

# ENSAIOS SOBRE MEMÓRIA

*Volume 1*

Maria Amália Silva Alves de Oliveira  
Alan Curcino  
Luciana Ferreira da Costa  
Fernando Magalhães  
(Coordenadores)



**POLITÉCNICO  
DE LEIRIA**

ESCOLA SUPERIOR  
DE EDUCAÇÃO  
E CIÊNCIAS SOCIAIS

Maria Amália Silva Alves de Oliveira  
Alan Curcino  
Luciana Ferreira da Costa  
Fernando Magalhães  
(Coordenadores)

ENSAIOS SOBRE MEMÓRIA  
*Volume 1*

ENSAIOS SOBRE MEMÓRIA  
*Volume 1*

## **POLITÉCNICO DE LEIRIA**

### **Presidente**

Rui Filipe Pinto Pedrosa

## **ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS SOCIAIS**

### ***POLITÉCNICO DE LEIRIA***

### **Diretora**

Sandrina Diniz Fernandes Milhano

### **EDIÇÕES**

<https://www.iplleiria.pt/esecs/investigacao/edicoes/>

### **Conselho Editorial**

Alan Curcino

(Universidade Federal de Alagoas, Brasil)

Dina Alves

(Instituto Politécnico de Leiria, Portugal)

Emeide Nóbrega Duarte

(Universidade Federal da Paraíba, Brasil)

Fernando Paulo Oliveira Magalhães

(Instituto Politécnico de Leiria, Portugal)

José António Duque Vicente

(Instituto Politécnico de Leiria, Portugal)

Leonel Brites

(Instituto Politécnico de Leiria, Portugal)

Luciana Ferreira da Costa

(Universidade Federal da Paraíba, Brasil)

Marco José Marques Gomes Alves Gomes

(Instituto Politécnico de Leiria, Portugal)

Silvana Pirillo Ramos

(Universidade Federal de Alagoas, Brasil)

## FICHA TÉCNICA

**Título:** Ensaios sobre Memória - Volume 1

**Coordenadores:** Maria Amália Silva Alves de Oliveira, Alan Curcino, Luciana Ferreira da Costa, Fernando Magalhães

**Projeto gráfico:** Alan Curcino, Luciana Ferreira da Costa

**Capa:** Leonel Brites (com fotografia de @timmosholder)

**Edição:** Escola Superior de Educação e Ciências Sociais - Politécnico de Leiria

**ISBN 978-989-8797-48-3**

Dezembro de 2020

©2020, Instituto Politécnico de Leiria

## APOIOS



ESCOLA SUPERIOR  
DE EDUCAÇÃO  
E CIÊNCIAS SOCIAIS

**CRIA**  
CENTRO EM REDE  
DE INVESTIGAÇÃO  
EM ANTROPOLOGIA



**cieqv**

Centro de  
Investigação em  
Qualidade de Vida



UNIVERSIDADE  
FEDERAL DA PARAÍBA



Rede de Pesquisa e (In)Formação em  
Museologia, Memória e Patrimônio



**UNIRIO**  
UNIVERSIDADE  
FEDERAL DO ESTADO  
DO RIO DE JANEIRO



Programa de Pós-Graduação em  
**MEMÓRIA SOCIAL**



UNIVERSIDADE  
FEDERAL DE ALAGOAS

**RITUR**

Revista Iberoamericana de Turismo  
(Coeditada pela Universitat de Girona, Espanha)

Por uma necessária discussão prática e epistemológica da Memória, desde os micro aos macro espaços sociais e seus lugares, numa cooperação internacional entre Brasil e Portugal.

## ÍNDICE

<b>Apresentação .....</b>	<b>7</b>
Maria Amália Silva Alves de Oliveira	
Alan Curcino	
Luciana Ferreira da Costa	
Fernando Magalhães	
<b>Memória, tradição e a construção da Região de Leiria .....</b>	<b>10</b>
Fernando Magalhães	
<b>Das memórias ausentes à realização feminina no cinema alagoano contemporâneo .....</b>	<b>35</b>
Maysa Santos da Silva	
Maria Beatriz Colucci	
<b>Nordeste em tempos de ditadura: memórias tecidas pelo cinema brasileiro .....</b>	<b>83</b>
Ana Ângela Farias Gomes	
Keline Pereira Freire	
<b>Memória e discurso: uma abordagem semiótica da memória em exposições .....</b>	<b>114</b>
Fábio Pereira Cerdera	
<b>A constituição do homossexual como “anormal”: como se deu esta correspondência? .....</b>	<b>152</b>
Ricardo Salztrager	
<b>Memórias do patrimônio em imagens: Robert Chester Smith e arte colonial brasileira .....</b>	<b>167</b>
Sabrina Fernandes Melo	

<b>A cultura afro-brasileira como patrimônio: herança, memória, (r)existência e preservação .....</b>	<b>196</b>
Otair Fernandes	
Delton Aparecido Felipe	
Giane Vargas Escobar	
<b>Memória Social e perspectiva decolonial .....</b>	<b>227</b>
Andrea Lopes da Costa	
Jéssica Maria de Vasconcellos Santana Hipólito	
<b>Um acervo e as reflexões sobre memória, testemunho e montagem .....</b>	<b>253</b>
Natália Centeno Rodrigues	
Juliane Conceição Primon Serres	

## Apresentação

Os livros **Ensaio sobre Memória – Volume 1, Volume 2 e Volume 3** são resultado de uma cooperação científica internacional envolvendo instituições, programas de pós-graduação e uma atuante rede de pesquisadores em Memória capitaneada pelo Programa de Pós-Graduação em Memória Social (PPGMS) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Brasil, no intuito de se fazer referência e dar visibilidade do que se é produzido neste país, com uma contribuição de Portugal.

Dessa forma, estes livros observam aos objetivos ampliados do PPGMS/UNIRIO de investigação e publicação científica sobre a Memória como construção no processo dinâmico da vida, como um campo de disputas que inclui processos múltiplos de produção e articulação das lembranças e esquecimentos dos diferentes sujeitos sociais, suas redes de poderes que imperam nas sociedades em íntima conexão com a construção das memórias, as tensões entre identidade, alteridade e produção da diferença nos grupos sociais, os espaços e os lugares da memória coletiva local, regional, nacional, global, além dos monumentos, documentos e representações dos saberes, celebrações e formas de expressão nos diversos domínios da prática social.

Para tanto, sobre a cooperação científica internacional que possibilitou a publicação destes livros, o PPGMS/UNIRIO contou com instituições e centros de excelência de pesquisa de Portugal e do Brasil. Uniram esforços o Centro em Rede de Investigação em Antropologia (CRIA) da Escola Superior de Educação e Ciências Sociais (ESECS) e o Centro de Investigação em Qualidade de Vida (CIEQV) da Escola Superior de Saúde de Leiria (ESSLei), todos vinculados ao Instituto Politécnico de Leiria (IPLeiria), Portugal, juntamente com a Rede de Pesquisa e (In)Formação em Museologia, Memória e Património (REDMUS) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Brasil, e a Equipe Editorial da Revista Iberoamericana de Turismo (RITUR).

Sendo assim, deve-se registrar que o percurso desta cooperação se inicia com a publicação do Número Especial “Memória e Turismo” (Volume 9, Ano de 2019) na RITUR, editada de forma

ininterrupta desde o ano de 2011 em conjunto pelo Observatório Transdisciplinar em Turismo da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), Brasil, e pela *Facultat de Turisme e Laboratori Multidisciplinar de Recerca en Turisme* da *Universitat de Girona* (UdG), Espanha.

Considerando o PPGMS/UNIRIO que o turismo enquanto um fenômeno social e uma atividade marcada por valor econômico tem seu processo de construção e manutenção como um *locus* privilegiado para a captação de questões que envolvem os debates sobre diásporas, sentidos atribuídos à religiões, revitalização e disputas de espaços, reinvenções de tradições, planejamento urbano, memórias traumáticas, patrimonialização, relações entre os contextos local e global, nasceu a proposta de realização do III Seminário Internacional em Memória Social, sob o tema “Memória e Turismo: roteiros, trajetórias, discursos e subjetividades em construção” ocorrido no período entre 15 e 18 de maio de 2018, promovido por este programa de pós-graduação. Após a realização do evento, a sua Comissão Organizadora entendeu que era necessário ampliar a visibilidade do debate promovido. Desta forma, foi elaborada uma solicitação de parceria com a RITUR no intuito de produção do Número Especial citado, assentando-se esta parceria no entendimento de que a produção do conhecimento deve estar em diálogo permanente com a sociedade em seus contextos nacional e internacional, pois além da referida revista priorizar abordagens interdisciplinares a transdisciplinares, volta-se também para a comunidade externa através de uma política de cooperação internacional de pesquisa e desenvolvimento.

O retorno da publicação do Número Especial, já esperado pela qualidade do que se foi publicado, gerou uma demanda de continuidade, contudo, dessa vez, extrapolando os limites do Turismo, abrindo uma possibilidade de publicação por contribuições das mais diversas disciplinas das Ciências Sociais Aplicadas, Ciências Humanas, Letras e Artes.

Daí os esforços por uma cooperação internacional diante da demanda gerada com a publicação da RITUR.

Portanto, a partir do êxito do III Seminário Internacional em Memória Social, da publicação do Número Especial da RITUR e da demanda ampliada de publicação originada de diversos olhares e disciplinas sob o foco da Memória, nasceu o projeto destes livros,

idealizado a princípio meritoriamente pela REDMUS/UFPB, articuladora do projeto, e, como já registrado, capitaneado pelo PPGMS/UNIRIO, tendo, por sua vez, como autores professores e pesquisadores de instituições e programas de pós-graduação das diversas regiões do Brasil, com o objetivo primordial de reunir um conjunto de textos científicos capazes de plasmarem a grande variedade e riqueza do que é produzido sobre a Memória.

Nessa trajetória, vale destacar novamente as quatro instituições de ensino superior que uniram esforços, acreditando na importância da publicação destes livros: da parte de Portugal, como instituição editora que acolheu o projeto de publicação de caráter internacional, o IPLeiria; e, da parte do Brasil, três universidades federais como instituições executoras: a UNIRIO, a UFPB e a UFAL.

Para o leitor, descortinam-se aqui pesquisas e ensaios contemporâneos sobre a Memória inter, pluri, multi e transdisciplinares na perspectiva do que é produzido na contemporaneidade.

Deve-se esclarecer que todo conteúdo de cada capítulo destes livros, incluindo as figuras, fotografias, imagens, gráficos e quadros analíticos, bem como suas resoluções e normalização, são da responsabilidade dos seus respectivos autores.

Ademais, cabe ressaltar que cada capítulo aqui encontrado foi submetido por avaliação por pares às cegas com vistas à qualidade da publicação e que esta Apresentação se valeu das referências textuais das publicações da Área de Concentração do PPGMS/UNIRIO e do Editorial do Número Especial citado da RITUR sobre “Memória e Turismo”, reconhecendo o esforço de muitos.

Ao final desta apresentação, fica o desejo a todos de uma profícua leitura na perspectiva de seu uso e de sua ampla divulgação como contribuição à evolução e futuro da área de estudos da Memória.

Maria Amália Silva Alves de Oliveira  
Alan Curcino  
Luciana Ferreira da Costa  
Fernando Magalhães

## MEMÓRIA, TRADIÇÃO E A CONSTRUÇÃO DA REGIÃO DE LEIRIA

**Fernando Magalhães**

Instituto Politécnico de Leiria, Portugal

<https://orcid.org/0000-0002-1206-8622>

### 1 Introdução

Há cerca de 200 anos atrás, a memória e a tradição, ou melhor, a manipulação da memória e da tradição, pelas lideranças, foi determinante para a fundação das comunidades nacionais. O sucesso na criação do cidadão, cuja lealdade se deveria dirigir para a Constituição do seu Estado-Nação, a sua capacidade para a interpretar e para ter a noção dos seus direitos e deveres, dentro do seu grupo social, media-se pela capacidade das lideranças levarem aos habitantes do espaço nacional, a sua mensagem, sem qualquer ruído. E esta mensagem consistia em consciencializar o cidadão nacional de que existiriam laços afetivos para com o resto da população que com ele partilharia comportamentos culturais comuns. Era necessário que o cidadão comum entendesse essa mensagem e a comesse a praticar, reivindicando a sua diferença perante os grupos vizinhos, o que seria feito através da herança cultural comum.

A tarefa da criação do cidadão nacional envolveu, portanto, a utilização de uma série de dispositivos, apropriados e manipulados pelas elites, tais como a memória e a tradição, que se incorporavam nos elementos “vivos” da comunidade: o património cultural. Assim, se sacralizaram mosteiros, músicas, castelos, lendas e histórias, e todos aqueles objetos materiais e imateriais, que as lideranças considerassem veículos eficazes de materialização e de constante lembrança, tanto do passado como do presente da comunidade, funcionando, portanto, como dispositivos da memória. Assim acontece, também com o projeto da construção da região de Leiria. As suas lideranças usam o património cultural da região enquanto dispositivos da memória e da tradição para lembrar as suas origens, o seu presente e o seu destino. Assim se constrói uma comunidade regional.

## **2 Memória, tradição e regionalização: o caso de Leiria**

A Revolução Francesa, a grande “mãe” da sociedade ocidental, da qual somos herdeiros e à qual devemos, em grande parte, as nossas vidas sociais, culturais e até biológicas, tal como as conhecemos hoje, não só viria a constituir o berço das novas nações constitucionais, como redefiniria a organização dos espaços regionais, tanto na Europa como nas Américas, numa primeira fase. Numa fase posterior, os ideais da revolução estender-se-iam pelo mundo e determinariam a organização dos seus espaços nacionais pós-colonização, como também a sua organização interna em regiões. É nesta base que assentam os grandes espaços transnacionais da atualidade, tais como a União Europeia ou o Mercosul. Todas as políticas europeias são dirigidas aos seus Estados, não necessariamente compostos por uma só nação, como se dirigem às suas regiões.

Não obstante, o caso português constituir um dos poucos Estados compostos por uma só Nação, isto é, ao mesmo espaço do Estado corresponde a Nação, como constatámos em investigações anteriores (Magalhães, 2012), ele agrega dentro de si uma série de regiões, de fronteiras geográficas pouco definidas, que mimetizam a construção dos Estados-Nação. Buscam legitimar a sua existência, enquanto entidades culturais, no cultivo da memória de eventos do presente e do passado, e das tradições, que tornam essas comunidades únicas, tanto no contexto interno, nacional, como no contexto externo, sobretudo europeu e, em menor grau, mundial.

As comunidades são inventadas e reinventadas constantemente, por lideranças cujos processos de divisão têm sucesso nas mentes dos liderados. Para Pierre Bourdieu (1989) uma região corresponde à divisão do mundo social, que resulta de uma imposição por parte de quem reclama a legitimidade, seja ela divina, política ou científica, para classificar. As lideranças desempenham um papel fundamental na afirmação e destaque das regiões, sendo que a “eficácia do discurso performativo regionalista [...] é proporcional à autoridade daquele que o enuncia” (Bourdieu, 1989, p. 117). A imposição deste discurso implica que o grupo a quem ele é dirigido reconheça a sua unidade em termos culturais e a sua distinção relativamente aos grupos vizinhos, sendo neste processo que os conceitos de memória e

tradição, frequentemente materializadas no património cultural, assumem um papel fundamental para as lideranças locais, na objetivação das suas ideias de região. Se por um lado é fundamental que a coletividade reconheça autoridade às suas lideranças para se construir enquanto região, por outro, não é menos verdade que os liderados devem ter consciência das suas diferenças culturais. Para que se afirmem como comunidade regional, devem identificar-se racionalmente com o seu património cultural, sendo neste que se projeta e materializa essa distinção, relativamente aos grupos vizinhos (Agulhon, 1988).

Segundo Bourdieu, as concepções que as lideranças possuem das suas regiões incorporam-se na realidade a partir do momento em que contribuem para o nascimento de novas divisões, pois as “representações que os agentes sociais têm das divisões da realidade, contribuem para a realidade das divisões”. O discurso regionalista é “performativo, que tem em vista impor como legítima uma nova definição das fronteiras e dar a conhecer e fazer conhecer a região assim delimitada” (Bourdieu, 1989, pp. 116-120). E, em todo este processo, memória e tradição são criados, trabalhados e manipulados por esses líderes, que os usam como forma de criar uma consciência identitária, de comunidade, entre os habitantes de uma determinada região. Neste quadro, urge questionarmos sobre os conceitos de memória e de tradição, e a sua aplicação ao caso concreto da imaginação da região de Leiria, enquanto comunidade.

Nas nossas investigações, realizadas entre 2005 e 2009, acerca da construção e da afirmação da região de Leiria, nos palcos nacional e europeu, (Magalhães, 2012), notámos que os discursos orais e/ou escritos das lideranças regionais leirienses defendiam a memória e a tradição como base de legitimação da região leiriense. Por exemplo, historiadores como Acácio de Sousa, Orlando Cardoso ou Saul António Gomes, ou regionalistas como Tomás Oliveira Dias ou Travaços dos Santos, invocam a memória e a tradição para reivindicarem pertença a uma região que deveria coincidir, na sua perspetiva, ora com a antiga província histórica da Estremadura, ora com o antigo distrito de Leiria. A sua atividade performativa, na construção da região assenta, portanto, na criação “de tradições locais e no trabalho de construção de novos quadros sociais da memória colectiva.... [que] constituem processos ou momentos através dos quais as elites intelectuais,

políticas, económicas, elaboram e impõem representações de si e dos outros, visões do mundo” (Davault, 2004, p. 231).

Os historiadores Eric Hobsbawm e Terence Ranger (1984) definem a tradição como “um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras, tácita ou abertamente aceites; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado” (Hobsbawm e Ranger, 1984, p. 9).

Trata-se de manifestações culturais, cujo aparecimento se enquadra num determinado espaço e num tempo, definidos de acordo com uma sociedade em particular. São por essa razão acontecimentos inventados, e manipulados no espaço e no tempo (Hobsbawm e Ranger, 1984; Foster, 1991, p. 241).

Memória e tradição compõem elementos fundamentais da coesão social e da permanência das sociedades ao longo do tempo, entendendo-se como o processo de “transmissão de ideias, costumes e crenças” (Ballart, 2002, p. 32), bem como de todos os outros atos humanos, de forma oral ou escrita, ou ainda comportamentos culturais que se tornam materializados nos monumentos.

Devem-se a Maurice Halbwachs, sociólogo francês da primeira metade do século XX, os primeiros estudos sobre a memória coletiva, no campo das ciências sociais. Para Halbwachs (1990), memória individual e memória coletiva estão interrelacionadas, na medida em que o indivíduo que se lembra, que recorda, está sempre inserido em diversos grupos sociais, partilhando e sendo lembrado de eventos vividos pelos outros indivíduos que fazem parte do seu grupo social, integrado, portanto num contexto social específico. Neste processo, a lembrança é evocada por um sujeito do grupo, tornando-se memória coletiva, na medida em que todos os indivíduos do grupo, ou a maioria dos mesmos, tenham vivenciado o mesmo evento e se recordem dele. O esquecimento de algum acontecimento que formou parte da vida do grupo, significa por outro lado, o afastamento do indivíduo desse mesmo coletivo.

A memória, como um fenómeno coletivo e estabelecido socialmente, está

[...] sujeita a transformações e mudanças constantes. No ato de lembrar-se não somente descemos nas profundezas da nossa mais íntima vida interior, mas introduzimos uma ordem e estrutura nesta, que é socialmente condicionada, e que nos liga ao mundo. Decorre daí que não há distinção clara entre memória individual e coletiva, pois a memória cresce na relação com outras pessoas e as emoções cumprem um papel crucial neste processo. Cada memória individual é um ponto de vista na memória coletiva, o qual modifica-se segundo tempo-lugar que o indivíduo ocupa. Portanto, mesmo se tratando, *a priori*, de uma lembrança do passado, tem seu “gatilho” disparado no presente. Assim, relacionada às nossas necessidades, entendemos também que a memória é seletiva, ou seja, escolhemos, conscientemente ou não, o que lembrar e o que esquecer (Wetzel; Vasconcellos, 2019, p. 89).

Para Dina Alves (2009), a memória é um “conceito polissêmico que abrange, entre outros, os significados de *meio* de recordar e de *mensagem* (recordação), possui um carácter colectivo, uma vez que os indivíduos são socializados no âmbito de conjuntos sociais, adquirindo, dessa forma, um passado inerente à sua biografia. A aprendizagem social inicia-se, para a maior parte dos indivíduos, no seio da sua própria família para, depois, prosseguir em espaços mais latos à medida que se processa o seu crescimento. Segundo Zerubavel, investigador na área da memória colectiva, pertencemos a *comunidades mnemónicas*, comunidades de memória. Estas, segundo o mesmo autor, podem ser de âmbito micro-social (como as famílias) ou macro-social (como as nações). Algures no meio, estarão as comunidades, como é o caso da que nos propomos analisar” (Alves, 2009, pp 58-59), nomeadamente a comunidade regional leiriense.

O património cultural é, portanto, a matéria prima através da qual se constrói a memória da comunidade, seja ela local, regional ou nacional. Como referiram Ricardo Vieira e Fernando Magalhães (2009), “são as imagens do passado e a ritualização da memória, ainda que usando sempre a (re)invenção da tradição, que reforçam a ordem

social presente”. Na sequência do pensamento de Maurice Halbwachs, também Paul Connerton (1993), refere que *“é uma regra implícita pressupor uma memória partilhada entre os participantes em qualquer ordem social. Se as memórias que têm do passado da sociedade divergem, os seus membros não podem partilhar experiências ou opiniões”* (Connerton, 1993, p. 3).

Daniel Café refere-se à memória coletiva como “aquilo que uma determinada comunidade selecciona para trazer ao presente o passado comum, utilizando para esse efeito o património que essa mesma comunidade elege como representativo da sua identidade” (Café, 2007, p. 40). Contudo, como refere o autor, trata-se de um processo seletivo, em que são lembrados uns eventos e se esquecem outros, conservando-se os testemunhos do que se quer memorar e destruindo aqueles que recordam acontecimentos coletivos que, situados num determinado espaço e tempo, se deseja ocultar. Os motivos para este esquecimento podem ser vários, como por exemplo batalhas perdidas ou momentos dolorosos da história da comunidade. De certa forma, manipula-se a memória, destruindo ou conservando os seus referentes de acordo com as circunstâncias políticas, culturais e sociais.

Por outro lado, de acordo com os interesses comunitários, pode-se verificar que o manejo da memória, não pretendendo esquecer uns momentos e lembrar os outros, de todo, terá tendência para hipervalorizar determinados eventos históricos em detrimento de outros. Por exemplo, a memória da nação portuguesa, veiculada pelas entidades oficiais, tende a concentrar os 800 anos de história do território português nos séculos XV e XVI, períodos considerados áureos do antigo império ultramarino português, denominado como a idade das descobertas. Um pouco por todo o país, e em particular na capital, Lisboa, são inúmeros os monumentos que nos relembram constantemente este trecho do passado comunitário.

Um dos líderes que mais defendem a região de Leiria, enquanto comunidade, Tomás Oliveira Dias, criticou o apagamento da memória regional operado através da destruição do património que a materializa.

Não por razões de revivalismo ou reaccionarismo, mas de salvaguardar as nossas referências provenientes do passado e essas não são só as

peçoas, as noças famílias, mas também as pedras que nos rodeiam e que foram conóruídas por eóas peçoas e que têm de ser preservadas, salvaguardadas [...]. Mesmo que a peçoa que eóá a pensar numa situação deóas não seja minimamente impressionada por argumentos como referi, há um argumento económico ou economicista que o deve preocupar. É que uma zona histórica bem conservada e bem preservada é um chamariz para o turista. [...].

O acesso ao castelo de Leiria é difícil, a sua conservação não é o que deveria ser, as ruas eóão como eóão, as casas muitas vezes deixam-nas cair para depois conóruírem de novo a imitarem o antigo. Outras reconóruções são mal feitas, enquanto novas conóruções são maus modernos que não se harmonizam. Existe aqui um exemplo em Leiria que é curioso, há ainda fotografias do palácio. (TOD in Magalhães, 2012, p. 175)

A memória regional leiriense é testemunhada em monumentos como os castelos de Leiria, Pombal e Alcobaça, Porto de Mós e Ourém, no burgo medieval dos seus municípios ou ainda nos mosteiros, que constituem “importantes referências ao passado que é urgente salvaguardar” [TOD in Magalhães, 2012]. O património cultural emerge como material da memória, a ser escrutinado pelos discursos dos líderes da região, evocando um passado comunitário (Le Goff, 1982a), que é necessário preservar para afirmar a região no presente e no futuro.

Neste contexto, urge questionarmo-nos sobre as formas e os processos através dos quais as lideranças leirienses se preocupam em conservar e usar os objetos patrimonializados enquanto vetores de uma memória e de uma tradição, capazes não só de afirmarem a região no presente como de legarem às gerações futuras a consciência de pertença a esta comunidade.

José Travaços dos Santos, etnógrafo e estudioso da cultura regional, tem-se referido à memória que persiste da ocupação muçulmana desta região de Leiria, situada no centro litoral de

Portugal, mais concretamente numa faixa que se estende entre os antigos distritos de Coimbra e de Lisboa. Memória e tradição muçulmanas, constituem para o autor, elementos marcantes e definidores de um comportamento cultural específico dos Leirienses. A memória dessa ocupação, entre os séculos VIII e XII, manifesta-se tanto na cultura de dimensão mais imaterial (poesia, contos e estórias), como naquela de dimensão mais material (arquitetura civil, palácios e até conventos e mosteiros cristãos) estabelecendo-se assim uma “continuidade com um passado histórico apropriado” (Hobsbawm e Ranger, 1984, p. 9). Como refere Tomás Oliveira Dias,

[...] é curioso que caminhando para trás, para a época da ocupação moura e essa quanto a mim, sob o ponto de vista cultural, foi uma das mais importantes para a nossa história, repare que hoje estão completamente esquecidos todos os grandes poetas hispano-árabes e acho que deveriam ser tratados pelo menos nas universidades [...] todos aqueles grandes poetas que andaram por cá nos séculos IX, X, XI, XII e XIII, no sul de Portugal, em Lisboa e em Santarém, no Algarve. Para além dessa influência que se reflectiu na poesia medieval, observa-se sobretudo na nossa arquitectura. As nossas casas são casas do sul, mediterrânicas, de influência mourisca, os telhados são pouco inclinados, as paredes brancas, e aquela barra azul ou ocre nas paredes, mas o próprio mosteiro, quanto a mim, tem uma influência mourisca muito grande e nós vemos no pórtico das capelas imperfeitas, aquele é um pórtico mudéjar, [...] a verdade é que este pórtico reflecte sobretudo a arte mourisca [...] no formato e na estrutura do arco e depois na disposição do mote do rei D. Duarte, em que faz lembrar versículos do Alcorão postos ao longo das paredes. Para mim continuava, por volta dos séc. XIV e XV, a existir uma influência cultural árabe muito importante entre nós, além disso muitos mestres que se dedicaram à construção do mosteiro foram trabalhar, depois da

conquista de Ceuta, para o norte de África, voltando posteriormente.

Repare que aquele pórtico não tem nada a ver com os Descobrimentos nem com qualquer coisa marítima, é nitidamente mourisco. O pórtico de acesso às capelas imperfeitas é esplendoroso [...]. Houve aí a influência da arte mourisca, uma influência que foi também muito forte no povo, até na nossa fala nós quando dizemos o oxalá, isso é árabe.

Houve uma influência muito grande na nossa arquitectura, eu tenho a impressão que ela tem muitas influências árabes, o tipo de construção, a maneira como se construía, depois o povo inconscientemente foi continuando, foi transmitindo isso tudo, mas as construções desta região são mediterrânicas, de influência árabe (JTS, *in* Magalhães, 2012, p. 171).

As influências muçulmanas, na região de Leiria, também são sublinhadas pelo geógrafo Orlando Ribeiro, para quem os “moçárabes eram numerosos nas terras do Sul: metade da população de Lisboa, segundo uma saga do começo do século XII”. Árabes e moçárabes viviam nas cidades e eram artífices e comerciantes enquanto o trabalho do campo era reservado aos Berberes, dos quais provêm os saloios dos arredores de Lisboa (de uma raiz árabe que significa “habitante do deserto”, isto é, do campo, em oposição à cidade), e os bairrões dos arredores de Santarém (de um adjectivo árabe que quer dizer “de fora das muralhas”)” (Ribeiro, 1977, pp. 91-92). Por tanto, toda a região de Leiria seria, de acordo com Ribeiro, habitada pelos bairrões, descendentes dos berberes.

Entre os autores da região, do século XX, destaca-se também Ernesto Korrodi, arquiteto nascido na Suíça, em 1870, e radicado em Portugal, em Leiria, onde viria a falecer em 1944. Korrodi viria a ser autor de grandes obras monumentais marcantes da paisagem regional e sobretudo da cidade de Leiria, tais como o edifício da Câmara Municipal ou a sede regional do Banco de Portugal, sendo da sua autoria também a reconstrução do castelo de Leiria, outro elemento

icónico da cidade e da região, juntamente com os de Porto de Mós, Pombal, Ourém e Alcobaça, elementos de memória aos quais voltaremos posteriormente.

Nos seus “Estudos de Reconstrução sobre o Castelo de Leiria”, publicados em 1898, o Ernesto Korrodi também defende que, aquando da sua construção pelo rei cristão Afonso Henriques, no século XII, se verificou a influência de estilos arquitetónicos mouriscos nas obras. O castelo evidencia um “cunho decididamente árabe, inserido numa região em que não são raros os exemplos [...] onde a arte mourisca trabalha, em fraternal tolerância, de braço dado, com a cristã, tendo principalmente na arte da carpintaria civil, até ao século XVI, exercido a sua influência, ou directamente, ou por tradição” (Korrodi, 1898, p. 9).

No entanto, de acordo com o renomado historiador da região leiriense, Saul António Gomes, professor da universidade de Coimbra, a memória da região não se pode servir da presença muçulmana, nem das suas tradições, uma vez que estes nunca ocuparam efetivamente este espaço, nem constituíram, de todo, uma comunidade regional. Então, esta era uma espécie de terra de ninguém, caracterizando-se, por isso, por uma quase ausência de influências muçulmanas (Gomes, 2004). De acordo com o historiador, o berço da região de Leiria confunde-se com o berço de Portugal, pois só a partir da reconquista operada por Afonso Henriques, e a construção do castelo, se pode falar com toda a propriedade no estabelecimento das bases de uma comunidade regional, neste espaço. A influência muçulmana, sobretudo marcada na arquitetura fortificada, resultou do facto do “primeiro rei português ter colocado ao seu serviço alguns moçárabes, que ajudaram a edificar o castelo e outros edifícios locais” (Gomes, 2004, p. 31).

Memória e tradição revelam-se como processos flexíveis, versáteis, maleáveis e frágeis (Le Goff, 1982a, 1982b). Apropriadas pelas lideranças comunitárias e demais atores sociais, são moldadas e transformadas de forma a construir uma nova realidade comunitária, onde se forma e partilha a identidade pessoal, coletiva e cultural. Neste sentido, se a ocupação muçulmana, e a memória da mesma, foi determinante para uns autores, na construção e legitimação da região de Leiria, para outros, essa “passagem”, mas não ocupação efetiva e desenvolvimento de um assentamento neste espaço, retira aos

muçulmanos um papel fundamental enquanto berço da região, nessa incessante busca das origens da mesma.

Assim, para os historiadores Saul António Gomes e Acácio de Sousa, a reconquista do espaço situado entre Coimbra e Lisboa por parte de Afonso Henriques, a fundação do castelo e o estabelecimento de ordens religiosas Dominicana e de Cister, foram os fatores determinantes para o nascimento da região. A atividade económica, social e cultural que aqui desenvolveram e de que a memória se materializa em monumentos, de forma intensa, como por exemplo, os castelos, os mosteiros, ou a escrita, testemunham a ação decisiva desses autores para o nascimento da região. A importância desta região enquanto berço da nação é também sublinhada por Alexandre Herculano que, em suas obras, transforma o Mosteiro de Santa Maria da Vitória, localizado na Batalha, em berço da nação. O apoio dado pelo povo ao rei João I, mais do que a nobreza, na batalha de Aljubarrota, dá início à nação portuguesa, no século XIV, pois passamos a ter já uma espécie de cidadãos cujas lealdades se dirigem para o seu rei (Magalhães, 2012). Mais uma vez, memória e tradição são criadas e manipuladas através da atribuição de novos valores simbólicos aos edifícios, antes de culto, e agora testemunhos de construções identitárias diversas.

Acácio de Sousa afirmou ser

[...] evidente que o que [...] parece é que realmente a grandiosidade ou a marca estética desse património acabou por marcar também a localidade, para além de toda uma série de envolventes inerentes ao património. Se nós olharmos sobretudo para Alcobaça, há [...] todo um labor dos frades de Alcobaça que vão constituir uma marca na economia da região. [...]. Houve ali uma série de frades, [...] que marcaram um ritmo de vida da comunidade adjacente, sem dúvida nenhuma. [...] É a meu ver a actividade económica que nasce daí que será um pólo de agregação, indo marcar aquilo que é um pólo de influência de uma região em Alcobaça, assim como em Leiria. [...] Enfim, tudo aquilo que se foi desenvolvendo na área económica, [...] em que o que

me parece é que realmente os pólos agregadores das regiões só o são, devido á matriz económica que têm. Isso, bem como a monumentalidade, património que se junte e que venha a dar uma outra componente não só vistosa, como também permita entender o que foi o andamento histórico da região [...] [AS, *in* Magalhães, 2012, p. 173].

De acordo com Saul António Gomes, foi a ação das ordens dominicana e cisterciense que permitiu atrair e fixar pessoas que aqui criaram riqueza económica e estabeleceram novos vínculos e laços sociais e culturais entre si, constituindo comunidades medievais de importância assinalável. Assim, a construção dos mosteiros de Alcobaça e de Santa Maria da Vitória acabaram por trazer “numerosa mão-de-obra especializada à região. A fixação desta neste espaço contribuiu poderosamente para o surgimento de novas dinâmicas sociais e de mercado de oferta e de procura de trabalho. Não se tratou, na verdade, de um fenómeno transitório, mas, bem, pelo contrário, de uma fixação de gentes cuja descendência aqui permanecerá ao longo de várias gerações” (Gomes, 2007, pp. 51-52).

Jacques Le Goff (1982b), afirma que o que “sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha feita quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e dos tempos passados, os historiadores” (Le Goff, 1982b, p. 103). Se estes edifícios nunca foram construídos com a intenção de criarem identidades, senão de servirem ao culto, numa época em que a religião se assumia como instituição central das nossas sociedades medievais, eles acabaram por sofrer as vicissitudes da Revolução Francesa. De quase destruídos, em consequência das invasões francesas, renascem como símbolos maiores da memória da construção da identidade nacional e da regional.

Como vimos, as lideranças leirienses consomem o passado, no presente, para edificarem a sua ideia de comunidade regional. Na ausência de seres humanos, cujas vidas são limitadas no tempo e no espaço, estas lideranças servem-se da herança patrimonial da comunidade, capaz de fazer a ponte entre o passado e o presente, sendo que são esses monumentos que materializam a memória,

simbolizando as origens e o permanente refazer-se da comunidade ao longo dos tempos. Se estes objetos que sobreviveram ao tempo, não foram construídos, criados, com a intenção de servirem como referenciais da identidade coletiva, eles têm sido apropriados e transformados em dispositivos da memória de diferentes tipos de comunidade, pelas suas lideranças.

Michael Herzfeld (1991) estudou o papel central, atribuído ao património cultural, na construção da comunidade nacional grega, bem como nas dialéticas que subjazem à afirmação da cidade grega de Rethemnos. Trata-se de uma cidade histórica que evidenciou a falta de comunicação entre lideranças e liderados, na apropriação do património cultural enquanto referente da memória local. Por um lado, os dirigentes políticos, que pretendem conservar os edifícios, por outro lado, os residentes que se queixam de serem constantemente impedidos de realizarem obras nas suas habitações. Frequentemente a classificação dos objetos, materiais ou imateriais, em património cultural, é um projeto das lideranças políticas, locais, regionais ou nacionais, distante das representações dos liderados sobre esses mesmos objetos. Há falta de comunicação entre uns e outros, ao invés do que é defendido por Pierre Bourdieu (1989), sendo por isso que se assiste com frequência à destruição de edifícios históricos que, para elites académicas, políticas ou outras, se revestem de grande importância patrimonial, mas que são considerados como edifícios velhos e decrépitos pelas comunidades locais. Exemplo deste facto foi a demolição da capela de Chãs, situada na freguesia de Regueira de Pontes, concelho e região de Leiria, em 2012.

Esta demolição teve repercussão não só ao nível local, mas também na imprensa nacional, como demonstra o diário “Público”, na sua edição de 11 de maio de 2012. Sob o título “Ausência de classificação ditou demolição de capela centenária”, acompanhada de uma fotografia da respetiva destruição do templo, a notícia retrata a divisão entre elites académicas e a população local, relativamente à ténue fronteira que marca o que deve ser considerado património cultural, enquanto referente da memória comunitária, e o que não deve ser considerado como tal. Se “arquitectos e defensores do património criticam a decisão que levou à destruição de um templo em Leiria que dizem remontar ao século XVI, [...] a população [local] considerava o

edifício ‘um mono e um estorvo’<sup>1</sup>. Se por um lado as lideranças académicas criticaram a decisão, por outro, as lideranças políticas colocaram-se do lado dos habitantes, referindo que essa era a “vontade da população). Vale a pena transcrever os trechos desta notícia:

[...] Apesar de a Câmara de Leiria já ter deliberado, há cerca de dois anos, pela demolição do templo, em honra de Nossa Senhora das Necessidades, só agora a licença foi concedida. O presidente da autarquia justifica que a autorização foi dada após parecer do Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico (Igespar), o qual informou que a capela "não reúne os valores patrimoniais inerentes a uma distinção como valor cultural e importância nacional".... Raul Castro esclarece que, no entanto, "ficou determinado salvaguardar a torre sineira e o respectivo espólio, tendente à sua exposição num futuro museu, e que no largo da nova igreja ficará marcado o espaço ocupado pela antiga capela".

