-1920* advogou que a causa perdida foi adotada por parte do Sul como espécie de religião, criando uma versão sagrada sobre as ruínas da Confederação. Para ele, a religião era central para a compreensão da causa perdida (Wilson, 1980).

Gaines Foster em *Ghosts of the Confederacy*, da Louisiana University, divergiu de Wilson com relação à centralidade da religião naquela construção. Para ele, a causa perdida serviu à emergência do Novo Sul e foi uma construção deliberada daqueles que levaram a região à frente por mãos sulistas, sobre os destroços da Confederação. Os sulistas lutaram com armas que tinham para obter poder na reconstrução do seu território. Sem dúvida, essa memória serviu à elite, aos pastores conservadores, a setores da classe média brancos sulistas, que queriam moldar a região à sua maneira, arbitrando, inclusive, pela segregação racial (Foster, 1987). Todavia, tanto para Wilson como para Foster, a causa perdida era um consenso entre a elite branca. Não aparecem tensões no trabalho. A causa perdida parece ter sido forjada com facilidade, sem conflitos e críticas para esses autores.

A partir do ano 2000, os trabalhos sobre memória sulista passaram a tratar da ausência de raça naquelas construções, como mencionado, mas também referendaram o vigor da causa perdida durante o século XX. Gary Gallagher, professor da University of Virginia considera a causa perdida um mito porque nunca houve a tal causa que o Sul imputava como subtraída (Gallagher, 2000). A memória excluía a questão de raça e era resposta ao debate sobre o poder do governo central e o dos estados ao fim da guerra. Para ele, a causa perdida elaborada sobre o ressentimento sulista "ganhou vida própria".

de 1936.[7] Em dezembro do mesmo ano bateu a marca de um milhão de exemplares vendidos. Por volta de 1940, 34 países haviam traduzido o livro, elevando-o a um patamar de sucesso poucas vezes visto (Gelfant, 1980). Sem dúvida, livro e filme podem ser lidos, vistos e interpretados de muitas maneiras.

O escritor sulista, de Atlanta, Geórgia, Pat Conery, se responsabilizou pelo prefácio da edição do livro de 2011, em comemoração aos 75 anos do seu lançamento. Diz ele:

> O romance E o *vento levou* moldou o Sul em que cresci mais do que qualquer outro livro. Fui educado numa casa com livros, eles eram exibidos e bem estabelecidos à inspeção dos visitantes – a Bíblia e E o *vento levou*, não necessariamente nesta ordem de importância. (...) Poucos sulistas hoje leem esse livro sem invocar um escape torturado, complexo do Sul, reconhecido por gerações de familiares que cresceram com o gosto da derrota e com um tom cinza azulado ainda em seus lábios. O que Margaret Mitchell captou tão perfeitamente foi o senso de irremediável perda e água estagnada de um Camelot corrompido pela intrusão de insensatos invasores sem boas maneiras. Era o Sul como uma nação ocupada que forma o coração desse romance que não é imparcial. Essa é a Ilíada com sotaque sulista queimando com a humilhação da Reconstrução. (...) Para os sulistas como minha mãe, E o *vento levou* não era apenas um livro, mas uma resposta com punhos cerrados ao norte, um hino desafiador. Se você não pode derrotar os Yankee em campo de batalha, então por Deus, uma de nossas mulheres pode ressurgir das cinzas da humilhação para escrever mais poderosamente do que o inimigo e do que todos historiadores e romancistas que cantaram os louvores da União. (Conery, 2011, p. 11-2)

Esse homem, Pat Conery, fala de dentro da causa perdida, reproduzindo essa memória. A passagem de Conery reforça que a causa perdida permitiu ao Sul lidar com a derrota, criando uma narrativa positiva para a região.

Historiadores sulistas também reproduziram a causa perdida, tratando o que hoje se considera como memória, como História. Entre eles, o professor emérito da University of Georgia, Emory M. Thomas, no livro *The Confederation Nation* publicado em 1979 e que recebeu muitas reedições. Diz ele, na apresentação:

7. Conferir a edição em comemoração aos 75 anos do lançamento (Mitchell, 2011).

> No início os Estados Confederados da América tinham uma causa, a santificação do status quo sulista como nação. Então o Velho Sul encontrou a guerra moderna. Confederados sofreram uma série de choques e revezes que ameaçaram sua existência nacional. Durante o verão de 1862, o Sul confederado respondeu, assim, redefinindo a si próprios. (Thomas, 2011, p. 10)

O que interessa aqui é o fato de Thomas reconhecer que o Sul tinha uma causa e que os sulistas conformavam uma nação. Dois influentes trabalhos com interpretações distintas marcaram a historiografia ao analisar a Causa Perdida como memória na década de 1980. O primeiro, de Charles Reagan Wilson, professor de *Southern Studies* e respeitado na University of Mississippi. Em *Baptized in Blood: The Religion of the Lost Cause, 1865-1920* advogou que a causa perdida foi adotada por parte do Sul como espécie de religião, criando uma versão sagrada sobre as ruínas da Confederação. Para ele, a religião era central para a compreensão da causa perdida (Wilson, 1980).

Gaines Foster em *Ghosts of the Confederacy*, da Louisiana University, divergiu de Wilson com relação à centralidade da religião naquela construção. Para ele, a causa perdida serviu à emergência do Novo Sul e foi uma construção deliberada daqueles que levaram a região à frente por mãos sulistas, sobre os destroços da Confederação. Os sulistas lutaram com armas que tinham para obter poder na reconstrução do seu território. Sem dúvida, essa memória serviu à elite, aos pastores conservadores, a setores da classe média brancos sulistas, que queriam moldar a região à sua maneira, arbitrando, inclusive, pela segregação racial (Foster, 1987). Todavia, tanto para Wilson como para Foster, a causa perdida era um consenso entre a elite branca. Não aparecem tensões no trabalho. A causa perdida parece ter sido forjada com facilidade, sem conflitos e críticas para esses autores.

A partir do ano 2000, os trabalhos sobre memória sulista passaram a tratar da ausência de raça naquelas construções, como mencionado, mas também referendaram o vigor da causa perdida durante o século XX. Gary Gallagher, professor da University of Virginia considera a causa perdida um mito porque nunca houve a tal causa que o Sul imputava como subtraída (Gallagher, 2000). A memória excluía a questão de raça e era resposta ao debate sobre o poder do governo central e o dos estados ao fim da guerra. Para ele, a causa perdida elaborada sobre o ressentimento sulista "ganhou vida própria".

A BATALHA DOS MONUMENTOS (2015-)

A causa perdida continua potente no século XXI. A compreensão desta e de outras memórias que referendaram a segregação racial – além do lugar que o ocupa o negro ainda hoje na sociedade – nos aproxima do entendimento de porque o movimento negro, e de boa parte dos brancos se insurgem, reiteradamente, contra os símbolos sulistas. Eles são "carregados" de força simbólica singular.

Enfim, a disputa pela manutenção ou não das estátuas é o desenvolvimento de longo debate sobre os símbolos da Confederação nos Estados Unidos. Disputa-se no país o relicário da causa perdida, ainda em plena operação. História e memória da Guerra Civil permanecem. História e memória operam em registros diferentes: a primeira, com o conhecimento do passado – construção erudita em narrativa organizada, como afirma Le Goff (1996) – e a segunda a partir de interesses e disputas do presente, das identidades e de forte apelo afetivo (Nora, 1986). No caso aqui discutido, a História da memória da Guerra Civil é muito bem-vinda porque joga luz sobre um conjunto de problemas antes insondáveis.

Em torno do patrimônio material e imaterial da causa perdida, enfrentamentos sangrentos tiveram lugar. Estátuas de pedra e bronze receberam significados distintos, foram carregadas por simbologia imensurável, expondo para o estudioso não só as interpretações que podem ser feitas das comemorações e dos símbolos do passado, mas também as feridas abertas com as quais os Estados Unidos ainda se defrontam.

A justiça tem operado no sentido de condenar crimes de ódio. Em 2021, Dylann Roof foi sentenciado por 33 crimes e encontra-se atualmente no corredor da morte. Já o policial Derek Chauvin, foi condenado a 22 anos e seis meses de prisão. Os julgamentos foram acompanhados de perto pelo movimento *Black Lives Matter* que tem atuado também na questão dos monumentos confederados.

O ponto de vista desta historiadora faz coro com outros que creem que o destino de estátuas em espaço público é assunto que a sociedade em âmbito mais amplo deve discutir e decidir. Ao historiador cabe opinar, mas chamando a atenção para a problemática da memória, em geral aquela responsável pelo erguimento de monumentos em praça pública.

Cabe ainda uma última consideração: se as estátuas estão em espaço público, e à sociedade compete ponderar sobre seu destino, nada impede que grupos sociais intervenham nesse espaço em nome de grupos marginalizados e de questões que de muitas maneiras demandam ainda muita elaboração.

REFERÊNCIAS

Blight, D. "Regeneration and reconstruction". In: **Race and Reunion: The Civil War in America Memory**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2001. p. 31-63

Conery, P. "Preface". In: Mitchell, M. **Gone with the wind**. Nova York: Scribner, 2011. p. 11-2.

Foner, E. **The Fiery Trial: Abraham Lincoln and American Slavery**. Nova York: W.W. Norton & Company, 2010.

Foster, G. **Ghosts of the Confederacy: Defeat, the Lost Cause, and the Emergence of the New South**. Nova York: Oxford University Press, 1987.

Gallagher, G. W.; Nolan, A. T. (org.). **The Myth of Lost Cause and Civil War History**. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2000.

Gelfant, B. H. "'Gone with the Wind' and the Impossibilities of Fiction". **The Southern Literary Journal**, v. 13, n. 1, p. 3-31, 1980.

Hacker, J. D. "A Census-based Count of the Civil War Dead". **Civil War History**, v. 57, n. 4, p. 307-48, 2011.

Halbwachs, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

Kammen, M. **Mystic Chords of Memory: The Transformation of Tradition in American Culture**. Nova York: Vintage Books, 1991.

Le Goff, J. **História e Memória**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996.

Maddex Jr., J. P. "Pollard's The Lost Cause Regained: A mask for Southern Accommodation". **The Journal of Southern History**, v. 40, n. 4, p. 595-612, 1974.

Mcpherson, J. **Battle Cry of Freedom: The Civil War Era**. Nova York: Oxford University Press, 2003.

Mitchell, M. **Gone with the wind**. Nova York: Scribner, 2011.

Nora, P. (org.). **Les Lieux de mémoire: La Nation**. v. 1. Paris: Gallimard, 1986.

Pollak, M. "Memória e identidade social". **Estudos Históricos**, v. 5, n. 10, p. 200-12, 1992.

Pollard, E. A. **The lost cause: A New southern History of the war of the confederates**. New York: E. B. Treat & Co Publishers, 1866.

_____. **The Lost Cause Regained**. Nova York: G. W. Carleton & Co. Publishers, 1868.

Ricoeur, P. **Memória, história, esquecimento**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

Stokes, M. D. W. **Griffith's The Birth of a Nation**. Nova York: Oxford University Press, 2007.

Thomas, E. M. **The Confederate Nation 1861-1865**. Nova York: Harper Perennial, 2011.

Wilson, C. R. **Baptized in Blood: The Religion of the Lost Cause, 1865-1920**. Athens, GA: University of Georgia Press, 1980.

Xavier, I. D. W. **Griffith: O nascimento de um cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

RAFAEL DIAS SCARELLI

"¡Abajo el *monumento a* Colón!": a estátua de Cristóvão Colombo em Lima (1860) e o *Día de la Raza*[*]

Um dos personagens históricos mais questionados no recente movimento de confrontação à escultura pública, que teve como epicentro os Estados Unidos, foi o navegador genovês Cristóvão Colombo (1451-1506).[1] Antes exaltada como responsável pelo alargamento do mundo "conhecido" – pelos europeus –, a viagem de Colombo hoje é tomada como a antessala da dominação colonial, da intensa exploração e extermínio das populações ameríndias e do tráfico transatlântico de escravizados africanos.

---

* Este capítulo apresenta resultados de minha pesquisa de mestrado, realizada no Programa de Pós-Graduação em História Social da USP e financiada pela Fapesp e Capes (processos Fapesp n. 2017/05623-7 e 2018/11586-0). A dissertação tem como título: Nos altares da pátria: Monumento al Combate Dos de Mayo e Monumento a Francisco Bolognesi em Lima (1866-1924). Agradeço a Gabriela Pellegrino Soares pela orientação no curso desta pesquisa.

1. Ainda que o assassinato de George Floyd em maio de 2020, durante uma abordagem policial em Minneapolis (EUA), tenha sido o estopim para as mobilizações antirracistas que resultaram no ataque e na derrubada de inúmeras estátuas do navegador, argumentamos, na última unidade deste capítulo, tratar-se de um movimento com raízes mais profundas.

Entretanto, a extensão dos atuais ataques às estátuas do navegador só pode ser compreendida se considerarmos a ampla difusão de obras escultóricas em sua homenagem, intensificada entre a segunda metade do século XIX e as primeiras décadas do século passado. Gutiérrez Viñuales defende que a figura de Colombo pode ser considerada como elemento unificador dentro da escultura monumental ibero-americana, afirmando que "praticamente em todas as nações do continente, em maior ou menor medida e segundo as possibilidades, se honrou a memória de Cristóvão Colombo por meio de monumentos"[2] (Gutiérrez Viñuales, 2004, p. 177). Ocasião privilegiada para essa multiplicação de monumentos ao navegador se deu no contexto do IV Centenário do "Descobrimento", em 1892.

Neste capítulo, nosso foco estará na estátua de Colombo realizada pelo escultor ligure Salvatore Revelli (1816-1859) e inaugurada em Lima em 03 de agosto de 1860, muito antes dessa proliferação de homenagens em fins do século XIX. Trata-se, portanto, de uma das primeiras obras escultóricas dedicadas ao genovês na América[3], além de ter sido o segundo monumento público inaugurado na capital peruana, após a estátua equestre de Simón Bolívar, em dezembro de 1859. Na cerimônia de inauguração da estátua de Colombo, o então *Prefecto* de Lima manifestou orgulho por esse pioneirismo peruano, ao discursar que aquele monumento seria "o primeiro que nas nações Sul-americanas revelará às futuras gerações o *gênio a quem as Américas devem sua existência e civilização*" (grifo nosso).[4]

Nosso objetivo será compreender como se processou a diluição dos consensos ao redor da estátua do navegador, que foi alvo de um ataque com tinta vermelha em outubro de 2016, reivindicado por um grupo autodenominado "*las indias rebeldes*". Paralelamente, abordaremos como o 12 de outubro – dia do desembarque da primeira expedição de Colombo na América – se converteu, de efeméride em princípios do século XX – o *Día de la Raza* –, em ocasião para protestos e reivindicações, que se projetaram contra a estátua do navegador.

Dessa forma, nossa proposta não será desenvolver uma análise formal do monumento a Colombo. Entre os trabalhos que se debruçam sobre essa obra, destacam-se os do historiador peruano Daniel Vifian López[5], que desenvolveu uma refinada reflexão sobre a estátua e os relevos de seu pedestal.[6]

COLOMBO E A AMÉRICA, A CRUZ E A FLECHA

Para compreendermos a grande difusão de homenagens a Colombo, especialmente na América – onde sua figura poderia evocar o vínculo colonial recém-rompido[7] –, devemos levar em conta que a imagem do navegador foi associada, ao longo do século XIX, a diversos valores e virtudes morais, que ultrapassavam esse personagem histórico e que se buscou exaltar nos monumentos que lhe foram dedicados. Conforme sintetizou Luca Bochicchio, Colombo se tornou um ícone híbrido, útil para afirmar a confiança no progresso, no homem e na ciência, sem renunciar à religião, ideais apropriados pelas elites dirigentes dos estados americanos, que abraçavam a "*via europea*" de desenvolvimento e civilização (Bochicchio, 2013, p. 157-8). Nesse sentido, não apenas as comunidades de imigrantes italianos encomendaram monumentos ao

2. Todas as citações em língua estrangeira foram traduzidas pelo autor.

3. Segundo Gutiérrez Viñuales (2004, p. 180), entre as obras que a antecederam na América estiveram um busto em Havana, ainda parte do Império Espanhol, de 1828, e uma estátua em Nassau, de 1830. Cabe mencionar também o grupo *Discovery of America*, de Luigi Persico, instalado diante do Capitólio em Washington (1844). Ver: Fryd (1987).

4. "Inauguración de la estatua de Colón". *El Comercio*, Lima, ano 22, n. 6.519, 04 ago. 1860, p. 2.

5. Em especial, a tese de licenciatura do autor, defendida em 2014 – que analisa não apenas a estátua de Colombo, mas também a estátua equestre de Bolívar, bem como duas séries de esculturas destinadas a Lima, representando os signos do zodíaco e deuses gregos –, e um artigo publicado em 2015, focado no monumento ao navegador. Ver: Vifian López (2014, 2015).

6. Vifian López (2015, p. 91; 97) propõe que os relevos do pedestal limenho, realizados por Giuseppe Palombini, foram uma adaptação das quatro estátuas alegóricas que compõem o pedestal do monumento a Colombo em Gênova, construído desde a década de 1840: Ciência, Prudência, Religião e Fortaleza. O autor sugere que, nessa transposição, a fim de simplificar o conjunto e torná-lo economicamente viável, o programador iconográfico – provavelmente Michele Canzio – teria se apoiado nos emblemas de Andrea Alciato, de onde veio a inspiração para os relevos. Em razão dos limites de espaço e do enfoque aqui adotado, não abordaremos os relevos da estátua limenha neste capítulo.

7. É importante lembrar que o próprio Bolívar, em sua *Carta da Jamaica*, escrita em setembro de 1815, em meio à luta de independência contra a Espanha, reservou uma homenagem especial a Cristóvão Colombo. O "descobridor" deveria batizar o novo país a surgir no antigo Vice-Reino de Nova Granada: "Essa nação chamar-se-ia Colômbia, como um tributo de justiça e gratidão ao criador de nosso hemisfério" (Bolívar, 1992, p. 70).

navegador genovês[8] – associado de forma anacrônica à nacionalidade italiana –, uma vez que muitas dessas obras foram idealizadas e financiadas pelos próprios governos americanos, a exemplo do peruano.

A primeira referência oficial à estátua limenha de Cristóvão Colombo foi feita no discurso do então presidente do país, José Rufino Echenique (1851-1855), em sua mensagem ao Congresso Peruano em julho de 1853:

> Por não cansar vossa atenção, omito neste lugar uma instrução minuciosa de todas as obras empreendidas no biênio; mas, sim vos direi que, na parte monumental, e como testemunho de gratidão nacional, mandei erigir em Lima duas colunas para colocar as estátuas do Descobridor do Novo Mundo e do Libertador do Peru.[9]

Dessa forma, a estátua de Colombo foi encomendada pelo governo peruano contemporaneamente à estátua do libertador Simón Bolívar, fazendo parte de um amplo projeto que resultou nos primeiros conjuntos de escultura pública da cidade, analisados por Vifian López (2014): uma série de 12 estátuas representando os meses do ano ou signos do zodíaco e outra série de seis deuses gregos, para a *Alameda de los Descalzos*, além das estátuas do navegador genovês e do general venezuelano.

O governo Echenique, que usufruiu dos ingressos econômicos proporcionados pela exploração do guano[10], encarregou ao sacerdote e ministro plenipotenciário peruano Bartolomé Herrera, que já se encontrava em Roma para estabelecer uma concordata entre o Peru e a Santa Sé, a tarefa de encomendar as estátuas a escultores da península.[11]

8. Desse conjunto, podemos apontar a estátua de Colombo em Buenos Aires, realizada em Roma pelo escultor Arnaldo Zocchi, cuja iniciativa partiu do imigrante italiano Antonio Devoto, tendo sido inaugurada em 1921. Ver: Gutiérrez Viñuales (2004, p. 193).

9. "Mensaje del Presidente Constitucional del Perú, General José Rufino Echenique, al Congreso Nacional, el 28 de julio de 1853", p. 10. Disponível em: <cutt.ly/Cc4EvXO>. Acesso: 13 abr. 2021.

10. Excremento de aves marinhas acumulado por longos períodos na costa e nas ilhas do Peru, utilizado como fertilizante, principal artigo de exportação do país entre os anos de 1840 e 1870.

11. Em 12 de outubro de 1852, o então ministro peruano de Relações Exteriores José Manuel Tirado enviou uma carta a Herrera, incumbindo-lhe da missão de ordenar a construção da estátua de Bolívar na península Itálica. Nessa missiva, porém, não foram mencionados outros projetos escultóricos. Apenas em 20 de janeiro de 1854, quando Herrera já havia regressado ao Peru, a estátua do navegador foi citada pelo cônsul peruano Camilo Domeniconi – quem o sacerdote havia encarregado em Roma de dar continuidade ao trabalho junto à Santa Sé e às Cortes Italianas. Em uma carta dirigida ao próprio Herrera, Domeniconi lhe comunicou o estado das obras de Bolívar,

Enquanto para o monumento a Bolívar foi realizado um concurso de projetos – vencido pelo bolonhês Adamo Tadolini[12] –, a estátua do navegador foi diretamente encomendada ao ligure Salvatore Revelli[13], o qual já havia participado da construção do monumento a Colombo que então se erigia em Gênova – iniciado na década de 1840, mas que só seria concluído em 1862 –, sendo responsável pelo relevo "Colombo acorrentado", presente no pedestal.

Como não conhecemos as orientações que Herrera teria recebido do governo a respeito da estátua de Colombo, é escassa a documentação disponível que elucide o processo de concepção da escultura. Enquanto o monumento a Bolívar atendia a uma lei aprovada no Congresso Peruano em 1825, pela qual se determinava a construção de uma estátua equestre dedicada ao libertador na *Plaza de la Constitución*, a estátua de Colombo não atendia a nenhuma legislação anteriormente publicada.[14] Pelo contrário, havia resoluções anteriores determinando a construção de monumentos ignoradas pelo governo, a exemplo do decreto assinado por Bernardo Monteagudo em 1822, que definia uma estátua para o libertador rio-platense José de San Martín, que proclamou a independência do Peru na *Plaza Mayor* de Lima em 28 de julho de 1821.[15]

Sobre um pedestal de formato octogonal, exibem-se duas figuras de

de Colombo e da série do zodíaco. Sobre a estátua do navegador, o cônsul diz que "está ainda no mesmo estado": o início das obras havia atrasado, em razão de um defeito identificado no mármore, tendo sido necessário providenciar outro em Carrara. Essas cartas foram transcritas em: Barrenechea (1947, p. 76-9).

12. Ainda que o ministro Tirado, em sua carta acima mencionada, tenha determinado que Herrera submetesse o modelo da estátua de Bolívar à Academia de Milão, segundo Vifian López (2014, p. 90; 245), coube à Academia de San Luca em Roma avaliar os projetos.

13. Natural de Taggia, na região da Ligúria, desenvolveu sua formação em Toulon – onde entrou na escola do Arsenal Marítimo e frequentou o ateliê de François Rossi – e em Roma – onde foi discípulo do escultor Pietro Tenerani, com quem teria colaborado na execução de uma grande estátua, possivelmente a de Bolívar destinada a Bogotá. Tornou-se acadêmico de S. Luca em novembro de 1858 e boa parte de sua obra se concentrou na escultura religiosa. Ver: Cervini (2016).

14. *Disponiendo realizar una medalla, en honor del Libertador, así como una estatua en su honor*. Lei de 12 de fevereiro de 1825, assinada por José María Galdiano, presidente do Congresso Constituinte. Archivo Digital de Legislación del Perú. Disponível em: <cutt.ly/Ic4Y2pG>. Acesso em: 08 mar. 2021.

15. *Disponiendo se levante una columna, en la plazuela de la Constitución, que represente al protector del Perú*. Decreto de 06 de julho de 1822, assinado por Bernardo Monteagudo. Archivo Digital de Legislación del Perú. Disponível em: <cutt.ly/Qc4Uspe>. Acesso em: 08 mar. 2021.

FIGURAS 1 e 2 (ao lado). Estátua de Cristóvão Colombo, Paseo Colón. Lima, jul. 2017. Fotografia: Rafael Scarelli.

mármore em franco contraste (Figuras 1 e 2). Colombo está de pé, bem trajado, dirigindo seu olhar ao céu. Aos seus pés, ajoelha-se uma mulher seminua que porta adereços indígenas – especialmente, um cocar à cabeça e uma aljava com flechas às costas –, mirando de forma contemplativa o navegador. Segundo o jornal limenho El Comercio, na obra "*representa-se a Colombo levantando a virgem América*, cuja mão segura uma cruz" (grifo nosso).[16] Sem traços fisionômicos ameríndios, desprezando sua flecha depositada no solo e tocando a cruz trazida pelo almirante genovês, a mulher corresponde à alegoria da América, em movimento de abraçar a religião e a civilização trazidas pelo navegador.[17]

Em *Geografía del Perú*, obra póstuma de Mateo Paz Soldán – revisada por seu irmão Mariano Paz Soldán, responsável pela instalação das estátuas de Bolívar e Colombo em Lima –, assim é descrita a estátua do navegador:

> A estátua de Cristóvão Colombo, obra de Salvatore Revelli, é um belo grupo de mármore, no qual está o grande homem descobrindo a América, representada por uma Índia, a quem entrega a cruz, símbolo do cristianismo e civilização, e esta deixa a flecha, símbolo da barbárie. (Paz Soldán, 1862, p. 297-8)

A disposição e interação das duas figuras no monumento de Lima – Colombo de pé, amparando a mulher que alegoriza a América, ajoelhada a seus pés – retoma a composição do monumento em Gênova, de cuja

16. "Inauguración de la estatua de Colón". El Comercio, Lima, ano 22, n. 6.519, 04 ago. 1860, p. 2.

17. Devemos recordar que a alegoria da América como mulher indígena, identificada, entre outros atributos, pelas plumas à cabeça, remonta a uma longa tradição de representação das partes do mundo conhecido pelos europeus, estabelecida desde princípios da Época Moderna. Entre seus principais promotores esteve a obra *Iconologia*, de Cesare Ripa, publicada pela primeira vez em 1593 e que, posteriormente, recebeu novas edições, acrescida de xilogravuras. Ver: Ripa (1613); Chicangana-Bayona (2011, p. 19).

construção participaram diversos escultores peninsulares desde 1846.[18] Apesar de inaugurada dois anos antes do monumento genovês, a obra limenha toma dele inequívoca inspiração. Conforme mencionamos, Revelli, autor da estátua em Lima, havia participado do projeto genovês com a execução de um dos relevos de seu pedestal. Em Gênova, a figura de Colombo - projetada primeiro por Lorenzo Bartolini e depois por Pietro Freccia - também aparece diante de uma mulher sentada, que traz plumas à cabeça, alegorizando a América. Entretanto, há também notáveis diferenças entre as estátuas limenha e genovesa: enquanto a obra de Revelli é marcada por uma maior interação entre os dois personagens, no monumento genovês as figuras de Colombo e da América não se tocam - a mulher ignora a mão direita estendida de Colombo, que se apoia com a mão esquerda sobre uma âncora, inexistente no monumento limenho.

Nanda Leonardini avaliou a mensagem transmitida pela estátua de Colombo em Lima, considerando os contrastes entre os dois personagens, nos termos de "civilização, racismo, sexismo e ideal estético europeu". A autora interpretou a representação da América na forma de "uma desamparada índia", sendo protegida pela Europa simbolizada pelo navegador, como "atitude muito compreensível, ao ser esta produto de uma 'raça inferior', débil, ideia do racismo científico em moda no século XIX". Sobre as intenções do escultor, Leonardini sugeriu ser provável que ele "em sua visão eurocêntrica e ignorante da história americana pretenda, por meio de sua obra, representar uma das idealizadas Amazonas buscadas eternamente pelos espanhóis e 'derrotadas' pela civilização europeia" (Leonardini, 2008, p. 58).

Vifian López se opôs a essa abordagem, sublinhando o fato de que a mulher aos pés do navegador não faz referência ao indígena americano concretamente, mas sim a uma alegoria do continente. Desse modo, em sentido estrito, não seria possível falar - nos termos colocados por Leonardini - de racismo, por não se tratar de uma representação dos povos originários, ou sexismo, pela consagrada tradição de usar a figura feminina em imagens alegóricas. Para ele, é mais relevante, para capturar o caráter excludente da escultura pública limenha do período, inverter a lógica: reconhecer que a representação de uma mulher indígena, sem possuir um sentido abstrato, não teria lugar no pensamento artístico então vigente (Vifian López, 2015, p. 107-8). Entretanto, a proposta deste capítulo será ultrapassar o âmbito das intencionalidades assumidas pelo artista e pelas autoridades que encomendaram a obra e alcançar os usos e discursos que engendrou após sua inauguração, nos quais a mulher alegorizando a América foi frequentemente tomada como referência ao mundo indígena peruano. Buscaremos desenvolver esse aspecto na próxima unidade.

18. A estátua genovesa é responsável por lançar essa iconografia entre os monumentos a Colombo, que também orientou a realização de uma estátua em Cartagena, na Colômbia, sua mais fiel reprodução. Esta última obra, inaugurada em 1895 e de autoria desconhecida, foi doada à cidade colombiana pelo empresário ligure Juan Bautista Mainero y Trucco (Gutiérrez Viñuales, 2004, p. 180-1; Bochicchio, 2013, p. 158-9; 162).

O DÍA DE LA RAZA NO PERU

Como vimos, as comemorações pelo IV Centenário do "Descobrimento" da América, em 1892, motivaram a construção de numerosos monumentos escultóricos dedicados ao navegador. Nos anos seguintes, esses monumentos seriam espaço de aglutinação para manifestações públicas que visavam homenageá-lo, especialmente no dia 12 de outubro. Nesse período, teve lugar um movimento de aproximação da Espanha de suas antigas colônias americanas, sobretudo, após o desfecho da guerra contra os Estados Unidos (1898), que resultou na perda de suas últimas possessões no continente, Cuba e Puerto Rico. Embalada pelo ideário hispano-americanista, segundo Gutiérrez Viñuales e Moreno Luzón essa aproximação atendeu a interesses dos dois lados do Atlântico.[19] A partir desse novo entrosamento com a Espanha e da revalorização do legado colonial, no Peru e em outros países da região, foram adicionadas novas camadas de sentido às estátuas do navegador genovês, cuja figura passou a encarnar não somente os valores já mencionados, mas também se tornou mesmo um símbolo da "Hispanidad". Dentro desse contexto, após um congresso celebrado na Espanha em 1912 com motivo do centenário da Constituição de Cádiz, a *Unión Ibero-Americana*[20], presidida por Faustino Rodríguez San Pedro, iniciou uma campanha pelo reconhe-

19. Enquanto os americanos olhavam a "*madre patria*" como um referencial inofensivo em oposição ao panamericanismo e às ambições estadunidenses, os espanhóis buscavam encabeçar uma comunidade maior de países, contrabalanceando sua insignificância geopolítica após o esfacelamento de seu império colonial remanescente (Luzón & Gutiérrez Viñuales, 2012, p. 19-20).

20. Fundada em Madrid em 1885, a *Unión Ibero-Americana* estendeu uma rede de filiais pelo continente americano, constituindo-se como "a mais importante entidade espanhola empenhada na construção de laços entre a Espanha e a América" (Beired, 2014, p. 637).

cimento do 12 de outubro como *Fiesta de la Raza*, que se inscreveria no calendário cívico dos países hispano-americanos nos anos seguintes.[21]

Segundo Martínez Riaza (2006, p. 311), o Peru incorporou a data como festividade em 1917, enquanto na Espanha essa incorporação aconteceu em 1918. Entretanto, já no ano de 1915 houve festejos em Lima. De acordo com uma nota publicada na revista *Variedades*, sob o título de "La Fiesta de la Raza", tomaram parte no evento todos os colégios limenhos, realizando-se desfile de boy scouts de Barranco – distrito próximo à capital –, além de conferências e atuações literárias nos colégios de Guadalupe e de San Agustín, no Instituto de Lima e no Liceu Grau. A nota foi acompanhada de fotografias, nas quais se vê que a estátua de Colombo integrou o itinerário da festividade.[22]

Por sua vez, em 1921, ano marcado pelo primeiro Centenário da Independência do Peru, houve um maior investimento na festa. Nesse ano, participaram jovens mulheres representando as repúblicas hispano-americanas, algumas vestindo faixas que identificavam cada país, com cabelos trançados e coroas de folhas e flores, aludindo à comunhão daquela data festiva entre diferentes nações. Nas páginas da revista *Mundial*, foi publicada uma fotografia das mulheres posando diante do monumento a Colombo (Figura 3), em uma evidente interação simbólica com a mulher indígena que alegoriza a América aos pés do navegador.

A fotografia veio acompanhada da legenda: "O presidente da República, altos funcionários e membros da colônia espanhola no estrado levantado diante da estátua de Colombo – O grupo de senhoritas que representou as repúblicas americanas". Também sob o título "La Fiesta de la Raza", o texto desta edição enaltecia o legado espanhol para a América: "que não em vão, *a Espanha nos incorporou ao sentido universal da civilização europeia e nos deixou, em sua religião e em seu idioma, os mais indestrutíveis laços de continuidade espiritual*" (grifo nosso).[23]

Além da Fiesta de la Raza ser ocasião para manifestações públicas ao redor da estátua de Colombo, a data foi pretexto para publicações de caráter humorístico na imprensa peruana. Nessas publicações, ainda que

21. Importante considerar que o 12 de outubro já era então comemorado nos Estados Unidos como "Columbus Day", com grande adesão da colônia italiana, o que teria contribuído para que os espanhóis e hispano-americanos também reivindicassem a data, dando-lhe um novo sentido hispanista. Ver: Rachum (2004, p. 65-6).

22. "La fiesta de la Raza". *Variedades*, Lima, ano 11, n. 398, 16 out. 1915.

23. "La fiesta de la Raza". *Mundial*, Lima, ano 2, n. 74, 14 out. 1921.

FIGURA 3. *Fiesta de la Raza* em 1921. *Mundial*, Lima, ano 2, n. 74, 14 out. 1921. Biblioteca e Arquivo – Museo de Arte de Lima (MALI).

a mulher ajoelhada aos pés do navegador seja uma alegoria da América, sua presença no monumento foi interpretada como sendo a representação de uma indígena ou mestiça – descrita muitas vezes como "*chola*" ou "*cholita*"[24] –, ensejando discursos de caráter racista. Espaço privilegiado para essas manifestações foram as páginas de *Variedades*, uma das mais importantes revistas ilustradas do período, comprometida com a "modernização" do país.[25]

Em outubro de 1915, por ocasião da Fiesta de la Raza, a revista publicou uma charge (Figura 4), acompanhada do seguinte texto:

24. Segundo o *Diccionario de la Lengua Española* da Real Academia Española (RAE), "cholo/a" assume tanto o sentido de um indígena ocidentalizado como o de "mestiço": "1. Mestizo de *sangre europea e indígena*"; "2. Dicho de un indio: que adopta los usos occidentales". Ver: <dle.rae.es/cholo#8xj3EL8> Acesso em: 19 mar. 2021. O *Diccionario de Peruanismos*, de Juan Álvarez Vita, coincide com essas definições, acrescentando também: "*Perú. Dicho de una persona: descendiente de indio y negra, o de negro e india*". Com relação aos diminutivos, "cholito/a", Álvarez Vita sublinha que, em geral, não assumem um sentido depreciativo, "*por el cariño que denota su uso*" (Álvarez Vita, 2009, p. 159).

25. Sobre o projeto modernizador da revista *Variedades* e sua postura frente às populações indígenas e afrodescendentes do país, ver: Espinoza (2015, p. 97-136).

> Senhor R.L.F. – Otuzco[26] – Nos envia você o soneto que disparou contra Colombo (*Para su monumento*), pedindo-nos que lhe enviemos exemplares do número desta revista em que seja inserido. Como, na verdade, temos um pouco de estima por Dom Cristóvão, fomos lhe perguntar se se incomodaria com o golpe baixo de lhe desabafar um soneto. Apenas começamos a ler o seu produto, irritou-se o genovês e nos jogou um sapato, o *tongo*[27] e uma bola. A *cholita* simpática que está com ele também ficou como um *pepián*[28], nos atirou o chapéu de plumas e estava prestes a nos jogar a tanga, dizendo-nos em língua aborígine insultos, que presumimos, pelo movimento enérgico do lábio inferior, de que calibre eram, e que traduzimos a você, por via das dúvidas: "*Não morreu o gênio! O homem proeminente! A viva fé que o coração acende; não morreu o paladino, de quem depende a sorte da América potente*". (grifo nosso)[29]

Como vemos, o artigo e a charge ironizam um poema dedicado ao monumento que havia sido enviado à redação da revista por um leitor, identificado pelas iniciais RLF, a fim de que fosse publicado no semanário.[30] O articulista anuncia, em tom jocoso e fantasioso, que, por respeito ao navegador, o poema havia sido declamado diante de seu monumento antes de ser publicado, para receber sua aprovação, o que não teria acontecido. Em reação, as estátuas de Colombo e da mulher teriam atirado seus pertences no orador. A reação da mulher descrita como "*cholita*", contudo, se sobrepôs à do navegador, tanto na forma de falar, movendo energicamente o lábio inferior em "*lengua aborigen*", como no conteúdo

26. Cidade peruana situada no departamento de La Libertad, no noroeste do país.

27. Entre os possíveis sentidos de "*tongo*" no Peru, Álvarez Vita (2009, p. 427) indica, em seu já citado *Diccionario de Peruanismos*, "*sombrero hongo*", equivalente ao "chapéu-coco" no português. Essa tradução se confirma na própria charge, na qual vemos um chapéu sendo lançado contra o orador.

28. No mesmo dicionário, consta que, para além de "*pepián*" designar um prato culinário apimentado, assume um sentido figurado: "*Perú. Estar como um pepián o estar hecho um pepián o ponerse como um pepián. Fr. fig. fam. Irritarse, enfurecerse*" (Álvarez Vita, 2009, p. 342-3).

29. "Correo Franco". *Variedades*, Lima, ano 11, n. 398, 16 out. 1915. No original: "*No ha muerto el genio! El hombre prominente! La viva fe que el corazón enciende; no ha muerto el paladín, de que depende la suerte de la América potente*".

30. A charge e o comentário foram publicados na seção "Correo Franco" que, segundo Espinoza (2015, p. 107), era dedicada a publicar as respostas do editor às cartas remetidas pelos leitores. O poema enviado pelo leitor, intitulado *Para su monumento*, não foi publicado.

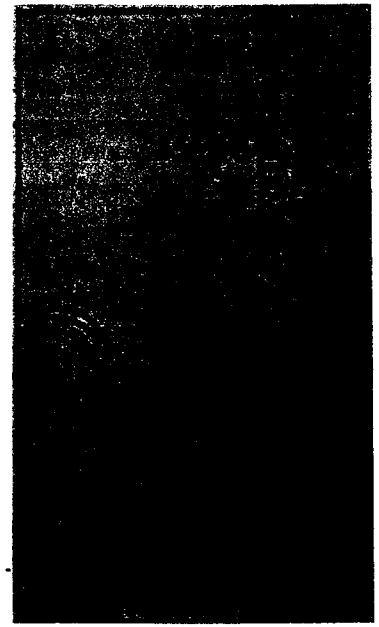


FIGURA 4. Charge publicada na seção "Correo Franco". *Variedades*, Lima, ano 11, n. 398, 16 out. 1915. Biblioteca Nacional del Perú (BNP).

de seu discurso – que exalta Colombo e o seu gênio, de quem dependeria a sorte da "América potente".

A ESTÁTUA PEREGRINA

A estátua de Colombo gozou de grande prestígio em Lima desde sua inauguração. Não foi alvo de polêmicas nem grandes questionamentos na imprensa peruana, como outros monumentos. Entre as obras objeto de rechaço na primeira metade do século XX destacou-se, em primeiro lugar, a estátua de Francisco Bolognesi (1905), criticada por representar o coronel, que liderou as forças peruanas contra os chilenos na Batalha de Arica (1880), em posição desfalecida – com os joelhos dobrados e a cabeça tombada sobre o peito –, considerada indigna para um herói militar.[31] Outra estátua questionada foi a dedicada ao ex-presidente Manuel Candamo, alvo de um ataque com dinamite em maio de 1913, menos de um ano após ter sido inaugurada.[32]

Por outro lado, o prestígio da estátua de Colombo é rastreável pelos constantes deslocamentos a que foi submetida. Ao contrário do que ge-

31. A estátua foi substituída por outra, em 1954, que representa o coronel em posição altiva. Ver: Scarelli (2020).

32. As motivações para o ataque à estátua de Candamo seguem nebulosas, uma vez que não foram identificados seus autores. Entretanto, é possível compreendê-las mapeando as tensões políticas do momento. O governo de Candamo (1903-1904), que faleceu um ano após eleger-se presidente, representou o início de um longo ciclo conhecido como "segundo civilismo", marcado por governos do Partido Civil, que reunia uma importante fração das oligarquias peruanas. Esse ciclo foi interrompido brevemente pela presidência de Guillermo Billinghurst (1912-1914), eleito após uma jornada de manifestações grevistas em 1912 e que, portanto, estava no poder durante o atentado. Além disso, a explosão aconteceu em meio a um tumultuado processo eleitoral para o Parlamento peruano, agitado por conflitos entre candidatos governistas e oposicionistas e denúncias de fraude. Sobre esse monumento, ver: Scarelli (2019).

ralmente acontece – quando os monumentos são deslocados para abrir passagem para novas vias de tráfego ou para reformulações urbanas –, se observamos de perto o itinerário dessa estátua por Lima notamos que ela sempre perseguiu os locais mais valorizados da urbe, como já apontou Gabriel Ramón Joffré (2013, p. 48).

O monumento a Colombo foi originalmente instalado na *Alameda de Acho* em 1860, quando essa zona ainda desfrutava do prestígio do último ciclo de reformas urbanas do período colonial, associado à dinastia Bourbon. Anos depois, em 1868, um decreto determinou a transferência da estátua para a *Plaza de Santa Ana*, onde estaria "mais exposta à expectação pública" (*El Peruano*, 24 jul. 1868, p. 83) (Majluf, 1994). Este local reunia parte expressiva da comunidade italiana limenha. Entretanto, segundo Vifian López (2015, p. 91-2), apesar do decreto de 1868, esse traslado não se consumou. Da *Alameda de Acho*, seguiu para as imediações do novo *Palacio de Exposición*, que receberia as delegações estrangeiras vindas para a Exposição Nacional de 1872. Nesta ocasião, o jornal *El Comercio* celebrou que a estátua deixava um lugar periférico, "distante da vista dos estrangeiros".[33] Em 1906, finalmente, o monumento seria instalado à pouca distância, ocupando o centro da *Avenida Nueve de Diciembre*, rebatizada como *Paseo Colón*, recentemente inaugurada e que reunia às suas margens elegantes palacetes e instituições ligadas à modernização da cidade e do país, como o *Instituto de Higiene*.[34] Nesta última oportunidade, a revista *Actualidades* publicou uma nota ironizando os constantes traslados da obra e a posição da mulher – a quem denominou "*india*" –, que estaria ajoelhada por estar "*cansada*" de tanto se deslocar:

> Depois de alguns séculos de obrigada quietude, o audaz navegante descobridor das Américas voltou a empreender ilimitadas e loucas peregrinações. Já não navega os mares na frágil caravela, cujas velas se inflavam ao sopro dos ventos atlânticos. Cruza, agora, a terra, cavaleiro em carcaça vil, cheio de amarras e de cabos (...). No espaço de umas poucas olimpíadas, Colombo – o Colombo marmóreo dos limenhos – viveu em dois ou três lugares diferentes da capital. Encalhou, ao que parece definitivamente, ao lado do artístico palácio das Indústrias Nacionais; mas, entediado, (...) empreendeu viagem terra adentro, *sempre arrastando consigo a índia, mais cansada que ele, sem dúvida – e a jugar por sua atitude – desses inexplicáveis infortúnios*. (grifo nosso)[35]

Apenas em meados da década de 1920, no contexto dos centenários da Independência (1921) e da Batalha de Ayacucho (1924), seria inaugurado o primeiro monumento público em Lima dedicado a um personagem pré-hispânico, Manco Cápac, considerado "pai fundador" lendário inca. Vale ponderar que essa obra, inaugurada em 1926, não foi uma iniciativa estatal, mas sim uma doação da colônia japonesa para o centenário. Entretanto, após sua inauguração, não gozou de prestígio comparável à estátua de Colombo. Nesse sentido, Ramón Joffré (2013, p. 48) confrontou os deslocamentos de Colombo ao de Manco Cápac, que deixou o cruzamento das avenidas Santa Teresa e Grau para ocupar uma praça do bairro operário de *La Victoria*, próximo a uma zona de prostituição.

Para compreendermos esses aspectos, devemos considerar que a ausência de esculturas públicas dedicadas a personalidades indígenas, ou a presença de uma homenagem a Colombo, à cristianização e à civilização europeia, em linhas gerais, estavam em sintonia com os valores dominantes da sociedade limenha. Fundada por Francisco Pizarro junto à costa do Pacífico, em contraposição à antiga capital inca Cuzco, localizada na cordilheira, Lima assumiu, como capital do vice-reino e depois do Peru independente, ares criollos e aristocráticos. A composição étnica da população limenha só sofreu consideráveis transformações a partir de meados do século XX, período marcado por um intenso fluxo migratório de camponeses – oriundos principalmente da região andina – para a capital e por uma expansão desordenada da cidade, levando à formação de bairros populares conhecidos como *barriadas*.[36] Desse

33. "La estatua de Colón". *El Comercio*, Lima, ano 34, n. 11.469, 20 ago. 1872, p. 5. Devo ao trabalho de Majluf (1994) a referência que me levou a este artigo.

34. Segundo Monteverde Sotil, porém, este último traslado teve por objetivo abrir espaço para a instalação de um monumento a José de San Martín, doado à cidade pelo coronel Pérez Roca. Uma vez que as dimensões da obra, se instalada na *Avenida Nueve de Diciembre*, prejudicariam a perspectiva da *Plaza Bolognesi*, optou-se por instalá-la no local antes ocupado pela estátua do navegador (Monteverde Sotil, 2014, p. 134-5).

35. "Los viajes de Colón". *Actualidades*, Lima, ano 4, n. 177, 18 ago. 1906, p. 861.

36. Gabriela Pellegrino Soares (2000) considera esse movimento migratório e as tensões sociais que engendrou como um dos elementos que impulsionou a formulação de distintos projetos políticos reformistas no Peru na segunda metade do século XX. Essas migrações, existentes desde o período colonial, intensificaram-se a partir da década de 1940, em razão não apenas do crescimento econômico, mas também da expansão da expropriação de terras camponesas. A autora assinala que entre 1940 e 1961 a população limenha passou de 644.253 para 1.749.407 habitantes, tendo a migração desempenhado importante papel nesse crescimento. Esse processo promoveu uma profunda transformação no perfil da cidade.

modo, a mulher de aparência indígena prostrada aos pés do navegador não feria a sensibilidade de boa parte dos limenhos. Para Vifian López, o nacionalismo peruano do século XIX, em cujos marcos se deu a encomenda da estátua de Colombo, correspondeu a um programa político atravessado pelo signo da exclusão: "Lima e sua classe social *criolla* são o espaço e seus protagonistas por sobre o resto do país e sua população andina" (Vifian López, 2015, p. 77). O autor conclui que a mensagem moralizadora da estátua estava dirigida ao cidadão limenho, capaz de ler aquela obra de arte simbólica. Em contraposição à Lima, Cuzco já possuía, na sua *Plaza del Cabildo*, uma estátua dedicada ao Inca Atahualpa – executado pelos espanhóis – desde inícios da década de 1870 (Majluf, 2005, p. 312; 316).

Contudo, a prolongada ausência de homenagens a personagens indígenas e pré-hispânicos na escultura pública de Lima não significa que elas não tenham sido reclamadas. Em novembro de 1868, após serem localizados restos mortais que então se atribuíram ao Inca Huayna Cápac no hospital de San Andrés, Ignacio Manco Ayllón, que se apresentou como descendente "da real família dos Incas", dirigiu uma carta ao Congresso Peruano, "com o direito de petição que a lei concede a todo cidadão". Nesta carta, Ayllón defendeu que fosse construído um monumento ao Inca, a quem se referiu como "13º Imperador do Peru". Ainda que o monumento a Colombo não seja questionado por Ayllón, o navegador genovês, assim como o libertador Bolívar, não são entendidos como mais dignos de homenagem do que o "imperador" pré-hispânico:

> Como peruano e descendente dessa desgraçada família, é impossível, Senhor, que permaneça indiferente a este extraordinário sucesso (...). Nas nações da Europa e da América, Exmo. Senhor, os veneráveis restos dos Reis, Imperadores ou grandes homens da antiguidade são colocados em um lugar distinto, erigindo-se a eles mausoléus, estátuas ou pirâmides, que imortalizem seu nome de geração em geração (...). Eis aqui, Exmo. Senhor, o incansável monarca que, cheio de notáveis merecimentos, seu cadáver reclamaria de nosso patriotismo que a Nação Peruana lhe dedique um monumento digno de sua alta categoria e de suas nobres virtudes cívicas. *Huayna Cápac, Senhor, não tem menos merecimentos que Cristóvão Colombo e Bolívar*. (grifo nosso)[37]

37. "Carta de Ygnacio Manco y Ayllon". Lima, 04 nov. 1868. Comisión de Memoriales, República Peruana Sello 5 – Bienio 1867 y 1868. Biblioteca Nacional del Perú. Essa carta foi localizada por Natalia Majuf (1994, p. 32).

Desse modo, Manco Ayllón, sem questionar a legitimidade das figuras já homenageadas, reivindica para Huayna Cápac – e, poderíamos estender, para o passado pré-hispânico de maneira mais ampla – um lugar na memória nacional, ao reclamar que o "patriotismo" exigia tal reconhecimento da "nação peruana". O missivista maneja habilmente a retórica que acompanhava a construção de monumentos comemorativos no período, ao falar das "nobres virtudes cívicas" do Inca, comparando ainda o Peru às nações europeias, nas quais os "grandes homens" da antiguidade eram devidamente homenageados. Manco Ayllón foi um tipógrafo com destacada atuação nos primórdios da imprensa operária limenha (Mücke, 2010).[38] Em 1881, escreveu um livro dedicado aos incas, no qual voltou a se reivindicar como descendente dos mesmos (Ramón Joffré, 2014, p. 29).

COLOMBO E O 12 DE OUTUBRO EM QUESTÃO

Uma das primeiras estátuas de Cristóvão Colombo erigidas na América e questionadas como símbolo da opressão sobre as populações originárias foi, igualmente, um dos primeiros monumentos ao navegador no continente: o grupo escultórico *Discovery of America*, do escultor ítalo-americano Luigi Persico, inaugurado diante do Capitólio, em Washington, em 1844.[39] Essa obra representa Colombo de pé, erguendo um globo, observado por uma mulher indígena que tem seu corpo inclinado em posição defensiva e deslumbrada. *Discovery of America* foi instalado na lateral esquerda da escadaria da fachada leste do edifício que é sede do Congresso dos Estados Unidos. Era acompanhado por outro grupo, situado do outro lado da escada, *Rescue*, realizado pelo escultor estadunidense Horatio Greenough, que representava um pioneiro que detém um nativo americano, prestes a atacar uma família branca, segurando-lhe os braços. Como assinalou Vivien Fryd (1987), *Discovery of America* foi um dos primeiros monumentos a Colombo questionado pelas comuni-

38. Na década de 1870, Manco Ayllón supervisionou a impressão de *El Artesano* e depois foi um dos editores de *El Obrero*. Foi também presidente da *Sociedad Tipográfica de Auxilios Mutuos*.

39. Segundo Vivien Fryd (1987, p. 20-4), o tema da "descoberta" do Novo Mundo por Colombo foi popular na literatura e na arte nos Estados Unidos desde a primeira metade do século XIX. Nesse período, como demonstra a autora, processou-se uma identificação simbólica entre a expansão para o oeste e as primeiras expedições dos conquistadores europeus, especialmente a de Colombo, ambos os movimentos associados à marcha da civilização e do progresso.

dades indígenas[40], tendo sido removido em 1958, juntamente com *Rescue*, para uma reforma no edifício. Contudo, podemos sugerir que, nesse processo, teve mais relevância a representação considerada ofensiva aos povos indígenas do país nas duas obras do que propriamente uma revisão mais profunda das homenagens ao navegador.

Momento mais decisivo na virada de olhar sobre Colombo e sua expedição, por sua ampla escala geográfica, deu-se no contexto do V Centenário da "Descoberta".[41] Conforme analisou Sandra Rodríguez (2011, p. 68-71), diferente do IV Centenário, em 1892, quando foram unânimes as manifestações de louvor ao navegador e ao "descobrimento", em 1992 as vozes divergentes se fizeram ouvir. Os dissensos se manifestaram, no âmbito das comemorações oficiais, já no que diz respeito à designação do evento, a exemplo do nome adotado pela comissão mexicana, "*Encuentro de Dos Mundos*"[42]: por um lado, foi recebido com desagrado pelos espanhóis, em uma reunião entre as comissões de diferentes países, ocorrida em Santo Domingo em 1984 (Muriá, 1997, p. 364); por outro,

40. Em 1952, a *California Indian Rights Association* objetou o imaginário racista de ambas as estátuas. Além disso, correspondências deste e de outros grupos indígenas a vários congressistas e ao arquiteto do Capitólio demandaram a sua remoção. Ver: Fryd (1987, p. 17).

41. Trata-se, porém, de um movimento mais amplo, ligado à intensa organização e mobilização indígena no continente americano em curso nas últimas décadas do século XX. O antropólogo e historiador chileno José Bengoa (2000) designou esse período de "*emergencia indígena*", caracterizando-o pelo surgimento de novos discursos de identidade étnica. O autor propôs uma periodização desse processo, na qual ganha um peso decisivo a campanha contra as comemorações pelo V Centenário do "Descobrimento". Essa campanha, lançada desde os preparativos do evento em fins da década de 1980, antecedeu uma fase de maior insurgência, marcada especialmente pela rebelião Zapatista em Chiapas, iniciada em janeiro de 1994. Diz Bengoa (2000, p. 88-9): "Foi o contexto necessário e adequado para que emergissem novas identidades indígenas, novos discursos sobre etnicidade, novas organizações e novos movimentos. As reuniões e declarações de repúdio sobre o Descobrimento da América contribuíram decididamente para a criação da consciência indígena moderna. As declarações foram uma a uma subindo de tom, chegando a não reconhecer nenhuma contribuição, de nenhuma natureza, aos 500 anos de presença espanhola-ocidental na América Latina". Concordamos, no entanto, com a perspectiva de outros autores, como a historiadora boliviana Carmen Soliz (2012), para quem a ideia de "*emergencia*" – que Bengoa (2000, p. 151) contrapõe a um "longo silêncio indígena" anterior – obscurece a capacidade que tiveram os indígenas de atuar politicamente antes desse período, suas estratégias de resistência, ação e negociação.