O Conselho Directivo Regional Sul da Ordem dos Arquitectos já fez saber que "foi com grande desagrado e tristeza" que soube da demolição, "culminando, da pior forma, um longo e polémico debate em torno da preservação da antiga capela, que remontava ao século XVI".

Num comunicado, aquela entidade recorda que já em 2010 esteve contra a demolição da ermida, tendo considerado tratar-se de "uma inestimável obra de arquitectura, testemunho da religiosidade do passado" e "elemento de uma vasta rede patrimonial que caracteriza as nossas paisagens e territórios e se concretiza localmente em arquitecturas construídas de diversas valias, muitas das quais já classificadas aos vários níveis: nacional, interesse público e concelhio".

---

<sup>1</sup> <https://www.publico.pt/2012/05/11/jornal/ausencia-de-classificacao-ditou-demolicao-de-capela-centenaria-24521711>.

A Ordem dos Arquitectos "lamenta que as autoridades tenham preferido demolir em vez de reabilitar, ignorando os apelos lançados pelas mais diversas entidades no sentido da preservação do imóvel e ignorando o facto de, hoje em dia, o património ser entendido como potenciador da qualificação dos nossos ambientes de vida, estabelecendo um elo de ligação entre o passado e o futuro e ancorando identidades locais". Assim, a demolição da capela passará a "integrar a vasta galeria de casos de demolição e/ou abandono até à ruína, de imóveis com validade histórica, patrimonial e arquitectónica".

Muitas críticas

Também a Associação de Defesa do Ambiente e do Património da Região de Leiria (Oikos) lamenta a decisão. Nuno Carvalho, presidente da direcção, refere que "um lugar sem história é como um livro com páginas em branco" e que a não demolição seria, neste caso, um "acto de sabedoria, pois a crescente preocupação pela preservação do património abre novas portas e novas opções para a viabilização destes edifícios".

Defendendo que o imóvel deveria ter sido "preservado e requalificado", Nuno Carvalho recorda que a capela datava do "século XVI e ao longo dos séculos foi acompanhando o desenvolvimento do lugar".

Opinião diferente tem Amílcar Gaspar, presidente da Junta de Freguesia de Regueira de Pontes. Na discussão do assunto em assembleia municipal, o autarca referiu que "a comunidade local nunca quis ali a igreja" e recordou que "foram feitos vários debates" em que a "população teve oportunidade de se expressar e não houve um único argumento a favor da manutenção da igreja no local".

O presidente da junta contesta, também, a data apontada como sendo a de origem da capela. "Na

realidade, aquela igreja tem cento e poucos anos", disse, acrescentando que "existia uma antiga capela que quando foi construída a Linha do Oeste foi demolida" e da qual "vieram duas pedras com valor simbólico" para o novo templo. Amílcar Gaspar alegou, também, a falta de "afectividade" entre a capela e a população, afirmando que o imóvel era um "mono e um estorvo". E aponta o dedo ao seu antecessor por ter lutado pela manutenção da capela.

O antigo presidente da junta refere-se à demolição do imóvel como uma "triste notícia". Na sua página no Facebook, João Marques Pereira comentou que "mais um bocadinho da nossa memória e todo o património histórico de Chãs foi destruído". "Finalmente, a capela de Chãs foi abaixo para alargar as vistas da "obra" que lhes construíram nas traseiras", escreveu, considerando tratar-se de "mais um hino ao pato bravíssimo, à insensibilidade e à ignorância".

A Associação para o Desenvolvimento de Leiria (Adlei) também contesta a demolição. "Naturalmente que a Capela da Nossa Senhora das Necessidades não tinha valor nacional, mas era evidentemente de interesse concelhio, situação que caberia à autarquia defender", afirma Rosário Beja Neves, dirigente da Adlei. E recorda que a argumentação para a demolição foi baseada no "elevado custo da sua manutenção" face à construção de uma nova igreja. "Então não há dinheiro para a sua manutenção e há para a sua demolição e para a construção de um museu" para expor o "espólio de interesse", diz, questionando: "Não era a capela o museu mais completo e natural?"

Para o pároco de Regueira de Pontes, o assunto está encerrado. "A demolição correu bem e está tudo pacífico", diz Isidro Alberto. Foi retirado todo o espólio da Capela de Nossa Senhora das

Necessidades - altares, coro, alguns azulejos e pedras trabalhadas -, que depois de restaurado integrará um museu a construir junto da nova igreja”<sup>2</sup>.

Esta notícia demonstra a importância de se criarem canais de comunicação entre lideranças e liderados, na classificação, utilização e transformação de determinados objetos comunitários em património cultural, representativo da identidade comunitária. Seria importante aferir se os portugueses ou os leirienses conhecem e reconhecem Alexandre Herculano (1851), ou Afonso Lopes Vieira (1942), enquanto líderes comunitários que utilizaram diversos objetos, localizados na região de Leiria, para incorporarem os seus projetos de construção tanto da comunidade nacional, no caso de Herculano, como da comunidade regional, no caso de Lopes Vieira (Magalhães, 2012). Para Alexandre Herculano, o mosteiro de Santa Maria da Vitória seria o coração da comunidade nacional, para Lopes Vieira, a Estremadura reuniria os principais monumentos nacionais, mas também regionais. Na atualidade, José Travaços Santos refere que “a Estremadura, [...] possui os principais monumentos portugueses, os mais expressivos sob o ponto de vista artístico, histórico e até religioso como é o caso do mosteiro da Batalha, de Alcobaça e dos Jerónimos, e mesmo do de Tomar, porque como sabe o Ribatejo também era Estremadura. Temos, de facto, os principais monumentos do país e os mais expressivos, isto quanto a elementos desse género” [JTS, in Magalhães, 2012, p. 179].

Um dos maiores dispositivos de memória regional, fundamental para entender a fundação da região Leiriense é o seu conjunto de castelos, composto por Leiria, Ourém, Porto de Mós e Alcobaça. Esta trilogia undecentista passou a definir uma área de defesa dos ataques dos mouros, permitindo o estabelecimento quer das ordens religiosas quer de toda uma população que viria a dar corpo à comunidade regional. Como refere Saúl António Gomes,

A fundação do castelo (de Leiria) justificava-se primeiramente como acto estratégico na defesa de um novo espaço que se pretendia povoar e/ou

---

<sup>2</sup> <https://www.publico.pt/2012/05/11/jornal/ausencia-de-classificacao-ditou-demolicao-de-capela-centenaria-24521711>.

colonizar [...] constituindo, com o de Ourém, um pólo significativo na organização de campanhas militares ofensivas, dirigidas ao Sul agareno, e lugar de protecção, em caso das ameaças exteriores, disponíveis para acolhimento das populações circunvizinhas (Gomes, 2004, p. 34).

De acordo com Maria Catedra e Serafin de Tapia, o castelo sugere “uma das funções mais importantes dos mitos de origem: proporcionar uma antiguidade à cidade [e/ou região] através do herói fundador da mesma, [...] de um herói associado à força e à valentia, valores importantes para as sociedades de fronteira” (Cátedra e Tapia, 2007, p. 17). O castelo foi mandado construir pelo rei Afonso Henriques, em que à medida que este ia reconquistando as terras mais ao sul do território português aos muçulmanos, se iam fazendo os assentamentos populacionais, assim protegidos pela fortaleza. A construção e as modificações sofridas pelos castelos da região, ao longo dos séculos, testemunham, apelam à nossa memória não só a fundação da comunidade regional, como do caminho que esta tem traçado ao longo dos séculos. A delimitação e protecção do território têm constituído elementos decisivos “na constituição e representação simbólica dos sistemas espaciais dos grupos humanos” (Cátedra e Tapia, 2007, p. 19).

A imponente dos quatro castelos que subsistem na região de Leiria, sendo que do de Alcobaça, de origem muçulmana, quase nada resta, Leiria, Ourém e Porto de Mós, a os estilos arquitetónicos, que imprimem uma configuração apalaçada, em particular aos de Leiria e de Porto de Mós (Costa, 1997; Gomes, 2004) lembram não só a importância da conquista para a comunidade, como o percurso que ela tem feito ao longo do tempo, até ao século XXI. Na Idade Média, os castelos eram a residência das “elites nobiliárquicas e as oligarquias municipais que governavam o concilium” (Gomes, 2004, p. 13), simbolizando o lugar central ocupado por estas estruturas na sociedade da época. Atualmente, numa região tão diversa tanto do ponto de vista paisagístico como cultural, levando mesmo autores da região a reivindicar a unidade na diversidade (Magalhães, 2012), os castelos emergem como a metáfora de uma região com múltiplos centros ou municípios. Tal como a comunidade nacional é constituída

por regiões, ainda que mais culturais do que políticas, povoadas por grupos sociais que evidenciam comportamentos diferenciados, também as regiões são compostas pelos municípios, comunidades de âmbito local, e estes por freguesias, as unidades políticas mais pequenas da organização do território português. Todas elas possuindo os seus heróis, grandes homens, mitos fundadores, monumentos, etc.

Nas cidades medievais eram, portanto, as elites da nobreza que habitavam os castelos, enquanto o povo se agregava à volta dos mesmos. Em Ávila as camadas sociais de estatuto elevado viviam na zona intramuralhas, enquanto o resto da população habitava os espaços exteriores (Cátedra e Tapia, 2007, p. 17; Cátedra, 2007b), nos municípios da região de Leiria sucedia o mesmo.

Analisando a importância do castelo de Leiria, em particular, como pólo agregador e fundador da região de Leiria, Saul António Gomes refere que: “as muralhas românicas da vila antiga [Leiria], estendidas pelo sopé do morro em que assenta a Fortificação [...] assumem bem, ainda hoje, uma vocação histórica e simbólica centrípeta, polarizando o povoamento de todo um território num raio envolvente próximo de 50 a 60 km [...], catalisando periferias concelhias vilãs e aldeãs, impulsionando fluxos económicos [...] congregando recursos dos poderes executivo, administrativo e judicial e manifestando-se como espaço de celebração e recepção de práticas culturais e religiosas criadoras de identidade” (Gomes, 2004, p. 13).

Em pleno fervor da construção da comunidade nacional, em que para a execução de tal projeto, as elites nacionais buscam nos imponentes edifícios, a memória legitimadora da fundação e da manutenção de um sentimento afetivo e comum de pertença, os castelos, mosteiros e conventos, entre outros, são apropriados para a construção da narrativa comunitária. Neste contexto, a par dos mosteiros de Alcobaça e de Santa Maria da Vitória, o castelo de Leiria passa a constituir um lugar de memória da região, mas também da nação portuguesa. Ele inspira poetas e escritores românticos nacionais e estrangeiros. Almeida Garret (1828), que se refere às ruínas do castelo como “uma beldade misteriosa”, Alexandre Herculano (1980 [1846-1853]) e Eça de Queirós (1875), constituem alguns desses autores, a par do espanhol Giner de Los Rios que em 1888 se refere à fortaleza como “uma mansão de lendas amorosas ou de fantásticas

tradições” (F. G. H., 1888, p. 268). Para Ramalho Ortigão, o castelo foi obra do “rei mais artista, mais poeta e mais sábio do seu tempo, constituindo um documento, único talvez na Europa, da arqueologia romana e da vida da corte na Idade Média” (Ortigão, 1896, p. 66). Afonso Henriques constituiu-se no imaginário português como, e em simultâneo, o herói fundador do reino medieval português, da cidade de Leiria e da sua região, e os castelos estão aí para lembrar esses factos (Magalhães, 2012).

Os castelos de Leiria, todos fundados num arco temporal do século XII, à exceção do alcobacense, constituem testemunhos de eventos históricos, decisivos para a fundação e expansão tanto do reino, como da comunidade nacional, da sua região de Leiria e dos seus municípios. Sendo alvos de múltiplas interpretações simbólicas, na linha do espaço e do tempo, as suas associações ao passado sustentam uma relação metafórica com as batalhas travadas nos primeiros séculos da fundação de Portugal (Costa, 1997). Constituem, por isso, dispositivos da memória e lugares de memória das diversas comunidades que habitam estes pedaços de território português, conhecidos por região de Leiria. Os castelos são patrimónios que “inclui[em] com frequência referências ao tempo histórico, passado heroico ou tempo metafórico” (Cátedra, 2007, p. 66), lembrando constantemente o nascimento da região de Leiria, a influência árabe na sua cultura e a contribuição da Estremadura, antiga província onde a região leiriense se incluía, para o nascimento de Portugal (Costa, 1997). Como sublinha Saul António Gomes,

A história do século XX trouxe a Leiria um novo período de protagonismo e obrigou os seus intelectuais a repensarem a identidade regional. Isso sente-se com muita veemência em torno da questão da restauração da Diocese, lograda em 1918, mas também em consequência dos ideários republicanos de homens como Tito Larcher ou Ernst Korrodi e da acção destes em prol da restauração do castelo leiriense e da fundação da Biblioteca Erudita e Arquivo Distrital de Leiria, bem como do Museu distrital. O último terço do século XX (...) conheceu, na verdade, um estrénuo combate em matéria de

reflexão acerca da identidade local e da defesa do(s) seu(s) património(s) (Gomes, 2007, pp. 57-59).

A materialização da região leiriense ganha “voz” nos seus castelos. Saul António Gomes sublinha-os enquanto lugares da memória regional.

[...] sabemos que o estabelecimento dessas fortalezas resulta, em parte, de uma pressão social e demográfica muito considerável na zona de Coimbra, a qual acabou por obrigar parte da população ali residente a procurar novos lugares de habitat a Sul do Mondego. As áreas de Soure, Ega e Redinha, por exemplo, desenvolvem-se sustentadamente a partir desse fenómeno sociodemográfico e económico. A defesa dessas populações deslocadas para o Sul obriga as autoridades governantes a tomarem opções em ordem a protegê-las e a organizá-las administrativa e politicamente. Edificam-se, assim, castelos e concedem-se cartas de foral. O território torna-se, desse modo, espaço de ataque por parte dos poderes muçulmanos fortemente sedeados em Santarém, os quais se sentem ameaçados pela ocupação cristã da bacia hidrográfica do Rio Lis e da faixa atlântica costeira. Leiria e Óbidos, no atual Distrito, polarizam o essencial desse percurso histórico undecentista (Gomes, 2007, p. 27).

Os castelos da região de Leiria, formando uma “muralha” defensiva lembram, na atualidade a expansão dos católicos, a fundação e a afirmação das comunidades que habitam a região leiriense, destes territórios de entre Coimbra e Lisboa, outrora denominados de província da Estremadura (extinta em meados do século XX), ou Distrito de Leiria, herança política e administrativa da Revolução Francesa e extinto, da mesma forma em 2011.

Atualmente, um novo projeto pode conduzir à construção da comunidade regional leiriense: a sua candidatura a capital europeia da cultura. Este empreendimento, envolvendo 27 municípios, pode servir

de “alavanca” a uma nova comunidade regional, na medida em que envolve a definição de elementos culturais comuns, numa comunhão entre lideranças e liderados destes 27 concelhos. Esses elementos poderão emergir como motores de criação de laços afetivos de pertença a uma nova região. Dinamizado pelo grupo “Rede Cultura 2027”, foram já feitos congressos, conferências e criados diversos grupos, como o de marcadores, que servem precisamente para identificar esses referentes patrimoniais que poderão servir para unir os concelhos em termos identitários. Em paralelo, procura-se construir pontes com o resto da Europa, onde a região de Leiria se integra, mas onde quer afirmar também a sua identidade.

### **3 CONCLUSÕES**

Em conclusão, observámos como as lideranças regionais utilizam tanto os monumentos de arquitetura mais sumptuosa, como os mais modestos, para os seus planos de afirmação de uma comunidade regional, nesta faixa que se situa entre Lisboa e Coimbra, na medida em que eles materializam a memória dos feitos da comunidade.

Tanto a memória e a tradição árabe, como as das ordens religiosas que neste território se assentaram na Idade Média, ou ainda, acontecimentos históricos nacionais que tiveram a sua relevância em Leiria, e ficaram marcadas na cultura material e imaterial, servem para afirmar a diferença cultural da região leiriense. A arquitetura das habitações tradicionais, os mosteiros de Alcobaça, de Santa Maria da Vitória, os castelos, a doçaria conventual, etc., são assim formas de lembrar a memória e a tradição que legitimam a existência de uma identidade cultural comum.

A eficácia dos discursos regionalistas é, contudo, muito limitado, na medida em que Portugal se constituiu como um país centralizado, desde o seu nascimento até à atualidade. A tradição histórica de comunidades locais, herdadas do Reino de Portugal, seriam reforçadas com a constituição do Estado-Nação, nos séculos XIX e XX. O último, um projeto que foi bem sucedido.

## BIBLIOGRAFIA

Agulhon, Maurice (1988). *Histoire Vagabonde II: Idéologies et politique dans la France du XIXe siècle*. Paris: Éditions Gallimard.

Alves, Dina (2009). “Identidade e Património – Um percurso por Óbidos Monumental”. In Ricardo Vieira e Fernando Magalhães (orgs.), *Património e Identidade*. Porto: Profedições.

Ballart, Josep (2002). *El Patrimonio histórico y arqueológico: valor e uso*. Barcelona: Ariel Patrimonio (2ª ed.).

Bourdieu, Pierre (1989). *O Poder Simbólico*. Lisboa: DIFEL.

Café, Daniel (2007). *Património, Identidade e Memória: proposta para a criação do museu do território de Alcanena*. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (Dissertação de mestrado).

Cátedra, Maria (2007b). “No sólo la Ciudad tiene Murallas”. La Murallha de Ávila desde dentro”. In Maria Cátedra; Serafín de Tapia (coord.). *Para entender las Murallas de Ávila: una mirada desde la Historia y la Antropología*. Valladolid: Ámbito.

Cátedra, Maria; Tapia, Serafín de (2007). “Metáforas y Símbolos en torno de una Idea: La Muralla de Ávila”. In Maria Cátedra; Serafín de Tapia (coord.). *Para entender las Murallas de Ávila: una mirada desde la Historia y la Antropología*. Valladolid: Ámbito.

Connerton, Paul (1993). *Como as sociedades recordam*. Lisboa: Celta.

Costa, Lucília (1997). *Ernesto Korrodi: 1889-1944. Arquitectura, Ensino e Restauro do Património*. Lisboa: Editorial Estampa.

Davault, Corinne (2004). “Nantes, ville du monde: invention de tradition et délocalisation de la production”. In Dejan Dimitrijevic (dir.) *Fabrication des traditions: Invention de modernité*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l’homme.

Foster, Robert (1991) “Making National Cultures in the Global Ecumen”. *Annual Review of Anthropology*, n.º 20, pp. 235-260.

Gomes, Saul (2004) (2ª ed.). *Introdução à História do Castelo de Leiria*. Leiria: Câmara Municipal.

Gomes, Saul (2007). *A Região de Leiria: património, identidade e história*. Leiria: CEPAE.

Halbwachs, Maurice (1990). *A Memória Coletiva*. São Paulo: Vértice.

Herculano, Alexandre (1851). *Lendas e Narrativas*. Lisboa: Imprensa Nacional: Viúva Bertrand e Filhos – Tomo I.

Herzfeld, Michael (1991). *A Place in History: Monumental and Social Time in a Cretan Town*. Princeton: Princeton University Press.

Hobsbawm, Eric; Ranger, Terence (1983). *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Korrodi, Ernesto (1898). *Estudos de Reconstrução sobre o Castelo de Leiria*. Zurique: Instituto Polygraphico.

Le Goff, Jacques (1982a) *História*. Lisboa: Edições 70, Volume I.

Le Goff, Jacques (1982b) *Memória*. Lisboa: Edições 70, Volume II.

Magalhães, Fernando (2012). *À procura de um lugar na Europa: o território e o património nos discursos sobre Leiria e suas regiões*. Leiria: Instituto Politécnico de Leiria.

Público [online] Ausência de classificação ditou demolição de capela centenária. Consultado em 27 de outubro de 20. Disponível em <https://www.publico.pt/2012/05/11/jornal/ausencia-de-classificacao-ditou-demolicao-de-capela-centenaria-24521711>.

Ribeiro, Orlando (1977). *Introduções Geográficas à História de Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Vieira, Afonso Lopes (1942). *Nova Demanda do Graal*. Lisboa: Livraria Bertrand.

Vieira, Ricardo; Magalhães, Fernando (2009) (org.). “Introdução”. *Património e Identidade*. Porto: Profedições.

Wetzel, Clarissa; Vasconcellos Camilo (2019). “Memória e Identidade nos Museus: o caso do Museu do Carvão”. In Fernando Magalhães, Luciana Ferreira da Costa; Francisca Hernández Hernández; Alan Curcino (coord.). *MUSEOLOGIA E PATRIMÓNIO*, Volume 2.. Leiria: Instituto Politécnico de Leiria. Disponível em: <https://www.ipleiria.pt/esecs/museologia-e-patrimonio-volume-2/>.

## DAS MEMÓRIAS AUSENTES À REALIZAÇÃO FEMININA NO CINEMA ALAGOANO CONTEMPORÂNEO

**Maysa Santos da Silva**

Universidade Federal de Sergipe, Brasil  
<https://orcid.org/0000-0002-2034-6303>

**Maria Beatriz Colucci**

Universidade Federal de Sergipe, Brasil  
<https://orcid.org/0000-0002-0559-3381>

### 1 INTRODUÇÃO

Este trabalho investiga a realização cinematográfica feminina no estado de Alagoas. Podemos dizer que esta é uma história feita mais de ausências do que de presenças, o que potencializa, em nosso entendimento, a reflexão proposta neste capítulo. Constitui, ao mesmo tempo, um desafio, considerando a falta de registros e sistematização dos dados mais recentes, reunidos através de pesquisa bibliográfica e documental, entrevistas orais e vivências pessoais - a autora, além de pesquisadora, é também realizadora inserida no cenário audiovisual da capital alagoana -, para a dissertação de mestrado apresentada à Universidade Federal de Sergipe (PPGCine/UFS), em julho de 2020 (Silva, 2020)<sup>3</sup>.

Para termos ideia da ausência feminina na história do cinema em Alagoas, o primeiro filme alagoano que temos registro é *Carnaval em Maceió* (1929), de Guilherme Rogato, em data não muito distante do que se considera o primeiro filme brasileiro, o curta-metragem de ficção *Os estranguladores* (1908), de Francisco Marzullo e Antônio Leal. Já o primeiro filme realizado por uma mulher só aparece cinquenta anos depois, em 1979. É *A prece do mendigo*, dirigido por Ana Severina Conceição e filmado com uma câmera Super 8. Mesmo depois desta

---

<sup>3</sup> Silva, M. S. da (2020). *Mulheres no cinema de Alagoas: Mostra Sururu de Cinema Alagoano (2009-2018)*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, SE, Brasil. Recuperado em 29 julho, 2020, de <https://ppgcineufs.com/producoes/dissertacoes/>.

data, somente nos anos 2000 teremos novamente registros de filmes dirigidos por mulheres em Alagoas. Não pretendemos desenvolver essa história do cinema alagoano, mas devemos situá-lo no contexto da produção nordestina contemporânea e feminina.

Evocamos o contexto de margem do cinema alagoano, no sentido que o Estado está longe da região Sudeste e dos grandes centros culturais do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, principais referências da produção cinematográfica brasileira. E se considerarmos que as mulheres cineastas são minoria na história do cinema como um todo, podemos imaginar como isso se dá na região Nordeste. Mesmo que estados como Bahia, Ceará e Pernambuco sejam focos criativos e de grande produção no cinema contemporâneo brasileiro, a maioria dos filmes ainda é dirigida por homens.

Também nas reflexões teóricas, a construção da história do cinema brasileiro ficou muito centrada na realização cinematográfica dos grandes centros do Sul e Sudeste. Isso vem mudando nos últimos anos por conta da cultura digital que possibilitou o surgimento de novos intelectuais trazendo referenciais fora dos padrões do discurso de brancos e ocidentais, reivindicando espaço para pautas identitárias e disputando a construção de narrativas dos temas nacionais com a inclusão da diversidade cultural brasileira e levando em conta nossas desigualdades regionais econômicas e sociais.

Como defende Schvarzman (2017, p. 136), ao pensar o cinema brasileiro e sua história repensamos a política, a economia, a cultura intelectual do país, refletindo sobre a constituição de discursos e hegemonias. Por isso, os acontecimentos políticos e socioculturais de Rio de Janeiro e São Paulo, por exemplo, como metrópoles culturais, passam a representar seu ponto de vista para todo o país. Isso certamente foi um traço definidor do cinema brasileiro, “[...] como foi também definidora a tensão constante entre o que se denomina ‘nacional’ e ‘regional’, marcados por uma importância distinta, hierárquica e de valor.” (Schvarzman, 2017, p. 136). O que se constituiu como história do cinema brasileiro se pautou, assim, nas filmografias dos grandes centros de produção, sem considerar como parte as filmografias das margens.

As histórias devem compor a história hoje. Não mais História, mas Histórias. Histórias que podem abarcar –

no caso nacional – uma quantidade expressiva de manifestações que permitam iluminar todas as esferas. A pluralidade detalha, dá tons característicos, contradiz, complementa. Preenche lacunas onde inexistem documentos. São complementares, conflitantes. Instalam tensões e não acordos homogêneos. É parte e é todo. Permitem pensar a história no plural. Não só como somatória, mas, ao contrário, como singularidade e experiência. (Schwarzman, 2017, p. 146).

Além disso, como pontuou Agamben (2009), ao analisar o cinema na contemporaneidade discutimos um aspecto que não está na luz, e sim na escuridão, tendo em vista que as reflexões sobre este momento ainda estão sendo construídas. Nesse sentido julgamos que nossa investigação, juntamente com a de outros pesquisadores alagoanos e nordestinos, é necessária, devendo ser contínua e feita por mais agentes, de forma a visibilizar as múltiplas narrativas das memórias locais e regionais e o trabalho das mulheres cineastas brasileiras.

Num estudo como esse, em que não há dados muito estabelecidos, foi preciso recorrer às entrevistas orais e aos depoimentos pessoais, além de arquivos digitais de sites de organismos relacionados ao setor audiovisual alagoano, o que também traz a tona a reflexão sobre o papel complexo das memórias individuais e da construção coletiva das narrativas sobre o cinema. Como analisa Michael Pollak (1989), considerando os estudos anteriores de Maurice Halbwachs, reunidos em *A memória coletiva* (1968)<sup>4</sup>: “Assim como as memórias coletivas e a ordem social que elas contribuem para constituir, a memória individual resulta da gestão de um equilíbrio precário, de um sem número de contradições e de tensões”, elementos que para nós devem sempre serem levados em conta na pesquisa. (Pollak, 1989, p. 13).

Para além disso, nosso estudo trata de uma memória histórica, visto que situa, num recorte temporal, elementos da trajetória histórica do cinema brasileiro. Nesta, analisamos elementos culturais e políticos

---

<sup>4</sup> Halbwachs, M. (1968). *La mémoire collective*. Paris: Presses Universitaires de France.

determinantes para compreensão desse processo de ausências femininas no cinema e as mudanças ocorridas na contemporaneidade. Entendemos que refletir sobre tal trajetória é, além de agir sobre a memória das obras e de suas realizadoras, uma forma de compreender o contexto no qual o estado de Alagoas está inserido, em relação à produção feminina no Nordeste, no Brasil e no cinema contemporâneo, oportunizando aflorar narrativas mais diversas.

Para investigar a presença feminina propomos partir de breve discussão sobre a ideia de identidade cultural do Nordeste, que surge não somente como região geográfica, mas como construção problematizada na prática cinematográfica realizada por nordestinos e nordestinas. Isso também aproxima nossa reflexão sobre as relações entre memória e identidade, pontuadas por pesquisadores de campos diversos, da história, filosofia, psicologia e antropologia, entre eles Michael Pollak (1992)<sup>5</sup> e Jöel Candau (2012)<sup>6</sup>. Pollak (1992, p. 204) observa que “a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si.” E reforça que tanto a memória como a identidade são conceitos construídos:

A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros. Vale dizer que memória e identidade podem perfeitamente ser negociadas, e não são fenômenos que devam ser compreendidos como essências de uma pessoa ou de um grupo. (Pollak, 1992, p. 204).

Na trajetória do cinema contemporâneo de Alagoas, tais questões são relevantes. Reconhecemos também a importância de

---

<sup>5</sup> Pollak, M. (1992). *Memória e identidade* (1992). In Revista Estudos históricos (Vol. 5, n. 10, pp. 200-212). Rio de Janeiro: CPDOC/FGV.

<sup>6</sup> Candau, J. (2012). *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto.

inúmeros fatores que contribuíram para projetar o audiovisual alagoano no âmbito nacional e internacional, como: subsídios públicos através dos editais de fomento, atividades de formação audiovisual e cineclubista e projetos de cinema e educação, emergência de festivais e mostras e, por fim, a organização do setor audiovisual local em representações de classe e culturais. Considerando os objetivos deste trabalho, de refletir sobre o amadurecimento da realização feminina em Alagoas, esses são aspectos a serem pontuados, especialmente dentro do recorte escolhido: a Mostra Sururu de Cinema Alagoano (2009-2018).

## **2 IMAGINÁRIOS DO NORDESTE**

Como região geográfica, o Nordeste se estabeleceu na década de 1940, com estudos e propostas do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), que considerou elementos físicos, biológicos e socioeconômicos para dividir o território nacional brasileiro. Com respeito ao imaginário e ao discurso, a construção desta identidade começou ainda no século XIX, quando reverberam discursos ressaltando a região como singular diante da amplitude do país. Tal fala foi potencializada na literatura regionalista, nos jornais e nas realizações artísticas sobre o tema, como no clássico de Euclides da Cunha, *Os sertões* (1902). O nordestino, assim como a identidade do Nordeste, nasce em meio a um declínio econômico e político da produção de algodão e do açúcar que, em crise, se submete aos produtores de café do Sul do país. Este regionalismo também é marcado por ampla militância cultural e intelectual, com o intuito de definir esta região e seus habitantes. Elementos como força, virilidade, rural, arcaico, atraso, antimodernismo, pobreza, seca e poder regem essa concepção de identidade. Segundo o historiador Durval Muniz de Albuquerque Jr. (2009), tais fundamentos estão relacionados com uma afirmação regional advinda das classes dominantes, interessadas na soberania política e econômica por meio da construção de um ideal nacionalista.

Nesse ideal, o sociólogo Gilberto Freyre assumiu papel de destaque quando encabeçou a fundação do Centro Regionalista do Nordeste, em 1924, em Recife. Freyre reuniu políticos e intelectuais para discutir a realidade nacional e a produção de arte e cultura

defendendo que, diante da mudança promovida pela imigração estrangeira no Sul do país, o Nordeste se constituía como expressão maior do ser brasileiro, pois continha em sua civilização o encontro das três raças formadoras de nossa nacionalidade (portuguesa, indígena e africana). Em *Nordestino: uma invenção do falo, uma história do gênero masculino* (2003), Albuquerque reflete que a modernidade foi entendida como uma feminização do social, “fraquejada”, submissão, diminuição de poder. Este discurso lida com temor de um alastramento do feminino à sociedade, entendido como quebra de hierarquias. Segundo o autor,

O tipo nordestino começa a se definir mais claramente, a partir dessa militância regionalista e tradicionalista. E ele vai se definindo como um tipo tradicional, um tipo voltado para a preservação de um passado regional que estaria desaparecendo. Um passado patriarcal, que parecia vir sendo substituído por uma sociedade ‘matriarcal’, afeminada. O nordestino é feminino como um homem que se situa na contramão do mundo moderno, que rejeita suas superficialidades, sua vida delicada, artificial, histérica. Um homem de costumes conservadores, rústicos, ásperos, masculinos; um macho, capaz de resgatar aquele patriarcalismo em crise; um ser viril, capaz de retirar sua região da situação de passividade e subserviência que se encontrava. (Albuquerque, 2003, p. 162).

Na sociedade idealizada por Freyre o papel das mulheres era de insignificância e submissão. Elas estavam à disposição de seus pais e maridos para fecharem alianças por meio de casamentos arranjados, na atuação dos serviços domésticos e no cuidado dos filhos e, com isso, deviam se sentir realizadas (Paiva, 2012). Além dos sentidos de erro, fragilidade, fracasso e irracionalidade associados ao ser mulher, o que ocorreu também no cinema. Nos filmes que retratam o Nordeste, geralmente as mulheres “aparecem como coadjuvantes nas ações masculinas. São mocinhas comportadas que se apaixonam e têm seu romance desaprovado pela família; prostitutas, [...] amantes sedutoras; esposas dedicadas e passivas que têm no silêncio a marca da

desigualdade entre masculinidade e feminilidade”. (Paiva, 2012, p. 266).

O século XX trouxe, de fato, grandes transformações para a sociedade brasileira; o que antes seguia sistemas autoritários e rústicos deu lugar à flexibilidade, civilização, aproximação de polos antagônicos, fronteiras borradas entre feminino e masculino em prol da ideia de igualdade. A instauração da República trouxe “consigo uma tendência à horizontalização das relações sociais” (Albuquerque, 2003, p. 89). O medo de uma alteração nas relações de poder entre homens e mulheres era incontestável e assombrava as elites do Nordeste, ameaçando o modelo patriarcal que defendiam. A vida urbana trouxe às mulheres a possibilidade de reconhecerem seus direitos de cidadãs e lutarem por eles.

No cinema brasileiro, o imaginário do Nordeste esteve presente em momentos de relevância, e temáticas como seca, cangaço e migração foram muito utilizadas nos filmes. Entre 1910 e 1940, com a formalização do Nordeste como região geográfica, filmes curtos com objetivos documentais, muitas vezes feitos por encomenda do governo federal, abordaram combate às secas, aspectos culturais considerados pitorescos e ações dos grupos de cangaço. Nos anos seguintes, de 1950 a 1960, acontece uma pulverização da realização cinematográfica em todo o país. Na região Nordeste se destacam os cinejornais, as chanchadas e ainda os filmes de cangaço com inspiração no faroeste americano, ou ficções de *western*, vindo daí a criação do termo *nordestern*. (Albuquerque, 2003).

Nas décadas de 1970 e 1980, são destaques os filmes que lidam com os temas da migração de nordestinos para outras regiões do Brasil, como também o protagonismo do estado da Bahia como recorte espacial específico, nas adaptações literárias das obras de Jorge Amado. (Albuquerque, 2003). Com relação à produção artística feminina este é um período em que a autoria das mulheres está em alta em vários lugares, globalmente impulsionada pela segunda onda do movimento feminista. No Brasil, o crescimento pode ser considerado tímido.

De acordo com o catálogo Documentário Brasileiro, somente na década de 1960 começam a surgir os primeiros documentários dirigidos por mulheres no

Brasil. Exclusivamente dirigidos por mulheres encontramos apenas oito títulos. Para se ter ideia do disparate da relação com a produção masculina, o mesmo catálogo aponta nessa década 225 documentários dirigidos exclusivamente por homens. (Holanda, 2017, p. 2).

Karla Holanda (2017, p. 44) reflete sobre essa presença, mesmo em menor número: “Não se pode omitir o fato de que, historicamente, as diretoras não foram vinculadas ao Cinema Novo e ao Cinema Marginal, embora tenham feito filmes na época”. Assim, os filmes dirigidos por mulheres, mesmo trazendo elementos artísticos e temáticas alinhadas aos movimentos do cinema brasileiro, não receberam destaque. No entanto, a partir dos 1970, a participação na direção aumenta consideravelmente, saltando para 154, e entre 2000 a 2009 para 319 (Holanda, 2017, p. 16).

Outro momento em que se questionou a representação de Nordeste imposta pelo senso comum foi o Ciclo do Recife (1923-1931), cujos filmes mostraram uma cidade antenada com certa modernidade urbana global. Nessa época, cerca de 30 jovens, liderados por Edson Chagas e Gentil Roiz, fundaram a Aurora Filmes com o objetivo de exibir o nordestino burguês e urbano, que realiza e retrata seu espaço, como no filme *A filha do advogado* (1927), de Jota Soares. Conforme Wanderley (2016, p. 27), “na cadeia de produção da época as mulheres exerceram apenas as funções de atrizes, cabendo aos homens o controle total da técnica, roteiro e direção dos filmes”.

O Cinema Novo brasileiro também projetou bastante os imaginários nordestinos. Na primeira fase do movimento, nas proximidades da ditadura civil-militar, ainda na década de 1960, filmes como *Os fuzis* (1963), do moçambicano radicado no Rio de Janeiro, Ruy Guerra; *Vidas secas* (1963), do paulista Nelson Pereira dos Santos, baseado no livro homônimo do alagoano Graciliano Ramos, e os filmes do baiano Glauber Rocha, *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969) abordaram uma nova concepção estética de Nordeste, com olhar crítico e relacionando às problemáticas a um âmbito nacional, que foi reconhecida mundialmente. (Wanderley, 2016).

As questões da terra, da seca, da fome e do cangaço [...] não são, nessas obras, naturalizadas como próprias do Nordeste e consequência de seu clima quente e população pouco escolarizada, mas sim frutos de uma estrutura social de exploração, que engessava os mais pobres em sua condição de pobreza, enquanto aumentava fortunas de coronéis e políticos. (Freire, 2019, p. 8).

Para além de utilizar a região Nordeste como cenário e locação para realização dos filmes, outras formas de abordar o imaginário do nordestino surgem nas narrativas voltadas às memórias de indivíduos e grupos, que falam da saudade dos imigrantes de sua terra, seus filhos e das vivências familiares. Em geral são filmes que abordam a realidade dos nordestinos nas grandes capitais do Sudeste, migrantes lidando com seus próprios desafios. O exemplo é *A hora da estrela* (1985), de Suzana Amaral, baseado em livro homônimo de Clarice Lispector, em que vivemos as experiências de Macabéa, uma alagoana ingênua recém-chegada no Rio de Janeiro, a lidar com os contrastes entre a educação nordestina e a vida na cidade grande. São filmes que tratam da busca de um futuro melhor, mas também revelam um desejo de retorno para os lugares de origem e a “vida pacata” do interior nordestino. Outros exemplos são *O amuleto de Ogum* (1974), de Nelson Pereira dos Santos, *Prova de fogo* (1980), de Marco Antônio Altberg, e *O homem que virou suco* (1980), de João Batista de Andrade. (Wanderley, 2016)

Os movimentos mais recentes, dos últimos 30 anos (1990 a 2020), demonstram algumas das curvas que a trajetória do cinema brasileiro vivenciou. Foram muitos períodos de interrupção e descaso, após os grandes momentos do Cinema Novo: um longo período de censura e repressão com a ditadura militar implantada no país, a abertura política e redemocratização e, na consolidação de um regime democrático, o baque causado pelo desmantelamento do setor e pela ausência de políticas culturais do governo de Fernando Collor de Melo.