42. Miguel León-Portilla teve ativo papel na formação e designação da comissão mexicana. Ver: Muriá (1997). Essa designação acabou sendo acolhida pela Unesco. Ver: "Quinto Centenario del Encuentro de Dos Mundos. Llamamiento del Sr. Frederico Mayor, director general de la Unesco", 13 mar. 1989. Disponível em: <cutt.ly/6voaciZ>. Acesso em: 14 abr. 2021.

também foi questionado por ativistas ligados à causa indígena e camponesa.[43] Entretanto, as maiores tensões se manifestaram no campo das mobilizações populares.

Em 1991, reuniu-se na Guatemala o II Encuentro Continental Campaña "500 años de Resistencia Indígena, Negra y Popular" – campanha lançada em Bogotá, em 1989 –, cuja declaração final manifestou oposição à celebração do V Centenário.[44] No México, em 12 de outubro de 1992, essas mobilizações terminaram atacando monumentos a personagens ligados à conquista e à ordem colonial. Em San Cristóbal de las Casas, na região de Chiapas, a estátua do conquistador Diego de Mazariegos (1978) foi derrubada, queimada, arrastada até a prefeitura e destruída por manifestantes indígenas (Benjamin, 2000). Na cidade de Morelia, capital do estado de Michoacán, uma marcha culminou na derrubada da estátua do vice-rei Antonio de Mendoza (Ramírez, 2007, p. 125-6). Além do conquistador e do vice-rei, a estátua de Colombo, inaugurada em 1877 no *Paseo de la Reforma* da capital mexicana, foi atacada com tinta neste dia.[45] Novos ataques aconteceram nos anos seguintes, em diferentes países. Em 12 de outubro de 1997, o monumento ao navegador em Honduras, doado pelo governo espanhol em 1916, foi atacado por manifestantes que protestavam contra o *Día de la Hispanidad* – nova designação do *Día de la Raza*.[46] Segundo Bochicchio (2013, p. 165), os manifestantes

43. Podemos retomar aqui a convocatória para a "Campaña Continental por el Auto Descubrimiento de Nuestra América", assinada por diversas organizações, em 1989: "Próximos de cumprir os 500 anos do mal chamado 'descobrimento' e conquista da América, governos, igrejas, meios de comunicação, agências de publicidade, associações patronais, tecnocratas e intelectuais conservadores têm promovido uma série de iniciativas para 'celebrar' o que chamaram 'Encontro entre dois mundos'. *No fatídico 12 de outubro de 1492, não houve o tal 'encontro', mas sim uma invasão militar, política e cultural da Europa*, e particularmente do Estado espanhol, ao nosso continente, que nos submeteu a um genocídio brutal e truncou violentamente o desenvolvimento político, econômico, cultural e espiritual de nossos antepassados" (grifo nosso). *Campaña Continental por el Auto Descubrimiento de Nuestra América. 1492-1992: 500 años de Resistencia Campesino Indígena*. Bogotá, mai. 1989 (*apud* Juncosa, 1992, p. 275).

44. "Nos propomos: *converter em prática nossa oposição à celebração do V Centenário*, apresentando, com nossas ações, propostas alternativas de acordo com os interesses de nossos povos" (grifo nosso). *Declaración de Xelajú*, Guatemala, 7-12 out. 1991 (*apud* Juncosa, 1992, p. 158).

45. Reyes Castro, N. "El día que quisieron derrocar la estatua de Cristóbal Colón". *El Universal*, 12 out. 2020. Disponível em: <cutt.ly/2vonmvW>. Acesso em: 14 abr. 2021.

46. Na Espanha, a data foi rebatizada como "*Día de la Hispanidad*" por meio do decreto de 10 de janeiro de 1958, assinado pelo ditador Francisco Franco. Ver: *Boletín Oficial del Estado*, n. 34, 08 fev. 1958, p. 203-4. Disponível em: <cutt.ly/LmJmLca>. Acesso em: 15 jul. 2021.

compreendiam que o desembarque de Colombo em Honduras, em 1502, marcara o início da conquista espanhola.

No início do presente século, ganhou terreno uma revisão da efeméride. Nesse sentido, alguns países deixaram de denominar o 12 de outubro como *Día de la Raza* ou *Día de la Hispanidad*, rebatizando a data, a exemplo da Venezuela, que em 2002 instituiu-a como *Día de la Resistencia Indígena*. Se antes a data foi pretexto para inaugurar monumentos a Colombo, tornou-se então ocasião para confrontá-los. Nesse clima, dois anos depois, em 12 de outubro de 2004, a estátua do genovês em Caracas, obra do venezuelano Rafael de la Cova concluída em 1904, foi derrubada por um grupo de manifestantes, após um julgamento simbólico por genocídio (Vanegas Carrasco, 2021, p. 55).[47]

No Peru, em 2009, foi aprovada pelo Congresso uma lei que declarou o 12 de outubro *Día de los Pueblos Originarios y del Diálogo Intercultural*.[48] Contudo, a estátua limenha de Colombo passou praticamente ilesa a essa onda de críticas ao colonialismo até a primeira década do século XXI. Nesse período, as atenções se concentraram em outro polêmico monumento limenho associado à dominação espanhola, a estátua equestre do conquistador Francisco Pizarro (1935), instalada em uma pequena praça contígua à *Plaza Mayor* de Lima, centro de poder político e simbólico da cidade. Em 2003, depois de uma longa campanha promovida pelo arquiteto Santiago Agurto Calvo – que a acusava de ser lesiva à "*peruanidad*" –, a obra foi removida do local, tendo sido reinstalada, no ano seguinte, sem seu pedestal original, no mais distante *Parque de la Muralla* (Gabai, 2006).

Mais recentemente, porém, a estátua de Colombo foi atacada de forma mais contundente. Em outubro de 2016, conforme noticiaram alguns diários peruanos, o monumento foi coberto com tinta vermelha.[49] Muito embora nesses jornais não sejam identificados os responsáveis pelo ato, no blog *A-Desalambrar*, em 13 de outubro de 2016, foi feita uma

47. Em 2015, sobre o pedestal foi colocada a estátua de Guaicaipuro, líder indígena que lutou contra a colonização espanhola. A via também foi rebatizada, de *Paseo Colón* para *Paseo de la Resistencia Indígena*.

48. *Ley que declara el 12 de octubre Día de los Pueblos Originarios y del Diálogo Intercultural*. Lei n. 29.421, de 09 de outubro de 2009. Archivo Digital de Legislación del Perú. Disponível em: <https://cutt.ly/WYEy0u6>. Acesso em: 09 dez. 2021.

49. O episódio foi noticiado em: "Vandalizaron monumento a Cristóbal Colón en Cercado de Lima". *Lucidez*, 18 out. 2016. Disponível em: <cutt.ly/Tc48bdd>; "Cercado de Lima: Vándalos dañaron monumento a Cristóbal Colón que data del siglo XIX". *Perú 21*, 15 out. 2016. Disponível em: <https://cutt.ly/Cc48Thd>. Acesso em: 24 mar. 2021.

publicação assinada por "*Las indias rebeldes*", na qual o grupo reivindicou a autoria da intervenção. O artigo já sinaliza em seu título a perspectiva das autoras: "*12 de octubre: ¡no podrán matarnos! Sangre y petróleo sobre monumento de Colón*". Assim iniciam o texto:

> Em 12 de outubro de 1492, Cristóvão Colombo chegava ao nosso continente para iniciar o saque e o extermínio dos povos originários. Ele e seus homens deram os primeiros passos para que logo chegassem os conquistadores Pizarro e Hernán Cortez aos atuais Peru e México, iniciando assim a sangrenta história do Colonialismo europeu, base do sistema Capitalista, e cujas consequências vivemos até hoje.[50]

A seguir, depois de revisar a trajetória do monumento, resgatando sua inauguração em 1860, o grupo reivindica a autoria e denuncia a violência que compreende ser expressa pela obra escultórica.

> Diante isso, todos xs oprimidxs convocadxs, reivindicamos este ato de derramamento de sangue e petróleo sobre a estátua de Colombo, como uma ação de rechaço aos séculos de opressão capitalista (...). REPUDIAMOS a colonização, pois tal como a dramatiza a estátua, se alicerçou na base de que o corpo das mulheres é objeto de domínio, controle, humilhação, violação. O patriarcado, unido à colonização, valeu-se do estupro/violência sexual massiva como arma de guerra e dominação, e significou uma submissão maior das mulheres indígenas. (grifo nosso)[51]

Na conclusão da publicação, "*Las indias rebeldes*" apresentam-se de maneira genérica, identificando-se com todos os setores oprimidos da sociedade peruana – e, por consequência, pretendendo falar em seu nome e deles obter legitimidade para sua intervenção:

> Somos os descendentes dos povos que não puderam matar, somos as índias e índios nas cidades, montanhas e florestas, os camponeses que a polícia mata por saírem para protestar e defender seus territórios contra a expansão, pelos rios contaminados pelas petroleiras, os filhos e netos de migrantes camponeses nas cidades, os que geramos a riqueza das empresas exploradoras,

50. Las indias rebeldes. "12 de octubre: ¡no podrán matarnos! Sangre y petróleo sobre Monumento de Colón". *A-Desalambrar*, 13 out. 2016. Disponível em: <cutt.ly/8c484Iu>. Acesso em: 24 mar. 2021.

51. Idem.

> sobrevivendo como vendedoras ambulantes e reprimidas pelos municípios, somos as empregadas domésticas, os que lavamos os carros, cuidamos [dos] bairros gradeados, em edifícios e em *pueblos jóvenes*[52], desde o operário até o estudante. NÃO ESQUECEREMOS NOSSA HISTÓRIA MANCHADA DE SANGUE PELO COLONIALISMO. E NÃO PODERÃO NOS MATAR!... AINDA SEGUIREMOS NOS REBELANDO! EM DEFESA DA TERRA E CONTRA O CAPITAL! ABAIXO O MONUMENTO A COLOMBO![53]

Acompanhando o texto, foram publicadas imagens do monumento coberto de tinta vermelha, provavelmente tomadas pelos próprios autores. Em uma delas, há uma folha de papel sulfite colada na base do pedestal que parece ser uma espécie de "assinatura" deixada pelos responsáveis, que não aparece nas fotografias posteriores divulgadas pelos portais de notícia. Nesta folha, podemos ler a frase "*aún resistimos*" (ainda resistimos).[54]

Apesar de não ser possível confirmar a autoria do ataque, haja vista que não dispomos de outras fontes além do texto do blog, estamos diante de um manifesto político que rechaça de forma bastante veemente a homenagem a Colombo. Associa-o à posterior exploração das populações ameríndias e questiona a permanência da homenagem no espaço urbano.

Entretanto, a estátua de Colombo em Lima tem despertado no último período não apenas protestos de rechaço, mas também manifestações públicas de adesão, atreladas a movimentos políticos de caráter ultraconservador que reivindicam o legado cultural hispânico. No dia 12 de outubro de 2021, diante da estátua – cercada com tapumes de madeira pela administração municipal – teve lugar um tenso encontro. De um lado, membros do coletivo *Sociedad Patriotas del Perú*[55] posicionaram-se

52. *Pueblos Jóvenes* corresponde à nova designação das *barriadas*, atribuída pelo governo militar que chegou ao poder em fins da década de 1960. Ver: Soares (2000, p. 129).

53. Do texto original se extraiu o título deste capítulo: "¡Abajo el monumento a Colón!".

54. Fotografia publicada com a legenda: "Monumento de Cristóvão Colombo em Lima. Vindicação de 12 de outubro de 2016". "12 de octubre: ¡no podrán matarnos!". *A-Desalambrar*, 13 out. 2016. Disponível em: <https://cutt.ly/8c484Iu>. Acesso em: 24 mar. 2021.

55. Este grupo defende a tese de uma suposta fraude eleitoral nas eleições presidenciais peruanas de 2021, nas quais a candidata de extrema direita Keiko Fujimori saiu derrotada. Sobre essa *Sociedad*, ver: Samon Ros, C. "La extrema derecha emerge en la crispada coyuntura política de Perú". *Agencia EFE*, 25 ago. 2021. Disponível em: <cutt.ly/bYLPOWn>. Acesso em: 14 dez. 2021.

ao redor do monumento, em sinal de proteção, portando escudos e bandeiras estampando a Cruz de Borgonha – emblema imperial espanhol durante o período colonial. De outro lado, separados do primeiro grupo por uma linha de policiais, aglomeraram-se manifestantes críticos à figura do navegador, portando uma faixa com a mensagem "*529 años de re-existencias. Cristóbal Colón Genocida*".[56] Em publicação feita na página da *Sociedad* em uma rede social, assinada por seu segundo vice-presidente, assim o grupo se manifestou a respeito do episódio:

> Essa fúria iconoclasta que os globalistas, por meio dos marxistas e anarquistas, vêm propagando pela América contra sua própria história e identidade foi detida esta noite no Peru. Nós não confrontamos nenhuma época de nossa história pátria entre si, aceitamos a *peruanidad* com suas luzes e sombras, com suas crises e épocas de glória. Com cada uma de suas raízes, andina, hispânica, cristã e imperial (...). Podem ter quebrado a identidade pátria dos EUA, do México, da Nicarágua, da Venezuela, da Colômbia, do Equador, da Bolívia e do Chile. No Peru, não vamos permitir isso! Os jovens peruanistas demonstramos que nosso país não será campo de ruínas do globalismo, nem do bolivarianismo. Seus esforços serão em vão. Não vamos permitir que nossa identidade, história e patrimônio sejam presas de iconoclastas ideologizados no progressismo antiperuano.[57]

O lugar reservado à estátua do navegador também tem suscitado intenso debate no meio acadêmico. Aqui, entretanto, aqueles que problematizam os ataques ao monumento não propõem, de maneira geral, uma reivindicação identitária da figura de Colombo nem minimizam a violência colonial, concentrando-se nas reflexões sobre como abordar o passado. Nesse sentido, a historiadora da arte Natalia Majluf, ex-diretora do *Museo de Arte de Lima* (2002-2018), publicou em outubro de 2020 o artigo "*Derribar a Colón*", argumentando:

> A *história não se apaga; se interpreta e se debate*. Nos anos 1960, as pinturas do período do vice-reinado eram vistas como o emblema

56. "Personas con banderas de la cruz de Borgoña escudan la estatua de Cristóbal Colón en el Centro de Lima". *Infobae*, 12 out.2021. Disponível em: <https://cutt.ly/UYE0aGz>. Acesso em: 09 dez. 2021.

57. Mirano, G. "Victoria del 12 de Octubre: Peruanistas e Hispanistas en defensa de nuestro Patrimonio. Historia e Identidad". Texto publicado na página *Sociedad Patriotas del Perú* no Facebook, 21 out. 2021. Disponível em: <https://cutt.ly/jYL2pbJ>. Acesso em: 14 dez. 2021.

da submissão colonial dos povos indígenas. Ninguém pensou, entretanto, que era desejável destruí-las. Acontece que, algumas décadas depois, essa mesma tradição vem sendo reinterpretada como a expressão de uma originalidade local, como obras que afirmam a perspectiva de populações indígenas, mestiças e afrodescendentes. *Que essa vinheta sirva para gerar uma reflexão mais ampla sobre como enfrentar o passado.* A estátua de Colombo não apenas representa os eventos de 500 anos atrás; marca também um momento decisivo no desenvolvimento urbano de Lima que é chave para entender o presente. Sem ela, seria impossível compreender até mesmo a atual iconoclastia descolonizadora, que deve suas origens à ideia de homens e mulheres exemplares e é prisioneira ainda de uma compreensão do espaço público como lugar de autoridade a partir do qual se moldam as consciências. *Em vez de derrubar essa estátua, talvez seja mais interessante desconstruir esse capítulo da história que se materializa nela, entender seu lugar na história da cidade e discutir por que mesmo nossas atitudes mais iconoclastas não podem se desprender dela. Esses gestos apenas são possíveis precisamente na presença desse monumento que hoje alguns procuram derrubar.* A reparação que se busca não chegará com a realização desse desejo, porque a colonialidade não se joga unicamente no campo dessa história remota, nem é uma abstração amorfa sem tempo nem lugar. (grifo nosso)[58]

Ainda que não esteja discutindo especificamente sobre a estátua limenha de Colombo, mas sim propondo uma reflexão mais ampla sobre o tema, o historiador italiano Enzo Traverso oferece um contraponto bastante interessante para essa perspectiva, enunciado já no título de seu artigo: "Derrubar estátuas não apaga a história, nos faz vê-la mais claramente". O autor rejeita o argumento de que a "iconoclastia antirracista" em voga expressa um desejo inconsciente de negar o passado: o que se coloca em questão é a sua celebração, especialmente tratando-se de um passado de opressão. Não é preciso que haja estátuas a figuras como Hitler ou Heinrich Himmler para que nos recordemos do que foi o nazismo: "na Alemanha, o passado nazista está esmagadoramente presente nas praças e ruas das cidades por meio de *memoriais que homenageiam suas vítimas em vez de seus perseguidores*". Sobre a figura de Colombo, diz:

58. Majluf, N. "Derribar a Colón". *Trama, espacio de crítica y debate: Perspectivas*, 13 out. 2020. Disponível em: <cutt.ly/Zc7cvnA>. Acesso em: 24 mar. 2021.

> Essa onda de iconoclastia antirracista é global e não admite exceções. Italianos (inclusive ítalo-americanos) e espanhóis têm orgulho de Colombo, mas as estátuas do homem que "descobriu" as Américas não têm o mesmo significado simbólico para os povos indígenas. Sua iconoclastia legitimamente reivindica o reconhecimento público e a inscrição de sua própria memória e perspectiva: uma "descoberta" que inaugurou quatro séculos de genocídio. (grifo nosso)[59]

Para além da legitimidade dessas intervenções, sublinhadas por Traverso, a confrontação e mesmo a derrubada das estátuas têm um forte conteúdo simbólico, potencializado em um momento em que tudo pode ser gravado e compartilhado instantaneamente em rede.

Do ponto de vista de quem tem a escultura pública como objeto de pesquisa, devo sublinhar as potencialidades de olhar para os monumentos escultóricos que sublimam diferentes formas de violência e opressão do passado como fonte para se conhecê-lo. Contornando o viés celebrativo a que originalmente se prestaram essas obras, um amplo leque de reflexões pode se abrir: investigar quem foram os autores e financiadores da homenagem, que fixaram seu conteúdo comemorativo; desvendar a narrativa construída em suas inscrições, relevos e estátuas; refletir, por fim, sobre quem e o que fomos capazes de homenagear no passado, quais foram os valores encarnados nesses personagens e por qual razão eles não têm mais espaço. Um itinerário de perguntas e reflexões que subverte os usos e significados primitivos dessas obras escultóricas e poderia ser estimulado mediante novas formas de apresentação dos monumentos, a exemplo de placas que problematizem seu conteúdo honorífico.

Trata-se, sem dúvida, de uma operação limitada. Diante da maioria dos monumentos escultóricos, à primeira vista, podemos considerar difícil outra postura por parte do observador interessado que não a meramente contemplativa: o pedestal e o gradil nos impõem distanciamento e hierarquia, obrigando-nos a olhar para cima e conferindo autoridade para o personagem homenageado; as figuras representadas em pedra ou metal nos asseguram a perenidade e a preciosidade do que está estatuificado; sua escala monumental apequena qualquer placa de advertência textual que pretenda problematizar seu discurso visual.

59. Traverso, E. "Tearing Down Statues Doesn't Erase History, It Makes Us See It More Clearly". *Jacobin*, 24 jun. 2020. Disponível em: <cutt.ly/anbCZjs>. Acesso em: 05 jun. 2021.

Nessas páginas, buscamos resgatar a trajetória de recepção da estátua de Colombo em Lima, desde sua unânime aceitação até o banho de tinta vermelha que recebeu em 2016. Pretendemos inseri-la no contexto continental, primeiro de homenagens e, atualmente, de questionamentos à figura do genovês.

Nos dias de hoje, a estátua de Colombo permanece no *Paseo Colón*, ao contrário de tantas outras dedicadas ao navegador nas Américas, que foram derrubadas. O ataque de 2016 e as tensões e debates que tem suscitado, no entanto, revelam que já não desfruta de uma posição tão cômoda. Diluíram-se os consensos ao redor de Cristóvão Colombo e seu monumento.

REFERÊNCIAS

Álvarez Vita, J. **Diccionario de Peruanismos: El habla castellana del Perú**. 2ª ed. Lima: Universidad Alas Peruanas, 2009.

Barrenechea, O. **Bartolomé Herrera: Educador y diplomático peruano, 1808-1864**. Buenos Aires: Peuser, 1947.

Beired, J. L. B. "Hispanismo e latinismo no debate intelectual ibero-americano". **Varia Historia**, v. 30, n. 54, p. 631-54, 2014.

Bengoa, J. **La emergencia indígena en América Latina**. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Benjamin, T. "A Time of Reconquest: History, the Maya Revival, and the Zapatista Rebellion in Chiapas". **American Historical Review**, v. 105, n. 2, p. 417-50, 2000.

Bochicchio, L. "L'immagine di Cristoforo Colombo nella scultura italiana in America tra Ottocento e Novecento". In: Valenti, P. (org.). **Sguardi sul Mediterraneo**. Gênova: Genova University Press, 2013. p. 155-68.

Bolívar, S. "II Cartas da Jamaica (1815)". In: **Escritos políticos**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1992. p. 53-74.

Cervini, F. "REVELLI, Salvatore". **Dizionario Biografico degli Italiani. Enciclopedia Treccani**, v. 87, 2016.

Chicangana-Bayona, Y. "La india de la libertad: de las alegorías de América a las alegorías de la patria". **Estudios de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas**, v. 13, n. 1, p. 17-28, 2011.

Espinoza, J. M. "Entre criollos y modernos: género, raza y *modernidad criolla* en el proyecto editorial de la revista *Variedades* (Lima, 1908-1919)". **Histórica**, v. 39, n. 1, p. 97-136, 2015.

Fryd, V. G. "Two Sculptures for the Capitol: Horatio Greenough's *Rescue* and Luigi Persico's *Discovery of America*". **The American Art Journal**, v. 19, n. 2, p. 16-39, 1987.

Gabai, R. V. "La estatua de Francisco Pizarro en Lima. Historia e identidad nacional". **Revista de Indias**, v. 66, n. 236, p. 217-36, 2006.

Gutiérrez Viñuales, R. **Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica**. Madrid: Cátedra, 2004.

Juncosa, J. E. (org.). **Documentos indios: Declaraciones y pronunciamientos**. Quito: Fondo Abya-Yala, 1992.

Leonardini, N. "Monumento a Cristóbal Colón de Salvatore Revelli". In: **La imagen de Cristóbal Colón en el arte latinoamericano del siglo XIX, a través de la pintura y la escultura**. Lima: FLCH-UNMSM, 2008. p. 56-8.

Luzón, J. M.; Gutiérrez Viñuales, R. **Memorias de la Independencia: España, Argentina y México en el primer centenario (1908-1910-1912)**. Madrid: Acción Cultural Española, 2012.

Majluf, N. **Escultura y espacio público: Lima, 1850-1879**. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1994.

_____. "De la rebelión al museo: Genealogías y retratos de los incas, 1781-1900". In: Cummins, T. et al. **Los incas, reyes del Perú**. Lima: Banco de Crédito, 2005. p. 253-327.

Monteverde Sotil, L. R. **Proyectos estatales y privados para erigir un monumento público al general José de San Martín en Lima y Callao (1822-1921)**. Tese (Licenciatura em Artes). Lima: UNMSM, 2014.

Mücke, U. **Política y burguesía en el Perú: El Partido Civil antes de la guerra con Chile**. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2010.

Muriá, J. M. "El Quinto Centenario". In: **In Iihiyo, in Itlahtol. Su aliento, su palabra. Homenaje a Miguel León-Portilla**. México, DF: UNAM / Colegio Nacional / INAH, 1997. p. 357-64.

Paz Soldán, M. **Geografía del Perú**. Paris: Librería de Fermin Didot Hermanos, Hijos y C., 1862.

Rachum, I. "Origins and Historical Significance of Día de la Raza". **European Review of Latin American and Caribbean Studies**, n. 76, p. 61-81. 2004.

Ramírez, L. "Movimientos indígenas y gobiernos locales en la región purépecha de Michoacán, México". In: Assies, W.; Gundermann, H. (org.).

Movimientos indígenas y gobiernos locales en América Latina. San Pedro de Atacama: Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo "R. P. Gustavo Le Paige" / UCN, 2007. p. 119-60.

Ramón Joffré, G. "El Inca indica Huatica: simbología precolonial e intervención urbana en Lima, 1920-1940". In: Aguirre, C.; Panfichi, A. (org.). **Lima, siglo XX: Cultura, socialización y cambio**. Lima: Fondo Editorial PUCP, 2013. p. 21-56.

_____. **El Neoperuano: Arqueología, estilo nacional y paisaje urbano en Lima, 1910-1940**. Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima / Sequilao, 2014.

Riaza, A. M. **A pesar del Gobierno: Españoles en el Perú (1879-1939)**. Madrid: Concejo Superior de Investigaciones Científicas, 2006.

Ripa, C. **Iconologia**. Siena: Appresso gli Heredi di Matteo Florimi, 1613.

Rodríguez, S. P. "Conmemoraciones del cuarto y quinto centenario del '12 de octubre de 1492': Debates sobre la identidad americana". **Revista de Estudios Sociales**, n. 38, p. 64-75, 2011.

Scarelli, R. "Da devoção à explosão: Manifestações populares de adesão e contestação à estatuária urbana de Lima (1859-1921)". **Revista Eletrônica da ANPHLAC**, n. 27, p. 310-46, 2019.

_____. "De héroe mártir a héroe victorioso: Intelectuales peruanos frente al monumento de Francisco Bolognesi y la tesis de um proyecto primitivo para el monumento". **Revista del Instituto Riva-Agüero**, v. 5, n. 1, p. 55-110, 2020.

Soares, G. P. **Projetos políticos de modernização e reforma no Peru: 1950-1975**. São Paulo: Annablume / Fapesp, 2000.

Soliz, C. "El outro rostro de América Latina. En diálogo con *La emergencia indígena en América Latina*, de José Bengoa". **Nueva Sociedad**, n. 238, p. 126-37, 2012.

Vanegas Carrasco, C. "De intervenciones y destrucciones en la *Monumenta* latinoamericana". In: Oliveiras, E. et al. **Temas de la Academia: El arte en el espacio público**. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 2021. p. 53-60.

Vifian López, D. V. **Escultura civil público estatal en Lima de 1852 a 1860**. Tese (Licenciatura em Arte). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2014.

_____. "Estatua conmemorativa a Cristóbal Colón (1852-1860): Ciencia y religión, hermanas civilizadoras". **Kaypunku**, v. 2, n. 1, p. 75-117, 2015.

THAÍS CHANG WALDMAN

A pedra sangrou: o dia em que o *Monumento às bandeiras* se transformou no *Monumento à resistência guarani**

> Os bandeirantes ainda estão entre nós e não são apenas estátuas que amanhecem pixadas em protesto.
>
> Comitê Paulista de Solidariedade aos Tapajós, 2016[1]

Em outubro de 2013, durante a Semana de Mobilização Nacional Indígena[2], convocada pela Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (Apib), um novo monumento "tornou viva a bonita e sofrida história de nosso povo, dando um grito a todos que queiram ouvir: que cesse de uma vez por todas o derramamento de sangue indígena no país!", conforme pa-

* Este texto é decorrente de minha tese de doutorado "Entre batismos e degolas: (des)caminhos bandeirantes em São Paulo" (2018), financiada pelo CNPq, sob a orientação da Profa. Dra. Fernanda Arêas Peixoto, a quem sou muito grata.

1. Disponível em: <www.facebook.com/pg/Tapajoslivre>. Acesso em: 21 mar. 2022.

2. A Semana Nacional de Mobilização Indígena surgiu como uma resposta à inação do Executivo quanto à demarcação das terras indígenas, às proposições do Legislativo que restringiam os direitos indígenas e à tese do "marco temporal" que tem sido aplicada pelo Judiciário anulando processos de demarcação. Ver: Ricardo e Ricardo (2017).

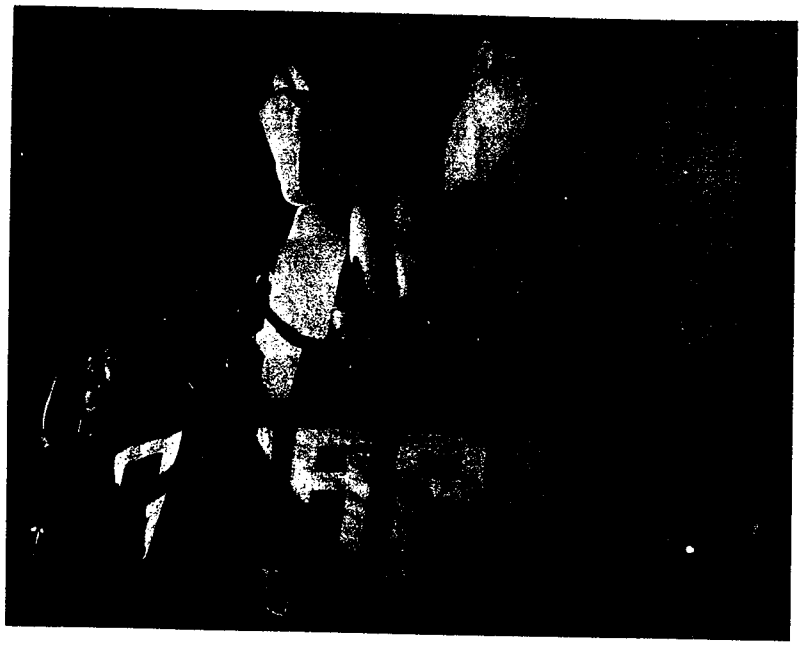


FIGURA 1. Indígenas ocupam o *Monumento às bandeiras*, 2013. Fotografia: Ian Packer.

lavras de Marcos Tupã, então coordenador Tenondé da Comissão Guarani Yvyrupa (CGY), organização política autônoma que articula o povo guarani no Sul e no Sudeste do país. "Ocupado por nossos guerreiros xondaro, por nossas mulheres e crianças", o *Monumento às bandeiras*, ao ser coberto por tinta vermelha, "sangrou", nos termos de Tupã, transformando-se no *Monumento à resistência guarani*.[3]

Última de várias obras realizadas pelo escultor italiano Victor Brecheret (1894-1955), e a primeira a ser esboçada, o *Monumento às bandeiras* ocupa hoje, com cerca de 45 metros de comprimento e 11 metros de altura, quase toda a praça Armando de Salles Oliveira (antiga praça dos Bandeirantes), na entrada do parque do Ibirapuera, em frente à avenida Brasil.[4] Uma região tomada pela presença bandeirante muito antes

3. Tupã, M. S. "Monumento à resistência do povo guarani". *Comissão Guarani Yvyrupa*, out. 2013. Disponível em: <www.yvyrupa.org.br/monumento-a-resistencia-do-povo-guarani-artigo-de-marcos-dos-santos-tupa>. Acesso em: 15 jul. 2021.

4. Depois de ser eleito governador pela Assembleia Constituinte, em 1936, Armando Salles Oliveira já anunciava, em mensagem à Assembleia Legislativa, que pela entrada

da inauguração do monumento. Nas proximidades do parque do Ibirapuera, por exemplo, diversos logradouros já haviam recebido nomes de bandeirantes nos anos 1930, como as ruas Domingos Leme, Leonardo Nardez, Lourenço Castanho, Baltasar da Veiga, Antônio Afonso, Mendes Pais, Domingos Fernandes, Januário Cardoso, Pais de Araújo, André Fernandes, Campos Bicudo, Jerônimo da Veiga e Pedroso Alvarenga, sem falar na praça Jacintho Moreira Cabral.

É importante lembrar que o *Monumento às bandeiras* foi projetado inicialmente por ocasião das comemorações paulistas do Centenário da Independência do Brasil, que tiveram como sede oficial em São Paulo o Museu Paulista, e que Brecheret contou com o apoio de diversos intelectuais e artistas envolvidos na realização da Semana de Arte Moderna de 1922. Oswald de Andrade (1890-1954), Menotti del Picchia (1892-1988) e Monteiro Lobato (1882-1948) haviam encabeçado uma comissão responsável pela organização do projeto de um monumento paulista em homenagem aos bandeirantes, ofertado à cidade por ocasião das festas centenárias; Brecheret, que acabara de voltar a São Paulo depois de uma temporada de estudos na Itália, foi escolhido para realizar tal obra – considerado à época como brasileiro, o escultor italiano (nascido Vittorio Breheret, em Farnese, na província de Viterbo) e sua obra tiveram então sua "paulistanidade" exaltada.

Popularmente conhecido como Museu do Ipiranga, o Museu Paulista foi instalado em 1895 no interior de um edifício erguido durante o Império para celebrar a Independência do Brasil. Em 1917, Afonso Taunay (1876-1958), engenheiro dado aos estudos históricos e proveniente de uma família de artistas, é designado pelo governo paulista para a direção da casa, de modo a preparar o local para as comemorações centenárias. Taunay procurou converter o edifício-monumento em uma espécie de panteão em homenagem não só à Independência nacional, mas também

principal do parque do Ibirapuera seria construída uma praça, na avenida Brasil — logradouro que dava acesso aos grandes caminhos de penetração para o sertão, como o Tietê e as estradas que levam ao sul, a Mato Grosso, a Minas Gerais e a Goiás —, de onde sairiam os bandeirantes "a serviço da pátria" (Oliveira, 1936). Sobre os anos 1930, vale observar que foi precisamente durante a mobilização ideológica de 1932, a "Revolução de São Paulo pelo Brasil", como aclamavam os articuladores do movimento, que se fez "reviver" o bandeirante "em toda sua plenitude". Fosse nas publicações, nas cédulas e nos selos emitidos, nos cartazes e panfletos, nas transmissões de rádio ou nos discursos, aqueles que se dispusessem a partir para a luta pela derrubada do governo provisório de Getúlio Vargas eram evocados como bandeirantes. Ver: Capelato (1981). Victor Brecheret apoiou o movimento de 1932, contribuindo com uma escultura em gesso do soldado constitucionalista. Ver: Peccinini (2015).

à história de São Paulo e daqueles que, a seu ver, seriam seus principais protagonistas, os bandeirantes, vistos como responsáveis pela expansão do território brasileiro.[5] Para isso, mobilizou uma série de esculturas, quadros, objetos e documentos iconográficos, textuais e cartográficos que ocupariam as dependências do local.

Convidado por Washington Luís (1869-1957), presidente honorário da comissão executiva do *Monumento às bandeiras*, para ser membro da comissão técnica que avaliaria o projeto da obra nos anos 1920, Taunay acompanhou toda a longa execução dos bandeirantes de Victor Brecheret.[6] Além de sugerir uma ânfora com uma porção das águas do rio Tietê na maquete inicial[7], Taunay já realizava pesquisas para o seu *Ensaio de carta geral das bandeiras paulistas* (1922), mapa com 8 m² de superfície, cuja imagem figura até hoje no frontispício do *Monumento às bandeiras*, gravando na pedra, um a um, os nomes dos bandeirantes responsáveis pela conquista do território brasileiro, tais como Fernão Dias, Borba Gato e Raposo Tavares (além do nome do próprio Taunay, autor do mapa).

Ao longo das três primeiras décadas do século XX, as narrativas que exaltavam os bandeirantes paulistas como heroicos e triunfantes desbravadores do Brasil, apontando a relevância do estado de São Paulo para a história da nação brasileira, se consolidaram entre muitos membros do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP), fundado em 1894, e da Academia Paulista de Letras (APL), cuja criação data de 1909, duas instituições claramente afinadas a grupos dirigentes.[8] A figura do bandeirante é, então, (re)criada a partir de documentos, mapas, inventários e dos cronistas dos séculos anteriores como um símbolo, ao mesmo tempo, regional e nacional, representando um movimento que parte de São Paulo e se dissemina pelo Brasil[9] – como consta no primeiro artigo da *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, que diz que "a história de São Paulo é a própria história do Brasil".[10]

A primeira maquete em gesso do *Monumento às bandeiras* não foi fundida em bronze – como previa o projeto de 1920, que contou com o apoio de diversos intelectuais e artistas envolvidos na realização da Semana de Arte Moderna. Além disso, foram muitas as versões da obra – que adquiriu significados distintos, passando por constantes transformações e apropriações no tempo e no espaço.[11] Esculpido em granito por Victor Brecheret, o monumento ofertado à cidade por conta das comemorações do Centenário da Independência do Brasil foi inaugurado somente em 1953. Indagado pelo jornal *Última Hora* sobre o motivo da inauguração um ano antes das celebrações do IV Centenário da fundação de São Paulo, Brecheret teria respondido: "Você está louco? Quero ver meu trabalho pronto antes de morrer"[12] – dois anos depois o escultor faleceu.

---

5. São muitos os estudos sobre a formação de um acervo no Museu Paulista, primeiro museu público do estado, focado na experiência das bandeiras como eixo de uma memória oficial brasileira, entre eles: Lima e Carvalho (1993); Chiarelli (1998, p. 21-46); Mattos (1999); Christo (2002); Makino (2003); Brefe (2005); Marins (2007, 2017, 2020); Pitta (2013); Lima Jr. (2015); Nery (2015); Waldman (2018).

6. Autor de uma vasta obra, como os 11 volumes da *História geral das bandeiras paulistas* (editada entre 1924 e 1950, período que coincide, em grande parte, com sua gestão no Museu Paulista), Afonso Taunay se destaca como um dos principais expoentes da onda de publicações históricas que exaltaram os bandeirantes, principalmente na década de 1920. Já Washington Luís, também estudioso das bandeiras, ao assumir o cargo de prefeito da capital paulista (1914-1919) e, posteriormente, de governador do estado de São Paulo (1920-1924), apoiou a publicação de valiosos documentos sobre o passado bandeirante paulista.

7. A inclusão de uma ânfora que iria conter água do rio paulista, na maquete de 1920, pode ser considerada o esboço de uma ideia materializada por Afonso Taunay em 1928, quando ele instala 16 vasos com suporte de bronze e ânforas de vidro sobre os pilares de mármore que pontuam os corrimões da escadaria principal do Museu Paulista, todos eles contendo as águas de rios brasileiros. Ver: Marins (2016, p. 113-8).

8. Três grandes referências sobre essas narrativas históricas e literárias, que atentam para o exame da historiografia e da literatura regionalista, tomando o bandeirante como a principal representação paulista das primeiras décadas do século XX, são os estudos de: Abud (1986); Ferreira (2002); Ferretti (2004).

9. Nos séculos XVII e XVIII, os padres jesuítas, expulsos da vila de São Paulo na disputa pela exploração da mão de obra indígena, elaboraram a chamada "lenda negra", caracterizando os expedicionários paulistas do período como cruéis assassinos, inimigos dos indígenas e dos padres, e insubmissos vassalos dos reis de Portugal. Antonio Ruiz de Montoya, Francisco Jarque e Pierre-François-Xavier de Charlevoix são alguns dos jesuítas associados à imagem dos paulistas como assassinos de extrema crueldade. Já o fidalgo paulistano Pedro Taques e o beneditino santista frei Gaspar, linhagistas e filhos da aristocracia local, criam a "lenda dourada" no século XVIII. Acentuam, então, a lealdade, a magnanimidade e a nobreza dos antigos aventureiros paulistas, responsáveis pela expansão do território brasileiro para além do Tratado de Tordesilhas, com base na ideia de um orgulho ancestral, do qual afirmavam compartilhar. Sobre as chamadas "lenda negra" e "lenda dourada", ver: Abud (1986); Souza (2000); Schneider (2016).

10. Os paulistas, como é sabido, não são pioneiros. Ao todo, na virada do século, mais de 20 agremiações regionais se espalharam pelo país. Ver: Schwarcz (1993). Embora o foco deste texto seja o bandeirante como sinônimo de paulista, não podemos esquecer que ele também faz parte do imaginário regional de outros estados brasileiros, como Goiás e Mato Grosso, que foram integrados ao domínio português pelas expedições paulistas dos séculos XVI e XVII.

11. Continuamente ressignificada, trata-se de uma obra que, desde seu projeto inicial, concentra significações discordantes. Ver: Batista (1985); Marins (1999); Waldman (2018).

12. "Trinta anos de trabalho no maior monumento do mundo". *Última Hora*, 21 nov. 1952. Reproduzido em Pellegrini (1976).

Associado não apenas ao passado, mas também ao progresso e à modernidade, o *Monumento às bandeiras* anuncia — junto ao símbolo do IV Centenário, a espiral que aponta para cima, rumo ao futuro — a pujança de uma cidade aniversariante que o governo desejava monumentar.[13] Não à toa, por ocasião das celebrações centenárias, um editorial da revista *Manchete*, publicado em português e em inglês, apresenta o parque do Ibirapuera, ilustrado com uma fotografia do trabalho de Brecheret e uma imagem da famosa espiral, como "um monumento à sua irmã mais velha, que reúne cerca de três milhões de habitantes no alto do planalto de Piratininga".[14]

Pouco antes da inauguração do *Monumento às bandeiras*, o jornal *Correio Paulistano* já aclamava os "trinta anos de vida [de Brecheret] junto do maior bloco de granito do mundo".[15] Antes, portanto, de surgirem, em 1953, em uma praça na zona sul da cidade, os personagens esculpidos por Brecheret – entre eles o próprio escultor, que, nos anos 1930, se autorretrata na obra[16] – já marcavam presença na cidade de São Paulo. "Marchai, titãs de gesso!", teria exclamado o escultor em 1940.[17] Constantemente evocado pela mídia desde a maquete, o trabalho de Brecheret adquire fama Brasil afora: em 1946, inclusive, Nelson Rockefeller[18], presidente do Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova York, em uma de suas vindas a São Paulo, fez questão de visitar os moldes em gesso do monumento cuja imagem se tornaria um dos mais famosos cartões-postais da cidade, também conhecida como a "capital bandeirante".[19]

13. Sobre a imagem do "bandeirante do progresso" nas propagandas veiculadas em 1954, durante as comemorações do IV Centenário, ver: Moura (1994). Para um aprofundamento da discussão da imagem de uma cidade entre o passado e o futuro durante as comemorações paulistas dos 400 anos de São Paulo, ver: Lofego (2004).

14. "400 anos depois". *Manchete*, edição especial do IV Centenário de São Paulo, 1954.

15. "Trinta anos de vida junto do maior bloco de granito do mundo". *Correio Paulistano*, 21 dez. 1952, p. 16.

16. Além de usar como modelos para o *Monumento às bandeiras* seus próprios amigos e conhecidos, Victor Brecheret toma a si mesmo não apenas como um dos bandeirantes de sua obra, mas como o único nomeado: em sua figura, é inserida a inscrição "Autorretrato do escultor Victor Brecheret (02/10/1937)". Esculpido logo no primeiro grupo depois dos cavaleiros, Brecheret irá liderar com eles a bandeira e os demais personagens.

17. "O prisioneiro do parque do Ibirapuera". *Elite*, 1947. Reproduzido em Pellegrini (1976).

18. Nelson Rockefeller veio dez vezes ao Brasil, a terceira delas em 1946, engajando-se na criação dos museus de arte moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo, entre outros projetos (Tota, 2014).

19. O termo bandeirante nem sempre foi sinônimo de paulista; é durante o processo de associação entre esses dois vocábulos, no início da primeira década do século XX,

FIGURAS 2 e 3. Rumo ao futuro, revista *Manchete*, 1954. Acervo pessoal. Fotografia: Thaís Waldman.

Segundo o jornal *Última Hora*, durante sua construção, foram tantos os pesados blocos de granito transportados em caminhões da prefeitura, de um lado a outro, em uma cidade com um relevo marcado por grandes desníveis, que um sulco acabou traçado no asfalto da avenida Brasil.[20] "Brecheret desprezou o bronze, o mármore, a madeira – também o ouro e o marfim, que poderiam lembrar a munificência da época de Phidias – e preferiu o lindo granito de sua terra", ressalta um articulista do jornal *A Noite*.[21] Remetendo também à pesada indústria paulista, que transformaria a cidade no centro manufatureiro hegemônico do país, alguns desses blocos, estimados em um total de mais de 527 m³, pesavam 50 toneladas, chegando a ter até 8 m³ (Batista, 1985).

Em 2013, ao ver esses pesados blocos cobertos com tinta vermelha, Victor Brecheret Filho, em entrevista ao jornal *O Estado de S. Paulo*, afirmou que o *Monumento às bandeiras* "é de granito, é resistente, mas não

que o bandeirante se torna uma das presenças mais notáveis da cidade de São Paulo (Queiroz, 1992).

20. "Trinta anos de trabalho no maior monumento do mundo". *Última Hora*, 21 nov. 1952. Reproduzido em Pellegrini (1976).

21. "Surpresa e comoção". *A Noite*, 05 nov. 1939, reproduzido em Pellegrini (1976).

pode ser maltratado assim". O filho do escultor contou ainda que seu pai criou a obra "de uma maneira que estivesse incorporada à cidade", e "costumava brincar que, mesmo que caísse uma bomba atômica em São Paulo, ela permaneceria intacta".[22] No entanto, longe de sair ileso, naquela ocasião "a estátua de pedra, chamada de *Monumento às bandeiras* (...) deixou de ser um monumento em homenagem aos genocidas que dizimaram nosso povo e transformou-se em um monumento à nossa resistência", explica o guarani mbya Marcos Tupã.[23]

Em carta aberta publicada durante a Semana de Mobilização Nacional Indígena, Marcos Tupã relata que, no dia 02 de outubro de 2013, ocorreu em São Paulo "a maior manifestação indígena desde a Confederação dos Tamoios [século XVI]", reunindo mais de quatro mil pessoas, entre elas cerca de 500 indígenas, 200 quilombolas e mais de três mil apoiadores não indígenas.[24] Foi "um dia intenso para o *Monumento às bandeiras*", revelava, desde o título, a matéria do jornal *O Estado de S. Paulo* que publicou a entrevista com Victor Brecheret Filho.[25] Segundo o Instituto Socioambiental (ISA), o ato reuniu cerca de 400 indígenas vindos das aldeias guarani do Vale do Ribeira, dos bairros paulistanos de Parelheiros e do Jaraguá, e do município de Bertioga, no litoral paulista, além de 200 quilombolas de comunidades do Vale do Ribeira e do interior de São Paulo.[26]

Concentrados no vão livre do Museu de Arte de São Paulo (Masp), indígenas e quilombolas residentes no estado "encabeçaram a marcha" que partiu da avenida Paulista de acordo com o portal de notícias *Rede Brasil Atual*.[27] No caminho, entoando a palavra de ordem "Assassino! Assassino!", os manifestantes cobriram a estátua *Anhanguera* com um tecido preto pintado com grafismos indígenas.[28] Esculpida em mármore pelo italiano Luigi Brizzolara (1868-1937) a pedido do governo do estado de São Paulo, *Anhanguera* é uma homenagem ao bandeirante Bartolomeu Bueno da Silva, inaugurada em 1924 no centro da capital, nos jardins do Palácio dos Campos Elíseos – antiga sede do governo e residência oficial do governador de São Paulo, transferida nos anos 1960 para o Palácio dos Bandeirantes, na zona sul da cidade.[29] Em 1935, a estátua foi realocada no parque Tenente Siqueira Campos, mais conhecido como parque Trianon, na avenida Paulista, primeira via da cidade batizada como "avenida", onde permanece até hoje.[30]

Poucos dias antes de o *Monumento às bandeiras* "sangrar", os guarani já haviam interrompido o trânsito nas proximidades da Terra Indígena Jaraguá, entre a rodovia Anhanguera – uma antiga trilha indígena do século XVII[31] – e a rodovia dos Bandeirantes[32], no noroeste da cidade. Importante notar que a obra de Brecheret foi erguida como se os bandeirantes esculpidos em granito partissem justamente rumo ao Jaraguá, ponto focal das antigas bandeiras, território ocupado pelos guarani desde, pelo menos, 1950, de acordo com o *Relatório circunstanciado de*

22. Veiga, E. "Um dia intenso para o 'Monumento às bandeiras'". *O Estado de S. Paulo*, 03 out. 2013. Disponível em: <http://sao-paulo.estadao.com.br/blogs/edison-veiga/duas-entrevistas-o-filho-de-brecheret-e-o-pichador-do-monumento-as-bandeiras/>. Acesso em: 20 jul. 2021.

23. Tupã, M. S. "Monumento à resistência do povo guarani". *Comissão Guarani Yvyrupa*, out. 2013. Disponível em: <www.yvyrupa.org.br/monumento-a-resistencia-do-povo-guarani-artigo-de-marcos-dos-santos-tupa>. Acesso em: 15 jul. 2021.

24. Ibidem.

25. Veiga, E. "Um dia intenso para o 'Monumento às bandeiras'". *O Estado de S. Paulo*, 03 out. 2013. Disponível em: <http://sao-paulo.estadao.com.br/blogs/edison-veiga/duas-entrevistas-o-filho-de-brecheret-e-o-pichador-do-monumento-as-bandeiras/>. Acesso em: 20 jul. 2021.

26. Zanchetta, I. "Marcha pelos direitos indígenas e quilombolas reúne cerca de mil pessoas na Av. Paulista". *Instituto Socioambiental*, 03 out. 2013. Disponível em: <www.socioambiental.org/pt-br/noticias-socioambientais/marcha-pelos-direitos-indigenas-e-quilombolas-reune-cerca-de-mil-pessoas-na-av-paulista>. Acesso em: 15 jul. 2021.

27. Breda, T. "Índios guarani vão à Avenida Paulista defender direitos ameaçados por ruralistas". *Rede Brasil Atual*, 02 out. 2013. Disponível em: <www.redebrasilatual.com.br/cidadania/2013/10/mobilizacao-chega-a-sp-com-marcha-de-guaranis-pela-avenida-paulista-7008>. Acesso em: 15 jul. 2021.

28. Zanchetta, I. "Marcha pelos direitos indígenas e quilombolas reúne cerca de mil pessoas na Av. Paulista". *Instituto Socioambiental*, 03 out. 2013. Disponível em: <www.socioambiental.org/pt-br/noticias-socioambientais/marcha-pelos-direitos-indigenas-e-quilombolas-reune-cerca-de-mil-pessoas-na-av-paulista>. Acesso em: 15 jul. 2021.

29. O Palácio dos Bandeirantes foi inaugurado em 1965 pelo então governador, Adhemar de Barros, segundo proprietário da Rádio Bandeirantes, que dá origem, nos anos 1960, à Rede Bandeirantes de Televisão.

30. *O caçador de esmeraldas*, um dos fragmentos escultóricos do *Monumento a Olavo Bilac*, conjunto monumental de William Zadig (1884-1952), inaugurado em um antigo belvedere da Avenida Paulista em 1922, já homenageava os bandeirantes Fernão Dias e Borba Gato na mesma região. O fragmento com os dois bandeirantes se encontra hoje na Escola Estadual Fernão Dias Paes, em Pinheiros, enquanto outros pedaços do conjunto escultórico estão espalhados por diversos lugares da capital.

31. Sobre a antiga trilha indígena do século XVII, o Caminho dos Goyazes, nomeada rodovia Anhanguera, ver: Reis (2014).

32. A rodovia dos Bandeirantes, que une a capital a pontos do interior com seus 173 km de extensão, foi inaugurada em 1978 pelo general presidente Ernesto Geisel e pelo governador Paulo Egídio Martins.

delimitação e identificação da Terra Indígena Jaraguá (2002).[33] Adquirido pelo governo do estado em 1939 e declarado parque estadual em 1961, o parque do Jaraguá foi tombado em 1983 pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo (Condephaat).[34] No processo de tombamento – que omite a presença guarani ao falar da "importância cultural" do bem a ser tombado –, o local é descrito como um "ponto de referência dos viajantes, tanto os antigos como os de hoje", nomeando os primeiros como bandeirantes.[35]

Assim como o parque do Jaraguá, o *Monumento às bandeiras* também foi tombado pelo Condephaat nos anos 1980, período pautado pela preservação de bens ligados à memória oficial, tanto no plano regional quanto em âmbito nacional, como os bens relacionados à memória bandeirante (Rodrigues, 1999). Entre os bens tombados pelo Condephaat – órgão criado no final dos anos 1960, durante um período de recrudescimento do autoritarismo do regime militar, marcado também pela criação da Operação Bandeirante (Oban), um dos braços mais truculentos da ditadura militar no Brasil[36] –, temos toda a coleção

33. O *Relatório circunstanciado de identificação e delimitação da Terra Indígena Jaraguá* é resultado dos estudos determinados pelas Portarias da Fundação Nacional do Índio (Funai) n. 659, 1.178 e 1.415, publicadas no *Diário Oficial da União* nos dias 01 de julho e 29 de setembro de 2009, e 13 de dezembro de 2012, respectivamente. Em 2015, foi publicada a Portaria Declaratória n. 581, da Funai, que reconhece cerca de 532 ha no Jaraguá como Terra Indígena Jaraguá. Até então, era reconhecido apenas 1,7 ha, demarcado pelo Decreto n. 94.221. Depois de décadas de luta guarani, em 2017, por meio da Portaria Declaratória n. 683, o então ministro da Justiça, Torquato Jardim, alegou "erro administrativo" e revogou a decisão de 2015. "O povo guarani foi despertado por mais um tiro, disparado pelos mesmos bandeirantes que sempre nos perseguiram", denunciou em nota a CGY. "Fora Temer: O Jaraguá é Guarani!". *Comissão Guarani Yvyrupa*. Disponível em: <http://www.yvyrupa.org.br/category/notas/page/2/>. Acesso em: 15 jul. 2021.

34. Desde os anos 1940, existia o projeto de um parque turístico no Jaraguá com 12 estátuas de bandeirantes paulistas em sua entrada e, no cume do pico, um dos lugares mais altos da cidade, uma escultura monumental, com mais de 70 m, em homenagem ao Apóstolo São Paulo. No pedestal de São Paulo seria construído um panteão com urnas contendo os restos mortais de Fernão Dias. Ver: Fundo do IV Centenário, processo n. 68/51, caixa 68, Arquivo Histórico Municipal Washington Luís, São Paulo.