Assim, chegamos à metade dos anos 1990, no que foi denominado de Cinema da Retomada. O movimento não seguiu propostas estéticas e políticas bem delimitadas, como o Cinema Novo, mas abraçou uma diversidade temática e um retorno aos

questionamentos quanto à “identidade nacional”. Pesquisadores consideram o filme *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (1995), de Carla Camurati, a marca desse período, mas a obra que marcou o cinema realizado no Nordeste foi *Baile perfumado* (1996), de Lírio Ferreira e Paulo Caldas. Distante das cenas de sangue e violência que caracterizaram as obras sobre o cangaço, o filme trouxe um Nordeste urbano e tecnológico, e integrado ao país. O sertão não aparece isolado, mas integra-se à nação: “Lampião, figura representativa do movimento, quase sempre visto como anti-herói de violência inata, é em *Baile Perfumado*, um líder mais ameno e sofisticado, tendo consciência de sua figura pública, que habita as capas dos jornais da época (Freire, 2019, pp. 13-14).

Nesse cinema da retomada tivemos mais mulheres na autoria de filmes no âmbito nacional. Elas disseminaram um formato colaborativo de dirigir, em co-direções, assim como na abordagem de temas relacionados ao feminismo, reafirmando uma tendência que acompanha o cinema de mulheres até hoje, e que tem um papel caro à causa da equidade de gênero. Lúcia Nagib (2012) reflete em números sobre essa presença feminina no cinema do final dos anos 1990 aos anos 2010:

É a esse *boom* criativo inicial, ocorrido no curto período da retomada, que se deve relacionar a ascensão das mulheres à direção de filmes, e não ao fenômeno eminentemente comercial mais recente. A prova, em termos numéricos, está no fato de que entre 90 cineastas ativos entre 1994-98, 17 eram mulheres, isto é, aproximadamente 19%, um crescimento significativo quando comparado aos menos de 4% de presença feminina nos anos pré-Collor. Entretanto, tal curva auspiciosa perdeu força nos anos seguintes, pois, dos 76 filmes lançados em 2010, apenas 14 foram dirigidos por mulheres, ou seja, em torno de 18%. (Nagib, 2012, p. 19).

O filme que finda a retomada é *Cidade de Deus* (2003), co-dirigido por Fernando Meirelles e Kátia Lund. Recorde de público e destaque internacional, a produção marcou um novo momento do

cinema brasileiro, chamado de pós-retomada. Foi um período em que grandes produtoras e empresas de distribuição e exibição assumiram espaços de destaque em nossa cinematografia, que passam a investir em produções que atingem grandes bilheterias. Surge a Globo Filmes, por exemplo, que importa o formato de suas novelas televisionadas para a tela do cinema.

Nesse mesmo período observamos um importante processo de descentralização da produção nacional, ocasionado por conta da revolução digital e o barateamento dos equipamentos e, também, pelas políticas públicas promovidas nos governos do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, de 2003 a 2010. Tais ações movimentaram os setores de audiovisual de todo o país, e promoveram o cinema realizado no Nordeste, impulsionando a quantidade de filmes dirigidos por diretores naturais e/ou residentes na região, ainda homens, em sua maioria. De toda forma foi um fato inédito e muito celebrado pela cadeia do audiovisual local, pois, apesar de a região Nordeste estar na temática de tantos filmes, eles não eram anteriormente assinados por diretores nordestinos. Assim, realizadores pernambucanos e cearenses, especialmente, se destacaram com obras premiadas nas esferas regionais, nacionais e internacionais, tornando conhecidos nomes como Kleber Mendonça Filho, Cláudio Assis, Marcelo Gomes, Gabriel Mascaro e Karim Aïnouz, dentre outros.

Como observa Schvarzman (2017, p. 144), o Nordeste que foi inventado pelo imaginário tradicionalista ao longo do século XX não se confirma nos filmes da própria região: “É árduo mudar. Há questões de autoridade já estabelecida, cânones. No entanto, é preciso estabelecer o diálogo. Questionar a tradição. Desconstruir o estabelecido que as novas fontes e abordagens autorizam”. Vemos, assim, os motivos pelos quais este cinema se destacou, como autonomia criativa, realização autoral e uma consistência de mercado do audiovisual constituída por conta das políticas públicas fomentadas nas esferas estadual e federal. Uma característica comum às obras realizadas por diretores pernambucanos é esse olhar contemporâneo para as manifestações culturais dos estados, estabelecendo uma ponte entre a cultura pop e a tradição artística, inspirada no movimento Manguêbeat:

[...] fragmentação de códigos culturais, multiplicidade de estilos, oposição entre tradição e modernidade (o

local e o global) – o local sempre se constrói frente ao discurso global (presença dos personagens estrangeiros, da tecnologia frente ao atraso sociocultural da região: - o típico humor local evidenciado pela utilização de difemismos (“um pouco de diversão levada a sério”); a colocação em evidência de lendas e histórias da região (humor lúdico); o uso de locações reais e personagens e figuração da região. (Nogueira, 2009, p. 40).

Conhecido como Novo Ciclo do cinema de Pernambuco, esse período também é marcado por uma forte característica conhecida como “brodagem”, prática de trabalho colaborativa, onde a troca de serviços entre os realizadores é comum; basicamente significa que um trabalha no projeto do outro e vice-versa. Além de tudo, tal prática - também muito forte no estado de Alagoas, guardadas as devidas proporções - serve para potencializar vínculos afetivos, e reunir preferências estéticas e políticas entre os realizadores.

A seguir, pontuamos alguns elementos característicos da produção nordestina na contemporaneidade, tratando mais especificamente, além de Alagoas, de Pernambuco e do Ceará que tiveram produções de grande projeção nacional e internacional no período estudado, conforme destacamos. Isto certamente delimita o alcance deste estudo, que pretendeu focar na realização feminina alagoana, sem intenção de mapear toda a produção em todos os estados da região Nordeste. Porém, como arte coletiva e colaborativa, devemos considerar que o novíssimo cinema nacional se faz com interação de profissionais de diferentes estados e são muitos os exemplos de parcerias entre realizadores nordestinos.

### **3 NOTAS SOBRE O CINEMA NORDESTINO CONTEMPORÂNEO**

Neste trabalho entendemos por cinema contemporâneo a realização produzida entre os anos 2000 até este momento, duas décadas que compreendem o período final do movimento da retomada do cinema brasileiro, a pós retomada e a atualidade. O período foi marcado pelo investimento público por meio de editais, leis de incentivos fiscais, criação de uma Agência Nacional de Cinema

(Ancine), do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), dentre inúmeras ações de política cultural propostas para a área ocorridas durante o governo Lula. Tudo isso proporcionou um momento favorável ao cinema no Nordeste e em regiões fora do eixo principal, Sul-Sudeste. O reconhecimento da potência do cinema como negócio e indústria, com produtos diversos e sustentáveis, valorizou a produção dos bens culturais, e “[...] dinamizou a economia em geral, em particular de regiões como o Norte e o Nordeste, trazendo para o consumo entre 2003 e 2013 um contingente de 44 milhões de pessoas.” (Schwarzman, 2018, p. 520).

Além das ações organizadas pela instância federal, as secretarias estaduais e municipais de cultura também intensificaram investimentos para o apoio da produção nos estados e municípios. Weller (2015, p. 164) reflete, a partir do contexto pernambucano, que até a década de 1990 o cinema não era preocupação prioritária das políticas culturais do Estado, visão que mudou a partir da projeção nacional que os filmes alcançaram e do investimento público “[...] que tem crescido na medida em que se consolida o reconhecimento da produção local por instituições legitimadoras do campo do cinema no Brasil e no exterior”.

Segundo Cléber Eduardo (2018), a perda da concentração geográfica do eixo Rio-São Paulo potencializou o cinema brasileiro. A Bahia, um dos templos do Cinema Novo nos anos 1960, cena importante do cinema experimental nos anos 1970 e quase ausente na fase da retomada nos anos 1990, volta a ser destaque em 2005, com os filmes *Cidade Baixa* (2005), de Sérgio Machado e *Eu me lembro* (2005), de Edgar Navarro. Sérgio Machado é destaque baiano que estreou na direção de longas com o documentário *Onde a terra acaba* (2001), já codirigiu séries televisivas e realizou parcerias com outros diretores nordestinos. Seu último filme, *A luta do século* (2016), recebeu o prêmio de melhor filme no Festival do Rio.

Um de seus parceiros, Karim Aïnouz, é o cearense com maior destaque no cenário local que, como diretor e roteirista refletiu sobre um Brasil marginal em seu primeiro longa-metragem: *Madame Satã* (2002), e foi responsável por muitos sucessos do cinema realizado no Nordeste, como: *O Céu de Suely* (2006), *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), e *Praia do Futuro* (2014). Além de ser diretor de *A vida invisível* (2019), ganhador da mostra *Um certo olhar*, no Festival

de Cannes de 2019. O roteiro é baseado no livro *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, da jornalista pernambucana Martha Mamede Batalha.

O Ceará traz também para a linha de frente da produção do estado uma nova geração de realizadores, com produção bastante autoral, reunidos na produtora Alumbramento. Desses destacamos dois filmes, *Estrada para Ythaca* (2009) e *O grão* (2007), “filmes que, apesar de suas peculiaridades de universos e opções formais, criaram uma identidade estilística para a produção local” (Eduardo, 2018, p. 583). *Estrada para Ythacá*, dirigido por Ricardo Pretti, Luiz Pretti, Guto Parente e Pedro Diógenes, foi o primeiro dos três longas produzidos pelo quarteto na Alumbramento. O filme é coletivo, os diretores assinam roteiro, direção, fotografia, montagem, som direto e são os protagonistas diante da câmera. Realizado com um orçamento de curta-metragem e sem estrutura, tornou-se um caminho paralelo aos processos dos editais, proporcionado pelos recursos digitais. Já *O grão*, de Petrus Cariry, filho de Rosemberg Cariry, reconhecido realizador cearense, aborda as questões de família de forma lúdica e na atmosfera poética da experimentação, sem julgamentos ou lamentações, tema recorrente em sua filmografia.

Ao acompanhar os filmes produzidos no Nordeste no período estudado vimos que já existia, em grande parte dos diretores e realizadores, um anseio de questionar concepções socioculturais enraizadas no imaginário do nordestino. Assim, foram levados para tela temas como sexualidade, liberdade, identidade, empoderamento feminino, quebra de barreiras de gênero, ocupações dos espaços urbanos, mudanças nas paisagens interioranas, dentre outros. Pernambuco, a “capital cinematográfica do Nordeste”, segundo Cleber Eduardo (2018, p. 575) é destaque do cinema realizado na Região. Já em 1985, foi criado em Recife, no Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, o grupo Vanretrô, reunindo os então estudantes Paulo Caldas, Lírio Ferreira, Cláudio Assis, entre outros, responsáveis por obras, como *Baile perfumado* (1997) e *Amarelo manga* (2002). Este último o filme mais repercutido na primeira década dos anos 2000 e a estreia na direção de longas de Cláudio Assis, reconhecido por abordar questões explícitas e polêmicas em seus filmes. Este diretor continua produzindo obras inquietantes, como *Baixio das bestas* (2006), *Febre do rato* (2011), *Big jato* (2015) e o mais recente *Piedade* (2019). (Daflon & Feres, 2014).

No início do século XXI, com críticas positivas, diretores reconhecidos, prêmios em festivais e certificação do poder público, o cinema pernambucano potencializou o seu espaço como vetor cultural. Pernambuco foi o primeiro estado a ter uma lei do audiovisual (2014)<sup>7</sup> estabelecendo uma política independente das gestões governamentais. Anteriormente, promoveu iniciativas que auxiliaram na consolidação de sua produção, como o projeto estadual do Funcultura Audiovisual, a partir de 2007 e o Sistema de Incentivo à Cultura (SIC), criado pela Prefeitura de Recife, em 2012.

O cinema pernambucano foi se estabelecendo como potência a partir de obras como *Cinema, aspirinas e urubus* (2005), de Marcelo Gomes, *Árido movie* (2005), de Lírio Ferreira e os primeiros documentários de Gabriel Mascaro, como *Um lugar ao sol* (2009). Na produção documental, realizadores pernambucanos dialogam sobre suas visões de classe e de sociedade por meio da utilização de dispositivos, como é o caso da utilização de câmeras portáteis nas mãos de empregadas, em *Doméstica* (2012) e também do *My space*, em *As aventuras de Paulo Bruscky* (2010).

A intensidade da produção pernambucana se amplia nos anos 2010, não exatamente pela continuidade dos diretores que estavam na ativa, e sim pelo estabelecimento de um grupo de novos realizadores, dentre os quais: Daniel Aragão, Taciano Valério, Marcelo Lordello, Marcelo Pedroso, Hilton Lacerda, Camilo Cavalcanti, Renata Pinheiro, Tião, Gabriel Mascaro (agora dirigindo ficções) e Kleber Mendonça Filho. O primeiro longa-metragem de ficção do diretor e roteirista Kleber Mendonça Filho é *O som ao redor* (2012), que até então tinha uma carreira como crítico de cinema e havia realizado alguns curtas-metragens (*Vinil Verde*, em 2004, *Eletrodoméstica*, em 2005 e *Recife Frio*, em 2009) e um longa documental em que abordava entrevistas com críticos e realizadores sobre o papel da escrita, intitulado *Críticos* (2008). *O som ao redor* apresenta-se um filme urbano, ambientado entre a classe média da capital pernambucana, com núcleos de personagens que habitam um espaço geográfico delimitado, com suas diferenças e tensões, poderes e vinganças, em estado constante de

---

<sup>7</sup> Lei Nº 15.307, de 4 de junho de 2014. Recuperado em 16 agosto, 2020, de <http://www.cultura.pe.gov.br/wp-content/uploads/2014/06/Lei-15.07-de-4-de-junho-de-2014-audiovisual-PE.pdf>.

conflito e vulnerabilidade. Para Weller (2015, pp. 168-169), o filme representa uma geração de cineastas, sendo o ápice de um processo de internacionalização do cinema autoral pernambucano. “O filme denuncia em profundidade as permanências das relações coloniais nordestinas no ambiente urbano atual, estendendo sua crítica aos hábitos cotidianos que as reproduzem e ao modelo de urbanização claustrofóbica como expressão objetivada dessas relações.”

O segundo longa de ficção de Mendonça Filho, *Aquarius* (2016), concorreu à Palma de Ouro no Festival de Cannes, em 2016, tendo grande repercussão por conta do protesto em defesa da então presidenta Dilma Rousseff (2011-2016), o que ocasionou associações ao filme como cinema de esquerda e deu ao diretor um protagonismo político no cinema brasileiro<sup>8</sup>. Em muitas sessões no Brasil, ao final do filme, o público gritava “*Fora Temer!*”, palavra de ordem utilizada em 2016 e 2017 em eventos culturais para contestar o governo federal.

O último lançamento de Mendonça Filho foi *Bacurau* (2019), codirigido por Juliano Dornelles. O filme é ambientado no sertão nordestino e tem uma aura de Nordeste muito forte em personagens, diálogos, locações e abordagem, mas envolve estes elementos com elementos extraterrestre e o estrangeiro. Além disso, reflete sobre questões políticas e seus impactos na vida da sociedade. *Bacurau* também foi celebrado no Festival de Cannes em 2019, recebendo o prêmio do Júri. Em um momento de crise, a estreia de *Bacurau* no Brasil levou 130 mil pessoas ao cinema, somando mais de R\$ 1,95 milhão em faturamento, lotando salas de cinema e gerando filas e antecipação na compra dos ingressos. Além disso, o filme gerou 800 empregos diretos e indiretos, e levou mais de 730.000 pessoas aos cinemas, atingindo uma renda de mais de 11,2 milhões de reais, de acordo com a distribuidora Vitrine Filmes.

Sobre a produção cinematográfica brasileira em 2019, podemos mencionar outras obras, além de *Bacurau* e *A vida invisível*, que tiveram destaque em festivais internacionais e demonstram a

---

<sup>8</sup> Folha de São Paulo. (2016). Em Cannes, equipe do filme nacional 'Aquarius' faz ato contra impeachment. São Paulo: SP. Recuperado em 28 março, 2020, de <https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/05/1772071-em-cannes-equipe-de-aquarius-protesta-contr-a-impeachment-no-tapete-vermelho.shtml>.

vitalidade do cinema nordestino. É o caso de *Divino Amor* (2019), de Gabriel Mascaro, exibido no Festival Sundance e no Festival de Berlim, e também de *Estou me guardando pra quando o carnaval chegar* (2019), de Marcelo Gomes. Para completar, *Pacarrete* (2019), o longa de estreia do cearense Allan Deberton, filmado em sua terra natal, no interior do Ceará, foi o grande vencedor do Festival de Gramado de 2019, levando oito troféus, incluindo os de melhor filme, melhor diretor e melhor atriz, este para a paraibana Marcélia Cartaxo (<http://www.festivaldegramado.net/vencedores>, recuperado em 15, junho, 2020). Tudo isso reforça o destaque dado neste item ao cinema da região, mas confirma a ausência de cineastas mulheres nas grandes produções brasileiras.

#### **4 MULHERES NORDESTINAS NA DIREÇÃO**

O Nordeste brasileiro é, pois, uma região potente com relação à produção brasileira de cinema, mas onde estão as mulheres dessa realização? Dantas (2017, p. 190) faz uma discussão importante sobre essa ausência das mulheres no cinema nacional, questionando “o machismo velado dos contextos de produção, crítica e da própria academia”, e o fato das mulheres serem “frequentemente secundarizadas, mesmo em ambientes cujo propósito seja a transgressão e a vanguarda”. O cinema nordestino reflete isso: diretores homens se estabelecem como “núcleo duro” e são reconhecidos por seus trabalhos, enquanto as mulheres são silenciadas nessa narrativa, reafirmando desigualdades estruturais e, no caso do Nordeste, potencializadas pela identidade do nordestino e a essência masculina enraizada em nossas formas de viver em sociedade.

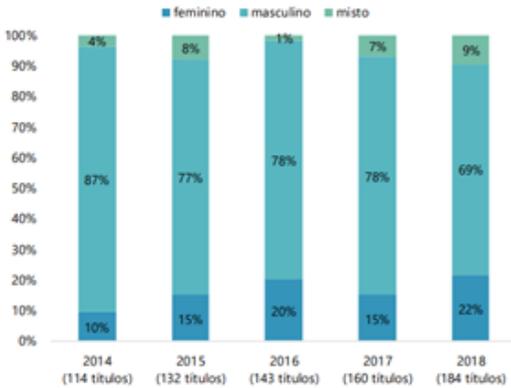
Diante deste cenário, apontamos algumas realizadoras nordestinas e suas contribuições para o cinema do Nordeste, refletindo sobre suas presenças nos ciclos que frequentam e a importância de suas realizações para o desenvolvimento do cinema nordestino de autoria feminina. Isto não é, contudo, um levantamento que compreende a totalidade deste universo, mas um recorte para o entendimento de elementos importantes de nossa cinematografia. A diretora nordestina que recebeu mais destaque antes dos anos 2000 foi a pernambucana Kátia Mesel. Ela inicia sua realização de forma despretensiosa ao adquirir uma câmera Super 8 para registrar uma

viagem a Europa no início dos anos 1970. Cineclubista, frequentadora das sessões dos “cinemas de arte” do Recife, Mesel continua produzindo até hoje. Entre o ciclo de Super 8 e os dispositivos digitais, realizou mais de vinte curtas documentais. Seu interesse sempre foi a cultura nordestina, mas ela só fez seu primeiro longa em 2011. O filme *O rochedo e a estrela* é um documentário sobre a expansão do judaísmo em Pernambuco no século XVII.

Foram poucas as mulheres que obtiveram carreira sólida na direção antes dos anos 2000, principalmente quando falamos de longa-metragem. E as que conseguiram não são nordestinas. Isso começa a mudar na atualidade, com mais acesso a dispositivos digitais, barateamento das produções, políticas públicas voltadas à descentralização e à questão de gênero, ingresso de mulheres nas escolas de cinema, participação das profissionais nas equipes de liderança e criativas, dentre tantos outros fatores. Se referindo à produção nacional de longas de diretoras, Eduardo (2018, p. 568) reflete que a “maioria teve estreia depois de 2005, mostrando mudança aparente, com o gênero feminino mais presente. Isso pode, a médio prazo, na prática, mudar a hegemonia masculina”. Segundo a pesquisa realizada pela Ancine, em 2018, intitulada *Participação feminina na produção audiovisual brasileira* ([https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/participacao\\_feminina\\_na\\_producao\\_audiovisual\\_brasileira\\_2018\\_0.pdf](https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/participacao_feminina_na_producao_audiovisual_brasileira_2018_0.pdf), recuperado em 31, maio, 2020), houve um crescimento da participação feminina no audiovisual brasileiro em relação aos filmes que foram lançados comercialmente nas salas de cinema entre os anos de 2014 a 2018.

Com relação à produção feminina do Nordeste, o catálogo da plataforma *Documentário Brasileiro* registrou oito documentários em longa-metragem dirigidos por nordestinas dos anos 2000 até 2019. Desses, quatro em Pernambuco, dois na Bahia, um no Ceará e mais um no Piauí. Quando o quesito são os filmes de ficção, buscamos os dados que comumente eram publicados pela Ancine sobre os longas lançados que emitiram Certificado de Produto Brasileiro (CPB), mas essas informações não estão mais disponíveis de forma pública no site da Agência, resultado do desmonte das políticas culturais efetuadas pelo governo de extrema direita de Jair Bolsonaro.

## Gráfico 1 - Percentual de títulos lançados por gênero da direção (2014-2018)



Fonte: Ancine (2018). Recuperado de <https://oca.ancine.gov.br>

As diretoras nordestinas não estão em destaque e não são numerosas. A baiana Helena Ignez é uma das pioneiras. Nascida em 1939, em Salvador, Helena vem de família importante da capital soteropolitana, de origens tradicionalistas e católicas. Em 1958 ingressou no curso de Arte Dramática da Universidade Federal da Bahia (UFBA), onde viveu a efervescência cultural do Estado. Nesse momento, conheceu Glauber Rocha, expoente do Cinema Novo, e, juntos, estrearam no cinema com o curta-metragem *O pátio* (1959). Os dois seguiram carreira, Glauber como diretor e Helena como atriz. O casamento não durou muitos anos, mas a separação não afetou a carreira de Ignez. A atriz se tornou musa do Cinema Novo e do Cinema Marginal brasileiro, realizando filmes de Glauber Rocha, Júlio Bressane, Joaquim Pedro de Andrade e Rogério Sganzerla. Ignez foi a atriz principal em filmes importantes do cinema nacional, como *A grande feira* (1961), *Assalto ao trem pagador* (1962), *O padre e a moça* (1966) e *O bandido da luz vermelha* (1968). Neste último a atriz conhece o diretor Sganzerla, seu segundo marido, que se torna um grande parceiro de trabalho até sua morte, em 2004. A herança do marido, um baú cheio de roteiros, despertou em Ignez a vontade de dirigir. Então tomou para si a direção de um projeto do companheiro: *Luz nas trevas – a volta do bandido da luz vermelha* (2010), uma continuação do filme

de 1968, que codirigiu com Ícaro Martins. O filme recebeu prêmio da crítica no Festival de Locarno.

A partir dessa primeira direção, Helena realizou mais quatro longas-metragens. O primeiro, documentário sobre os moradores de rua na cidade do Rio de Janeiro intitulado *Feio, eu?* (2013). Em seguida, o drama ficcional *Ralé* (2015), onde um ex-viciado funda uma seita ritualística a base de ayahuasca, o chá alucinógeno do Santo Daime. Em 2018, a diretora lança seu segundo longa de ficção, com roteiro baseado em um projeto de curta inédito de Sganzerla: *A moça do calendário* (2018). Esse filme entrelaça os sonhos e a realidade de um personagem de 40 anos, homem, que se apaixona pela moça do calendário. A diretora se preocupa em realizar um filme feminista, questionando os desejos deste mecânico por meio de argumentos da personagem do calendário. Seu mais recente filme, *Fakir* (2019), é um documentário que aborda os participantes do faquirismo no Brasil, na América Latina e na França. O filme promove performances cênicas originárias dos circos, misturando a dor e a resistência com atos de dormir sobre pregos e vidros, crucificação, perfurações, deitar com cobras, jejuns, entre outros flagelos. Com arquivos e gravações contemporâneas, o filme rodou o mundo e foi apresentado nos principais festivais brasileiros. Um deles foi a *Mostra de Cinema de Tiradentes* (MG), que também atribuiu o Prêmio Helena Ignez ao destaque feminino eleito pelo Júri Oficial. Em 2020, o prêmio foi atribuído à fotografia de Lilis Soares que fez a direção de fotografia de *Um dia com Jerusa* (2019), exibido na mostra temática desta edição. *Um dia com Jerusa* é o mais novo filme da cineasta baiana Viviane Ferreira. Inspirado no seu primeiro curta-metragem, lançado em 2014, o filme foi exibido no *Festival de Cannes* e apresentou a produção da diretora para o mundo. No debate sobre o filme, a diretora assume o pioneirismo da sua produção e os desafios que esse momento proporciona para ela e sua equipe. O site *CineVitor* estava presente no debate e transcreveu alguns trechos importantes deste momento:

Decidimos compor uma equipe recheada de primeiras vezes. Temos muitas mulheres negras na chefia de equipes, assumindo seus lugares em um longa-metragem de ficção pela primeira vez, inclusive eu. Isso pra gente foi importante durante o processo porque

todo o tempo a gente relembrava do nosso direito de errar [...]. Era um filme que tínhamos consciência que a descrença era muito maior do que a crença, inclusive da nossa possibilidade de fazer. (Viviane Ferreira, 2020 como citado em CineVitor, 2020).

Nascida na periferia de Salvador, em Coqueiro Grande, Viviane é uma realizadora ativista e engajada com o movimento das mulheres negras. A diretora foi reconhecida como a segunda diretora negra a lançar um filme de ficção no Brasil, interrompendo um intervalo de aproximadamente 34 anos do primeiro filme de Adélia Sampaio, *Amor maldito* (1984). Contemplada em edital lançado pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, em 2016, no âmbito das ações afirmativas do audiovisual no Brasil (Edital Longa BO Afirmativo), Viviane Ferreira foi a única mulher entre os três contemplados no edital para realização de longa-metragem de baixo orçamento. “A distância temporal entre as produções simboliza a ausência da representatividade que marca a história das mulheres negras brasileiras nesse setor do audiovisual brasileiro.” (Oliveira, 2019, p. 38).

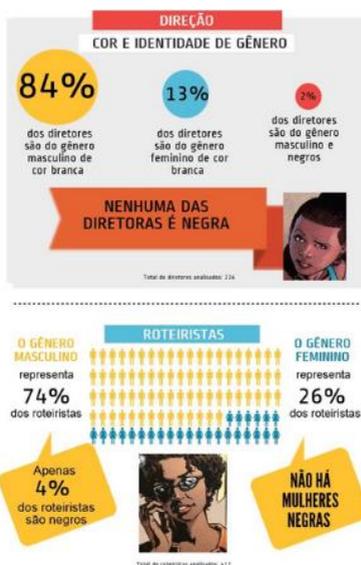
Advogada de formação acadêmica, Viviane Ferreira tem sua formação política diretamente influenciada pela vivência religiosa no candomblé, onde o feminino é o centro do poder, e também pelas referências do cinema de Zózimo Bulbul (que defendia que a nova geração do cinema brasileiro vem do quilombo). A cineasta se tornou uma das principais continuadoras da missão de Bulbul, ao construir e fortalecer a rede de cinema negro no Brasil, sendo uma das figuras centrais na articulação dos profissionais do audiovisual. A realizadora foi presidente da Associação Mulheres de Odun, organização de mulheres negras feministas até 2017 e da Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro (APAN). Ela também integra, juntamente com Joyce Prado e Renato Candido, a diretoria da primeira gestão da APAN “[...] fundada em dezembro de 2016 e que, atualmente, conta com 125 membros entre pessoas físicas e jurídicas, dos quais cerca de 70% são mulheres”. (Oliveira, 2019, p. 46).

A realizadora aponta os desafios para o futuro do cinema realizado por nordestinos e mais forte ainda para as questões de raça, que passam pelo engajamento nas atividades políticas, defendendo a

importância dos editais de cunho afirmativo com o intuito de incentivar e viabilizar os projetos de profissionais negros e negras. “As produções audiovisuais têm que ser mais representativas da realidade social e cultural do nosso país, uma vez que os negros e as negras correspondem à metade da população brasileira.” (Silva, 2018, p. 82).

Podemos destacar, que de um ponto de vista quantitativo, que as mulheres negras são as que menos produzem no Brasil, sendo elas nordestinas ou não. Segundo pesquisa do Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA), da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, sobre *A cara do cinema nacional* (2014), o percentual de diretoras mulheres e negras é 0%, conforme abaixo.

**Figura 01 - Resultado pesquisa GEMAA/FGV - Percentual de gênero e raça em 2014**



Fonte: GEMAA, IESP, UERJ (2014). Recuperado em 16 agosto, 2020, de <http://gema.iesp.uerj.br/infografico/infografico1>

Outro nome importante da realização feminina do Nordeste é o da pernambucana Déa Ferraz. Formada em Jornalismo e com especialização em Documentário na *Escuela Internacional de Cine y TV*

(EICTV), de San Antônio de los Baños, em Cuba, a diretora realizou curtas, médias e longas em sua trajetória. Déa atua na direção, no roteiro e na produção de seus projetos e de parceiros. “Enquanto mulher branca e classe média, através da sua obra fílmica, tem provocado esse seu lugar de poder.” (Galvão, 2018, p. 114). Também faz parte de coletivos onde a realização feminina é debatida, como o Mulheres do Audiovisual de Pernambuco (MAPE)<sup>9</sup>.

O primeiro longa de Déa Ferraz foi o documentário *Sete corações* (2014), que trata dos mestres do frevo que se reúnem para contar as histórias do estilo musical, das canções e de suas vivências. O segundo, *Câmara de espelhos* (2016), foi seu filme de maior destaque. Com uma abordagem feminista, a proposta foi fazer uma espécie de filme dispositivo, promovendo um espaço para que o filme acontecesse utilizando de algum artifício que para provocar situações, reações. No caso, foi utilizada uma caixa cênica, com uma sala de estar que recebe homens chamados a participar do filme por meio de um anúncio no jornal. Eles são apresentados a vídeos que abordam as causas feministas do contemporâneo, como aborto, abusos, machismo e o próprio feminismo e são convidados a opinar sobre o que assistem. (Galvão, 2018).

O projeto de *Câmara de espelhos* durou um tempo significativo até a produção, pois foi aprovado no edital Funcultura Audiovisual, em 2012, como um curta-metragem. “Além da aprovação pelo fundo de cultura de Pernambuco, o projeto foi aprovado e fez parte do Núcleo de Criação da Ancine. O que deu condições do filme passar pelo processo de pesquisa e desenvolvimento” (Galvão, 2018, p. 145). Então, a estrutura e a logística do filme podem ser consideradas exceções diante do universo da autoria feminina em Pernambuco. Outro elemento importante deste filme foi ser um dos poucos dirigidos por mulheres nordestinas que foi distribuído comercialmente no Brasil pelas distribuidoras Alumia Produções e Inquieta Filmes.

Seu terceiro longa, *Modo de produção* (2018), também documental, aborda os trabalhadores rurais da cana-de-açúcar que passam pelo Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Ipojuca, em Pernambuco. O filme discute o trabalho, a justiça e o Estado. Já seu

---

<sup>9</sup> Recuperado em 16 agosto, 2020, de <https://www.facebook.com/mulheresnoaudiovisualpe/>.

mais recente filme, intitulado *Mateus* (2019) é um *road movie* onde dois palhaços, Jurema e Bandeira, viajam a bordo de um fusca pela Zona da Mata pernambucana em busca de outros companheiros brincantes, os Mateus do folguedo Cavalo-Marinho. Na troca de experiências ao performar o folguedo, a palhaça tenta ocupar o papel feminino da história, que tradicionalmente é feito por homens. De uma forma geral, o trabalho de Ferraz está ligado às tradições, ao ser mulher e ao trabalho.

Devemos mencionar ainda uma outra cineasta pernambucana: Renata Pinheiro. Artista plástica formada pela Universidade Federal de Pernambuco, sua carreira cinematográfica começou com a direção de arte do curta *Texas Hotel* (1999), dirigido por Claudio Assis. Também foi responsável pela arte de *Amarelo manga* (2002), do mesmo diretor. A partir daí, participou de onze filmes como diretora de arte, incluindo sucessos comerciais e de grande bilheteria, como *De pernas pro ar* (2010), de Roberto Santucci e *Tatuagem* (2013), de Hilton Lacerda.

A estreia de Renata Pinheiro como diretora aconteceu com os curtas-metragens feitos em tom experimental, lúdico e híbrido, mesclando elementos do documentário e da ficção. No site de sua produtora Aroma temos registro dos filmes: *Arqueologia da amnésia* (2004), *Guenzo* (2005), *Clipping Salvador* (2008), *Superbarroco* (2008), *Praça Walt Disney* (2011) e o mais recente *Mansão do amor* (2019). O primeiro longa-metragem de direção exclusiva de Renata Pinheiro foi *Amor, plástico e barulho* (2013), filme histórico para a trajetória da diretora e a realização feminina do Nordeste. O filme é o primeiro longa de ficção dirigido por uma mulher no estado de Pernambuco. Em relato à pesquisadora Natália Wanderley (2016), a diretora comentou sobre esta situação:

É um filme que tenta desmistificar, quebrar o preconceito com as mulheres que são desta cena bastante pop, que é a música brega, que tem este apelo para o sensual, o erótico. Quem são estas mulheres? Acho que o filme quebra muito o estereótipo de tudo isto. Acho que é a função social: fazer arte política. Talvez o que eu ache mais importante é que é o primeiro de uma mulher que o tema fala sobre mulher, e que fala de uma forma muito bacana e respeitosa.

(Renata Pinheiro, 2016 como citado em Wanderley, 2016, p. 63)

O filme teve apoio do Funcultura Audiovisual, com aporte federal do FSA voltado às categorias específicas de longas-metragens e produtos para TV. O filme, junto com *Câmara de espelhos*, de Déa Ferraz, são das poucas obras de autoria feminina realizadas em Pernambuco e distribuídas comercialmente. O enredo do longa conta a história de duas princesas do cenário do brega pernambucano. Sem príncipes, sem grandes vestidos, sem empresários confiáveis e num ambiente altamente sedutor e traiçoeiro as personagens parecem disputar por um espaço que está fadado ao sucesso masculino, mesmo com todos os esforços empenhados por elas. As duas, uma cantora e uma dançarina que pretende cantar, Jaqueline e Shelly, vividas por Maeve Jinkings e Nash Laila, respectivamente, coabitam num ambiente periférico recifense e dividem um palco cheio de brilho e cores fortes. “Renata realiza um filme-testemunho dos processos de exclusão e marginalização das mulheres no contexto das indústrias criativas, ainda que ambientado no cenário da baixa cultura recifense” (Dantas, 2017, p. 193), sinalizando que a exploração e a rivalidade feminina só alimentam os sistemas de cordialidade e de poder do masculino.

Schwarzman (2018, p. 547) ao analisar o cinema brasileiro de grande bilheteria do século XXI defende que “tanto o tratamento cinematográfico como o universo de personagens se modificaram, seja por um protagonismo diferente dado às mulheres, seja pela preocupação com a qualidade da produção e do acabamento”. Ao retratar temáticas abordadas por seus colegas homens, como o universo brega e a periferia de Recife, por exemplo, Renata cria um universo profundamente feminino de conquista e nos convida a refletir sobre suas percepções dos personagens mulheres em cena. A diretora propõe seu olhar através de elementos de direção de arte e da fotografia do filme, em diálogo com ideias de corpo, sensualidade, sexualidade e desejo. Renata Pinheiro realizou ainda dois longas até a escrita deste texto. *Açúcar* (2017), codirigido por Sérgio Oliveira, aborda as heranças deixadas pelos engenhos para as famílias que ali coabitam. Com uma carreira por festivais, o filme só foi lançado comercialmente em janeiro de 2020.

É relevante sinalizar momentos em que a autoria feminina esteve em pauta na produção pernambucana. Impulsionadas por questionamentos de toda a indústria cinematográfica que, em 2015, abordava o papel das mulheres nas realizações - devido ao ato realizado pelas atrizes hollywoodianas na cerimônia do Oscar denunciando o machismo -, as realizadoras pernambucanas organizaram a mostra *Cinema de Mulher*. O evento foi divulgado pelo Facebook e provocou comentários do tipo “O que porra é cinema de mulher?”, em um dos compartilhamentos realizados por um profissional que gerou um debate acalorado nas redes sociais. Segundo Wanderley (2016, p. 118), “a mostra Cinema de Mulher foi estopim de um debate estético-político local, em ascensão no meio audiovisual em boa parte do mundo e que, ao longo do restante do ano de 2015, acumulou ações e reações de cunho feminista nesse meio”.

Outro momento que ficou marcado no mesmo ano foi o lançamento do filme *Que horas ela volta?* (2015), de Anna Muylaert, em Recife. O debate foi marcado por falas machistas, misóginas, gordofóbicas e ofensivas de dois reconhecidos realizadores pernambucanos: Cláudio Assis e Lírio Ferreira. O fato causou constrangimento e uma resposta pública dos realizadores. A Fundação Joaquim Nabuco se manifestou a respeito e proibiu eventos e exibição de filmes dos realizadores em seus espaços por um ano. Coletivos feministas escreveram uma nota de repúdio ao machismo no audiovisual pernambucano e promoveram debates para o discutir o tema. Destes encontros, formaram o coletivo *Quebrando vidraças*, que protagonizou ações culturais para dar ênfase à causa das mulheres.

## **5 MULHERES NO CINEMA ALAGOANO, FOMENTO E ORGANIZAÇÃO DO SETOR AUDIOVISUAL**

Como dissemos, o início dos anos 2000 foi marcado pela retomada do cinema nacional, com políticas públicas que fizeram com que novos recursos chegassem às mãos dos realizadores alagoanos. Um exemplo foi o *DOCTV AL*, convênio estabelecido entre o Ministério da Cultura (Minc), a TV Cultura e suas TVs públicas e a Associação Brasileira de Emissoras Públicas, Educativas e Culturais (ABEPEC), que depois incluiu as seções estaduais da Associação Brasileira de Documentaristas (ABD). Filmes como, *Imagem peninsular*, de Lêdo Ivo

(2004) e *História brasileira da infâmia – Parte I* (2005), de Werner Salles, são exemplos de documentários produzidos em Alagoas para exibição em TVs públicas. Através deste mesmo programa de incentivo, Hermano Figueiredo realizou *Calabar*, em 2007, e Siloé Amorim e Arilene Castro realizaram *1912 - o quebra de Xangô* (2007). Arilene Castro é a primeira mulher realizadora a aparecer neste trabalho.

Ainda na esfera federativa, outro projeto que impulsionou a formação e a produção de filmes alagoanos foi o *Revelando os Brasis*, do Ministério da Cultura, em parceria com o instituto Marlin Azul, que contemplou histórias contadas por habitantes de cidades com até 20 mil habitantes. O projeto apoiou os filmes *Borboletas* (2005), de Vicentina de Castro, *Cadê Calabar* (2005), de Joaquim Alves, *Nelson Nosten* (2005), de Thalles Gomes, *Infância no sertão* (2006), de Maria do Carmo Ferreira e *As ilhas da minha vida* (2011), de Zezinha Dias.

Nos anos 2010 o cinema de Alagoas se renova e entra em novo patamar de realização, viabilizadas a partir de várias iniciativas. A primeira delas foi a publicação e a implementação de editais de fomento para realização de curtas e longas-metragens, por meio do *Prêmio de Incentivo à Produção Audiovisual em Alagoas*. O edital proposto em 2010 pelo Governo do Estado, através da Secretaria de Cultura do Estado de Alagoas (Secult-AL), em diálogo com a Associação Brasileira de Documentaristas e Curta-metragistas de Alagoas (ABD&C-AL)<sup>10</sup> contemplou cinco projetos de filmes de curta duração, com incentivo de 15 mil reais cada filme. Entre 2010 a 2019 foram lançados nove editais de incentivo, “[...] sendo três voltados para incentivo em Maceió, um para incentivo em Arapiraca, um para incentivo em Arapiraca e demais cidades do interior e quatro para incentivo em Alagoas. (Alagoar, 2019)<sup>11</sup>.

Outros três editais foram lançados em 2011, 2013 e 2016, sendo que em três anos as edições do Prêmio foram descontinuadas por ações políticas de gestões do Governo Estadual. Foram apoiados

---

<sup>10</sup> Prêmio de Incentivo à Produção Audiovisual em Alagoas. Recuperado em 20 março, 2020, de <http://www.cultura.al.gov.br/politicas-e-acoaes/rede-olhar-brasil/i-premio-de-incentivo-a-producao-audiovisual-em-alagoas>

<sup>11</sup> Alagoar. (2020). *Panorama do incentivo público à produção audiovisual em Alagoas*. Maceió, Alagoas, Brasil. Recuperado em 25 março, 2020, de <https://alagoar.com.br/panorama-do-incentivo-publico-a-producao-audiovisual-em-alagoas/>.

cinco projetos nas edições de 2010, 2011 e 2013, resultando na produção de filmes como *KM58* (2011) e *O que lembro tenho* (2012), de Rafael Barbosa, *Memórias de uma saga caeté* (2012), de Pedro da Rocha, *Guerreiros* (2014), de Arilene de Castro, *Noturna* (2014), de Nivaldo Vasconcelos e *Atirou para matar* (2014), de Nuno Balducci. Já na edição de 2016 o Prêmio foi ampliado e contemplou 17 filmes curtos, dois telefilmes e dois longas-metragens, mas a verba foi dividida em duas partes. Receberam primeiro os curtas e, depois, os outros projetos de telefilmes e longas-metragens. Como esse pagamento só findou em 2018, a maioria dos filmes está em fase de finalização. Mas alguns já estão prontos e participando de festivais, como por exemplo a ficção *Besta fera* (2018), de Wagno Godez, selecionado para IX Mostra Sururu, 2º Cine Cariri - Mostra Nacional Pai D'Égua, Curta Pinhais - 7º Festcine, 9º Festival Internacional de Cine Político da Argentina e 3ª Mostra de Cinema de Fama. Também a animação *O Poeta do barro vermelho* (2019), de Matheus Nobre que até o momento foi selecionado para os festivais: Curta na Serra, Curta Taquary e Festival Mimoso de Cinema, além de ser o primeiro representante alagoano no AnimaMundi, o maior festival do formato da América Latina.

A prefeitura de Maceió, por meio da Fundação Municipal de Ação Cultural (FMAC), realizou duas edições do Prêmio Guilherme Rogato, título em homenagem ao primeiro realizador alagoano. A primeira ocorreu em 2013, a segunda edição foi lançada em 2015, o repasse da verba feito em 2016 e com isso a realização e a entrega dos filmes variou entre 2016 e 2017. Essa safra trouxe reconhecimentos importantes para a cinematografia alagoana, como o curta *As melhores noites de Veroni* (2017), de Ulisses Arthur. Ressaltamos também que esse foi o primeiro edital em Alagoas com recursos provenientes da Ancine, através do Fundo Setorial do Audiovisual, o que possibilitou a realização do primeiro longa-metragem alagoano com verba estatal na contemporaneidade, *Cavalo* (2019). Em 2019, a Prefeitura de Maceió lança um novo edital por meio da FMAC, em parceria com o FSA da Ancine, com o aporte de R\$ 6 milhões para a realização de doze curtas-metragens, três longas-metragens, três telefilmes, três festivais, quatro capacitações e oito cineclubes. Esse foi o maior investimento até o momento no setor cultural do Estado ao longo de sua história.

Nessa expansão desse recente cinema alagoano, devemos considerar alguns antecedentes, como a existência de festivais e

mostras e a organização do setor audiovisual local. Mencionamos primeiramente o Festival de Cinema de Penedo, que teve edições entre os anos de 1975 e 1982, ininterruptos. Acontecia no mês de janeiro e acompanhava a procissão de Bom Jesus dos Navegantes, tradição que movimentava toda a população da cidade e o turismo. O ambiente boêmio, às margens do Rio São Francisco, a arquitetura barroca, a festa de Bom Jesus dos Navegantes e o intercâmbio entre os cineastas, consagraram o Festival de Penedo como um dos mais importantes de sua época no âmbito nacional.

Um jovem cineasta que foi reconhecido no seu primeiro filme e que esteve presente em todas as edições do Festival de Penedo, Celso Brandão foi revelado junto a sua cinematografia pela obra *Reflexos* (1975), premiada na primeira edição do festival. Desde então, Brandão não parou de realizar. Sua filmografia conta com um rico acervo de filmes etnográficos, dirigidos, fotografados e montados pelo cineasta. Filmes como *Memórias da vida e do trabalho* (1984), *Papa sururu* (1989), *A feira do passarinho* (1975) e o mais recente *Chau do pife* (2018), que afirmaram sua carreira internacionalmente e fazem parte de uma historiografia em imagens do nosso povo. O realizador atuou em outras funções também relacionadas ao cinema como fotógrafo, assistente e montador no trabalho de colegas cineastas, como Cacá Diegues, também alagoano, onde exerceu a função de assistente de direção no filme *Bye Bye Brasil*, em 1980.

A última edição do Festival de Cinema de Penedo, em 1982, encerra um período de desenvolvimento do cinema em paralelo com os eventos que vinham acontecendo em âmbito nacional. Com o governo Collor e todas as perdas promovidas por sua gestão ao setor cultural, o maior festival nacional de Alagoas também encerra suas atividades. Entramos em um período de baixa produção e obscuridade com relação ao pensar, fazer e exibir cinema. Mas o Festival de Penedo ressurgiu, em novos formatos, e até hoje é realizado, renovando a história e habitando este espaço de resistência em nossa cultura.

Em 2011, a UFAL promove a primeira edição do Festival de Cinema Universitário de Alagoas com o intuito de promover a difusão do cinema realizada por estudantes e recebe inscrições de todo o país. Além da Mostra Competitiva, que passa pela análise de uma comissão julgadora, são realizadas ações formativas, oficinas, mesas redondas, *workshops* e apresentações de trabalhos acadêmicos. O Festival é

sediado em Penedo, com o saudosismo do antigo festival e celebrando essa história. Até 2015, a estrutura do festival foi similar em relação a sua programação: existe a Mostra Competitiva de Filmes Universitários, a Mostra Infantil, a Mostra Ambiental, o Encontro Alagoano de Cinema e as exposições do Circuito Cineclubista do estado. Esses espaços foram se expandindo e, a partir de 2016, o evento se torna maior. E reconhece que realiza eventos em conjunto durante o período do Festival, então, se torna o Circuito Penedo de Cinema. O circuito integra diversos eventos que relacionam o cinema e formam a programação deste circuito. São eles: Festival de Cinema Universitário de Alagoas, o Encontro de Cinema Alagoano, a Mostra Velho Chico de Cinema Ambiental e o Festival do Cinema Brasileiro (que retorna com a proposta de exibir filmes curtos em formato digital). Com isso, o Circuito Penedo de Cinema chega em sua nona edição em nossa contemporaneidade e já está consolidado como um evento da agenda cultural do Estado.

Para o desenvolvimento de toda cadeia produtiva do audiovisual alagoano foi necessário também um esforço conjunto e compartilhado com os profissionais do setor. Algumas instituições foram construídas durante a nossa história recente, com destaque para as já mencionadas: Associação Brasileira de Documentaristas & Curtametragistas de Alagoas, o Movimento Quebre o Balcão, Mova, o Fórum Setorial do Audiovisual Alagoano, além do catálogo virtual Alagoar.

O site Alagoar<sup>12</sup> é uma iniciativa independente voltada à preservação da memória, a difusão e a formação audiovisual com foco no audiovisual alagoano. O projeto nasceu em 2008, chamado Audiovisual Alagoas, a partir do trabalho de pesquisa e catalogação de Larissa Lisboa, realizadora alagoana e idealizadora do projeto. Em 2015, a iniciativa se torna um catálogo virtual, reunindo informações sobre as obras locais e diversos conteúdos de difusão e registro. Por meio de parcerias, apoiam projetos que incentivam o cinema alagoano através de trabalho colaborativo de voluntários. Nomes como: Amanda Duarte, Rafael Barbosa, Janderson Felipe, Rose Monteiro, entre outros, estão na lista de colaboradores. A pesquisa de Lisboa dá continuidade à realizada pelo professor e pesquisador Elinaldo Barros

---

<sup>12</sup> Recuperado em 27 junho, 2019 de <https://alagoar.com.br/>.

no livro *Panorama do Cinema Alagoano*<sup>13</sup>, no qual o pesquisador registra a história do cinema local de forma inédita.

A ABD&C de Alagoas foi fundada em 2003, por um grupo de realizadores e liderada por Hermano Figueiredo. Realizador, cineclubista e articulador político, Figueiredo defendeu a associação dos realizadores para o desenvolvimento do setor como classe (Circuito Penedo de Cinema). Uma das principais heranças deixadas pela instituição é a Mostra Sururu de Cinema Alagoano. A respeito, pontuamos o relato de Larissa Lisboa, que atuou como diretora de comunicação da Associação e é uma das realizadoras alagoanas em atuação no Estado.

Toda história merece ser contada e se hoje eu começo por eles e relato apenas as conquistas não é para apagar toda superação, dificuldade, solidão e falta de reconhecimento do percurso de cada um. É apenas para ressaltar o que sabemos desde o momento que aceitamos compor este grupo, de que é preciso persistir e enfrentar as adversidades, como eles fizeram. E na maioria das vezes fizeram sem ajuda, talvez para que hoje a gente saiba que pode fazer só também, mas que será bem melhor fazer junto. Devemos honrar e homenagear a história deles e continuar escrevendo, contando, produzindo e filmando as nossas histórias. (ABD&C-AL, 2009)<sup>14</sup>.

Os realizadores de Alagoas estiveram articulados e juntos, mesmo com o declínio do poder político da ABD&C-AL, ao longo dos anos do período de 2010 à 2015. Com isso, muitas conquistas foram alcançadas e muitas lutas travadas. Os primeiros editais promovidos em Alagoas, em 2010 e 2011, através da cobrança da categoria foram propiciados pelo Governo de Alagoas por meio de sua Secretaria de Cultura com recursos provenientes do Fundo de Desenvolvimento de Ações

---

<sup>13</sup> Barros, E. (2010). *Panorama do cinema alagoano*. 2. ed. rev. e ampl. Maceió: Edufal.

<sup>14</sup>Recuperado 27 junho, 2019 de <http://abdc-al.blogspot.com/2009/06/tres-maneras-de-fazer-cinema.html>.

Culturais (FDAC). Foram produzidos cinco curtas-metragens por edição, R\$ 15 mil em 2010 e R\$ 20 mil em 2011, para cada filme.

Diante do resultado significativo, o setor audiovisual esperava que o governo estadual publicasse a terceira edição do edital e que o valor fosse mais uma vez ajustado para se aproximar a realidade do mercado. Porém, não aconteceu como prometido. Em carta aberta intitulada “Três maneiras de fazer cinema”, publicada e direcionada ao governador Teotônio Vilela Filho e à sociedade alagoana, os realizadores manifestaram sua indignação pela gestão da verba pública para as atividades culturais (ABD&C, 2013). Para marcar a publicação da carta, o Movimento *Quebre o Balcão* realizou um ato silencioso em frente a um dos sets de filmagem do longa-metragem, na Associação Comercial do Jaraguá, no dia 13 de abril de 2013. Os realizadores ocuparam as escadarias do prédio com velas e cartazes, com frases de ordem. As reivindicações do setor foram: A regulamentação do Fundo Estadual de Cultura, com a formatação de fundos por segmentos culturais e gestão democrática; a aprovação e implantação da Lei Estadual de Incentivo à Cultura; e a priorização do edital como instrumento de acesso aos recursos públicos para formação, produção e difusão cultural, pautado por processos de seleção sérios e transparentes.

Em setembro de 2013, a Secult lança o IIIº Prêmio de Incentivo à Produção Audiovisual em Alagoas. São selecionados cinco projetos, entre ficções, documentários ou animações, com o aporte de R\$ 30 mil para a realização de cada filme. Para o repasse dos recursos, mas o governo não repassou os recursos, ocasionando novos protestos. A categoria continuou articulada após o final do Governo de Teotônio Vilela Filho, e a eleição do novo governador eleito, Renan Filho. O político divulgou os nomes de parte de seu secretariado ainda em dezembro de 2014, para a gestão que se iniciaria em janeiro de 2015, o que causou mais uma vez indignação. Aproximadamente 100 grupos culturais, entre eles o *Quebre o Balcão*, se uniram e publicaram uma carta de repúdio acompanhada de uma petição online para colher assinaturas da população na busca de um diálogo com o novo

governador. Este grupo, que reúne todos os setores culturais do estado, se nomeou de Movimento Cultural Alagoano (MOVA)<sup>15</sup>.

Publicado em 2016, a 4ª edição do Prêmio de Incentivo à Produção Audiovisual em Alagoas contemplou 21 projetos, entre longas-metragens, curtas-metragens e telefilmes. Os recebimentos dessas verbas foram realizadas de forma parcelada, a fonte estadual deste recurso foi destinada aos filmes curtos e pagas em entre o final de 2017 e o início de 2018. A segunda fonte é federal, oriunda do FSA e ainda está em processo de pagamento. Então, ainda temos filmes que não foram realizados.

A trajetória de todos esses grupos contribuiu para a configurar o contexto atual do cinema em Alagoas. Praticamente os mesmos realizadores que fundaram e participaram dos primeiros anos da ABD&C-AL estão presentes nas entidades de representação dos realizadores no audiovisual. O setor continuou se encontrando em reuniões periódicas para pleitear suas causas, inclusive diante dos movimentos culturais que foram criados. Sentia-se a necessidade da criação de um novo espaço de representação do setor em âmbito local e o estabelecimento de um calendário de encontros que traçaram as metas e os objetivos do grupo deste momento em diante.

Em reunião setorial realizada dentro da programação da Mostra Sururu, no dia 20 de dezembro de 2015, foi criado o Fórum Setorial do Audiovisual Alagoano, o FSAL. O Fórum é uma instância deliberativa e propositiva, com uma estrutura horizontal, e se torna a principal entidade representativa do audiovisual alagoano do nosso contemporâneo. Não podemos esquecer a importância do caminho trilhado até a constituição dele, mas é o *FSAL* que representa as conquistas mais significativas do setor no Estado.

## **6 A PRESENÇA FEMININA NA MOSTRA SURURU DE CINEMA ALAGOANO (2009-2018)**

No início, em 2009, diante da total inércia de eventos voltados para o cinema, a seção estadual da ABD&C propõe, produz e organiza a primeira edição da Mostra Sururu de Cinema Alagoano. A entidade

---

<sup>15</sup> MOVA (2020). Recuperado em 16 agosto, 2020, de <https://www.facebook.com/movacultura/>.

representativa dos realizadores dá o primeiro passo e permanece como instituição organizadora da mostra até 2015. Quando o FSAL é criado e assume a realização do evento. A Mostra Sururu surge como um ponto de convergência, e 2019 um marco histórico consagra essas vivências dos últimos 10 anos. No mesmo ano, os editais locais apresentam um investimento recorde de R\$15 milhões, total de aportes de investimentos pela Ancine em parceria com a Prefeitura de Maceió, o Governo do Estado de Alagoas e a Prefeitura de Arapiraca, no interior alagoano.

O atual momento é marcado por outras iniciativas que também potencializam a nossa relação com o cinema, como por exemplo, o movimento cineclubista, que teve seu primeiro edital voltado para modalidade. Nesse contexto, a Mostra Sururu assume seu papel de vanguarda ao proporcionar espaços democráticos de acesso ao cinema. Do mesmo modo, na busca pela melhor acesso e distribuição, a produção das últimas edições tem se empenhado em levar os filmes para um público cada vez maior por meio de ações como a Mostra Sururu Itinerante que, em 2019, levou sessões para o interior do Estado e para bairros à margem e atingiu uma média de 1700 pessoas. Muitos destes que nunca tinham ido ao cinema ou conheciam a produção local.

Com relação a presença feminina, foram oito filmes, dirigido por dez mulheres e todos do gênero documentário, já na primeira edição da Mostra. Estes números representaram 28% do total de filmes exibidos naquela edição. Arilene de Castro, Alice Jardim, Larissa Lisboa, Regina Barbosa, apareceram com destaque por suas obras. Levando em consideração que a seleção dos filmes teve um caráter panorâmico da produção local, além da curadoria ser realizada por meio de uma comissão que convidou os filmes para exibição, observamos que a presença de diretoras mulheres foi ainda pequena se comparada aos diretores homens no mesmo período.

A 2ª edição da Mostra Sururu de Cinema Alagoano aconteceu em 2011 e foi a primeira edição competitiva. Outra novidade importante desta edição foram as atividades formativas, com mesas e workshops que discutiram temas como parcerias com a TV Pública, produção independente, roteiro, políticas públicas, e o impacto audiovisual na mídia. A janela do cinema alagoano se estabeleceu a partir desta edição. Filmes premiados na Mostra Sururu se tornaram

destaque durante aquele ano, ou do ano seguinte, para nossa cinematografia. Mas a participação feminina nesta edição foi pequena. Ao total, foram 15 filmes exibidos em três dias de mostra competitiva, e apenas cinco deles tinham diretoras mulheres ou em codireção. Os nomes se repetem: Larissa Lisboa, Alice Jardim e Regina Barbosa. Percentualmente, o número de diretoras aumenta se levarmos em consideração a edição de 2009 (33%). Mas não estão presentes nas equipes e nem na direção dos filmes que receberam destaque ou os prêmios principais de 2011.

A terceira edição da Mostra Sururu foi realizada em 2012, com 16 curtas-metragens exibidos em três dias de mostra competitiva, mais a exibição do longa-metragem *A Volta pela estrada da violência* (1971) de Aécio de Andrade. Com o objetivo de exibir filmes alagoanos do biênio 2011/2012, o regulamento basicamente manteve os critérios da edição anterior. Manteve-se também a formação da comissão de curadoria composta por profissionais convidados da ABD&C/AL, entidade responsável pela realização da Mostra. Quando o assunto é realização feminina, tivemos uma pequena presença, representando 25% em 2012. Destacamos a premiação da diretora de arte, Gabriela Miranda, no curta *Farpa* (2012), de Henrique Oliveira, que recebeu o prêmio de Melhor Direção de Arte. Além da atriz, Anita das Neves, que também foi reconhecida com prêmio pelo filme destaque da edição *O que lembro, tenho*.

O destaque da edição foi Alice Jardim. Dos quatro filmes de direção de mulheres, três são da realizadora e um deles foi reconhecido com a Menção Honrosa do júri. Alice participou com dois documentários, *Barro de Muquém* e *Do Barro à louça* sendo fruto do Programa de Promoção do Artesanato de Tradição Cultural - Promoart, em 2011 e que aborda a feitura de peças artesanais e funcionais a partir do barro. Além do reconhecido, *Todavia* (2012) que é uma obra autoral de Alice e que diálogo sobre o urbano e a geometria das imagens.

A quarta edição da Mostra Sururu de Cinema Alagoano aconteceu em 2013. Pela primeira e única vez, a Mostra Sururu saiu da sala do cinema de bairro e foi para uma das praças que mais recebem eventos culturais em Maceió, a Praça Multieventos no bairro da Pajuçara, na orla marítima da capital alagoana. Com uma tela de grande dimensões e uma tenda para o público, as sessões foram bem recebidas

pela população e pelos turistas. A edição foi realizada pela gestão da ABD&C-AL incluindo atividades paralelas como mesas temáticas, debates, rodas de conversa realizadas no Centro Cultural Arte Pajuçara. A quantidade de realizadores interessados em participar da mostra com seus filmes bateu recordes nesta edição. Foram 49 filmes inscritos, 22 selecionados. Um número que demonstra o avanço do setor alagoano devido a muitas vertentes que já dialogamos como os investimentos das políticas públicas e as oficinas de formação e realização.

As mulheres marcaram uma presença contundente nesta quarta edição. Foram cinco filmes de cinco diretoras. Jardim reaparece com três filmes, dirigidos e codirigidos. Novos nomes também surgem, como o de Lis Paim, Amanda Duarte e Maysa Santos. O curta, *Menina* (2013) codirigido por Duarte e Santos, recebeu o prêmio de Melhor Roteiro. Um impulso na caminhada das mais novas realizadoras. Outro ponto importante de 2013 foi a potencialização das direções coletivas. Mesmo sem nomes registrados, as direções realizadas de maneira coletiva abarcam mulheres que participaram do processo de cada filme por meio de oficinas de cinema, em sua maioria. Em números, temos a menor participação até aqui. Nesta edição, 24 filmes foram exibidos em praça pública, cinco deles com direção de mulheres (21%).

Em 2013, Alice Jardim produz vários curtas-metragens com propostas experimentais diversas e em coproduções, entre elas animação e videodança. *Alfabeto* (2013), *Diluída* (2013), *Miss* (2013), *Criatura* (2013), *Zoé* (2013) e *Maré viva* (2013). Além da direção, a relação da cineasta com a fotografia também é um aspecto relevante de sua filmografia. Sendo reconhecida por suas técnicas, Alice também atua como diretora de fotografia de filmes importantes com a direção de seus parceiros cinematográficos como Lis Paim e Nivaldo Vasconcelos. *Mwany* (2013) e *Noturna* (2014), ambos dirigidos por Vasconcelos, têm a direção de fotografia assinada por Jardim e foram premiados na Mostra Sururu e no Festival de Cinema de Penedo.

Um marco para carreira de Alice Jardim e para a história do cinema de Alagoas é a realização do filme *Rua das Árvores* (2013). Sendo o único projeto contemplado no primeiro Prêmio Guilherme Rogato com direção feminina, *Rua das Árvores* (2013) dialoga com as recordações de uma antiga moradora da Rua das Árvores, dona Creusa, neste local que é reconhecido no centro de Maceió, e que foi tomado

pelo urbanismo e pela diversidade visual do comércio. O filme foi exibido na IV Mostra Sururu e na Mostra de Cinema do Gostoso em 2014.

A quinta edição da Mostra Sururu (2014) contemplou seis filmes dirigidos por quatro alagoanas. O nome de Alice Jardim mais uma vez se repete e nos encontramos com novos nomes e algumas realizadoras já consagradas como Arilene de Castro, Amanda Duarte e Mel Vasconcelos. Foram registradas também, três codireções que não estão nominadas, como, por exemplo, o curta *Escavacados* (2014), fruto do Ateliê SESC de Cinema e que tem alunas participantes. Segue lista de realizadoras e seus filmes nesta edição. Até 2014, Alice Jardim está muito presente nas edições da Mostra Sururu. Ela é uma realizadora atuante, cineclubista, mas se muda para São Paulo em 2015<sup>16</sup>. Os números mantêm a presença das mulheres diretoras nos 25%.

A sexta edição da Mostra Sururu aconteceu em 2015, e fez homenagem aos 200 anos da capital, Maceió. Foram exibidos 20 curtas-metragens neste ano. Não foi um ano de filmes que foram frutos de editais, mas uma edição marcada pelas tensões políticas pelas quais o setor estava envolvido. Também foi nesta edição, que o setor decidiu fundar o FSAL, em uma reunião setorial. Em relação ao cinema realizado por mulheres, é um ano de novidades, mas de pouca presença. Foram três filmes de diretoras estreantes na mostra: Laís Araújo, Renata Baracho e Manuela Félix. Também tiveram três filmes com codireção feminina e quatro que assinaram com direções coletivas. Mais uma vez o gênero documental predomina quando o assunto é produção de autoria feminina. Filmes que questionam a cidade e suas mazelas estão potencializados aqui. A grande revelação da edição é Laís Araújo, que com seu primeiro curta-metragem leva o prêmio principal da mostra competitiva.

Podemos dizer que Laís Araújo versátil, ela se destaca como uma das cineastas alagoanas que continuam produzindo. Em projetos

---

<sup>16</sup> Entrevista concedida por Jardim, A. (2020, 06 maio). Entrevistadora Maysa Santos da Silva. In Silva, M. S. da (2020). *Mulheres no cinema de Alagoas: Mostra Sururu de Cinema Alagoano (2009-2018)*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, SE, Brasil. Recuperado em 29 julho, 2020, de <https://ppgcineufs.com/producoes/dissertacoes/>.

que não são da sua direção, ela exerce funções importantes, como a de assistente de direção, roteirista, continuísta e montadora. Esses filmes mais recentes estão em desenvolvimento, em pré-produção ou finalização. Como por exemplo, os seriados ficcionais pernambucanos *De volta para casa* (2019) e *Chão de estrelas* (2019), em que a realizadora atua como roteirista e assistente de continuidade, respectivamente.

Como eu queria fazer eu ficava tipo esses cursos do festival do minuto aprendi a montar, a filmar uma sequência de cenas por causa dessas coisas. Aí eu acho que vale muito, como a gente tem essa possibilidade de ficar se movendo entre as funções especialmente porque a gente trabalha entre amigos e são pessoas que confiam na gente e permitem que esse tipo de coisas aconteça, eu acho muito bom porque faz muita diferença. Dirigir alguma coisa com a cabeça de continuidade por exemplo ou saber quanto é que você tá pesando na produção quando você dá uma de doida querendo as coisas. (Informação verbal, 2020)<sup>17</sup>.

A sétima edição da Mostra Sururu ocorreu em 2016, com exibição de 20 curtas-metragens que representam a produção cinematográfica alagoana daquele ano que concorreram a mostra competitiva. Neste ano as atividades formativas pela primeira vez abordaram como tema principal a representatividade feminina no cinema do Nordeste. Outra atividade formativa importante que aconteceu este ano foi a primeira edição do Laboratório de Crítica Cinematográfica, promovido pelo SESC Alagoas e que teve como instrutor o crítico André Dib, jurado na edição anterior. Também foi a primeira edição que o Fórum Setorial do Audiovisual Alagoano assinou a realização da mostra. O trio de jurados desta edição trouxe o cineasta André Novais (MG), a crítica e pesquisadora Carol Almeida (PE) e o realizador Torquato Joel (PB). Uma mudança significativa aconteceu

---

<sup>17</sup> Entrevista concedida por Araújo, L. (2020, 05 maio). Entrevistadora Maysa Santos da Silva. In op.cit.

com relação à premiação por meio do júri a partir desta edição. Se antes, os prêmios eram destinados a categorias basicamente técnicas e personificadas em seus líderes. Agora, diminuíram os números e compactaram as possibilidades em prêmios de Melhor Contribuição Técnica, Artística e de Melhor Filme. A decisão foi e ainda é amplamente discutida pelo setor, não há um consenso.

Quando o assunto é a presença feminina entre os realizadores, registramos mais uma vez uma pequena participação. Foram três filmes com quatro diretoras. Três realizadoras estreantes, Taynara Pretto, Jéssica Conceição e Mare Gomes. Além da consagrada Arilene de Castro com seu mais novo filme. Este ano também com dois filmes co-dirigidos por mulheres e cinco direções coletivas. Nenhum filme realizado por mulher foi premiado nesta edição. Os temas do feminino estão em alta na cinematografia, mas ainda são abordados pelos homens em sua maioria.

Em 2017, ocorreu a oitava edição da Mostra Sururu. Nesta edição, em carta escrita e lida antes do resultado da premiação, os jurados demonstraram admiração pelo cenário audiovisual alagoano, reafirmando que em um Estado que não existe política pública sistemática e muito menos formação educacional para cinema é impressionante a força e a articulação da produção alagoana. Além das exposições, também foram realizadas mesas, debates e o Laboratório de Crítica Cinematográfica. Mais uma ação foi implementada a partir desta edição, a Mostra Sururu Itinerante, que teve o intuito de apresentar o cinema realizado no Estado aos alagoanos, indo onde eles estão. Filmes que foram exibidos nas edições anteriores, foram exibidos em busca de um diálogo com o público. A primeira edição foi realizada em escolas públicas nas proximidades do Centro Cultural Arte Pajuçara, com o objetivo principal de convidar a população local a comparecer ao espaço e assistir cinema alagoano de maneira gratuita.

Quando o olhar se volta aos filmes realizados por mulheres, permanece o pequeno número das duas edições anteriores: três filmes com três diretoras. Fabiana de Paula apresenta seu primeiro filme como diretora, já que assina produção em filmes que foram exibidos em edições anteriores. Renata Baracho retorna com um filme sobre suas memórias e sua casa de infância. E temos a estreia de Karina Liliane, produtora que realiza seu primeiro documentário e nele investiga a presença das realizadoras mulheres no cinema de Alagoas.

Nenhuma obra realizada por mulheres foi contemplada com prêmios nesta edição.

A nona edição da Mostra Sururu de Cinema Alagoano aconteceu em 2018, e atividades desta edição começaram antes, com a ampliação da Mostra Sururu Itinerante. Dessa vez foram visitados outros municípios do Estado, sendo eles: Marechal Deodoro, Arapiraca e Penedo. Esta foi uma edição que priorizou questões de gênero e de outras minorias. Começando pela curadoria que, ao selecionar os filmes da Mostra Competitiva, demonstrou o interesse na equidade da participação em gênero, raça e classe. Além de propor uma mostra paralela, Outras Percepções, para que filmes de novas linguagens de realizadores consagrados e novatos fossem exibidos a fim de promover o debate e a compreensão do nosso cenário como um todo. Foram 15 filmes na Mostra Competitiva e sete filmes na Mostra Outras Percepções, somando 22 obras em exibição. Em carta aberta, os curadores refletem sobre suas escolhas e sobre as potências dispostas naquela safra de filmes: “[...] nós da curadoria ficamos atentos em valorizar a multiplicidade de olhares através da paridade de gênero, raça e classe para que as diferentes perspectivas possam nos ajudar a avançar enquanto comunidades que resistem desde sempre. (Arthur, Litrento, & Monteiro, 2018)<sup>18</sup>,

Outro ponto foi a comissão julgadora, que pela primeira vez teve um trio composto por três profissionais mulheres do cinema nacional. Camila Moraes, gaúcha radicada na Bahia, diretora do filme *O caso do homem errado* (2017) que se tornou a segunda mulher negra a entrar em circuito comercial com um longa-metragem; Maria Abdalla, curadora e produtora cultural goiana e também diretora geral da Goiânia Mostra Curtas; e também Sara Rocha natural de Salvador e radicada em Brasília, Coordenadora de Audiovisual da Secretaria de Estado de Cultura do Distrito Federal, além Diretora Executiva das 50<sup>a</sup> e 51<sup>a</sup> edições do Festival de Brasília.

Com relação à autoria feminina, devido aos critérios adotados pela curadoria, temos o maior número de diretoras desde que a mostra se tornou competitiva. São oito diretoras em seis filmes. A maioria das realizadoras é estreatante; nomes como Gabriela Araújo, Kátia Rubia,

---

<sup>18</sup> Recuperado em 16,agosto, 2020, de <http://alagoar.com.br/carta-da-curadoria-da-ix-mostra-sururu-de-cinema-alagoano/>.

Ester Lima, Vanessa Geovana, Cris da Silva e Hallana Lamenha aparecem pela primeira vez na Mostra. As últimas, adolescentes, realizaram o filme em uma oficina promovida em sua escola de segundo grau. Arilene de Castro reaparece com seu novo filme e é consagrada pelo júri popular e oficial com um filme que dialoga com o saber ancestral das parteiras do interior de Alagoas. Além de Luiza Leal, que tem seu filme exibido na Mostra Outras Percepções, com foco no cotidiano dos canhotos. Tivemos ainda duas co direções femininas e uma direção coletiva.

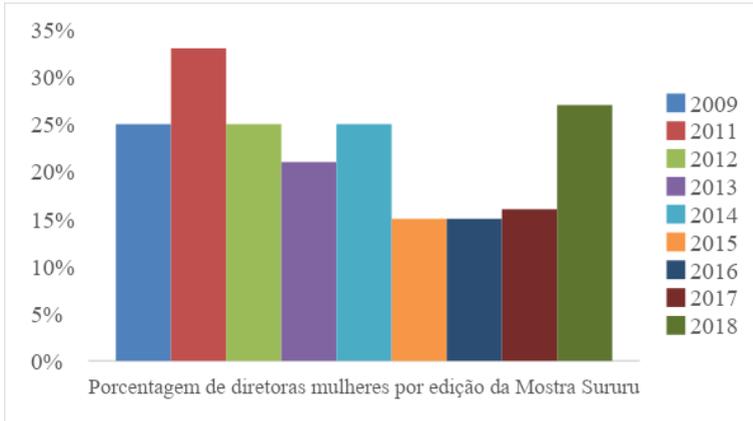
Em números, esse crescimento das diretoras ainda é pequeno, mas começa a ser significativa se agregado a como a própria organização da Mostra começa a se preocupar com tais questões. Como estamos listando somente os filmes que foram exibidos na Mostra e foram selecionados pela curadoria, não listamos os convidados pela produção. Se em nove edições analisadas aqui, a porcentagem da autoria feminina não ultrapassa os 35% - o ano de maior participação percentual é 2011 com 33% - temos um cenário audiovisual basicamente dirigido por diretores homens e suas histórias. Mesmo abordando os temas do feminino em suas personagens, o cinema local é massivamente masculino. Considerando estas edições, temos no Gráfico abaixo o seguinte panorama, em porcentagem de participação feminina em posição de direção dos filmes.

Outro ponto a registrar nesta investigação é a ausência de profissionais mulheres nas curadorias, ou até mesmo a existência de um recorte de gênero com relação à produção nas seleções até 2018. E chegamos ao número de 41 filmes realizados por mulheres na Mostra Sururu, de 2009 a 2018, uma quantidade que não consideramos pequena. É representativa. Mas quando comparado aos dados dos realizadores homens, é relevantemente menor. “Marca uma presença! Marca uma persistência, uma resistência e por isso que para mim não é pouco”, analisa Larissa Lisboa (Informação verbal, 2020)<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Entrevista concedida por Lisboa, L. (2020, 06 maio). Entrevistadora Maysa Santos da Silva. In Silva, M. S. da (2020). *Mulheres no cinema de Alagoas: Mostra Sururu de Cinema Alagoano (2009-2018)*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, SE, Brasil. Recuperado em 29 julho, 2020, de <https://ppgcineufs.com/producoes/dissertacoes/>.

## Gráfico 02 - Porcentagem de diretoras mulheres por edição da Mostra Sururu



Fonte: Maysa S. da Silva (Dissertação mestrado PPGCINE/UFS)

## 7 DAS MEMÓRIAS AUSENTES À AUTORIA FEMININA NO CINEMA BRASILEIRO

Como dissemos no início deste texto, refletir sobre o contemporâneo é um desafio. Giorgio Agamben (2009) nos aborda com um olhar fixo sobre o tempo, para nele perceber não só as luzes, que já estão em holofotes, mas os escuros, o que ficou na sombra. Isso nos leva a analisar esse momento atual com a bagagem do passado e a projeção do futuro, pensado como uma construção do agora. Ao falar do poeta que fixa o olhar em seu tempo, Agamben nos revela a angústia de posicionar nossa visão para as imagens, os desafios da criação, entendendo as limitações e avançando na busca da elucidação dos escuros, que vão reconfigurando as histórias e as memórias do cinema brasileiro.