35. Processo n. 20.437/1978, Condephaat.

36. No Relatório da Comissão Nacional da Verdade, o próprio nome Operação Bandeirante é associado à violência extrema utilizada em suas ações. Considerada o "centro de irradiação dos movimentos de contestação violenta ao governo", a capital paulista é escolhida para acolher a Oban, essa experiência-piloto que, considerada pelos militares pioneira (tal qual os bandeirantes), se dissemina pelo país. Um dos gatilhos para sua criação, inclusive, foi a deserção, com armas e munições, do capitão Carlos Lamarca, então pertencente ao Regimento Raposo Tavares (no bairro de Quitaúna, em

artística do Museu Paulista e o próprio parque da Independência, no qual esse acervo está alocado.[37]

Em 2013, no trajeto da avenida Paulista até o parque do Ibirapuera, não faltaram na marcha faixas e cartazes com os dizeres "Guarani resiste" e "Demarcação já", além de folhetos com inscrições como "Os ruralistas de hoje são os bandeirantes de ontem".[38] No final da passeata, próximos à Assembleia Legislativa de São Paulo, alguns indígenas – segurando faixas, cartazes e um exemplar da Constituição promulgada em outubro de 1988 – tomaram a obra de Victor Brecheret, transformando-a no *Monumento à resistência guarani*.[39] Enquanto hasteavam um grande pano vermelho – que, nos termos de Marcos Tupã, remete ao "sangue dos nossos antepassados, derramado pelos bandeirantes, dos quais os brancos parecem ter tanto orgulho"[40] –, apoiadores da causa indígena jogaram tinta vermelha na cabeça de algumas das figuras esculpidas por Brecheret.[41]

Osasco). Ver: Fon (1979, p. 16). Relatório disponível em: <cnv.memoriasreveladas.gov.br>. Acesso em: 18 fev. 2022.

37. Dentre as obras desse acervo, está a tela *Domingos Jorge Velho e o loco-tenente Antônio Fernandes de Abreu*, de Benedito Calixto, primeiro retrato oficial de um bandeirante realizado em São Paulo durante a República, registrado em 1903 no livro de aquisições do Museu Paulista como um quadro que representa o "vencedor do Palmares" e seu "ajudante". Pintado séculos depois da morte dos dois bandeirantes, sem nenhuma iconografia anterior que possa ter servido de suporte, o retrato imaginado do destruidor do Quilombo dos Palmares foi difundido museu afora como uma imagem modelar dos bandeirantes paulistas, "inaugurando uma longa trajetória de produção de imagens, bidimensionais e tridimensionais, que procuravam celebrar os antigos sertanistas mediante representações imponentes" (Marins, 2007, p. 90). A disseminação de uma série de convenções visuais caracterizou, ao longo do século XX, o processo de figuração do bandeirante, como o gibão de armas (Marins, 2020). O enorme *Borba Gato*, esculpido por Júlio Guerra, inaugurado na zona sul da cidade em 1963, é uma das imagens tridimensionais responsáveis pela propagação social dessa convenção visual (Waldman, 2019).

38. A plataforma online Mapa Guarani Digital disponibiliza dados sobre a situação fundiária e a localização das aldeias guarani no Brasil, além de informações georreferenciadas sobre antigas ocupações (das quais os indígenas foram expulsos) e sobre os sítios arqueológicos de tradição tupi-guarani. Disponível em: <guarani.map.as/#!>. Acesso em: 18 fev. 2022.

39. Da mesma maneira que um edifício, conforme mostram Fernanda Peixoto e Alexandre Bispo em análise inspiradora, o *Monumento às bandeiras* não é um "objeto estático", mas um "projeto em movimento" (Peixoto & Bispo, 2019).

40. Tupã, M. S. "Monumento à resistência do povo guarani". *Comissão Guarani Yvyrupa*, out. 2013. Disponível em: <www.yvyrupa.org.br/monumento-a-resistencia-do-povo-guarani-artigo-de-marcos-dos-santos-tupa>. Acesso em: 15. jul. 2021.

41. A associação entre os termos *bandeirante* e *cabeça* não é recente. Embora não haja nenhuma menção a *bandeirante* no dicionário de Antônio de Moraes Silva, publicado em Lisboa em 1789, considerado um marco inicial da lexicografia em língua portugue-

O Pixo Manifesto Escrito, grupo que realiza ataques políticos em muros e ruas de São Paulo, e que abraçou a causa por ser contra "tudo que oprime a quebrada", fez ainda uma nova intervenção no monumento. Dando destaque para os dois bandeirantes que cavalgam conduzindo hierarquicamente os demais, o grupo inscreveu na dianteira da obra – popularmente chamada de "empurra-empurra" – os dizeres "Bandeirantes assassinos" e "PEC 215 não", referência à proposta de emenda constitucional que propõe passar do Executivo para o Legislativo a responsabilidade de demarcar terras indígenas, titular territórios quilombolas e criar unidades de conservação ambiental. O objetivo do ato, segundo um dos integrantes do grupo, era chamar a atenção da imprensa sobre o tema.[42]

A repercussão da Semana de Mobilização Nacional Indígena se multiplicou. Logo depois da manifestação, o portal de notícias G1 anunciou um "novo capítulo na saga do ponto turístico paulistano".[43] O telejornal *Bom Dia Brasil* lamentava que "uma das obras de arte mais importantes de São Paulo", uma homenagem aos bandeirantes que "no século XVII partiram de São Paulo para desbravar o interior do país", tivesse sido "atacada". O telejornal matutino ironizou ainda o fato de a obra retratar "brancos, negros, índios e mamelucos que integravam as expedições", embora a tinta vermelha não tivesse atingido a "figura que representa o chefe do grupo".[44] A revista *Exame*, por sua vez, afirmou não se tratar de "um ato de vandalismo qualquer".[45] Segundo o site *Notícias Agrícolas*, "os autores do vandalismo contra o monumento participavam do protesto dos índios".[46] O portal *Rede Brasil Atual* enfatizava, por outro lado, que nossos "heróis" são "assassinos", "estupradores" e "cruéis torturadores" que "durante séculos produziram um dos maiores genocídios de nossa história".[47]

Em texto publicado na *Folha de S. Paulo*, pouco depois de a marcha sair da avenida Paulista rumo ao parque do Ibirapuera, a antropóloga Manuela Carneiro da Cunha denunciou a investida ruralista no Congresso: "Índios e não índios protestam contra o desmantelamento do capítulo Dos Índios na Constituição Federal. Mas esse não é só um ataque aos índios. É todo o nosso projeto de futuro que está em jogo".[48] A então presidenta, Dilma Rousseff (PT), em sua conta no Twitter, declarou: "Meu governo é contra a PEC 215, que retira da União o direito de demarcar as terras indígenas".[49] Cabe notar que o monumento já tinha sido utilizado como logomarca de um governo de esquerda. Durante o primeiro governo petista na prefeitura de São Paulo, a imagem do *Monumento às bandeiras* inspirara o logotipo da gestão de Luiza Erundina (1989-1992)[50], além de ilustrar a capa e a contracapa do *Plano Diretor de São Paulo: ao alcance de todos* (1991), elaborado durante a gestão dela.[51]

---

sa, ao ser revisado e ampliado em sua segunda edição, de 1813, esse dicionário já então definia a *bandeira* (vocábulo que também não constava na primeira edição) como "uma associação de homens que vão pelos sertões, debaixo de *um cabeça*, descobrir terras mineiras" (Silva, 1890 [1789]).

42. Salles, I. "Conheça o PME, o grupo de pixadores que organiza ataques políticos". *Vaidapé*, 04 mai. 2017. Disponível em: <http://vaidape.com.br/2017/05/conheca-o-pme-o-grupo-de-pixadores-que-organiza-ataques-politicos/>. Acesso em: 27 jul. 2021.

43. Pinho, M. "Na rota dos protestos, Monumento às Bandeiras vira alvo de pichações". G1, 03 out. 2013. Disponível em: <g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2013/10/na-rota-dos-protestos-monumento-bandeiras-vira-alvo-de-pichacoes.html>. Acesso em: 23 jul. 2021.

44. "Monumentos de São Paulo sofrem com vandalismo e descaso". *Bom Dia Brasil*, 07 out. 2013. Disponível em: <globoplay.globo.com/v/2871565>. Acesso em: 23 jul. 2021.

45. Veiga, E. "Monumento às Bandeiras é pichado em protesto". *Exame*, 02 out. 2013. Disponível em: <https://exame.com/brasil/monumento-as-bandeiras-e-pichado-em-protesto>. Acesso em: 23 jul. 2021.

46. "Manifestantes jogam tinta e picham o Monumento às Bandeiras em SP contra PEC 2015". *Notícias Agrícolas*, 03 out. 2013. Disponível em: <www.noticiasagricolas.com.br/noticias/agronegocio/129369-manifestantes-jogam-tinta-e-picham-o-monumento-as-bandeiras.html#.YQR37I5KhPZ>. Acesso em: 23 jul. 2021.

47. Cunha, G. L. "Sobre a morte das estátuas". *Rede Brasil Atual*, 07 out. 2013. Disponível em: <www.redebrasilatual.com.br/blogs/blog-na-rede/2013/10/sobre-a-morte-das-estatuas-8540>. Acesso em: 23 jul. 2021.

48. Cunha, M. C. "A Constituição em perigo". *Folha de S. Paulo*, 03 out. 2013. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/131997-a-constituicao-em-perigo.shtml>. Acesso em: 15 jul. 2021.

49. "Monumento às Bandeiras amanhece pichado em São Paulo". *Folha de S. Paulo*, 02 out. 2013. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2013/10/1350696-monumento-as-bandeiras-amanhece-pichado-em-sp.shtml>. Acesso em: 23 jul. 2021.

50. Tal fato chamou a atenção do jornal *O Estado de S. Paulo*. "PT usa slogans de prefeitos malufistas para divulgar obras", denuncia uma reportagem desde seu título, ao apontar que o *Monumento às bandeiras* e a frase "São Paulo para todos" já haviam sido utilizados pelos últimos dois prefeitos biônicos nomeados por Paulo Maluf no final do regime militar. Ver: "PT usa slogans de prefeitos malufistas para divulgar obras". *O Estado de S. Paulo*, 09 out. 1990, p. 22.

51. Modificando uma convenção que retrata a imagem do *Monumento às bandeiras* visto a partir de sua dianteira, o logotipo petista foca em um dos indígenas que, penosamente, arrasta a canoa das monções. "Procurei no *Monumento às bandeiras*, que é um esforço coletivo, dar, ao individualizar um personagem, um sentido de cidadania", explica o artista plástico João Baptista da Costa Aguiar, que recebeu de Ermínia Maricato, secretária da Habitação e Desenvolvimento Urbano da cidade de São Paulo na gestão

Os posicionamentos pró e contra o ato foram diversos. "Estamos vivendo um período de pré-barbárie", disse, "horrorizado", Victor Brecheret Filho, sugerindo a instalação de um detector de passagem, com um feixe de luz capaz de acionar uma sirene, para que a obra de seu pai não fosse "maltratada".[52] Já para o artista norte-americano Jimmie Durham, que participou da 29ª Bienal de São Paulo com uma instalação sobre o genocídio indígena, chamada *Centro de pesquisa sobre a normalidade brasileira*, o prefeito Fernando Haddad (PT) deveria premiar, e dar "mais tinta spray", às "pessoas que atacaram a escultura opressiva e feia de Brecheret".[53] Vale lembrar que, durante a gestão Haddad, em 2013, algumas semanas antes de o monumento ser pintado de vermelho, novos semáforos foram implantados pela Companhia de Engenharia de Tráfego (CET) em frente ao *Monumento às bandeiras*, homenageando a obra de Brecheret.[54] Alguns dias depois, o grupo separatista "Movimento São Paulo Independente", que conta com mais de 40 mil seguidores no Facebook, fez uma homenagem em torno do *Monumento às bandeiras* – "Viva aos nossos bandeirantes!" –, abraçando a obra em comemoração ao Dia dos Bandeirantes, celebrado em 14 de novembro, reforçando o orgulho que sentem por "São Paulo, nossa terra, nossa pátria!".[55]

"Conseguimos remover a tinta branca (com os dizeres 'Bandeirantes assassinos'). O problema é a vermelha. Para ela, temos que utilizar um solvente especial", alertou a então diretora do Departamento do Patrimônio Histórico (DPH), Nadia Somekh, temendo um dano permanente à obra, já que esse processo de limpeza pode deteriorar o patrimônio público.[56] "Conflitos existem na cidade e devem ser explicitados, mas atos de vandalismo a gente não deve admitir", disse ela, lembrando também que o *Monumento às bandeiras* é tombado não só pelo Condephaat, mas também pelo Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (Conpresp).[57]

Marcos Tupã, por sua vez, indaga: "Que tipo de sociedade realiza tributos a genocidas diante de seus sobreviventes?". E ele mesmo responde: "Apenas aquelas que continuam a praticá-lo no presente. Esse monumento para nós representa a morte".[58] Foi só ao dar voz à "parcela originária da sociedade brasileira", deixando "de servir apenas ao simbolismo colonizador das elites", dirá Tupã, que a obra se tornou, "ao menos por um dia", um verdadeiro patrimônio público. "Para nós, arte é outra coisa", explicou ele, "ela não serve para contemplar pedras, mas para transformar corpos e espíritos. Para nós, arte é o corpo transformado em vida e liberdade e foi isso que se realizou nessa intervenção".[59]

Mesmo que a tinta vermelha tenha sido prontamente removida pela prefeitura, a desfiguração transformou o corpo da obra, trazendo novos sentidos para um monumento em constante movimento.[60] Sobreposição de blocos de granito, nos termos de Victor Brecheret[61], o *Monumento às bandeiras* sobrepõe também diversas tensões e disputas, permitindo pen-

---

Erundina, a tarefa de desenvolver uma marca para a prefeitura. Ver: "PT usa slogans de prefeitos malufistas para divulgar obras". *O Estado de S. Paulo*, 09 out. 1990, p. 22.

52. Veiga, E. "Um dia intenso para o 'Monumento às bandeiras'". *O Estado de S. Paulo*, 03 out. 2013. Disponível em: <http://sao-paulo.estadao.com.br/blogs/edison-veiga/duas-entrevistas-o-filho-de-brecheret-e-o-pichador-do-monumento-as-bandeiras/>. Acesso em: 20 jul. 2021.

53. Neves, M. "Jimmie Durham e a estranha normalidade brasileira". *MASP Afterall*, 2020. Disponível em: <masp.org.br/uploads/temp/temp-aHgiBHCxorNfjmH3xV5Z.pdf>. Acesso em: 23 jul. 2021

54. "Semáforo para pedestres ganha novo design na região do Ibirapuera". *G1*, 29 jul. 2013. Disponível em: <g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2013/07/semaforo-para-pedestres-ganha-novo-design-na-regiao-do-ibirapuera.html>. Acesso em: 23 jul. 2021.

55. "Grupo faz homenagem ao Dia dos Bandeirantes em SP". *Terra*, 16 nov. 2013. Disponível em: <www.terra.com.br/noticias/brasil/cidades/vc-reporter-grupo-faz-homenagem-ao-dia-dos-bandeirantes-em-sp,80a1e94143262410VgnVCM20000099cceb0aRCRD.html>. Acesso em: 15 jul. 2021.

56. Veiga, E. "Limpeza do *Monumento às bandeiras* levará uma semana". *O Estado de S. Paulo*, 04 out. 2013, p. 15.

57. "Monumentos de São Paulo sofrem com vandalismo e descaso". *Bom Dia Brasil*, 07 out. 2013. Disponível em: <globoplay.globo.com/v/2871565>. Acesso em: 23 jul. 2021.

58. "Nossos parentes continuam esquecidos na beira das estradas no Rio Grande do Sul. No Mato Grosso do Sul e no Oeste do Paraná continuam sendo cotidianamente ameaçados e assassinados a mando de políticos ruralistas que, com a conivência silenciosa do Estado, roubam as terras e a dignidade dos que sobreviveram aos ataques dos bandeirantes. Também em São Paulo esse massacre continua, e perto de vocês, vivemos confinados em terras minúsculas, sem condições mínimas de sobrevivência. Isso sim é vandalismo". Tupã, M. S. "Monumento à resistência do povo guarani". *Comissão Guarani Yvyrupa*, out. 2013. Disponível em: <www.yvyrupa.org.br/monumento-a-resistencia-do-povo-guarani-artigo-de-marcos-dos-santos-tupa/>. Acesso em: 15 jul. 2021.

59. Ibidem.

60. Em um texto inspirador sobre um dos monumentos mais protegidos e inacessíveis do Rio de Janeiro, Emerson Giumbelli analisa a pichação, em 2010, do Cristo Redentor, quando os jornais destacaram a "verdadeira proeza" dos autores em "alcançar a face da estátua" (Giumbelli, 2013). O autor retoma, assim, a ideia de "desfiguração", que dá título ao livro de Michel Taussig (1999), ao tomar como referência o corpo humano e o lugar proeminente que atribuímos à cabeça.

61. "Imaginei uma grande rocha de granito esculpida; como não havia nenhuma no local, precisei criá-la superpondo bloco sobre bloco", explica Brecheret ao falar sobre a

sar em temporalidades justapostas – afinal, para além da figura histórica do período colonial brasileiro, os bandeirantes ainda estão muito presentes, atuando entre nós. Por isso mesmo, longe de ser estática, a obra ainda hoje mobiliza a cidade de São Paulo e seus habitantes, e se recria no tempo e com o tempo, o que lhe permite imprimir outras direções à história.

REFERÊNCIAS

Abud, K. M. **O sangue intimorato e as nobilíssimas tradições: A construção de um símbolo paulista: O bandeirante**. Tese (Doutorado em História Social). São Paulo: Universidade de São Paulo, 1986.

Batista, M. R. **Bandeiras de Brecheret: História de um monumento (1920-1953)**. São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1985.

Brefe, A. **O Museu Paulista: Affonso de Taunay e a memória nacional**. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

Capelato, M. H. **O Movimento de 1932: A causa paulista**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

Chiarelli, T. "Anotações sobre arte e história no Museu Paulista". In: Fabris, A. (org.). **Arte e política: algumas possibilidades de leitura**. Belo Horizonte: Fapesp / C/Arte, 1998. p. 21-46.

Christo, M. "Bandeirantes na contramão da história: um estudo iconográfico". **Projeto História**, n. 24, p. 307-35, 2002.

Ferreira, A. **A epopeia bandeirante: Letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940)**. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

Ferretti, D. **A construção da paulistanidade: Identidade, historiografia e política em São Paulo (1856-1930)**. Tese (Doutorado em História). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2004.

Fon, A. C. **Tortura: A história da repressão política no Brasil**. São Paulo: Global, 1979.

Giumbelli, E. "O Cristo pichado: Sacralidade e transgressão de um monumento urbano". **Ponto Urbe**, v. 12, p. 1-16, 2013.

Lima Jr., C. **Um artista às margens do Ipiranga: Oscar Pereira da Silva, o Museu Paulista e a reelaboração do passado nacional**. Dissertação (Mestrado em Filosofia). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2015.

Lima, S.; Carvalho, V. "São Paulo Antigo, uma encomenda da modernidade: As fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista". **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 1, p. 147-98, 1993

Lofego, S. **IV Centenário da cidade de São Paulo: Uma cidade entre o passado e o futuro**. São Paulo: Annablume, 2004.

Makino, M. **A construção da identidade nacional: Afonso de E. Taunay e a decoração do Museu Paulista (1917-1937)**. Tese (Doutorado em História). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2003.

Marins, P. C. G. "O Parque do Ibirapuera e a construção da identidade paulista". **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, v. 6, n. 1, p. 9-36, 1999.

_____. "Nas matas com pose de reis: A representação de bandeirantes e a tradição da retratística monárquica europeia". **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 44, p. 77-104, 2007.

_____. "A identidade da terra evocada por suas águas: Os vasos dos rios brasileiros do museu paulista como metáfora nacional". In. Piccoli, V.; Pitta, F. (org.). **Coleções em diálogo: Museu paulista e pinacoteca de São Paulo**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2016. p. 113-8.

_____. "O museu da paz: Sobre a pintura histórica no Museu Paulista durante a gestão Taunay". In: Oliveira, C. H. (org.). **O Museu Paulista e a gestão de Afonso Taunay: Escritas da história e da historiografia, séculos XIX e XX**. São Paulo: Museu Paulista, 2017. p. 159-91.

_____. "Uma personagem por sua roupa: o gibão como representação do bandeirante paulista". **Tempo**, v. 26, n. 2, p. 404-29, 2020.

Mattos, L. "Da palavra à imagem: sobre o programa decorativo de Affonso Taunay para o Museu Paulista". **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, v. 6, n. 1, p. 123-45, 1999.

Moura, E. "Bandeirantes do progresso: Imagens do trabalho e do trabalhador na cidade em festa. São Paulo, 25 de janeiro de 1954". **Revista Brasileira de História**, v. 14, n. 28. p. 231-46, 1994.

Nery, P. **Arte, pátria e civilização: A formação dos acervos artísticos do Museu Paulista e da Pinacoteca do Estado (1893-1912)**. Dissertação (Mestrado em Museologia). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2015.

Oliveira, A. **Mensagem apresentada pelo governador Armando de Salles Oliveira à Assembleia Legislativa de São Paulo**. São Paulo: Empresa Gráfica da Revista dos Tribunais, 1936.

Peccinini, D. "A saga da arte de Victor Brecheret: Novas perspectivas da origem do modernismo à modernidade nos cenários de São Paulo e da

concepção de sua obra. "O Monumento às bandeiras". *Gazeta*, 31 dez. 1952, reproduzido em Pellegrini (1976).

Escola de Paris". **Postais: Revista do Museu Nacional dos Correios**, n. 4, p. 34-95, 2015.

Peixoto, F.; Bispo, A. "O edifício Martinelli e a euforia vertical". In: Gorelik, A.; Peixoto, F. (org.). **Cidades sul-americanas como arenas culturais**. São Paulo: Sesc-SP, 2019. p. 147-59.

Pellegrini, S. **Brecheret: 60 anos de notícia**. São Paulo: Melhoramentos, 1976.

Pitta, F. **Um povo pacato e bucólico: Costume, história e imaginário na pintura de Almeida Júnior**. Tese (Doutorado em Artes Visuais). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013.

Queiroz, M. I. "Ufanismo paulista: Vicissitudes de um imaginário". **Revista USP**, n. 13. p. 78-87, 1992.

Reis, N. **Os caminhos de Anhanguera**. São Paulo: Via das Artes, 2014.

Ricardo, B.; Ricardo, F. (org.). **Povos indígenas no Brasil 2011/2016**. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2017.

Rodrigues, M. **Imagens do passado: a instituição do patrimônio em São Paulo (1969-1987)**. São Paulo: Editora Unesp, 1999.

Schneider, A. "Os paulistas e os outros: Fama e infâmia na representação dos moradores da capitania de São Paulo nas letras dos séculos XVII e XVIII". **Projeto História**, v. 57, p. 84-107, 2016.

Schwarcz, L. **O espetáculo das raças: Cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Silva, A. M. **Diccionario da lingua portugueza**. Rio de Janeiro / Lisboa: Empr. Litteraria Fluminense / Adolpho Modesto, 1890 [1789].

Souza, L. "Vícios, virtudes e sentimento regional: São Paulo, da lenda negra à lenda áurea". **Revista de História**, n. 142-3, p. 261-76, 2000.

Taussig, M. **Defacement: Public Secrecy and the Labor of the Negative**. Stanford, CA: Stanford University Press, 1999.

Tota, A. P. **O amigo americano: Nelson Rockfeller e o Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

Waldman, T. ***Entre batismos e degolas: (des)caminhos bandeirantes em São Paulo***. Tese (Doutorado em Antropologia Social). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2018.

——. "Os bandeirantes ainda estão entre nós: Reencarnações entre tempos, espaços e imagens". **Ponto Urbe**, n. 25, p. 1-27, 2019.

As imagens, a imprensa e a memória

ROSANE KAMINSKI
NOEMIA FONTANELA

Imagens assimétricas do indígena no Paraná

Toda imagem merece ser estudada como um "conjunto de relações no tempo", do qual o presente deriva. Não basta folhear os periódicos recheados de fotografias e ilustrações de uma época para compreender a história que elas documentam e as memórias às quais se vinculam. Didi-Huberman observa que as imagens sequer estão "no presente", como se costuma crer. E é exatamente por não se situarem "no presente", diz ele, que as imagens são capazes de "fazer visíveis relações temporais mais complexas que implicam a *memória na história*" (Didi-Huberman, 2018, p. 41). Ao se voltar para os autores que, antes dele, tentaram produzir um saber crítico sobre as imagens, o pensador francês privilegiou a *Kulturwissenschaf* proposta por Aby Warburg no início do século XX, para quem as imagens, além de objetos materiais, são formas de pensamento.[1] Inspirado em Warburg, Didi-Huberman (2018, p. 28) centralizou as seguintes questões: "a que tipo de conhecimento a imagem pode

1. Ver a coletânea de escritos do autor, publicada em: *Histórias de fantasma para gente grande* (Warburg, 2015).

dar lugar? Que tipo de contribuição ao conhecimento histórico é capaz de trazer esse 'conhecimento pela imagem'?".

Enquanto modos de pensar e de corporificar ideias, os sentidos das imagens não são fechados nelas mesmas, antes, se abrem em constelações, se desdobram em camadas e se articulam em montagens multitemporais. Nos processos de construção identitária e assentamento das memórias coletivas, a produção de imagens não escapa a essa condição polissêmica, vinculada à sua capacidade de simbolização e de participação, em menor ou maior grau (conforme o caso), na escrita da história. Como aponta Enzo Traverso (2012, p. 55), "história e memória têm suas próprias temporalidades, que se cruzam, se chocam e se entretecem constantemente, sem que, no entanto, cheguem a coincidir inteiramente entre si". Se a história é, ainda hoje, predominantemente escrita, podemos afirmar que a memória é, sobretudo, um ato de recognição, resultado de um processo associativo que é mais anacrônico do que linear, e que tem íntima relação com as imagens. "Todo o fazer-memória resume-se assim no reconhecimento", ensina Paul Ricoeur (2007, p. 502-3), dizendo que é "como imagem" que a lembrança volta.

Focalizando as relações entre imagem, tempo e memória, inspiradas nos autores mencionados e nas lições de Jeanne Marie Gagnebin – que aponta como uma das tarefas do historiador "manter viva a memória dos sem-nome" (Gagnebin, 2009, p. 47) –, discutiremos, neste capítulo, a potência semântica de algumas imagens que circularam no Paraná ao longo da década de 1920, referentes aos povos indígenas, e cujos sentidos são contraditórios, assimétricos e partícipes de uma efervescente discussão identitária. São imagens encontradas em periódicos impressos e que se organizam em dois diferentes grupos. De um lado, um grupo que se refere ao indígena idealizado "do passado", constituído por ilustrações e imagens fotográficas de esculturas indianistas publicadas na revista *Illustração Paranaense* (1927-1930), e reiteradas pelas lendas que situam os indígenas como parte da natureza, num tempo remoto e idílico. De outro lado, um grupo de imagens que representa o indígena daquele "presente" paranaense, ou "de verdade" (como explicou Ubiratan Suruí sobre o significado de Paiter Suruí, o nome do seu povo)[2], visto

2. O indígena do presente é o indígena real, "gente de verdade". Ubiratan Suruí explica que: "no primeiro contato, em 1969, perguntaram quem éramos nós. Como não conhecíamos aquelas figuras exóticas, de pele clara e corpo coberto, respondemos: *paiter suruí*, que em tupi-mondé significa 'gente de verdade'" (Paiter Suruí & Coletivo Ixomasoden, 2021, p. 111).

também em fotografias na *Illustração Paranaense*, mas, principalmente, em notícias espalhafatosas do jornal *O Dia*. Pretendemos discutir a discrepância de sentidos perceptível entre esses dois grupos, pois, enquanto o indígena do passado é idealizado e até mesmo eternizado nos corpos de bronze esculpidos por João Turin, ao indígena do presente é reservada a marginalização, o desrespeito e a violência.

O argumento principal, que buscamos demonstrar, é que o primeiro conjunto de imagens selecionadas se relaciona com aquilo que Enzo Traverso define como "memória forte" e que mantém uma relação privilegiada com a escrita da história. Segundo o autor, "quanto mais forte é a memória – em termos de reconhecimento público e institucional –, mais o passado de que é vetor se torna suscetível de ser explorado e historicizado" (Traverso, 2012, p. 84). Enquanto isso, o segundo conjunto conforma algo mais próximo ao que o autor nomeia "memória fraca", que são geralmente subterrâneas ou interditas. A memória indígena, diz ele, exprimiu-se na América Latina como "uma memória antagonista, diretamente oposta à memória oficial dos Estados nascidos da colonização e do genocídio" (Traverso, 2012, p. 72).

Não queremos, com isso, afirmar que as imagens e textos desse segundo grupo sejam as memórias dos indígenas. Elas consistem em imagens produzidas por nós, brancos, sobre a violência praticada pelos colonizadores brancos contra os povos originários, e divulgada na imprensa paranaense. Capazes, portanto, de auxiliar na construção de uma memória do genocídio. Ainda assim, podemos considerá-las mais "fracas" do que as do primeiro grupo, e tendendo ao esquecimento. É importante deixar claro, além disso, que utilizamos as categorias de "memórias fortes" e "fracas" com relativa maleabilidade, adaptando-as para um estudo de caso com particularidades diversas daqueles analisados por Traverso. Nossa ênfase recai sobre as imagens discrepantes que foram elaboradas sobre o indígena brasileiro naquela década e o seu uso para tratar das identidades, não apenas a nacional, mas a paranaense.

Como disse Alberto Martín Chillón (2014), a relação entre o indígena e sua imagem se tornou um problema, um desafio, e nem sempre esses dois elementos estão conectados. Enquanto pensamento construído pelos brancos, a imagem do indígena brasileiro já foi manipulada de várias formas, variando desde a concepção de um selvagem cruel, ameaçador[3],

3. A imagem do indígena brasileiro difundida na Europa dos séculos XVI e XVII foi, sobretudo, a do indígena canibal, associada ao demoníaco. Ronald Raminelli observa

passando pela noção de "bom selvagem" que fundamenta o indianismo no século XIX, até a consciência de que o indígena é vítima, violentado pela nossa presença. Destacaremos esses dois últimos casos, que se articulam com as fontes aqui em questão.

CORPOS DE BRONZE E OS PROJETOS IDENTITÁRIOS

O indianismo fez (e ainda faz) parte de um projeto de construção da nacionalidade. Foi desenvolvido na literatura, na música e nas artes visuais do Brasil desde meados do século XIX. Entre as décadas de 1850 e 1870 aquelas artes desempenharam um papel político ao construir um imaginário para a nova nação emergente, incluindo, nesse projeto, a busca de "elementos constitutivos de sua formação étnica peculiar" (Pereira, 2013, p. 82). A inserção idealizada da figura do indígena nesse processo remonta aos anos 1840.

Desde a promulgação da independência política, a estruturação e justificativa de uma ideia de nação exigia que se inventasse uma história para o Brasil, buscando desvencilhar-se da história portuguesa. Entre os primeiros estabelecimentos fundados no país após a independência, destacou-se o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), aberto em 1838 e sediado no Rio de Janeiro. Como aponta Lilia Moritz Schwarcz, uma das principais metas do IHGB era a construção de "uma história que elevasse o passado e que fosse patriótica nas suas proposições, trabalhos e argumentos" (Schwarcz, 2019, p. 13). Isso embasou o primeiro concurso público promovido pelo Instituto em 1844, voltado à escrita de uma "história do Brasil", e no qual o primeiro lugar foi para o naturalista bávaro Karl von Martius (1794-1868). Sua tese advogava que o país se definia pela mistura, sem igual, de "gentes e povos", destacando "três raças humanas" como águas de rios que se misturam. Lembrando ao leitor que mistura não é sinônimo de igualdade, Schwarcz pondera:

> Martius, que em 1832 havia publicado um ensaio chamado 'O estado do direito entre os autóctones no Brasil', condenando os indígenas ao desaparecimento, agora optava por definir o país por meio da redentora metáfora fluvial. Três longos rios resumiriam a nação: um grande e caudaloso, formado pelas populações brancas; outro um pouco menor, nutrido pelos indígenas; e ainda outro, mais diminuto, alimentado pelos negros. (Schwarcz, 2019, p. 15-6)

Vale lembrar que na primeira metade do século XIX as discussões em torno dos indígenas pautavam-se na aferição de sua "humanidade", questionando se seriam capazes de ascender na "escala civilizacional da humanidade". A partir dessa projeção para o futuro elaborada por Martius, representada na água de um rio que corre sempre em frente, passou-se a construir uma idealização para o indígena. Em contraste aos negros, sobre os quais recaía "a pesada carga da impossibilidade de adaptação, em relação aos índios imperava a visão romântica – não menos teórica em sua idealização – que lhes reservava um espaço sobretudo exemplar" (Schwarcz, 1993, p. 113). Foi nesse sentido, enfim, contrário a "posições como a de (Francisco Adolpho) Varnhagen[4], que apoiava os massacres da população indígena" que alguns autores do IHGB tenderam a recuperar a imagem dos grupos indígenas, considerando-os "capazes de civilização" (Schwarcz, 1993, p. 113).

Nas décadas seguintes, difundiu-se o indianismo por meio das artes, tanto em obras literárias e musicais (como *Iracema*, de José de Alencar e *O Guarani*, de Carlos Gomes) quanto pictóricas (destacando-se a *Moema*, de Vitor Meireles e *Iracema*, de José Maria Medeiros), cujo romantismo exalta e idealiza elementos exóticos e primitivos (Pereira, 2013, p. 86). A escultura indianista se tornou prolífica entre as décadas de 1860 e 1880 e, diferente da pintura, raramente teve inspiração na literatura (Chillón, 2015). Manteve, por vezes, uma linguagem mais próxima ao neoclassicismo, como a terracota *Alegoria ao Império Brasileiro* (1872), do então professor da Academia Imperial de Belas Artes, Francisco Manoel Chaves Pinheiro (Figura 1). Nessa obra, a nação é representada por um índio em pé, ombros cobertos por um manto, um cocar em forma de coroa real, portando um cetro numa das mãos e um escudo na outra.

Entre meados do século XVIII e a primeira metade do século XIX, já

que os relatos de viajantes que observaram a cultura indígena no Brasil dos séculos XVI e XVII são documentos valiosos quando encarados como "representações da realidade", ou seja, como "imagens europeias sobre as sociedades indígenas radicadas no litoral do Brasil", que partiam de uma perspectiva típica da tradição cristã. Por isso, seus costumes heterodoxos eram vistos como "indícios de barbarismo e presença do Diabo". A lógica das narrativas sobre o cotidiano ameríndio vinculava-se aos interesses da colonização e da conversão. Assim, "representar os índios como bárbaros (seres inferiores, quase animais) ou demoníacos (súditos oprimidos do príncipe das trevas) era uma forma de legitimar a conquista da América" (Raminelli, 1997, p. 10-1).

4. Adolpho Varnhagen publicou o livro *História Geral do Brasil*, junto ao IHGB em 1854, no qual dedica alguns capítulos ao estudo dos indígenas, mas contrapondo-se ao indianismo romântico.

FIGURA 1. *Alegoria ao Império Brasileiro*, escultura de Francisco Chaves Pinheiro, de 1872

era comum, na Europa, representar o continente americano como uma índia ou índio de beleza neoclássica. Os seus principais elementos iconográficos, reiterados como atributos, incluíam o cocar de penas e a presença de uma lança ou espada. Tais signos foram amplamente repetidos em pinturas e litogravuras, nos quais os indígenas, enquanto alegorias das Américas, apareciam em paisagens de abundância paradisíaca (Medina, 2004, p. 87).

A escultura de Francisco Pinheiro, como tantas outras feitas em barro ou bronze no Brasil do século XIX, enfim, articula-se a um conjunto amplo de imagens que circularam nos continentes europeu e americano, e cujos sentidos vinculavam-se aos debates políticos e identitários, com toda a sua carga de idealizações e de dominação.

Para expressar o "espírito do Brasil", o índio deveria ter uma aparência apolínea, "ser forte e belo como um deus grego que, resvalado do Olimpo, tivesse despencado em pleno sertão brasileiro" (Leite, 2014, p. 171). Além disso, era associado a sentimentos nobres, tais quais a coragem, a honestidade e a lealdade, pois, para que sua "civilidade" representasse a gênese da nação brasileira, sua imagem precisava se aproximar do ideal de homem educado a partir dos valores europeus. Tal era a aspiração não somente de artistas e poetas que lhes davam forma poética, mas de uma elite política, econômica e intelectual que pretendia organizar as ideias e projetar o futuro de acordo com seus anseios e interesses. No entanto, como disse Alfredo Bosi (1992, p. 176), a imaginação histórica edifica mitos que "ajudam a compreender antes o tempo que os forjou do que o universo remoto para o qual foram inventados". Avaliar as imagens e seus trânsitos de sentidos em diferentes suportes auxilia a compreender os debates culturais e políticos dos quais essas imagens fazem parte.

Nesse sentido, a *Alegoria ao Império Brasileiro* de Chaves Pinheiro organizava visualmente os anseios de uns, mas não representava, certamente, uma opinião consensual. A charge publicada na *Revista Illustrada* em dezembro de 1880, assinada por Angelo Agostini (Figura 2), traz pistas dessas tensões, ao incluir no contexto das discussões parlamentares sobre o projeto da lei eleitoral (que viria a ser aprovada em 1881) uma esquematização da alegoria da nação em forma de indígena com cocar e manto.[5] Ao invés de idealizado, esse conjunto iconográfico passava a ser satirizado. Como se pode observar, a participação das revistas no processo de disseminação e tensionamento de sentidos das imagens remonta ao século XIX. No caso da revista *Illustração Paranaense*, que abordaremos no próximo tópico, ao invés de sátira, a função visual era a elaboração do mito paranista.

FIGURA 2. A escultura de Francisco Chaves Pinheiro, enquanto imagem-síntese do Brasil, é transformada em charge pela mão de Angelo Agostini. *Revista Illustrada*, n. 233, dez. 1880.

Quanto ao artista João Turin, autor de uma série de desenhos e esculturas indianistas feitos nos anos 1920-30, reproduzidos nas páginas daquela revista, destaca-se o vínculo estabelecido entre suas obras e um ideário regionalista, para além do indianismo nacionalista do século XIX. Nascido em 1878 na cidade litorânea de Porto de Cima (Paraná), João Turin viveu e trabalhou em Curitiba a maior parte de sua vida, tendo falecido em 1949. Ainda jovem, frequentou a Escola de Artes e Indústrias criada e dirigida por Mariano de Lima em Curitiba, em 1886, iniciando-se na escultura.

Em 1905, merecedor de uma subvenção do Estado, partiu para estudar em Bruxelas, ali permanecendo até 1910.[6] Na Academia de Bruxelas, Turin frequentou o curso de escultura de Pierre Charles Van der Stappen (1843-1910), autor de obras com "formas compactas e de massas violenta-

5. Maiores detalhes sobre a participação da revista de Angelo Agostini nesse debate em: Balaban (2005, p. 296-320).

6. A subvenção concedida tem registro na seção de subvenções do *Orçamento Geral do Estado do Paraná*. Além disso, o artista deixou vários escritos sobre a sua viagem e permanência na capital belga. Ver: Turin (1998, p. 28-9); Leite (2014, p. 21-9).

FIGURA 3. João Turin. *Guairacá*. Escultura em bronze, 150 x 128 x 23 cm, s/d. Memorial Paranista, Curitiba. Fotografia de Noemia Fontanela, 2021.

FIGURA 4. João Turin. *Indígena sem cabeça*. Escultura em bronze., 30 x 28 x 7 cm, s/d. Memorial Paranista, Curitiba. Fotografia de Noemia Fontanela, 2021.

mente ritmadas" (Bini, 1998, p. 140). As discussões processadas naquela Academia em torno da escultura moderna incluíam as contribuições de Constantin Meunier, Auguste Rodin e Antoine Bourdelle, entre outros, visíveis nos trabalhos de João Turin. A plasticidade da matéria é evidente na fatura de suas esculturas, tão importante quanto as imagens que evocam, como pode ser observado nas Figuras 3 e 4.

Dentre os problemas escultóricos então levantados, Fernando Bini menciona o debate entre "o esculpir e o modelar"; a "relação da obra com a base formando um único bloco" e, muito importante para o argumento aqui defendido, "os elementos de um romantismo tardio" (Bini, 1998, p. 141-3). Na Europa, "a arte animalista foi um dos domínios mais originais da imaginária romântica na literatura, na escultura e na pintura" (Bini, 1998, p. 150), o que é evidente na obra de Turin, povoada de onças e outros felinos. No romantismo brasileiro, vimos, um dos temas recorrentes era o indianismo, também privilegiado por Turin.

A temática indígena constitui uma das vertentes em que se materializou o "estilo paranaense" almejado por João Turin, e comumente imiscuído aos ideais cívicos e identitários do "paranismo", como veremos a seguir.

A IMAGEM DO INDÍGENA NA ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE

A revista curitibana *Illustração Paranaense*, criada pelo fotógrafo e jornalista João Baptista Groff, circulou de novembro de 1927 até novembro de 1930 e "foi uma das revistas mais interessantes que o Paraná já teve e que serviu para expressar e promover os ideais dos representantes do Movimento Paranista" (Salturi, 2011, p. 68). O paranismo, em síntese apertada, foi um movimento cívico-cultural surgido no início do século XX em Curitiba, que vivia "a efervescência cultural propiciada pelo surto econômico da erva-mate e, acima de tudo em uma época que carecia de novas representações políticas e tradições regionais, já que perdera sua eficácia a ideia de Nação, vinculada à figura do imperador" (Pereira, 1998, p. 76). Para Luis Fernando Lopes Pereira:

> a intenção paranista era, portanto, forjar um novo Paraná, um estado com identidade e com características particulares que diferenciasse o povo da terra deste estado do restante do país. Identidade impregnada pelas ideias de ordem e progresso, trabalho e justiça, criado por uma gente trabalhadora, pouco importando sua procedência contanto que demonstrassem tal afeição realizando algo de concreto nas terras paranaenses, desta forma estariam colaborando não somente com a construção de um Paraná melhor, mas também na criação de uma Nação e até mesmo na difusão de um sentimento de humanidade. (Pereira, 1998, p. 83)

A narrativa externada pela revista *Illustração Paranaense* fomentou a necessidade de se constituir uma identidade regional "com base nos ideais de progresso e ciência, em uma construção absolutamente ufanista que fará o elogio da terra paranaense" (Pereira, 1998, p. 88). Ao promover o ideário paranista a partir de um viés eurocêntrico, a revista romantizou a figura do índio e enalteceu os imigrantes vindos de diversas partes do mundo. Além disso, a *Illustração Paranaense* estampava, em suas páginas, um ideal de civilidade, representada pela população branca, de origem europeia e de classe social abastada, fotografada em espaços de socialização, como eventos festivos e culturais.

Assim, se por um lado a narrativa contida na revista exaltou o pa-

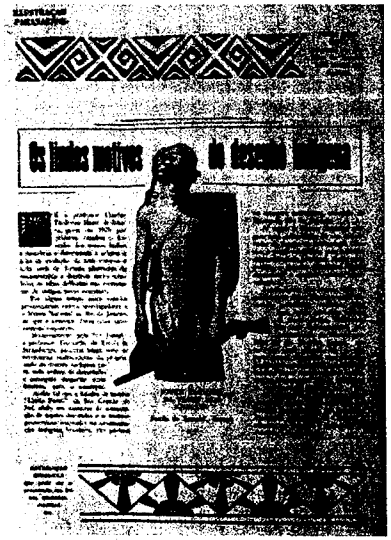


FIGURA 5. Temática indígena na Illustração *Paranaense*, ano I, n. 1, 1927.

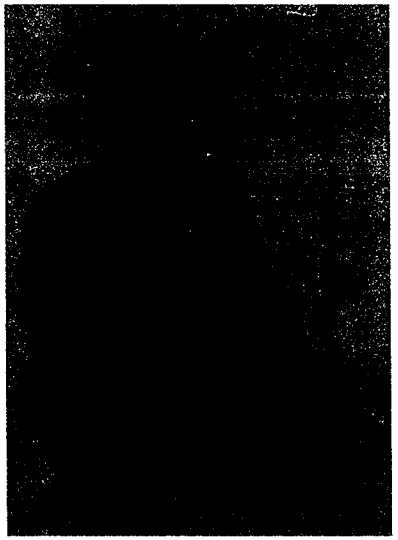
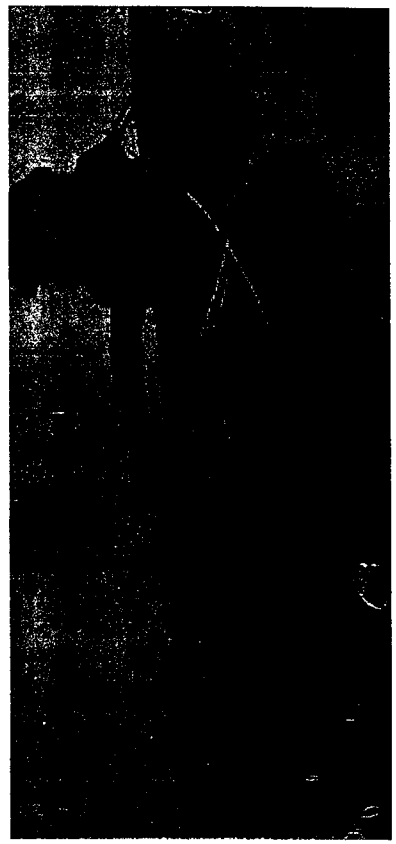


FIGURA 6. Fotografia do Cacique Capanema. Illustração *Paranaense*, ano IV, n. 1, 1930.

pel do índio na origem da constituição de uma identidade paranista; ou seja, o indígena mítico, por outro lado, ela praticamente o excluiu ao simplesmente ignorar a presença dessa população quando retratou o cotidiano dos paranaenses daquele período.

Ao observar todas as fotografias que recheavam as páginas da revista e que enalteciam uma "beleza paranista"; uma "família típica paranaense", encontramos, somando todas as edições (num total de 1679 fotografias), apenas três passagens contendo fotos de indígenas da comunidade local (totalizando quatro retratos, que podem ser vistos nas Figuras 5, 6, 7 e 8), sempre exaltando o seu caráter exótico ou primitivo.

Na Figura 5, chama atenção que o retratado, com o peito nu e um cesto às costas, segura em suas mãos uma espingarda, posicionada com destaque para a composição do registro (o que evoca, inclusive, a arma na mão do "homem mestiço", numa das pinturas assinadas por Albert Eckhout no século XVII). Na matéria não há referência ao seu nome e na legenda constou apenas "*jovem cacique da tribu dos kaigans – Sertão do Iguassu, Paraná*". O olhar que fita a câmera é sério e transmite um desconforto em posar para o fotógrafo ao mesmo tempo que evidencia a presença do colonizador, que inseriu as armas de fogo na vida cotidiana dos índios.[7] A diagramação da página inclui faixas decorativas, com motivos geométricos, e o título da matéria refere-se a elas como



FIGURAS 7 e 8. Fotografias de indígenas. Illustração *Paranaense*, ano III, n. 7-8, 1929.

7. A introdução das armas entre os indígenas é lembrada por Kopenawa nessa passagem de A queda do Céu: "Se os brancos não tivessem entrado em nossa floresta quando eu era criança, com certeza eu teria me tornado um guerreiro e, tomado pela raiva, teria flechado outros Yanomami por vingança. Cheguei a pensar nisso. Mas nunca matei ninguém. Sempre contive meus pensamentos acima de mim e fiquei quieto, lembrando-me dos brancos. Dizia a mim mesmo: 'Se eu flechar um dos nossos, esses forasteiros que cobiçam a floresta dirão que sou mau e não tenho nenhuma sabedoria. Não farei isso, porque são eles que nos matam com suas doenças e suas espingardas. Hoje, é contra eles que devo dirigir meu rancor" (Kopenawa & Albert, 2015, p. 73).

desenhos indígenas. No texto, descobre-se que esses desenhos estavam sendo adaptados para as calçadas do centro de Curitiba, como parte da motivação paranista:

> A nossa Praça Tiradentes, ora em reconstrucção, por determinação do illustre prefeito sr. dr. Moreira Garcez, vae ter os seus passeios e a sua parte central decorados com desenhos guaranys e cayuás, sendo a escolha dos motivos dessa ornamentação, confiados ao Director do Museu Paranaense, sr. Romário Martins. A primeira vez, porem, que o desenho dos nossos índios teve uma aplicação consagradora, foi quando a prefeitura municipal de Curityba o adotou nos passeios a petit-pavée da Avenida Luiz Xavier.[8]

Nota-se que não houve uma preocupação em associar o retrato do indígena (Kaingang) às tribos que estavam sendo mencionadas na matéria (guaranis e caiuás), enquanto autoras dos desenhos. Há uma espécie de homogeneização, sustentada pelo exotismo.

Já na Figura 6, publicada alguns anos mais tarde, destaca-se o retrato do Cacique Capanema, que teve seus feitos em defesa de seu povo reconhecido nas páginas da *Illustração Paranaense*. Na imagem do homem maduro que encara a câmera sem timidez, observa-se que o traje está muito puído e não se vislumbra de pronto nenhum elemento que remeta aos índios ou que indique a sua importância.

Nas fotografias das Figuras 7 e 8, mais uma vez, não há qualquer menção aos nomes dos fotógrafos, nem dos retratados. Não há sequer referência a qual tribo pertenciam ou em que localidade as fotografias foram feitas. Contudo, os dois retratos destoam dos anteriores, porque aqui claramente havia intenção de registrar os indígenas com seus trajes, em uma cena que indicasse, em certa medida, seu modo de vida nas aldeias: na Figura 8 é possível observar a oca ao fundo, enquanto em ambas as figuras os retratados estão posicionados à frente de um tronco onde o mesmo cesto é utilizado para compor a cena. Esses registros seguem uma composição próxima às pinturas de Franz Post ou de Johann Moritz Rugendas, reiterando o olhar eurocentrado sobre os corpos dos nativos. Seus corpos fotografados não se equiparam, no entanto, aos das esculturas indianistas feitas por João Turin, que materializavam um índio robusto e genérico: "Turin não pretendeu representar o carijó, o caingangue, o botocudo ou qualquer outra nação

8. "Os lindos motivos do desenho indígena". *Illustração Paranaense*, ano I, n. 1, 1927, p. 36.

FIGURAS 9 e 10. Desenhos de João Turin.
Illustração Paranaense, ano III, n. 7-8, 1929.

indígena em especial, mas simplesmente o índio, o senhor da terra, o aborígene, o autóctone" (Leite, 2014, p. 171-2).

Enfim, além dos quatro retratos de indígenas mencionados, todos de autoria desconhecida, a *Illustração Paranaense* publicou várias ilustrações e fotografias de estátuas indianistas feitas pelo escultor João Turin (Figuras 9, 10 e 11). Fica evidente, no interior da revista, o contraste entre as imagens desses corpos artísticos, herdeiros de uma tradição europeia, e as fotografias de corpos reais, ainda que posicionados e organizados também a partir de uma tradição visual pictórica e cenográfica eurocentrada. Apesar desse contraste, todas elas contribuem para a edificação do discurso conciliador e integrador dos paranistas, com Romário Martins à sua frente.

O poeta e historiador Alfredo Romário Martins[9] era sócio correspondente do IHGB e, na virada do século XIX para o XX, sob a inspiração desse órgão nacional, foi idealizador e membro fundador do Instituto Histórico e Geográfico do Paraná (IHGPR). Os intelectuais envolvidos

9. Nascido em 1874, trabalhou em jornais curitibanos desde os seus 15 anos. Em 1895, aos 21 anos, participou de uma polêmica travada na revista simbolista *Cenáculo*, na defesa dos índios que habitavam terras paranaenses (Camargo, 2007, p. 28).

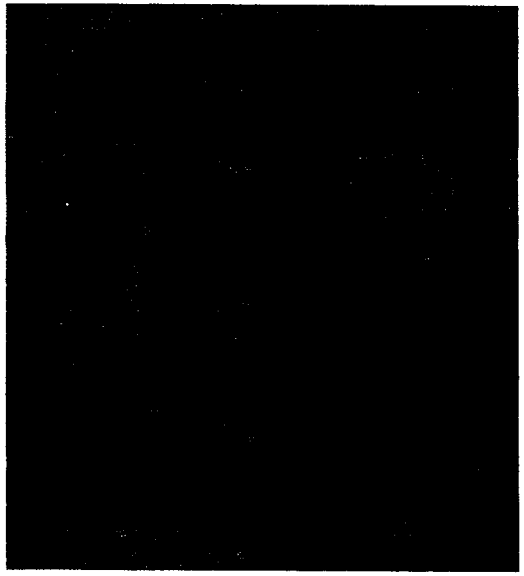


FIGURA 11. Fotografia de detalhes do *Monumento à entrada dos bandeirantes no território dos Curitys*, de João Turin. *Illustração Paranaense*, ano III, n. 7-8, 1929.

com esse novo Instituto efetuaram uma "revivescência do indianismo" e atuaram para a "construção da imagem de um passado heroico associado a uma utopia futura" (Camargo, 2007, p. 108). Ainda em 1896, o escritor paranaense Silveira Neto afirmara, num artigo intitulado "Pelos Índios", que o "elemento indígena, de posse da cultura precisa para começar a luta progressista da vida civilizada, será um baluarte em prol do amor ao torrão natal, fortificando a integridade moral da Pátria e sustendo o predomínio heterogêneo de imigrações europeias" (Silveira Neto, 1896). Alguns anos depois, em 1903, a orientação do IHGPR já estava estabelecida e Ermelino Leão (um de seus fundadores) explicitaria a tarefa que se esperava de seus intelectuais:

> O presente é uma projeção do passado... Mortas, as tribos indígenas, mortos – os heróis da conquista, extintos (sic) os oprimidos africanos, desaparecida a audaciosa raça dos bandeirantes mamelucos; *existe, contudo, o povo paranaense*, fusão deste e de novos elementos e herdeiro de seus heroicos feitos. Estudemos o passado para desvendar o futuro. (Leão, 1903, grifo nosso)

Foram nessas publicações que o pesquisador Geraldo Leão Veiga de Camargo identificou "o início da valorização do elemento indígena no imaginário paranaense" (2007, p. 34; 77-8), entre os intelectuais empenhados na construção identitária de um suposto "homem paranaense". Tratava-se de uma visão idealizada e associada à ausência do negro, como aquela que já havia marcado a literatura e as artes no

Brasil do século XIX, e que reaparecia no Paraná nas primeiras décadas do século XX.