O panorama feito até aqui mostra uma presença pequena das diretoras mulheres no decorrer dos últimos 10 anos do cinema produzido em Alagoas, por meio da Mostra Sururu. Durante a história, já reconhecemos que estes nomes foram invisibilizados, mas o intuito desta pesquisa foi o de trazer para nossa memória e de alguma forma buscar reconhecimento de suas contribuições para o patamar atual que

o cinema alagoano está vivenciando. Já que o cenário alagoano ainda é formado, em sua maioria, por realização de curtas-metragens e a grande janela deste formato de modo local é a Mostra Sururu, procuramos destacar a participação de cineastas que foram reconhecidas por suas realizações e deixaram seus nomes na história do cinema de autoria feminina no estado, especialmente Alice Jardim, Larissa Lisboa e Laís Araújo, que foram entrevistadas para a dissertação de mestrado que deu base a este texto, conforme já sinalizado.

Na análise dos dados das entrevistas, realizadas entre março e abril de 2020, por meio de videoconferência, observamos que os caminhos destas mulheres realizadoras alagoanas se cruzam em vários elementos nas esferas pessoais, individuais, como também nas públicas e sociais. Elas se consideram brancas, de classe média ou classe média alta, moram ou moraram por muito tempo com seus pais nos bairros mais nobres da cidade de Maceió, estudaram em escolas particulares, e se declaram mulheres cisgêneras e heterossexuais. Temos assim um retrato que estabelece as condições que estas mulheres tiveram ao produzir seus filmes, não menosprezando seus caminhos e dificuldades, mas reconhecendo que elementos como a classe social e a raça ainda fazem a diferença na possibilidade de produzir cinema em Alagoas. Além do fato de serem mulheres.

Ao frequentar bons colégios, as realizadoras entrevistadas tiveram acesso a arte e a produção cinematográfica ainda na escola, mesmo que de maneira introdutória. Mas foi a universidade que proporcionou o ponto de virada para suas carreiras. Todas cursaram a universidade federal, em Alagoas ou em Pernambuco, em cursos nas áreas das ciências humanas e sociais aplicadas. Dentro deste espaço acadêmico, realizaram seus primeiros filmes, entregando uma obra audiovisual em seus Trabalhos de Conclusão de Curso, e participando de espaços coletivos, firmando parcerias de produção. Tudo isso revela o importante papel que a formação acadêmica pode exercer para a evolução dos profissionais, além de proporcionar este espaço de expansão dos conhecimentos e visões de mundo, e evidenciar a falta de uma formação universitária em cinema e audiovisual no Estado.

Apesar dessa ausência, a produção das realizadoras entrevistadas é marcada fortemente pela experimentação. Foi por meio desta técnica ou formato que elas produziram a maioria de seus filmes.

Evidenciando assim que a experimentação lhes proporcionou uma libertação das narrativas clássicas e técnicas do cinema industrial e deu a possibilidade de aprender experimentando, testando, colocando seus anseios na prática. Com intuítos pessoais, acadêmicos, e até mesmo de mercado, o que moveu a produção dessas realizadoras foi o desejo de realizar: mesmo que distante das condições adequadas, para elas importante é fazer. A cidade e as questões urbanas são fortemente marcadas segundo contaram nas entrevistas. Como a cidade está construída? De que forma as pessoas habitam os espaços? A convivência dos mais variados recortes sociais está em equilíbrio? A valorização da cidade e das Alagoas se passa pelas águas? Todas essas questões estão presentes na cinematografia das mulheres alagoanas. Para citar algumas obras podemos mencionar *Entre céus* (2014) de Alice Jardim, *Entre rio* (2017) de Larissa Lisboa e *Cidade líquida* (2015) de Laís Araújo. As respostas não nos foram entregues, as perguntas, sim. Elas refletem esse anseio, essa necessidade de entender a formação de Alagoas permeada pelas águas. O que as coloca como artistas que estão refletindo o seu tempo, o contemporâneo. Essa relação com as lagoas, também presente na Mostra Sururu, de uma forma figurativa e simbólica: além de estarem nas telas, representam o fluxo que é proporcionado por este espaço de cinema local.

Pudemos perceber, na produção e nos depoimentos das cineastas alagoanas mencionadas neste trabalho, que a participação de seus filmes na Mostra Sururu de Cinema Alagoano foi um importante espaço de engajamento para suas obras, como também de formação política e profissional. Dentro da programação das edições do evento, as realizadoras participaram de ambientes formativos, reuniões setoriais, debates fílmicos, conheceram outros profissionais do audiovisual, conversaram com o público sobre seus filmes, e todas essas experiências as fortaleceram como realizadoras.

Sobre o cinema de autoria feminina acreditamos que ainda temos muito a avançar, mas estamos dando passos importantes e históricos. A participação na direção dos filmes vem aumentando ano após ano, e mesmo com a variação da presença das diretoras nas edições da Mostra Sururu, observamos espaço para a realização feminina, com as realizadoras alagoanas engajadas nas frentes políticas do setor, acompanhando e contribuindo na formulação de políticas, na curadoria de festivais e prêmios etc.

Por fim, devemos dizer que o fomento continuado, com recursos para produção, através de editais, prêmios e festivais é fator imprescindível para o amadurecimento do cinema feminino alagoano. Isso só se dá com a profissionalização do setor e com a frequência de trabalhos durante os anos, pois se as profissionais mantiverem a segurança financeira com suas funções no audiovisual, é provável que se estabeleçam e fixem suas realizações no Estado e na profissão. Se houver descontinuidade as profissionais, provavelmente vão migrar para outro setor ou estado. Assim, acreditamos, após a trajetória percorrida, que sem a permanência e progressão de investimentos, através das políticas públicas do audiovisual não será possível diminuir as discrepâncias entre a produção cinematográfica em Alagoas e no Nordeste, e especialmente a feita por mulheres. Infelizmente, ao finalizar esta escrita, lamentamos a ausência de diretrizes e ações do governo federal para o setor cultural, e o desmantelamento de instituições e organismos do setor que, somados à realidade pandêmica, nos aponta um cenário nada animador, que exigirá de nós resistência e inventividade, marcas maiores do cinema brasileiro!

## **Bibliografia**

Agamben, G. (2009). O que é o contemporâneo? In: Agamben, G. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos.

Albuquerque Jr., D. M. (2003). *Nordestino: uma invenção do falo - uma história do gênero masculino (1920/1940)*. Maceió, AL: Edições Catavento, 2003.

Albuquerque Jr., D. M. (2009). *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez.

Daflon, V. T., & Feres Jr., J. (2014). *Pesquisa A cara do cinema brasileiro*. Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa. GEMMA/IESP, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Recuperado em 25 março 2020 em <http://gemma.iesp.uerj.br/infografico/infografico1/>.

Dantas, D. F, Santos, I., Nolasco, R. I. F. (2017). Amor, plástico e barulho: protagonismo e rivalidade feminina como elementos estéticos e narrativos no cinema pernambucano (pp. 187-198). In Holanda, K., Tedesco, M. C. *Feminino e plural: mulheres do cinema brasileiro*. Campinas, São Paulo: Papirus.

Eduardo, C. Continuidade expandida e o novo cinema autoral (2005 - 2016). (2018). In Ramos, F. P; Schavarzman, S. (Orgs.). *Nova história do cinema brasileiro* (Vol. 2, pp. 566-595). São Paulo: Edições Sesc São Paulo.

Freire, K.P. (2019). Um passado presente no Nordeste do Brasil: a história e o cinema contemporâneo. In *Anais do 30º Simpósio Nacional de História*. Recife, Pernambuco, Brasil. Recuperado em 25 novembro, 2019, de [https://www.snh2019.anpuh.org/resources/anais/8/1565315203\\_ARQUIVO\\_Artigo-KelinePereiraFreire-ANPUH2019.pdf](https://www.snh2019.anpuh.org/resources/anais/8/1565315203_ARQUIVO_Artigo-KelinePereiraFreire-ANPUH2019.pdf).

Galvão, Y. C. (2018). *Cinema com mulheres em Pernambuco: trajetórias, políticas, estética*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, SE, Brasil. Recuperado em 16 agosto, 2019, de <http://ri.ufs.br/jspui/handle/riufs/10283>.

Holanda, K. (2015). Documentaristas brasileiras e as vozes feminina e masculina. *Significação: Revista De Cultura Audiovisual* (pp. 339-358), 42(44). Recuperado em 17 novembro 2019 em <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2015.103434>.

Holanda, K. (2017, janeiro-abril). Da história das mulheres ao cinema brasileiro de autoria feminina (Vol. 24, n. 1, pp.). In *Revista Famecos*. Porto Alegre, RS, Brasil. Recuperado em 17 novembro, 2019, em <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2017.1.24361>.

Januário, S. B; Evangelista, J. G. (2017, janeiro-abril). Mulheres no audiovisual em Pernambuco: um mapeamento do perfil da cadeia produtiva feminina no Funcultura. *Revista Fórum Identidades* (pp. 29-49), Vol. 23, n. 23, Itabaiana: UFS. Recuperado em 03 outubro 2019 de <https://seer.ufs.br/index.php/forumidentidades/article/view/6618>.

Nagib, L. (2012). Além da diferença: a mulher no cinema da retomada. In *Devires, Cinema e Humanidades* (Vol. 9, n. 1, pp. 14-29). Recuperado em 17 abril, 2019, em <http://www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/208>.

Nogueira, A. M. C. (2009). *O novo ciclo de cinema em Pernambuco: a questão do estilo*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE, Brasil. Recuperado 04 maio, 2019 de <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/3013>.

Oliveira, J. (2019). Por um cinema negro no feminino. In Lusvarghi, L; Silva, C. V. *Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018* (pp. 37-52). São Paulo: Estação Liberdade.

Paiva, C. C. S. (2012). Mulheres-macho ou sensuais? Apontamentos sobre a representação das mulheres nordestinas no cinema brasileiro da década de 1980 (Vol. 34, n. 2, pp. 261-281). *Comunicação & Sociedade*. Universidade Metodista, São Paulo, Brasil. Recuperado 25 julho, 2019, em <https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/CSO/article/view/2778>.

Pollak, M. (1989). Memória, esquecimento, silêncio. In *Revista Estudos históricos* (Vol. 2, n. 1, pp. 03-15). Rio de Janeiro: CPDOC/FGV.

Pollak, M. (1992). *Memória e identidade* (1992). In *Revista Estudos históricos* (Vol. 5, n. 10, pp. 200-212). Rio de Janeiro: CPDOC/FGV.

Ramos, F. P, & Schvarzman, S. (Orgs.). (2018). *Nova história do cinema brasileiro* (Vol. 2). São Paulo: Edições Sesc São Paulo.

Rocha, G. P. (2017). As mulheres no novo cinema pernambucano: uma análise das personagens femininas dos filmes *Ventos de Agosto* e *Boi Neon*, de Gabriel Mascaro. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil. Recuperado em 15 setembro, 2019 de <http://celacc.eca.usp.br/?q=pt-br/celacc-tcc/961/detalhe>.

Schwarzman, S. (2017, julho). Escrever a história do cinema brasileiro no século XXI: desconstruir a história no singular e escrever a história no plural. In *RuMoRes* (pp. 132-150). vol. 11, n. 21. Recuperado em 25 julho, 2019 de <https://doi.org/10.11606/issn.1982677X.rum.2017.120276>.

Schwarzman, S. (2018). Cinema brasileiro contemporâneo de grande bilheteria (2000 -2016). In Ramos, F. P., Schwarzman, S. (Orgs.). *Nova história do cinema brasileiro- Volume 2* (pp. 514-564). São Paulo: Sesc São Paulo.

Silva, C. E. da (2018). *Cineastas mulheres: um panorama histórico*. São Paulo: Liber Ars.

Wanderley, N. L. (2016). *O que porra é cinema de mulher? A mostra de cinema de mulher e o desvelar do machismo no audiovisual pernambucano*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE, Brasil. Recuperado em 25 novembro, 2019, de <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/23077>.

Weller, F., Bezerra, A. (2015). O som ao redor: estado, políticas públicas e crítica cinematográfica. In *Anais de Textos Completos do XVIII Encontro SOCINE*. (pp. 163-171). Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. São Paulo:Socine. Recuperado em 25 novembro, 2019, de <https://www.socine.org/publicacoes/anais/>.

## **NORDESTE EM TEMPOS DE DITADURA: MEMÓRIAS TECIDAS PELO CINEMA BRASILEIRO**

**Ana Ângela Farias Gomes**

Universidade Federal de Sergipe, Brasil  
<https://orcid.org/0000-0001-7596-4777>

**Keline Pereira Freire**

Universidade Federal de Sergipe, Brasil  
<https://orcid.org/0000-0001-9475-5890>

### **1. UM PAÍS EM CHOQUE, UM CINEMA QUE LANÇA VÔOS**

Este texto busca analisar a produção cinematográfica sobre o Nordeste do Brasil realizada durante os anos da Ditadura Civil Militar (1964-1985), de modo a identificar como estes filmes representam acontecimentos políticos e sociais desse período da nossa história recente. Identificamos, nos anos do regime, realizações ficcionais que vão desde filmes da primeira fase do Cinema Novo, sobre o cangaço e o sertão; obras sobre a presença de migrantes nordestinos em grandes metrópoles do país (São Paulo e Rio de Janeiro); adaptações das obras de Jorge Amado, que ambientam à Bahia; além da significativa realização documental de *Cabra marcado para morrer* (1964-1984), de Eduardo Coutinho. Como estes filmes captaram o Nordeste e os nordestinos nesse período? Que registro histórico eles produzem sobre a região e o país imersos nesse contexto político e social?

É frutífero o debate que permeia as possibilidades de construção de discursos históricos a partir da obra cinematográfica. A relevância da produção audiovisual como uma ferramenta para a construção do conhecimento histórico, tal qual o documento escrito, ganha forma no trabalho de Ferro, publicado originalmente em 1979. Desde então, talvez as conclusões mais recorrentes que se pôde chegar a respeito das aproximações entre história e cinema, seja a noção de que o filme é tanto um produto cultural, como um documento social, um registro, memória audiovisual do momento histórico de uma determinada sociedade.

Representação de um período, de sua organização política, social e econômica. Projeção verossimilhante dos medos e anseios dos indivíduos representados, bem como dos realizadores. Seria, portanto, a obra cinematográfica (potencialmente) uma contra-análise da sociedade que a produz, carregando seus signos e vivências. Seja ela documental ou de ficção, “(...) o imaginário do homem é tão história quanto a história” (Ferro, 1992, p.86), e por isso, pode registrar o desenrolar dos fatos em uma determinada época.

A produção sobre o Nordeste, empreendida “no calor” da ditadura militar, direta ou indiretamente, registra os fatos que permearam o período. E seus realizadores, indivíduos imersos nos acontecimentos a sua volta, puderam, através do discurso fílmico, reproduzir inquietações e anseios acerca desses mesmos fatos, pois a narrativa fílmica registra “Medos conscientes ou inconscientes, desejos confusos, fazendo do cinema um historiador inconsciente do inconsciente social” (Lagny, 2009, p. 102).

Identificar o discurso que o filme produz sobre a sociedade na qual se insere, apontando suas ambiguidades, incertezas e tensões, nos possibilita captar a efetiva dimensão do documento audiovisual como fonte histórica (Morettin, 2003, p. 40). Diante dessa perspectiva, o filme enquanto obra coletiva, constitui-se documento social, texto/discurso cultural, elaborado a partir das proposições e intenções de determinadas culturas e ideologias. Assim, ao analisar a produção cinematográfica considerando suas formas de produção, argumento e contexto de realização, torna-se possível compreender o cenário em que ela foi produzida, bem como as ideologias e interesses do grupo social que a idealizou, visto que os filmes,

Ao mesmo tempo, testemunham, evidentemente, na sua ingenuidade frequentemente retorcida, menos os fatos que eles narram do que uma concepção, compartilhada ou não, da história no momento em que são produzidos. Por isso mesmo, não são menos carregados de indicações sobre o espírito de seu próprio tempo. (Lagny, 2009, p. 114).

Assim, os filmes deixam rastros históricos, pois estão carregados de informações de seu tempo. Narrando fatos de seu presente ou quando se propõem a retratar o passado, a obra fílmica é potente em promover registros para a feitura da história. Tratando-se de obras cuja realização data de tempos já distantes do presente, com um contexto de produção tão marcante para o país, a ditadura militar, esses filmes podem se revelar em importantes elementos para a construção de uma memória sobre o regime.

Uma memória de fatos que, de certa forma, estiveram às margens dos acontecimentos políticos e sociais centrais do período, posto que os filmes não falam diretamente da censura, das prisões e torturas empreendidas pelo governo militar. No entanto, esses filmes terminam por registrar as ambiguidades sociais e econômicas que emergem nesses tempos, e atingem a população brasileira em âmbito mais geral.

## **2. CINEMA (APESAR) DA DITADURA**

Decretado oficialmente em 1º de abril de 1964, o golpe civil militar aplicado ao governo de João Goulart durou duas décadas e implicou em uma série de mudanças políticas, sociais e culturais no Brasil. Após a tomada do poder, os militares, através de Atos Institucionais (AI), passaram a anular ou modificar direitos anteriormente garantidos pela Constituição, sendo o AI-5 de 1968, o que mais fortemente demonstrou a atuação da nova gestão governamental no país. O documento tinha um caráter extremamente repressor em relação aos considerados “subversivos”, isto é, todos que se manifestavam contrários ao governo ditatorial.

Através destes decretos e demais iniciativas amparadas por seu poder governamental, os militares vão criar diversos órgãos que possibilitaram a produção e o controle de atividades culturais como forma de utilizá-las para legitimar seu governo. Paradoxalmente, essas iniciativas incrementaram uma perspectiva nacionalista, que por caminhos tortuosos valorizou a produção artística nacional. Dentre os campos de atuação dessas ações, observa-se o cinema, já utilizado como arma de propaganda ideológica no Brasil durante o governo de Getúlio Vargas, com o Instituto Nacional de Cinema Educativo, o INCE (em âmbito internacional, para citar alguns exemplos, o mesmo

ocorreu na Alemanha nazista e nos Estados Unidos e na União Soviética após a Segunda Guerra Mundial).

A realização cinematográfica no Brasil, entre o final dos anos 1950 e decorrer da década de 1960, viveu anos de intensa atividade, marcada por obras com propostas estético-políticas que questionam frontalmente o cinema feito no Brasil até então, quase que absolutamente espelhado na produção norte-americana da época. Durante o regime, contraditoriamente à situação política repressiva e de direita que imperava, várias destas produções foram realizadas, sendo a maioria organizadas em torno de dois movimentos, o Cinema Novo e o Cinema Marginal.

As contradições históricas entre cinema e ditadura militar brasileira não param por aí. Os governos militares da época criaram duas instituições voltadas para o incentivo à produção e exibição de filmes no país, como o Instituto Nacional de Cinema, INC (1966-1975) e a Embrafilme (1969-1990). Havia, por parte dos militares, um discurso que os definia como um governo de revolução vitoriosa, não radical, que objetivava recuperar o Brasil em seus diversos aspectos (Ato Institucional Nº 1, de 9 de abril de 1964). Isto também se aplicava quando se pensava as iniciativas voltadas para as atividades culturais,

(...) as políticas culturais deveriam estar voltadas para a cultura brasileira, que deveria ter o olhar dirigido ao regional e ao nacional, além de incentivar a produção cultural, preservando manifestações culturais genuinamente brasileiras, alicerces da identidade nacional. (Hingst, 2003, p. 175).

As iniciativas em relação à produção cinematográfica são amparadas, portanto, dentro de uma lógica nacionalista que colocava o governo como beneficiador e provedor de ações que enaltescessem o Brasil, sua sociedade, economia e cultura, semelhante a Getúlio Vargas, nas políticas empreendidas no Estado Novo. Nesse sentido,

Os militares também viam o controle da produção cinematográfica brasileira, através dos filmes educativos e de longa-metragem, como uma das

estratégias relevantes para se disseminar valores e padrões da sociedade brasileira. (Hingst, 2003, p. 178).

Entre o final dos anos 50 e início dos anos 60, o Brasil contava com um número significativo de cineastas – a maioria branca e vinda de classe média – antenados com propostas estéticas para o cinema que vinculavam esta arte a possibilidades de transformação política de aspiração de esquerda. Sendo assim, estavam organizados em grupos que reivindicavam o apoio do Estado para o desenvolvimento cinematográfico nacional, o que influenciou tanto a criação do INC quanto da Embrafilme.

A produção que emerge nesse período é tematicamente diversificada. Vemos então, por exemplo, a série de filmes do grupo humorístico Os trapalhões, campeões absolutos da bilheteria nacional nestes anos. Há também as produções decorrentes do Cinema Novo, ou fortemente influenciadas por ele, além de realizações do Cinema Marginal em São Paulo, que nasceram das propostas de um cinema brasileiro fora dos padrões norte-americanos.

O fato é que, fosse de acordo com os objetivos dos militares, de enfatizar a cultura nacional, ou não, seguindo a nenhuma dessas vertentes especificamente, o Brasil foi amplamente retratado e discutido no cinema destes anos. Uma produção que abarcou filmes históricos, produções voltadas para problemas sociais e urbanos, adaptações literárias, obras onde temas regionais foram representados, entre outras questões.

Nestes anos da ditadura, o Nordeste já era evidenciado como um recorte espacial específico no país. A concepção de Nordeste começou a ser gestada (imagético e discursivamente) entre o final do século XIX e início do século XX, a partir de diversas narrativas que salientavam seu clima quente, os longos períodos de estiagem, decorrentes dele, e povo de hábitos tradicionais (Albuquerque, 2011). A região, onde outrora funcionavam os engenhos de açúcar, é forjada, por meio de discursos da literatura regional, bem como da elite paulista do café, como “espaço da saudade” e da decadência. O lugar da formação nacional, de onde emergiram nossas tradições mais antigas, do cultivo do açúcar, do sertão de valores estáticos. Mas também o espaço da seca, do messianismo religioso, da fome, da pouca

alfabetização. Nas primeiras décadas do século XX e do que se segue a ele, a região já é destacada como área “problema” do país.

No cinema, esses discursos que localizam o Nordeste entre o espaço de reduto da tradição e da pobreza, podem ser observados desde os primeiros anos da atividade cinematográfica nacional. Olhando para a produção sobre a região nas décadas anteriores à ditadura, podemos ver, entre 1910 e 1940, documentários que mostram a realização de obras contra às secas<sup>20</sup>, outros que destacam aspectos considerados pitorescos do Nordeste<sup>21</sup>, e os que se reportavam ao cangaço<sup>22</sup>. Os longa-metragens de ficção ficaram por conta das realizações do Ciclo do Recife (1923-1931), tendo *A filha do advogado* (1927), de Jota Soares, como principal destaque.

Na década de 1950 e nos anos iniciais de 1960, a realização cinematográfica é efervescente no Brasil, que vive a “era de ouro” dos grandes estúdios, e um impulso na produção de longas de ficção. Sobre o Nordeste, pode-se ver os filmes do *Nordestern*, obras sobre o cangaço com influências narrativas do *western* norte-americano<sup>23</sup>, cinejornais<sup>24</sup>

<sup>20</sup> *Inspecção de obras contra as secas* (1922) realizada pela Comissão Rondon, *Cultura do algodão na Paraíba* (1925), da Federal Filmes, *Inauguração dos filtros no Açude Acarape do meio abastecimento de água em Fortaleza* (1926), *Obras contra a seca no Nordeste* (1933), *Açudes do Ceará* (1935), *Serviços experimentais de irrigação do Nordeste* (1935), *As construções do Nordeste* (1935), encomendados pelo governo federal.

<sup>21</sup> *Brasil maravilhoso* ou *Viagens ao Brasil* (1930), *Pega do boi, Juazeiro do Padre Cícero* (1922), de Adhemar de Albuquerque, *Nordeste brasileiro* (1925) e *Sob o céu nordestino* (1929), da Federal Filmes.

<sup>22</sup> *Lampião e o Banditismo no Nordeste* (1927) e *Lampião, a fera do Nordeste* (1930), produzidos por José Nelli, que traziam como principal tema as “maldades” do conhecido líder do cangaço. O documentário *Lampião, o Rei do cangaço* (1936), do jornalista libanês Benjamin Abrahão, que filmou imagens reais de Lampião e seu bando. O documentário foi censurado pelo governo Vargas, sendo restaurado apenas em 1959.

<sup>23</sup> *O cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, inaugura este formato de filmes. Posteriormente são observadas dezenas de realizações que seguem a mesma linha narrativa, como: *A morte comanda o cangaço* (1960), de Carlos Coimbra, *Nordeste Sangrento* (1963), de Wilson Silva, *O cabeleira* (1963), de Milton Amaral, entre diversos outros.

<sup>24</sup> O portal *Zappiens.br*, projeto do Comitê Gestor da Internet no Brasil para divulgação de conteúdos digitais de diversas instituições, registra em seu

que trazem notícias e reportagens sobre aspectos naturais da região, além das representações, muitas vezes estereotipadas, dos nordestinos nas chanchadas cariocas<sup>25</sup>.

Essas representações, limitadas e, muitas vezes, caricaturais, perdem hegemonia nas telas a partir dos anos 50, com o surgimento de contra-narrativas. Trata-se de filmes que via experimentações estéticas inspiradas em movimentos europeus como a Montagem Soviética, Nouvelle Vague e Neorealismo Italiano, propõem uma outra mirada sobre o Brasil. Diante desse cenário, tematizar sobre o Nordeste torna-se estratégico e fundamental.

### **3. CINEMA NOVO: CANGAÇO, QUESTÃO DA TERRA E INVENTIVIDADE ESTÉTICA**

O cangaço e o sertão nordestino já são, nestes anos, os elementos mais vistos sobre o Nordeste nas telas nacionais. Os filmes que se reportam a esses elementos da região vão abordá-los, muitas vezes, a partir de estereótipos de pobreza, ausência de ordem e bestialidade, que pouco contextualizam o movimento social e as questões que envolvem a sua ocorrência no sertão nordestino. Os filmes denominados a partir da expressão *Nordestern*, caracterizados por retratar a vida de representantes do cangaço através de elementos narrativos e estéticos do *western* norte-americano, são os mais produzidos.

---

acervo diversos cinejornais produzidos entre as décadas de 1950 e 1960, neles, é possível observar o Nordeste em notícias sobre obras contra as secas, como em *Amparo aos flagelados*, de 1951, e outros que trazem sessões no final das edições, voltadas para falar de aspectos naturais e culturais do país. No cinejornal nº 80 S/N, de 1967 na sessão “Aspectos das praias de Fortaleza do Ceará”, são destacadas as belezas naturais da capital nordestina. O mesmo ocorre com Salvador e com Recife, esta última lembrada como a “Veneza brasileira”.

<sup>25</sup> *Na corda bamba* (1957) e *O camelô da rua larga* (1958), de Eurides Ramos, *No mundo da Lua* (1958), de Roberto Farias, *O batedor de carteira* (1960), de Aluísio de Carvalho, *Virou Bagunça* (1960), de Watson Macedo, *Entre de gaiato* (1959), *Marido de mulher bôa* (1960), e *Mulheres à vista* (1959), dirigidos por J. B. Tanko, são alguns títulos.

Essas obras tiveram seu auge de produção entre as décadas 1950 e 1960, tendo como marco inicial *O cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, produzido pelos estúdios da Vera Cruz, de São Paulo. O Nordeste destes filmes é um espaço onde não há lei e as injustiças sociais tornam refém a população. A região é um campo de batalha entre policiais e cangaceiros, e os demais sertanejos são, muitas vezes, obrigados a tornar-se um deles para livrar-se de suas mazelas. Apesar da separação entre os que parecem viver por prazer no banditismo e os que se apresentam como “obrigados” a recorrer a este caminho, ao fim, o que ocorre é que todos se tornam iguais na condição de criminosos violentos e na maior parte dos filmes terminam de forma trágica. O sertão nordestino é, então, um espaço de onde inevitavelmente surgem esses conflitos, devido a fome, ocasionada pela seca, e a inclinação de seus habitantes para a violência. Uma representação que esvazia os debates políticos em torno do cangaço e do abandono econômico do sertão por parte do poder público.

No decorrer dos anos do regime militar, percebe-se uma relativa diminuição desses filmes em relação à década de 1960, porém há ainda uma constância em sua produção em 1970 e 1980. Nota-se, então, obras como *Jesuíno Brilhante, o cangaceiro* (1972) de William Cobbett, *Os cangaceiros do vale da morte* (1978) de Apollo Monteiro, *O cangaceiro do diabo* (1980), de Tião Valadares, e *Luzia Homem* (1988), de Fábio Barreto. Esses filmes nem sempre conservam o formato do *Nordestern*, mas retratam o cangaço dentro do espaço do sertão, ligado à seca e à luta por terra, com enredos baseados, principalmente, por histórias de vingança. O melodrama, então, opera para apagar as questões históricas e políticas que envolvem a região, transformando tudo em embates pessoais, ligados essencialmente a questões morais.

É interessante ressaltar que neste período surge no cinema nacional um novo espaço ligado à vivência sertaneja, o interior de Minas Gerais. Os filmes também retratam o espaço rural, com personagens de sotaque e trajes característicos do que se veio a chamar de “caipira”. São exemplos desses, *Inocência* (1983), de Walter Lima Jr., como adaptação do romance regionalista de mesmo nome, de Visconde de Taunay, publicado em 1972, *Noites do sertão* (1984), de Carlos Alberto Prates Correia e *A marvada carne* (1985), de André Klotzel. O sertão visto nesses filmes, no entanto, apesar de também ser caracterizado como espaço de costumes tradicionais e isolamento

social, distante dos centros urbanos, assim como no sertão nordestino, apresenta-se mais verde, menos sofrido e menos passível de caricaturas que denotem a miséria social.

Uma abordagem mais política do cangaço e das problemáticas do sertão nordestino vão aparecer através das realizações do Cinema Novo. A iminência do movimento ocorre no Brasil a partir dos anos finais da década de 1950, tendo seu surgimento desencadeado num momento de efervescência dos movimentos estudantis e de uma mudança no quadro político nacional. Essa nova forma de fazer cinema se apresenta propondo uma mudança nas formas estéticas da sétima arte que se produzia no Brasil, colocando-a como ferramenta para a discussão crítica dos problemas sociais vivenciados no país.

A transformação a partir da proposta cinemanovista estaria em uma liberdade de expressão estética em detrimento dos padrões de filmes que seguiam um modelo hollywoodiano, “Desta forma, o filme nacional poderia se libertar das amarras, das imposturas e das artificialidades do cinema norte-americano” (Leite, 2005, p. 96). As películas seguiram, então, padrões distintos das chanchadas dos grandes estúdios e dos filmes do *Nordestern*, visivelmente influenciados pela estética da indústria estadunidense.

Dentre os filmes do Cinema Novo que tematizaram o Nordeste durante a ditadura, as realizações de Glauber Rocha são destaques. Glauber produziu algumas das obras símbolos do movimento, sendo *Deus e o Diabo na terra do Sol*, de 1964, a mais aclamada, a partir de uma representação singular do Nordeste e suas questões sociais (cangaço, seca e messianismo religioso).

A proposta do nacionalismo crítico do Cinema Novo priorizou dois cenários do Brasil, as regiões rurais, destacadas principalmente na primeira fase do movimento até 1964, e o espaço urbano, notório após o golpe militar, a partir de 1965. Na primeira fase, o Nordeste aparece constantemente retratado e suas questões sociais são abordadas sob ótica crítica. As problemáticas da região são enfatizadas, mas não apenas como palco base para o desenvolvimento da história narrada, como em muitos dos filmes de cangaço influenciados pelo *western*, por exemplo. Elas são postas em questão através de uma linguagem alegórica. A seca, o messianismo, o coronelismo e o cangaço aparecem como problemáticas que emergem devido à organização social desigual

da sociedade brasileira, que atinge fortemente o sertão nordestino, e não como fenômenos naturais da região.

Em *Deus e o diabo na terra do sol*, o vaqueiro Manuel (Geraldo Del Rey) se indispõe com o coronel da região que afirma efusivamente “A lei sou eu!”. O vaqueiro, em resposta, questiona: “Que lei é essa que não defende o que é meu?”. A posição de incômodo dos personagens frente à realidade que presenciavam está em todo o filme, seja no teor dos diálogos, no olhar lânguido e semblante cansado da esposa de Manuel, Rosa (Yoná Magalhães), ou nos cantos tristes dos seguidores religiosos.

O cangaço e o messianismo são linhas de fuga para o sertanejo, cercado pelo abandono do poder público. Em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, de 1969, também sobre o sertão e o cangaço, Glauber aproxima esses dois elementos (cangaço e messianismo), muitas vezes colocados como antagônicos, apontando-os como “(...) parte de um mesmo grupo, estão unidos numa sociedade oprimida que clama por justiça” (Dídimo, 2010, p. 239).

Essa postura de contestação, que Glauber incorpora aos filmes sobre o Nordeste, está ligada a uma concepção geral do Cinema Novo de *arte para fazer pensar*, bem como a um contexto político da América Latina, imersa em problemáticas sociais e regimes autoritários segregadores nestas décadas. Glauber se reporta ao Nordeste como um espaço sintomático da disparidade social brasileira, uma clara representação do mandonismo, das disputas por terra, desigualdade econômica. Reagir violentamente, no caso do Nordeste através do cangaço, é uma manifestação legítima à opressão e à fome.

As obras *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, e *Os fuzis* (1963), de Ruy Guerra, também se destacam dentro da proposta estético-política do Cinema Novo. Os dois diretores são considerados precursores do movimento e já na década de 50 agitavam a cena cultural nacional com a ideia de fazer política via criação cinematográfica.

Adaptação da obra de Graciliano Ramos, *Vidas secas* mostra a saga de uma família de retirantes no sertão nordestino tentando sobreviver à situação de miséria. A ausência do estado e a exploração do patrão latifundiário são escancaradas através de uma estética essencialmente neorrealista: atuação comedida dos atores, cenários

reais, luz estourada e uma das trilhas sonoras mais incômodas de toda a história do cinema: o som do carro de boi rodado continuamente.

Esta estratégia sonora dialoga bem com certa tendência do Cinema Novo em se inspirar na Montagem Soviética. Trata-se ali de um filme que pretende instigar o espectador a se incomodar com a realidade a partir dos incômodos espetatoriais que a obra produz. Soma-se a este som/ruído, poucos diálogos, planos longos e fechados a propor a distensão temporal própria do cinema moderno.

O filme aproveita bem certo jogo narrativo proposto por Graciliano Ramos, onde cada personagem da família protagonista parece perder sua condição humana, mergulhados num processo de quase animalização, em contraponto à cachorra Baleia, que tem muita relevância em toda a trama. As operações estéticas de Nelson Pereira dos Santos não traem a obra literária original no seu impulso e urgência em denunciar a gravidade da questão da terra no Nordeste e no Brasil. *Vidas secas* bem lembra que no Nordeste, o problema não é a *seca*, mas a *cerca*.

*Os fuzis*, uma co-produção com a Argentina, não foge da questão fundiária. Na história, um grupo de soldados é enviado a uma localidade nordestina para impedir que uma população faminta saqueie armazéns de comida. A presença do poder militar, o medo causado pela presença das armas, talvez tenha inspirado Ruy Guerra a produzir um filme com mais ação, mais diálogos, mais vinculado à ideia de uma narrativa clássica.

Mas Guerra soube também explorar esteticamente com elementos-chave do Cinema Novo, como a câmera na mão, que no filme desenha um trabalho primoroso de direção de fotografia. Essa câmera inquieta parece nos sugerir sobre a complexidade da temática central, bem como evocar certa emoção aflitiva.

Na narrativa, a população, inicialmente acuada com a presença do poder militar, passa a se organizar para um enfrentamento a partir do trabalho político do personagem Gaúcho. Fica aí a maior fragilidade de *Os fuzis*: a população nordestina explorada só “acorda” a partir da influência intelectual de um forasteiro vindo do Sul do país. Mas nem de longe este chega a ser o fato mais contraditório que envolve a obra, que foi financiada pelo banqueiro Magalhães Pinto, um dos líderes civis do golpe militar de 1964.

#### 4. O MIGRANTE NO ENFRENTAMENTO DA CIDADE GRANDE

Se entre os anos de 1950 e 1960, o que se observa é a retratação de alguns tipos nordestinos estereotipados como migrantes nas chanchadas produzidas no Rio de Janeiro, nos anos de 1970 e 1980 o conjunto de filmes que dão destaque à presença de nordestinos na região Sudeste do Brasil cresce consideravelmente. Essas décadas presenciaram um intenso aumento do fluxo migratório de nordestinos para outras regiões do país. A migração interna no Brasil neste período, cresce cerca de 18% em relação a década de 1960, como assinalam os dados abaixo:

##### **Evolução do Número de Migrantes no Brasil: 1940/ 1980 (milhões)**

<b>Década</b>	<b>Migração Interna (milhões)</b>	<b>População Brasileira</b>	<b>Migração interna pop. Brasileira %</b>
1940	3,4	41.165.289	8,5
1950	5,2	51.941.767	10,3
1960	12,5	70.070.457	18,2
1970	29,5	93.139.037	31,7
1980	40,0	119.070.865	33,6

Fonte: CEM (Centro de Estudos Migratórios), 1988.

Obs.: Nos censos de 1940/50/60/ migrante é conceituado como aquele que não reside no Estado onde nasceu. Já nos censos de 70/80, migrante é aquele que não reside no município onde nasceu. (Vale, Lima & Bonfim, 2004, p. 23).

Ainda na década de 1950, Celso Furtado apontava a grande ocorrência da migração nordestina. À frente de projetos como “A operação Nordeste” e Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE), Furtado vai demonstrar a disparidade nos níveis de desenvolvimento do Nordeste e do Centro-Sul do Brasil. No Nordeste, o processo de fragilidade econômica e problemáticas sociais se estabeleceu a partir do final do século XIX. O fim do período imperial, a derrocada da produção açucareira e as consequências da grande seca ocorrida em 1877, trouxe dificuldades para a população

nortista. Na posição oposta, o chamado Sul vivia um período de ascensão, grande fluxo migratório e a promessa de intensa modernização e industrialização, por conta da crescente comercialização do café. Sobre isso, Furtado aponta que,

O ritmo de crescimento da economia nordestina, nos últimos decênios, vem sendo substancialmente inferior ao da economia do Centro-Sul. No decorrer do período que se inicia em 1948, a diferença tem sido aproximadamente de 1 para 2. Projetadas essas tendências, chegamos a 1970 com uma renda *per capita* de menos de 120 dólares no Nordeste e de cerca de 440 no Centro-Sul. (Furtado, 2009, p. 84).