Lá pelo final dos anos 1920, Romário Martins consolidou-se como o principal defensor do ideário paranista, sendo a *Illustração Paranaense* um importante suporte para esse discurso. Ali ele fez valer as propostas do seu "Manifesto Paranista", publicado em 1927.[10] E foi ali também que o indígena, antes alegorizado como símbolo da identidade nacional, reapareceu na mitologia fundacional criada pelos paranistas, ora nas lendas publicadas por Martins[11], ora nas ilustrações e fotografias das esculturas feitas por Turin.

Na Figura 11, vê-se uma fotomontagem com detalhes de um projeto escultórico de João Turin. Publicada na revista, era acompanhada da explicação de que "o Cacique com a flexa [sic.] da paz indica o local da fundação de Curityba". De acordo com a legenda, a escultura fazia parte do *Monumento à entrada dos bandeirantes no território dos Curitys* e seria instalada "no final da Estrada de rodagem S. Paulo-Paraná, nos arredores de Curityba". A matéria era assinada por Raul Gomes, e lamentava o recente massacre sofrido por um grupo de indígenas no interior de Santa Catarina. Para defender a honra dessas vítimas, apelou a Montaigne, na defesa da excelência e inteligência dos "primitivos moradores da nossa terra", antes que fossem "arruinados" pelo progresso e a civilização.[12] Contraditoriamente, o monumento escultórico exposto na mesma página enaltecia os bandeirantes, representando-os numa relação amistosa com os indígenas.

Como se constata, artistas, escritores e fotógrafos estavam criando obras coerentes com esse discurso fundacional, e tais obras passaram a fazer parte do repertório imagético e literário daquele período, seja porque as imagens e textos circulavam nos periódicos (entre os quais a

10. O Manifesto Paranista, escrito em 1927 por Romário Martins por ocasião da Fundação do Centro Paranista, consiste em um texto que buscava expor os seus principais ideais. Esse manifesto passou a ser usado como referência para a difusão desse conjunto de valores na expectativa de atrair os verdadeiros "paranistas" para o Centro. Consta no manifesto que aquele que não nutrir verdadeiro apreço pelo Paraná não deveria se associar: "não queremos a adesão dos incapazes nem dos egoístas. Eles são entraves do progresso e da civilização" (Martins, s/d). O manifesto também foi publicado no jornal *Gazeta do Povo*, 27 jan. 1928.

11. Ver, por exemplo, o texto de Romário Martins: "Cury-tim!". *Illustração Paranaense*, Curitiba, ano III, n. 3, mar. 1928.

12. Gomes, R. "Montaigne e os índios do Brasil". *Illustração Paranaense*, Curitiba, ano III, n. 7-8, 1929.

FIGURA 12. João Turin. O *Monumento aos bandeirantes*, detalhe da escultura em bronze, s/d. Memorial Paranista. Fotografia de Noemia Fontanela, 2021.

Illustração Paranaense), seja porque as estátuas, pinturas e relevos podiam ser observados nos espaços públicos da cidade.

Os artistas, sem sombra de dúvidas, contribuem para construção da narrativa histórica a partir de suas obras. Nesse sentido, Paulo Knauss explica que estátuas públicas monumentais, por exemplo, implicam em uma significativa construção narrativa e que "a marca destas imagens é se caracterizarem, também, como representações do passado que afirmam leituras da história" (Knauss, 2010, p. 255). Para ele "os monumentos escultóricos são resultado de uma operação historiográfica específica que se origina de um lugar social particular, que envolve práticas e uma forma de escrita da história peculiar, tendo os artistas como seus protagonistas" (Knauss, 2010, p. 232).

Nos editoriais da Revista *Illustração Paranaense*, assinados também por Romário Martins, o índio sempre aparece como um personagem atemporal ou trans-histórico, cujas ações em alguma medida refletiriam em um tema que interessasse ao movimento desenvolver. No editorial publicado no número 1 de 1928, por exemplo, em texto intitulado "Marumby", Martins enaltece a beleza da geografia local e vale-se de um personagem indígena para valorizar essa natureza privilegiada:

> Chamou-lhe Marumby o índio Carijó de Beira-Mar estatelado e indagativo ante aquella aparição abrupta, na impotencia e na ansiedade de lhe dominar a cumiada onde as nuvens bailavam. – "Marumby"? – "Por onde"? Em face do gigante impávido, o primitivo habitante das terras que haviam de ser o Paraná fez uma interrogação que hoje paira, tambem, no nosso espirito, ante as conquistas que estão no nosso destino de povo possuidor da linda e promettedora terra do Brasil. Havemos de o conquistar com a eugenia representada pelas nossas origens ethnicas, provinda de 20 póvos de todas as partes do Mundo. Havemos de vencer a dispersão e a confusão das energias da nossa hora actual, que pererécam estonteadas ante as possibilidades sem conta que senos offertam, lubricas e belas, por toda a parte... Mas chegou a nossa vez de, olhando para as alturas de nossos ideaes e dos nossos desejos, perguntar como o índio: –"POR ONDE?"[14]

O discurso paranista, portanto, elabora narrativas de um passado idílico, que é discrepante em relação ao seu presente. Os indígenas estiveram em solo paranaense, mas ao tempo da difusão dos ideais paranistas, de 1853 em diante, como apontava o manifesto assinado por Martins, o homem típico do Paraná era o imigrante trabalhador (pessoa "*provinda de 20 póvos de todas as partes do Mundo*"), o homem que produz. Constata-se, pois, um verdadeiro silenciamento sobre a presença dos povos indígenas naquele período.[15] O retrato desse imigrante, branco, é o que aparece nas páginas da revista, é ele o escolhido para representar culturalmente o estado. Ao indivíduo de etnia indígena é reservada, como visto, a narrativa estereotipada, ficcional, que parece só ter lugar nessa narrativa ufanista, edênica, que pintava as terras do Paraná como o melhor lugar do país.[16]

---

13. A maquete em gesso do *Monumento aos Bandeirantes*, datada de 1926, está reproduzida em Turin (1998, p. 59).

14. *Illustração Paranaense*, ano II, n. 1, 1928.

15. Ailton Krenak, explicando como os indígenas são vistos pelos brancos é taxativo ao dizer que "o pensamento vazio dos brancos não consegue conviver com a ideia de viver à toa no mundo, acham que o trabalho é a razão da existência" (Krenak, 2020, p. 59). Mais ainda, Krenak parece descrever o que se observa nas páginas da *Illustração Paranaense* ao afirmar que os brancos literalmente esqueceram os indígenas: "os brancos saíram, num tempo antigo, do meio de nós. Conviveram com a gente, depois se esqueceram quem eram e foram viver de outro jeito" (p. 60).

16. Luis Fernando Lopes Pereira, por exemplo, afirma que o uso das lendas indígenas na *Illustração Paranaense* tenta "criar uma identidade para o povo paranaense, que faça a artificial ligação entre o presente construído pelos paranistas e um passado da mesma

FIGURA 13. João Turin. O *Monumento aos bandeirantes*, composto por uma escultura em bronze (50 x 19 x 14 cm) e um baixo relevo em bronze (135 x 91 x 33 cm), s/d. Versão fundida a partir da maquete original em gesso, realizada em 1926.[13] Memorial Paranista. Fotografia de Noemia Fontanela, 2021.

Por isso é preciso saber olhar a imagem como destaca Didi-Huberman (2018, p. 47), "saber olhar uma imagem seria, de certo modo, tornar-se capaz de discernir *onde ela queima*, onde sua eventual beleza reserva o lugar de um 'signo secreto', de uma crise inquieta, de um sintoma". Assim como é preciso saber olhar o conjunto de imagens que aparecem como sendo representativas de determinado período, povo, comunidade, uma vez que a própria ausência de imagens pode ser interpretada como um sintoma da violência.

Nessa ordem de ideias, Jeanne Marie Gagnebin (2009, p. 54), enal-

forma heroico. Servem de contraponto ao discurso historiográfico, sendo que as mesmas ainda têm a vantagem de atingir com maior eficácia o coração dos paranaenses e acaba por gerar a imagem de que a terra do Paraná, de fato seria um local privilegiado, porque composto, desde o seu passado mais remoto, ou seja, aquele de uma tradição indígena, anterior aos portugueses e espanhóis, de uma gente brava e guerreira e com uma índole e coragem a serem testadas" (Pereira, 1998, p. 133).

tecendo a necessidade de se explorar "aquilo que não foi tão bem apagado" da história, deixa claro que esta não pode se desenrolar em uma narrativa tranquila e linear, ao contrário. E é justamente observando a sequência dos retratos de índios publicados na própria *Illustração Paranaense*, de onde as narrativas anteriores foram extraídas, que será possível observar as contradições, apagamentos e distorções do ideário paranista no que diz respeito aos indígenas, e que ainda hoje persiste.

CORPOS FERIDOS, IMPRENSA DIÁRIA E MEMÓRIA "FRACA"

A imagem idealizada do indígena que ajudou a sustentar a narrativa paranista apaga quase que por completo o histórico de enfrentamentos e violência ocorrido entre as comunidades indígenas locais e os exploradores das terras paranaenses.[17] Muitos são os vestígios de que a ocupação do solo no estado não fora pacífica. Desde a emancipação do Paraná observa-se uma relação, ao revés, "não-idealizada" dos colonizadores para com os indígenas do Paraná, e os conflitos entre fazendeiros e "índios selvagens":

> em 1855, no relatório do presidente da Província, Theofilo Ribeiro de Rezende, encontram-se referências a práticas e ideias que mostram com mais realismo a posição oficial paranaense sobre os indígenas: "Ainda não cessou de ser ameaçada, como sempre, a segurança dos habitantes das povoações de Guarapuava e Palmas *pelos índios selvagens que infestam as imediações dessas povoações*, e ainda mais a dos fazendeiros que por vezes tem por eles sido assaltados. (...) No município de São José dos Pinhais, na paragem denominada Ambrósios, bem próxima da capital, também de vez em quando fazem os índios suas correrias, e cometem danos; mas há ali um prestante cidadão, que se tem encarregado da defesa dos moradores mediante alguns auxílios que se lhe tem prestado, conseguindo repelir seus ataques e afugentá-los". (Camargo, 2007, p. 26, grifo nosso)

Além do qualificativo de "selvagens", merece destaque o uso do verbo "infestar", comumente utilizado para remeter a pragas e doenças. O indígena aqui é visto como parte da natureza, mas uma parte não humana, que precisa ser combatida. Algumas décadas depois disso, já

17. Sobre tal tema sugerimos ver: Castro (2011); Fortes (2014).

no início do século XX e após a criação do IHGPR e a revivescência do indianismo no estado, o então governador do Paraná assinou alguns decretos criando reservas indígenas, sempre com a ressalva de que tais áreas seriam protegidas desde que não houvesse "outros donos" (o que claramente deixava margem para que o governo e os ricos proprietários reivindicassem terras ao custo de títulos duvidosos de propriedade). Especialmente na década de 1920, período em que se fortalecia o discurso paranista, os conflitos eram intensos, ainda que fossem timidamente cobertos pelos jornais e que não tenham sido objeto de destaque na revista *Illustração Paranaense*.

Achille Mbembe (2018), ao questionar o motivo de se falar tanto, atualmente, em memória, conservação e resgate, pontua o dever de restituir e reparar as violências propagadas. Mesmo não sendo possível retornar ao passado, nem o reconstituir com as pistas que temos, é tarefa inconteste do historiador buscar os rastros daquilo que não foi tão bem apagado. Para Jeanne Marie Gagnebin (2009, p. 54), "o narrador e o historiador deveriam transmitir o que a tradição, oficial ou dominante, justamente não recorda", e é a partir desse lugar que decidimos buscar vestígios das agressões sofridas pelos indígenas no Paraná. Portanto, para confrontar as imagens dos indígenas "de verdade" aos idealizados no discurso paranista, recorremos a outros periódicos que circularam nos anos 1920, em especial o jornal O Dia.

De uma análise dos textos ali publicados encontramos indícios da violência inclemente imposta aos povos indígenas do território paranaense. Em 14 de julho de 1923, O Dia replica o destaque que jornais cariocas deram aos "massacres de índios occorridos em Pitanga (...) dizendo que no Timbó e em outras regiões os indios soffrem horrores".[18] Num conjunto de matérias e notas entre agosto e outubro de 1923, o mesmo jornal destacou as invasões ocorridas nas terras Kaingang de Mangueirinha, exatamente onde o Cacique Capanema exercia sua liderança. Mais adiante, publicou uma mensagem recebida da Repartição responsável pelos interesses dos indígenas do estado, assinada por José Maria de Paula. O texto informava que os índios liderados pelo "chefe indio Chrispim" estavam sendo despejados "com violências" de modo a "não ser possível evitar conflictos", mas que o órgão estaria tomando as providências em favor dos indígenas.[19] Em

18. O Dia, Curitiba, n. 13, 1923, p. 8.

19. O Dia, Curitiba, n. 80, 1923, p. 5.

1927, ano em que inicia a publicação da *Illustração Paranaense*, aparece uma pequena crítica à postura dos índios que "preparam-se em tocaias etc, como é de costume entre elles, afim de defenderam as terras que se dizem 'donos' no 'Faxinal Catanduvas'".[20]

Contudo, desse conjunto de matérias dos jornais que circularam nos anos 1920, definitivamente o evento que ganhou maior destaque e, curiosamente, o único que teve alguns dos seus envolvidos registrados fotograficamente, foi o conflito denunciado na primeira página de O Dia em 19 de agosto de 1923. Depois de terem suas terras demarcadas por um decreto em 1903[21], os Kaingang, da região onde hoje está localizada a reserva Mangueirinha, começaram a sofrer ataques dos expansionistas que buscavam ampliar suas propriedades. As tentativas de invasão passaram a gerar conflitos que fizeram com que seu líder, Cacique Capanema, se deslocasse até Curitiba. Talvez, pelas circunstâncias do evento (o Cacique foi acolhido pela equipe do próprio jornal), essa tenha sido uma rara ocasião em que esse jornal entrevistou os indígenas na cidade antes da interferência ou mediação de qualquer autoridade, daí a expressão "oportunidade" utilizada no título da matéria.

Naquele dia então, o jornal, após acolher o Cacique Capanema, que veio de suas terras até a capital paranaense para pedir providências, denunciou as "perseguições e atentados de que são victimas"[22] aquele povo. Matéria de capa, continha uma fotografia feita em estúdio dos três indígenas que foram à capital do estado buscar pelas autoridades, o cacique Capanema, seu filho e seu neto (que não tiveram os nomes indicados).

Vemo-los na Figura 14, que evidencia uma família indígena trajando vestes simples e europeizadas, adaptada ao mundo do colonizador. O Cacique Capanema, em seus dois retratos, assim como seus familiares, usa roupas que estão muito distantes daquelas que vêm à mente quan-

20. O Dia, Curitiba, n. 1225, 1927, p. 2.

21. Cecília Helm explica que "Os indígenas de Mangueirinha haviam sido compensados, no início do século, pelo Decreto n. 64 de 02 de março de 1903, assinado pelo Governador, Francisco Xavier da Silva que formalizou o fato de que as terras ocupadas por eles ficariam reservadas para os Kaingang, chefiados pelo cacique Cretã, uma vez que haviam prestado serviços de abertura de estradas, para os militares da Colônia Militar do Chopim. O referido Decreto estipulava: 'Ficam reservadas para o estabelecimento de tribos indígenas as terras ocupadas pelas cabildas do cacique Cretã, com as seguintes divisas: a partir da cabeceira do Ribeirão do Lageado Grande à cabeceira do Ribeirão Palmeirinha e por estes dous rios abaixo até ao Iguassú que será divisa norte, respeitados os direitos de terceiros'" (Helm, 2012).

22. O Dia, Curitiba, n. 44, 19 ago. 1923, p. 1.

FIGURA 14. Fotografia do Cacique Capanema, filho e neto.
O Dia, n. 44, 19 ago. 1923, p. 1.

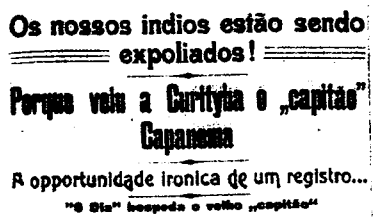
do se lê as lendas exploradas na *Illustração Paranaense* ou, ainda, quando se observa a nudez da escultura indianista de Turin. Causa estranhamento similar ao sentido por Bruce Albert quando teve seu primeiro contato com comunidades indígenas, narrado no livro *A queda do Céu – palavras de um xamã Yanomami*. Em seu "primeiro encontro com 'os índios da Amazônia', ou melhor, o primeiro choque entre os vestígios de minha imaginação juvenil e a realidade amazônica. À primeira vista, nada distinguia os Guayabero dos camponeses mais pobres da região" (Kopenawa & Albert, 2015, p. 514). Esse encontro ocorreu em 1972 e dá conta de como essa imaginação fantasiosa sobre os indígenas continuou a ecoar mundo afora.

Olhando fixamente para a câmera, com uma postura enrijecida que aponta para o desconforto daquele momento, o Cacique e sua família se deixaram fotografar porque buscavam o diálogo na defesa de suas terras. Ariella Azoulay (2019), ao discutir o quanto o advento da fotografia "acelerou e forneceu mais oportunidades e modos de prosseguir com a essa pilhagem" dos povos colonizados, explica que "o direito de tirar fotografias foi imposto desde o início como estabelecido, ilimitado e inalienável frequentemente contra a vontade dos outros" (Azoulay, 2019, p. 135).[23] Ou seja, é muito provável que o trio registrado pelo jornal O Dia não pôde negociar as condições entre eles, o fotógrafo ou a agência a que se destinava a imagem.

Além disso, considerando que desde o século XIX a experiência fotográfica "redefiniu as formas de acesso aos acontecimentos históricos

23. Importante destacar que são frequentes os relatos de como a câmera fotográfica assustava os retratados. Coerente com a afirmação de Azoullay (2019), vale destacar o relato recente publicado também na Revista Zum, de Ubiratan Suruí, indígena Paiter Suruí, ao comentar uma fotografia de um recém-nascido feita em 1993. Ele pontua que "antigamente, os Paiter não gostavam de tirar fotos, principalmente de crianças, pois acreditavam que a luz do *flash* eram espíritos malignos que captavam a alma deles" (Paiter Suruí & Coletivo Ixomasoden, 2021, p. 107). Relatos como estes dão dimensão de quanto o registro fotográfico também foi um tipo de violência para com as comunidades indígenas (entre outras que sofreram com a colonização).

e sua inscrição na memória pública, a ponto de podermos contar a história do século XX por meio de suas imagens" (Mauad, 2018, p. 125), nota-se que no caso específico das fontes aqui analisadas, a imprensa forneceu escassas imagens para a escrita da história.


Os nossos indios estão sendo expoliados!

Porque veio a Curityba o „capitão" Capanema

A opportunidade ironica de um registro...

"O Dia" hospeda o velho „capitão"

FIGURA 15. O Dia, n. 44, 19 ago. 1923, p. 1.

Ao longo da matéria, o jornal denunciava o abuso que vinha sofrendo o povo de Capanema e, desde o título, chamava atenção para violência: "Os nossos indios estão sendo expoliados!". Contudo, no subtítulo observa-se um indício de que os indígenas eram, antes de tudo, objeto de curiosidade dos editores e, por conseguinte, dos leitores: "A opportunidade ironica de um registro...".

Por alguns dias, o tema da invasão das terras do Cacique Capanema foi objeto de pequenos textos e notas que apontavam para a situação de violência que estava sendo vivida. Contudo, ao longo de toda aquela década, foi apenas esse conflito que mereceu mais de um registro no mesmo jornal, os demais foram silenciados. Tais páginas diárias comprovam uma memória fragilizada sobre a violência sofrida pelos indígenas. Memória, portanto, duplamente "fraca" nos termos de Traverso (2012), primeiro por não dar ênfase aos diversos conflitos que provavelmente ocorreram ao longo dos anos 1920 no Paraná (como os indícios apontados deixaram transparecer); e, segundo, fraca porque mesmo quando se apontava a violência, não se deixava de lado o tom jocoso e irônico para com os indígenas.

Diz a matéria de O Dia sobre os indígenas que "ainda vivem nos sertões de nossa terra os remanescentes de uma raça que foi gloriosa, forte e dominadora" (no passado); a viagem dos três à capital paranaense é chamada de "A odyssea do indio"[24], o tom do texto é peculiar, reconhece o direito reivindicado pelos povos indígenas, mas, ao mesmo tempo, abusa de termos que desdenham os três que chegaram a Curitiba. É o que se observa nesse trecho que discorre sobre o tratamento que ali receberam: "Capanema nada sabia da cidade. Pensou que os civilizados fossem generosos e acolhedores como os bugres. Enganou-se, coitado!

24. Matéria recontando essa "odyssea do indio" foi publicada em O Dia, n. 633, 23 jul. 1925, p. 2.

Não se fez caso delle".[25] O vocábulo "coitado" remete a quem é digno de pena ou miserável, ou seja, imagem completamente assimétrica em relação ao índio descrito nas narrativas romantizadas do século XIX, das esculturas de Turin e das lendas assinadas por Romário Martins na *Illustração Paranaense*.

Ainda na mesma matéria há uma certa surpresa quanto à postura pacífica adotada por Capanema e seu povo diante das agressões sofridas: "ao envez de combate-los como poderia ter feito, veio em busca da lei dos brancos. Gesto nobre e admirável num irmão das selvas, quando os seus irmãos tudo querem fazer pela força".[26] Capanema tivera suas terras reconhecidas em 1903, justamente pelos serviços prestados aos que ocupavam aquela região. Desse modo, causa estranheza que 20 anos depois a imprensa sugerisse que ele poderia ter resolvido a situação com o uso de força, quando não o fez (ou não obteve êxito) lá atrás. Como se percebe, mesmo a comunidade de Capanema já tendo sido vítima do processo de colonização, a sociedade continuava a esperar deles os mesmos atos "selvagens", de quem "tudo faz pela força", evocando um imaginário anterior ao próprio indianismo romântico.

Manuseando esse conjunto de imagens aqui apresentadas, observamos que, no repertório imagético dos paranaenses, assim como já apontava Aby Warburg[27] – e concernente aos povos originários – predominavam os traços de imagens colhidas em diferentes camadas do passado, produzidas pelos brancos, e que seguiam contornos ora demonizados, ora idealizados. Contudo, essas imagens que seguiam circulando não correspondiam ao "indígena real", à "gente de verdade" dos anos 1920, como no registro fotográfico de Capanema e seus familiares. Refletir sobre essa imagem em camadas que se perpetua no tempo e que, tomando as lições de Warburg, tende a reproduzir as mesmas linhas, os mesmos movimentos imbricados na memória, no repertório imagético coletivo é de extrema relevância para pensar as imagens que circulam hoje. Se a comunidade indígena tal qual vivia naquele período não aparece (ou, como demostrado, pouco aparecia), como é possível que sua imagem sobreviva no tempo?

Além disso, há que se observar que a imprensa paranaense, a partir

25. O Dia, Curitiba, n. 44, 19 ago. 1923, p. 1.

26. Idem.

27. Ver: Michaud (2013); Warburg (2015).

das imagens aqui apresentadas, definia exatamente o perfil do índio que "tolerava" em seu seio. Achille Mbembe (2018, p. 127), ao discutir quais "são esses negros que são tolerados na corte, nos salões, na pintura, no teatro" desde o século XIX, faz uma crítica que pode ser estendida à forma como os indígenas do Paraná foram tratados. Para o autor, os brancos preferiam para o seu convívio "os negros brincalhões, displicentes e bons dançarinos, os pretos bons e seus bons amos, libertos mas eternamente gratos e fiéis, cujo papel é o de validar a magnanimidade do branco nada disso é de hoje" (Mbembe, 2018, p. 127). O autor destaca que se valorizava o "toque de exotismo" e é exatamente esse tom que predomina no discurso paranista e nos textos de imprensa aqui expostos.

Além disso, ficou claro que em não se enquadrando no perfil idealizado, o que se observa é um tom depreciativo. Em mais de uma oportunidade o jornal utiliza adjetivos como "manso", "amansado", "socegados", menos "estheticos" para se referir aos povos originários. Em matéria de 24 de agosto de 1923, O Dia se refere aos indígenas como "gente que não vai ao cinema, não joga no bicho, nem tem os costumes civilizados que nós temos". O texto é assinado pelos próprios funcionários do departamento de proteção aos índios[28], a quem tratam como "irmão das selvas".[29]

Esse caso nos faz pensar que a imagem que circulou predominantemente na imprensa diária nos anos 1920, reitera aquela mesma que foi propagada na literatura, nas obras de arte e até mesmo nas fotografias. As marcas da violência sofrida apareceram muito discretamente e nunca descritas em detalhes; os corpos feridos não são mostrados, precisam ser imaginados pelos leitores. Quanto vista, a imagem do indígena contemporâneo ou "de verdade" é um retrato que reforça a exploração que eles sofriam no Paraná. A fotografia de Capanema, seu filho e seu neto foi a única publicada pelo jornal O Dia ao longo de toda uma década. Situa-se na primeira página acompanhada de uma legenda irônica, que menciona a oportunidade de registrar um indígena (como "o outro", o exótico) na capital do estado. Externa exatamente o contraste entre a imagem elaborada pelas artes e o indígena "de verdade".

Podemos afirmar, como Enzo Traverso, que sobre os povos originários existem "memórias oficiais, alimentadas pelas instituições, ou

28. O Dia, n. 48, 1923, p. 2.

29. O Dia, n. 44, 1923, p. 8.

seja, os Estados, e memórias subterrâneas, escondidas, interditadas" (Traverso, 2012, p. 71). Enquanto a imagem idealizada, ficcional, reproduzida pela *Illustração Paranaense* reverberava essa memória, que se consolidou como sendo a forte, a imagem da violência sofrida pelos povos indígenas naquele período restou visível apenas através de poucos vestígios, como nessas notas traçadas no jornal O Dia.

Traverso, inclusive, destaca que "força e reconhecimento" das memórias "não são dados fixos e imutáveis, evoluem consolidam-se ou fragilizam-se, contribuindo em permanência para a redefinição do estatuto da memória" (Traverso, 2012, p. 72), ou seja, apenas tardiamente passou-se a reconhecer que a memória indígena avançava para além da narrativa e repertório imagético oficial.

ASSIMETRIA: A ETERNIDADE DO BRONZE FRENTE AOS APAGAMENTOS

O desejo de sobreviver ao tempo se faz ver nos corpos de indígenas modelados em barro e gesso por João Turin, e que são eternizados nas cópias ampliadas e fundidas em bronze, recentemente instaladas no Memorial Paranista, construído na gestão do prefeito Rafael Greca, no Parque São Lourenço em Curitiba.[30] Ali se encontram várias réplicas das obras do escultor, ele mesmo, agora, celebrado como parte importante da memória da cidade. Há uma tripla idealização (e fortalecimento) de memórias nesse processo: a memória do artista e cidadão João Turin, a celebração de um discurso ufanista-paranista pela gestão pública, e a reiteração da imagem idílica do indígena integrado à natureza, num passado remoto. Ao manejar aqueles periódicos dos anos 1920, já havíamos identificado a assimetria entre a imagem do indígena que foi elaborada pelas artes e a realidade daqueles que efetivamente viviam no estado do Paraná. O contraste entre eles já era sintomático do apagamento de conflitos, que hoje só se intensifica.

Passado um século desde a publicação da revista *Illustração Paranaense* e do caso do Cacique Capanema, registrado no jornal O Dia, assistimos à inserção das esculturas de João Turin (agora nomeadas livremente como *Guairacá I*, *Guairacá II* e *Guairacá III*) nesse "memorial" que pretende fortalecer recordações heroicas do passado regional, ancoradas num indígena épico. A seguinte nota acompanha a publicação das suas fotografias em redes sociais: "Guairacá significa lobo mágico dos campos e das águas. Honrando o significado do seu nome, com o olhar voltado para o futuro, o cacique convoca os seus guerreiros para defenderem, além das terras, seu povo".[31] Nenhuma palavra sobre a violência sofrida, sobre o abandono e a pobreza das comunidades indígenas ao longo de séculos de colonização.

A pouca cobertura a respeito da violência sofrida pelos povos indígenas nas fontes aqui analisadas é como um indício da apatia apontada por Susan Sontag (2003) frente à dor dos outros. A distância produzida entre o indígena idílico, cuja memória circulava com mais vigor, e o

30. Site do Memorial Paranista: <www.curitiba.pr.gov.br/memorialparanista>. No lançamento do projeto do memorial há uma fotografia na qual aparece, em primeiro plano, ao lado do Prefeito, justamente uma das esculturas indianistas de Turin, o "cacique guairacá ao lado do lobo guará". Disponível em: <www.curitiba.pr.gov.br/noticias/projeto-do-memorial-paranista-e-apresentado-na-prefeitura/51228>. Acesso em: 04 mar. 2022. Uma cópia agigantada da mesma escultura foi instalada no memorial, como pode ser conferido na Figura 3.

FIGURA 16. Vista externa do Memorial Paranista, inaugurado em Curitiba em maio de 2021, contendo cerca de cem obras de João Turin, e em cuja curadoria os indígenas são situados junto aos tigres e aos lobos. Fotografia de Noemia Fontanela.

31. Página oficial do Memorial Paranista no Instagram: <www.instagram.com/p/CQb8_vunkvl/?utm_source=ig_web_copy_link>. Acesso em: 31 jul. 2021.

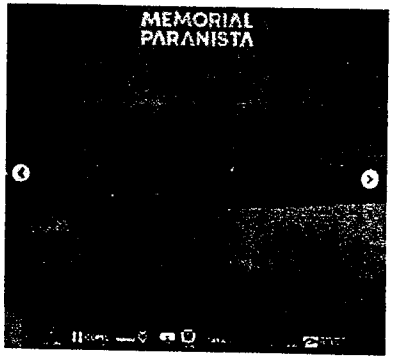


FIGURA 17. Divulgação do Memorial Paranista no Instagram, com destaque para a escultura *Guairacá I*, ao fundo (originalmente, apenas *Guairacá*).

indivíduo de carne e osso, sujeito de direitos daquela sociedade que consumia a notícia dos periódicos, pode justificar a quase inexistência de registros sobre a grande violência que estavam sofrendo (e que ainda sofrem). Seja porque aquela comunidade dos centros urbanos sentia "que não há nada que 'nós' possamos fazer" (Sontag, 2003, p. 85) ou, ainda, porque é justamente a comunidade que seguia e segue explorando as terras dos povos originários.[32]

Traverso, reiterando Sontag, exemplifica com precisão esse uso muito seletivo da memória. Para o autor "chegamos assim ao paradoxo da criação de um museu federal do Holocausto, consagrado a uma tragédia consumada na Europa, enquanto nada de comparável existe para as duas experiências fundadoras da história americana, que são o genocídio dos índios e a escravidão dos negros" (Traverso, 2012, p. 78).

A depender do singelo, mas não menos significativo, conjunto de imagens aqui exploradas e localizadas em dois periódicos que circularam durante a década de 1920, somadas às esculturas instaladas no Memorial Paranista em 2021, sinalizamos essa dubiedade desde as primeiras imagens dos indígenas. Vale lembrar que tal assimetria, discutida neste texto, não é exclusiva do caso curitibano. Alberto Medina comenta o mesmo tipo contraste entre as esculturas produzidas no início do século XX, por Nicanor Blanes no Uruguai e Lucio Correa Morales na Argentina, recorrendo à imagem idealizada de corpos indígenas, e "o índio real, empobrecido, discriminado e sofrente" (Medina, 2004, p. 87).

Ao trazer para o debate mais amplo, internacional, o caso da Curitiba nos anos 1920, nosso intuito é ressaltar o quanto o uso seletivo da

32. Apenas em 2021, para além dos conflitos fartamente noticiados entre indígenas e garimpeiros no norte do país, especificamente aqui no Paraná, vem ganhando destaque a invasões desencadeadas pelo agronegócio na Reserva Indígena Mangueirinha: em notícia do dia 21 de abril de 2021, os índios de Mangueirinha denunciam que cerca de 1.000 ha foram invadidos, terras justamente demarcadas no início do século XX, terras defendidas pela Cacique Capanema nos anos 1920 e que onde se concentrava a maior reserva de Pinheiro do Brasil, de acordo com pesquisa publicada em 2015 (Baptista, 2015, p. 16).

memória está no seio dessa construção e sobrevivência de uma memória imagética idealizada dos povos originários. O corpo ferido e a violência sofrida precisam ser reconstruídos, visibilizados. Não foi possível localizar claramente este corpo, vê-lo em fotografias, charges ou monumentos naquele contexto. Mas ele pode ser trazido à luz, pois, por mais fraca que se mostre, a memória da violência sempre esteve presente. Se a imagem, de fato, "queima pela memória" como afirma Didi-Huberman (2018, p. 69), e se ela queima "ainda que só seja pela cinza", expressando "sua vocação essencial para a sobrevivência, para o apesar de tudo", então, o trabalho de revolver as fontes e perceber ausência de imagens dessa violência sofrida pelos indígenas do Paraná, implica aproximar o rosto da cinza e soprá-la, fazendo aquecer e fortalecer as brasas daquela memória ainda tão fraca.

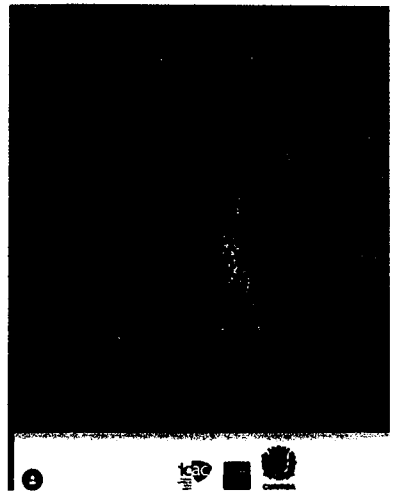


FIGURA 18. Divulgação do Memorial Paranista no Instagram, com destaque para a escultura ora nomeada *Guairacá II*.

Nesse sentido, ressaltamos que em 2021 os problemas e conflitos envolvendo indígenas são noticiados constantemente. A memória do povo "de verdade" está em brasas e se intensificam os contrastes frente às imagens idealizadas preservadas nesse memorial de Curitiba. No norte do país o garimpo, acobertado pela falta de políticas públicas de proteção eficazes, avança sobre a terra Yanomami.[33] Garimpeiros chegaram a lançar bombas de gás lacrimogêneo sobre uma comunidade indígena[34] e, dentre tantos crimes, no dia 28 de julho de 2021, atropelaram com um

33. Zarpelon, M. C. "Sem lugar para ficar, indígenas Kaingang passam noites desabrigados em Curitiba". *Jornal Plural*, 30 jul. 2021. Disponível em: <www.plural.jor.br/noticias/vizinhanca/sem-lugar-para-ficar-indigenas-kaingang-passam-noites-desabrigados-em-curitiba/>. Acesso em: 31 jul. 2021.

34. Carvalho, D. "Governo autoriza uso da Força Nacional em terra indígena yanomami". *Folha de S. Paulo*, 14 jun. 2021. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/ambiente/2021/06/governo-autoriza-uso-de-forca-nacional-em-terra-indigena-yanomami.shtml>. Acesso em: 31 jul. 2021.

FIGURA 19. Vista da escultura indígena agigantada, que originalmente faz parte do projeto *Monumento aos bandeirantes*, de 1926, e que na versão do Memorial Paranista foi isolada e nomeada *Guairacá II*, num gesto político e interessado de ressignificação. Memorial Paranista, Curitiba. Fotografia de Noemia Fontanela, 2021.

avião o jovem Edgar Yanomami.[35] Quem deveria proteger e observar com rigor os direitos constitucionalmente garantidos ao povo indígena faz escárnio (e fomenta a violência): de acordo com um áudio divulgado pela *Folha de S. Paulo*, o tenente da reserva Henry Silva, coordenador da Funai no Vale do Javari, disse que iria "meter fogo nos [índios] isolados".[36]

No Paraná o tratamento que vem sendo dispensado aos indígenas não é diferente. Em abril de 2021 foram noticiadas as invasões do agronegócio sobre a Reserva Indígena Mangueirinha, justamente aquelas terras demarcadas no início do século XX (Baptista, 2015, p. 16). Finalizamos este capítulo ressaltando a denúncia feita pelo jornal *Plural* em 30 de julho de 2021, em matéria de Maria Cecília Zarpelon, que escancara o descaso para com os Kaingang no estado. Depois de viajarem mais de 400 km para vender seu artesanato e fonte de renda como costumam fazer, os Fykag, membros de uma família Kaingang, encontraram a Casa de Passagem Indígena (CAPAI) fechada devido à pandemia do coronavírus, precisando abrigar-se debaixo de um viaduto justamente na semana de

35. "Garimpeiros atropelam e matam indígena Yanomami no meio da floresta". *Carta Capital*, 30 jul. 2021. Disponível em: <www.cartacapital.com.br/cartaexpressa/garimpeiros-atropelam-e-matam-indigena-yanomami-no-meio-da-floresta/>. Acesso em: 31 jul. 2021.

36. Maisonnave, F. "Tenente do Exército, coordenador da Funai fala em 'meter fogo' em índios isolados no AM". *Folha de S. Paulo*, 22 jul. 2021. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/poder/2021/07/tenente-do-exercito-coordenador-da-funai-fala-em-meter-fogo-em-indigenas-isolados-no-am-ouca-audio.shtml>. Acesso em: 31 jul. 2021.

temperaturas negativas.[37] Cleverson Fykag foi assertivo ao descrever a situação: "eu tenho orgulho de ser indígena. A gente queria um pouco de respeito, mas isso não está sendo possível aqui na cidade grande". Ou seja, quase um século depois que o Cacique Capanema fora acolhido pela redação do jornal *O Dia* na capital, seus pares ainda não encontraram acolhimento algum, nem mesmo nos jardins do Memorial Paranista.

Sua memória está mais que chamuscada, e segue queimando diante de nós. As imagens dos corpos indígenas replicadas em esculturas idealizadas, fotografias e imprensa, sempre que revisitadas, reavivam suas brasas e acendem lembranças nesse jogo de clarão e apagamento. A recuperação das imagens do passado, manejadas ao longo deste texto, e seu confronto com o nosso presente, pretendeu atuar nesse sentido dialético, que constitui o fenômeno originário da história.

REFERÊNCIAS

Azoulay, A. "Desaprendendo momentos decisivos". **Zum**, n. 17, p. 116-37, 2019.

Balaban, M. **Poeta do lápis: Sátira e política na trajetória de Angelo Agostini no Brasil Imperial (1864-1888)**. Tese (Doutorado em História). Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas, 2005.

Baptista, P. L. **"Cacique" Kretã: Aquele que olha por cima da montanha enxerga mais alto**. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2015.

Bini, F. "João Turin entre o real e o imaginario". In: Turin, E. **A arte de João Turin**. Campo Largo, PR: Ingra, 1998. p. 137-7.

Bosi, A. "Um mito sacrificial: O indianismo de Alencar". In: **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 176-93.

Camargo, G. L. V. **Paranismo: Arte, ideologia e relações sociais no Paraná 1853-1953**. Tese (Doutorado em História). Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2007.

Castro, P. A. S. **Angelo Cretã e a retomada das terras indígenas no sul do Brasil**. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2011.

37. A matéria assinada por Zarpelon, acompanhada de uma fotografia da família Kaingang desabrigada. Disponível em: <www.plural.jor.br/noticias/vizinhanca/sem-lugar-para-ficar-indigenas-kaingang-passam-noites-desabrigados-em-curitiba/>. Acesso em: 31 jul. 2021.

Chillón, A. M. "Entre tradição e modernidade: Almeida Reis e o Paraíba". **Caiana: Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte**. n. 5, p. 29-43, 2014.

_____. "Escultura e indianismo (s) no Brasil do século XIX". **19&20**, v. 10, n. 1, 2015.

Didi-Huberman, G. **A imagem queima**. Curitiba: Medusa, 2018.

Fortes, P. H. R. **Entre a política indígena e a política indigenista: Um estudo sobre as relações políticas entre índios e não índios em Curitiba no século XIX**. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2014.

Gagnebin, J. M. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.

Helm, C. "Direito histórico indígena de permanência da terra de ocupação tradicional: Reconhecimento da posse indígena pela Justiça Federal/PR, em caso de litígio". In: **Anais do 7º Encontro da Associação Nacional de Direitos Humanos e Pesquisa**. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2012.

Knauss, P. "A interpretação do Brasil na escultura pública: Arte, memória e história". **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, v. 171, p. 219-32, 2010.

Kopenawa, D.; Albert, B. **A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Krenak, A. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia da Letras, 2020.

Leão, E. A. "O Jubileu do Paraná". **Revista do Clube Curitibano**, edição especial comemorativa ao cinquentenário da emancipação, 1903.

Leite, J. R. T. "A temática indígena". In: **João Turin: Vida, obra, arte**. Curitiba: Nossa Cultura, 2014. p. 169-200.

Martins, R. **Paranismo: Mensagem ao Centro Paranista**. Curitiba: Centro Paranista, s/d.

Mauad, A. M. "Como as fotografias visualizam a história pública?". In: Mauad, A. M.; Santhiago, R.; Borges, V. T. (org.). **Que história pública queremos?** São Paulo: Letra e Voz, 2018. p. 121-9.

Mbembe, A. **Crítica da razão negra**. São Paulo: n-1, 2018.

Medina, A. "El indio: De la alegoría a la realidad y la estética". **Ensayos: História y teoria del arte**, v. 9, n. 9, p. 87-116, 2004.

Michaud, P.-A. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

Paiter Suruí & Coletivo Ixomasoden. "Gente de verdade". **Zum**, n. 20, p. 94-111, 2021.

Pereira, L. F. L. **O Paraná Inventado: Cultura e imaginário no Paraná da I República**. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1998.

Pereira, S. G. "A arte no Brasil no século XIX e início do XX". In: Oliveira, M. A. R.; Pereira, S. G.; Luz, A. A. **História da arte no Brasil: Textos de síntese**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013. p. 15-63.

Raminelli, R. "Eva Tupinambá". In: Priore, M. (org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1997. p. 11-44.

Ricoeur, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

Salturi, L. A. **Gerações de artistas plásticos e suas práticas: Sociologia da arte paranaense das primeiras décadas do século XX**. Tese (Doutorado em Sociologia). Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2011.

Schwarcz, L. M. **O espetáculo das raças: Cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

Silveira Neto. "Pelos Índios". **Revista do Clube Curitibano**, n. 3, p. 1-2, 1896.

Sontag, S. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Traverso, E. **O passado, modos de usar**. Lisboa: Edições Unipop, 2012.

Turin, E. **A arte de João Turin**. Campo Largo, PR: Ingra, 1998.

Varnhagen, F. A. **Historia Geral do Brazil**. Madrid: Imprensa da V. de Domingues, 1854.

Warburg, A. **Histórias de fantasma para gente grande**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FRANCISCO DAS CHAGAS F. SANTIAGO JÚNIOR

As metáforas da arte, da história e da iconoclastia: monumentos e debates na imprensa brasileira em 2020*

A sequência de protestos antirracistas que atingiu o mundo, em 2020, após a morte de George Floyd e dos protestos do *Black Lives Matter*, mobilizou muitos sujeitos que se posicionaram frente a certos monumentos, principalmente, a partir do dia 7 de junho de 2020, data na qual a estátua do traficante de escravizados inglês Edward Coslton foi derrubada em Bristol, na Inglaterra, em uma ação que se tornou um espetáculo. Nesse episódio, ela fora arrancada, arrastada e afogada. As imagens em vídeo desse evento tornaram-se onipresentes em inúmeras plataformas digitais. Jornalistas, artistas, sociólogos, escritores, antropólogos e historia-

* Parte dos resultados expostos aqui fazem parte do projeto de pesquisa em andamento *Artes, monumentos e iconoclastia: construção de historicidade e usos de monumentos do século XXI*, voltado a analisar os eventos recentes e os discursos construídos na imprensa sobre os usos de monumentos, em especial, aqueles relacionados à sua destruição. Identificaremos as imagens, a operatória discursiva, os sujeitos sociais e os canais de circulação e apropriação do debate dali decorrido, focando, sobretudo, na maneira como jornalistas, artistas e acadêmicos participam no espaço público dessa discussão, constituindo e conferindo materialidade aos artefatos e aos eventos das derrubadas de monumentos.

dores demonstraram interesse em participar do debate que envolve essa manifestação, frequentemente, recorrendo ao uso de algumas metáforas. Dentre elas, as de *apagamento* e *invisibilidade* foram as comuns nos textos dos artistas e dos historiadores e as que se vincularam a uma atribuição de vozes, olhares e vida às estátuas. Este texto se pergunta então: quais os padrões da reação de artistas e historiadores brasileiros a essa queda das estátuas recente no espaço público? Como e por que termos como apagamento, invisibilidade e silenciamento foram constantes nos discursos veiculadas na imprensa por artistas e historiadores?

Na *Folha de S. Paulo*, a arquiteta Gisele Beiguelman associou a presença dos monumentos às "histórias *invisibilizadas*" dos grupos subalternos e avisou que os coletivos que derrubavam estátuas moviam-se "contra o *apagamento* das vítimas dos autoritarismos".[1] No mesmo jornal, o jornalista Maurício Meireles afirmou que artistas chamaram atenção às estátuas como artefatos que "embora estejam aos olhos de todos, a paisagem torna tais imagens de certa forma *invisíveis*".[2] Já a historiadora Maria José Barreras registrou ao *Correio do Povo* que "em termos de defesa de história (...) Que se crie a polêmica, *mas não se apague a história*" (grifo nosso).[3] O curador e antropólogo Hélio Menezes afirmou, por sua vez, que "não se apaga a história ao dar a monumentos 'controversos' novo destino".[4] A artista plástica Rosangela Rennó mencionou menos o apagamento dos sujeitos do que o das próprias estátuas, evidenciando que "um ato catártico" de destruição da imagem "a faz sair do apagamento promovido pela paisagem".[5] Para o historiador da arte Paulo Garcez Marins, ao "retirar a estátua de um bandeirante", o que se faria seria "*enterrar* junto com isso uma discussão" sobre a destruição de grupos marginalizados.[6] Outros historiadores usaram de portais noticiosos e canais de história pública para refutar a própria ideia de apagamento: Paulo Knauss deixou claro que "O passado não se apaga porque se retira o monumento"[7], bem como Alexandre Avelar chamou atenção para o fato de que "Derrubar uma estátua não deveria ser visto como o apagamento da história, mas justamente o oposto", uma vez que "Para cada estátua levantada, são incontáveis as histórias apagadas e os sujeitos interditados no espaço público".[8]

Diante das várias derrubadas que ocorreram no cenário internacional, entre junho e agosto de 2020, e que se estendem até os dias de hoje, confundindo-se com a própria permanência da pandemia de Covid-19, responder o que seriam esses eventos foi central para artistas, curadores e especialistas. Como sujeitos produtores de arte ou organizadores de exposições, artistas e curadores ocuparam um lugar central no debate, sobretudo, na mídia paulista e paulistana. Por outro lado, se a sala de aula, os livros de história, as curadorias e as consultorias são lugares privilegiados de atuação do profissional de história (Oliveira & Oliveira, 2014), quando os monumentos foram derrubados fora do Brasil, os historiadores locais foram convocados para falar do assunto. Nos depoimentos, declarações, entrevistas e consultas para matérias jornalísticas prestadas, eles propuseram ensaios em jornais de grande e pequena circulação, entre tantos outros canais, promovendo com essa atividade um debate sobre a história pública dos monumentos. Esses artistas e curadores, assim como historiadores, usaram o mesmo *corpus* de metáforas que exploraremos a seguir.

As metáforas da *invisibilidade* e do *apagamento* – e suas correlatas,

1. Beiguelman, G. "Ataques a monumentos enunciam desavenças pelo direito à memória". *Folha de S. Paulo*, 12 jun. 2020. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/06/ataques-a-monumentos-enunciam-desavencas-pelo-direito-a-memoria.shtml>. Acesso em: 07 mar. 2022.

2. Meireles, M. "Artistas veem derrubadas de estátuas como resgate e não como apagamento". *Folha de S. Paulo*, 12 jun. 2020. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/06/artistas-veem-derrubada-de-estatuas-como-resgate-e-nao-apagamento-de-figuras.shtml?origin=uol>. Acesso em: 07 mar. 2022.

3. Correa, C. "Derrubada de estátuas de figuras ligadas à escravidão provoca debate sobre reescrever o passado". *Correio do Povo*, 29 jun. 2020. Disponível em: <www.correiodopovo.com.br/especial/derrubada-de-estatuas-de-figuras-ligadas-à-escravidão-provoca-debate-sobre-reescrever-o-passado-1.441932>. Acesso em: 04 mar. 2022.

4. Menezes, H. "Monumentos públicos de figuras controversas da história deveriam ser retirados? SIM". *Folha de S. Paulo*, 19 jun. 2020. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/opiniao/2020/06/monumentos-publicos-de-figuras-controversas-da-historia-deveriam-ser-retirados-sim.shtml>. Acesso em: 07 mar. 2022.

5. Meireles, M. "Artistas veem derrubadas de estátuas como resgate e não como apagamento". *Folha de S. Paulo*, 12 jun. 2020. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/06/artistas-veem-derrubada-de-estatuas-como-resgate-e-nao-apagamento-de-figuras.shtml?origin=uol>. Acesso em: 07 mar. 2022.

6. "'Destruir uma estátua não resolve, é preciso discutir a memória', diz historiador". *UOL*, 11 jun. 2020. Disponível em: <noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/rfi/2020/06/11/destruir-uma-estatua-nao-resolve-e-preciso-discutir-a-memoria-diz-historiador.htm?cmpid=copiaecola>. Acesso em: 04 mar. 2022.

7. Leal, B. "Especialistas comentam derrubadas de monumentos e estátuas pelo mundo". *Café História*, 17 jun. 2020. Disponível em: <www.cafehistoria.com.br/especialistas-comentam-derrubada-de-estatuas-pelo-mundo>. Acesso em: 07 mar. 2022.

8. Avelar, A. "A educação pela derrubada". *HHmagazine*, 08 jul. 2020. Disponível em: <hhmagazine.com.br/a-educacao-pela-derrubada>. Acesso em: 04 mar. 2022.

como a do *silenciamento* – foram alguns dos instrumentos heurísticos usados por tais especialistas – o artista/curador como especialista da produção da arte; o historiador/professor como especialista de produção da história – para qualificar os *artefatos* (as estátuas), os *acontecimentos* (as derrubadas ou protestos com as estátuas) e os *sujeitos* (elites, coletivos, manifestantes/"vândalos" derrubadores de estátuas), os quais oscilaram entre o visível e o invisível, o dito e o silenciado. Artistas, curadores ou jornalistas, bem como historiadores, atribuíram valores a todos esses elementos, refletindo sobre o que foi feito com monumentos estrangeiros, bem como o que se faz ou gostaria que ocorresse com monumentos brasileiros.[9]

Destaque-se que essas metáforas apresentam uma matriz sensorial que realçou as estátuas como corpos dotados de qualidades humanas: como se as estátuas fossem vistas e olhassem; tivessem vozes e falassem/contassem histórias; invisibilizassem e/ou apagassem corpos e sujeitos; e silenciassem ou emudecessem. Parece haver, nessa metafórica de reação aos monumentos derrubados ou sob ameaça de derrubada, algo que evidencia a especificidade do artefato-monumento como arte-história pública dotada de vida indexada.

Nesse contexto, este texto não aborda as intervenções noticiosas ocupadas em informar diretamente sobre os eventos.[10] Seu foco está voltado para as contribuições e incorporações explícitas de artistas e historiadores ao debate, em textos opinativos ou analíticos de autoria de jornalistas (que validaram seus discursos por meio da incorporação dos especialistas da arte ou da história) ou dos próprios artistas/curadores e historiadores. Assim, as plataformas consultadas foram tanto jornais de grande circulação no Brasil, entre eles O Globo, Estadão, Correio do Povo, UOL Notícias e Folha de S. Paulo (que assumiram um papel catalisador do debate), e canais menores, como o Sul21. Foram usados também materiais de canais de história pública, como o blog Café História e o portal HHmagazine, entre outros, nos quais profissionais de história tentaram sistematizar ao público suas concepções sobre o que estava ocorrendo. Todos esses materiais foram analisados com o objetivo de identificar o uso das metáforas do apagamento, da invisibilidade e do silenciamento.

Isso não significa que tudo o que foi dito por artistas ou historiadores esteja definido apenas pela metafórica empregada, pois esse foi apenas um dos componentes usados para gerar compreensão sobre a derrubada das estátuas estrangeiras ou sobre o desejo/medo de derrubada/questionamento dos monumentos brasileiros. De modo geral, além de incomodarem por vários motivos, esses monumentos funcionaram como dispositivos capazes de acionar reações a sua presença pública, mobilizando outros conflitos ao mesmo tempo. Assim, artistas e historiadores foram (são) sujeitos participantes das emergências das derrubadas de monumentos, em meio à pandemia de Covid-19, como acontecimentos no mundo contemporâneo, e mobilizaram as tensões que ali emergiram. Nesse sentido, as metáforas estiveram entre os meios de agenciamento dos conflitos racistas que marcaram a sociedade brasileira, uma maneira de agenciar a violência que circula no uso da arte pública (Knauss, 2010). Entende-se, portanto, que aqui os usos artísticos de imagens conferem estatutos voláteis aos artefatos visuais, os quais tendem a deslocar os valores mobilizados em relação a eles (Belting, 2013).

ARTISTAS E CURADORES NOS RUMOS DO "DERRUBACIONISMO"

Seria impossível reconstruir aqui as relações entre arte, monumentos e destruição de artefatos, ou como prefere designar Dario Gamboni (2014), a agressão e a violência contra imagens presentes no espaço público e em coleções privadas ou públicas. A instalação da imaginária pública nas cidades europeias e americanas, a contar do século XIX, localizou no espaço comunitário uma certa história nacional, cuja função fundamental seria a de narrar em forma material na praça pública – a arena política por excelência –, a partir de imagens dos ancestrais da nação, compostas, em sua esmagadora maioria, por sujeitos brancos, homens e de setores das elites nacionais.

Os Estados constituídos em especial no século XIX, mas também as

9. Existe um traço de medo e desejo por derrubada de monumentos brasileiros em muitos textos. Este desejo era apenas sonhado até o dia 24 de julho de 2021, quando o coletivo Revolução Periférica incendiou o monumento de Borba Gato em São Paulo, numa versão "católica/inquisitorial" de "auto de fé" do monumento brasileiro, em contraponto aos afogamentos e decapitações de estátuas estrangeiras.