A intensa migração é, portanto, justificada pelas discrepâncias no desenvolvimento econômico das regiões brasileiras, averiguado por Furtado. Nos anos de 1970 e 1980 o êxodo no Nordeste,

(...) relaciona-se, antes de tudo, com a expulsão generalizada de "moradores" dos engenhos e com as oportunidades ainda maiores de migrações inter-regionais, voltadas para trabalhos assalariados de baixa qualificação durante a época do milagre econômico. (Vale, Lima & Bonfim, 2004, p. 32).

O "milagre econômico brasileiro" foi um conjunto de medidas impostas pelo governo militar com o objetivo de transformar o Brasil em uma nação desenvolvida. Revitalizar a economia brasileira foi uma das grandes propagandas dos militares, um argumento amparado pela baixa no crescimento econômico do Brasil a partir da década de 1960. A ideia geral era investir no setor privado e atrair o capital estrangeiro. No que tange às reformas trabalhistas, houve um reajuste nos salários através da "despolitização" das negociações salariais, aumento da flexibilidade para contratações e demissões, substituindo as indenizações pelo FGTS (Fundo de Garantia por Tempo de Serviço) criado pela Lei nº 5.172/66, além da ação de intervenção nos sindicatos para evitar movimentos grevistas (Prado & Earp, 2007, p. 216). Essas reformas não resultaram em um automático crescimento

nacional e geraram um clima de insatisfação em relação ao governo, que foi rapidamente reprimido com o Ato Institucional nº 5.

Após diversas ações, entre elas o I Plano Nacional de Desenvolvimento (I PND) de dezembro de 1971, o país desponta com um crescimento além do esperado (esperava-se 9% de crescimento do PIB e chegou-se a 11%) e a diminuição das taxas de inflação, além de aumento do comércio exterior, o "milagre brasileiro" havia efetivamente começado (Prado & Earp, 2007 p. 222). Esse aumento se transformou no grande argumento de propaganda do governo ditatorial. Devido ao crescimento, o Brasil não teve dificuldades de crédito no exterior e sua dívida internacional passou de U\$\$ 4,5 bilhões, em 1966, para U\$\$ 12,6 bilhões, em 1973. O número de importações também supera o número de exportações, gerando uma balança comercial desfavorável.

Ocorre, então, que apesar da alta nas taxas do PIB, o Brasil apresentava uma distribuição de renda amplamente desigual, "a desigualdade da distribuição foi a combinação de ganhos relativamente pequenos (inferiores a 10%) nos grupos de renda próximos ao salário mínimo, e de ganhos extremamente elevados nos grupos de alta renda. (Prado & Earp, 2007, p. 232).

Os elevados índices de crescimento, que se tornaram o grande argumento de legitimação e efetividade do governo militar, portanto, significou sobretudo um crescimento do setor privado e uma concentração de renda das classes mais altas, em detrimento da estagnação da maior parte da população, " O modelo brasileiro tinha a característica de ser fortemente concentrador de renda. Essa seria uma das mais pesadas heranças que o período do milagre deixou para o futuro" (Prado & Earp, 2007, p. 233). Com este panorama, o Nordeste, que desde décadas anteriores já apresentava índices econômicos inferiores às demais áreas do país, sofre fortemente os impactos dessa política econômica.

Não por acaso então, que no decorrer da ditadura civil-militar, obras cinematográficas que retrataram a presença do nordestino em cidades do Sudeste do país, mais precisamente São Paulo e Rio de Janeiro, aparecem constantemente. Ainda em 1966, *A grande cidade* ou *As aventuras e desventuras de Luzia e seus três amigos chegados de longe*, de Carlos Diegues, contava a história de quatro nordestinos, Luzia (Anecy Rocha), Calunga (Antônio Pitanga), Jasão (Leonardo

Villar) e Inácio de Loyola (Joel Barcelos), que saem de estados do Nordeste fugindo da seca. Com exceção de Calunga, que mudou-se para o Rio de Janeiro ainda criança, e adaptou-se ao local, transitando pela vida boêmia que a cidade oferecia, os outros três terminam por ter seus sonhos frustrados, exercendo trabalhos manuais, como Luzia e Inácio, ou seguindo a vida do crime, como o vaqueiro Jasão. Os personagens têm seus valores morais e religiosos confrontados com os da metrópole carioca e habitam em regiões periféricas do lugar.

Em relação aos anos de 1970 e 1980, destacamos seis películas em que o migrante nordestino aparece como protagonista de tramas, que, de forma explícita, abordam as problemáticas que permearam sua presença no espaço das grandes metrópoles urbanas, fora de sua região de origem. Tratam-se dos filmes *O amuleto de Ogum* (1974), de Nelson Pereira dos Santos, *Prova de fogo* (1980), de Marco Antônio Altberg, *O homem que virou suco*, (1980) de João Batista de Andrade, *As aventuras de um Paraíba*, (1983), também de Marco Altberg, *O Baiano fantasma* (1984), de Denoy de Oliveira e *A hora da estrela*, (1985), de Suzana Amaral.

As seis obras listadas desenvolvem-se a partir do argumento que assinala um personagem nordestino que sai de sua terra natal em busca de melhores condições de vida em uma grande capital do país. Em todos estes filmes, portanto, o nordestino é um elemento estranho em um ambiente do qual ele não faz parte, mas onde procura integrar-se, a fim de obter melhorias. É possível distinguir essas obras em dois grupos, um onde o protagonista vindo do Norte é diferenciado por suas predisposições religiosas, e outro onde essa distinção entre o nordestino e os demais personagens se dá por elementos tidos como naturais de sua personalidade, isto é, seu sotaque, sua forma de vestir e agir no interior da metrópole.

No que tange ao primeiro grupo, as produções *O amuleto de Ogum* e *Prova de fogo* não trazem como foco a condição social do nordestino, embora os protagonistas de ambas as obras sejam migrantes vindos dessa região. A produção privilegia a relação dos personagens com a religião, mais precisamente a umbanda. Em *Prova de fogo*, o alagoano Mauro (Pedro Paulo Rangel) é diferenciado por sua relação com as entidades umbandistas e sua capacidade de incorporá-las. Já em *O amuleto de Ogum*, Gabriel (Ney Santana) é motivo de espanto por ter o “corpo fechado”. Vindo da Bahia, onde ocorreu o

ritual que lhe garantiu tal capacidade, o rapaz passa por diversas situações passíveis de morte, sem que nada lhe aconteça.

Algumas questões merecem ser pontuadas em relação a esses filmes. O primeiro é o fato de que, mesmo sendo a umbanda uma religião originária do Sudeste, mais precisamente da primeira metade do século XX no Rio de Janeiro, e intensamente praticada nesta região, foi recorrido para protagonistas dos filmes sujeitos vindos do Nordeste do Brasil. Sobre isso, vale pontuar o preconceito da sociedade brasileira em geral com as religiões afro-descendentes, tendo por base o racismo estrutural característico de nosso país.

Segundo, é que, diferente das demais películas aqui analisadas, nestas não são atribuídos aos personagens nordestinos sotaques estereotipados, e embora fique claro que estes são migrantes nordestinos, quase não se faz menção à origem dos personagens. A principal particularidade, neste sentido, está em *Prova de Fogo*, onde, diferente de todas as outras histórias protagonizadas por migrantes nordestinos vistas aqui, o personagem principal apresenta-se como alguém que em termos sociais conseguiu se adaptar à metrópole, trabalha em um banco da cidade e frequenta a universidade.

Já em *O homem que virou suco*, *As aventuras de um Paraíba*, *O baiano fantasma*, e *A hora da estrela*, o que dá destaque ao nordestino é puramente a sua origem, amplamente caracterizada por seu sotaque, sua forma de vestir e agir, dita particular, e sua não adaptação às formas de trabalho e sociabilidade da grande cidade. Nestas obras, os personagens que habitam as capitais do Sudeste demonstram não compreender a diferença entre os migrantes do Nordeste: baiano, paraibano, alagoano, “é tudo a mesma coisa”, é uma fala presente em três destas quatro produções.

Nestes filmes, os nordestinos são elementos estranhos no ambiente da cidade grande. Eles resguardam o sotaque, as vestes, os valores, distintos dos habitantes metropolitanos, e terminam por não se adequar em termos profissionais e sociais: seja a virgindade de Macabéa (Marcélia Cartaxo) e os erros de ortografia que a torna constantemente passível de demissão em sua profissão de datilógrafa; a poesia de Deraldo (José Dumont), que não é reconhecida como um trabalho socialmente aceitável dentro do espaço da grande cidade; a honestidade de Lambusca, também vivido por Dumont, que faz com que ele não perceba estar trabalhando para uma quadrilha de

criminosos; ou a vontade de Zé (Caíque Ferreira) de se tornar artista, e as atividades que exerce para consegui-lo.

Tudo os torna destoantes dos naturais da metrópole, e os faz passear por este cenário sem encontrar identificação e meios efetivos de sobrevivência. Na maior parte destes filmes, os nordestinos apresentam uma postura de resistência em relação às formas de vida e relacionamento na grande metrópole, onde não conseguem alcançar as aspirações ambicionadas.

No entanto, apesar de representados como estranhos na metrópole, os protagonistas são figuras comuns nela, isto é, eles são apenas um entre os vários nordestinos apresentados nos filmes, todos na mesma condição de pobreza. Este aspecto é explorado nas produções a partir do núcleo de vivência e trabalho dos nordestinos. Eles residem em áreas periféricas, onde diversos outros migrantes e imigrantes também moram ou trabalham. Em *O homem que virou suco*, por exemplo, em uma de suas tentativas de permanência em um trabalho registrado, Deraldo encontra-se no alojamento da obra com diversos nordestinos. Como único alfabetizado no local, ele lê e responde às cartas enviadas por suas famílias. Assim também em *As aventuras de um Paraíba*, Zé, ao chegar ao Rio de Janeiro e ser recebido por seu amigo Zé Preto (Lourival Félix) em uma favela da cidade, percebe que é mais um dos diversos nordestinos que seu conterrâneo acolhe no local.

Ainda falando sobre os ambientes onde os migrantes estabelecem moradia ao chegar às cidades, vê-se que ela se dá sempre em espaços periféricos e marcados pela pobreza, onde trabalhadores, em sua maioria operários, naturais de regiões do Norte e Nordeste, e imigrantes vindos da Europa, residem em condições precárias. As riquezas das metrópoles paulista e carioca são apresentadas, então, como não possíveis para estes personagens, como visto na sequência final de *O homem que virou suco*, quando a panorâmica mostra, primeiro, a São Paulo das periferias e da pobreza, ponto onde está o protagonista Deraldo, e vai distanciando-se até chegar à modernidade dos grandes arranha-céus. Como trilha sonora das imagens, os versos:

*Para que serve o Nordeste? para exportar nordestino?  
...De norte, sul, leste, oeste, a indústria em construção...  
Para que serve a cidade? pra viver no corre-corre? e*

*depois que a gente morre se acaba toda a vaidade. Para que a necessidade? para se mendigar o pão? Para que serve o patrão? pra dá parte ao delegado? Para que serve o operário? para construir edifício? Pra que tanto sacrifício? pra ganhar pouco salário. Mas quem faz esse inventário só pode ser o patrão. Quem ganha com a produção? O fabrista consumado.*

***Mourão voltado (autor não identificado)***

Fonte: *O homem que virou suco* (1980)



**Imagens 1 e 2**

Fonte: *O homem que virou suco* (1980)

Assim, mesmo em São Paulo ou Rio de Janeiro, símbolos do urbanismo e desenvolvimento tecnológico, passam a existir espacialidades marginalizadas e pobres; ou seja, são construídas representações de espaços nestas cidades para que estes migrantes habitem, como se fossem trazidos elementos da marginalização do Nordeste para determinados lugares, na prática funcionam como espaços de marcação identitária. (Abreu, 2015, p.77).

Vê-se, portanto, o nordestino inserido no espaço da grande cidade como figura marginalizada dentro dela. Ele é mais um dos diversos grupos de trabalhadores em busca de espaço neste cenário, no qual não se adapta às suas formas de vida e de trabalho. Nesse

processo, na maioria das vezes, exercem funções ligadas a tarefas manuais ou envolvendo-se, conscientemente, como em *O amuleto de Ogum*, ou inconscientemente, como em *O baiano fantasma*, em atividades criminosas. Representações que terminam por apresentar o nordestino como figura não incluída dentro da vida metropolitana e urbana da sociedade contemporânea. São obras que contextualizaram a instabilidade econômica desse momento, através das frustrações de nordestinos em busca de melhorias nos centros urbanos do país.

## 5. A BAHIA ENTRA EM CENA

A concepção do Nordeste enquanto uma região onde predominava uma unidade homogênea de clima, povo e cultura, esteve presente no imaginário social desde que este espaço aparece como uma demarcação específica no país. Como analisa Albuquerque, (2011), o Nordeste é concebido e divulgado para o Brasil como um “filho das secas”, isto é, uma delimitação territorial onde este fenômeno ocorria sem exceções. A região que se constrói para o país, portanto, é aquela onde predomina a miséria, as diferenciações climáticas, populacionais e culturais de seus estados não são evidenciadas. Como ressaltado no tópico anterior a respeito dos migrantes, baiano, paraibano, pernambucano, cearense, sergipano, era “tudo a mesma coisa”.

Nos filmes *O amuleto de Ogum* (1974), *O homem que virou suco* (1980), *Prova de fogo* (1980), *O sexo nosso de cada dia* (1981), *O baiano fantasma* (1984) e *A hora da estrela* (1986), todos produzidos entre as décadas de 1970 e 1980, ou seja, posteriores ao Decreto supracitado, (Decreto nº 67.647, de 23 de Novembro de 1970, que definiu as cinco regiões geográficas brasileiras) trazem a terminologia –norte/nortista para se referir ao Nordeste e ao nordestino, o que demonstra que, aparentemente, a dissociação geográfica ainda estava sendo assimilada. (Abreu, 2015, p.82).

Assim, o Nordeste visto no cinema brasileiro até então, seguia essa visão homogênea da região, apresentando os nordestinos com a

expressão equivocada de “nortista”, e explorando o sertão como espaço comum e definidor da totalidade deste espaço. Apesar disso, as duas décadas aqui analisadas trouxeram para as telas um conjunto de filmes que vão demarcar um espaço específico e passível de diferenciação cultural do Nordeste, a Bahia. Ainda na década de 1960, ela já havia sido destaque em *O pagador de promessas* de Anselmo Duarte. Em 1970 e 1980, vemos um conjunto de filmes composto por adaptações de obras literárias de Jorge Amado, onde o estado é cenário principal.

Essas obras, publicadas originalmente entre o final dos anos de 1930 e decorrer da década de 1960, encaixam-se no momento de renovação do romance social brasileiro, marcado fortemente pela Semana de Arte Moderna de 1922, quando aspectos da formação social do país são discutidos sob novo olhar.

Nasce uma literatura com mais ousadia formal, mais humor, e que reelabora o folclore com dados oferecidos pelo contexto mais imediato. A literatura dialoga com a não ficção — com autores como Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda ou Caio Prado Júnior — e ocorre uma verdadeira libertação do recalque histórico e do oficialismo literário. Nesse movimento, a obra de Jorge Amado recebe lugar especial, transformando-se num dos pilares de uma revolução que era, agora, também literária. (Schwarcz & Goldstein, 2008, pg. 64).

A ligação de Amado com vertentes intelectuais comunistas, além de sua inserção no contexto definido acima, faz com que o autor escreva suas obras sob o ponto de vista das camadas mais baixas da sociedade baiana, enfatizando narrativas que envolvem negros, órfãos, mulheres, praticantes do candomblé e do sincretismo religioso. Vemos adaptações como *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), de Bruno Barreto, *Tenda dos milagres* (1977), de Nelson Pereira dos Santos, *Gabriela* (1983), também de Barreto, *Jubiabá* (1987), também de Pereira dos Santos e *Os pastores da noite* (1977), de Marcel Camus.

Assumidamente ativista da esquerda, Amado vai participar do processo de criação dos filmes desta lista que tiveram a direção de Nelson Pereira dos Santos. Suas obras vão abrir espaço para a discussão de temas como a miscigenação social brasileira, as heranças

da escravidão no país, a capoeira e as religiões de matriz africana, com destaque para o candomblé. Além disso, é possível observar, nessas produções, aspectos como a sensualidade, o samba, o carnaval, a culinária, tidos como próprios da nação brasileira. Todos esses elementos aparecem ligados a um recorte espacial específico – a Bahia – cantada em boa parte desses filmes por artistas representantes do estado, nacionalmente conhecidos, como Gal Costa e Gilberto Gil.

*Oooo Bahia, Oooo Bahia*  
*De mãos dadas eu vou, Bahia*  
*Com meus companheiros, vadiar na noite e te namorar*  
*Ooo Bahia, Oooo Bahia*  
*Saravá, meu amor, Bahia*  
*Tem pitanga verde, tem mangaba doce perfumando o ar*  
*Nas tuas negras ancas quero vadiar*  
*Nous ruas, nas estrelas, nas ladeiras*  
*Do teu mar*  
*Eeee Bahia*  
*Oooo Bahia, Ooo Bahia*  
**(Venice)**

São as estrofes que introduzem *Os pastores da noite*, cantadas pela atriz Mira Fonseca vestida em trajes de Orixá.

Os tipos criados por Jorge Amado, reproduzidos nestes filmes, vão conter características apresentadas como próprias do Brasil por esse autor, isto é, personagens de origem mestiça, de personalidade com forte teor de sensualidade e devotos dentro do sincretismo religioso. Seus protagonistas trazem ainda uma resistência rebelde, que, se por um lado causam espanto aos valores da sociedade vigente, ao final, encontram espaço em seu grupo social. É o caso da liberdade sexual de Gabriela (Sonia Braga) e Vadinho (José Wilker), de *Dona Flor*, a luta e a resistência às discriminações raciais de Pedro Arcanjo (Jards Macalé), de *Tenda dos milagres* e Baldo, de *Jubiabá* (Charles Baiano). Soma-se a isso as aproximações religiosas entre o catolicismo e o candomblé, presente em todos esses filmes, mostrando como se transitava pelas duas crenças. Em *Jubiabá*, Luceres (Alexandra Marzo) recebe Oxalá no terreiro e vai à missa na igreja da cidade. Massu

(Massu), de *Os pastores da noite* que briga para batizar no catolicismo seu filho, cujo padrinho é o orixá Exu.

A cidade de Salvador, em especial o Pelourinho, é o grande cenário destas produções. Uma cidade boêmia, onde predominam, além da já comentada religiosidade, as rodas de samba, festas de carnaval, bebidas e sexo. E os personagens, em sua grande parte negros, interpretados por atores baianos, exercem trabalhos informais ou estão envolvidos em práticas religiosas, ou de esportes hoje reconhecidos, como box e a capoeira. Outros, são praticantes do ativismo político ou da prostituição. Atividades exercidas por negros marginalizados após a abolição da escravidão no Brasil.



**Imagem 3**

**Fonte: *Jubiabá* (1987)**

É desta forma que começa a se estabelecer, cinematograficamente, um recorte espacial no Nordeste, que não se resume ao sertão, mas à Bahia, posteriormente encarada como um ambiente cultural de destaque dentro do país por sua representatividade histórica. Este espaço, embora nos filmes seja retratado a partir de uma população miscigenada e pobre, não é destacado por meio de estereótipos de calamidade, como visto em muitos filmes que ambientam o sertão nordestino. O foco está, principalmente, nos aspectos culturais, tidos como base da formação social brasileira, o espírito festivo, boêmio, sexual e religioso de sua população. Os conflitos de classe, bastante evidenciados na literatura

de Jorge Amado, vão aparecer mais fortemente em *Jubiabá*, *Pastores da noite* e *Tenda dos milagres*, estando mais ausentes em *Gabriela e Dona flor e seus dois maridos*, que salientam menos aspectos históricos e sociais, enfatizando o protagonismo feminino e questões da sexualidade.

Mas, modo geral, esses filmes, além de demarcarem diferenças territoriais e culturais dentro do Nordeste, vão levar para as telas a população negra e muitos debates que envolvem a sua presença na sociedade brasileira. No entanto, assim como na literatura de Jorge Amado, esses filmes podem fazer emergir diversos estereótipos, romantizando a concepção de mestiçagem, à medida que exaltam o negro brasileiro enquanto elemento cultural da nação.

A personalidade festiva dos personagens, sua inclinação para a sensualidade e a prática de atividades pouco aceitas na sociedade da época (boxe, capoeira, prostituição e mediunidade), que se reproduzem em todos esses filmes, indicam a marginalização do povo preto após a abolição, mas podem também atribuir aos indivíduos negros a naturalização de características como a lasciva, a boemia e a pouca habilidade para a prática de trabalhos aceitos dentro da sociedade contemporânea. Podendo alimentar concepções do baiano negro como preguiçoso, festeiro e de forte inclinação sexual. Assim, algumas dessas realizações podem perder de vista a situação da população negra no Brasil, para reforçar uma ideia de “brasilidade” bastante latente na época.

## **6. CABRA MARCADO PRA MORRER**

É preciso constatar que entre 1970 e 1980, diversos filmes documentais foram produzidos a respeito do Nordeste e dos variados temas que, nestes anos, foram apresentados como característicos da região. Sobre a migração nordestina, produziu-se *Migrantes* (1972), de João Batista Andrade, *Morte e vida de Severina* (1977), de Zelito Viana, *Pau pra toda obra* (1977), de Augusto Selva e Reinado Volpato, entre outros. Sobre o cangaço, *A mulher no cangaço* (1976), de Hermano Penna e *A musa do cangaço* (1982), de José Humberto Dias, também foram destaques. Os temas seguem muito do que já falamos aqui: a seca, o cangaço, a migração. Todos esses citados e os diversos outros produzidos sobre essas temáticas poderiam ser mais amplamente

abordados aqui. No entanto, por sua representatividade enquanto documento histórico e estético do período, nos reportaremos a *Cabra marcado para morrer*.

O documentário começa a ser produzido em 1964, quando Eduardo Coutinho e representantes do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), e do Movimento de Cultura Popular de Pernambuco, decidem produzir um filme de ficção sobre o assassinato do paraibano João Pedro Teixeira, líder fundador da primeira liga camponesa na Paraíba na luta contra a propriedade latifundiária. Num período onde a luta pela posse da terra e a associação de camponeses era sinal de ameaça comunista, as gravações foram interrompidas pela tomada do poder dos militares, tendo seu material apreendido, e trabalhadores rurais e integrantes da equipe de filmagens presos pelos representantes do governo. As acusações eram de subversão comunista internacional cubana para a produção de material que ensinaria os camponeses a decapitar e fuzilar com apoio do governo de João Goulart.

17 anos depois, já em 1984, com a abertura política, retornando ao local, Coutinho e sua equipe elaboraram, ao invés de um longa-metragem ficcional com teor de denúncia, um filme documental. Neste, registram, a partir de relatos orais, a trajetória do elenco que participaria da ideia inicial do filme em 1964 e o que ocorreu com eles após o golpe. Mesclando imagens anteriormente filmadas, com o presente de cada uma das figuras retratadas, o filme narra os acontecimentos que envolveram a morte do líder camponês.

Através da narração do processo de construção do filme, ainda na década de 1960, e depoimentos dos trabalhadores rurais, Coutinho relata como a iminência do golpe alterou a vida dos camponeses envolvidos na história que deu respaldo ao projeto. Um destaque especial é dado a Elizabeth Teixeira, viúva de João Pedro Teixeira. Ela conta como escapou da perseguição do regime, e do medo que a fez, durante muitos anos, esconder da população de São Rafael sua verdadeira identidade e a existência de seus filhos, dos quais teve que se afastar.

Além de Elizabeth, outros camponeses envolvidos no projeto inicial do filme foram perseguidos por militares ou pelos donos das terras que estavam submetidos: *Eu disse: - Coronel, aqui não tem nada de comunista aqui, nem cubano, nem nada. Aqui tem um povo morrendo*

*de fome, doente sofrendo, como eu mesmo estou doente. Tá ouvindo? Que precisa de remédio e de comer, esse povo daqui. E liberdade e terra pra trabalhar,* diz um trabalhador rural no filme, relembrando quando teve sua casa invadida por integrantes do exército.

O filme traz ainda relatos de tortura e prisão de camponeses, além das histórias dos filhos de Pedro Teixeira e Elizabeth que, com a morte do pai e a perseguição à mãe, se dispersaram por outros locais do país, alguns com pouco conhecimento sobre suas origens.

*Cabra marcado para morrer* vai marcar, então, dois períodos cruciais dentro da ditadura militar: seu início em 1964, que impediu a produção do filme, considerado subversivo, e o final do regime em meados da década de 1980, que permitiu, 17 anos depois, a concretização do projeto. Assim, o filme vai registrar, através da história do assassinato de João Teixeira, e da perseguição de demais camponeses paraibanos, as bases que fundamentam o regime civil militar no Brasil: a repressão violenta, a censura e a perseguição. Além de evidenciar as problemáticas envolvendo a luta pela posse da terra das populações rurais no Nordeste, a violência dos militares em relação à suposta ameaça comunista, bem como suas formas de repressão.

O documentário é em si (sua narrativa e fatos que envolvem sua realização) registro potente do regime militar. Além da violência dos agentes governamentais, revela um contexto particular do Nordeste que se agrava com a ditadura, que é o amplo poder de coronéis e a situação da população rural da região, refém destas formas violentas de mando. Registrando, assim, tanto a ação do regime de forma geral, quanto uma experiência particular dos camponeses nordestinos. Um entrecruzamento de memórias pessoais e coletivas.

A grandiosidade deste filme está para além das questões temáticas trazidas à tona, e se destaca nas opções estéticas de Coutinho no que diz respeito a lidar com a chave documental.

A reorganização da história e da matéria em *Cabra marcado* é tão mais complexa e interessante porque está intrinsecamente ligada à reestruturação da “matéria” do cinema documentário. É, com efeito, um movimento duplo de deslocamento, tanto em relação à história quanto em relação ao documentário. Em *Cabra*

*marcado*, diferentes elementos da tradição do cinema documentário surgem alterados, transformados, torcidos, a começar pela clássica separação entre cineasta e personagens: Coutinho é também personagem do filme, o que inclui de imediato uma dimensão da subjetividade do diretor na própria imagem. (Lins, 2004).

No filme, Coutinho inaugura uma estética documental, posteriormente premiada, que, entre outras coisas, evidencia o realizador à frente da câmera, como parte integrante da narrativa. Sendo ele, além de diretor, um indivíduo diretamente atingido pela ação dos militares, registra uma história em comum com aqueles camponeses, que é a repressão vivida durante o regime.

Consuelo Lins, pesquisadora da obra de Coutinho e parceira do diretor em diversos filmes, ressalta que na produção documental brasileira da década de 60 ficava clara a distinção entre quem era filmado e quem filmava. Segundo ela, existia uma “exterioridade do sujeito em relação ao seu objeto, não havendo contaminação possível entre os dois lados da câmera” (Lins, 2006, p. 33). A despeito da experiência de Glauber Rocha no filme *Di*, onde ele próprio surge como personagem fundamental da obra, é em *Cabra marcado pra morrer* que a experiência de um diretor que aparece e transparece o processo de feitura da obra fílmica fica marcada.

Como efeito, há uma proposição de cunho ético por parte do diretor, que propõe ao espectador que ele saiba (ou lembre) que aquele registro em imagens em movimento diz respeito a um recorte subjetivo. Coutinho exalta a complexidade inerente aos fatos, o que põe em risco à antiga ideia de que o documentário, enquanto gênero, “reproduz a realidade”.

## **7. CINEMA E MEMÓRIA DA DITADURA MILITAR**

É possível caracterizar as décadas de 1970 e 1980 como um período marcado por produções que emitiram discursos mais críticos a respeito do Nordeste, se compararmos os filmes analisados aqui com as já citadas produções vistas anteriormente. Embora estejamos falando de um momento amplamente conturbado para se assumir

publicamente posturas que contrariassem as noções de sociedade e moral do governo militar, a maior parte dos filmes que tiveram como tema o Nordeste brasileiro carregaram, em suas narrativas, discursos políticos sobre a região.

Foram marcantes as realizações do Cinema Novo sobre o Nordeste e o cangaço; a postura crítica dos filmes de Denoy de Oliveira e João Batista Andrade em relação às dificuldades e discriminações sofridas por migrantes nordestinos em São Paulo e no Rio de Janeiro, revelando as consequências do *milagre econômico* dos militares; as adaptações das obras de Jorge Amado, que levaram às telas representações da população negra brasileira; e a representatividade de *Cabra marcada para morrer*, como obra emblemática da memória das lutas camponesas no Nordeste.

Que essas produções tenham sido exibidas, não significa que não passaram pelo crivo do governo militar, vide o exemplo da violência e repressão em torno de *Cabra marcado*. Estando submetidas às instituições do Estado, boa parte dos filmes aqui citados tiveram algum tipo de censura aplicada pelo governo militar. No entanto, as formas de repressão encontraram resistências, que se tornaram ainda mais possíveis por conta da má formação intelectual dos agentes da censura e do enfraquecimento da repressão nos anos finais do regime.

Essas realizações estão muito influenciadas pelo pensamento marxista, que desde os anos de 1940 passa a figurar entre intelectuais de esquerda no Brasil. Albuquerque (2011) assinala como a teoria marxista atravessou o pensamento intelectual acerca do Nordeste. Indo em direção contrária a concepções gestadas sobre a região a partir de escritos de Gilberto Freyre e da literatura regionalista, artistas e acadêmicos vão reinterpretar o Nordeste segundo a teoria estruturalista alemã. Assim, segundo Albuquerque, o Nordeste deixa de ser o “espaço da saudade” para ser o “território de revolta”. A nostalgia de outros tempos é substituída por uma concepção mais política sobre a região que enfatiza, principalmente, a desigualdade econômica, a migração, a revolta de negros e sertanejos.

No campo artístico, a ideia de “cultura popular” é reelaborada, sendo agora, sinônimo de “cultura não alienada”. A região é, neste momento, espaço notório do país, visto que nele está aglutinado todas as contradições da nação desigual que nos transformamos, que enfrenta sucessivas crises econômicas e políticas, “Nestes discursos os

‘personagens do Nordeste’ serão sempre pessoas marginais ao sistema capitalista, mesmo quando falam acerca dos operários ou da revolução” (Albuquerque, 2011, p. 224). É o lugar da injustiça social, do descaso econômico e da exploração coronelista.

Para Albuquerque (2011), no entanto, este novo olhar sobre a região nem sempre significou em reelaboração de uma ideia de Nordeste. Ele problematiza, por exemplo as interpretações de Glauber Rocha, Jorge Amado e Graciliano Ramos, indicando os estereótipos e utopias que também produziram sobre a região. Mas não deixa de ressaltar as fissuras que essas representações, embora passíveis de crítica, revelam:

Eles lançam mão de uma verdadeira mitologia do Nordeste, já fabricada pelos discursos anteriores, e a submete a uma leitura ‘marxista’ que a inverte de sentido, mantendo-a, no entanto, presa à mesma lógica de questões. Do Nordeste pelo direito, passamos a vê-lo pelo avesso, em que as mesmas linhas compõem o tecido, só que, no avesso, aparecem seus nós, seus cortes, suas emendas, seus rostos menos arrumados, embora constituinte também da própria malha imagético-discursiva chamada Nordeste. (Albuquerque, 2011, p. 216).

Como bem destaca o autor neste mesmo texto, toda criação, seja ela artística ou acadêmica, que se refere ao Nordeste, não estará livre dos mitos há muito gestados sobre a região a partir de diversas estratégias de poder. Aqui, dadas as ponderações, consideramos que as realizações destacadas, além de produzir imagens sobre a região que revelam seu avesso, fugindo de imagens romantizadas acerca de seus problemas, evidenciam os discursos e problemáticas intelectuais, artísticas, políticas e sociais latentes na sociedade brasileira no momento em que foram produzidas. É justamente no momento de maior repressão e censura de nossa história recente que emergem essas apreensões mais críticas sobre a região, a partir do cinema. Esses filmes, assim, vistos sob o olhar do presente, terminam por se constituir em potentes documentos sociais deste período e todas as suas complexidades.

Obras que, direta ou indiretamente se voltaram para questões latentes da sociedade brasileira, captando debates que emergem nos anos do regime ou pela ação direta dos militares. Mesmo não retratando torturas ou outras formas repressão, visto que estavam inseridos em um sistema violento de governo, eles não deixam de evidenciar discursos críticos sobre o país naqueles tempos. Assim sendo, apresentam o caráter de contra-análise social da obra fílmica e sua capacidade de produzir potentes representações de realidades sociais. Se colocam, portanto, como importantes registros para a construção de uma memória coletiva do Nordeste enquanto região, neste período da nossa história recente.

## **Bibliografia**

Albuquerque, Durval Muniz (2011). *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez; Recife: Massangana.

Bilharinho, Guido (2002). *O cinema brasileiro nos anos 80*. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura.

Abreu, Rafael da Silva (2015). *Entre sonhos e desencantos: representações do migrante nordestino no cinema brasileiro da década de 1980*. Dissertação final de Mestrado em História. Centro de Humanidades da Universidade Federal de Campina Grande – UFCG. Paraíba, Brasil.

Dantas, Cintia Christiele Braga (2008). *Do cabra marcado para morrer aos cabras marcados para lembrar: memória e construção de sentidos da ditadura de 1964*. Dissertação final do Mestrado em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UFRJ. Rio de Janeiro, Brasil.

Dídimo, Marcelo (2010). *O cangaço no cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume.

Hingst, Bruno (2003). *O projeto ideológico cultural no regime militar: O caso da Embrafilme e os filmes históricos e adaptações de obras literárias*. Dissertação final do Mestrado em Meios e Processos

Audiovisuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo -USP. São, Paulo, Brasil.

Ferro, Marc (1992). *Cinema e história*. São Paulo: Editora Paz e Terra.

Furtado, Celso (2009). *O Nordeste e a saga da SUDENE/1958-1964*. Rio de Janeiro: Contraponto.

Lagny, Michele (2009). *O cinema como fonte histórica*. In Nóvoa, Jorge, Frassato, Soleni & Feigelson, Kristian (Orgs.). *O cinematógrafo: um olhar sobre a história*. (pp. 99-132) Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. da UNESP.

Leite, Sidney Ferreira (2005). *Cinema brasileiro: das origens à Retomada*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo.

Lins, Consuelo (2004). *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Lobo, Júlio César. (2007). *Cultura nordestina, sociedade carioca: Representações de migrantes nordestinos na chanchada, 1952-1961*. In *Sociedade e Cultura* (v.9, pp. 161-172), <https://doi.org/10.5216/sec.v9i1.226>.

Morettin, Eduardo (2006). *O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro*. *Revista História: Questões & Debates* (Vol. 38 pp. 11-42). <https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/2713/2250>.

Prado, Luiz Carlos Delorme & Earp, Fábio Sá (2003). *O milagre brasileiro: crescimento acelerado, integração internacional e concentração de renda (1967-1973)*. In Ferreira, Jorge & Delgado, Lucilia de Almeida (Orgs.). *O Brasil republicano – o tempo da ditadura* (vol. 4). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Rocha, Glauber (2011). *Uma estética da fome*. Gênova, 1965. In: *Cinema Ensaaios Fundamentais*. Sergio Cohn (Org.), Rio Janeiro, Azougue Editorial.

Schwarcz, Lilia Moritz & Goldstein, Ilana S. (2008) *Caderno de Leituras: O universo de Jorge Amado*. Companhia das Letras, São Paulo.

Vale, Ana Lia F., Lima, Luís Cruz & Bonfim, Maria Geovaní (2004). *Século XX: 70 anos de migração interna no Brasil*. Revista *Textos e Debates* (Vol. 7, s/p). <https://revista.ufr.br/textosedebates/article/view/1027/841>.

Xavier, Ismail. (2013). *Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna*. Revista *Comunicação & Informação* (Vol. 7, pp. 180-187), <https://doi.org/10.5216/c&i.v7i2.24304>.

# MEMÓRIA E DISCURSO: UMA ABORDAGEM SEMIÓTICA DA MEMÓRIA EM EXPOSIÇÕES

**Fábio Pereira Cerdera**

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Brasil

<https://orcid.org/0000-0002-7130-4891>

## 1 INTRODUÇÃO

Neste capítulo, propomos tratar de memória, acontecimento e discurso, investigando a relação dessas dimensões com a dinamização e a potencialização de valores culturais em instituições e ambientes expositivos. Mas de qual memória, acontecimento e discurso falamos? A partir de qual ponto de vista abordaremos esses conceitos? Decerto são termos com um longo percurso de desenvolvimento e que apontam para muitas direções e sentidos, a começar por memória, cuja polissemia sedimenta em sua evolução, contradições e diferentes usos no tempo:

“Memória” é um conceito das ciências sociais ou, mais precisamente, uma noção – amplamente polissêmica e, como tal, objeto de controvérsias – mobilizada por observadores e analistas. É também um fenômeno social, nomeado como tal por atores sociais e/ou políticos. Aí reside uma primeira dificuldade. De fato, o vocabulário da memória agora circula entre esferas de natureza diferente, científica, política, social, midiática. (Lavabre, 2007, p. 140).<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> “La ‘mémoire’ est un concept des sciences sociales ou plus précisément une notion – largement polysémique et, en tant que telle, objet de controverses – mobilisée par des observateurs et analystes. Elle constitue également un phénomène social, nommé comme tel par des acteurs sociaux et/ou politiques. Là réside une première difficulté. De fait, le vocabulaire de la mémoire circule maintenant entre des sphères de nature différente,

Identificamos nas palavras de Marie-Claire Lavabre, pelo menos dois campos de sentido que permeiam a noção de memória, quais sejam, um oriundo da experiência teórica e científica, e outro advindo da experiência prática e social, ou em outros termos, da “memória como um objeto *teórico*, conceitual, e como um objeto *real*, social” (Lavabre, 2007, p. 140).<sup>27</sup> Se no âmbito conceitual, a memória se manifesta como uma metalinguagem, instrumentalizada para ser capaz de ler o fenômeno social, por outro lado, como concretização de valores, ela se cristaliza por meio de diferentes planos de expressão e objetos, sincretizados ou não por diferentes linguagens (a fala, a escrita, uma edificação, um ritual, uma exposição etc). Ambos os sentidos são considerados no presente texto, seja o da possibilidade de enriquecimento conceitual a partir do ponto de vista teórico da semiótica,<sup>28</sup> seja o da análise de objetos como “lugares de memória” (Nora, 1993): traços, evocações fixadas de um passado, transformados em memória manifestada e institucionalizada, em memória cultural

scientifique, politique, sociale, médiatique.” (Todas as traduções deste capítulo foram realizadas pelo seu autor).