10. Nas reportagens noticiosas nas páginas digitais, em textos e nos comentários de leitores, é possível encontrar o uso constante de muitos termos que oscilam entre aplicações literais e metafóricas. Segue rápida listagem dos principais termos/metáforas identificados no projeto *Artes, monumentos e iconoclastia: construção de historicidade e usos de monumentos do século XXI*, presentes na imprensa brasileira, em discursos de jornalistas, sociólogos, artistas, historiadores e outros profissionais: apagamento, ignorância/obscurecimento, invisibilidade, mudez, voz, cegueira, surdez, ensinamento, vandalismo, barbarismo, iconoclastia, racismo, comunismo, barbarismo, infantil/infantilismo, cosmopolitismo, marxismo cultural.

entidades privadas, capitalizaram afetos públicos para formar as comunidades nacionais por meio do culto laico dos ancestrais da nação, com base no artefato-estátua na praça pública, uma prática artística e política que se espalhou pelo mundo atlântico e além.[11] Se os modelos franceses e ingleses tomaram alcance transcontinental, muitos foram os concursos públicos por meio dos quais arquitetos e escultores, principalmente, muitas vezes com forte consultoria de historiadores, participaram ativamente do enraizamento desses objetos de arte-memória. Desde o século XIX, portanto, no vínculo entre arte e artistas na cultura política, formou-se um dispositivo de história pública. Foi no esforço das vanguardas, na passagem do século XIX para o XX (Foster, 2014), que o papel da escultura no espaço público entraria em questão. Em alguns ambientes, se artistas foram agentes da revolução comunista e dos golpes fascistas, participando da instalação de novas imaginárias nas cidades, em outros campos, principalmente após a Grande Guerra e a Revolução Russa, investiram na iconoclastia (Foster, 2014) como um dos componentes fundamentais da prática artística. Nessa perspectiva, a escultura-monumento foi posta em questão como forma estética.

A partir de meados do século XX, principalmente dos anos 1960 em diante, muitos fatores deslocaram os sentidos tanto da escultura como da ideia de monumento (Foster, 2014). A memória dos eventos limites e dos genocídios e da própria mortandade durante a Segunda Guerra Mundial deu origem aos antimonumentos, um tópico que se tornaria cada vez mais dominante até os dias atuais. Artistas passaram a compreender-se como partícipes da instalação de memórias e passados traumáticos, marcando a paisagem com artefatos anticomemorativos do passado e frequentemente antifigurativos (Seligmann-Silva, 2005).[12]

O questionamento de monumentos que adveio após a derrubada da estátua de Edward Colston, em 07 de junho de 2020, e suas repercussões internacionais, permitiu retomar, então, um debate que já acontecia nos meios artísticos. No contexto da média duração, o antecedente das derrubadas dos anos pandêmicos parece ser o conjunto de eventos iniciados na remoção da estátua de Cecil Rhodes, na Universidade do Cabo,

11. Como uma prática monumental super-presente nas capitais, mas também em cidades menores, a febre de instalar estátuas do século XIX foi designada por meio do neologismo de "estátua-mania" por Maurice Agulhon (Knauss, 2010).

12. Se o monumento público é um artefato paradigmático pelas *grandes* dimensões, material *durável* e dedicado a *comemorar* um evento ou pessoa, o antimonumento evita essas formas-modelos, criando soluções alternativas.

na Cidade do Cabo, pelos coletivos de estudantes universitários, os quais ficaram famosos, via plataformas virtuais, pela campanha com a *hashtag* #*Rhodesmustfall*, em 2015. Mais tarde, a tragédia de Charlottesville, em 2017, acionou mais uma contestação internacional, a qual, no Brasil, ressoou imediatamente na imprensa, mobilizando muitos debates sobre o valor artístico e histórico dos monumentos dos bandeirantes. Diferente do que ocorreu com o #*Rhodesmustfall*, como demonstramos em outro texto (Santiago Jr., 2021), no Brasil, setores conservadores incorporaram a defesa dos monumentos, mobilizando o valor artístico da imaginária bandeirante.[13] O debate nacional, no geral, naquele momento, demonstrava o receio de setores tanto conservadores como progressistas no que dizia respeito ao destino – aparentemente ameaçado – das estátuas nas praças públicas brasileiras.

Tão logo a efígie de Colston foi derrubada, em 07 de junho de 2020, a estátua do rei Leopoldo II foi retirada, em Antuérpia, na Bélgica; bem como ocorreram decapitações de imagens de Colombo, nos Estados Unidos, sendo a primeira em 10 de junho do mesmo ano, na cidade de Boston; e no Brasil, reiniciou-se a discussão sobre a importância artística desses monumentos e sobre a possível remoção deles. A resposta conservadora, em plena pandemia de Covid-19, foi a discussão do valor artístico e histórico, na qual se debatia entre a importância, por exemplo, do Monumento às Bandeiras e da estátua de Borba Gato. Assim como em 2017 (Santiago Jr., 2021), novamente a imaginária paulista capitalizou a maioria dos debates.

A *Folha de S. Paulo* logo assumiu a dianteira em textos opinativos com os colunistas Hélio Schwartsman[14] e João Pereira Coutinho[15], que se ma-

13. O Brasil possui uma tradição de questionamento artístico da monumentalidade. Os trabalhos do coletivo 3Nós3, nos anos 1970-1980 destaca-se nesse sentido. Veremos alguns exemplos recentes neste texto: os trabalhos de Jaime Lauriano, Gisele Beiguelman, Rosângela Rennó e a recentíssima curadoria da mostra *Vozes contra o Racismo*, de Hélio Menezes. Ainda antes do caso de Charlottesville, muitos protestos usando monumentos bandeirantes mobilizaram os temas do valor artístico dos artefatos. A rigor, o Brasil apresenta muitos usos e contrausos de monumentos pouco explorados pelos estudos históricos e antropológicos. Ver: Santiago Jr. (2021).

14. Schwartsman, H. "Racismo, passado e futuro". *Folha de S. Paulo*, 11 jun. 2020. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/colunas/helioschwartsman/2020/06/racismo-passado-e-futuro.shtml>. Acesso em: 07 mar. 2022.

15. Coutinho, J. "Derrubando estátuas, regredimos às guerras religiosas do século 16". *Folha de S. Paulo*, 11 jun. 2020. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/colunas/joaopereiracoutinho/2020/06/derrubando-estatuas-regredimos-as-guerras-religiosas-do-seculo-16.shtml>. Acesso em: 07 mar. 2022.

nifestaram contra a derrubada dos monumentos no dia 11 de junho de 2020.[16] A partir daquela data, o jornal paulistano publicaria inúmeros textos opinativos de jornalistas e especialistas sobre o tema da história, do racismo, do passado e de monumentos. No dia seguinte, no mesmo jornal, a artista, arquiteta e professora da FAU/USP, Gisele Beiguelman, contextualizou os ocorridos no cenário internacional:

> "Urban fallism", ou derrubacionismo urbano, em tradução literal, "nãonumentos", ou "nonuments", originalmente, e contra-monumentos são alguns dos termos que o ativismo e a arte contemporânea vêm somando aos conceitos da crítica especializada de estudo do patrimônio cultural e da memória.
> O primeiro termo, "fallism", é decorrente dos protestos contra o monumento a Cecil John Rhodes na Universidade da Cidade do Cabo, na África do Sul, que culminaram na sua remoção há cinco anos. Rhodes Must Fall, ou Rhodes tem de cair, era a chamada dos estudantes contra a presença no campus da estátua em homenagem a esse magnata diretamente ligado ao colonialismo e ao racismo.[17]

Beiguelman vinculou os eventos ao mundo da arte e ao debate sobre a *contramonumentalidade*. Não se tratava, portanto, apenas de eventos políticos perpetrados por manifestantes; estes partilhavam das preocupações já presentes entre os profissionais da arte. A identificação como *professora*-arquiteta da Faculdade de Arquitetura da USP, por Gisele Beiguelman, destaca o texto como produto de sua especialidade, o que o qualificava em contraposto a artigos de opinião que já apareciam no mesmo jornal. O esforço da autora foi o de estabelecer uma continuidade do problema do monumento como uma ação com repercussões artísticas. O *Urban Fall*, enquanto esforços artísticos descentrados e internacionalizados, é usado para qualificar eventos políticos e construídos por coletividades imprevisíveis.[18] Nesse sentido, o jargão acadêmico foi manipulado para que fossem qualificados artisticamente artefatos (estátuas) e atos (derrubadas) ao redor das questões da contestação da memória e das reinvindicações de grupos subalternos:

> cujas histórias foram (e são) *invisibilizadas*, e a continuidade desses procedimentos no espectro político atual. É no contexto, portanto, das lutas contra as desigualdades que atualizam o colonialismo e contra o *apagamento* das vítimas dos autoritarismos que essas modalidades de ativismo voltadas ao patrimônio se constituem e se organizam.[19]

Nessa linha argumentativa, os termos "ativismos" e "arte contemporânea" foram somados às metáforas da invisibilidade e do apagamento, ocupando papel fundamental na medida em que assumem função explicativa dos eventos. Beiguelman termina por se mostrar a favor da remoção e da instauração de novas dinâmicas, mas não da destruição dos monumentos, o que redundaria em "novos apagamentos". Isso permite observar o funcionamento da/o invisibilidade/apagamento no discurso: se o monumento apaga histórias de sujeitos com sua presença física, sua destruição – mas não sua remoção – também apagaria outro aspecto importante da história da monumentalidade como campo de disputas. Destaque-se que Beiguelman é artista, que já discutia e propunha em sua obra muitos enfretamentos do problema dos monumentos, do apagamento e da invisibilidade na memória. A artista vem explorando o Depósito de Monumentos da Cidade de São Paulo, realizando mostras e instalações, assim como escreve estudos acerca do problema do monumento e de sua descaracterização, destacando-se os projetos *Monumento Nenhum* (2019) e *Chacina do Pinto*,

16. Respectivamente, os textos tinham os títulos sugestivos de *Racismo, passado e futuro* e *Derrubando estátuas, regredimos às guerras religiosas do século 16*. Schwartsman acusava os movimentos de derrubada de serem anacrônicos, julgando o passado pelo presente; enquanto Coutinho afirmou que as atuais derrubadas eram a "destruição da tolerância liberal" e um retrocesso histórico. Esses e alguns outros textos em jornais cariocas acionaram e condensaram versões mais conservadoras sobre os eventos da parte de jornalistas e colunistas que lançaram referências no uso das metáforas do banimento e apagamento do passado e da história. Anacronismo e iconoclastia foram, por sua vez, alguns dos conceitos centrais mobilizados por comentadores.

17. Beiguelman, G. "Ataques a monumentos enunciam desavenças pelo direito à memória". *Folha de S. Paulo*, 12 jun. 2020. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/06/ataques-a-monumentos-enunciam-desavencas-pelo-direito-a-memoria.shtml>. Acesso em: 07 mar. 2022

18. Na medida em que o protesto do Black Lives Matter, após a execução de George Floyd, "acendeu" protestos que catalisaram os problemas sociais de populações negras, acirrados na pandemia, nos Estados Unidos, a apropriação da questão levou a uma inesperada derrubada da estátua de Edward Colston, em Bristol. A memória e a toponímia que o traficante de escravizados batiza, em Bristol, já era foco de debates nos últimos anos. Por outro lado, a conexão dos eventos é uma consequência imprevisível, apenas em parte explicável pelas tensões causadas pela pandemia.

19. Beiguelman, G. "Ataques a monumentos enunciam desavenças pelo direito à memória". *Folha de S. Paulo*, 12 jun. 2020. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/06/ataques-a-monumentos-enunciam-desavencas-pelo-direito-a-memoria.shtml>. Acesso em: 07 mar. 2022.

para o Museu da Cidade de São Paulo.[20] Em suas declarações, textos e eventos, ela insere o debate sobre o derrubacionismo e suas obras numa dinâmica conceitual entre monumento/documento, elaborada décadas atrás pelo historiador Jacques Le Goff (2013).[21]

Também Maurício Meireles convocou antecedentes artísticos para evidenciar a compreensão dos eventos correntes de 2020. Para a *Folha de S. Paulo*, elaborou uma síntese de um conjunto de posições de vários artistas sobre os monumentos e suas derrubadas. Invocava, entre outros, a memória da instalação da artista plástica Rosângela Rennó, *Good Apples Good Vibes*, na Galeria Vermelho, cuja sessão *Documento-Monumento/Monumento-Documento* já tratava de monumentos e retiradas de estátuas, como no caso de Lênin. Contudo, Meireles não explorou muito as dinâmicas daquela instalação, preferindo reproduzir uma declaração da artista: "Aquela sociedade conviveu com aquela estátua sem dar importância às vezes. Basta que alguém a utilize para um ato catártico que você a faz sair do apagamento promovido pela paisagem".[22]

Perceba-se que o recorte da fala constrói, no texto, a posição de que, para Rosângela Rennó, Lênin – figura histórica que funcionava, no texto Meireles, como sinédoque das estátuas que então caíam – era o objeto apagado na paisagem. A estátua, quase imperceptível, foi violentamente arrancada do apagamento pela sua destruição. Para Rennó, cuja fala fora apropriada por Meireles, o apagamento era uma metáfora da invisibilidade do monumento.[23] De fato, Rennó, em *Documento-monumento*, apresentava uma série de quadros montados em paredes brancas

20. Destaque-se que, como artista e curadora, Beiguelman propõe intervenções mobilizando restos de monumentos desencaminhados, removidos etc.

21. O par algo estruturalista, "Documento/Monumento", foi uma invenção historiográfica de Le Goff para o verbete homônimo da *Enciclopédia Einaudi* (Le Goff, 2013) Nele, o historiador observa que os materiais da memória se apresentam sob duas formas principais: monumentos (heranças ou sinais para evocar o passado de maneira a perpetuá-lo) e documentos (escolha do historiador reinstaurado pela pergunta metódica com fim justificativo e comprobatório). Cabe ao historiador contemporâneo identificar que qualquer documento é um produto da sociedade que o fabricou, segundo dadas relações de forças, o que revela sua proposta, já de início, de uma herança intencional ou sinal do presente que o instaurou. Le Goff tomou emprestada a discussão anterior de Michel Foucault.

22. Meireles, M. "Artistas veem derrubadas de estátuas como resgate e não como apagamento". *Folha de S. Paulo*, 12 jun. 2020. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/06/artistas-veem-derrubada-de-estatuas-como-resgate-e-nao-apagamento-de-figuras.shtml?origin=uol>. Acesso em: 07 mar. 2022.

23. Idem.

com fotografias das estátuas de Lênin em inúmeras situações: cartões postais, registros de sua derrubada em diversos tempos, os pedaços das estátuas, os locais onde antes estavam as imagens, as novas instalações destas etc. As imagens haviam sido recolhidas na internet e resultavam do rearquivamento produzido pela artista (Mauad, 2016), frente ao arquivo de perpetuação/sumiço infinito que seria a própria rede de dados.

No folder da exposição *Good Apples/ Bad Apples [proposta para um documento-monumento]*, a artista avaliava que as pessoas registraram por meio das fotografias, no decorrer da história, a iconoclastia de monumentos com fotos de "mutilações, escárnios, pichações". As fotos permitiam perceber que as pessoas "perseguem e documentam o caminho percorrido pelos monumentos desentronizados" e que, portanto, "compartilham a *ausência* do monumento", no sentido de que "Compartilhar o processo de *apagamento* do monumento parece ser a grande motivação" (Rennó, 2019b, p. 11, grifo nosso). Em um pequeno texto sobre a exposição, parafraseando o crítico Márcio Seligman-Silva, a artista afirmou também que a fotografia se tornaria "ainda mais eloquente como uma *metáfora ambígua* de nossa memória que é sempre, inscrição de presença e de *apagamento*" (Rennó, 2019a, p. 2).[24] No próprio título da obra, destaca-se a fórmula de Le Goff, relido a partir da "metáfora ambígua" do apagamento. Na obra de Rennó e na apropriação feita por Meireles, bem como no texto de Beiguelman, a chave "documento-monumento" é relida pela metáfora do apagamento, operação correlata a da memória. Nota-se aqui o trânsito de ambas as artistas nos termos e conceitos do debate acadêmico sobre a memória social.

Nesse sentido, Meireles, citando Rennó e outros, construiu uma generalidade de posição dos "artistas", ao redor da ambiguidade:

> Outro ponto que artistas visuais costumam destacar é um *paradoxo*. Embora estejam aos olhos de todos, a paisagem torna tais imagens de certa forma *invisíveis* – nossa vista, cansada pelo excesso da cidade, não as vê. É diferente do que aconteceria se estivessem em museus. E é também por isso que, muitas vezes, não temos ideia de

24. Fundamental aqui entender que a figura da antítese da presença é a ausência. A leitura de Rennó, elaborada a partir dos estudiosos da memória, é entre presença, apagamento e arquivo, questões caras à artista, como demonstrou Ana Mauad (2016, 2018). Trata-se de um fenômeno que só é compreensível, em seu aspecto memorial, se se mobilizar a ausência como apagamento ou o apagamento no lugar da ausência.

quem são as estátuas no espaço urbano ou mesmo as pessoas que nomeiam as ruas. (grifo nosso)[25]

As imagens têm suas invisibilidades destruídas pelas derrubadas e são qualificadas como um "ritual" que, "em vez de promover o apagamento do passado, é o que o resgataria da obscuridade".[26] Na reportagem, até nas legendas das imagens que a ilustram, afirmava-se que "Estátuas paulistas exaltam heróis e *escondem* racismo". Uma relação metafórica que faz oscilar as atribuições semânticas entre o visível e o invisível: as estátuas estariam "escondidas" ao ar livre – no visível – estando frequentemente mudas. Ao mesmo tempo, elas também "escondem" algo mais, o racismo, a história, o passado, que permanecem, ao contrário dela, no invisível.[27] Os artistas, que falam por meio do ventríloquo articulista da *Folha*, afirmariam que a estátua apagada/escondida, em sua destruição e desaparecimento, poderia ser visibilidade.

Perceba-se que a estátua e os sujeitos ausentes da representação oscilam, então, entre figuras visíveis e obscuras, numa complicada operatória discursiva típica dos problemas políticos e religiosos da iconoclastia (Gamboni, 2014). Reverberando esse último ponto, Maurício Meireles e outros lembravam que a viralização da destruição das imagens pela internet, na forma de vídeos, memes, reproduções em jornais, sites e redes sociais, significa, paradoxalmente, a impossibilidade do seu desaparecimento.[28] O paradoxo do invisível e visível da memória, segundo "o ritual de destruir essas imagens, em vez de promover o apagamento do passado", terminava fazendo com que o monumento fosse "resgatado da obscuridade".[29]

25. Meireles, M. "Artistas veem derrubadas de estátuas como resgate e não como apagamento". *Folha de S. Paulo*, 12 jun. 2020. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/06/artistas-veem-derrubada-de-estatuas-como-resgate-e-nao-apagamento-de-figuras.shtml?origin=uol>. Acesso em: 07 mar. 2022.

26. Idem.

27. Num rápido lance, Meireles pergunta como algo tão invisível pode suscitar tanta violência aparente, questionando a metáfora da invisibilidade pela qual sustenta a maior parte dos argumentos apresentados. Meireles, M. "Artistas veem derrubadas de estátuas como resgate e não como apagamento". *Folha de S. Paulo*, 12 jun. 2020. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/06/artistas-veem-derrubada-de-estatuas-como-resgate-e-nao-apagamento-de-figuras.shtml?origin=uol>. Acesso em: 07 mar. 2022.

28. Não se pode esquecer que "desaparecimento" é um termo aqui usado literalmente, uma vez que, etimologicamente, "des-aparecer" tem matriz referencial visual.

29. Meireles, M. "Artistas veem derrubadas de estátuas como resgate e não como apagamento". *Folha de S. Paulo*, 12 jun. 2020. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/06/artistas-veem-derrubada-de-estatuas-como-resgate-e-nao-apagamento-de-figuras.shtml?origin=uol>. Acesso em: 07 mar. 2022.

Vale ressaltar que as justificativas sobre o valor da arte não foram mobilizadas como suficientes para qualificar os artefatos e as derrubadas. Como documentam os estudos de Gamboni (2014), Williams (2008) e Foxall (2013), justificativas de *valor de arte* para a estatuária geralmente foram mobilizadas para pensar o papel de tais artefatos no espaço público, a exemplo de quando foram questionados em cenários de crise política, como no fim do comunismo.[30] Envolvidos diretamente na criação, substituição e qualificação de esculturas públicas, os sujeitos "artistas" são incorporados no debate público da imprensa, de maneira a atuar na emergência dos próprios acontecimentos. O que Beiguelman e Meireles fizeram foi, além disso, incorporar ao *métier* artístico o problema político das derrubadas, qualificado pelo uso de uma retórica sensorial espectral – imagens e sujeitos que oscilam entre visível e invisível.

Essa impressão foi chamada de paradoxo por Meireles. O jornalista convocou uma declaração do artista Antônio Obá, afirmando que "o que está acontecendo é comparável ao que houve quando o protestantismo surgiu e ocasionou a queda das imagens do cristianismo (sic), como uma forma de validar esse poder que veio à tona".[31] Antônio Obá é graduado em Artes Visuais, trabalha com Arte-educação e participa de exposições coletivas e individuais desde o início dos anos 2000. Em especial, nos últimos anos, tem participado do debate sobre a atualização do passado colonial, tentando desconstruir a inserção afro-brasileira, por meio da tematização da imagem do corpo e do legado negro como ruínas de um passado escravocrata. No texto de Meireles, as declarações de Obá foram incorporadas para introduzir textualmente a ideia de *apagamento* do passado, visando construir uma perspectiva segun-

30. Considere-se, nesse caso, a circunstância de estabilidade/instabilidade das imagens num cenário político. É preciso ressaltar que ocorrem intervenções de artistas na imaginária pública independentemente da instabilidade social e política. Em cenários de instabilidade, por sua vez, o próprio estatuto da arte e do artista torna-se questionável, de maneira que, em geral, esses criadores tentam redimensionar, frente a forte fragilidade das instituições, o mercado e os serviços sociais, como eles devem/podem participar desse meio.

31. Meireles, M. "Artistas veem derrubadas de estátuas como resgate e não como apagamento". *Folha de S. Paulo*, 12 jun. 2020. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/06/artistas-veem-derrubada-de-estatuas-como-resgate-e-nao-apagamento-de-figuras.shtml?origin=uol>. Acesso em: 07 mar. 2022.

do a qual seria ruim "pensar o assunto sob o ponto de vista do certo ou errado".[32]

Deve estar claro que os termos apagamento e invisibilidade são usados como *paradoxos*. A figura do paradoxo, com esse nome, ou em sua aplicação de invisibilidade, aparece também na fala de artistas, curadores e comentadores. Também para a *Folha de S. Paulo*, Hélio Meneses, curador e antropólogo, declarou que:

> essas construções, embora se imponham sobre as paisagens e sirvam não raro a legitimar narrativas excludentes, sofrem de um *paradoxo*: muitos só se fazem notar quando são questionados. Esses momentos revolvem a biografia – quase sempre decepcionante – dos heróis de pedra e metal, reacendendo o debate sobre as lacunas da história oficial, as histórias não contadas, as memórias *apagadas* (Menezes, 2020).[33]

Nesse pequeno trecho, o curador combinou a menção da metáfora ao paradoxo e a desdobrou em dois sentidos: de que o monumento visível é invisível, mas se torna visível quando tem sua presença contestada pela violência. E desenvolveu ainda mais o paradoxo ao mencionar que sua visibilidade era um sinal das memórias cuja presença ele apagava, bem como das histórias não ouvidas, porque não foram contadas. Essa combinação da descrição sensorial, na qual ver e ouvir são condutoras do problema, pode ser desdobrada da seguinte forma: a estátua visível é uma *voz* e uma *imagem* presentes, mas invisível no espaço público, que, por sua vez, apaga vozes e imagens de sujeitos não visíveis no próprio monumento. Mas o paradoxo ainda se desdobra em outro nível: ao excluir ou tentar excluir a imagem, não se apaga mais o passado, mas se fazem ver e ouvir outras narrativas e passados. Menezes conclui que "não se apaga a história ao dar a monumentos 'controversos' novo destino".[34]

Perceba-se com isso que, ao dizer o que foi apagado, cumpria também dizer o que não era apagado: nesse caso, a própria *história*. Antropólogo e curador, Menezes debatia em seus estudos e curadorias as "imagens

32. Idem.

33. Menezes, H. "Monumentos públicos de figuras controversas da história deveriam ser retirados? SIM". *Folha de S. Paulo*, 19 jun. 2020. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/opiniao/2020/06/monumentos-publicos-de-figuras-controversas-da-historia-deveriam-ser-retirados-sim.shtml>. Acesso em: 07 mar. 2022.

34. Idem

produzidas em um certo passado colonial", tratando-o como "um passado que ainda não passou, pois se faz cotidianamente presente".[35] Sua penúltima exposição chamou-se *Histórias Afro-atlânticas*, em cartaz em 2018, no MASP e no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo. Nela, Menezes se preocupou com a presença de imagens do passado brasileiro, tais como as produzidas por Jean-Baptiste Debret e Rugendas, que têm funcionado como manutenção da violência de um passado que não passa:

> São imagens que, por um lado, como eu disse, carregam uma carga altíssima de violência, e, por outro, são extremamente naturalizadas. Elas não apenas estampam as páginas de livros didáticos, como também paredes de cafés burgueses, embalagens de produtos e mesmo estampas de roupas. (...) É hora de se perguntar por que nosso olhar não consegue ver a perversidade dessas imagens. Tirá-las do cotidiano e colocá-las nas paredes do museu, ao lado de releituras contemporâneas de artistas negros, é um modo de politizá-las. Mostrar que essas imagens tão familiares na verdade são estranhamente familiares.[36]

Hélio Menezes realizou a curadoria geral da mostra multiespacial *Vozes contra o Racismo*[37], que consistiu na projeção de materiais de artistas negros e indígenas sobre a imaginária e monumentos públicos de São Paulo, em exposição de 24 de julho a 31 de agosto de 2020, portanto, no momento das derrubadas de monumentos internacionais na pandemia de Covid-19. Consistia em videoprojeções que questionavam o colonialismo e o preconceito por meio de logradouros da cidade de São Paulo. A mostra foi elaborada após as primeiras repercussões da queda da estátua de Edward Colston e seu próprio nome remetia ao princípio da "voz" contra o passado colonial. Monumentos foram submetidos à

35. Menezes, H. Entrevista. In: Monteiro, T. "Histórias afro-atlânticas: entrevista com o curador Hélio Menezes". *Instituto Tomie Ohtake*, jun. 2018. Disponível em: <www.institutotomieohtake.org.br/participe/post/histasrias-afro-atlacnticas-entrevista-com-o-curador-haclio-menezes> Acesso em: 06 mar. 2022.

36. Idem.

37. Em meio às restrições causadas pela pandemia de Covid-19, as projeções públicas permitiam a apreciação de materiais sem o risco de convivência interpessoal em galerias. Cumpre lembrar que essa exposição tematizou o racismo, tema que sempre esteve em questão para artistas negros e indígenas, mas que desde o impeachment/golpe de Dilma Rousseff tornou-se um dispositivo político fundamental do debate público brasileiro.

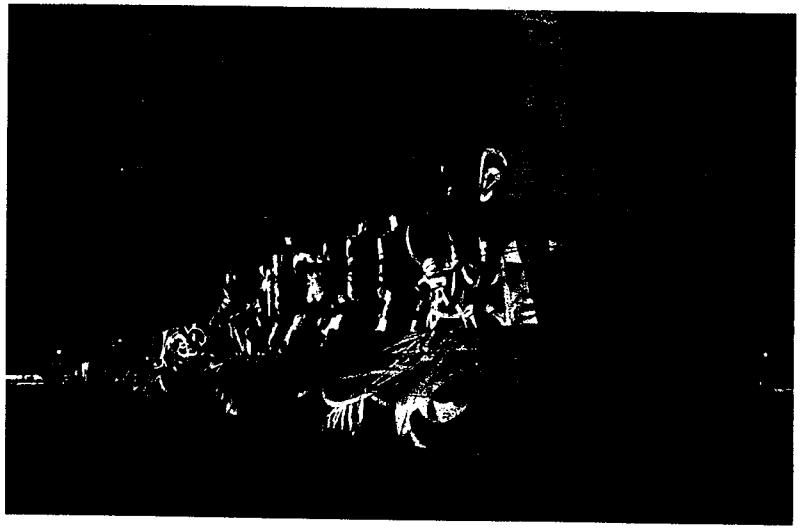


FIGURA 1. Projeção de motivos indígenas da obra *Brasil Terra Indígena*, do artista indígena Denilson Baniwa, imagens estavam na abertura da exposição *Vozes contra o racismo* organizada por Hélio Menezes. Estas e outras imagens projetadas de noite, sobre o Monumento às Bandeiras, exploraram e criaram novos jogos metafóricos entre invisibilidade e apagamento na imaginária paulistana, circulando em jornais, sites e redes sociais. Acervo: Denilson Baniwa. Produção da imagem: Coletivo Coletores.

contra usos para serem capazes de promover "múltiplas vozes" que eles próprios calavam.[38]

A abertura da Mostra ocorreu em 24 de julho de 2020, com a projeção das imagens do artista indígena Denilson Baniwa sobre o Monumento às Bandeiras. Estas e outras imagens projetadas de noite, exploraram e criaram novos jogos metafóricos entre invisibilidade e apagamento na imaginária paulistana (Figura 1). Tanto no folder da exposição como na cobertura de imprensa, Menezes pontuou que Baniwa "vai apagando momentaneamente os seus personagens principais da paisagem urbana e cedendo espaço para outros protagonistas".[39] Perceba-se que nova-

38. Groisman, M. "Projeto da Secretaria Municipal de Cultura visa sensibilização e combate ao racismo". ARTE!Brasileiros, 30 jul. 2020. Disponível em: <artebrasileiros.com.br/por-ai/vozes-contra-o-racismo>. Acesso em: 06 mar. 2022.

39. Andrade, K.; Bella, G. "Mostra contra o racismo usa projeções para 'reinventar' monumentos em SP". UOL, 04 abr. 2020. Disponível em: <noticias.uol.com.br/cotidiano/

FIGURA 2. Postagem na rede social Instagram, no perfil do curador Hélio Menezes (@helio.menezes), de 25 jul. 2020, data da abertura da exposição *Vozes contra o racismo*. Esta imagem foi reproduzida em redes sociais, inúmeros sites, jornais etc., tais como UOL e *ArchDaily*. A fotografia apresenta a projeção de motivos de matriz indígena do artista Denilson Baniwa, de sua obra Brasil *Terra Indígena*, seguido do comentário do curador Hélio. Fonte: Menezes, H. @helio.menezes. Abertura *Vozes contra o racismo: outras narrativas sobre o território paulista*. São Paulo, 25 jul. 2020. Instagram: usuário @helio.menezes. Disponível em: <www.instagram.com/p/CDEvKXHH1UJ/>. Acesso em: 07 mar. 2022.

mente o *apagado* da paisagem eram os próprios monumentos, mas o apagamento resultava da ação dos artistas. Seja nas postagens em redes sociais (Figura 2), nos Portais virtuais de cobertura mais ampla, como o UOL, ou em portais mais especializados do campo artístico, como o *ArchDaily*, incorporou-se da parte do curador as declarações ajustadas às metáforas do apagamento, agora, porém, sem a figura do paradoxo: como as projeções eram noturnas, os monumentos eram suportes para imagens de artistas negros e indígenas.[40] Acerca desse procedimento, enxerga Menezes que:

ultimas-noticias/2020/08/04/mostra-contra-o-racismo-usa-projecoes-para-reinventar-monumentos-em-sp.htm>. Acesso em: 06 mar. 2022.

40. Várias imagens da exposição *Vozes contra o racismo* podem ser acessadas no portal

> quando as imagens trazidas pelas artistas reaparecem para a população, são sobretudo imagens que refletem bastante a própria população, seja para trazer uma *história apagada ou escondida* pelo concreto da cidade. As obras são realizadas por artistas que têm disputado também no campo da representação visual, outras narrativas sobre a história do país, outras narrativas sobre a construção de imaginários, de estereótipos e de usos da cidade.[41]

A chave apagamento/invisibilidade reapareceu junto à noção de narrativa, de voz, de história contada, agora sem paradoxo.[42] Assim, na retórica de artistas/curadores, ela oscilou e se faz presente por meio da qualificação dos monumentos a partir de uma série de metáforas sensoriais, em especial, visuais, hápticas e sonoras, *complexas discussões da memória*. Seja através de artistas/curadores negros, como Antônio Obá e Hélio Menezes, artistas brancas, como Gisele Beiguelman e Rosangela Rennó, ou comentadores, como Maurício Meireles e Marcelo Groisman, o problema da derrubada foi desenvolvido em termos de uma metaforologia da imagem dotada ou mobilizadora de olhar e voz.

Importante destacar que todos os sujeitos mencionados possuem formação universitária (frequentemente interdisciplinar) e mantêm diálogo com a academia, arquivos ou galerias, como se pode ver no vocabulário e na apropriação de conceitos acadêmicos que funcionaram metaforicamente no espaço público. Termos como "invisibilizar" e "apagar" tornaram-se recursos heurísticos pelos quais estátuas, histórias e narrativas podiam ser tratadas ao serem vistas e ouvidas como fenômenos artísticos. As metáforas ocupam, portanto, um lugar cognitivo na captura dos eventos e na dinâmica da compreensão e publicização da arte pública.

O que a rigor os termos usados metaforicamente implicam é a interação entre os campos dos fenômenos, uma vez que o leitor era obrigado

---

ArchDaily. No site, logo abaixo da fotografia que apresenta a projeção de motivos de matriz indígena do artista Denilson Baniwa, segue um comentário do curador Hélio Menezes que reforça essa metáfora do apagamento. Ver: *ArchDaily*, 01 jul. 2020. Disponível em: <www.archdaily.com.br/br/945660/vozes-contra-o-racismo-outras-narrativas-sobre-o-territorio-paulista>. Acesso em: 06 mar. 2022.

41. Delaqua, V. "Vozes contra o racismo: outras narrativas sobre o território paulista". *ArchDaily*, 01 jul. 2020. Disponível em: <www.archdaily.com.br/br/945660/vozes-contra-o-racismo-outras-narrativas-sobre-o-territorio-paulista>. Acesso em: 06 mar. 2022.

42. É possível acompanhar todo esse material pelo Instagram do curador: @helio.menezes. Disponível em: <www.instagram.com/helio.menezes/?utm_source=ig_embed&ig_rid=c3697bab-4739-4287-994a-f89462laal49>.

a associar os termos de uma maneira nova. Entendendo rapidamente que, mesmo que a estátua nada fale, ela narra; mesmo que ela seja visível, ela apaga; que, se ela for removida, é como se fosse apagada, mas que seu apagamento é uma forma de narrar e visualizar o que antes era invisibilizado e silenciado; fica evidente, portanto, que se exercitava uma metafórica na qual as imagens eram atos/sujeitos ao olhar e à multivocalidade social.

HISTORIADORES E MONUMENTOS NA PRAÇA PÚBLICA

Os historiadores parecem ter reagido a partir de dois conjuntos de plataformas centrais: a imprensa oficial e os canais de história pública. Grande parte da polêmica nacional foi acionada pelo *tweet* de Lauretino Gomes, em 08 de junho de 2020, que tomou uma reprodução viral gigantesca em redes sociais, *podcasts*, vídeos e jornais. Conhecido por seu papel de escritor de livros de história para o grande público, Gomes acionou uma chave interpretativa comum: as derrubadas agiam anacronicamente à presença dos monumentos, os quais deveriam ser preservados. Uma vez que a imprensa "formadora de opinião" começou a convocar especialistas para falar do assunto, os historiadores estiveram presentes entre eles. Nos canais de imprensa tradicional, reportagens conduzidas por jornalistas procuraram historiadores, que prestaram consultoria sobre o tema, dando entrevistas que foram incorporadas e, frequentemente, modificadas pelo discurso construído pelos jornalistas em jornais ou portais noticiosos, como *Folha de S. Paulo*, *Estadão*, *O Globo*, *Correio Pernambucano*, *Folha de Londrina* e *Sul21*. Tais intervenções aparecem na forma de declarações, entre aspas, em textos escritos, trechos de entrevistas em vídeo ou depoimentos em *podcast* etc. Os historiadores também escreveram textos, ensaios ou comentários para tais entidades. Nos dois casos, conforme a contextualização nos jornais, os discursos foram apropriados e frequentemente ressoaram junto ou em conflito com as posições políticas das entidades informativas.

No que se refere aos canais próprios de história pública, em uma série de *sites*, como *Café História*, informativos ou revistas de divulgação, como *Hhmagazine*, perfis em redes sociais com "aulas abertas" (muito comuns graças à pandemia de Covid-19), bem como canais do YouTube constituídos por laboratórios universitários ou professores *youtubers*, circularam muitas declarações e apresentações de ideias e apropriação

dos eventos. Nesse caso, o escrutínio dos pares atuava no primeiro plano, marcando-se frequentemente a exposição de múltiplos pontos de vista sobre o tema, por vezes, destacando-se alguns nomes em lugar de outros, além da circulação de tais intervenções, acima de tudo, entre professores de história e estudantes universitários.

Já no que diz respeito aos canais formais de imprensa, o debate foi amplamente circulante, as intervenções usaram menos de termos acadêmicos e houve a reivindicação do lugar de especialistas para os historiadores nos jornais. Nos canais de história pública, a especialização conceitual e do vocabulário, assim como o uso de prerrogativas próprias das áreas do conhecimento de atuação dos professores, interviram claramente: desse modo, um professor que trabalha com história da arte e com patrimônio tendia a ser mais matizado e, por vezes, explicitamente contra a derrubada dos monumentos; enquanto, frequentemente, especialistas em relações étnico-raciais tenderam a celebrar explicitamente a derrubada dos monumentos.

Em todos os casos, historiadores agiram como qualificadores dos artefatos, sujeitos e eventos. As intervenções dos historiadores atenderam a algumas demandas informacionais voltadas a perguntas como: o que é um monumento? Para que ele serve? Por que uma estátua é importante? O que é derrubar ou tentar derrubar um monumento? Pode-se derrubar ou agredir monumentos? Qual o significado dessa derrubada? Ainda que tenham proposto respostas de especialistas, os historiadores foram partícipes das emergências dos monumentos como fatos contemporâneos, sujeitos que se apropriaram e modificaram o estatuto das estátuas. Mais do que explicar, os historiadores agiram no tempo presente, construindo as derrubadas ou o *medo* e o *desejo* (veremos) destas como eventos.

O jornal O Globo convocou vários historiadores para explorar o assunto. Ainda no mês de junho, a jornalista Ana Rosa Alves inseriu nos textos muitas metáforas de combustão, ressaltando que as derrubadas de estátuas eram episódios que "incendiaram um debate sobre o papel que os monumentos exercem e seu significado social".[43] Seu texto cita nomes de historiadores brasileiros e estrangeiros para falar a respeito. Segundo Alves, alguns historiadores sustentam que as estátuas são

43. Alves, A. R. "'A praça pública não é lugar para exaltar figuras que causaram tanta dor', diz historiador". O Globo, 14 jun. 2020. Disponível em: <oglobo.globo.com/mundo/a-praca-publica-nao-lugar-para-exaltar-figuras-que-causaram-tanta-dor-diz-historiador-24477825>. Acesso em: 07 mar. 2022.

patrimônio e devem ser preservadas, e que removê-las pode facilitar um "esquecimento da História". Destacando a fala de Amílcar Pereira, especialista em educação e história étnico-racial da UFRJ, a jornalista construía uma divergência. Pereira, nesse sentido, afirmou que a História como disciplina estava em constante construção e que derrubar as estátuas significaria "pôr em xeque a História contada através do patrimônio". O monumento que "conta/fala" a história entrou no debate como uma chave central mobilizada pelos historiadores.[44]

A historiadora gaúcha Caroline Bauer, professora da UFRGS, no jornal digital *Sul21*, decidiu responder às intervenções expostas por jornalistas, como Hélio Schwartsman e João Pereira Coutinho, em colunas publicadas na *Folha de S. Paulo*, no dia 11 de junho de 2020:

> Nós, brancos, não precisamos nos esforçar para construir nossa identidade individual ou coletiva, já que ela sempre esteve presente nos livros didáticos, nas narrativas históricas hegemônicas, nas estátuas e nos patrimônios da cidade onde vivemos. Porém, isso não ocorre com a população negra e os povos originários. Ao manter uma homenagem a um bandeirante, "descobridor", comerciante de escravizados, deslegitimamos, *invisibilizamos*, negamos e *silenciamos*, mais uma vez, as experiências, as memórias e as histórias daqueles que, em conjunto, constituem a maior parte da população brasileira. (grifo nosso)[45]

O trecho acima evidencia uma sistematização da questão: se no início do artigo a autora se apresenta como "historiadora e professora de história, como educadora e no exercício das funções sociais da minha profissão"[46], no decorrer do texto, nomeia diretamente a instância de enunciação racial do passado como coparticipante do monumento ("nós, brancos, não precisamos nos esforçar"), bem como aos sujeitos que não estão presentes no passado que é localizado no espaço público por meio do monumento ("população negra e povos originários"). Tanto Amílcar Pereira como Carolina Bauer investem numa compreensão

44. Idem.

45. Bauer, C. "Homenagear quem?". *Sul21*, 13 jun. 2020. Disponível em: <sul21.com.br/opiniao/2020/06/homenagear-quem-por-caroline-silveira-bauer>. Acesso em: 07 mar. 2022.

46. Inclusive, a autoidentificação era um recurso comum em tais textos e declarações, sendo constantes expressões nas quais os autores se autodeclaravam "como historiadoras(es)" e associavam suas considerações ao lugar social.

das derrubadas, preferindo evitar o termo destruição e destacando os eventos como "ressignificação"[47] do passado.

Dentre as tendências conceituais elaboradas por historiadores, esteve presente a ideia da "destruição" como "ressignificação", produzindo a possibilidade de ressituar o que seria o "apagamento". O termo foi aplicado na concepção de que a história da violência brasileira seria apagada pelos monumentos que são questionados, assim como a própria derrubada funcionaria como uma possibilidade de educar os sujeitos.

A reação dos historiadores aponta para a presença da metáfora do apagamento e da invisibilidade, pois esses eram alguns dos termos que circulavam na imprensa. Existe um dado fundamental no debate, inclusive: porque muitos historiadores, jornalistas, artistas, críticos e políticos qualificaram as derrubadas como apagamento do passado, os historiadores passaram a mobilizar o termo "apagamento" como questão a ser resolvida. Convocado pelo *Estadão*, em reportagem de Brenda Zacharias, Pedro Alves, pesquisador-historiador do coletivo Cartografia Negra, afirmou que: "ao derrubar uma estátua, por exemplo, abre-se a brecha para que mais pessoas perguntem quais foram os motivos desse ato, quem estava representado ali e como desejam que aquele espaço seja ocupado de novo. 'Você muda o rumo da narrativa à força', diz o pesquisador".[48] Importante frisar que esta reportagem, como tantas mais, apresenta imagens da estátua de Edward Colston sendo derrubada: a figura aparece repetida insistentemente como representação paradigmática, um ícone da própria iconoclastia como derrubada de monumentos. A repetição do ícone de Colston marcava a pertinência do tema e a urgência de debatê-lo na imprensa e convocar especialistas como os historiadores.[49]

47. Bauer declara "ressignificação". Bauer, C. "Homenagear quem?". *Sul21*, 13 jun. 2020. Disponível em: <sul21.com.br/opiniao/2020/06/homenagear-quem-por-caroline-silveira-bauer>. Acesso em: 07 mar. 2022.

48. Zacharias, B. "Estátuas racistas devem ser derrubadas? Veja o que dizem historiadores". *Estadão*, 23 jun. 2020. Disponível em: <sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,estatuas-racistas-devem-ser-derrubadas-veja-o-que-dizem-historiadores,70003342049>. Acesso em: 07 mar. 2022.

49. A estátua de Edward Colston sendo derrubada ou caída foi reproduzida na maioria das reportagens e ensaios que tratam do ocorrido. A figura em ato de queda tornou-se um ícone da própria temática da queda das estátuas: a queda de Colston era repetida viralmente em suas constantes reproduções para evidenciar se havia apagamento ou não. Ver, por exemplo, a fotografia de Keir Gravil publicada na reportagem do *Estadão*, 23 jun. 2020. Disponível em: <sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,estatuas-racistas-devem-ser-derrubadas-veja-o-que-dizem-historiadores,70003342049>. Acesso em: 07 mar. 2022.

Numa reportagem da revista *Veja*, uma declaração da historiadora da Universidade de São Paulo, Maria Helena Machado, afasta o medo de que a destruição das estátuas pudesse confundir-se com a destruição da história: "Derrubar qualquer símbolo da escravidão de africanos, indígenas ou de qualquer outro grupo, não é, de forma alguma, destruir a história. Esta continuará a ser. Narrada a partir das pesquisas sérias que centenas de estudiosos especializados realizam dia após dia".[50]

O jornal *A Gazeta* convocou dois historiadores para falar sobre o assunto. Ambos produziram dois ensaios. Pedro Ernesto Fagundes escreveu um pequeno texto com o sugestivo título de *As estátuas gritam*, no qual evidencia o uso metafórico da imagem/monumento dotado de fala ou voz: "Esses artefatos carregam uma intenção de lembrar e celebrar determinados fatos e personagens. Igualmente, todos os monumentos são 'porta-vozes' de um discurso que colabora para o esquecimento de outros fatos históricos 'incômodos'".[51] Ainda que seja contra as derrubadas, Fagundes avalia que os passados problemáticos estão inseridos na praça pública.

Em página dupla, ao lado de seu texto, Evelyn Opsommer, mestra em história, apresentou um texto de contraponto chamado *Mundo sem referências*, no qual compara a destruição das estátuas de ancestrais coloniais aos atos terroristas do Talibã, em 2001, assegurando que, mesmo que os monumentos sejam derrubados, "não se apaga a história, ela ocorreu de qualquer forma".[52] A metáfora do apagamento foi um instrumento para evidenciar o ato de destruição da estátua como uma retirada do passado do espaço público, que, no entanto, não apagaria o próprio passado histórico.

Outros historiadores também entraram em defesa dos monumentos, reivindicando a derrubada como apagamento do passado. Ao UOL,

50. Brito, S. "Derrubada de estátuas: vandalismo ou reparação histórica". *Veja*, 09 jun. 2020. Disponível em: <veja.abril.com.br/brasil/derrubada-de-estatuas-vandalismo-ou-reparacao-historica/>. Acesso em: 07 mar. 2022.

51. Fagundes, P. E. "As estátuas gritam". *A Gazeta*, 09 ago. 2020. Disponível em: <www.agazeta.com.br/um-tema-duas-visoes/o-que-significa-a-derrubada-de-estatuas-para-a-historia-0820>. Acesso em: 07 mar. 2022.

52. Opsommer, E. "Mundo sem referência". *A Gazeta*, 09 ago. 2020. Disponível em: <www.agazeta.com.br/um-tema-duas-visoes/o-que-significa-a-derrubada-de-estatuas-para-a-historia-0820>. Acesso em: 07 mar. 2022.

Paulo Garcez Marins, docente e curador do Museu Paulista, expressou a ideia de inutilidade das derrubadas, pois não permitia a ninguém compreender nada:

> Mais importante que abolir imagens, é nos capacitarmos para discutir essas imagens e outras. Não há possibilidade de nós lidarmos com imagens, sejam elas esculpidas, pintadas, fotográficas, sem que tenhamos em conta o quanto essas imagens são parciais. Ou seja, mais que derrubar um monumento, é importante entender por que ele foi construído, problematizar essa escolha, problematizar o ato de celebrar alguém no passado que hoje é intolerável e, sobretudo, trazer a discussão sobre a construção de memória para o público. (...)
>
> Eu não posso simplesmente retirar a estátua de um bandeirante e *enterrar* junto com isso uma discussão sobre o que é, por exemplo, a destruição de populações indígenas, ou quilombolas, nos séculos 17 e 18, porque essas questões continuam presentes hoje. (...)
>
> Enquanto uma estátua de um bandeirante estiver na praça, a discussão sobre a memória dos bandeirantes e o massacre das populações indígenas, isso estará vivo. A partir do momento em que aquilo sai da praça, da rua, da vista, esse assunto pode simplesmente fenecer. Sumir', diz o curador do Museu do Ipiranga.[53]

Paulo César Garcez Marins ocupa um lugar intermediário entre o artista (pela posição de curador) e o historiógrafo (como formado, doutor em história e docente do Museu Paulista). Ele evita as metáforas do apagamento e prefere outra, com ganho visual equivalente, ao designar que a retirada "da vista" (ao pé da letra) do monumento pode significar (figurativamente) o *enterro* ou *soterramento* do passado que se gostaria de questionar e se poderia fazê-lo usando o patrimônio. Tal metáfora amplia a operação metódica, que é possível quando, em vez de celebrar ou destruir, questiona-se a presença do monumento. Contudo, ele assevera que a não-presença do monumento poderia significar o *sumiço* do passado, uma vez que, literalmente, quem some é apenas a estátua e não o próprio passado.

53. "'Destruir uma estátua não resolve, é preciso discutir a memória', diz historiador". UOL, 11 jun. 2020. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/rfi/2020/06/11/destruir-uma-estatua-nao-resolve-e-preciso-discutir-a-memoria-diz-historiador.htm?cmpid=copiaecola>Acesso em: 07 mar. 2022.

A destruição nunca seria a resposta, porque ela é sempre uma retirada da memória do espaço. Nesse sentido, ao jornal gaúcho *Correio do Povo*, a historiadora Maria José Barreras declarou como compreendia o momento: "Vibrei quando vi, mas racionalmente e em termos de defesa de história, sou absolutamente contra. Que se crie a polêmica, mas não se apague a história".[54] Na mesma reportagem, o historiador Maurício Dorneles afirma que: "Falando como historiador que trabalha justamente nesse formato de conversar sobre patrimônio da cidade, do ponto de vista profissional, as estátuas são importantes. Claro que se é uma escolha pública, tem que ser removida. É preciso se discutir e encontrar um outro lugar mais adequado para receber essas obras. Elas são importantes para que a gente questione".[55] Todavia, o esforço do jornalista Carlos Correa, numa longa análise sobre derrubadas de monumentos, foi usar as contribuições dos historiadores para negar que haja qualquer apagamento. Em vez de apagamento, ele concluía, ocorreria "uma readequação na importância de determinadas figuras".[56]

Para o Jornal *Brasil de Fato*, a jornalista Carolina Oliveira também realizou entrevistas com historiadoras, e anexou várias das declarações destas ao seu discurso de maneira a qualificar o próprio discurso por meio da "autoridade" historiadora. O artigo desenvolve o tópico do apagamento a partir das falas de Susane Jardim e de Heloísa Starling. Das declarações de Jardim, a jornalista elaborou uma apreensão da presença dos monumentos como apagamento: "Nesse processo, a historiadora também enxerga o *apagamento* da memória negra e indígena. 'A memória negra foi varrida, como a memória indígena foi varrida e ninguém questionou (...) A gente sabe que não tem uma estátua de Zeferina do Quilombo do Urubu, por exemplo'".[57] No rol de declarações, a historiadora Heloísa Starling foi quem mais teve as suas declarações coordenadas ao discurso da jornalista:

54. Correa, C. "Derrubada de estátuas de figuras ligadas à escravidão provoca debate sobre reescrever o passado". *Correio do Povo*, 29 jun. 2020. Disponível em: <www.correiodopovo.com.br/especial/derrubada-de-estátuas-de-figuras-ligadas-à-escravidão-provoca-debate-sobre-reescrever-o-passado-1.441932>. Acesso em: 07 mar. 2022.

55. Idem.

56. Idem.

57. Oliveira, C. "O que significa retirar estátuas de escravocratas do espaço público?". *Brasil de Fato*, 15 jun. 2020. Disponível em: <www.brasildefato.com.br/2020/06/15/o-que-significa-retirar-estatuas-de-escravocratas-do-espaco-publico>. Acesso em: 07 mar. 2022.

> Este também é o alerta dado por Heloísa Starling, professora do Departamento de História da Universidade Federal de Minas Gerais e coautora de "Brasil, uma biografia". Segundo Starling, o movimento é legítimo e "correto", mas é necessário evitar o risco de uma possível consequência: a de "*reescrever* ou *apagar* a história". Para a docente, "quanto mais nós sabermos (sic) sobre o passado, mais forte será o tipo de ação que nós vamos construir para que não se repita. É mais importante construirmos uma ação política que detenha o conhecimento do que simplesmente destruir".[58]

Na fusão produzida pelo texto, entre o discurso de Oliveira e o de Starling, as derrubadas poderiam ser corretas, mas uma consequência possível seria a reescrita da história, compreendida curiosamente como *apagamento*. No depoimento de Starling, esta declara que "quando você *apaga* a memória das populações originárias ou das populações afrodescendentes, você está condenando a um destino pior do que a morte".[59] No debate sobre a memória construída no espaço público, a historiadora desenvolvia a metafórica do *apagamento* tanto como consequência das derrubadas como na motivação por tais atos, na medida em que pessoas negras e indígenas são sub-representadas pelo apagamento de sua memória.