<sup>27</sup> “(...) ‘mémoire’ comme objet *théorique*, conceptuel, et comme objet *réel*, social (...)”.

<sup>28</sup> Referimo-nos à chamada semiótica francesa ou greimasiana, pertencente à Escola de Paris. Desenvolvida por Algirdas Julien Greimas (1917-1992), podemos definir a semiótica como uma teoria do texto. De forma mais precisa, como se costuma dizer, “daquilo que o texto diz – e dos procedimentos para que ele diga o que diz, caracterizada como uma teoria que procura dar conta dos processos de significação e dos mecanismos de construção dos sentidos” (Barros, 2013, p. 11). O conceito de texto, nesse caso, não se restringe ao texto verbal, mas igualmente a objetos constituídos por outros sistemas de significação, como o visual, o sonoro, o verbo-visual, dentre outros. Entendido assim como unidade de significação a ser analisada, o texto constitui-se pela articulação dos planos da expressão e do conteúdo, sendo o conteúdo, em particular, estudado através do modelo de análise semiótico denominado percurso gerativo de sentido, que é um simulacro de como o sentido se forma. Em última instância, de acordo com Greimas (2014), o projeto semiótico se dedica “à elaboração dos modelos de ordem gerativa (e não genética) aproximando-se, assim, da pesquisa dita operacional, cujo caráter ‘aplicado’ e enfoque central – a otimização dos procedimentos de geração – não devem escapar-lhe” (Greimas, 2014, p. 178).

“caracterizada por sua distância do cotidiano” (Assmann, 1995, p. 129)<sup>29</sup>. A resignificação de tais “lugares”, potencializada por um acontecimento que os transforme, pode persuadir e atualizar os seus vestígios. Se da memória coletiva (Halbwachs, 1990) herdamos um reflexo fixado nos objetos, se a memória vivida e comunicada se encontraria ausente nesse caso, por outro lado, os lugares de memória podem também desconstruir as interpretações, renovar as crenças e evocar e reinventar a memória a partir de um acontecimento como instante deflagrador.

Nora nos fala de dois tipos de acontecimentos:

De um lado os acontecimentos, por vezes ínfimos, apenas notados no momento, mas aos quais, em contraste, o futuro retrospectivamente conferiu a grandiosidade das origens, a solenidade das rupturas inaugurais. De outro lado, os acontecimentos onde, no limite, nada acontece, mas que são imediatamente carregados de um sentido simbólico e que são eles próprios, no instante de seu desenvolvimento, sua própria comemoração antecipada. (Nora, 1993, p. 25).

Tanto num quanto noutro caso, o sentido de acontecimento parece se referir a um evento ocorrido no passado, centrado num *alhores* como espaço e num *então* como tempo. Indica assim um acontecimento que só pode ser acessado retrospectivamente e, sobretudo, à distância. Logo, difere do acontecimento responsável pela memória vivida e concretizada em discurso, a qual é “caracterizada por sua proximidade com o cotidiano” (Assmann, 1995, p. 128 e 129).<sup>30</sup> Todavia, segundo Nora, em nenhum dos seus exemplos estaríamos, a rigor, no aqui e no agora do acontecimento: o “acontecimento fundador ou o acontecimento espetáculo (...) em nenhum caso o próprio acontecimento; admiti-lo dentro da noção significaria negar a especificidade” (Nora, 1993, p. 25).

---

<sup>29</sup> “(...) cultural memory is characterized by its distance from the everyday”.

<sup>30</sup> “(...) communicative memory is characterized by its proximity to the everyday”.

Paul Ricœur, como explica Anne Beyaert-Geslin (2017), também se utiliza do sentido de acontecimento como algo absoluto e irremediavelmente situado no passado, como aquilo que acontece uma única vez, sendo a sua reconstrução, por dizer, outro acontecimento:

Ricœur faz do conceito de acontecimento a pedra de toque de sua discussão sobre o tempo, mas, desde sua primeira menção, qualifica-o como *acontecimento histórico* situado resolutamente no passado. Ele então lhe atribui duas propriedades essenciais: a realidade passada do que aconteceu é uma propriedade absoluta [...] independente de nossas construções e reconstruções; os acontecimentos históricos sempre se referem a agentes humanos, o que introduz a ideia de uma diferença radical. Portanto, o acontecimento é para ele o que acontece apenas uma vez, poderia ter sido feito de outra forma (essa é apenas uma versão entre outras possíveis), e sempre se afasta dos modelos construídos. (Beyaert-Geslin, 2017, p. 59).<sup>31</sup>

Por outro lado, o acontecimento também pode ser abordado como um fenômeno impactante do presente. Esse acontecimento coloca o sujeito em suspensão, contrai o espaço, e faz cessar a duração do tempo, acontecimento para o qual o sujeito não se prepara. O acontecimento assim entendido pode potencializar imediatamente a memória, transformando-a posteriormente em discurso enunciado. Caracteriza-se por aquilo que simplesmente ocorre sem nenhum aviso e rompe com o fluxo do tempo, opondo-se à sucessão temporal

---

<sup>31</sup> “Ricœur fait du concept d'événement la pierre de touche de sa discussion sur le temps mais, dès sa première mention, le revêt du qualificatif d'*événement historique* qui le situe résolument dans le passé. Il lui attribue alors deux propriétés essentielles : l'actualité passée de ce qui est arrivé est une propriété absolue [...] indépendante de nos constructions et reconstructions; les événements historiques réfèrent toujours à des agents humains, ce qui introduit l'idée d'une différence radicale. Ainsi l'événement est-il pour lui ce qui n'arrive qu'une seule fois, aurait pu être fait autrement (ce n'est qu'une version parmi d'autres possibles) et fait toujours écart par rapport aux modèles construits”.

responsável pela instauração de estados de coisas, na qual se insere o acontecimento histórico. Por conseguinte, regido por uma lógica do inesperado, “o acontecimento não poderia seriamente ser *visado*, ou seja, antecipado. Dito de modo familiar: *quando a coisa acontece, já é tarde demais!* O acontecimento não pode ser *apreendido* senão como algo afectante, perturbador, que suspende momentaneamente o curso do tempo” (Zilberberg, 2011, p. 169). Jean-Claude Coquet (2013) discorre sobre o acontecimento no âmbito da linguagem verbal, observando que ele impõe à fala enquanto processo da língua, uma ultrapassagem de sua noção de simples ferramenta de comunicação, instaurando uma transformação no sujeito:

O sujeito é transformado, é por isso que se pode dizer que a linguagem não é somente uma ferramenta de comunicação (...), ela é um *operador de transformação*. Ocorre um “acontecimento de linguagem” quando as palavras perdem seu estatuto de “elemento distinto”, “são assimiladas” e, finalmente assumem uma nova combinação. (Coquet, 2013, p. 186).

O acontecimento sem nenhuma modulação e em seu grau máximo se afigura como a “*presença mesma* das coisas, sensível e imediata (...) é o torpor de uma presença pesada e muda (...) estado de ordem cataléptico ou hipnótico, mas que nos dois casos equivale a uma morte real, a do sentido” (Landowski, 2004, p. 111 e 112). A esse tumulto do sujeito e do sentido causados por uma desmedida intensidade sensível do acontecimento como instante, cabe à dimensão do inteligível<sup>32</sup> graduar e estabilizar, “para que o que se encontra no

---

<sup>32</sup> As dimensões do sensível e do inteligível, conceitos trabalhados pela semiótica tensiva (vertente da semiótica greimasiana), formam o espaço, “o lugar imaginário em que a intensidade – ou seja, os estados de alma (...) e a extensidade – isto é, os estados de coisas (...) unem-se uma à outra” (Zilberberg, 2011, p. 66). É por meio da modulação entre o sensível, dimensão do afeto e do acontecimento (onde as grandezas circulam de forma mais célere e tônica), e o inteligível, dimensão do discurso (onde as grandezas são estabilizadas e se apresentam de maneira mais átona), que enunciados e valores podem ser potencializados, consolidados e estocados virtualmente

‘campo’ perceptivo do sujeito possa enfim dar lugar a uma *presença viva* que faça efetivamente sentido (ou imagem)” (Landowski, 2004, p. 112). Somente a lógica do que nos é familiar, que pode ser definida semioticamente por um discurso implicativo, marcado pela estabilidade do conhecido, do estável, da convenção,<sup>33</sup> pode consolidar o que nos atinge de maneira imprevisível – e nos deixa sem ação e sem palavras – no corpo de referências que compõe a memória coletiva. O discurso como ato, processo de significação e retorno a um estado de ordem inteligível de uso das formas postas em memória, garante a tradução e legibilidade do acontecimento. A esse devir que, basicamente, potencializa a experiência para estocá-la como memória ou a convoca em discurso, a semiótica define como *práxis enunciativa*. Trata-se, por conseguinte dessa direção conceitual específica que se pretende desenvolver os termos apresentados nessas linhas iniciais.

## 2 MEMÓRIA DO DISCURSO

Assim como o conceito de identidade pressupõe e se articula semanticamente ao de alteridade (Landowski, 2012), ou, dito de outro modo, que seus processos “definem-se mais pelas diferenças que procuram marcar do que pelas semelhanças consigo mesmo” (Meneses, 2000, p. 94), a memória também se modula e tensiona em relação ao esquecimento, construindo-se como valor através da intensidade e da extensão dos investimentos conceituais e usos depositados nos objetos, sujeitos e situações. Como veículos de

---

como memória coletiva para, ou serem atualizados em novos atos discursivos, ou esquecidos e apagados, desaparecendo como memória.

<sup>33</sup> O discurso implicativo opera com a regra, o conforto, o esperado, com o que pode ser explicado e “tem como pivô o *porque*” (Zilberberg, 2004, p. 18), a exemplo de: “ele se afogou *porque* não sabe nadar” (Zilberberg, 2011, p. 99). Ao discurso implicativo se opõe o discurso concessivo, caracterizado pela surpresa, pelo inesperado, pelo desconforto, pelo que não tem explicação, enfim, pela ruptura, tendo “como pivô o *embora*” (Zilberberg, 2004, p. 18): “ele se afogou *embora* soubesse nadar” (Zilberberg, 2011, p. 99). Portanto, podemos dizer semioticamente que o acontecimento como ocorrência no presente, demasiadamente próximo e ainda por ser compreendido por um sujeito, opera concessivamente, ao passo que o acontecimento histórico, confortavelmente distante e já explicado, opera implicativamente.

memória em constante transformação, sujeitos e objetos podem assumir os papéis de excluir, de triar, ou de assimilar, de misturar determinados valores em detrimento de outros, de forma mais ou menos acentuada.

Com efeito, os valores atribuídos aos objetos como lugares de memória não são fixos. Ao contrário, são dinâmicos, haja vista que são selecionados e atualizados dentro de um processo de significação, e variam em função da situação e do grupo social: “memória não pode ser objeto de ‘resgate’, pois ela não pode ser confundida com os suportes pelos quais indivíduos, grupos e sociedades constroem e continuamente reconstruem (sempre em função das necessidades impostas pelas situações) uma auto-imagem de estabilidade e permanência” (Meneses, 2000, p. 93).<sup>34</sup> A dimensão social da memória se dá justamente nessa economia, por vezes, num embate cultural que pode recuperar e fazer emergir valores que traduzem e ressemantizam a manutenção de culturas centrais e dominantes no seio de culturas periféricas e sem visibilidade (Lotman, 1996). Por outro lado, pode também facultar o declínio, o esquecimento, e o apagamento das primeiras, promovendo a ascensão e realização de culturas anteriormente subjugadas e inferiorizadas. Consciente de que a memória se estabelece por oposição e por sua diferença gradual em relação aos processos de esquecimento, Meneses esclarece: “Além disso, mais que mecanismo de registro e retenção, depósito de informações, conhecimento e experiências, a memória é um

---

<sup>34</sup> Não só identidade e memória são formadas dinamicamente pelos valores investidos e não podem ser confundidas com os revestimentos materiais que as concretizam em objetos. Para Dormaels (2011) o sentido de patrimônio também se constitui a partir da atualização dos valores que conferem distinção aos objetos, não se fixando e não tendo necessariamente a ver com eles: “La identidad es vinculada al patrimonio, o sea, no al objeto sino a los valores patrimoniales y a las representaciones simbólicas. Por eso, el patrimonio se puede definir como la producción de una significación para uno o varios grupos sociales, en un momento dado, con el fin de definir su identidad colectiva.” (“A identidade está ligada ao patrimônio, isto é, não ao objeto, mas aos valores patrimoniais e às representações simbólicas. Por esse motivo, o patrimônio pode ser definido como a produção de uma significação para um ou vários grupos sociais em um dado momento, com o intuito de definir sua identidade coletiva”) (Dormaels, 2011, p. 12).

mecanismo de esquecimento programado” (Meneses, 2000, p. 93). Essa assertiva põe em relevo o papel do esquecimento e sua interdependência com a memória na construção e disseminação de valores, o que nos leva a ponderar que “a atividade de esquecer é mais proeminente que a atividade de armazenar” (Mourão & Faria, 2015, p. 786).

Ressaltamos a centralidade das noções de relação e diferença nessas considerações, intimamente vinculadas à noção de valor. Para Saussure (2000), no que concerne à língua, o valor se define dentro de um sistema de relações, o qual rege os termos como unidades isoladas: “na língua só existem diferenças (...) o que haja de idéia ou de matéria fônica num signo importa menos que o que existe ao redor dele nos outros signos (...) essa confrontação (...) engendra um sistema de valores” (Saussure, 2000, p. 139). Ao abordar identidade e alteridade, Landowski (2012) explica a importância dessas noções para o método semiótico, ao mesmo tempo em que exemplifica de forma objetiva os conceitos:

(...) é o princípio do primado epistemológico da *relação* sobre os termos que está na base do procedimento semiótico, tanto como projeto de construção de uma teoria geral da significação quanto como método de análise dos discursos e das práticas significantes. Porque, para que o mundo faça sentido e seja analisável enquanto tal, é preciso que ele nos apareça como um universo articulado – como um sistema de relações no qual, por exemplo, o “dia” não é a “noite”, no qual a “vida” se opõe à “morte”, no qual a “cultura” se diferencia da “natureza”, no qual o “aqui” contrasta com um “acolá” etc (...) o principal, em todos os casos, é o reconhecimento de uma *diferença*, qualquer que seja sua ordem. Só ele permite constituir como unidades discretas e significantes as grandezas consideradas e associar a elas, não menos diferencialmente, certos valores, por exemplo, de ordem existencial, tímica ou estética. (Landowski, 2012, p. 3).

Em uma exposição, adotando o sentido ampliado de texto da semiótica, os valores também serão apreendidos em função da

totalidade das relações, das diferenças estabelecidas na tecitura que orienta as peças exibidas, nos caminhos concebidos e materializados pelo texto expográfico, como já abordamos em outro trabalho.<sup>35</sup> Todavia, a diferença como fenômeno sensível se estabelece para além da simples oposição. Antes, possui orientação, faz parte de um *continuum* que articula os modos pelos quais o sentido nos afeta. Assim, é a partir da gradação do sentido, da modulação da “*presença mesma das coisas*” como algo extremamente impactante, em relação à “*não-presença*” – onde “o mundo ‘significa’, mas o sujeito se separa, classifica-o, etiqueta-o e renuncia a senti-lo, a ‘compreendê-lo’ na sua alteridade fundamental” (Landowski, 2004, p. 111) –, que uma expografia pode encontrar os percursos para se manifestar de forma eficaz como discurso de memória. Um maior ou menor acento ou uma maior ou menor extensão da presença de uma memória, pode significar um maior ou menor grau de esquecimento de outras memórias, como exemplifica Ricœur: “quem fixa o olhar num aspecto do passado – a Ocupação – se torna cego a outro – o extermínio dos judeus” (Ricœur, 2007, p. 458). Guardadas as devidas proporções, esse parece ser o caso da museografia adotada para o Museu da Inconfidência, em Ouro Preto, e para o Museu do Ouro, em Sabará, Minas Gerais, que excluem ou minimizam em suas narrativas a presença do negro, demonstrada em análise de Barbosa (2018). Nesse sentido, uma difusão átona de determinados valores, mas com um grande número de ocorrências, pode por reiteração, criar um efeito de sentido de verdade e reforçar uma memória falaciosa construída pela manipulação do saber, como na propagação do mito da democracia racial no Brasil.

Tais situações são fortemente determinadas pela construção de narrativas que engendram discursos axiologicamente positivos aos grupos políticos e étnicos dominantes. Essas narrativas operam pelo que podemos chamar de “memória manipulada”, tipo de memória que consiste “em uma manipulação concertada da memória e do esquecimento por detentores de poder” (Ricœur, 2007, p. 93). Dentro de uma tipologia da memória proposta por Ricœur, cada memória trabalha o esquecimento por graus de intensidade distintos: a memória

---

<sup>35</sup> Cf. Cerdera, F. P. (2018, abril). Coleção como discurso. *Anais do II Simpósio Científico ICOMOS BRASIL*, Belo Horizonte, BH, Brasil, 2.

manipulada é um tipo de abuso de memória classificada como “memória instrumentalizada” (que trabalha por meio de uma seleção narrativa), diferente da “memória impedida”, mais profunda, (patológica, fruto de um acontecimento impactante), e da “memória obrigada”, ou “esquecimento comandado” (resultante de um dever, como a anistia), localizada num patamar mais manifesto. Ricœur explica assim essa escala:

(...) proponho uma grade simples de leitura, a qual, mais uma vez, comporta um eixo vertical dos graus de manifestação e um eixo horizontal dos modos de passividade ou de atividade (...) o esforço de recordação tem seus graus numa escala do árduo, como teriam dito os Medievais (...) Ao recortar assim duas regras de classificação, do mais profundo ao mais manifesto, do mais passivo ao mais ativo, também recortamos, sem preocupação excessiva com a simetria, a tipologia dos usos e dos abusos: memória impedida, memória manipulada, memória obrigada. (Ricœur, 2007, p. 93).

Assim, por conformar-se à subjetividade dos valores sensíveis, a memória impedida tenderia a uma intensidade maior em sua presença, sendo por isso mais difícil de ser processada e transposta, como nos casos em que a memória coletiva está associada a traumas de guerra ou a regimes opressores. Por outro lado, a memória obrigada, comportando valores mais inteligíveis e menos céleres, seria pautada por uma intensidade menor, a exemplo de discussões em torno de políticas públicas para o reconhecimento da memória cultural de grupos simbolicamente excluídos. A despeito desses tipos se inter-relacionarem, a modulação de suas presenças explica por ora a oposição articulada dos termos “profundo” vs. “manifesto”, como polos dessa escala.

Em semiótica, a manipulação é um conceito com significado específico, e sua valorização positiva ou negativa dependerá de cada discurso. Situada num nível intermediário do sentido, o nível

narrativo,<sup>36</sup> a manipulação poderia ser analisada em todos os tipos que integram a escala de Ricœur, uma vez que na concepção semiótica todos os textos contemplam uma dimensão narrativa e, por conseguinte, uma etapa de manipulação. A manipulação semiótica integra as formas, estruturas elementares e enunciados que compõem a memória discursiva da coletividade. É uma fase inicial da sequência narrativa semiótica em que um destinador manipula um sujeito, fazendo-o querer, ou impondo-lhe um dever, levando-o a adquirir a competência necessária para a realização de uma ação: “Na fase de manipulação, um sujeito age sobre outro para levá-lo a querer e/ou dever fazer alguma coisa” (Fiorin, 2008, p. 29). Considerando somente esse nível de análise, é plausível ressaltar que equipamentos culturais, públicos ou privados, responsáveis pela conservação, pesquisa e, sobretudo pela difusão da memória coletiva, são destinadores-manipuladores institucionais – no uso específico que a semiótica faz do termo – que inscrevem a adesão de seus destinatários visitantes nos valores disseminados ao longo do discurso narrativo de suas expografias. Tendo em conta que a exibição de objetos remonta às salas ou gabinetes de curiosidades medievais e ao surgimento das galerias no século XVI (Choay, 2006, p. 51 e 52), o texto expositivo se mostra então como um dos meios mais tradicionais por meio do qual se manipula a memória cultural coletiva e, em razão desse fato, tem grande responsabilidade e papel relevante na construção de identidades, podendo propagar discursos de exclusão ou de participação.

Em museus, em termos gerais, dois processos de construção da memória associados a dois grandes tipos museológicos estão na base da manipulação do conhecimento, o “museu-narrativa” e o “museu-informação” (Gonçalves, 2009). São dois tipos institucionais que tendem para dois dos regimes de sentido apontados por Landowski – a

---

<sup>36</sup> O nível narrativo pertence ao modelo de análise semiótico do conteúdo, denominado percurso gerativo de sentido. Nesse modelo, o sentido pode ser apreendido em um percurso que vai de um patamar mais simples, abstrato e profundo, até um patamar mais complexo, concreto e superficial. O percurso gerativo é obviamente um simulacro metodológico, ou seja, um modelo teórico de análise que propõe a desconstrução do sentido de um texto em vários níveis de produção os quais se adensam progressivamente. São eles: os níveis fundamental, narrativo e discursivo.

saber, a presença viva e a não-presença, respectivamente. De um lado, o museu-narrativa, que inscreve em seu espaço um ponto de vista regido predominantemente pela subjetividade, pela presença viva das marcas da voz em primeira pessoa, que sugere uma memória individual e imprecisa. Os museus casas nos parecem um bom exemplo desse tipo. Neles, a abundância, a profusão de objetos díspares, promove o aparecimento de relações imprevistas e parecem fruto da organização de um *bricoleur*. A surpresa é a tônica de tal arranjo, que conduz a um efeito de sentido de acontecimento, de aparecimento do conjunto. Tal dispositivo de organização tende à intensidade, e está presente em alguns arranjos expográficos do Museu Afro Brasil, em São Paulo. Somado aos andares que o visitante precisa transpor através de rampas e a grande quantidade de objetos expostos, o espaço acaba por concretizar discursivamente o tema da complexidade e da riqueza cultural étnica, marcados pelos signos da opulência e da variedade.

O tipo museu-informação, como polo oposto, marcado pelo conceito de comunicação, aproxima-se da objetividade, da não-presença, mas contempla a polifonia do Outro, a memória cultural de muitos grupos e, pelo excesso de inteligibilidade, tende a categorizar e afastar o visitante enunciatário da dimensão sensível do texto expositivo. Como trabalha com uma densidade sêmica acentuada, o visitante apreende o produto final de uma elaboração discursiva pautada mais pela lógica do esperado, tendo uma participação mais restrita no processo de construção do conhecimento. Um museu de ciência como o Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST), no Rio de Janeiro, abrange em parte os traços desse tipo,<sup>37</sup> especificamente, a quantidade e complexidade de informação contida nos agrupamentos, e a lógica espacial e temporal mais linear e sucessiva, que marcam o inteligível e servem à estabilidade da informação. O sincretismo dessas duas lógicas é algo corrente e salutar para o estabelecimento de um ritmo no texto expositivo, todavia, para Meneses (2000), o avanço e

---

<sup>37</sup> Tendência atenuada, desde 2019, com a inauguração de espaços imersivos que aproximam o visitante do sensível: <https://revistagalileu.globo.com/Ciencia/Espaco/noticia/2019/05/museu-de-astronomia-do-rj-ganha-novos-espacos-imersivos-e-interativos.html>

domínio da informação nos museus é objeto de preocupação, pois afasta o conhecimento do horizonte do visitante:

Vejo, contudo, com apreensão, o desvinculamento cada vez maior que o museu entre nós está estabelecendo com o campo do conhecimento. Nessas condições, o horizonte da educação se reduz até a inviabilidade, deixando espaço para a simples informação. Enquanto a *informação* for a preocupação dominante dos museus, asfixiando a formação (obrigatoriamente *crítica*) num oceano indistinto de informações, que missão educativa estará sendo cumprida? (Meneses, 2000, p. 96).

Como salienta Gonçalves, uma “solução ideal” (2009, p. 184) não estaria numa simples combinação das práticas e papéis vinculados a esses dois tipos de museus, mas por certo passaria pela modulação deles. Nessa articulação, também estariam presentes os dois modos históricos de organização que Cintrão (2010) define como mais acumulativo (com agrupamentos mais concentrados e discurso mais concessivo) e menos acumulativo (com conjuntos mais difusos e discurso implicativo). Como esses tipos institucionais e dispositivos de organização gerais são apenas um ponto de partida, há situações de interação que os ampliam, mantendo parte de seus traços espaciais e temporais. As montagens das Bienais de Arte de São Paulo, ao conjugarem no espaço amplo da edificação do Pavilhão [Ciccillo Matarazzo](#) do [Parque do Ibirapuera](#), a alternância de conjuntos concentrados de obras, e a difusão linear de outros, acrescidos do conteúdo mais ou menos acelerado das obras, promovem ritmo e adesão que vão, da temporalidade sucessiva que caracteriza a estabilidade do conhecido, à temporalidade condensada do acontecimento, marcada pela surpresa e pelo inesperado.

Como um processo dinâmico, a memória coletiva realiza-se em discurso. Por outro lado, também adquire, potencializa e consolida novas formas a serem discursivizadas, descartando outras que são apagadas. Daí Meneses (2000) postular que a memória não pode ser confundida com seus suportes, virtualizando-a totalmente, ou Nora (1993) afirmar que a função dos “lugares de memória” é “materializar o imaterial”, frisando “sua aptidão para a metamorfose” (Nora, 1993, p.

22), convertendo e realizando a memória em produtos. Isso evidencia a natureza profunda da memória e a manifestação de suas estruturas operadas pelo discurso. Desse modo, podemos falar de uma memória coletiva do discurso composta de formas, grandezas, enunciados, os quais são arquivados num modo de existência virtualizado. Tais formas, que constituem o “passado” do discurso, ao se fixarem pelo uso, ficam disponíveis para serem acionadas no ato de enunciação produtor de qualquer enunciado: “Diferentemente das frases consideradas isoladamente, o discurso parece ter uma verdadeira ‘memória’. Ao contrário daqueles que veem uma simples concatenação de enunciados, reconhecemos que, inscritos na continuidade do discurso, cada enunciado mantém, de fato, os traços de um ‘passado’” (Greimas & Courtés, 1986, p. 137).<sup>38</sup>

As formas semióticas que integram a memória do discurso (estruturas semânticas e narrativas) ganham estatuto de realidade, na medida em que são postas em discurso, no instante em que são convocadas e “convertidas em ‘operações’” (Fontanille & Zilberberg, 2001, p. 173), em processos pela enunciação,<sup>39</sup> instância responsável pela “mediação entre o atualizado (em discurso) e o realizado (no mundo natural)” (Fontanille & Zilberberg, 2001, p. 172). Esse devir que põe em jogo formas previsíveis consolidadas pelo uso, assim como as atualiza, as transforma, as ressignifica, de maneira mais ou menos intensa a partir do corpo de referências disponibilizado pela memória cultural, é chamado pela semiótica de práxis enunciativa:

A práxis enunciativa administra essa presença de grandezas discursivas no campo do discurso: ela convoca ou invoca no discurso os enunciados que compõem o campo. Ela os assume mais ou menos, ela lhes atribui graus de intensidade e uma certa quantidade. Ela

---

<sup>38</sup> “A la différence des phrases considérées isolément, le discours semble posséder une véritable ‘mémoire’. A l’inverse de tous ceux qui ne voient en lui qu’une simple concaténation d’énoncés, nous reconnaissons au contraire que, inscrit dans la continuité du discours, chaque énoncé y garde, en fait, les traces d’un ‘passé’”.

<sup>39</sup> Fiorin (2008) explica que a “enunciação é o ato de produção do discurso, é uma instância pressuposta pelo enunciado (produto da enunciação).” (Fiorin, 2008, p. 55).

recupera formas esquematizadas pelo uso ou, ainda, estereótipos e estruturas cristalizadas. Ela os reproduz tais como são ou as desvirtua e lhes fornece novas significações. Ela também apresenta outras formas e estruturas, inovando de forma explosiva, assumindo-as como irredutivelmente singulares ou propondo-as para um uso mais amplamente difundido. (Fontanille, 2007, p. 271 e 272).

Fontanille esclarece ainda que a práxis enunciativa é composta de pelo menos quatro operações existenciais, através das quais as grandezas e os enunciados circulam. A saber: o devir relacionado aos modos de existência virtual, atual, real e potencial:

Em termos de presença – isto é, em relação, ao mesmo tempo, aos aspectos espaciais e temporais –, a práxis enunciativa administra, entre outras coisas, o modo de existência das grandezas e dos enunciados que compõem o discurso: ela os apreende no estágio *virtual* (enquanto entidades pertencentes a um sistema), ela os *atualiza* (enquanto seres de linguagem e de discurso), ela os *realiza* (enquanto expressões), ela os *potencializa* (enquanto produtos do uso) etc. Os modos de existência, dos quais a práxis administra a distribuição e a variação, dizem respeito diretamente às relações entre sistema e discurso, já que o sistema é por definição virtual. (Fontanille, 2007, p. 273).

De acordo com o conceito da práxis enunciativa, a produção do sentido se estabelece na tensão entre as grandezas virtualizadas, modo que as converte em sistema, lugar de estoque da memória social das operações do discurso, e o modo como essas grandezas são realizadas, isto é, a materialização cultural da memória.<sup>40</sup> Os modos de existência

---

<sup>40</sup> Sobre a natureza e o devir dos modos de existência da práxis enunciativa, Fontanille e Zilberberg esclarecem ainda que: “Os modos virtualizado e potencializado correspondem ambos ao estado latente das formas disponíveis, à linguagem ‘em potência’, segundo Guillaume, ao sistema,

virtualizado e realizado, como fases pontuais de repouso da memória e das operações do discurso no processo, são os mais estáveis e átonos, enquanto os modos atualizado e potencializado são os mais tônicos. Esses dois últimos, por serem justamente os responsáveis, respectivamente, pela emergência e aparecimento das grandezas “enquanto expressões”, ou pelo declínio, desaparecimento ou consolidação dos “produtos do uso”, são os mais dinâmicos e, portanto, operam as projeções ou transformações das grandezas e dos enunciados.

A memória comunicativa, memória oral manifestada no ato de enunciação verbal (com efeito de sentido mais subjetivo, pois apresenta as marcas vivas da presença do enunciador, as inflexões verbais e corporais, daquele que enuncia), e os produtos da memória, como lugares de memória enunciados (que tendem a um efeito de sentido mais objetivo, uma vez que os atos de enunciação que os originaram só podem ser pressupostos), exemplificam dois efeitos de memória que se distinguem pela forma como a memória do discurso é atualizada, realizada e interpretada. Decorre desse fato, essencialmente, a impressão de maior dinamismo e imprevisibilidade da memória comunicativa, que recupera os enunciados, combinando-os sucessivamente e quase sempre de modo distinto, o que impõe uma velocidade de apreensão do enunciatário necessariamente maior. Daí também a memória comunicativa ser interpretada como uma espécie de origem, não localizável e oposta aos “lugares.”

Citado anteriormente, o comentário de Coquet (2013) a respeito do acontecimento de linguagem corrobora esse ponto de vista. Algo dessa flexibilidade também é suscitada por Assmann (1995) no seguinte trecho: “A memória comunicativa não oferece um ponto fixo que a vincularia ao passado, sempre em expansão na passagem do tempo. Essa fixidez só pode ser alcançada através de uma formação

---

segundo Hjelmslev. Convém provavelmente distinguir o ‘virtual’, puro pressuposto sistêmico do discurso, e o ‘virtualizado’ (...) do ponto de vista da análise discursiva, porém, esses dois modos se superpõem de maneira exata, na medida em que – memória da coletividade (sistema virtual) ou memória das operações do discurso (grandezas virtualizadas) – ambos aparecem como memória da práxis enunciativa. Em contrapartida, os modos atualizado e realizado correspondem ao estado manifesto, à linguagem em ato, ao ‘processo’, segundo Hjelmslev” (Fontanille & Zilberberg, 2001, p. 175).

cultural e, portanto, está fora da memória cotidiana informal” (Assmann, 1995, p. 127).<sup>41</sup> De acordo com Halbwachs (1990), a memória coletiva tornada objeto se cristalizaria e se transformaria em história. Todavia, a continuidade da memória comunicativa na cultura material é operada pelo que Assmann (1995) conceitua como “memória cultural”. De modo semelhante à memória expressa diretamente através da linguagem verbal, a capacidade de materializar e ressemantizar discursos sobre os pontos fixos do passado, combinando grandezas e enunciados, produzindo novas interações entre os indivíduos, e fortalecendo os laços de memória e de identidade, viria igualmente do contato com a cultura material:

Ele [Halbwachs] provavelmente pensou que uma vez que a comunicação viva se cristalizou nas formas da cultura objetivada – seja em textos, imagens, ritos, edifícios, monumentos, cidades ou até paisagens – a relação do grupo e a referência contemporânea se perdem e, portanto, o caráter desse conhecimento como uma *memória coletiva* desaparece também. “*Memória*” é transformada em “*história*.” Nossa tese contradiz essa suposição. Pois, no contexto da cultura objetivada e da comunicação organizada ou cerimonial, existe uma estreita conexão com os grupos e sua identidade, semelhante à encontrada no caso da memória cotidiana. Podemos nos referir à estrutura do conhecimento, neste caso, como a “concretização da identidade.” (Assmann, 1995, p. 127).<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> “The communicative memory offers no fixed point which would bind it to the ever expanding past in the passing of time. Such fixity can only be achieved through a cultural formation and therefore lies outside of informal everyday memory.”

<sup>42</sup> “He probably thought that once living communication cristallized in the forms of objectivized culture – whether in texts, images, rites, buildings, monuments, cities, or even landscapes – the group relationship and the contemporary reference are lost and therefore the character of this knowledge as a *mémoire collective* disappears as well. ‘*Mémoire*’ is transformed into ‘*histoire*.’ Our thesis contradicts this assumption. For in the context of objectivized culture and of organized or ceremonial

Portanto, a concretização da memória e da identidade de um grupo através do modo como se disseminam os valores investidos nos objetos, alimentaria a conversão e a manutenção desses valores em memória. Quando manipulada primordialmente pela quantidade, por sua difusão nos objetos, a memória se constitui implicativamente e por meio de uma reiteração dos valores neles investidos: é fato, por exemplo, que os artistas e intelectuais modernistas brasileiros dedicaram-se à elaboração de um inventário cultural e à divulgação de referências nacionais representativas de determinados períodos, regiões, grupos e sujeitos, com o intuito de forjar uma imagem identitária e uma memória para a nação. Ao relativizar particularmente a produção do período imperial, os modernistas *manipularam* a memória cultural, buscando construir uma narrativa que euforizasse, que exaltasse referências coloniais e manifestações da chamada cultura popular, essa última, vista como o berço da nação.

Por esse prisma, a memória cultural se institui em especial por sua contínua afirmação no tempo e no espaço, bem como pelo número de ocorrências de traços semânticos em comum, capazes de garantir o sentido e a crença no discurso.<sup>43</sup> Assim, a quantidade, a espacialidade e a temporalidade, são dimensões que constroem a presença da memória cultural pela extensão do uso dos valores envolvidos. Por outro lado, como postulam Fontanille e Zilberberg (2001), a recorrência do uso pode tanto fortalecer, quanto automatizar e deteriorar a crença na identidade e conseqüentemente na memória: “a ritualização do fazer substitui a crença na identidade (...) ademais, ela pode aparecer tanto como uma degradação da crença (como uma ‘automatização’ que a dessemantizaria) quanto como um procedimento de restauração da crença” (Fontanille & Zilberberg, 2001, p. 254).

Em análise a respeito de uma série de ações e políticas de memória implementadas na França a partir dos anos 2000, para o

---

communication, a close connection to groups and their identity exists which is similar to that found in the case of everyday memory. We can refer to the structure of knowledge in this case as the ‘concretion of identity.’”

<sup>43</sup> Com relação aos modernistas, a produção de obras, manifestos, eventos, registros de manifestações culturais etc, forneceram a homogeneização necessária a seu discurso, a despeito de suas contradições.

combate aos discursos de ódio e de violência, Gensburguer e Lefranc (2017) descrevem os processos de institucionalização da memória com base na “convicção de que se lembrar de um passado dramático impede sua repetição e permite a formação de cidadãos tolerantes e pacíficos” (Gensburguer & Lefranc, 2017, p. 32).<sup>44</sup> A rigor, essas políticas se apoiam na premissa de que, mais do que se recordar ou saber, crer na memória e na identidade depende diretamente do incremento da extensão dos dispositivos de propagação da memória:

Na França, desde 2000, a criação dos dias nacionais conheceu uma verdadeira explosão (...) Entre 2000 e 2013, ou seja, em apenas treze anos, foram estabelecidos nove dias de memória (Gensburger, 2014) (...) A visita a museus, a sítios ou lugares ditos de “memória” também experimentou um crescimento considerável. Até a presente data, a França conta com mais de mil museus de história e nove “lugares de destaque da memória nacional”, incluindo dois relacionados à Primeira Guerra Mundial, cinco à Segunda e dois às guerras de descolonização. A esse respeito, a recente multiplicação de lugares de envergadura relacionados à memória do Shoah é particularmente exemplar. (Gensburguer & Lefranc, 2017, p. 32 e 34).<sup>45</sup>

Tamanho crescimento social da presença da memória cultural demonstra uma clara estratégia de persuasão assentada na difusão, na universalização da memória. Em contrapartida, a memória cultural

---

<sup>44</sup> “(...) conviction que se souvenir d’un passé dramatique empêche sa répétition et permet la formation de citoyens tolérants et pacifiés.”