Se nos jornais os discursos e as declarações acadêmicas de historiadores foram mais matizados, nos canais de história pública as questões foram sistematicamente abordadas. Nas primeiras semanas dos eventos das derrubadas, tanto no *blog Café História* como na *Hhmagazine* – ambos usados aqui como paradigmas dos canais de história pública – os historiadores mobilizaram novamente a questão. *Blog* conhecido Brasil afora, *Café História* realizou, em 17 de junho, curtas entrevistas com profissionais da área. Ricardo Santhiago[60], professor da Universidade Federal de São Paulo, defendeu o que ele chamou de "atos de rasura" (usos como pixos, manifestações etc.) nos monumentos, afirmando

58. Idem.

59. Idem.

60. O blog convocou quatro historiadores para compartilhar suas impressões iniciais: Ricardo Santhiago, Cristina Meneguello, Paulo Knauss e Evelyn Orrico. Destaque-se que, nos comentários dessa entrada no blog, muitos leitores queixaram-se e indagaram o porquê de, entre os especialistas arrolados pelo *Café História*, não haver historiadores negros. Bruno Leal, responsável pelo blog, prontamente respondeu que era uma das falhas daquela primeira aproximação ao tema. Os comentários em reportagens informativas, textos opinativos, ensaios ou análises publicadas são um dos principais meios pelos quais demandas outras (de cunho moral, político ou étnico-racial) chegam ao público.

que as estruturas sociais não seriam apagadas daquela forma. Por um lado, não desqualificou as derrubadas, porque estas seriam exercícios de cidadania, mas assegurou que seria possível discutir o "método e o repertório" da ação de derrubar. O professor chamou atenção para o uso que fazia do tema das derrubadas nas aulas com seus alunos:

> Então eu sempre saio dessas conversas com os alunos com a convicção de que a gente não deveria tanto *apagar os vestígios* de que as sociedades que nos precederam ou de que outros grupos sociais, com os quais a gente não se identifica, consideraram digno, em certo momento, homenagear essas figuras de racistas, de colonialistas, de ditadores... elaborar um passado que tinha essas figuras como referências. (...) mas saio dessas conversas pensando sempre que é menos interessante *apagar* a história da memória, menos interessante ainda *apagar* o próprio conflito, se for o caso, não derrubar o monumento, subir em cima dele, pichar, intervir das mais variadas formas, retorcendo aquele gesto inicial de homenagem. (grifo nosso)[61]

Na declaração do historiador, potencialmente, "apagam-se" diversas questões: o próprio monumento (vestígio), a história e o conflito que emergem pela presença daquele e não por sua ausência. O uso da metáfora do apagamento por Santhiago visa contrapor-se aos ganhos disruptivos da reação efetiva à presença de memórias racistas, homofóbicas ou misóginas, que podem ser confrontadas a partir da indignação que se expressa na forma da rasura dos monumentos como um todo. Na mesma entrada no blog, Paulo Knauss, professor da Universidade Federal Fluminense e especialista em arte pública, assegura que o passado não seria apagado devido a um monumento que poderia vir a ser derrubado.[62] Evelyn Orrico, professora da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, por sua vez, afirmou que dependendo da perspectiva, pode-se manter ou eliminar o monumento, mas, que do ponto de vista cultural e do ponto de vista histórico, se os monumentos permanecessem no lugar, uma parte da memória não se perderia.[63]

61. Leal, B. "Especialistas comentam derrubadas de monumentos e estátuas pelo mundo". *Café História*, 17 jun. 2020. Disponível em: <www.cafehistoria.com.br/especialistas-comentam-derrubada-de-estatuas-pelo-mundo>. Acesso em: 07 mar. 2022.

62. Idem.

63. As metáforas do apagamento e da invisibilidade já circulavam no *Café História* desde anos anteriores, notadamente, na época dos acontecimentos de Charlottesville. Os termos circulam entre historiadores há décadas no que se refere, no mínimo, à maioria

Na revista *Hhmagazine*, foram publicados inúmeros textos produzidos por historiadores sobre o tema, dos quais destacamos apenas dois. Um deles, o de Alexandre Avelar[64], professor da Universidade Federal de Uberlândia, aborda a derrubada dos monumentos como uma "educação pela derrubada"[65], evidenciando, com cuidado, a formação do debate público, inclusive europeu, sobre o tema. No texto de Avelar, apareciam novamente as metáforas da invisibilidade; mas, por outro lado, parte de seu argumento era para desfazer a ideia de apagamento da história que interpretações conservadoras estavam desenvolvendo sobre o tema, segundo a qual a derrubada de um monumento representava "nada menos do que a destruição da história, o apagamento do passado".[66] Para o autor, "derrubar uma estátua não deveria ser visto como o apagamento da história, mas justamente o oposto".[67] Em um uso da figura do paradoxo, derrubar uma estátua seria, em vez de apagar, desenhar/inscrever a memória que falta no espaço público. A abordagem de Avelar, nesse sentido, foi também a partir do conceito de ressignificação, noção que permitia afirmar que "A derrubada das estátuas, portanto, não apaga a história, mas dota-a de novos significados e rumos".[68] Ao contrário, novamente em paradoxo, era a presença da estátua que "apagava":

> Apesar de suas pretensões à eternidade (...) Para cada estátua levantada, são incontáveis as *histórias apagadas* e os sujeitos interditados no espaço público. Como inscrição disputada no interior da vida política das cidades, a edificação desses monumentos de pedra e bronze está longe de ser um momento de comunhão perfeita.[69]

das discussões sobre memória social, fazendo parte da conceitualidade metafórica dessa discussão.

64. Avelar, A. "A educação pela derrubada". *HHmagazine*, 08 jul. 2020. Disponível em: <hhmagazine.com.br/a-educacao-pela-derrubada>. Acesso em: 07 mar. 2022.

65. O texto de Avelar fez um painel, apontando as contradições da maneira como historiadores propõem a explicação e a contextualização como antídotos pouco efetivos em oposição às contradições sociais, as quais as derrubadas claramente atendiam com mais eficácia e velocidade.

66. Avelar, A. "A educação pela derrubada". *HHmagazine*, 08 jul. 2020. Disponível em: <hhmagazine.com.br/a-educacao-pela-derrubada>. Acesso em: 07 mar. 2022.

67. Idem.

68. Idem.

69. Idem.

As histórias apagadas são as dos sujeitos invisibilizados pela memória, que se propõe eterna como estátua. Avelar partia da chave disciplinar da distinção entre vestígio, documento e monumento. A estátua, de acordo com essa perspectiva, seria esse último elemento, não o passado em si: "Estátuas e monumentos são, em certo sentido, anti-históricas, na medida em que representam memórias que atravessam o tempo isentas de críticas e desacordos".[70] Haveria, portanto, algo de um jogo entre invisível/visível no "Curioso movimento de ideias, quase frenético, em relação a objetos que são praticamente *invisíveis* no nosso cotidiano, exceto quando eles não mais estão lá ou estão no chão ou no fundo de rios".[71] Assim, o artefato que apagaria essas histórias, a exemplo das "estátuas de traficantes de escravos e de colonizadores, que só puderam ser *visíveis* em nosso cotidiano em função de uma brutal assimetria que tocava não apenas nas relações materiais entre brancos e negros, mas também na produção simbólica de memórias e narrativas do passado".[72]

Novamente aparecia a metáfora, segundo a qual seria a brutalidade da destruição que construiria a visibilidade da estátua. Em texto que publicamos na mesma *Hhmagazine*, levamos ao limite a metafórica de eventos que definidos, naquele momento, como iconoclastia. Assumindo a ideia de que todos os sujeitos são dotados de perspectiva (e com isso de visão), afirmamos que até as estátuas seriam dotadas de olhar. Contudo, apontamos também o que se podia considerar ser um equívoco, qual seja, o uso das metáforas da invisibilidade e da mudez (silenciamento) como um vício de linguagem iconoclasta adotado por muitos comentadores, inclusive, historiadores. A partir disso, propunha-se no lugar, curiosamente, novas metáforas:

> Para muita gente trata-se de imagens do passado que não passou, uma vez que o racismo continua vigente. Não se trata de *invisibilidade*; as expressões mais justas podem ser *cegueira e surdez* de artistas, intelectuais e outros que apenas agora, quando as estátuas vão ao chão ou são sujeitas a alguma forma de violência, finalmente, percebem que elas incomodam seriamente alguém. Se uma escultura caiu hoje, muito provavelmente, já existe alguma

70. Idem.

71. Idem.

72. Idem.

reclamação contra ela. Mais provavelmente muita reclamação. Apenas não se queria ouvir.[73]

Observando pelo prisma acima, trabalhamos diretamente na chave da imagem dotada de voz ou fala e da imagem/artefato, que era compreendida por uma troca do visível-invisível, mas atribuímos essas categorias tanto como faculdades das estátuas e como dos intelectuais, que podiam ser pensados como *cegos* ou *surdos* conforme não conseguissem ver ou ouvir as histórias que eram contadas pela presença (*visualidade*) e ausência dos monumentos e pela maneira como as populações negras e indígenas se relacionam com aqueles artefatos. O paradoxo da imagem vista/invisível, muda/falante, da história/passado visível/invisível ou falante/silenciada continuava no cerne do raciocínio sobre a memória presente nos monumentos. Perceba-se, nesse âmbito, que naquele momento, mesmo os sujeitos mais disciplinarizados ou especializados, como os historiadores, tornaram-se agentes/pacientes de obras visuais e passaram a agir de maneira que remete a uma certa *práxis* visual, na qual obra (estátua) e sujeitos (representados e não representados) intercalavam-se.

A METÁFORA COMO ESTRATÉGIA

O uso de metáforas para comentar o que fazer com os monumentos não é coisa nova. Sabe-se que os usos dos monumentos, inclusive, os usos iconoclastas não são novos. A iconoclastia ou a destruição de imagens parece impor uma certa operatória performática, que inclui formas de ações físicas violentas às estátuas de modalidade recorrente: elas são agredidas, despedaçadas, decapitadas, arrastadas, afogadas, enforcadas, açoitadas etc. Os textos informativos na imprensa, no ano de 2020, ressaltaram esse tipo de coisa: a começar no espetáculo dos vídeos do açoite público da imagem de Edward Colston, que culminou no afogamento da estátua, bem como as seguintes decapitações de Colombo nos Estados Unidos e nas tintas vermelhas jogadas em Leopoldo II, na Bélgica.[74] De modo que tudo acumulou uma certa visualidade,

73. Santiago Jr., F. C. F. "A derrubada, a perspectiva e o antirracismo". *HHmagazine*, 17 jun. 2020. Disponível em: <hhmagazine.com.br/a-derrubada-a-perspectiva-e-o-antirracismo-sobre-monumentos-caidos>. Acesso em: 07 mar. 2022.

74. Seria possível fazer uma série ampla de fotografia pública nesse sentido, que circulou na imprensa, apenas nos séculos XX e XXI. Recorde-se, por exemplo, a famosa foto da cabeça arrancada da estátua de Stalin, na crise de Budapeste, Hungria, em 1956,

na qual as imagens eram corpos que podiam ser agredidos como se fossem dotados de vida própria.

Existe uma *funcionalidade substitutiva* (Bredekamp, 2015) nessas performances em dois sentidos: primeiro, as imagens foram agredidas como se fossem corpos vivos (a rigor uma estátua não tem cabeça, senão como figura plástica); segundo, elas são imagens de culto político, substitutas dos seus adoradores; ou seja, agredir Colston foi como agredir aos racistas; assim como proteger as estátuas dos confederados, em Charlottesville, nos Estados Unidos, em 2017, era como proteger os valores dos racistas (Santiago Jr., 2021). Frequentemente, a agressão de imagens, de 2020 em diante, tal como nos tantos casos históricos de iconoclastia, adquiriu uma expressão punitiva das figuras, que podiam ser danificadas como se fossem pessoas, punindo simbolicamente os próprios adoradores ou defensores das estátuas. Deve estar claro que a iconoclastia é uma relação de *agon* com as imagens.

A essa performance corporal – tanto dos manifestantes como das imagens – parece corresponder uma performance discursiva, que opera por uma metafórica sensorial de modalidade hápticas, visuais e orais na relação com os monumentos. É por meio disso que são construídas as qualificações dos eventos, dos sujeitos e das próprias estátuas. Nesse contexto, artistas e historiadores, cada qual a partir de demandas do seu campo de atuação, trabalharam tais metáforas, conferindo vozes e olhares às estátuas por meio das metáforas da fala/silêncio das estátuas, do passado, dos sujeitos que elas representam; e do apagamento do monumento, dos sujeitos, do passado e da própria história; assim como da invisibilidade, também dos monumentos, dos sujeitos, da história.

O foco dos artistas voltou-se à *invisibilidade* dos artefatos e dos sujeitos, metáfora mais fundamental desse processo. Já entre os historiadores, se a invisibilidade aparecia, foi a metáfora do *apagamento* a mais

como caso paradigmático. No século XXI, há muitos exemplos em escala internacional: a estátua encapuzada e depois arrastada de Sadam Hussein, no Iraque, em 2003; o protesto indígena com sangue no Monumento às Bandeiras, em São Paulo, em 2013; algumas das derrubadas das estátuas comunistas na Ucrânia, de 2014 em diante; o açoite de Cecil de Rhodes, na Cidade do Cabo, na África do Sul, em 2015; os chutes e açoites das esculturas em Palmira, na Síria, pelo Estado Islâmico, em 2016; o auto de fé das estátuas coloniais em Temulco e Santiago, no Chile, em 2019; ou do Borba Gato em São Paulo, em 2021. Pensando em casos menos famosos, mas muito cotidianos, as agressões aos monumentos afro-brasileiros, no Brasil, em cidades como Salvador e Natal, com imagens de orixás tendo membros arrancados ou sendo alvos de tiros de revólveres, amplia-se sobremaneira esse inventário iconoclasta, principalmente a partir de bases racistas.

presente, acompanhada pela da voz – tanto a que se manifesta por meio da estátua como a que ela *silencia*. Comum a artistas e historiadores esteve o uso dessas metáforas deslocadas por uma abordagem da memória: os monumentos foram concebidos como memórias materializadas na praça pública, que ocultavam memórias dos sujeitos que passaram a se rebelar contra as estátuas. Essas metáforas moviam um conjunto de noções de imagens e memórias que transita entre o visível e o não-visível/invisível. Ou seja, toda essa operatória, portanto, era uma metafórica espectral, que se deslocava entre o que aparecia à luz ou permanecia não-visível ou silenciado. A operatória iconoclasta, nesse caso, foi apropriada por uma operatória memorial, que tentou a todo custo fazer respirar os conflitos sociais e raciais que estruturam a construção artística que funcionava como história pública. Importante frisar, porém, como as palavras de pessoas negras foram as que mais fortemente ressaltaram o racismo estrutural que embasava a política monumental herdada do século XIX.

Essa metafórica permitia uma apropriação que tem importantes consequências performáticas. A primeira delas é que os discursos de artistas e historiadores na imprensa funcionavam como posicionadores dos sujeitos no conflito que se abria quando se derrubavam imagens em um *agon* comunitário. Uma parcela do debate focou nas figuras derrubadas fora do Brasil, e ficou evidente nas intervenções a favor ou contra os monumentos certa ansiedade frente à possibilidade da queda dessas estátuas no próprio Brasil. O medo do sumiço das imagens, raramente, é apenas um medo pelo sumiço delas. Conferir vida às imagens que ainda nem caíram é uma estratégia para enfrentar e canalizar os desconfortos que elas acionam.

Isso ocorre entre os sujeitos com o discurso mais especializado possível. Não por acaso, mesmo mobilizando distinções metódicas, a exemplo das diferenças entre vestígio, documento e monumento, ou usando estratégicas críticas, como o par documento/monumento, artistas e historiadores continuam conferindo vida às imagens para *fazer respirar os conflitos que enxergam/ouvem* nelas.[75] Evidentemente, em cada campo profissional, a metafórica da vida das estátuas tem sua própria dinâmica. Os artistas coligam-se à histórica destruição contínua de imagens e de obras de arte que marcaram as sociedades com crenças

75. Aqui, adotamos a própria metafórica como estratégia de sua compreensão: conflitos não respiram, mas podem ser visualizados se se "confere vida" às imagens no ato de destruí-las.

hebraico-cristãs e suas variações laicas (Gamboni, 2014), nas quais eles trabalharam para construir, substituir ou negativizar a arte no espaço público nas mudanças entre regimes e poderes constituídos que localizaram histórias no espaço público. As imagens da arte choram, gritam, falam, olham e são destruídas há séculos numa relação nada sutil entre iconofilia e iconofobia (Mondzain, 2014).

Já os historiadores, desde o século XIX, estiveram envolvidos na feitura de monumentos e na crítica destes, também colaborando ou se afastando dos poderes constituídos. Em plena pandemia de Covid-19, historiadores e artistas retomam a antropomorfização dos monumentos. Nossa hipótese é que há algo mais do que uma metáfora com fins esclarecedores. Nas derrubadas dos monumentos, "a voz" das estátuas é a *maneira* discursiva de desenvolver o debate sobre a memória no espaço público. Mais importante ainda é que a capacidade do monumento de falar/contar/dizer está atrelada diretamente à sua qualidade visual, como objeto de/com olhar. A estatuária dá-se a ver, bem como permite o espelhamento dos sujeitos e grupos sociais que punem ou descartam imagens como se fossem pessoas.

A operatória iconoclasta funcionou inclusive porque *mantém* os sujeitos envolvidos como *espectadores* da estatuária. A imaginária pública monumental transforma os cidadãos em sujeitos do/no espetáculo memorial, oferecendo-se ao culto do passado. Essa condição de espectadores fica evidente nas metáforas que foram usadas na imprensa para constituir paradigmas que permitiam aos sujeitos organizar o entendimento sobre as derrubadas e protestos (reais ou desejados) e construí-las como acontecimentos em narrativas explicativas.

As narrativas construídas ao redor da ideia dos monumentos como obras de arte, ou como memória/imagem do poder, ou como apagamento/invisibilização de histórias dos povos afro-indígenas, foram instrumentos, na imprensa, que os sujeitos usaram para participar do espaço público, conferindo inteligibilidade aos fatos que acionavam muitos conflitos sociais e raciais. Demarcava-se, por fim, a moralidade (estética, histórica ou política) dos sujeitos e dos acontecimentos, expressando desconforto e/ou entusiasmo de historiadores, jornalistas, artistas, políticos etc. Os termos permitiam localizar e moralizar monumentos e pessoas – manifestantes ou comentadores – como criminosos, progressistas, conservadores, colonialistas ou racistas. Perceba-se que muitas classificações morais gravitavam na discussão pública na qual se afirmava uma *semântica* dos fatos, por meio da qual monumentos e

sujeitos emergiam em *multiperspectiva* e *multivocalidade* segundo a maneira como eram usados.

Esse movimento circunstancial está ligado, em curto prazo, evidentemente aos fenômenos da pandemia de Covid-19, que tem potencializado o racismo estrutural da sociedade brasileira e suas dinâmicas específicas de políticas de memória no pós-ditadura militar. A onda de derrubadas e discursos sobre possíveis quedas, que ocuparam artistas e historiadores como se fossem realidades nacionais, permitiu mobilizar desconfortos acumulados na desigualdade da organização social do Brasil: entre as elites brancas que criaram a cartografia base da estatuária nacional e as demandas dos diversos sujeitos subalternos abre-se o abismo.

Se a pandemia confere um certo *Zeitgeist* aos últimos anos (2019-2021), desde que a voz de George Floyd viralizou nas plataformas digitais, em 25 de maio de 2020, dizendo que não conseguia respirar, apresentando a dificuldade de milhões de pessoas, notadamente, das populações negras e pobres, que recebiam o impacto da pandemia de Covid-19, as derrubadas recentes parecem metaforizar privação de fôlego (afogamento, enforcamento ou decapitação). Fazer respirar conflitos é outra metáfora pela qual poderíamos pensar as intervenções de artistas e historiadores. No abismo social brasileiro, ressaltar o fôlego (a vida) quando este é roubado por esforço sistemático ou negligência[76] parece ser um caminho de participação no espaço público.

REFERÊNCIAS

Belting, H. **Antropologia delle immagini**. Roma: Carocci, 2013.

Bredekamp, H. **Immagine che ci guardano: Teoria dell'atto iconico**. Milão: Cortina, 2015.

Foster, H. **O retorno do real: A vanguarda no final do século XX**. São Paulo: Cosac e Naify, 2014.

Foxall, A. "A Contested Landscape: Monuments, Public Memory, and Post-Soviet Identity in Stavropol' Russia". **Communist and post-communist studies**, n. 46, p. 167-78, 2013.

Gamboni, D. **La destrucción del arte: Iconoclasia y vandalismo desde la revolución francesa**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2014.

76. Em julho de 2021, o Brasil ultrapassou a marca dos 545 mil mortos por motivos de Covid-19.

Knauss, P. "A interpretação do Brasil na escultura pública: Arte, memória e história". **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, v. 171, p. 219-32, 2010.

Le Goff. J. **História e Memória**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

Mauad, A. M. "Por uma atitude historiadora: Artes visuais e o futuro do passado". In: Nascimento, F.; Silva, J. C.; Chaves, R. S. (org.). **A forja do tempo: Artes, vanguardas diante do contemporâneo**. Teresina: EDUFPI, 2016. p. 233-53

_____. "Entre tempos e olhares: Sobre a noção de testemunho na prática artística de Rosângela Rennó". **História Oral**, v. 21, n. 2, p. 1-24, 2018.

Mitchell, W. J. T. **Clonning Terror: The War of Images, 9/11 to the Present**. Chicago, IL: The University Chicago Press, 2011.

Mondzain, M. -J. "A imagem entre previdência e destinação". In: Alloa, E. (org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 39-54.

Oliveira, M. M. D.; Oliveira, I. F. "A formação do profissional de história na contemporaneidade". **Mouseion**, v. 19, p. 109-25, 2014.

Rennó, R. "A imagem persistente". **Artes Visuais**, v. 24, n. 5, 2019a.

_____. **Good Apples / Bad Apples** [proposta para um documento/monumento]. Folder. São Paulo: Galeria Vermelho, 2019b.

Santiago Jr., F. C. F. "De São Paulo a Charlottesville: Derrubada e questionamento de monumentos como casos de iconoclastia política da história pública". In: Borges, V.; Rosa, R. R. (org.). **História pública e história do tempo presente**. São Paulo: Letra e Voz, 2021. p. 122-44.

Seligmann-Silva, M. **O local da diferença**. São Paulo: Editora 34, 2005.

Williams, P. "The Afterlife of Communist Statuary: Hungary's Szoborpark and Lithuania's Grutas Park". **Forum for modern languages studies**, v. 44, n. 2, p. 185-98, 2008.

ALVARO NUNES

A desmonumentalização do passado em O *anno de* 1798 (1975)*

O FILME E O AVESSO DA HISTÓRIA[1]

A presença de filmes de temática histórica na cinematografia brasileira foi esporádica até a década de 1970, quando a partir de então houve uma intensa produção de filmes do gênero, tanto de ficção quanto documentários, devido em parte a "determinadas pressões políticas e administrativas", entre as quais o estímulo do Ministério da Educação, órgão que chegou a sugerir temas e apresentar modelos (Bernardet, 2005, p. 325-34). Ainda que em termos de produção a década de 1970 tenha apre-

---

* Este texto é uma adaptação de parte da dissertação de mestrado do autor, defendida em 2021 no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná, linha de pesquisa Arte, Memória e Narrativa, intitulada "O avesso do espetáculo: tensões sociais e estéticas no cinema de Arthur Omar (1972-1975)", sob orientação da professora Dra. Rosane Kaminski. A pesquisa foi realizada com bolsa concedida pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

1. O termo ecoa um texto de Ismail Xavier intitulado "O avesso do Brasil", publicado na *Folha de S. Paulo* em 1997, que versa sobre o filme *Triste Trópico* (1974). Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/1/19/mais!/15.html>. Acesso em: 25 out. 2021.

sentado um novo cenário para os filmes de temáticas históricas, não houve mudança significativa no tratamento do passado pelo cinema.[2] Conforme Jean-Claude Bernardet (2005, p. 325-34) a estética incentivada pelo governo e sustentada pela crítica era a mesma que se fazia desde o início do século XX no âmbito do filme histórico: "A concepção heroica e pomposa da história, os grandes vultos, a história pacífica (...) imagens como se fossem a própria história (...) a história como se eu estivesse vendo (...) relação de familiaridade com a história (...) a reconstituição 'autêntica'". Bernardet chama esta concepção estética e ideológica da história de "naturalista". Não obstante, algumas poucas produções experimentais recusaram a estética naturalista e, assim, contribuíram para que novas relações entre cinema e história fossem instauradas. Umas dessas produções se chama *O anno de 1798*[3], curta-metragem dirigido por Arthur Omar e lançado em 1975.[4]

O filme, rodado no Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, é classificado pelo cineasta como um *antidocumentário*[5] e tem como tema a Revolta dos Alfaiates, movimento emancipatório ocorrido na Bahia no final do século XVIII com participações de pessoas proeminentes da sociedade e populares. É sabido deste evento que as elites, que direcionaram o povo com ideias que tomaram conhecimento durante estudos na Europa, foram poupadas do inquérito. Dos indiciados, todos populares, quatro trabalhadores negros foram condenados à forca. No filme,

2. É importante salientar que, embora em menor número frente às produções convencionais, os filmes históricos realizados por egressos do cinema novo não se limitavam à estética naturalista. *Os Inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972) é, talvez, o expoente máximo de um conjunto de filmes não alinhados à estética naturalista e nem ao discurso oficial. Esses filmes apresentam, sobretudo, soluções dramáticas e estéticas nos procedimentos teatrais de Bertold Brecht, construindo uma forma de representar a história que se opõe aos cânones da narrativa clássica ou naturalista. *O anno de 1798* radicalizou essas experiências cinematográficas com a temática histórica.

3. Omar, A. *O Anno de 1798* (1975, 35 mm, 15 min).

4. O filme tem 17 minutos de duração e foi produzido pela Melopéia, produtora independente criada por Omar, em parceria com a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Contou com a direção de fotografia em preto e branco de Edgar Moura, montagem de Ricardo Miranda e direção musical de Cirilo Gonot. Em 1975, o filme recebeu Menção honrosa no IV Festival Brasileiro do Curta-Metragem. Além de correr festivais e mostras, o filme teve exibições na Cinemateca do MAM-RJ.

5. Omar defendeu a ideia do *antidocumentário* como solução estética para tratar dos problemas do real no cinema em um ensaio intitulado "O universo próprio do documentário filmado" (1974). O texto teve uma versão ampliada e publicada em 1978 na *Revista de Cultura Vozes*. Além de *O anno de 1798*, Omar denominou *antidocumentários* os filmes *Congo* (1972, 35 mm, 11 min) e *Triste Trópico* (1974, 35 mm, 80 min).

nada de reconstituição, imagens ilustrativas, dramatização, convenções narrativas, documentarismo.[6] O que se vê desfilar na tela são imagens e sons agenciados de maneira disjuntiva. Uma desconstrução crítica da representação objetivista da história. O filme se defronta, portanto, com a naturalização da lógica contínua das imagens, isto é, sua estética recusa as regras ideológicas do regime representativo e as imagens reduzidas à impressão de realidade. Suas imagens forçam o pensamento a pensar (Deleuze, 2018), já que nos tiram de nossa zona de conforto enquanto espectadores que buscam o familiar, "o conhecido, o seguro, a boa mercadoria" (Brecht, 1967). Neste sentido, o filme não busca somente uma "tendência política correta", "justa", mas também uma tendência, cinematográfica, acrescentamos, "correta" (Benjamin, 1987a, p. 120-36). As breves frases acerca da vida dos quatro negros condenados, provenientes dos processos criminais[7], entram em choque com imagens de réplicas de esculturas greco-romanas, criando um efeito ambíguo, uma vez que a um só tempo suscita a violência do passado colonial e o lirismo de vidas singulares que lutaram contra o poder estabelecido.

O anno de 1798 é o menos conhecido dos filmes classificados como *antidocumentários* e, consequentemente, possui poucas análises críticas e acadêmicas se comparado a *Congo* (1972) e *Triste Trópico* (1974). Jean-Claude Bernardet (1982) foi um dos primeiros estudiosos a escrever sobre o filme, ainda no início dos anos 1980.[8] Guiomar Ramos, nos anos 1990, pesquisou os filmes de Omar realizados na década de 1970 e inseriu *O anno de 1798* como um de seus objetos de análise. A autora publicou pelo menos dois textos que analisam o filme (Ramos, 2004, 2014). Ismail Xavier aponta *O anno de 1978* como um dos "poucos trabalhos experimentais que discutiram a questão de como representar a história, como estabelecer recortes na experiência visual e sonora de modo a despertar a reflexão" (Xavier, 2001, p. 97). De fato, uma das discussões centrais do filme é o problema da representação da história pelo cinema.[9] Como fazer um filme sobre eventos pretéritos tão distantes no

6. Nesta época, Omar confrontava-se com um cinema documentário inspirado na estilística do direto, mas que por aqui assumiu os contornos de um "modelo sociológico". Ver: Bernardet (2003).

7. O filme faz questão de enfatizar a maneira pela qual os populares aparecem em documentos históricos.

8. Trata-se de uma coletânea de artigos, e num deles Bernardet tece um breve comentário sobre o filme de Omar (Bernardet, 1982).

9. Em três artigos que tivemos acesso publicados por Omar no início da década de 1970,

tempo, "de modo a despertar a reflexão"? Como falar do outro sem cair em generalizações, estereótipos ou tomar o lugar (representar) daquele a quem se propôs dar a voz?

Conforme argumentaremos na análise que se segue, *O anno de 1798* recusa a representação da história e, em vez disso, insere o filme em um debate sobre a arte modernista para em seguida tensionar as significações dominantes e a monumentalização do passado. Em sua segunda parte, propõe a produção de novas subjetividades ao colocar em jogo um mínimo de informações acerca da vida dos quatro personagens condenados à morte durante a Revolta dos Alfaiates, a fim de evitar reduzir vidas singulares às regras do sistema representacional. As parcas informações acerca dos quatro personagens do filme tornam suas vidas potentes, enigmáticas, singulares. Por meio da montagem, as poucas palavras sobre cada um dos quatro homens se chocam com imagens do poder representadas pelas réplicas de esculturas greco-romanas "brancas". Neste sentido, há um confronto entre *poemas-vidas*, para usar o termo proposto por Michel Foucault (2003, p. 203-22), e as regras do regime representativo que tornam a cultura eurocêntrica "heroica". De um lado, as intensidades (a voz de Ana Cândida, os devires, gestos, os *poemas-vidas*, a trilha musical, a dança de Lélia González); de outro, as significações dominantes (pinturas religiosas, pinturas que representam a realeza, moldagens de esculturas greco-romanas, paisagens rostificadas). Trata-se, portanto, não de um filme biográfico sobre os quatro homens, pois na medida em que as quatro vidas "reais", suscitadas em breves frases, são diretamente confrontadas com os dispositivos que as reprimem, produz-se mais um "efeito de verdade" do que uma verdade histórica.

Na sequência final o filme parece operar, portanto, a partir do choque entre modos de existência e imagens do poder a fim de produzir um enunciado coletivo. Esta hipótese nos leva a pensar que o filme, realizado em um contexto de derrota das guerrilhas revolucionárias pela ditadura militar, propõe a resistência a partir de modos de existência e suas intensidades. Em nossa análise fílmica, inspirada em conceitos da filosofia contemporânea, dividimos o filme em duas partes. A primeira parte apresenta e tensiona o *grande significante* e a rede de significantes que lhe dão sustentação. A segunda parte apresenta imagens que representam poder arrastadas por *vetores loucos* que abrem *linhas de fuga* e, assim, possibilidades de produção de novas subjetividades.

o cineasta se dedica a discutir os problemas na relação entre cinema e história. São eles: "Um gênero novo no cinema nacional", "O problema fundamental do cinema" e "Um filme-chave em discussão", todos publicados em 1972 no jornal carioca *Correio da Manhã*.

O CINEMA NA HISTÓRIA: INVESTIGAÇÃO CINEMATOGRÁFICA DA "ALMA DOS CRENTES"

A primeira cena de *O anno de 1798* é um plano aberto com câmera fixa que mostra uma sala do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Na parede da sala está instalada uma pintura que, conforme a tradição cristã, representa uma das aparições de Jesus Cristo. O plano tem duração de cerca de dez segundos e é seguido por uma sequência que mostra uma multidão em uma procissão de Corpus Christi. Podemos ver a pintura cristã presente no filme como agenciamento de poder que age por significante e se exerce sobre os sujeitos. Em voz *over*, Ana Cândida, contadora de histórias, narra uma cena que diz ter imaginado. O relato tem início no primeiro plano e segue até o final da sequência que mostra o cortejo. A cena descrita por Ana Cândida é bastante peculiar e menciona "um lugar estranho", "úmido" e "brumoso" onde havia "raízes multicoloridas" no chão, uma lagoa, rãs e homens anfíbios. O relato se assemelha ao método psicanalítico da livre associação, mas o que vemos são imagens de uma procissão de Corpus Christi. O método cinematográfico de investigação do inconsciente inclui o rosto, o gesto, o olhar, o comportamento, o movimento.

A câmera passeia pela multidão e apreende justamente os rostos, olhares, gestos e movimentos no que parece uma investigação acerca do comportamento dos cristãos no ato religioso. É possível estabelecer uma relação entre as imagens da procissão no filme de Omar e um evento protagonizado pelo artista Flávio de Carvalho em São Paulo no ano de 1931. Com o objetivo de fazer uma "experiência" para "desvendar a alma dos crentes", o artista percorreu, em sentido contrário, uma procissão de Corpus Christi. Vestindo um "chapéu verde" e lançando "olhares lascivos para algumas mulheres", o artista logo atraiu a ira da multidão (Kaminski, 2020, p. 53).

Flávio de Carvalho afirma ter ouvido gritos que pediam seu linchamento e outros que o chamavam de comunista. Não existem registros fotográficos e nem fílmicos do evento, que repercutiu em matérias de jornais publicados na época e em um livro escrito pelo próprio artista,

que denominou o ocorrido como *Experiência n.* 2 (Kaminski, 2020, p. 53). O artista interpretou sua experiência à luz da noção psicanalítica de psicologia das massas. No filme de Omar, o relato de Ana Cândida, que conforme mencionamos remete a uma sessão de psicanálise, sobreposto às imagens da procissão, aproxima a experiência fílmica de Omar da experiência de Flávio de Carvalho décadas antes. Omar parece ter querido repetir o evento, mas desta vez registrou-o com a câmera de cinema.

Na sequência da procissão, a câmera "implicada" na cena assume a tarefa de expor o assujeitamento do espírito à obediência, à submissão aos significantes e às ordens dos burocratas. Este início do filme parece investigar os modos de sujeição, o exercício do poder, para falar como Michel Foucault (2004). Parece, enfim, buscar expor um "rosto" assujeitado para trazer à luz a atualidade de uma virtualidade que domina. A câmera na mão em meio à multidão constrói um olhar afetado, uma vez que nos faz ver ao mesmo tempo que somos olhados, para retomar as proposições de Didi-Huberman (2018, p. 49). Esta implicação parece buscar construir um estranhamento. A sequência inicial de *O anno de* 1798 atualiza um evento importante da história da arte no Brasil para inserir o cinema no debate de uma arte modernista. O que está em jogo não é o corpo do artista, mas sim o corpo do próprio cinema. Neste sentido, é possível afirmar que Omar buscou, assim como Flávio de Carvalho, "desvendar a alma dos crentes", mas desta vez com toda a potência técnica e afetiva do cinema.

O CINEMA E AS DEFORMAÇÕES HISTÓRICAS: INTERVENÇÕES NO "SIGNIFICANTE DO DÉSPOTA"

O que parece comum aos *antidocumentários*, muito diferentes entre si, é a vontade de escapar aos modelos, ou conforme Deleuze e Guattari (1996, p. 32) "escapar ao rosto, desfazer o rosto e as rostificações, tornar-se imperceptível, tornar-se clandestino". Uma vontade, portanto, de destruir o "rosto" do cinema enquanto linguagem hegemônica consagrada pelo cinema industrial.

Após a sequência de abertura, vemos cartelas com o título do filme e os créditos de produção. Na banda sonora, ouvimos o início da música *Goin' Out Of My Head*, do conjunto *Little Anthony And The Imperials*, na versão de Frank Sinatra. O filme segue com um plano geral de longa duração com câmera fixa que mostra outra sala do MAM-RJ. Na parede ao fundo, a reprodução de uma pintura histórica do artista italiano Domenico Pellegrini representa Dom João VI como príncipe regente (1805). Ao lado esquerdo da obra está uma escada. Inicia-se uma narração em voz *over*, típica de documentários jornalísticos, que relata uma síntese do sistema de exploração econômica da colônia pela metrópole. Embora o tom da narração esteja de acordo com o modelo canônico de documentários tradicionais, o texto lido traz elementos arcaicos da língua, promovendo um confronto interessante entre os códigos da linguagem do documentário e a língua portuguesa falada durante o período histórico abordado no filme. Enfatiza-se, com este choque, a distância entre o produto historiográfico e o passado histórico.[10]

A pintura de Dom João VI é então reenquadrada, em plano aproximado. Neste plano, a sombra da escada se sobrepõe à pintura, invadindo o campo pictorial. Esta intervenção parece buscar desfazer significações dominantes por meio de intervenções sobre a luz. O efeito de *fade in* e *fade out*, utilizado em toda a mudança de plano desta sequência, faz a transição para outra imagem de pintura histórica. Desta vez, a câmera passeia pela moldura da obra *Descobrimento do Brasil* (1899), de Aurélio de Figueiredo, numa possível referência à moldura dourada como ostentação alinhada à representação da história heroica produzida pelas elites. Contra a história fabulosa, pomposa, Omar parece buscar erigir um efeito de verdade.

Na próxima cena, a câmera enquadra um letreiro fixado em uma porta com a seguinte frase: "Aula de perspectiva e sombras". Alguns segundos de penumbra tomam a tela, até que o refletor é acionado e ilumina o local. Após isto, uma grande janela é enquadrada. Ao lado dela, é possível ver uma pintura histórica de autoria de Pedro Américo representando o Imperador Dom Pedro I (1879). Uma panorâmica horizontal se move para a esquerda até enquadrar a pintura que representa o Imperador Dom Pedro I.

A cena é então repetida para endossar a renúncia total aos valores eternos (Benjamin, 1987b). Estas sequências heterogêneas rompem com o esquema representativo tradicional ao desfazer as conexões lógicas entre imagens e sons. Podemos ver nesse movimento aquilo que Deleuze (2016, p. 15-22) chama de "significante do déspota", o "grande

10. Conforme já mencionado, na época de realização de *O anno de* 1798, uma enxurrada de produções fílmicas de caráter histórico, incentivadas pelo próprio governo ditatorial, se apresentavam como reconstituição do passado.

significante" sustentado por uma rede de signos encadeados entre si.[11] Neste sentido, o museu e suas peças juntam-se a uma rede de signos que se remetem entre si, mas que precisam ser interpretados e disseminados por burocratas para que se complete "o par da significância e da interpretação" (Deleuze, 2016, p. 15-22). Neste processo, o encadeamento de significantes é fundamental, uma vez que a significância é um instrumento da dominação. Assim, a rede de significantes levaria inevitavelmente a uma verdade absoluta, culminaria no "grande significante". No contexto fílmico, o grande significante é a epistemologia eurocêntrica arraigada em museus brasileiros da época, mas também o colonialismo, a história heroica, as significações dominantes que inventam os déspotas presentes na História do Brasil.

Percebemos nestas sequências do filme uma vontade de desnaturalizar o *significante do déspota* e, assim, desmonumentalizar o passado. Uma necessidade de desorganizar a rede de signos que constroem a memória oficial. Uma possível alusão de que o cinema é capaz de deformar a história oficial para abrir novas possibilidades. Contra uma verdade histórica, Omar propõe um jogo histórico. A câmera faz experimentações em um cenário construído conforme significações dominantes. O tempo que organiza a representação figurativa dos quadros e a narração em voz *over* não é o mesmo tempo da câmera. As pinturas históricas estão diante da câmera, mas elas estão longe de ser o objetivo central; vemos muitos outros objetos em cena e não há hierarquia entre estes elementos, a ponto de a moldura da pintura ser enfatizada em detrimento da mesma. Imersa na cena, a câmera se diferencia do olhar como medida que organiza o mundo presente na representação pictórica. No mesmo plano em que vemos a pintura de Dom João VI, que está ao fundo, é possível ver também uma mesa de centro, uma escada (cuja sombra se sobrepõe à pintura), portas, janelas, lustres, decorações nas paredes, jogo de claro e escuro que constrói formas abstratas etc. Na sequência em que aparece a pintura de Dom Pedro I, vemos também a grande janela do museu (verdadeira janela para o mundo), com importância igual ou talvez maior que a imagem pictórica no contexto da

11. Tratar-se-ia de um regime paranoico de signos, em que uma infinidade de signos articulados, remetendo uns aos outros, remeter-se-iam a um "grande signo". Um regime completamente diferente seria, segundo Deleuze, o do delírio passional, em que os signos em linha remeteriam não a outros signos, mas aos sujeitos obedientes ao capital.

cena. Nestas cenas, o valor de exposição supera o valor de culto (Benjamin, 1987b).[12]

A câmera quer desconstruir o grande significante, quer resistir à paisagem rostificada conforme significações dominantes. O Rosto-Cristo[13] da primeira cena reverberando em rostos de imperadores, é tensionado através do estranhamento. Deleuze e Guattari (1996, p. 37) argumentam que o rosto concreto é uma produção da "máquina abstrata de rostidade". Tratar-se-ia de uma máquina social que agencia significância (signos e suas redundâncias) e subjetivação (consciência, paixão, redundâncias) para produzir rostos concretos. Essa máquina de rosto opera, portanto, a partir da mistura de dois regimes de signos: o regime significante, no qual signos remetem a outros signos indefinidamente e sustentam o grande significante, e o regime pós-significante, em que um conjunto de signos remetem a um eu, a uma subjetividade. Os autores afirmam que a máquina abstrata de rostidade produzirá os rostos "ao mesmo tempo que der ao significante seu muro branco, à subjetividade seu buraco negro"[14] (Deleuze & Guattari, 1996, p. 28-57). O que vemos nas duas sequências que formam a primeira parte de *O anno de 1798* parece ser o entrelace desses dois regimes de signos: o regime pós-significante nas cenas da procissão e as alusões ao cristianismo; o regime significante no interior do museu.

Estas primeiras sequências indicam o que parece ser um dos assuntos do filme: o tensionamento de imagens de rostos-monumentos, isto é, de uma paisagem rostificada alinhada a um rosto central que não tolera a alteridade. As intervenções no sentido de desfazer os rostos pela luz e buscar as intensidades se ligam à sequência final do filme, que se passa na galeria de moldagens do Museu. O confronto das existências ínfimas com o poder é que dá a intensidade da Revolta dos Alfaiates e não os esforços de construção de uma significação histórica acerca do evento.

12. Paradoxalmente, muitos museus apresentam-se como o último refúgio do valor de culto.

13. Deleuze e Guattari (2012) nos dizem que "O rosto é o Cristo", isto é, "o Homem branco médio qualquer". Em outras palavras, o rosto de Cristo seria o rosto ideal, portanto, virtual, que se atualizaria em rostos concretos. O regime pós significante, como vimos, é o buraco negro que atrai os significantes para uma interioridade. Vale lembrar que a subjetividade como interioridade é uma invenção do cristianismo.

14. Em *Congo* (1972), a câmera assume a forma muro branco-buraco negro, através da qual a máquina abstrata de rostidade organiza os significantes em sistemas binários. Não vemos a congada porque ela foi apagada no muro branco, foi sugada pelo buraco negro.

O *significante do déspota* e a rede de signos que o sustentam, bem como o museu enquanto instituição que fixa as significações dominantes, evocam uma situação de cultura colonizada. Apesar de ter sido inaugurado em 1938, o Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro tem sua história atrelada à chegada da família real ao Brasil e ao ensino institucional de educação artística no país; um ensino que traz as insígnias da dependência cultural.[15] Um local, portanto, bastante simbólico, marcado por contradições sociais e que, enquanto instituição, teve papel de destaque na busca identitária nacional. As primeiras peças a figurarem no acervo do museu pertenciam à coleção de Dom João VI. A pintura histórica teve um papel político importante no século XIX no contexto da construção da comunidade imaginada brasileira. Michel Vovelle (1994, p. 173) argumenta que, com o advento da Revolução Francesa e a construção nacional no final do século XVIII, a religião do príncipe foi substituída pela religião da pátria. A arte em geral e a pintura, em particular, foram um dos principais meios pelos quais o soberano transmitiu suas palavras de ordem.

A primeira parte do filme marca, portanto, uma experiência que parece buscar "desvendar" o modo através do qual somos inscritos no muro branco do significante e arrastados para o buraco negro da subjetividade. Os momentos assignificantes presentes no filme atuam no sentido de quebrar a percepção, isto é, suspender o funcionamento da máquina social que dá ao significante um muro branco, à subjetividade um buraco negro.

O NASCIMENTO DE "POEMAS-VIDAS"

A voz *over* termina uma exposição sobre o "comércio esdrúxulo" praticado na colônia e passa a falar sobre as penúrias causadas pelo sistema de exploração colonial. Um plano aberto mostra o perfil da escultura de um leão. Os vários ângulos captados da estátua enfatizam a imponência. O que vemos é um leão "altivo". Enfatiza-se o caráter ilusionista do cinema e a sua capacidade de servir ao poder, inventar heróis, monumentalizar. O leão orgulhoso é a autoridade: Dona Maria I, Dom João VI, Dom Pedro I, mas, sobretudo, Ernesto Geisel. A estátua permanece indiferente às pe-

15. Ao longo da década de 1970, os museus foram alvos de críticas provenientes dos mais variados campos do conhecimento. Estas instituições foram frequentemente apontadas como locais privilegiados da defesa do discurso oficial, da história factual e do tempo linear a serviço da promoção das peripécias das elites. Conforme veremos em seguida, a crítica em O *anno* de 1798 insere o problema do racismo nesse debate sobre os museus.

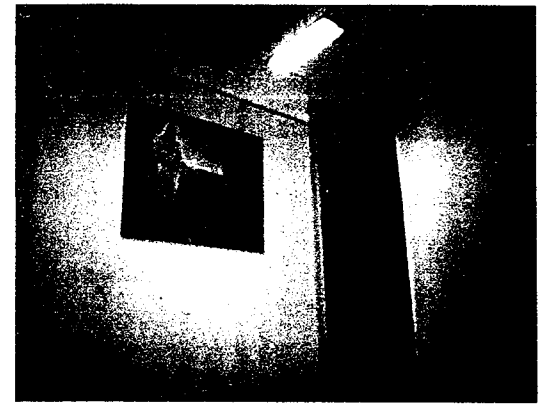


FIGURA 1. Câmera baixa mostra uma sala em cuja parede está fixada uma pintura cristã. O *Anno de* 1798 (Arthur Omar, 1975).

FIGURA 2. Imagens da procissão. O *Anno de* 1798 (Arthur Omar, 1975).

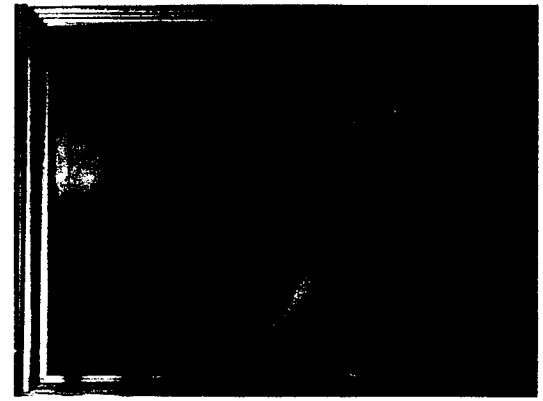


FIGURA 3. A sombra da escada sobreposta à pintura de Dom João VI. Uma intervenção em um dos signos do *significante do déspota*. O *Anno de* 1798 (Arthur Omar, 1975).

núrias vividas na colônia e narradas pela voz over.[16] Se há pouco o filme nos mostrava o cinema enquanto imanência da luz, era para em seguida sugerir que as visibilidades são construídas no contato da luz com as coisas. Quais são as visibilidades que as coisas ao nosso redor suscitam? Quais são os enunciados aos quais estamos condicionados pelo regime de linguagem? Estas questões deleuzianas parecem nortear parte do filme.

A sequência da escultura do leão é seguida por outra sequência emblemática: imagens de tipo documentário jornalístico que mostram a realização de uma cesárea. Pela textura das imagens, a cena está sendo reutilizada, mas com um propósito completamente diferente do original. O gesto documental ganha outro sentido. Não há intenção de documentar, como certamente havia quando as imagens foram originalmente produzidas.[17] A cena inicia aos seis minutos e meio e se estende até os oito minutos de filme. A narração em voz *over* retorna após um minuto e meio ausente, desta vez informando efetivamente acerca da Revolta dos Alfaiates. A música é substituída, agora ela possui características de som atmosférico típico de programas jornalísticos investigativos.

A cena da cesárea neste momento do filme (ela irá se repetir no final) pode ser vista como o "nascimento" forçado dos quatro revoltosos condenados à forca. Encerra-se a cena da cesárea e o narrador descreve os eventos que culminaram no enforcamento de quatro negros livres, destacando que, apesar de dezenas de pessoas proeminentes da sociedade estarem envolvidas na conspiração, as 49 pessoas que foram implicadas (entre elas, três mulheres e nove escravos) eram das classes populares. Neste momento, a figura de uma coruja brilhante em pisca-pisca aparece sobre um fundo escuro. A luz do poder projetada sobre vidas humanas. É possível ver nessas imagens "lampejos passeando nas trevas" (Didi-Huberman, 2011, p. 84). Esses pontos luminosos nas "trevas" coincidem com a narração em voz *over* de um momento intenso da Revolta dos Alfaiates. Aludem, portanto, ao desejo de resistência, à construção

16. Bem diferente é a estátua do leão amedrontado pela reação dos revolucionários em *O Encouraçado Potemkin* (Serguei Eisenstein, 1926). A cena ocorre logo após o término da clássica sequência na escadaria de Odessa. O leão de Eisenstein é a autoridade atemorizada com a reação do encouraçado, que diante da opressão na escadaria de Odessa bombardeia o "QG dos generais".

17. Nos anos 1970, discussões em torno do procedimento cirúrgico conhecido como cesariana impregnou o debate público. Foi nesse período que a cesárea se tornou uma indústria bastante lucrativa no Brasil.

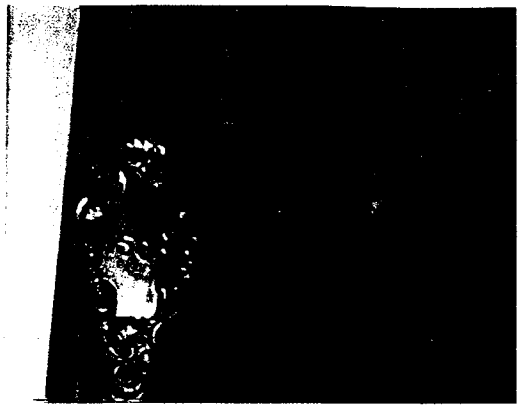


FIGURA 4. Câmera passeia pela moldura da obra *Descobrimento do Brasil*. A ostentação na configuração do *significante do déspota*. *O Anno de 1798* (Arthur Omar, 1975).

FIGURA 5. Panorâmica horizontal à esquerda mostra a grande janela do museu ao lado da pintura que retrata o Imperador Dom Pedro I. *O Anno de 1798* (Arthur Omar, 1975).

FIGURA 6. Um leão altivo. *O Anno de 1798* (Arthur Omar, 1975).

de um comum, à sobrevivência, a um lampejo nas trevas como possibilidade de transformação.

Após isso, o que vamos ver é o nascimento de uma "fábula" de "vidas obscuras". Ao comentar o registro de vidas de pessoas comuns entre os séculos XVII e XVIII, devido aos novos dispositivos de poder, Foucault afirma que "O que as arranca da noite em que elas teriam podido, e talvez sempre devido, permanecer é o encontro com o poder: sem esse choque, nenhuma palavra, sem dúvida, estaria mais ali para lembrar seu fugidio trajeto" (Foucault, 2006, p. 207). Conforme o filósofo, tais existências "não são mais do que aquilo através do que se quis abatê-los" (Foucault, 2006, p. 210). Neste sentido, suas aparições no real se devem aos dispositivos de poder de uma época que confrontava diretamente os rituais de poder aos gritos dos marginalizados.

É pelas palavras breves que acusam, difamam ou descrevem que temos contato com estas vidas reais. São "Vidas de algumas linhas" atravessadas por intensidades. Conforme Deleuze, "O poder, ao tomar como objetivo a vida, revela, suscita uma vida que resiste ao poder" (Deleuze, 2005, p. 101).

AS POSSIBILIDADES DE NOVOS MODOS DE EXISTÊNCIA

Passamos das salas com pinturas históricas para a galeria de moldagens do museu.[18] Vemos uma cartela com o nome "Luiz Gonzaga das Virgens", um dos condenados na Revolta dos Alfaiates. Complementando a cartela, o narrador informa: "Mulato. Livre. Soldado do segundo regimento de linha. Solteiro. 33 anos". As breves linhas que suscitam as vidas dos revoltosos, apartadas de uma representação, ganham uma forma singular de existência.[19] Afinal, foi a partir de um ato real, isto é, do confronto destas pessoas com o poder, que essas linhas de vida foram produzidas. Trata-se, portanto, do "trabalho do poder sobre as vidas, e o discurso que dele nasce" (Foucault, 2006, p. 222). Para além de uma representação de um evento histórico tão distante no tempo, temos em *O anno de 1798*

18. As esculturas foram modeladas na França a partir do original (greco-romano) durante o século XIX até o início do século XX.

19. O curta-metragem *Semi-Ótica*, dirigido por Antonio Manuel e lançado em 1975, mesmo ano de lançamento do filme de Omar, apresenta "uma sequência de fotografias de supostos bandidos assassinados, publicadas em jornais, seguidas de informações como seus nomes, idade, apelidos e cor de pele" (Kaminski, 2020, p. 77).

"fragmentos de discurso carregando os fragmentos de uma realidade da qual fazem parte" (Foucault, 2006, p. 206). Sem a regulagem de uma representação, tais linhas são capazes de agenciar um enunciado coletivo.

Nesta parte do filme, há um conflito mais contundente entre imagem e som. Na banda sonora, música africana, enquanto as imagens mostram réplicas de esculturas do período helênico e romano. A câmera está novamente implicada na cena, o que nós vemos nos vê, e parece flutuar entre as esculturas. Esta sequência extrai das imagens seu máximo rendimento, tendo-as agora como elemento estético. Apesar disso, o conflito entre imagem e som implodem qualquer possibilidade de fruição passiva. O que está em jogo é a desnaturalização da imagem monumental. O filme quer transformar o monumento em documento (Le Goff, 1990); quer apresentá-lo como monumento de barbárie (Benjamin, 1987c). A câmera parece querer buscar extrair das réplicas de esculturas as suas visibilidades. O confronto entre as imagens das esculturas, o nome dos condenados e a trilha musical africana dissipa a autoridade das obras, desfaz "seu peso tradicional" e destrói a sua "aura". O cinema, segundo Benjamin (1987b, p. 169), tem a prerrogativa de liquidar o "valor tradicional do patrimônio da cultura". Neste sentido, o filme retira as imagens de sua função ritual para inseri-las na política. A arte da montagem contra a arte dos valores eternos representada pela escultura. As imagens na galeria de moldagens ocupam a metade da duração do filme. Nesta parte do filme, somos arrastados por um *vetor louco* que, mais uma vez, tensiona as significações dominantes.

A partir de então a dinâmica se dá no choque entre uma cartela com o nome de cada um dos quatro condenados na Revolta, complementada por breves frases sobre suas vidas ditas pelo narrador, e as imagens da sala de moldagens do museu. Portanto, breves linhas que desempenham as vidas de anônimos sem rosto entram em choque com esculturas greco-romanas que, no filme, parecem representar o poder, a situação colonial, a dependência cultural, a violência. A intensidade de "existências-relâmpagos" se choca com um ideário burguês incapaz de combater o racismo. As "vidas de poucas linhas" são potentes porque abrem frestas por meio das quais novas montagens são possíveis. Não há a intenção de construir heróis, mas sim de abrir novas possibilidades, construir um enunciado coletivo.

A leitura que Giorgio Agamben (2007, p. 49-56) faz de dois textos de Foucault nos auxiliam na análise fílmica. Para o filósofo italiano, ao questionar a noção tradicional de autoria, propondo que a marca do autor se

dá no exato momento de sua ausência, Foucault teria aberto a possibilidade de investigação de formas de vida. Para que uma forma de vida seja apreendida, é necessário, segundo Agamben, que uma vida esteja "em jogo". Ao longo do filme, os quatro negros condenados à forca na Revolta dos Alfaiates serão "jogados" da mesma forma: letreiros com nome, idade e profissão, em confronto com as imagens de esculturas. Frases que remetem à processos criminais colocam a vida dos quatro condenados "em jogo". A vida destes homens não é representada, descrita ou decifrada, mas sim vislumbrada por um gesto capaz de um agenciamento coletivo de enunciação. O vazio, portanto, como lugar possível para uma ética.

O *anno de* 1798 não quer explicar a Revolta dos Alfaiates, mas sim mostrar o que ela tem de intolerável[20] e, ao mesmo tempo, de belo. O intolerável é a opressão, o racismo, a violência; o belo é o possível, a parte do acontecimento que não ocorreu, mas que continua aberto como possibilidade de produção de novas subjetividades. Assim, podemos afirmar, parafraseando Deleuze e Guattari (2016, p. 245-8) em relação a maio de 1968 na França, que o filme de Omar alude que a Revolta dos Alfaiates não ocorreu, mas o importante são as *linhas de fuga* que estes eventos abriram. Da mesma forma, o próprio cinema é capaz de abrir *linhas de fuga*, explorar novos territórios.[21] Ao historiador tradicional e ao cinema hegemônico, cabe o estabelecimento de causalidades para explicar os eventos; ao historiador "visionário" e ao artista cabe resgatar a parte do acontecimento que não se atualizou em um estado de coisas determinado.

O filme recusa-se a oferecer ao espectador um povo decifrado, mas é justamente o gesto lacunar que instaura uma possibilidade para estas vidas (Agamben, 2007, p. 49-56). Neste sentido, a marca de um passado histórico brasileiro de violência colonial, de um lado, e a resistência de vidas negras, de outro, pode ser visto em O *anno de* 1798 na "singularidade da sua ausência". O jogo de sobreposições entre moldagens greco-romanas, nome dos condenados na Revolta dos Alfaiates e trilhas musicais africanas parece querer tornar possível um modo de existência negro como ato de resistência. A câmera passeia pela galeria, tateando os corpos escultóricos. Em alguns momentos a descrição que a câmera faz substitui o objeto, numa intensificação das formas. A câmera parece querer descontruir os traços de rostidade das esculturas. Apesar da imobilidade, os movimentos da câmera e a trilha musical dão às estátuas um *movimento de mundo*, fazendo-as se moverem e envolvendo-as com uma "atmosfera de mundo" (Deleuze, 2018, p. 96).

Neste momento de *desterritorializção*, a voz *over* do narrador emite frases como "No ano de 1798 na África em Massangano, o capitão Baltazar descia o Rio Cuango com 600 narizes apreendidos entre as gentes do Soba, Andalaquitunga e com as cabeças cortadas de Caboco Kiambilo, que regia o esquadrão da margem esquerda, Seguiandari, parente de El Rei negro, Pondo Amondo, chefe dos fidalgos negros". A voz empostada e de tom sério do início do filme se metamorfoseou, se "contaminou" pelo ambiente, se desvinculou do tempo abstrato e caiu na *duração*. Agora ela encontra-se imersa no tempo histórico brasileiro, um tempo impregnado de contradições e reminiscências do passado colonial. Um tempo múltiplo permeado por contradições. Uma tentativa de extrair das palavras seus enunciados.

A trilha sonora negra pontua o conflito: *imagens sonoras* vindas do tempo reivindicam o lugar da cultura negra na formação cultural brasileira. O narrador exprime um sincretismo negativo em frases como "Minha grande mãe negra. Minha África órfica. Pátria de Voltaire, Diderot, Rousseau (...) Boissy d'Anglas, Orador dos Estados Gerais, de Danton, Marat, Robespierre. Príncipes africanos sentados num trono de palmas de reboleiro. Organismo viril de tigre e outros povos que a Bahia importa dos navios negreiros e na arca de Noé".

O FILME CONTRA O MITO DA DEMOCRACIA RACIAL

Uma nova cartela apresenta o nome do segundo homem condenado: "Lucas Dantas De Amorim Torres", "Mulato. Solteiro. Soldado do regimento de artilharia. 24 anos". Uma vida sombria iluminada graças a uma colisão com o poder. Em seguida, inicia-se uma sequência que mostra Lélia Gonzalez, uma das principais intelectuais do feminismo negro no Brasil, em uma performance de dança. O gesto como possibilidade de um modo de existência ao qual sugerimos acima parece se efetuar no gesto de Lélia Gonzalez. O gesto da intelectual é sua dança. Ao ser "jogada" no filme, Lélia rompe com a paisagem rostificada das esculturas greco-romanas. A cena remete a um universo cultural negro e a dança

20. Em *Ressurreição* (1988), Arthur Omar mostra o intolerável da violência. Em vez de explicá-la em termos sociológicos ou explorá-la em termos midiáticos, o cineasta mostra o horror, suscita a impossibilidade de convivermos com tamanha brutalidade.

21. Em artigo publicado em 1972 no Jornal do Brasil, Omar defendeu que *Os Inconfidentes* (1972), de Joaquim Pedro de Andrade, é um "filme-chave" na cinematografia brasileira por apontar novos caminhos no tratamento da História pelo cinema. Ver: Omar, A. "Um filme-chave em discussão". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1972.

como gesto parece buscar abrir a possibilidade para uma nova subjetividade coletiva. Deleuze e Guattari (2012) nos dizem que o rosto quer destruir o corpo e suas coordenadas. O corpo de Lélia como substância de expressão resiste à rostidade.[22]

O que parece estar em jogo, portanto, é a instauração de um modo de existência negro como resistência ao poder. Da vestimenta de Lélia ao ambiente, passando pela performance de dança, a cena suscita todo um universo cultural negro. Na banda sonora, música barroca seguida de uma bateria jazzística.[23] O gesto de Lélia se destaca da paisagem rostificada e autoritária que estávamos vendo no filme até então. A vitalidade de Lélia mostra a potência de uma vida capaz de escapar às significações dominantes. Seu gesto tem potencial utópico, se traduz em alegria, esperança, energia, agitação. O narrador retorna descrevendo as festividades do Ser Supremo, celebração que Maximilien Robespierre instituiu na França como forma de substituir o Domingo de Pentecostes. O narrador afirma que tal celebração tinha como finalidade "arraigar na alma francesa as novas ideias". O choque entre som e imagem nesta sequência parece levantar um debate importante no âmbito da ideologia racial brasileira. O sincretismo religioso instituído por Robespierre na França e narrado em voz *over* pode ser visto sob a perspectiva daquilo que Wilson Barbosa chama de *sincretismo negativo*. O sincretismo negativo se efetuaria quando:

> Os dominadores estimulam híbridos entre diferentes culturas, criando artificialmente elementos de síntese, ou dissolução da cultura dos vencidos, sob a forma de novas instituições, entidades, festividades etc. Dessa maneira, um coletivo muito menor de dominadores pode-se impor sobre coletivos de identidades culturais várias vezes maiores. (Barbosa, 2001, p. 19)

A noção de sincretismo negativo, que o filme tensiona ao sobrepor a descrição da Festa do Ser Supremo com as imagens da performance de Lélia, aplica-se à famigerada "democracia racial" brasileira. Naquele

22. Na época de realização do filme, Lélia era professora de filosofia na Universidade Gama Filho e nas Faculdades Integradas Estácio de Sá. Intelectual engajada em questões raciais e de gênero, em 1976 ministrou na Escola de Artes Visuais do Rio de Janeiro um curso de cultura negra. Em 1978, participou da fundação do Movimento Negro Unificado, um marco do ressurgimento do movimento negro no Brasil. Mais detalhes em: Viana (2006).

23. Trata-se da música *The Rite of Spring*, do músico negro norte-americano Hubert Laws.

momento histórico, o mito de "democracia racial" era propagado pelo governo ditatorial.[24] A democracia racial é uma ideologia difundida no Brasil a partir da "Revolução de 30", como consequência do declínio das ideologias raciológicas que tiveram força no país no final do século XIX e início do século XX (Barbosa, 2001, p. 17).

A democracia racial origina-se a partir de uma: "explicação ideológica construída comparativamente com os centros desenvolvidos, na qual a mistura generalizada entre as três raças fundadoras da nacionalidade teria levado a uma sociedade sem preconceitos raciais" (Barbosa, 2001, p. 19). Tal falácia, que tem como escopo o apagamento das diferenças étnico-culturais[25], começou a perder força principalmente pela atuação do Movimento Negro no final da década de 1970. Lélia foi uma das principais intelectuais a combater o mito da democracia racial e denunciar o racismo estrutural brasileiro. Ao discutir os desafios a serem enfrentados no que tange aos problemas acerca da identidade nacional e ideologia racialista, Barbosa propõe que:

> Não se trataria mais da "cultura brasileira" ou da "identidade brasileira" com o pé na cozinha e a cabeça na França, mas da cultura e identidade de indivíduos pertencentes à raça negra, que possui diferenças que devem ser respeitadas e incentivadas para o estabelecimento futuro de uma verdadeira democracia racial, baseada no reconhecimento da diferença. (Barbosa, 2001, p. 23)

A crítica à assimilação de conceitos exteriores à realidade brasileira evidencia-se na cena em que a câmera enquadra o pênis de uma estátua no momento em que o narrador proclama: "Viva Bonaparte!". Contra o

24. Em artigo intitulado "Um gênero novo no cinema nacional" (*Correio da Manhã*, 1972), Omar argumenta que o ponto de partida na realização de um filme histórico é fazer oposição ao mito. Na visão do cineasta, não haveria filme histórico sem a desmistificação de eventos e personagens. Neste sentido, não haveria como tratar a História sem antes desmistificá-la.

25. Deleuze e Guattari afirmam que "O racismo europeu como pretensão do homem branco nunca procedeu por exclusão nem atribuição de alguém designado como Outro: seria antes nas sociedades primitivas que se apreenderia o estrangeiro como um 'outro'. O racismo procede por determinação das variações de desvianças, em função do rosto Homem branco que pretende integrar em ondas cada vez mais excêntricas e retardadas os traços que não são conformes, ora para tolerá-los em determinado lugar e em determinadas condições, em certo gueto, ora para apagá-los no muro que jamais suporta a alteridade (é um judeu, é um árabe, é um negro, é um louco... etc.). Do ponto de vista do racismo, não existe exterior, não existem as pessoas de fora. Só existem pessoas que deveriam ser como nós, e cujo crime é não serem" (Deleuze & Guattari, 1996, p. 41).

bonapartismo brasileiro utilizado como escudo pela burguesia em seu intento de substituir o *significante do déspota* como nova classe do poder, incapaz de erradicar o racismo, o filme propõe a afirmação de formas de vidas negras.

Com sua dança, Lélia colocou sua vida em jogo e, ao fazer isso, nos deu a ver uma vida ética e estética: um modo de existência. Em oposição à paisagem rostificada da sala de moldagens e imposta moralmente como bela, uma vida ética e bela suscitada no gesto. Numa época em que filmes históricos de estética naturalista e telenovelas de grande audiência apresentavam o negro frequentemente na condição de escravo, O *Anno de* 1798 enfatiza a riqueza de sua cultura. Contra o rosto e a representação burguesa, palavras, gestos, cantos, dança. Vidas reais performadas num relâmpago. Em contraste com a imobilidade das estátuas, coordenadas corporais! E não é a câmera que dá o *movimento de mundo* à Lélia. O *movimento de mundo* mana da intelectual. Uma vida potente é uma obra de arte, uma vez que assim como esta, resiste à morte. As vidas potentes dos quatro negros condenados no século XVIII, a vida potente de Lélia González na década de 1970. Vidas belas e dignas que resistem a própria morte: obras de arte. Uma vida potente e criativa, assim como a arte, resiste à morte porque é capaz de criar novas formas de vida. Essa parece ser a misteriosa relação que Deleuze estabelece entre obra de arte e resistência.[26]

Voltemos ao filme. Nova cartela apresenta o nome "João de Deus do Nascimento". O narrador complementa a informação: "Mulato. Livre. Casado. Alfaiate". Palavras que atravessaram uma vida. Câmera em movimento vertical lento mostra um cartaz cujo desenho é uma moça negra sendo dominada por trás. Ela é dominada por uma figura que veste um uniforme de jogador do futebol norte-americano, com cores que remetem à bandeira dos Estados Unidos. A figura fantasmagórica faz da moça seu instrumento musical (guitarra). O desenho expressa sofrimento. A violência dá o tom desta cena, enfatizada pela frase emitida pelo narrador: "O paciente apresenta ferida considerável na parte mais alta do osso da testa, que separou as lâminas desse osso, de comprimento de mais de três polegadas". É possível também ver o exemplar de uma revista *Veja* no ambiente. Trata-se de uma edição de 10 de setembro de 1975 da dita revista, intitulada *No país das telenovelas*. A partir desses elementos, o filme formula uma crítica explícita ao padrão estético criado e propagado massivamente pelas telenovelas e também ao papel subalterno relegado aos negros nestas produções. Na década de 1970, a ideologia do branqueamento e o mito da democracia racial operavam no estabelecimento de papéis "clássicos" reservados aos negros nas telenovelas, tais como domésticas, capatazes, "mamis" e serviçais dóceis (Araújo, 2000).

26. Deleuze, G. "O ato de criação". *Folha de S. Paulo*, 27 jun. 1999.

Em seguida, o filme mostra um ateliê de esculturas. O narrador, em tom irônico, discorre sobre o "mercado do amor" na Bahia em 1798. Nas imagens, cenas de duas esculturas nuas, homem e mulher, abraçados. A câmera passeia lentamente pelas esculturas, a fim de construir um clima romântico entre as estátuas. Reforça-se a ideia de exploração colonial construída desde o início do filme, mas agora com destaque para a exploração sexual na qual a mulher negra assume o papel de concubina. Nas palavras do narrador: "Lucrécia Maria Gersan, crioula forra, solteira. Me tocava com sua mão numa frequência de impulsos de 5 a 25 Hz. A duração fixa dos impulsos se situava numa faixa de 0,3 a 0,5 milissegundos. A intensidade do estímulo era regulada segundo o humor de Lucrécia, oscilante, entre estados de humor machadiano e humor oswaldiano". Crítica ácida a uma elite racista e sexista. O mito da "democracia racial" no Brasil é tensionado novamente, uma vez que tal mito não é nada menos do que a naturalização das relações de dominação de brancos sobre negros. E nestas relações de dominação, a violência contra a mulher negra faz o racismo se vincular ao sexismo. Em 1984, Lélia Gonzalez publicou um artigo seminal intitulado "Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira". A presença de Lélia em O *Anno de* 1798 indica, portanto, além da valorização da cultura negra, uma crítica ao mito da "democracia racial" e à violência do racismo e sexismo presentes na sociedade brasileira.

A REVOLTA DOS ALFAIATES NÃO OCORREU?

A última cartela mostra o nome de mais um negro condenado à forca: "Manuel Fustino dos Santos Lyra", "Mulato. Forro. Solteiro. Alfaiate. Filho legítimo de Raimundo Ferreira e da parda Felizarda, escrava do padre Antônio Francisco de Pinto. 22 anos". Retornamos à galeria de esculturas do museu. Com um jogo de claro e escuro, a câmera torna sombria a face de uma das esculturas. Conforme Agamben (2009, p. 64), "contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo". Após uma incursão por "*vetores loucos*", o filme chama a atenção para o seu contexto de produção. A morte dos

FIGURA 7. Imagens de uma cesárea. O nascimento forçado de vidas singulares. *O Anno de 1798* (Arthur Omar, 1975).

FIGURA 8. Movimento de mundo nas moldagens greco-romanas. Imagens do poder arrastadas por vetores loucos. *O Anno de 1798* (Arthur Omar, 1975).

FIGURA 9. Lélia Gonzalez tem sua vida "jogada" em um gesto. *O Anno de 1798* (Arthur Omar, 1975).

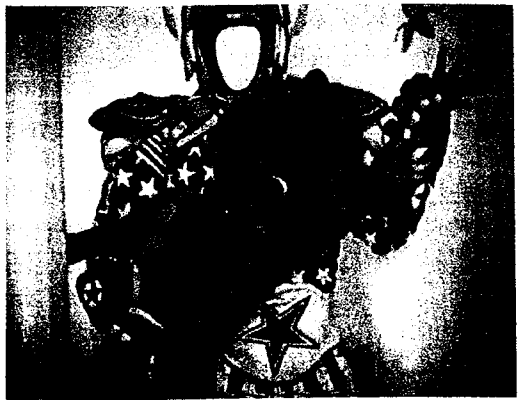
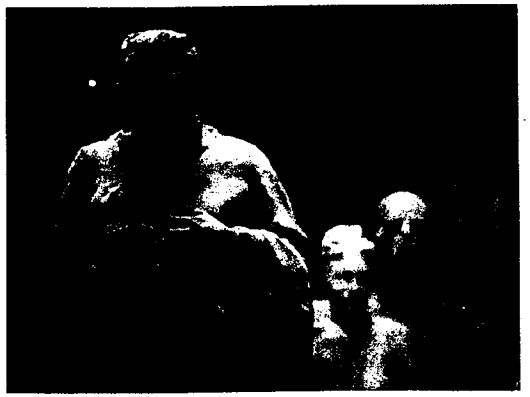


FIGURA 10. Ilustração de uma mulher negra sendo dominada por uma figura que remete aos Estados Unidos. *O Anno de 1798* (Arthur Omar, 1975).



FIGURAS 11 e 12. Esculturas são enquadradas como se estivessem em uma fila. *O Anno de 1798* (Arthur Omar, 1975).

quatro negros na Revolta dos Alfaiates ecoa no massacre das guerrilhas revolucionárias pela Ditadura Militar. Todavia, a violência do poder não garante sua vitória no plano das intensidades. O narrador exclama "Era o fim de uma era, mas não o fim". As portas foram fechadas, o acontecimento não ocorreu, mas os possíveis permanecem. Na banda sonora, a parte inicial da música *War Movie*, da banda norte-americana *Jefferson Airplane*. Enquanto o narrador informa acerca da condenação dos homens à forca, a câmera enquadra as esculturas de modo a aludir que estão enfileiradas, seguindo uma linha. Um movimento rápido com *zoom* enfatiza a "dramaticidade" do rosto de uma das esculturas "enfileiradas". Após extrair das esculturas as suas visibilidades, o filme as coloca a caminho da forca. É preciso criar novas visibilidades.

Um plano fixo de longa duração, em profundidade de campo, mostra a galeria de esculturas. Mais uma vez, enfatiza-se o embate entre vidas de poucas linhas e o poder, com vistas a expor o "disparate entre a ordem minúscula dos problemas levantados e a enormidade do poder aplicado" (Foucault, 2006, p. 218). O narrador descreve as siglas contidas nos processos jurídicos e o significado de cada uma delas, como A.A.F.: "Abomináveis princípios franceses" e I.F.R.: "Ideada e fantástica república". Nota-se que "o discurso político da banalidade não podia ser senão solene" (Foucault, 2006, p. 217).

Em tom irônico, é criada a sigla S.L.A.L.F.E.N.S.S.D.D.N.M.M.N.C.C, como abreviação da sentença exarada a Luiz Gonzaga das Virgens: "seja levado ao logar da forca eregida para este Supplicio, e que nelle morra morte natural para sempre, sendo-lhe depois de morto decepadas as mãos e cortada a cabeça".[27] O poder marca as vidas de infâmia. Em seguida, vemos a cena da cesárea de trás para frente: o bebê retorna ao útero da mãe. Na banda sonora, a música *Gallows Pole*[28], da banda britânica de Rock Led Zeppelin. Completa-se o modo presença e ausência das vidas relâmpagos. O dito e o não dito de vidas singulares.

27. Encontramos excertos das sentenças no texto: Carrilo, C. A. "A Inconfidência e Seus Juízes". *Memória da Justiça Brasileira*. Vol. II Da Restauração portuguesa ao grito do Ipiranga. Tribunal da Justiça do Estado da Bahia. Disponível em: <www.tj.ba.gov.br/publicacoes/mem_just/volume2/cap8.htm>. Acesso em: 22 out. 2020.

28. Em tradução literal, *Gallows Pole* significa "poste de forca". A letra da música descreve o desespero de um homem que implora a seus amigos e familiares que o livrem da forca a qual foi condenado. Mesmo tendo a ajuda de um amigo, que entrega ouro em troca de sua absolvição, e de sua irmã, que oferece favores sexuais ao algoz para libertá-lo, o carrasco não o perdoa e executa o homem.

A relação em espiral entre a transgressão e o limite, "o lirismo fugal da citação" (Foucault, 2006, p. 205). Neste sentido, o retorno do bebê ao útero é a nossa via de retorno, a imagem da existência em seu limite, sendo este último a própria definição da existência. Conforme Deleuze (1992, p. 134), "o sujeito é sempre uma derivada. Ele nasce e se esvai na espessura do que se diz, do que se vê". Contudo, a sequência da cesárea pode ser vista também como alusão de que a Revolta dos Alfaiates enquanto acontecimento puro não havia ocorrido. Fecharam as portas dos possíveis. Apesar disso, no plano das intensidades as portas continuam abertas, são as *linhas de fuga* que nos atravessam. O desejo de resistência sobrevive ao desmantelamento da conjuração. Deleuze e Guattari (2016) nos ensinam que são as partes virtuais dos acontecimentos que criam subjetividades não correspondentes às significações dominantes. A música da banda Led Zeppelin como trilha da cena da cesárea de trás para frente mostra que os eventos não ocorridos produzem seus filhos. Assim, a contracultura da década de 1970 como obra dos filhos de maio de 1968 em várias partes do mundo.

No último plano do filme, uma camisa, presa em um varal, pega fogo. Uma imagem que arde pela constituição de novos modos de existência. Conforme vimos, o filme suscita vidas que se tornam cinzas assim que anunciadas. Omar aproxima vida e arte através do jogo que faz com existências verbais.[29] Realizado em um contexto de derrota das guerrilhas revolucionárias pelo governo ditatorial, o filme parece investigar as intensidades surgidas a partir do confronto de vidas de pessoas comuns com o poder. O que causa terror, abre a possibilidade para a revelação de existências belas e singulares que resistiram ao poder.

A RESISTÊNCIA NO GESTO

O curta-metragem *O anno de 1798* recusa uma significação histórica que nada pode dizer sobre a singularidade para suscitar as intensidades do confronto direto entre vidas obscuras de poucas linhas e o poder. Na primeira parte do filme, vemos a apresentação e o tensionamento do grande *significante do déspota* e as redes significantes que lhe dão sustentação. Em termos temáticos, o grande significante se faz presente no espaço do

29. Cildo Meireles aproximou vida e arte com *Tiradentes: Totem-monumento ao Preso Político*, ação proposta no Palácio das Artes de Belo Horizonte em 21 de abril de 1970, feriado de Tiradentes. A obra consistiu na queima de galinhas vivas atadas a uma estaca.

FIGURA 13. Plano em profundidade de campo na galeria de moldagens. O Anno de 1798 (Arthur Omar, 1975).

FIGURA 14. Imagem de uma camisa queimando no varal. Aproximação entre arte e vida no jogo com existências-relâmpagos. O Anno de 1798 (Arthur Omar, 1975).

museu, nas pinturas figurativas cristãs e imperiais, no cortejo religioso conduzido pelos padres e burocratas, nos sujeitos que se submetem aos significantes, nas alucinações da contadora de histórias. Em termos formais, o grande significante é a própria linguagem hegemônica do cinema, tensionada a todo momento no filme em construções assignificantes.

A segunda parte do filme tem como escopo a instauração de "vetores loucos", desterritorializações e linhas de fuga para possibilitar o aparecimento relâmpago de vidas singulares que resistiram ao poder. Breves frases sobre a vida de quatro negros condenados à morte durante a Revolta dos Alfaiates, ou seja, discursos que realmente atravessaram vidas, entram em choque com imagens de réplicas de esculturas greco-romanas, criando um efeito duplo de dor e resistência. Vidas de pessoas comuns ganham potência e resistem à representação e à rostificação, uma vez que se tornam cinzas assim que anunciadas. O que realmente está em jogo são os gestos, as intensidades, as coordenadas corporais, enfim, formas de vida que resistem no exato momento que colidem com o poder. Neste sentido, a performance de Lélia Gonzalez resiste porque sua vida foi "jogada" em cena e no seu gesto de dança ela foi capaz de construir um lugar possível para uma vida ética e bela. Não é uma vida capturada, representada, decifrada ou simbolizada, mas sim um modo de existência singular realizado ao mesmo tempo que consumido em um gesto. É também um momento de crítica a um ideário burguês incapaz de combater o racismo.

Em um período histórico brasileiro de massificação e consumo cultural, no qual uma vontade de significação histórica se ocupava da construção do "mito", do "mártir" e do "herói" como realidade substancial presente na representação, tornadas um negócio ou incorporadas ao discurso de governos autoritários e na construção da História Oficial, O *anno de* 1798 apresenta uma nova forma de relacionar cinema e história, privilegiando as intensidades de vidas de pessoas comuns no lugar vazio e possível de um modo de existência singular. Durante a fase mais violenta da Ditadura Militar, uma forma de resistência radicalmente democrática.

REFERÊNCIAS

Agamben, G. "O autor como gesto". In: **Profanações**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. p. 49-56.

_____. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

Araújo, J. Z. A. **Negação do Brasil: O negro na telenovela brasileira**. São Paulo: Editora Senac, 2000.

Barbosa, M. S. "Identidade nacional e ideologia racialista". **Temporaes**, v. 9, n. 8, p. 15-23, 2001.

Benjamin, W. "O autor como produtor". In: **Magia e técnica, arte e políti-**

ca: Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1987a. p. 120-36.

_____. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". In: **Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas I.** São Paulo: Brasiliense, 1987b. p. 165-96.

_____. "Sobre o conceito de História". In: **Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas I.** São Paulo: Brasiliense, 1987c. p. 222-34.

Bernardet, J. C. **Piranha no mar de rosas**. São Paulo: Nobel, 1982.

_____. **Cineastas e imagens do povo**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras. 2003.

_____. "Qual é a história?". In: Novaes, A. (org.). **Anos 70: Ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro: Aeroplano / Senac Rio, 2005. p. 295-310.

Brecht, B. "Notas sobre A ópera dos três vinténs". In: **Teatro dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. p. 66-76.

Deleuze, G. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 1992.

_____. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense. 2005.

_____. **Dois regimes de loucos**. São Paulo: Editora 34, 2016.

_____. **Cinema 2: A imagem-tempo**. São Paulo: Editora 34, 2018.

Deleuze, G.; Guattari, F. "Ano zero: Rostidade". In: **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, v. 3, 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2012. p. 28-57.

_____. "Maio de 68 não ocorreu". In: **Dois regimes de loucos**. São Paulo: Editora 34, 2016.

Didi-Huberman, G. **A Sobrevivência dos Vaga-Lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. **A imagem queima**. Curitiba: Medusa, 2018.

Foucault, M. "A ética do cuidado de si como prática da liberdade". In: **Ética, sexualidade e política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. p. 264-87.

_____. "A vida dos homens infames". In: **Ditos e escritos IV. Estratégia, poder-saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 203-22.

_____. "O que é um autor?". In: **Ditos e Escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 264-98.

Gonzalez, L. "Racismo e sexismo na cultura brasileira". **Revista Ciências Sociais Hoje**, p. 223-44, 1984.

Kaminski, R. "Arte e imprensa: Cenas da violência no Brasil". In: Kaminski, R.; Honesko, V.; Sereza, L. (org.). **Artes & violências**. São Paulo: Intermeios, 2020. p. 53-84.

Le Goff, J. **História e memória**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1990.

Omar, A. "O universo próprio do documentário filmado". **Cadernos de Jornalismo e Comunicação**, n. 46, 1974.

_____. "O antidocumentário, provisoriamente". **Revista de Cultura Vozes**, v. LXXII, n. 6, p. 5-18, 1978.

Ramos, G. "O documentário como fonte para o experimental no cinema de Arthur Omar". In: Teixeira, F. E. (org.). **Documentário no Brasil: Tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004. p. 119-56.

_____. "O Experimental no Cinema Brasileiro: Omar, Ferreira e Bressane". In: **Atas do III Encontro Anual da AIM**. Coimbra: AIM, 2014. p. 98-106.

Viana, E. E. S. **Relações raciais, gênero e movimentos sociais: O pensamento de Lélia Gonzalez 1970-1990**. Dissertação (Mestrado em História Comparada). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

Vovelle, M. **Imagens e imaginário na história**. São Paulo: Ática, 1994.

Xavier, I. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

FERNANDO SELIPRANDY

O Monumento do Ipiranga no sesquicentenário da independência (1972): desconstruindo um cinejornal da ditadura

INTRODUÇÃO: INTENÇÕES E TENSÕES DE UM CINEJORNAL OFICIAL

Em 1972, a ditadura (1964-1985) comemorou o 150º aniversário da independência do Brasil. Os eventos da Semana da Pátria daquele ano encerraram o calendário de festejos oficiais que se iniciara meses antes, em 21 de abril. O desfecho apoteótico do sesquicentenário teve como palco principal o Monumento do Ipiranga, em São Paulo. Ali foi realizada, em 06 de setembro, a cerimônia de inumação dos restos mortais de D. Pedro I, após um longo cortejo que saiu de Lisboa, navegou o Atlântico e circulou pelas capitais brasileiras. Já no 07 de setembro daquele ano, a Avenida Paulista receberia uma grande parada militar alusiva à independência. O número 19 do cinejornal *Brasil Hoje* (1972), produzido pela Agência Nacional[1], registrou os principais lances daqueles dias na capital paulista.

1. O portal *Zappiens.br* disponibiliza digitalmente o acervo audiovisual do Arquivo Nacional. Disponível em: <www.zappiens.br>. Acesso em: 31 ago. 2021.

Este capítulo fará dois movimentos no exame dessa fonte audiovisual. Em primeiro lugar, trata-se de realizar uma análise imanente daquele número do cinejornal, debruçando-se sobre as especificidades de seu enunciado audiovisual. O objetivo é fazer da decupagem crítica um meio de decodificação do discurso oficial plasmado naquelas imagens, dialogando com a bibliografia dedicada ao sesquicentenário da independência. Um segundo movimento da argumentação é a articulação da análise fílmica com materiais externos, visuais e verbais, que contribuam para uma melhor compreensão do cinejornal e das situações de captação de suas imagens.

A hipótese é que, juntas, a decomposição dos códigos internos do cinejornal e a fricção com registros externos conduzem o olhar para além do valor de face do discurso oficial do regime. É fato que a ditadura, no ano do sesquicentenário, insistiu em apresentar o chamado "milagre" econômico do período Médici como corolário do projeto de nação proclamado em 1822. Segundo essa retórica, se o grito do Ipiranga havia sido o marco da independência política brasileira, a modernização autoritária promovida pelo regime teria levado o país a enfim conquistar sua independência econômica. Constatar, no cinejornal, esse teor programático reiterado pela ditadura é um primeiro passo. Contudo, é preciso avançar na crítica, em um gesto metodológico mais contundente de desconstrução do monumento audiovisual de 1972. Sobretudo quando, no bicentenário de 2022, o patriotismo que cerca o Sete de Setembro volta a ser mobilizado em nome de uma arraigada cultura autoritária.

A edição 19 de *Brasil Hoje*[2] contém dois segmentos, ambos ligados ao sesquicentenário. O primeiro, de 1min23s, intitula-se "Arte dos EUA" e noticia a *vernissage* da exposição "Gravuras contemporâneas do Museu Metropolitano de Nova Iorque" promovida pelo embaixador William Rountree em homenagem ao aniversário da independência brasileira. Há nessa parte um certo tom de crônica mundana e de sofisticação intelectual. As gravuras vistas nas tomadas tendem ao abstracionismo,

2. Os créditos iniciais informam que a autoria do texto é de Edison Nequete (redator da Agência Nacional, mas que também atuava no teatro e como compositor); a narração é de Ronaldo Rosas (jornalista que, em 1971, chegou a integrar a bancada do *Jornal Nacional*, da Rede Globo, ao lado de Cid Moreira, tendo sido substituído por Sérgio Chapelin em 1972); a montagem é de Pery Santos; o som, da Tecnisom; e o laboratório é o Líder-SP. Os cinegrafistas são creditados nas cartelas que intitulam cada um dos segmentos. Naquele intitulado "Arte dos EUA", a fotografia ficou a cargo de John Borring; já no segmento "Sesquicentenário em São Paulo", está creditada a Ubenor Santos e John Borring.

em composições de formas, linhas e cores afinadas com a voga estética daquele momento. O evento incluiu palestras de críticos estadunidenses sobre a Escola de Nova Iorque, tendência artística vinculada ao expressionismo abstrato. Em suma: as relações diplomáticas são ali revestidas com o verniz do requinte cultural, a contemporaneidade estética é o tema, o meio de difusão era o clássico cinejornal.

O comentário sobre esse primeiro segmento é breve porque o objeto destas páginas será o segundo segmento do cinejornal, que ocupa a maior parte do tempo total da edição (5min55s de 7min40s). Intitula-se "Sesquicentenário em São Paulo", retratando os festejos da Semana da Pátria na capital paulista. Um primeiro olhar para a crônica dos eventos apresentada no número 19 de *Brasil Hoje* não deixa dúvidas: estão ali em operação os códigos mais básicos do formato cinejornal, a voz *over* grave e incorpórea impondo sentidos rematadamente oficiais às tomadas que exibem as autoridades em seu "ritual do poder", para empregar a expressão seminal de Paulo Emilio Salles Gomes (1986, p. 324-5). Um discurso, ademais, oriundo da Agência Nacional, órgão estatal de comunicação criado em 1945 em substituição ao velho Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) varguista e que, desde 1970, vinha passando por reformulações em um esforço para aumentar a relevância de sua produção (Bernardet, 2009, p. 94-5; Archangelo, 2015, p. 146; Maia, 2018, p. 26).

Dizer que esses traços oficiais (de forma e de origem) do enunciado são patentes, entretanto, não significa dizer que não mereçam um segundo olhar mais atento. Porque tal postura apenas reforçaria o estigma do discurso oficial, da "cavação" ou do adesismo que por muito tempo fez com que os estudiosos negligenciassem os cinejornais como objeto de pesquisa. Essa preterição refletiu-se no relativo desconhecimento desse material tido como "menor", em contraste com o privilégio dado à produção ficcional de longa-metragem. Pior ainda, a negligência acabou acarretando graves perdas na própria preservação física desses acervos (Souza, 2007, p. 118; Bernardet, 2009, p. 43).

Essa tendência geral dos estudos audiovisuais manifesta-se também no caso específico do sesquicentenário da independência. Nesse sentido, é sintomático que as pesquisas dedicadas à efeméride, quando se voltam para a dimensão audiovisual, concentrem o olhar sobre dois títulos: *Independência ou morte* (Carlos Coimbra, 1972) e *Os Inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972). Em geral, as análises são ricas e abrem caminhos profícuos para a compreensão dos embates em jogo naquela conjuntura, e este capítulo passa longe de qualquer pretensão de fazer

tábula rasa dos trabalhos precedentes (Ramos, 2002; Schiavinatto, 2002; Almeida, 2009; Cordeiro, 2015; Halperin, 2017; Del Valle Dávila, 2018). Mas cabe ponderar que o foco no contraste entre essas duas "imagens canônicas" (Saliba, 2007) do sesquicentenário tem algumas implicações. Primeiro, ele acaba circunscrevendo o horizonte audiovisual daquele acontecimento aos longas-metragens do gênero filme histórico, voltados ao circuito comercial, na linha das "superproduções" sobre o passado nacional então incentivadas pelo Ministro da Educação e Cultura, Jarbas Passarinho (Del Valle Dávila, 2018; Morettin, 2018). A segunda implicação é que a ênfase nesse embate entre os dois longas-metragens tende a reiterar uma dicotomia cara a determinada memória da ditadura: aquela entre os polos do colaboracionismo e da resistência, vinculados, respectivamente, ao patriotismo oficioso do melodrama de Carlos Coimbra e à desconstrução moderna do heroísmo em Joaquim Pedro de Andrade (Cordeiro, 2015).

A análise aqui proposta inverte o impulso quase automático de não olhar, ou pelo menos de não olhar atentamente, para as imagens de um cinejornal oficial da ditadura. O número 19 de *Brasil Hoje* será pensado a partir de suas especificidades *audiovisuais* (vale enfatizar), contemplando metodologicamente as formas de expressão que lhe são próprias, para além do teor verbal explicitado pela voz *over* (Napolitano, 2006; Morettin, 2007). Evita-se, com isso, bloquear a visão com a etiqueta prévia do discurso oficial. Pois se a forma é tediosa, se a ideologia é abjeta, nem por isso esse cinejornal deixa de ser um objeto passível de indagação minuciosa. Em seu estudo sobre os cinejornais realizados pela Agência Nacional entre 1964 e 1979, Tatyana de Amaral Maia (2018, p. 32) pondera que a circulação "das notícias oficiais ultrapassou a condição de manipulação ideológica do regime vigente, capitaneando sensibilidades coletivas heterogêneas a favor do regime (...) fortemente marcadas pelo conservadorismo e autoritarismo". Eis uma problemática que atravessará as análises nas próximas páginas. Porque manter esse tipo de cinejornal isolado em um limbo de desprezo significaria não compreender os intrincados vínculos entre o discurso oficial e a renitente tradição autoritária brasileira.

MODERNIZAÇÃO AUTORITÁRIA E OBSOLESCÊNCIA DO CINEJORNAL: RITUAL DO PODER EM CORES

A primeira sequência (duração de 1min27s) dentro do segmento "Sesquicentenário em São Paulo" noticia o acionamento, por Médici em pessoa, da primeira viagem do trem-protótipo do metrô de São Paulo. Se a breve abertura sobre "Arte dos EUA" falava de abstracionismo estético, agora a sintonia com os novos tempos assume um significado mais concreto, ligado à modernização da infraestrutura de transportes urbanos. A atmosfera dessa sequência já fica sugerida pela trilha instrumental animada, uma versão jazzística do Zimbo Trio para a composição *Para Lennon e McCartney* (Fernando Brant, Lô Borges e Márcio Borges, 1970). Reforça-se, neste trecho do cinejornal, aquilo que era uma ideia-força do sesquicentenário: a celebração do passado com os olhos no futuro, na modernização do país.

A dinâmica entre líder e massa atravessa essa sequência. Um plano geral de uma plataforma contígua ao pátio de manobras da estação Jabaquara revela uma multidão que espera ao fundo, atrás do cordão de isolamento. Soldados montam guarda mantendo o espaço central liberado. Um novo plano, fechado, acompanha em movimento panorâmico a entrada no proscênio das autoridades. A voz *over* prontamente os apresenta: o presidente Médici; o governador de São Paulo, Laudo Natel; o prefeito da capital paulista, Figueiredo Ferraz. A comitiva é bem maior, mas a voz *over* só menciona os dignitários mais importantes. Mesmo nesta panorâmica que segue as autoridades com enquadramento mais fechado, é possível ainda ver o público em segundo plano, atrás do cordão de isolamento. São muitos os escolares uniformizados. Médici se aproxima da borda da plataforma e acena para outro núcleo de pessoas que assiste à cerimônia, em um patamar distante e mais baixo em relação à plataforma onde estão as autoridades. A câmera termina sua panorâmica, a tomada é feita de longe, a trepidação da imagem indica que o cinegrafista usava *zoom* para melhor captar o núcleo dos dignitários. O enquadramento neste momento acaba gerando um efeito de perspectiva, com a linha de metrô se projetando na profundidade do campo. É difícil distinguir bem esse outro grupo de populares no patamar inferior, em direção ao qual Médici acena. Mas é possível constatar que todos usam capacete de operário.

A montagem lida com essa visibilidade dificultosa ao inserir um novo plano, fixo, daquela primeira multidão, na qual predominam os escolares uniformizados portando faixas e cartazes. Novo plano fixo, retornando para o núcleo de autoridades: o prefeito Figueiredo Ferraz dirige a palavra a Médici, não há captação do som ambiente. Também a voz *over* silencia por um momento, segue apenas soando a trilha do Zimbo Trio. Entra um contracampo dos dignitários engravatados e fardados que assistem de perto, mas não estão no centro da ação. Retorna o enquadramento do

núcleo principal: aplausos e cumprimentos. Um plano detalhe mostra a placa com o mapa e as especificações do trecho em obras: Linha Norte-Sul, Santana-Jabaquara etc. Curiosamente, é nesse plano detalhe da placa que é possível distinguir melhor, abaixo em segundo plano, o grupo de operários postado perto da linha do metrô. A imagem volta para Médici, que enfim aciona o botão que dará início à primeira viagem do trem-protótipo. As autoridades se voltam para os vagões que se aproximam, vindo do ponto de fuga do quadro. Mais uma tomada, a composição passa diante das autoridades, que aplaudem. A voz *over* retoma a palavra, com informações sobre as obras. Um último plano capta de longe, em um *zoom* trepidante, a saída das autoridades da plataforma.

Nessa sequência, a linguagem do cinejornal, tal qual Médici em sua chegada, faz um aceno para conectar a massa e o ditador. Isso ocorre de modo mais evidente na dinâmica da montagem, principalmente na inserção que enquadra de frente os populares presentes para ver o líder. Esse plano é rápido, feito de longe. O gesto se esboça, mas a aproximação não chega a se efetivar cinematograficamente: o líder permanece no centro da imagem, cercado pela comitiva de engravatados e fardados, enquanto o "povo" resta em segundo plano, atrás do cordão de isolamento ou em um patamar inferior. Não bastasse, a composição desse "povo" que ali esperava pelo ditador poderia sugerir, *à primeira vista* (enfatiza-se aqui a ressalva), certa falta de espontaneidade: são crianças uniformizadas levadas da escola para o evento; operários no canteiro de obras onde precisam ganhar seu sustento.

Na bibliografia sobre o sesquicentenário, a questão da afluência do público se desdobra em um debate em torno da adesão programada ou espontânea da sociedade aos festejos. Adjovanes Thadeu de Almeida (2009, p. 244, grifo nosso), em sua tese dedicada à efeméride, percebe nas comemorações "*alguma* repercussão popular, *em especial entre os mais jovens* (isto é, crianças e adolescentes), que o viveram mais intensamente, por exemplo, no *ambiente escolar*". Segundo o autor, isso não implica que "tenha havido uma *motivação* 'total e profunda, de modo a resultar numa *participação consciente e entusiástica*, de todas as camadas sociais". Por sua vez, Janaina Martins Cordeiro (2015, p. 20), em sua tese transformada em livro, contesta abertamente, citando esse mesmo trecho de Almeida, "alguns pesquisadores [que] conservam ainda uma espécie de pudor em admitir que as comemorações do sesquicentenário da independência foram de fato um momento em que a ditadura desfrutou de expressiva popularidade junto à sociedade civil". Esse

debate acerca da adesão popular, ou melhor, acerca das bases sociais do autoritarismo, é central para uma vertente historiográfica que vem promovendo uma revisão dos termos da memória centrada na ideia de resistência à ditadura, que por muito tempo pautou as representações sobre aquele período (Rollemberg & Quadrat, 2011; Reis Filho, 2014; Napolitano, 2015). O trabalho de Cordeiro (2015) se filia diretamente a essa corrente, insistindo, em seu estudo de fôlego sobre o sesquicentenário, na pauta dos consensos autoritários e das posturas sociais ambivalentes frente à ditadura durante os festejos.

O que as imagens desta sequência do cinejornal poderiam revelar sobre a natureza dessa presença da massa para ver o ato do líder? A análise fílmica agora avança, trazendo para o centro da argumentação um elemento da cinematografia (no sentido de fotografia) dessa sequência. Já ficou dito que a montagem esboça um gesto de aproximação entre ditador e multidão (a inserção do plano que enquadra de frente o público com faixas e cartazes). Porém, há outro elemento cinematográfico de aproximação em jogo aí: o uso do *zoom*, algo que nem sempre fica evidente, mas que, por isso mesmo, merece atenção. A leve trepidação na captação das tomadas é o principal indício do uso desse recurso técnico nessa sequência. Por definição, a função do *zoom* é, justamente, aproximar o olhar de algo. Neste caso em particular, o *zoom* busca, por um lado, o melhor registro possível do núcleo central do evento, ou seja, de Médici e da comitiva que o acompanha; por outro, o *zoom* avizinha o público desse núcleo central, superando a distância do cordão de isolamento. Mas existe uma terceira distância implícita nessas tomadas em *zoom*: é a da própria câmera, do próprio cinegrafista que, com seu gesto técnico, busca acercar-se daquilo que deve filmar.

A multidão estava afastada do ditador pelo cordão de isolamento. Por sua vez, a câmera também estava longe de Médici, uma distância visualmente inscrita no uso do *zoom* e que testemunha algo acerca da própria situação da tomada, isto é, das condições específicas nas quais aquelas imagens do cinejornal foram captadas. Entra em jogo aqui outra dimensão da imagem: aquela da fenomenologia de sua produção, da tomada como acontecimento situado, fruto do trabalho de alguém que opera uma câmera (Ubenor Santos ou John Borring) em um lugar preciso (o pátio de manobras do Jabaquara no contexto da cerimônia) (Didi-Huberman, 2012, p. 56). O uso do *zoom* – portanto, algo intrínseco à configuração da imagem – conduz o olhar para fora do cinejornal, para a situação extrafílmica documentada em outras fontes. Da análise ima-

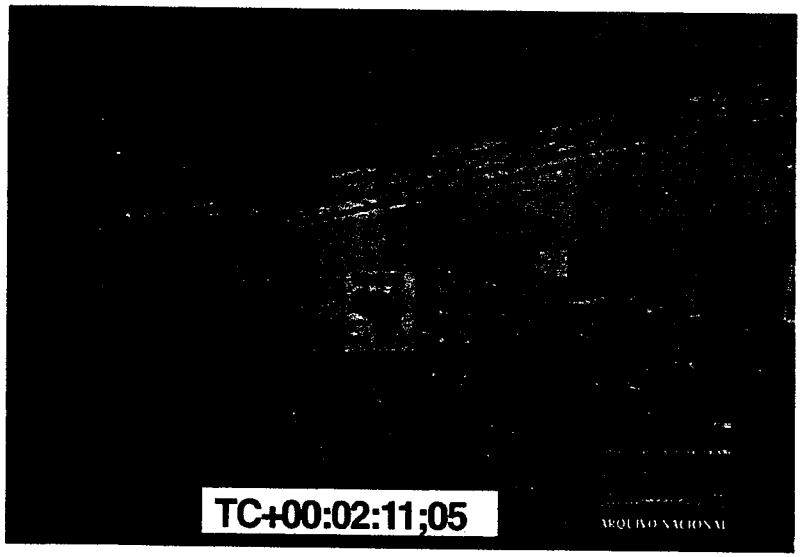


FIGURA 1. Inserção do público: aproximação entre massa e ditador. Fonte: Fotograma de *Brasil Hoje* (1972, n. 19, Agência Nacional).

nente, passa-se agora à montagem historiográfica, ao confronto dessa sequência do cinejornal com outras imagens e outros relatos. E isso não para deixar de olhar para as tomadas do cinejornal. Ao contrário, trata-se de lançar sobre elas novas luzes, perspectivas alternativas, de modo a potencializar sua interpretação (Didi-Huberman, 2012, p. 155).

Aquela inserção que enquadra de frente a massa que assiste a Médici é rápida, dura apenas três segundos (Figura 1). Só congelando o plano – logo, em uma condição de suspensão permitida pela análise fílmica – é possível distinguir, e ainda assim mal, as faixas e os cartazes ostentados pelo público. O contexto todo fica mais nítido quando se olha para as fotografias do mesmo evento feitas pela Secretaria de Governo do Estado de São Paulo (Segov).[3] Em uma delas (Figura 2), é possível ter uma noção melhor da distância coberta pelo zoom da câmera do cinejornal. Além disso, ampliando-se esta mesma fotografia, pode-se ler com mais

3. Acervo iconográfico do Arquivo Público do Estado de São Paulo, coleção Secretaria do Governo (Segov), código de referência: BR_APESP_SEGOV_ICO_NEG_4419, ano: 1972, autor: sem informação. Disponível em: <www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositorio_digital/acervo_iconografico>. Acesso em: 08 set. 2021.

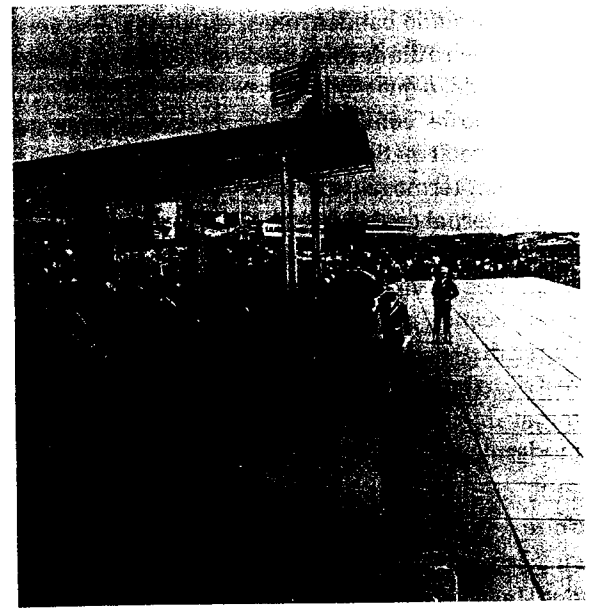


FIGURA 2. Registro fotográfico do mesmo evento: a distância revelada. Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo, coleção Segov.

clareza o conteúdo das faixas e cartazes: um mapa do Brasil cercado pela frase "Unidos ontem, hoje e sempre"; nomes dos colégios cujos alunos estão presentes.

Os jornais do dia 07 de setembro de 1972 descrevem o perfil do público presente no acionamento do trem-protótipo do metrô de São Paulo por Médici, ocorrido no dia anterior: "Crianças uniformizadas dos colégios da Zona Sul, com fanfarras e bandeirinhas do Brasil. Nas calçadas, nas portas dos bares, uma grande multidão foi se formando aos poucos, aguardando a chegada do Presidente da República".[4] Ou: "Centenas de crianças de três escolas municipais e grande número de populares aplaudiram vivamente o presidente Médici".[5] E ainda: "De capacetes amarelos, vermelhos e verdes, mais de mil operários do trecho 10 do me-

4. "Médici aciona trem-protótipo do metrô paulista". *Jornal do Brasil*, 07 set. 1972, Primeiro Caderno, p. 32. Disponível em: <memoria.bn.br/docreader/030015_09/66274>. Acesso em: 08 set. 2021.

5. "Médici acionou a sirene e o metrô andou pela 1ª vez". *Folha de S. Paulo*, 07 set. 1972, p. 12. Disponível em: <acervo.folha.com.br>. Acesso em: 01 set. 2021.

trô, segurando bandeirinhas, espalhavam-se ao longo dos trilhos, em seu primeiro dia de folga desde que começou a construção, em 1968".[6] De todo modo, o que a montagem historiográfica aqui proposta busca não é este tipo de "confirmação" verbal daquilo que já era visível no cinejornal. A problemática visual não se resolve assim sumariamente, menos ainda em termos ilustrativos. Pois o cotejo das duas imagens acima, a do cinejornal da Agência Nacional (Figura 1) e a fotografia da Segov (Figura 2), feitas por dois profissionais diferentes, revela uma coincidência de pontos de vista mesmo na diferença entre os enquadramentos com e sem *zoom*. Tal coincidência de perspectiva, essa necessidade de lidar com a distância desde um mesmo ângulo, tudo isso se explica por uma restrição imposta, ali naquele dia, a cinegrafistas e fotógrafos que se esforçavam para produzir as imagens daquela cerimônia de celebração da modernização. Conforme registrava o *Jornal do Brasil*:

> Difícil fotografar: No palanque montado pela companhia do metrô e destinado à imprensa, os fotógrafos tinham dificuldades para trabalhar, pois o Presidente Médici estava permanentemente cercado pelas autoridades e por seu corpo de segurança. Quando ele se preparou para acionar o protótipo, os fotógrafos começaram a pedir que as pessoas que o cercavam se afastassem, para que eles pudessem fotografá-lo, sendo advertidos por dois agentes.
>
> Poucos momentos antes um cinegrafista foi discretamente retirado do palanque por estar sem gravata, contrariando as recomendações feitas à imprensa. Antes de sair, o Presidente brincou com algumas crianças de um grupo escolar, sendo muito aplaudido.[7]

No proscênio do ritual do poder, tudo era aplauso: de perto, Médici era aplaudido pela comitiva de autoridades que o cercava a ponto de dificultar o trabalho de fotógrafos e cinegrafistas; de longe, em segundo plano, ele era saudado pelo público presente, composto sobretudo por escolares da região e operários "que embora estivessem de folga, ganharam seu dia normalmente".[8] Entretanto, no antecampo das imagens, isto é, atrás das câmeras, as tensões ocorriam "discretamente": os fotógrafos eram advertidos por agentes de segurança; um cinegrafista era retirado

6. "Médici aciona trem-protótipo do metrô paulista". *Jornal do Brasil*, 07 set. 1972, Primeiro Caderno, p. 32. Disponível em: <memoria.bn.br/docreader/030015_09/66274>. Acesso em: 08 set. 2021.

7. Idem.

8. Idem.

do local por contrariar o protocolo de indumentária "recomendado" à imprensa. O que se vê nas imagens dessa sequência de *Brasil Hoje* tem um caráter marcadamente oficial, e não poderia ser de outro modo em se tratando de um cinejornal da Agência Nacional. Mas o uso do *zoom* é um rastro visual que conduz o olhar desde a distância da multidão em segundo plano até o antecampo da produção da imagem. O cinejornal oficial destaca em *zoom* o aplauso a Médici. Atrás da câmera, a rigidez do ritual se impõe de forma "discreta", mas não por isso menos sintomática do caráter autoritário da modernização ali celebrada.

O metrô paulista era o tema dessa sequência, mas o próprio meio de comunicação aqui analisado, o cinejornal *Brasil Hoje*, já era parte de um esforço de modernização empreendido no âmbito da Agência Nacional. De fato, a série *Brasil Hoje* havia sido criada recentemente pela Agência Nacional, em 1970, substituindo o *Cinejornal Informativo*, "que cobriu a agenda de todos os governos federais de 1946 até 1969" (Archangelo, 2015, p. 70). *Brasil Hoje* duraria até 1979, e quando surgiu era propalado como o primeiro cinejornal filmado em cores no país. A mudança de nome, a novidade cromática, todas estas eram tentativas de reinvenção de um meio que, naquele período, era forçado à obsolescência frente à massificação da televisão e à ascensão dos telejornais, muito mais velozes como meio noticioso. Vale lembrar, nesse sentido, que o *Jornal Nacional*, da Rede Globo, estreara a transmissão ao vivo em rede no país em 1969 (Gomes, 2010; Archangelo, 2015, p. 13; 72). Com efeito, as emissoras de televisão foram uma das maiores beneficiárias dos investimentos do regime ditatorial em infraestrutura de telecomunicações, algo que viabilizou sua consolidação como veículo de massa e vetor da integração (nacional e do mercado) (Hamburger, 2005, p. 31; Ortiz, 2006; Autran, 2013, p. 51). O descompasso que o meio cinejornal enfrentava no início da década de 1970 está inscrito nas próprias imagens da sequência analisada nesta seção: o suporte é colorido, a trilha sonora é o jazz brasileiro do Zimbo Trio, a pauta é a modernização da infraestrutura do país, mas o formato segue preso aos velhos códigos da representação do ritual do poder.

A CERIMÔNIA NO MONUMENTO DO IPIRANGA: LUGAR DE MEMÓRIA E ESPAÇO CINEMÁTICO

A dinâmica entre "populares" e ditador identificada na inauguração do protótipo do metrô de São Paulo se esboça em termos bem diferentes na segunda sequência do segmento "Sesquicentenário em São Paulo".

A notícia agora é a inumação dos despojos de D. Pedro I ocorrida no dia 06 de setembro, logo após o evento do metrô. A passagem do pátio de manobras do Jabaquara para o Monumento do Ipiranga é feita em corte direto. A transição se dá na banda sonora: cessa a trilha animada executada pelo Zimbo Trio, há um breve silêncio, e logo começa a soar uma música incidental sóbria, uma variação orquestrada do *Hino da Independência do Brasil*. De saída, um plano médio enquadra a escadaria contígua ao Monumento do Ipiranga por onde chegam as autoridades. Fardados e engravatados descem os degraus. A fotografia retoma então a lógica do movimento panorâmico lateral da câmera seguindo de longe a entrada das autoridades: o quadro parte da pira do fogo simbólico da pátria para acompanhar a chegada da comitiva de Médici. Este acena para os presentes, como fizera antes no pátio do metrô. Só que, desta vez, o gesto não se dirige aos "populares", mas aos integrantes da orquestra que tocou na ocasião. Depois do movimento panorâmico, sem corte a câmera inicia um *zoom out*: Médici se mantém no centro do quadro após seu aceno, mas vai ficando cada vez menor conforme o enquadramento vai se abrindo progressivamente. Nessa abertura do quadro, é possível perceber a distância desde onde a tomada é realizada. O plano geral resultante do *zoom out* dá uma ideia da situação toda: vê-se a orquestra e o coro nos degraus ao pé do monumento, bem como o catafalco que receberia o esquife centralizado no tapete vermelho. A voz *over* vai listando os dignitários presentes: o presidente Médici; o primeiro-ministro de Portugal, Marcello Caetano; o vice-presidente Augusto Rademaker; ministros de Estado; o chanceler português Rui Patrício; o governador Laudo Natel; o senador Petrônio Portela; e "outras altas autoridades". A lista é longa, e nesse meio-tempo as tomadas vão se sucedendo: do plano geral da situação, há um corte para uma tomada em contra-*plongée* que mostra o conjunto arquitetônico e escultórico do monumento; no céu, quatro aviões da Esquadrilha da Fumaça sobrevoam a cerimônia.

Montagem e movimentos de câmera vão se esforçando para dinamizar cinematograficamente o registro de uma cerimônia que, na prática, tem muito de estática: alternam-se planos ora da chegada das insígnias imperiais trazidas por cadetes (coroa, cetro, sabre, joias, originais do *Hino da Independência* e da Constituição de 1824), ora da passagem da Esquadrilha da Fumaça. Um plano fechado no relevo em bronze da face frontal do monumento, representando o grito do Ipiranga em diálogo com o famoso quadro de Pedro Américo, vai se abrindo em novo *zoom out*.[9] Sem corte, um movimento panorâmico lateral da câmera revela, ao fundo do plano agora aberto, o esquife que chega pelas escadas nas mãos de soldados. Novo plano, desta vez fechado, acompanhando a entrada do esquife coberto com a bandeira do Império. Após se calar brevemente, a voz *over* retoma a locução: fala do papel do chefe de governo de presidir a cerimônia de inumação dos restos mortais de D. Pedro I; da peregrinação dos despojos por "todos os quadrantes do Brasil"; do repouso na terra que o imperador fez livre há 150 anos; da pátria que se irmana a Portugal na recordação do feito heroico etc.

Nesse ínterim, os soldados chegam marchando com o esquife ao centro do tablado. Ao fundo, vê-se a tribuna de honra desde onde as autoridades assistem à cerimônia. Novo plano, o esquife agora está depositado sobre o catafalco, os soldados perfilados ao redor observando a orquestra. Em uma sucessão de tomadas é possível ver o movimento dos músicos, os arcos indo e vindo sobre as cordas dos naipes de violoncelo e de violino, o maestro que agita sua batuta, o coral que canta. Mas a captação de som não é sincrônica, não há registro do que foi a cerimônia em termos sonoros. É a voz *over* que se impõe, inclusive sobre o crescendo da orquestração incidental na trilha sonora.

A tribuna de honra recebe uma atenção especial da câmera apenas no final dessa sequência, cujo tempo total tem pouco mais de um minuto. Três planos médios fixos enquadram os dignitários, mas as tomadas são rápidas, os fardados e engravatados são muitos, é difícil reconhecê-los visualmente. E logo as imagens finais da sequência retornam para os soldados: perfilados junto ao monumento; em seguida marchando em retirada. Desta feita, diferentemente da sequência do metrô, os "populares" sequer estão em segundo plano. Também é verdade que Médici acaba diluído entre as tantas outras autoridades na tribuna, ao menos nos termos visuais deste trecho do cinejornal. Mesmo o Monumento do Ipiranga, curiosamente, recebe pouca atenção da câmera: via de regra, seu volume arquitetônico e grupos escultóricos ficam à margem do quadro, centralizados apenas no plano geral que capta em contra-*plongée* a primeira passagem da Esquadrilha da Fumaça; e, depois, com função mais cinética do que simbólica, no rápido plano fechado que precede o *zoom out* revelando a chegada do esquife do imperador.

É evidente que o monumento onde ocorre a cerimônia já é, por si só,

9. Especificamente sobre o Monumento do Ipiranga, ver: Monteiro (2017). Já sobre o Museu Paulista, ver: Brefe (2005); Oliveira (2017).

lugar de memória, ou melhor, um lugar de memória do tipo topográfico, daqueles que "devem tudo a sua localização precisa e seu enraizamento no solo", para retomar a formulação de Pierre Nora (1984, p. XL). Isso é enunciado textualmente pela voz *over*, na menção ao Monumento do Ipiranga como o "local que honra a memória do proclamador de nossa independência". É desnecessário dizer que tal foi a motivação para a escolha do lugar onde repousaria, após o périplo nacional, os despojos de D. Pedro I. Entretanto, em termos propriamente *visuais*, isto é, naquilo que está inscrito nessas imagens específicas, o vínculo indicial entre lugar e memória (Violi, 2014) parece subordinado ao uso daquele espaço como cenário. De fato, toda a dinâmica topográfica da cerimônia de inumação poderia ser traduzida em termos teatrais: o monumento servindo de cenário; o catafalco e o esquife no centro do palco; a escadaria fazendo as vezes de fosso para orquestra e coro; a tribuna de honra abrigando a plateia.

Mas o objeto em questão aqui é um cinejornal, que registra esse ritual seguindo uma linguagem própria. A dinâmica espacial é registrada dentro de um jogo de justaposições de planos, movimentos de câmera, *zoom out*. Em suma: o espaço do audiovisual é essencialmente cinemático (Xavier, 2005, p. 21). Orquestra, coral, soldados, monumento, aviões, tribuna de honra, esquife, tudo isso compõe uma diegese que, na tradição dos códigos do cinejornal, fica fortemente subordinada ao conteúdo verbal enunciado pelo locutor em voz *over* (portanto, desde fora da diegese) (Aumont & Marie, 2009, p. 77-8; 214-5). Meses de expectativa – desde a saída dos despojos de D. Pedro I de Portugal e a travessia do Atlântico, em abril de 1972, incluindo o cortejo pelas capitais do Brasil[10] – são sumarizados, no cinejornal, em uma sequência de 1min13s, para ser exato. Muita coisa ficou de fora dessa síntese, claro. Naquele espaço cinemático, na diegese construída pela sequência da inumação, a multidão de populares está fora de campo (Aumont & Marie, 2009, p. 132-3). Se, no registro prévio da inauguração do metrô, o "povo" restava em segundo plano, agora, o "povo" é relegado a um espaço *off* – presumível por certa lógica espaço-temporal, mas não visível.

Desta vez, é pela ausência que a matéria audiovisual convoca a análise a desenvolver a problemática em torno das relações entre ditadura e sociedade. A bibliografia sobre o sesquicentenário reflete acerca da

10. Para um mapeamento detalhado do périplo dos despojos de D. Pedro I, ver: Cerri (1999); Almeida (2009); Cordeiro (2015).

afluência do público naquela ocasião específica da cerimônia no Ipiranga em 06 de setembro. Afinal, dizer que os "populares" estão fora de campo no cinejornal não significa que não estivessem efetivamente presentes ali naquele dia. Quando se rastreia o tratamento desse tópico em textos escritos desde a segunda metade da década de 1990, é possível identificar um arco diacrônico dos próprios processos de revisão historiográfica em torno do período autoritário brasileiro.

Em seu livro seminal sobre a Assessoria Especial de Relações Públicas (Aerp), publicado em 1997, Carlos Fico (1997, p. 63-4, grifos nossos) alude aos eventos do sesquicentenário em São Paulo, incluindo a "lúgubre cerimônia da trasladação do corpo de D. Pedro I para o Brasil" e o "solene te-déum oficiado pelo cardeal Agnelo Rossi, na Santa Sé". Com esse contexto em vista, Fico escreve: "na *impossibilidade da presença do povo*, o *poder se retrai* e ampara-se em cultos formais, procurando registrar de alguma forma a sua existência". O autor continua: "A ditadura militar brasileira, por ser o que era, só em *raros momentos* pôde usufruir das vantagens do *contato da autoridade com o povo*, prática em que foram mestres Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek". Todo aquele aspecto oficialesco e sombrio, para Fico, "é a *tradução precisa da forma de aparição dos militares*, que se *encobriam* em Brasília como numa *casa-mata do poder*". A cerimônia mórbida em torno dos despojos de D. Pedro I não teria passado "de uma *idiossincrasia de alguns militares* e do *próprio presidente*". O livro de Carlos Fico (1997), não custa salientar, foi um marco ao romper com certa visão da propaganda ditatorial como uma máquina de manipulação e controle ideológico, ajudando na compreensão de que "certos grupos sociais brasileiros, especialmente os setores médios e de elite dos centros urbanos, experimentaram a vitalidade do sentimento de otimismo em relação ao país durante o período 1968-1973, época do chamado 'milagre econômico'" (Fico, 1997, p. 16-7). Contudo, pelo menos na alusão aos festejos do sesquicentenário, a análise de Fico ainda pagava tributo à concepção que enxergava os militares como ente isolado da sociedade (retraídos em ritos formais, encobertos em sua casamata do poder, idiossincráticos).

O estabelecimento de um abismo entre militares e "povo" é precondição para que a sociedade seja alçada em bloco à condição de vítima inocente da repressão. Luis Fernando Cerri, por exemplo, em artigo publicado em 1999, faz uma profunda e erudita análise dos significados em torno da celebração dos despojos de D. Pedro I em 1972. Todavia, quando se trata de refletir acerca do fato inegável de que aquela foi "a grande

festa de massa dos governos militares, sua aclamação nas ruas" (Cerri, 1999, p. 202), o livro de Carlos Fico (1997) serve de mote para a descrição de uma adesão postiça da sociedade. A festa, conforme Cerri (1999, p. 203, grifo nosso), no fundo teria sido mero "simulacro da participação política", um escape ao "*fechamento político do regime* e dos *canais* democráticos e corporativos de *participação*". O cidadão, nessa lógica do simulacro participativo, não era considerado pelo regime "como um governante em potencial, mas como um tutelado ao qual é preciso ensinar sua história e seus interesses".

Essa interpretação de uma participação popular simulada ou tutelada, no fundo, é testemunho daquele momento historiográfico da abordagem da ditadura: quando a matriz da resistência e sua contraface, a inocência disseminada, ainda não tinham sido colocadas à prova pela problemática do colaboracionismo (e suas variantes) nos meios acadêmicos brasileiros. No caso específico daquela cerimônia no Monumento do Ipiranga, o fato é que os "populares" foram fisicamente isolados do palco principal do rito. No cinejornal aqui analisado, é possível ver o cordão de isolamento que afastava a multidão no ato de acionamento, por Médici, do trem-protótipo do metrô de São Paulo. Esses cordões não são visíveis na sequência da chegada dos restos de D. Pedro I ao monumento, mas Janaina Martins Cordeiro (2015, p. 55-6) não apenas constata sua existência naquela ocasião, como desdobra sua hipótese dos consensos autoritários a partir desse elemento. Segundo a autora, o cordão de isolamento "separava o público das autoridades e estabelecia uma hierarquia cara à ditadura civil-militar, mas de forma alguma estranha àquela sociedade que *gostava de ver pessoas importantes* e, portanto, extremamente sensível ao tipo de organização do espaço festivo ali proposto". E conclui: "De longe, o povo podia observá-las, admirá-las, guardá-las, confortado pela certeza de que nada interferiria na ordem estabelecida". Para essa interpretação, o cordão de isolamento não serve mais de álibi para a sociedade. Nesta ponta do arco historiográfico, após a revisão crítica da matriz da resistência, não se trata mais, como nos textos da segunda metade da década de 1990 citados, de cavar um abismo entre militares e povo, tampouco de supor uma participação popular postiça. O cordão de isolamento passa a ser signo da aceitação voluntária de uma ordem autoritária estabelecida.

É curioso comparar alguns dos termos empregados nas duas pontas do arco historiográfico aqui esboçado. Para Carlos Fico (1997, p. 64, grifo nosso), como se viu, o tom mórbido do sesquicentenário em São Paulo

era "a *tradução precisa* da forma de aparição dos militares, que se encobriam em Brasília como numa casamata do poder". Ao contrário, para Janaina Martins Cordeiro (2015, p. 61, grifo nosso), os "eventos do dia 06 de setembro em São Paulo constituíam a *perfeita síntese* do que representou o festivo ano de 1972: a reafirmação do consenso social em torno da ditadura". Nota-se, nesses trechos, que o mesmo fato leva os autores a conclusões diametralmente opostas quanto ao papel da sociedade. As diferenças entre a afirmação do isolamento dos militares, de um lado, e do consenso social em torno da ditadura, de outro, já foram situadas na diacronia da revisão historiográfica da abordagem daquele período. O que se quer destacar neste ponto não é tanto o teor divergente das conclusões, mas o detalhe das expressões análogas contidas nos dois enunciados: "tradução precisa", no caso de Fico; "perfeita síntese", no caso de Cordeiro. Ambas passam a ideia de que as fontes poderiam, em algum grau, "refletir" com precisão ou com perfeição aquele contexto. Embora com sinais trocados, ambas parecem se contentar com o valor de face do discurso oficial manifesto nos festejos.

A bibliografia sobre o sesquicentenário é muito hábil na decodificação dos sentidos programáticos do conjunto de eventos daquele ano. As iniciativas oficiais reiteravam a cada lance a ideia da sobreposição das duas temporalidades em questão: o passado fundacional da nação e o presente da autodenominada "revolução", pretensamente iniciada com o golpe de 1964. Os estudos monográficos ou pontuais já existentes interpretam com muita pertinência os modos pelos quais a eleição dos heróis e dos fatos a serem celebrados, assim como a própria concepção de história privilegiada, insistem nessa sobreposição temporal. Um D. Pedro I que evita energicamente a fragmentação territorial é o espelho da mão firme de Médici na condução da integração nacional. O grito do Ipiranga como marco de uma emancipação sem maiores sobressaltos ecoa a visão harmônica de "brasilidade" difundida pela ditadura. Tiradentes, embora comemorado, ficava em segundo plano, afinal, a "inconfidência" contra a Coroa estava muito próxima de um ato subversivo – como sinaliza o próprio filme *Os Inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972), entre tantas outras referências ao alferes nos meios vanguardistas (políticos e artísticos) do período. Tudo isso era articulado segundo uma visão de história de matriz oitocentista, chancelada pelo protagonismo do secular Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) na organização da efeméride. Em síntese, os trabalhos sobre o tema demonstram que a intenção de base da ditadura no sesquicentenário foi apresentar o "milagre" de 1972 como corolário do projeto nacional proclamado em

1822. Tal é o impulso geral que conecta os diversos eventos do calendário oficial: traçar um ciclo histórico entre 1822 (marco da independência política e esteio da unidade territorial) e 1972 (da suposta conquista da independência econômica acompanhada de integração nacional) (Cerri, 1999; Schiavinatto, 2002; Almeida, 2009; Chirio, 2010; Cerveira, 2013; Sosnoski, 2013; Ferreira & Silva, 2014; Cordeiro, 2015).

O texto da voz *over* na edição 19 de *Brasil Hoje* repete esse lema em várias formulações, mas apenas constatar isso é pouco. De saída, porque, metodologicamente, isso significaria sobrepor o conteúdo verbal da locução à matéria visual, como que obedecendo à autoridade da voz da ditadura, não enxergando nas imagens nada mais do que um suporte ilustrativo autoevidente. Pior, isso seria cair em outro erro metodológico básico: interpretar as relações entre cinejornal e contexto com "argumentos circulares", acreditando que as imagens "fornecem uma mina de informações de primeira mão, interpretáveis *sem mediações* (este é o ponto), sobre a mentalidade e a vida afetiva de uma época talvez remota" (Ginzburg, 2007, p. 63). Como se imagens produzidas no contexto do sesquicentenário só pudessem reafirmar, imediatamente, o ideário cívico-patriótico do sesquicentenário (e vice-versa). Não se nega aqui, obviamente, a existência desse vínculo entre imagens e ideário autoritário, tanto mais no caso de um cinejornal produzido por um órgão de comunicação oficial da ditadura. Porém, vale a pena desconfiar da facilidade e da imediatez com que esse paralelo costuma ser estabelecido (Ginzburg, 2007, p. 74).

Um caminho seria olhar para as imagens atentamente, e não já pressupondo seu conteúdo ideológico. Eis o exercício que vem sendo feito nestas páginas. O primeiro passo metodológico, no caso do cinejornal, é blindar-se temporariamente contra a solicitação insistente vinda da voz *over*. E, nesse intervalo de suspensão da imposição verbal, perscrutar as tomadas em busca daquilo que escapa à mensagem programada, ao ritual do poder, ao ideário patente (Morettin, 2007). Enfim, trata-se de buscar, na imanência visual, os rastros latentes que indiquem *tensões* mesmo dentro das *intenções* do discurso oficial.

É nesse sentido que a análise agora lança um novo olhar para a tomada da entrada de Médici no local da cerimônia de inumação dos despojos de D. Pedro I. Ficou dito que, nesse momento da sequência, o plano fechado na escadaria pela qual Médici chega com sua comitiva vai se abrindo em *zoom out* até revelar, em plano geral, a situação global da cerimônia. Quando o plano ainda está fechado, é possível ver ao fundo,

para além da ação central da entrada do ditador, pessoas sentadas sobre o telhado de uma casa vizinha ao Monumento do Ipiranga (Figura 3). É um detalhe que vai desaparecendo conforme o quadro se abre em *zoom out*. Esse detalhe, aparentemente insignificante, é o único registro, nessa sequência, da presença de um público de pessoas comuns, cidadãos que jamais teriam assento na tribuna de honra e que, ao subirem no telhado da casa vizinha, inventam seu lugar como plateia do ritual do poder. Os "populares", assim, diferentemente daquilo que um primeiro olhar sugeria, não estão totalmente fora de campo na filmagem da inumação de D. Pedro I feita pelo cinejornal.

O confronto desse detalhe em segundo plano com outros registros, também neste caso, é revelador. O jornal *O Estado de S. Paulo* de 07 de setembro de 1972 oferece pistas sobre a "geografia" da festa nos arredores do palco central da cerimônia:

> Aproximadamente cinco mil pessoas, espalhadas pelos jardins do Museu do Ipiranga, principalmente em torno do Monumento da Independência, estão desde as 15 horas aguardando o início da cerimônia de inumação dos restos de D. Pedro I.
>
> Separada do ponto central das solenidades por cordões de isolamento e pelo próprio riacho do Ipiranga, a multidão presencia a chegada de autoridades à tribuna de honra. Como os alto-falantes instalados na área se mantêm silenciosos, ninguém fica sabendo quem são os convidados de honra.[11]

Houve ainda aqueles que "lamentaram também a ausência de escolares e o descaso dos organizadores da cerimônia pelo local, pois o gramado do Parque da Independência, recém-plantado, parecia um lamaçal em consequência das últimas chuvas".[12] Tais relatos deixam claro que o foco do protocolo cerimonial da inumação de D. Pedro I não era a participação popular. Mesmo assim, sem convite para assistir ao ritual, algumas pessoas não se contentaram com o cordão de isolamento e subiram no telhado da casa vizinha. Enxergar esse grupo no segundo plano das imagens do cinejornal também exige esforço. Aquelas pessoas estão lá, ao longe, como que empoleiradas sobre o telhado, como um ru-

11. "O cenário está pronto". *O Estado de S. Paulo*, 07 set. 1972, p. 47. Disponível em: <acervo.estadao.com.br>. Acesso em: 25 ago. 2021.

12. "Não é o melhor local". *O Estado de S. Paulo*, 07 set. 1972, p. 48. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br>. Acesso em: 25 ago. 2021.

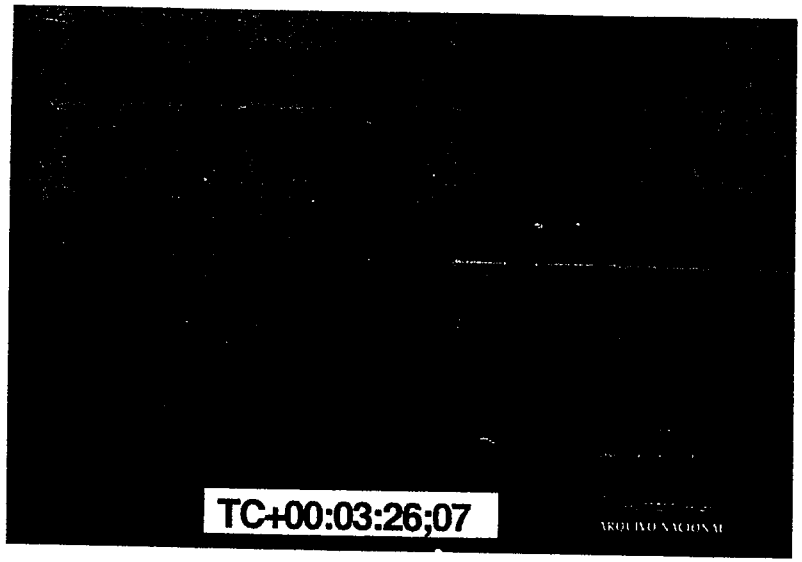


FIGURA 3. Populares no telhado em segundo plano: busca de aproximação. Fonte: Fotograma de *Brasil Hoje* (1972, n. 19, Agência Nacional).

ído de fundo em uma cerimônia, literalmente, muito bem orquestrada. Todavia, existe uma fotografia, também do acervo da Segov (Figura 4)[13], que flagra esse mesmo lance secundário da cerimônia, desde um ângulo muito próximo ao da filmagem do cinejornal.

A fotografia tem resolução melhor do que a versão digital do cinejornal. Quando ampliada com foco naquele detalhe (Figura 5), o olhar pode distinguir nitidamente esses "populares": sobre o telhado da casa vizinha, dois homens e um garoto, os três descalços; em uma espécie de terraço ao lado, uma aglomeração de senhoras com crianças, algumas sorridentes; no lado oposto, outra senhora ao lado de uma criança negra; no topo de um edifício em construção ainda mais ao fundo, três operários se achegam à borda voltados para o monumento. São anônimos, nada mais se pode dizer sobre eles além desses traços genéricos. Mas o contraste é patente entre esse grupo de "penetras" e a homogeneidade dos convidados fardados e engravatados que ocupam a tribuna de honra, quase todos homens brancos de meia-idade para cima.

13. Acervo iconográfico do Arquivo Público do Estado de São Paulo, coleção Secretaria do Governo (Segov), código de referência: BR_APESP_SEGOV_ICO_NEG_4420, ano: 1972, autor: Joel D. P. Barreto. Disponível em: <www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositorio_digital/acervo_iconografico>. Acesso em: 08 set. 2021.

FIGURA 4. Mesmo flagrante: distinguindo os "populares". Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo, coleção Segov.

Podia até existir uma barreira física (o cordão de isolamento) entre o "povo" e as autoridades ali presentes, mas houve um inegável empenho para superá-la por parte daqueles indivíduos postados sobre os telhados vizinhos. É impossível falar em adesão postiça ou manipulada neste caso, tanto mais porque a participação do "povo" sequer estava programada na espacialidade delineada pelo protocolo da cerimônia. Diferentemente do caipira do carro de boi do quadro *Independência ou morte*, de Pedro Américo (1888), desta vez o povo espectador, à margem da cena central no Ipiranga, não fazia parte da composição imaginada. O que ocorre neste flagrante é uma intrusão do campo visual por aqueles que, pelo menos naquela cerimônia, deveriam ter ficado no espaço *off*. Esse segundo plano imprevisto no cinejornal revela algo que está além inclusive da aceitação consensual de uma ordem espacial hierárquica. O detalhe testemunha, antes, uma espécie de agência às avessas: o esforço ativo dos excluídos para participar da monumentalização promovida pela ditadura.

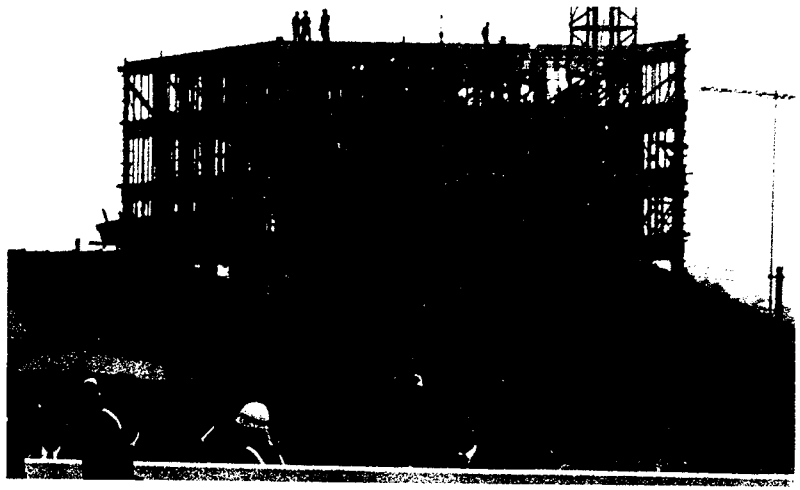


FIGURA 5. Detalhe dos "populares" no telhado. Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo, coleção Segov.

O DESFILE NA AVENIDA PAULISTA: CAMPO E CONTRACAMPO ENTRE MILITARES E POVO

A última sequência do segmento sobre os festejos em São Paulo noticia o desfile de Sete de Setembro ocorrido na Avenida Paulista. É a sequência mais longa do cinejornal, com um total de 3min15s, frente à média de um minuto e meio das sequências precedentes. É claro que a duração de uma sequência sempre é uma escolha da edição, mas o fato é que a parada militar foi, de longe, o evento mais extenso daqueles dois dias, tendo ocorrido entre 9:00 e 12:00 do feriado. Na montagem, a passagem da cerimônia no Monumento do Ipiranga, realizada na tarde de 06 de setembro, para o desfile, na manhã seguinte, é feita em corte seco. A trilha sonora, mais uma vez, demarca a transição: soam marchas militares que vão se alternando conforme avança o fluxo das tropas.

A primeira tomada desta parte mostra um plano geral do palanque de honra montado no vão livre do Museu de Arte de São Paulo (Masp). A voz *over*, como de praxe, vai anunciando as autoridades presentes, além de descrever o evento, o "primeiro grande desfile militar da independência realizado em São Paulo, reunindo ao todo 18.000 homens" etc. Do plano geral do palanque, há um corte para um plano médio, agora enquadrando uma divisória central da estrutura, onde estavam Médici e os principais dignitários. Mesmo nesse reenquadramento, porém, é difícil distinguir os convidados, seja pela distância, seja pela sombra sob o vão livre do edifício. As autoridades são nomeadas em *over* individualmente, mas mal são visíveis em bloco, ainda quando a câmera busca a aproximação do quadro mais fechado. Um *zoom in* desse plano médio do palanque conduz o olhar rumo às militares que passam perfiladas em frente ao Masp. Um novo corte capta essa mesma fileira de mulheres marchando desde outro ponto de vista: da primeira câmera, presumivelmente postada na tribuna de imprensa montada no lado oposto da avenida, passa-se para uma segunda câmera situada na calçada do museu, a lente voltada para a avenida, portanto, dando as costas para o palanque de autoridades.

A tribuna instalada no vão livre praticamente desaparece dos demais planos desta sequência. Os ângulos privilegiados a seguir não a incluem, exceto por uma rápida retomada do enquadramento geral que abre esta parte. É curioso contrastar essa pouca visibilidade do palanque no cinejornal com o que ocorre na série de fotografias do evento da coleção da Segov: neste caso, de um total de 28 fotos, 27 têm como objeto o núcleo central de autoridades, em distintos momentos do desfile.[14] No cinejornal, o arco geral das sequências dos festejos em São Paulo parte de um ato protagonizado por Médici (o acionamento do trem-protótipo do metrô); passa por uma cerimônia em que Médici faz uma entrada destacada, mas depois se dilui na tribuna de honra (a inumação no Ipiranga); até chegar no desfile na Paulista, quando, na prática, não se vê Médici.

Inferir disso um abandono do ritual do poder seria exagero. No máximo, é possível falar em uma atenuação do personalismo no campo visual. Carlos Fico mostra bem, em seu livro já citado, como a Aerp fazia todo um esforço para superar o culto à personalidade de molde clássico, na tradição da propaganda oficial do DIP. Mas essa era uma agenda de renovação que dizia respeito aos "filmetes" da Aerp, voltados para a difusão na televisão, o meio então florescente, e seguindo fórmulas afinadas com as técnicas modernas da comunicação de massa. De fato, Carlos Fico (1997, p. 64) narra que o coronel Octávio Costa, chefe da Aerp, "exe-

14. Acervo iconográfico do Arquivo Público do Estado de São Paulo, coleção Secretaria do Governo (Segov), código de referência: BR_APESP_SEGOV_ICO_NEG_4424, ano: 1972, autor: Joel D. P. Barreto. Disponível em: <http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositorio_digital/acervo_iconografico>. Acesso em: 09 set. 2021.

crou a lúgubre cerimônia da trasladação do corpo de D. Pedro I para o Brasil", em um exemplo que demonstra que a propaganda da ditadura não pode ser tratada como uma engrenagem unívoca. Por seu turno, a série *Brasil Hoje* era um produto de outro órgão de comunicação governamental, a Agência Nacional, herdeira direta do velho DIP. A despeito dos esforços de repaginação cromática, como se viu, o cinejornal *Brasil Hoje* seguia preso aos códigos obsolescentes do gênero, indissociáveis do ritual do poder. Se, nas imagens da sequência na Avenida Paulista, Médici está quase invisível, na banda sonora sua presença é mais marcante: ele não só é anunciado pela voz *over* logo na abertura dessa parte, como tem dois parágrafos de seu discurso proferido em cadeia nacional, naquela mesma noite de 07 de setembro, citados diretamente pelo locutor.

Na estrutura global da sequência, o que prevalece é o jogo de campo e contracampo entre a parada militar que passa, de um lado, e, de outro, inserções de planos do público que a assiste. A sequência do metrô, como se viu, já continha uma dessas inserções do "povo", mas agora o recurso é usado com maior dinamismo pela montagem. No campo, o desfile avança e os enquadramentos se alternam, ora mais fechados e frontais, com detalhes das tropas, ora mais abertos e oblíquos, explorando a profundidade da perspectiva das fileiras em marcha ao longo da avenida. No contracampo, entram planos de conjunto, na maioria frontais, do público postado nas calçadas: homens, mulheres e crianças, muitas crianças; alguns esticando o pescoço para enxergar melhor; outros conversando distraidamente; ou protegendo-se do sol forte com lenços na cabeça; portando bandeirinhas do Brasil, de Portugal ou do estado de São Paulo. O cordão de isolamento está lá, e por vezes surge na margem do contracampo a silhueta de um soldado vigiando o público. Mas, à medida que vai justapondo campo e contracampo, a edição estabelece uma conexão fluida entre tropas e plateia, entre militares e sociedade. É a montagem do congraçamento entre regime e povo, um regime que não se resume ao ditador no palanque, mas que se espraia na avenida em uma infindável sucessão de regimentos, fardas engalanadas, bandas, veículos blindados, foguetes etc. Tal demonstração pública (de força, de unidade, de sincronia, de alinhamento) é algo que está na essência de qualquer parada militar. Porém, a fluidez da visibilidade de tudo isso, ao menos nesse caso, é absolutamente construída pela linguagem do cinejornal.

Se campo e contracampo conectam diretamente aquilo que é visto (o desfile) e quem vê (o público), os relatos sobre aquela manhã que constam nos jornais revelam uma situação muito diferente. Assistir ao desfile estava longe de ser algo fácil para aqueles que não tinham um assento no palanque das autoridades. "Uma figura ao longe: é o presidente" é o título de uma das matérias de *O Estado de S. Paulo* sobre a parada, publicada em 08 de setembro. O texto informa: "O presidente Médici não viu a homenagem que o povo lhe prestou espontaneamente e grande parte da multidão presente na Avenida Paulista não viu o presidente".[15] A dificuldade do público para ver Médici era parte de uma dificuldade mais geral para assistir ao desfile:

> No portão, junto às grades da cerca, o povo também buscava seu lugar. O acesso não era fácil.
>
> Houve gente que não precisou subir na cerca, mas procurou as árvores. Mas, como essa escalada era um pouco difícil, muitos se dirigiram para os prédios em construção, onde alguns vigias cobravam para permitir que as pessoas assistissem à parada nos andaimes e tapumes.
>
> Quem ficou no chão buscou a guia para se sentar. Os mais baixos ou ficavam na frente, ou então tentavam chegar aos lugares mais elevados. Nas proximidades da Rua Pamplona, uma senhora, bem-vestida, com um vestido de cor verde, comentava para sua acompanhante tudo o que ela estava vendo no desfile. De pequena estatura, ela descobriu um modo um tanto cansativo, mas eficaz de apreciar a parada: de costas para o desfile, levantou os braços e abriu uma caixa de pó de arroz. Então, com a imagem refletida no espelho, ela conseguia ver tudo.[16]

"Ver tudo", como faz com aparente tranquilidade o público nos contracampos do cinejornal, no fundo exigia esforço das pessoas: subir em cercas, árvores, pagar para ter acesso a andaimes e tapumes de prédios em construção, manter os braços levantados segurando um espelho. Naquela manhã, ao contrário da cerimônia da tarde anterior no Monumento do Ipiranga, o público não era um intruso, mas, igualmente, tinha que se empenhar para encontrar algum posto de onde pudesse acompanhar os festejos. A visibilidade problemática – ou a problemática da visibilidade – foi algo marcante no evento da Avenida Paulista:

15. "Uma figura ao longe: é o presidente". *O Estado de S. Paulo*, 08 set. 1972, p. 14. Disponível em: <acervo.estadao.com.br>. Acesso em: 01 set. 2021.

16. "As janelas voltam a se abrir na Paulista". *O Estado de S. Paulo*, 08 set. 1972, p. 14. Disponível em: <acervo.estadao.com.br>. Acesso em: 01 set. 2021.

poucos enxergavam Médici no palanque, muitos tinham que "dar um jeito" para assistir à passagem das tropas. O cinejornal equaciona a dificuldade com os recursos próprios à montagem cinematográfica.

Ao rés do chão, o desfile também teve seus lances de intrusão, de rompimento do cordão de isolamento. Ao fim da parada, quando Médici entra em seu automóvel para partir, "o povo rompe os cordões de isolamento, fecha a Avenida Paulista e dá trabalho à Polícia do Exército para abrir a pista novamente, deixando passagem para o carro presidencial. Médici desfila assim pela avenida no meio do povo que se comprime, aplaudindo".[17] O impulso da multidão de ver de perto e aplaudir o ditador precisou ser contido pelas forças de segurança. Afinal: "Afora a vontade de ver o presidente da República de perto, pouca coisa parece ter entusiasmado o povo no desfile de ontem".[18] De fato, a imprensa relata certo cansaço do público (incluindo casos de desmaios), das autoridades, mesmo de Médici, diante do longo desfile em uma manhã de forte calor.[19] No cinejornal, é claro, esse cansaço não tem lugar: a dinâmica entre campo e contracampo, além da conexão visual, acaba mitigando também o risco do tédio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: O MÉTODO CONTRA O MONUMENTO AUDIOVISUAL

Analisando a repatriação dos despojos do imperador no sesquicentenário, Luis Fernando Cerri (1999, p. 195) escreve que os "restos mortais de D. Pedro I são convertidos em monumento (no seu sentido inicial, de objeto capaz de evocar uma memória) ambulante e depois sepultados no Monumento à Independência". E conclui: "a soma destes dois monumentos cria um altar ímpar do culto cívico da pátria". A esses dois monumentos (o esquife ambulante e o Monumento do Ipiranga) pode-se somar um terceiro: a edição de *Brasil Hoje* que registrou o sesquicentenário em São Paulo. Em 1972, aquele episódio era um registro a quente da efeméride, no hibridismo entre informação e propaganda que caracteriza os cinejornais. Cinquenta anos depois, resgatado dos arquivos, esse mesmo objeto torna-se documento-monumento audiovisual. No bicentenário de 2022, a tarefa do historiador é desconstrui-lo.

Esta desconstrução, contudo, não é um ato de destruição física. A contundência do gesto vem do rigor da operação historiográfica: colocar o método contra o monumento audiovisual. Decodificar, pelo olhar atento, os modos pelos quais a linguagem específica do cinejornal tenta controlar o enunciado oficial sobre as celebrações. Perceber, nas próprias imagens, os indícios daquilo que escapa a esse controle. Confrontar a matéria audiovisual com outros registros, fazendo aflorar as ambivalências das relações da sociedade com o regime autoritário, na encruzilhada entre aproximação e distanciamento, congraçamento e controle. Os cordões de isolamento eram uma constante nos eventos, signo do lugar predeterminado para o "povo" pelos protocolos rígidos de um regime de força. A linguagem do cinejornal tinha que lidar com essa espacialidade hierarquizada, construindo cinematicamente uma aproximação possível entre os termos envolvidos. Mas também acontecia de esse gesto de aproximação não ser um artifício cinematográfico: quando populares anônimos são flagrados em uma agência às avessas, subvertendo a exclusão dos cordões de isolamento para participar dos ritos da ditadura.

A pauta historiográfica das bases sociais do autoritarismo ganha novas ressonâncias no bicentenário da independência. Há anos, quando essa revisão historiográfica ganhava fôlego (Cordeiro, por exemplo, escrevia originalmente em 2012), a memória da resistência ainda era socialmente hegemônica, uma memória conveniente, conciliatória, que encobria o papel de vários setores civis na construção e consolidação do regime autoritário. A historiografia (e aqui me incluo), com toda pertinência, fazia então um esforço para desmontar o mito da resistência, lançando luz sobre um amplo gradiente de posturas sociais perante o autoritarismo: culpabilidades, colaboracionismos, cumplicidades, consensos, ambivalências, omissões etc. Buscava-se, nesse movimento, a superação das dicotomias simplistas entre heróis da resistência e torturadores celerados, com a sociedade inocente desprotegida em meio ao fogo cruzado. Na conjuntura brasileira mais recente, uma ofensiva negacionista tem invertido a chave de leitura das bases sociais do autoritarismo: o consentimento em relação à ditadura passa a ser visto não como elemento a ser escrutinado criticamente, como evidência de colaboracionismos e consensos autoritários; ao contrário, o consentimento social passa a ser reivindicado como fator de legitimação do regime. A matriz da resistência é questionada não mais

17. "Povo anima-se com a banda de fuzileiros". *O Estado de S. Paulo*, 08 set. 1972, p. 13. Disponível em: <acervo.estadao.com br>. Acesso em: 01 set. 2021.

18. "Uma figura ao longe: é o presidente". *O Estado de S. Paulo*, 08 set. 1972, p. 14. Disponível em: <acervo.estadao.com.br>. Acesso em: 01 set. 2021.

19. "Povo anima-se com a banda de fuzileiros". *O Estado de S. Paulo*, 08 set. 1972, p. 13. Disponível em: <acervo.estadao.com.br>. Acesso em: 01 set. 2021.

no âmbito da revisão historiográfica profissional (e, não custa salientar, progressista), mas do revisionismo conservador voltado a redimir a ditadura (Napolitano, 2015).

Os atos antidemocráticos de 07 de setembro de 2021 são um testemunho eloquente dessa inversão drástica na arena política e memorialística brasileira. A reflexão sobre o repertório audiovisual mobilizado em 1972 é urgente para se compreender não só o passado, mas também o presente do bicentenário de 2022. Afinal, vastos setores sociais têm agido com virulência para reeditar aquele ideário cívico-patriótico conservador propalado pela ditadura meio século atrás.

REFERÊNCIAS

Almeida, A. T. S. **O regime militar em festa: A comemoração do sesquicentenário da independência brasileira (1972)**. Tese (Doutorado em História Social). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.

Archangelo, R. **Imagens da nação: Política e prosperidade nos cinejornais *Notícias da Semana* e *Atualidades Atlântida* (1956-1961)**. Tese (Doutorado em História Social). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2015.

Aumont, J.; Marie, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2009.

Autran, A. **O pensamento industrial cinematográfico brasileiro**. São Paulo: Hucitec, 2013.

Bernardet, J.-C. **Cinema brasileiro: Propostas para uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Brefe, A. C. F. **O Museu Paulista: Affonso de Taunay e a memória nacional (1917-1945)**. São Paulo: Editora Unesp / Museu Paulista, 2005.

Cerri, L. F. "1972: 'Sete bandeiras do setecentenário por mil cruzeiros velhos'". **Estudos Ibero-Americanos**, v. 25, n. 1, p. 193-208, 1999.

Cerveira, T. V. "Memória da independência em anos de chumbo: Notas sobre a exposição comemorativa do sesquicentenário da independência no Museu Nacional de Belas Artes (1972)". **Anais do Museu Histórico Nacional**, v. 45, p. 311-32, 2013.

Chirio, M. "La 'révolution' de 1964 et la commémoration de l'indépendance brésilienne". **Caravelle**, n. 94, p. 33-47, 2010.

Cordeiro, J. M. **A ditadura em tempos de milagre: Comemorações, orgulho e consentimento**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015.

Del Valle Dávila, I. "*Independência ou morte*: Cinema histórico e ditadura no Brasil". In: Morettin, E.; Napolitano, M. (org.). **O cinema e as ditaduras militares: Contextos, memórias e representações audiovisuais**. São Paulo / Porto Alegre: Intermeios / Fapesp / Famecos, 2018. p. 33-56.

Didi-Huberman, G. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: KKYM, 2012.

Ferreira, C.; Silva, E. R. S. "O retorno do imortal: D. Pedro I mitificado pelos militares nas representações imagéticas das revistas *O Cruzeiro* e *Manchete* no Sesquicentenário da Independência (1972)". **Tempo e Argumento**, v. 6, n. 11, p. 355-85, 2014.

Fico, C. **Reinventando o otimismo: Ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1997.

Ginzburg, C. "De A. Warburg a. E. H. Gombrich: Notas sobre um problema de método". In: **Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 41-93.

Gomes, I. M. M. "O Jornal Nacional e as estratégias de sobrevivência econômica e política da Globo no contexto da ditadura militar". **Famecos**, v. 17, n. 2, p. 5-14, 2010.

Gomes, P. E. S. "A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930)". In: Calil, C. A.; Machado, M. T. (org.). **Paulo Emilio: Um intelectual na linha de frente**. São Paulo / Rio de Janeiro: Brasiliense / Embrafilme, 1986. p. 323-30.

Halperin, P. "Entre o nacionalismo conservador e a revolução: Cinema e imaginação histórica em *Independência ou morte* e *Os Inconfidentes*, 1972". In: **Cadernos de Resumo do Colóquio Internacional Cinema e História**, v. 2. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2017. p. 154-5.

Hamburger, E. **O Brasil antenado: A sociedade da novela**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

Maia, T. A. "A imagem pública da ditadura civil-militar nas lentes dos cinejornais da Agência Nacional (1964-1979)". In: **Imagens e propaganda política na ditadura civil-militar (1964-1979): Tópicos de pesquisa**. Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2018. p. 23-39.

Monteiro, M. C. S. **São Paulo na disputa pelo passado: O Monumento à Independência, de Ettore Ximenes**. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2017.

Morettin, E. "O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro". In: Capelato, M. H. et al. (org.). **História e cinema**. São Paulo: Alameda, 2007. p. 40-64.

_____. "O cinema brasileiro e os filmes históricos no regime militar: o lugar do historiador". In: Morettin, E.; Napolitano, M. (org.). **O cinema e as ditaduras militares: Contextos, memórias e representações audiovisuais**. São Paulo / Porto Alegre: Intermeios / Fapesp / Famecos, 2018. p. 15-32.

Napolitano, M. "A história depois do papel". In: Pinsky, C. B. (org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2006. p. 235-89.

_____. "Recordar é vencer: As dinâmicas e vicissitudes da construção da memória sobre o regime militar brasileiro". **Antíteses**, v. 8, n. 15, p. 9-44, 2015.

Nora, P. "Entre mémoire et histoire: La problématique des lieux". In: **Les lieux de mémoire**. v. 1. Paris: Gallimard, 1984. p. XVII-XLII.

Oliveira, C. H. S. (org.). **O Museu Paulista e a gestão Afonso Taunay: Escrita da história e historiografia, séculos XIX e XX**. São Paulo: Museu Paulista, 2017.

Ortiz, R. **A moderna tradição brasileira: Cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

Ramos, A. F. **Canibalismo dos fracos: Cinema e história do Brasil**. Bauru, SP: Edusc, 2002.

Reis Filho, D. A. **Ditadura e democracia no Brasil: Do golpe de 1964 à Constituição de 1988**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

Rollemberg, D.; Quadrat, S. (org.). **A construção social dos regimes autoritários: Brasil e América Latina**. v. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

Saliba, E. T. "As imagens canônicas e a História". In: Capelato, M. H. et al. (org.). **História e cinema**. São Paulo: Alameda, 2007. p. 85-96.

Schiavinatto, I. L. "A praça pública e a liturgia política". **Cadernos Cedes**, v. 22, n. 58, p. 81-99, 2002.

Sosnoski, T. **Historiografia e memória: Biblioteca do Sesquicentenário da Independência do Brasil (1972)**. Dissertação (Mestrado em História). Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2013.

Souza, J. I. M. "Trabalhando com cinejornais: Relato de uma experiência". In: Capelato, M. H. et al. (org.). **História e cinema**. São Paulo: Alameda, 2007. p. 117-33.

Violi, P. **Paesaggi della memoria: Il trauma, lo spazio, la storia**. Milão: Bompiani, 2014.

Xavier, I. **O discurso cinematográfico: A opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Autoras e autores

Alvaro Nunes · Doutorando e Mestre em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (PPGHIS-UFPR) com bolsa CNPq, Especialista em Cinema pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar), e graduado em História, Memória e Imagem (UFPR), atuando principalmente na área de cinema e história.

Eduardo Morettin · Pós-Doutor pela Université Paris I, Doutor em Artes (USP), Professor da Escola de Comunicações e Artes e do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Universidade de São Paulo (ECA-USP), foi conselheiro da Cinemateca Brasileira entre 2007 e 2018, autor de *Humberto Mauro, Cinema, História* (2013), organizador de *A recepção crítica de Glauber Rocha no exterior* (1960-2005) (2020) e coorganizador de diversas coletâneas, entre as quais *O cinema e as ditaduras militares: contextos, memórias e representações audiovisuais* (2018), *História e documentário* (2012), e *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual* (2007).

Francisco das Chagas F. Santiago Júnior · Pós-Doutor em Ciências Humanas pela Università di Bologna (UNIBO), Doutor em História

(UFF), Professor do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPGH-UFRN), coorganizador de *Encruzilhadas da História: rádio e memória* (2006) e autor de vários capítulos de livro e artigos sobre história visual, memória e patrimônio.

Fernando Seliprandy · Doutor e Mestre em História Social (USP), Professor contratado de Teoria da História na Unicamp em 2022, foi Pesquisador bolsista da Fundação Biblioteca Nacional (FBN) em 2021 e Professor Substituto no Departamento de História da UFPR em 2019-2020; pesquisa as relações entre cinema, memória e história nas representações das ditaduras do Cone Sul e é autor de *A luta armada no cinema: ficção, documentário, memória* (2015).

Jaume Peris Blanes · Doutor pela Facultat de Filologia da Universitat de València (UV), Professor Titular de Literatura e Cultura Latino-americana na Universitat de València, pesquisador das formas e representações da violência política na América Latina e na Espanha, é diretor da *Kamchatka. Revista de análisis cultural* (UV) e autor, entre outros, de *La imposible voz. Memoria y representación de los campos de concentración en Chile* (2005), *Historia del testemunho chileno. De las estrategias de denuncia a las políticas de memoria* (2008), além de organizador de *Cultura e imaginación política* (2018).

Marcos Napolitano · Doutor e Mestre em História Social (USP), Professor Livre-Docente da USP, atuando no Departamento de História e no Programa de História Social da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), é autor, entre outros, de *Coração Civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)* (2017), *1964: História do Regime Militar Brasileiro* (2014), *A Síncope das ideias* (2007), *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959/1969)* (2001), além de coorganizador de diversas coletâneas, entre as quais *O cinema e as ditaduras militares: contextos, memórias e representações audiovisuais* (2018), *Comunistas Brasileiros: cultura política e produção cultural* (2013), e *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual* (2007).

Mary Anne Junqueira · Pós-Doutora pela New York University (NYU) e pela University of Maryland (UMA), Doutora em História Social (USP), Professora Livre-Docente da USP, atuando no Departamento de História e no Programa de História Social da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), é autora, entre outros, de *Velas ao Mar. U. S. Exploring Expedition. A viagem de circum-navegação dos norte-americanos* (1838-1842) (2015), *Estados Unidos: Estado nacional e narrativa da nação* (1776-1900) (2018) e *Ao sul do Rio Grande. Imaginando a América Latina em Seleções. Oeste, Wilderness e Fronteira* (1942-1970) (2000).

Michel Gherman · Doutor em História Social (UFRJ), Professor do Departamento de Sociologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Coordenador do Núcleo Interdisciplinar de Estudos Judaicos (NIEJ-UFRJ), é autor de *O Início do sionismo no Brasil: ambiguidades da História* (2018), coautor de *Identidades ambivalentes: desafios aos estudos judaicos no Brasil* (2016) e coorganizador de *Conflitos e religiosidades: Israel, Palestina e os Estudos Judaicos no Brasil* (2021).

Milleni Freitas Rocha · Mestranda do Programa de Pós-graduação em Sociologia na Universidade Federal Fluminense (UFF), graduada em História (UFRJ), integrante do Núcleo Interdisciplinar de Estudos Judaicos (NIEJ-UFRJ).

Noemia Fontanela · Doutoranda e Mestre em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (PPGHIS-UFPR), integrante do Núcleo de Pesquisas em Artes Visuais (NAVIS), atuando principalmente na área de fotografia e história.

Paulo Knauss · Pós-Doutor pela Universidade de Estrasburgo (EU), Doutor em História (UFF), Professor do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense (PPGH-UFF), foi Diretor do Museu Histórico Nacional (MHN) de 2015 a 2020 e é autor, entre outros, de *Sorriso da cidade: imagens urbanas e história política de Niterói* (2003), e *Cidade vaidosa: imagens urbanas do Rio de Janeiro* (1999), além de coorganizador de diversas coletâneas, entre as quais *História do Rio de Janeiro em 45 objetos* (2019), *O retrato do rei dom João VI* (2019), e *Objetos do Olhar: História e Arte* (2015).

Rafael Dias Scarelli · Doutorando e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo (USP), com financiamento da Fapesp, graduado em História, com pesquisas sobre monumentos escultóricos e história das Américas.

Rosane Kaminski · Pós-Doutora em Meios e Processos Audiovisuais (USP), Doutora em História (UFPR), Professora Associada do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (PPGHIS-UFPR), Professora Colaboradora

do Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo (CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), autora de *A poética da angústia: cinema e história em Sylvio Back* (2021), *A formação de um cineasta: Sylvio Back na cena cultural de Curitiba nos anos 1960* (2018), e coorganizadora de diversas coletâneas, entre as quais *Cinema e Pensamento* (2021), *Artes & Violências* (2020) e *Arte e política no Brasil* (2014).

Thaís Chang Waldman · Doutora em Antropologia Social (USP) e pesquisadora de pós-doutorado no Museu Paulista (MP/USP) com bolsa Fapesp, autora de *Moderno Bandeirante, Paulo Prado entre Espaços e Tradições* (2014) e coorganizadora de *Artes, Saberes e Antropologia* (2021).