<sup>45</sup> “En France, depuis 2000, la création de journées nationales a connu une véritable explosion (...) Entre 2000 et 2013, soit en seulement treize ans, neuf journées de mémoire ont été instaurées (Gensburger, 2014) (...) La visite de musées, de sites ou de lieux dits ‘de mémoire’ a également connu une croissance considérable. À ce jour, la France compte plus de mille musées d’histoire et neuf ‘hauts lieux de la mémoire nationale’, dont deux relatifs à la première guerre mondiale, cinq à la seconde et deux aux guerres de décolonisation. À cet égard, la multiplication récente de lieux d’envergure relatifs à la mémoire de la Shoah est particulièrement exemplaire.”

também pode ser configurada mediante o grau de intensidade com que os valores nos atingem. Nesse caso, a força, interseção do andamento e da tonicidade de um acontecimento, constrói a presença da memória pela intensidade.<sup>46</sup> Regida pelos signos da intensidade, do acontecimento, as exposições modernistas, sobretudo a que integrou a Semana de Arte Moderna de 1922, resultou num efeito impactante, desconcertante, sobre o imaginário cultural brasileiro. Como foi um evento que concentrou as ideias e a produção dos modernistas, teve por isso um grau de presença maior do que outras práticas que cercavam o grupo.

A estratégia de persuasão através do sensível para as questões que envolvem a memória é uma via que, consoante às ações da ordem do inteligível, pode acentuar percepções e provocar transformações de interpretação no visitante. No âmbito ainda das políticas de combate aos discursos de intolerância na França, Gensburguer e Lefranc (2017) expõem que, a cada oportunidade, as instituições asseveram que “a confrontação com o passado e a imersão na memória ofertada aos visitantes devem, por um lado, induzir uma transformação de seu comportamento social em direção a uma maior tolerância e cidadania e, por outro lado, pacificar as relações sociais” (Gensburguer & Lefranc, 2017, p. 35).<sup>47</sup> A interação do sujeito com uma prática imersiva de museografia, põe em relevo um aspecto comum às experiências com a intensidade do sensível: o deslocamento desse sujeito, de uma situação confortável, esperada, previsível, familiar, marcada pelos discursos

---

<sup>46</sup> Zilberberg (2011) explica assim as subdimensões que compõem a intensidade e a extensidade: “O relevo emprestado à intensidade e à extensidade justifica-se por suas respectivas constituições: (i) a intensidade une o andamento e a tonicidade; (ii) a extensidade, a temporalidade e a espacialidade. A intensidade não é alheia à noção – para sempre obscura – de *força*, mas, como seu *ser* é um *fazer*, e provavelmente ‘nada além disso’, como ela faz sentir seus efeitos, estes podem ser medidos em sua qualidade de subitaneidade, de ‘precipitação’ e de energia; (...) A extensidade diz respeito à extensão do campo controlado pela intensidade (...)” (Zilberberg, 2011, p. 69).

<sup>47</sup> “À chaque fois, ces institutions et leurs promoteurs réaffirment avec force la manière dont la confrontation avec le passé et l’immersion dans la mémoire proposée aux visiteurs doivent, d’une part, induire une transformation de leurs comportements sociaux vers davantage de tolérance et de citoyenneté et, d’autre part, pacifier les rapports sociaux.”

implicativos. Gensburguer e Lefranc (2017) comentam essa estratégia de persuasão em museus, que pretende projetar o sujeito em direção ao espaço, ao tempo e à identidade do Outro:

Seja em graus variados, na França como em outros lugares, esta museografia contemporânea da memória compartilha características formais. Destina-se a indivíduos que, através de uma experiência de visita mais frequentemente concebida como imersiva, sentem emoções e compreendem a jornada de uma vítima em particular. Pioneiro nessa área, o Museu Memorial do Holocausto dos Estados Unidos, em Washington, proporia já em 2001 a cada visitante, emprestar aleatoriamente, no horário da visita, o passaporte e, portanto, a identidade de uma “vítima”, de um “executor”, ou de uma “testemunha.” (Gensburguer & Lefranc, 2017, p. 36 e 37).<sup>48</sup>

Nesse enunciado expográfico, o visitante se projeta na “figura do inesperado, o acontecimento” (Zilberberg, 2011, p. 169), nas transformações mais ou menos intensas dos percursos narrativos estabelecidos pela montagem. Ainda na linha das instituições que servem a políticas de memória para a construção de valores de tolerância e de pacificação, o Museu dos Crimes de Genocídio Tuol Sleng, no Camboja, é uma experiência do tipo imersiva em que as marcas do regime do [Khmer Vermelho](#) estão tanto nos objetos tratados expograficamente, quanto na própria edificação do museu e no seu entorno, originalmente uma escola que foi transformada pelo Khmer em unidade prisional. Em museografias como essas, nas quais o

---

<sup>48</sup> “Fut-ce à des degrés variables, en France comme ailleurs, cette muséographie contemporaine de la mémoire partage des caractéristiques formelles. Elle s’adresse à des individus qui, à travers une expérience de visite le plus souvent conçu comme immersive, vont ressentir des émotions et comprendre le parcours de telle ou telle victime, elle-même individualisée. Pionnier en la matière, le musée de l’Holocauste de Washington (United States Holocaust Memorial Museum) proposait déjà en 2001 à chaque visiteur d’emprunter au hasard, le temps de la visite, le passaport et donc l’identité d’une ‘victime’, d’un ‘bourreau’ ou d’un ‘témoin.’”

ritmo expositivo articula momentos mais ou menos céleres e tônicos, a concessão aos acontecimentos que atravessam a exposição não impede, no entanto, que superada a celeridade imposta pela interação, o tempo ordinário se reestabeleça e que o “acontecimento entre pouco a pouco nas vias da potencialização, isto é, primeiramente, na memória, depois, com o tempo, na história, de maneira que, *grosso modo*, tal acontecimento ganhe em legibilidade, em inteligibilidade, o que perde paulatinamente em agudeza” (Zilberberg, 2011, p. 169).

Acredita-se que nesse tipo específico de museografia, a experiência simulada de se projetar mais ou menos no lugar do Outro, alterando, portanto, o ponto de vista do visitante, terá como consequência positiva uma potencialização e estabilização mais eficaz dos valores em memória. Há obviamente críticas ao uso mais ou menos enfático do sensível como estratégia para mediar a memória em exposições, dentre as quais, a de que a função desses aparatos para potencializar as lições do passado não cumpriram totalmente o seu propósito, servindo, para uma parcela dos visitantes, apenas como um meio momentâneo para se afirmarem publicamente, criando uma impressão de adesão, um efeito de sentido de adesão aos valores humanistas difundidos. Em última análise, longe do acontecimento como algo “perturbador” (Zilberberg, 2011), como presença de efeito “cataléptico” e que pode conduzir à morte do sentido (Landowski, 2004), ao estado traumático de disjunção com a memória, como na “memória impedida” (Ricœur, 2007), os discursos de memória em exposições devem buscar, por outro lado, a “*presença viva*” (Landowski, 2004) conciliadora de valores, advinda da regulação, da harmonização em graus diversos entre o acontecimento, presença extrema, e o discurso como não-presença, como mera informação.

### 3 DISCURSOS DE MEMÓRIA

O museu, equipamento cultural especializado destinado a lançar luz sobre saberes, práticas, objetos e sujeitos, cumpre o papel institucional de mediador social e de legitimador de culturas através de basicamente duas operações museais. Essas operações incidem diretamente nas inflexões entre memória e esquecimento, quais sejam, a exposição e a patrimonialização de objetos: “podemos dizer que o estabelecimento da matriz institucional do museu está no cruzamento

de uma dupla emergência: a da exposição e o do patrimônio” (Davallon, 1992, p. 106).<sup>49</sup> Afastando-se da abordagem clássica que concebe o museu funcionalmente (pesquisa, conservação e apresentação de objetos), Davallon se concentra na definição institucional de museu, focando sobremaneira em sua função mediadora. A partir da abordagem institucional, Davallon evidencia: (i) a operação de patrimonialização dos objetos, baseada principalmente no saber específico da área de conhecimento da instituição, no discurso sábio que legitima e manipula os objetos simbolicamente, institucionalizando um novo estatuto para os objetos; (ii) a transformação pedagógica e, por que não dizer também, epistemológica, que atualiza e estabelece novas relações e sentidos para os objetos ao serem apresentados no espaço social de uma exposição. Vale lembrar que essa operação em particular não é exclusiva dos museus, ocorrendo em outras instituições culturais que também tratam os objetos a partir de diretrizes e práticas específicas.

Destacamos a íntima ligação de ambos os processos com a instauração dos discursos de memória em museus. A partir deles, os objetos são descolados de seus valores simbólicos de origem e de seus valores práticos de uso, pelo caráter de excepcionalidade ou de representatividade que contenham, por seus traços significativos em termos artísticos, de memória ou de história. Ao serem transpostos ou recontextualizados (Marandino, 2004) para o espaço museal, os objetos, e os saberes e práticas a eles relacionados, suas memórias, recebem outros investimentos de sentido que os atualizam. Quando introduzidos no espaço expositivo, seus saberes e práticas de origem não são exatamente simplificados ou em parte suprimidos, mas, como em um saber ensinado, são, ao contrário, recriados, reconstruídos, constituindo um novo saber que os atualizam e realizam, conferindo-lhes o papel de rematerialização de seus sentidos.

Os objetos, que são textos em si mesmos, e que possuem materialidade capaz de carregar as marcas de seus percursos práticos, recebem um novo papel ao figurarem na cena prática de uma

---

<sup>49</sup> “Dans cette perspective – et, il faut le préciser, au point actuel des recherches en la matière –, on peut dire que la mise en place de la matrice institutionnelle du musée est à la croisée d’une double émergence : celle de l’exposition et celle du patrimoine.”

exposição, concebida como estratégia de mediação pela conjunção de diversas práticas profissionais. Como consequência, os objetos assumem um novo comportamento e um novo *éthos*, decorrente do espaço institucional no qual se inserem. Um exemplo ingênuo permite compreender que os objetos podem cumprir papéis distintos e que recebem investimentos semânticos específicos, dependendo da situação semiótica em que se inserem: um objeto artístico, em sua tradicional cena prática de produção, o ateliê, relaciona-se com ferramentas, com outros objetos com papéis distintos e com um sujeito que os manipula a partir de saberes específicos, tendo o objeto artístico um papel concentrador da gênese material e da geração dos valores artisticamente enunciados. O mesmo objeto, ao adentrar de forma permanente em um museu de arte, receberá um tratamento, fruto de uma conjuntura de práticas particulares dessa instituição e da exposição em especial (classificação do objeto no acervo/coleção, se necessita de intervenções de conservação ou restauração exclusivas, seu papel e momento no percurso expositivo, nicho temático, como será agrupado, iluminado etc), e demandará um tipo de interação condizente com um objeto de arte, com as coerções do espaço destinado a recebê-lo (quais interações corporais solicita, momentos de distanciamento e aproximação, tempo dedicado à apreciação, se pode ser acessado livremente ou se respeita a uma sequência e orientação etc), bem como com o sujeito a interagir.<sup>50</sup> Como demonstra

---

<sup>50</sup> Davallon (1992) explica simplificadaamente essa atuação dos objetos sobre os sujeitos no espaço do museu: “um visitante terá que adotar atitudes e ações diferentes, dependendo se ele está em frente a pinturas exibidas em um museu de arte ou em frente a dispositivos interativos em um museu de ciências. O museu é, portanto, o local de ações ‘ritualizadas’, ou seja, reguladas com precisão e agrupadas de acordo com sequências de gestos significativos, como gestos de contemplação, consulta, conservação, etc. Além disso, cada gesto corresponde a atores sociais bem especificados: visitantes, conservadores, especialistas ou administradores.” (“un visiteur devra adopter des attitudes et effectuer des actions différentes selon qu’il sera face à des peintures exposées dans un musée d’art ou face à des interactifs dans un musée de sciences. Le musée est ainsi le lieu d’actions ‘ritualisées’, c’est à-dire à la fois réglées avec précision et regroupées selon des séquences de gestes signifiants tels que les gestes de contemplation, de consultation, de conservation, etc. De plus, chaque geste correspond à des acteurs sociaux bien

Beyaert-Geslin (2009), considerar simplesmente a forma e a função do objeto é insuficiente numa situação de interação que envolve muitas variáveis, tendo em vista que cada objeto impõe um fazer, que cada objeto faz fazer. Numa exposição, o fazer de um objeto modaliza, modifica o fazer de outros objetos e dos sujeitos de maneira mais ou menos intensa ou extensa, em virtude de seu papel dentro dessa prática social.

A recontextualização na esfera dos objetos artísticos é institucionalmente sancionada a partir do saber daqueles que produzem e dos especialistas, e/ou da crítica e do gosto do público (mais comum nos objetos tradicionais). Todavia, a instituição pode também assumir um objeto a partir de uma construção de sentido radicalmente nova (como no caso de objetos contemporâneos ou não fixados no sistema da cultura)<sup>51</sup> ou por uma imposição ou dever de memória. No primeiro caso, a instituição opta pela difusão estável dos usos que definem, classificam, explicam ou simplesmente aderem ao objeto, sanção social que tende a valores universais, ou “valores de universo”. No segundo, opta ou é levada a optar, pela concentração e singularidade dos sentidos, sanção exclusivamente institucional com tendência aos “valores de absoluto”.<sup>52</sup> Se um quadro ou outro objeto artístico for patrimonializado e exposto em um museu de história ou de ciências, ou mesmo se for figurar num catálogo, site ou livro, será sancionado por saberes e valores diferentes dos do museu de arte, o

---

spécifiés : visiteurs, conservateurs, spécialistes ou administrateurs.”) (Davallon, 1992, p. 104).

<sup>51</sup> “O componente institucional se manifesta raramente de maneira autônoma: ele é em geral a sanção social da noção [de obra de arte]. Entretanto, graças a Marcel Duchamp, foi proporcionado aos amadores de arte do início do século XX de assistir a uma de suas epifânias. Tomemos seu *ready made* mais célebre: no momento em que *Fontaine* fez sua entrada no mundo da arte, se tratava essencialmente de uma obra de arte no sentido puramente institucional do termo.” (Schaeffer, 2004, p. 67).

<sup>52</sup> De acordo com Zilberberg (2004) “dois tipos de valores disputam a preferência dos homens: os *valores de absoluto*, voltados para a exclusividade e a unicidade, e os *valores de universo*, voltados para a difusão e a universalidade”, sendo que “os valores de absoluto despertarão sempre a suspeita de projetar um *excesso de distância* e os valores de universo, por sua vez, um *excesso de proximidade*.” (Zilberberg, 2004, p. 14 e 15).

que provavelmente acarretará em papéis e recontextualizações distintas. Enfim, a depender do saber que o sustenta e dos propósitos de seu uso, o objeto se fará ver de modo particular.

Considerada como uma espécie de discurso pedagógico, a operação que constitui os discursos museográficos e expográficos pode ser comparada a uma “transposição didática”, conceito discutido por Marandino (2004): “os conteúdos de saber designados como aqueles a ensinar são verdadeiras criações didáticas, suscitadas pelas necessidades do ensino. Esse trabalho de transformação de um objeto de saber em um objeto de ensino é o que ele [Chevallard] chama de transposição didática” (Marandino, 2004, p. 98).

O “saber a ser ensinado, para Chevallard, é legitimado epistemologicamente, e a legitimação social está submetida à legitimação epistemológica” (Marandino, 2004, p. 104), isto é, o saber de origem, no caso, científico, domina e instrui o saber pedagógico. No conceito de “recontextualização”, cunhado por Bernstein, que se debruça sobre a relação entre discursos, e particularmente sobre os mecanismos de produção e reprodução do discurso pedagógico, um discurso de competência, instrucional (equivalente ao saber ou discurso sábio da transposição didática), deve se amoldar a um discurso de ordem social, regulativo. Percebe-se que há nessas duas formas de recuperação do discurso, duas práxis enunciativas próprias que atualizam e acentuam os discursos de referência distintamente, pois, se a transposição deve transformar minimamente o discurso de competência, dando importância secundária ao contexto social a que deve se adaptar, na recontextualização o acento recairá no discurso regulativo de ordem social, responsável por transformar e adequar o discurso de competência.

A relação semiótica que se estabelece entre o discurso de competência e o social pode ser compreendida como um contrato na esfera dos discursos narrativos.<sup>53</sup> No nível narrativo de análise, um sujeito Destinador comunica ao Destinatário-sujeito a competência necessária para que ele realize uma determinada performance. Uma exposição, como uma prática de recontextualização do discurso destinador de competência, instrucional, que a sanciona socialmente e

---

<sup>53</sup> O contrato fiduciário, que narrativamente se estabelece entre o fazer persuasivo do Destinador e a adesão do Destinatário-sujeito.

epistemologicamente, é uma performance que deve fundar o seu percurso na adesão dos visitantes, enunciatários de seu texto. Nota-se então que a manipulação do discurso destinador sobre o discurso destinatário expositivo se relativiza, uma vez que a expografia, como um dispositivo de mediação social, deve atualizar e contemplar de forma mais ou menos extensa, a memória e os discursos de grupos distintos. Entretanto, o grau de presença dos valores de diferentes grupos é fruto de um processo de seleção e de articulação do discurso expositivo e, “mesmo que seja dada voz a diferentes discursos, esse espaço por si só não garante que efetivamente eles participem com o mesmo peso nas decisões, escolhas e seleções que serão realizadas durante o processo de recontextualização” (Marandino, 2004, p. 105). Por isso, ao analisar algumas experiências relacionadas à memória da cultura indígena, Freire (2009) conclui que “os índios, hoje, não aceitam mais passivamente que os museus construídos por não índios tenham o monopólio do discurso histórico que lhes diz respeito” (Freire, 2009, p. 249).

Uma exposição condensa e ajusta diversas estratégias e práticas museológicas, curatoriais e discursivas ao longo de sua narrativa, através das quais a construção de seu sentido se realiza. Para Ricœur (2007), o que chamou de abusos de memória, particularmente a memória manipulada, opera através da seleção inerente à dimensão narrativa: “por causa da função mediadora da narrativa, os abusos de memória tornam-se abusos de esquecimento. De fato, antes do abuso, há o uso, a saber, o caráter inelutavelmente seletivo da narrativa” (Ricœur, 2007, p. 455). Qualquer forma de expressão da memória implica necessariamente em recortar e reorganizar estruturas profundas, semânticas e narrativas, mantendo ou invertendo sequências, concentrando ou difundindo percursos, enfim, evocando, atualizando e realizando determinados enunciados em detrimento de outros. Assim, recontextualizar a memória em uma prática expositiva significa manifestar interpretação que terá um efeito de sentido sobre o visitante, seja tentando manter o regime de interpretação e os valores de partida, ou os transformando significativamente, seja os interpretando univocamente ou mobilizando várias vozes sociais. A memória poderá ainda ter uma presença sensível marcada por um ritmo mais ou menos intenso e extenso.

Em exposição montada em Manaus, em 1997, no Centro Cultural Palácio Rio Negro pelo Museu Amazônico da Universidade do Amazonas, Freire (2009) descreve alguns momentos mais átonos e, em especial, um momento tônico, os quais teceram e ditaram o ritmo da recontextualização proposta nessa expografia. Intitulada “Memórias da Amazônia: Expressões de Identidade e Afirmação Étnica”, a exposição trouxe peças do século XVIII, pertencentes a diferentes instituições portuguesas. Articulou em sua montagem, tanto momentos construídos por um discurso implicativo, buscando interpretar os saberes e as práticas dos indígenas de forma pedagógica, quanto por momentos de pura concessão, verdadeiros acontecimentos que se potencializam em memória e se fazem recordar pelo impacto que os caracterizam. Construídas por índios de duas etnias diferentes, duas malocas com formatos também distintos foram montadas nos jardins do palacete. A “grande maloca circular dos *waimiri-atroari*” foi ambientada com “utensílios e objetos produzidos pelos índios, simulando uma das significativas dimensões de seu cotidiano”, e a maloca tiuca, de formato retangular, apresentava “áreas reservadas para a fabricação de farinha e espaços para a realização de festas rituais” (Freire, 2009, p. 230). A prática de exibição que contextualiza os objetos, comum em museus, recupera os sentidos que os articulam por meio dos papéis que os unem, simulacro de seus usos, práticas e costumes. Esse paradigma museográfico caracterizou, por exemplo, a histórica expografia de 1984 do Museu do Folclore Edison Carneiro, no Rio de Janeiro, exposição de longa duração marcada pela passagem da visão dos estudiosos do folclore para uma visão das ciências sociais (Silva, 2012).

Cenas práticas como essas, ao serem acessadas separadamente, e por contextualizarem as relações espaciais, papéis e o entorno dos objetos, são bastante autoexplicativas, promovendo o distanciamento necessário para a criação de um efeito de sentido de objetividade adequado a uma leitura pautada pelo conforto e pela informação. A sucessão temporal é um outro fator que, se por si só, não garante um discurso inteligível, aliada a uma lógica do esperado, do conhecido como seleção e costura das unidades expositivas, assegura a homogeneidade discursiva: “Embora a ordem cronológica ainda exiba o prestígio de uma pretensa ‘objetividade’, é sem dúvida evidente que toda cronologia é um recorte fruto da seleção e concatenação de fatos

que contribui para a interpretação” (Galesio, Herrera, & Keller, 2009, p. 218).<sup>54</sup> A partir de estratégias como essas, a memória é organizada e projetada num discurso cadenciado dominado pela dimensão do inteligível. Contudo, sua potencialização, consolidação e manutenção como memória dependerá ainda da extensão de seu uso.

Em um momento da exposição do Palácio Rio Negro, os valores surgidos do contraste e do ajustamento entre etnias e culturas distintas numa mesma cena prática, persuadiram o visitante certamente pelo acento e impacto do sensível. Nesse instante, a museografia instaurou uma pluralidade, uma mistura de vozes deflagradas a partir de seu discurso concessivo:

No entanto, o toque extraordinário da exposição, pela surpresa que provocava e pela forte carga simbólica que continha, foi dado por duas malocas indígenas, erguidas nos jardins dos fundos do palácio, voltadas para o igarapé. O contraste era impactante: de um lado, o palácio, outrora centro do poder, responsável pela discriminação e pela violência cometida contra os índios e, de outro, as malocas, cujos tetos de palha, com declive acentuado para proporcionarem o rápido declive das chuvas, quase tocavam as grades de ferro do palácio. (Freire, 2009, p. 229).

A intensidade criada pelo contraste das duas culturas acelera a leitura. A transposição de discursos de grupos sociais periféricos e historicamente silenciados para um ambiente de poder, resultou num choque inevitável com os discursos dos grupos sociais dominantes instalados na própria arquitetura, originalmente residência do cônsul da Áustria, e posteriormente, sede do Poder Executivo e residência do governador de Manaus. O impacto é particularmente figurativizado na imagem final do trecho citado, que contrapõe a celeridade e a liberdade presentes na figura em declive dos “tetos de palha”, construídos para um “rápido declive das chuvas”, à figura das “grades de ferro”, cuja

---

<sup>54</sup> “Si bien el orden cronológico aún exhibe el prestigio de una pretendida ‘objetividad’, es sin dudas evidente que toda cronología es un recorte fruto de la selección y concatenación de hechos que aporta la interpretación.”

imobilidade, rigidez e verticalidade exercem todo o seu poder de coerção sobre as malocas. Imagens como essa são potenciais veículos de cristalização e resistência da memória cultural. Para os indígenas e para a população amazonense em geral, o efeito da exposição como um todo parece ter sido positivo no que diz respeito ao fortalecimento da memória coletiva: “As peças extraordinariamente belas, produzidas no século XVIII, provocaram um sentimento de orgulho nos visitantes, índios e não índios (...) Operaram quase um milagre na consciência da identidade regional: muitos amazonenses passaram a lembrar suas origens indígenas, frequentemente esquecidas” (Freire, 2009, p. 231). No final das contas, por dar voz a minorias sistematicamente violentadas ao longo de nossa história, a exposição parece ter sido caracterizada por um tom e um efeito de sentido conciliadores, manifestando a difusão de valores como a harmonia e a interação entre culturas distintas.

Em contrapartida, a concentração de valores como a exclusão e o silenciamento é a tônica das exposições de longa duração do Museu da Inconfidência e do Museu do Ouro, analisadas pormenorizadamente pela pesquisadora Nila Rodrigues Barbosa em “Museus e Etnicidade, o Negro no Pensamento Museal” (2018). Na obra, a autora explicita como nessas instituições a manipulação da memória foi um projeto político do Estado Novo, que a reconfigura, homogeneizando a representação social em prol dos grupos dominantes e, reduzindo e silenciando a presença do negro na construção do discurso de nação republicano. Barbosa expõe como nesses museus, de caráter nacional, as sedições e a economia ficaram circunscritas ao século XVIII e ao ciclo do ouro, ignorando outras inconfidências nas quais a participação do negro foi significativa, como na Baiana.

Ademais, os ambientes onde as exposições foram montadas expressam de forma contundente o discurso de poder enunciado: Câmara e masmorras, cadeia e penitenciária, foram as funções anteriores do prédio do Museu da Inconfidência e, Casa da Intendência e Fundação, que funcionaram no Museu do Ouro. Destaca-se que, em ambos os museus, as edificações que envolvem os objetos expostos, são artefatos arquitetônicos exemplares oriundos da tradição portuguesa que se monumentalizam em textos de apresentação e que, em última instância, manifestam o “poder da metrópole” (Barbosa, 2018, p. 46). No que se refere ao Museu da Inconfidência em particular,

sua exposição parece resolver de maneira, no mínimo, insuficiente, “o conflito entre senhores e escravizados” (Barbosa, 2018, p. 46). A museografia projetada de forma mais intensa o “Império português quando expõe (mas não representa) as diferenças sociais entre brancos e negros no uso do mesmo prédio como Câmara e cadeia, para os ordinários negros e mestiços e como museu para entendidos e consumidores tratados de forma passiva” (Barbosa, 2018, p. 46). Podemos dizer que, enquanto a figura do homem branco descendente de europeu é euforizada, recebendo valores positivos que se materializam no ambiente da edificação, culminando no seu entorno com o monumento a Tiradentes localizado na praça em frente, os grupos socialmente subalternos, quando muito, recebem investimentos cujos valores são sempre negativos, como “seu lugar na cadeia e sua representação nos instrumentos que os mantiveram no trabalho forçado como açoites, gargalheiras etc., sem reminiscência futura” (Barbosa, 2018, p. 89). Desse modo, o discurso museográfico da Inconfidência, ao destinar uma presença tênue, negativa e pouco extensa a negros, mestiços e índios, funciona difundindo, universalizando e naturalizando um discurso de memória que, em realidade, busca elidir o conflito social e a tendência à concentração de valores marcados pela exclusividade e unicidade.

Na exposição sobre os *waimiri-atroari* e os *tiuca*, a recontextualização da memória étnica contradiz, impõe-se, e se concilia com o discurso historicamente dominante concretizado pelo palacete do Rio Negro. Na exposição de longa duração do Museu da Inconfidência, a descendência portuguesa concentrada na arquitetura e nos objetos apresentados, ofusca, contraditoriamente, a narrativa destinada a ser uma síntese das sedições contra a coroa portuguesa, assim como silencia o papel de luta e resistência das minorias na construção da nação.

No centro de arte digital Bassins de Lumières, localizado no distrito de Bassins à Flots, em Bordeaux, na França,<sup>55</sup> o discurso de memória da arte universal, homologável à liberdade, à mistura e à aproximação de valores, literalmente encobre a memória da ocupação e da dominação, em correspondência semântica direta

---

<sup>55</sup> Semelhante a outros centros digitais franceses, como o Atelier des Lumières, em Paris, e o Carrières de Lumières, em Les Baux-de-Provence.

com a opressão, responsável pela triagem e pelo distanciamento de valores.

Não se trata mais, nesse caso, da prática de transposição de objetos cujas materialidades se distinguiriam umas das outras e que seriam dispostas espacialmente, ora concentrando-se, ora dispersando-se. Trata-se de matéria sensorial luminosa e sonora de qualidade fluida que articula projeções de imagens e ambientações musicais, transformando as matérias rígidas como o concreto e o aço da edificação. Instalado na fortificação militar da base submarina de Bordeaux, arquitetura monumental construída pelos alemães na Segunda Guerra Mundial para aportar submarinos, o Bassins abriga exposições temporárias com projeções de imagens de obras de arte em 360°. Em seu interior, composto por onze alas com piscinas, quatro delas recebem milhares de imagens de obras de arte as quais são projetadas dinamicamente sobre as paredes e se multiplicam como reflexos na água, efeito que envolve o visitante numa experiência imersiva de grande intensidade.

Nesse tipo de expografia, a recontextualização segue uma estratégia de persuasão que subverte em parte os valores de uso originais da edificação, mas expande o sentido das obras, transformando a interação em um verdadeiro acontecimento, em algo radicalmente novo. No Bassins, o prédio permanece como estrutura física e lugar de memória capaz de invocar e manifestar o seu passado sombrio e doloroso. Todavia, com a instalação da exposição em seu ambiente, a presença de seu *éthos* nefasto parece se atenuar e ser parcialmente silenciada, mas não apagada. Continua a cumprir o seu dever dentro das políticas de memória como ações que, “para atuar sobre a sociedade e seus integrantes, e transformá-los, mobilizam uma lembrança do passado” (Gensburguer, & Lefranc, 2017, p. 15).<sup>56</sup>

Ao se recontextualizar tomando emprestada a materialidade de uma arquitetura militar, o discurso de memória da arte modifica o seu próprio plano da expressão e se sincretiza às qualidades de expressão do ambiente. Com isso, a presença austera e opressiva vinculada à memória do ambiente se atenua pela sobreposição da leveza e da

---

<sup>56</sup> “(...) ‘politiques de mémoire’, que nous définirons comme ces actions qui, pour agir sur la société et ses membres, et les transformer, mobilisent le rappel du passé.”

liberdade relacionadas ao discurso das obras de arte. A presença da memória cultural artística ganha em força e impacto ao se projetar na alternância entre a estabilidade e a regularidade das linhas da edificação, e a instabilidade e irregularidade dos reflexos nas piscinas.

Sem dúvida que, num primeiro momento, o acontecimento promovido pela prática expográfica imersiva do Bassins de Lumières, surpreendente e descontextualizador pela relação das obras com o ambiente, acaba por marcar o visitante por seu discurso concessivo que potencializa a experiência como referência para a memória. Não há obviamente uma fórmula para a produção, a consolidação e a recuperação de lembranças, devendo ser o trabalho de memória tão amplo e vivo quanto a gama de indivíduos e comportamentos. O que nos parece fundamental, em última instância, é a possibilidade da atualização e potencialização da crença nos valores que alimentam a memória coletiva, sendo as exposições, aliada principalmente à persuasão pela criação de um acontecimento, uma via de produção da memória cultural.

#### **4 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

O processo de atualização e potencialização da memória foi abordado neste texto através do conceito de práxis enunciativa. Apoiamo-nos também, nos conceitos de intensidade e extensidade, os quais modulam as dimensões do sensível e do inteligível que controlam regimes de valores produzidos nos discursos. Na recontextualização expositiva da memória, o regime de interpretação proposto para o seu discurso pode tender para impacto dos valores, característica do sensível, pode também ser desenvolvido em direção à difusão do inteligível, ou ainda, amplificar ou atenuar ambas as direções simultaneamente. No exemplo do centro de arte digital Bassins de Lumières, o domínio quase absoluto da força do sensível fica evidente quando o próprio espaço materializa as obras, enquanto no Museu da Inconfidência, na esteira da tradição dos equipamentos culturais que narrativizam de forma transitiva a memória, prevalece a quantidade de informações e uma lógica progressiva entre elas.

Por se configurarem através de práticas e estratégias curatoriais particulares, diferentes das práticas e estratégias de

origem ou daquelas por onde circularam os objetos, os discursos de memória presentes em exposições selecionam de maneira própria o conteúdo a ser apresentado, conferindo-lhe necessariamente um determinado grau de presença. Dentro desse acento próprio, comum não só a expografias em geral, mas também a montagens de obras de arte contemporâneas em particular,<sup>57</sup> deve-se ponderar os possíveis limites éticos que se impõem à manipulação narrativa e estratégias de persuasão na apresentação de objetos em face de suas práticas de origem. Ao analisar fotografias de identificação de prisioneiros cambojanos assassinados, transpostas do Museu do Genocídio Tuol Sleng para uma exposição no MOMA, Bracchi (2016) problematiza os papéis dos objetos e os regimes de interpretação que distinguem as práticas e as situações semióticas desses dois contextos: “As imagens são arrancadas de seu contexto histórico original para serem inseridas na discussão sobre a linguagem fotográfica (...) mas devemos considerar que são imagens que se situam na fronteira de um limite ético quanto a sua apreciação estética” (Bracchi, 2016, p. 90).

Dessa forma, a presença tônica ou átona de um acento, ou mesmo sua ausência, pode significar, da ineficácia e dos efeitos de sentido contrários aos intencionados, aos abusos de memória. As exposições que abordamos se encaixariam em alguma dessas interpretações? Difícil dizer sem uma análise mais aprofundada e específica, a qual deixaremos para outro momento. Por ora, neste capítulo, buscamos destacar a pertinência de se pensar em exposições como lugares de poder determinados por práticas, saberes e interesses específicos. Procuramos mostrar também que, a partir deles se instaura um regime de interpretação da memória, tratada então em discursos que normalmente mobilizam

---

<sup>57</sup> É o caso das *Cosmococas* de Hélio Oiticica e Neville D’Almeida, que para serem exibidas foram utilizadas não só as indicações de montagem dos artistas, mas igualmente a práxis enunciativa, a memória das práticas, dos modos de enunciar seu “dispositivo de exibição.” (Riccardi, T. (2009). *Dispositivo de exhibición y estrategias de visibilidad. De Cosmococas a Helio Oiticica / Neville D’Almeida*. CC-Programa in progress. In M. J. Herrera (Org.). *Exposiciones de arte argentino 1956-2006: la confluencia de historiadores, curadores e instituciones em la escritura de la historia* (1ª ed., Cap. 3, pp. 225-239). Buenos Aires: Asoc. Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes).

diversas linguagens reguladas pelo sensível e o inteligível. Por fim, esperamos ter evidenciado que nesses discursos, um efeito de memória se tece conciliando a estabilidade e o poder de difusão de valores conhecidos, tensionados à surpresa, ao impacto de valores não esperados.

## Bibliografia

Assmann, J. (1995). Collective Memory and Cultural Identity. *New German Critique*, (65), 125-133. Recuperado em 13 abril, 2020, de <https://pdfs.semanticscholar.org/d698/d0b45d918c3f2bb75f5418b260f1453ed09c.pdf>

Barbosa, N. R. (2018). *Museus e etnicidade: o negro no pensamento museal*. Curitiba: Appris.

Barros, D. L. P. (2013). Prefácio à edição brasileira. In A. J. Greimas (2014). *Sobre o sentido II: ensaios semióticos* (pp. 11-16). São Paulo: Nankin: Edusp.

Beyaert-Geslin, A. (2009). Formes de table, formes de vie. Réflexions sémiotiques pour vivre ensemble. In B. Darras & S. Belkhamza (Eds.). *MEI - Objets & Communication* (30-31), 99-110.

Beyaert-Geslin, A. (2017). *Sémiotique des objets: la matière du temps*. (Collection: Sigilla 2, 168 p.). Liège: OpenEdition Books. Recuperado em 13 novembro, 2017, de <https://books.openedition.org/pulg/2585>.

Bracchi, D. (2016). Exposição e significação: uma análise sobre os retratos de prisioneiros do Camboja. *Significação*, 43(45), 83-95. Recuperado em 9 outubro, 2019, de <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/102981/116770>.

Choay, F. (2006). *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade: Unesp.

Cintrão, R. (2010). As montagens de exposições de artes: dos Salões de Paris ao MoMA. In A. D. Ramos (Org.). *Sobre o ofício do curador* (Vol. 2, pp. 15-41). (Coleção Arte: ensaios e documentos). Porto Alegre, RS: Zouk.

Coquet, J.-C. (2013). O acontecimento de linguagem. In J.-C. Coquet. *A busca do sentido: a linguagem em questão* (pp. 177-192). São Paulo: WMF Martins Fontes.

Davallon J. (1992). Le musée est-il vraiment un média? In *Publics et Musées*, (2). 99-123. Recuperado em 20 novembro, 2018, de [https://www.persee.fr/doc/pumus\\_1164\\_5385\\_1992\\_num\\_2\\_1\\_1017](https://www.persee.fr/doc/pumus_1164_5385_1992_num_2_1_1017)

Dormaels, M. (2011). Patrimonio, patrimonialización e identidade: hacia una hermenéutica del patrimonio. *Herência*, 24(1 e 2), 7-14. Recuperado em 13 abril, 2020, de <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/herencia/article/view/1432>

Fiorin, J. L. (2008). *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto.

Fontanille, J. (2007). *Semiótica do discurso*. São Paulo: Contexto.

Fontanille, J., & Zilberberg, C. (2001). *Tensão e significação*. São Paulo: Humanitas.

Freire, J. R. B. (2009). A descoberta do museu pelos índios. In R. Abreu & M. Chagas (Orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos* (pp. 217-253). Rio de Janeiro: Lamparina.

Galesio, M. F., Herrera, M. J., & Keller, V. (2009). Nuevo guión curatorial y museografía de las salas de arte argentino del Museo Nacional de Bellas Artes. In M. J. Herrera (Org.). *Exposiciones de arte argentino 1956-2006: la confluencia de historiadores, curadores e instituciones em la escritura de la historia* (1ª ed., Cap. 3, pp. 211-223). Buenos Aires: Asoc. Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes.

Gensburguer, S., & Lefranc, S. (2017). *À quoi servent les politiques de mémoire?* Paris: Presses de Sciences Po.

Gonçalves, J. R. S. (2009). Os museus e a cidade. In R. Abreu & M. Chagas (Orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos* (pp. 171-186). Rio de Janeiro: Lamparina.

Greimas, A. J. (2014). *Sobre o sentido II: ensaios semióticos*. São Paulo: Nankin: Edusp.

Greimas, A. J., & Courtés, J. (1986). *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage II*. Paris: Hachette.

Halbwachs, M. (1990). *A memória coletiva*. São Paulo: RT Ltda.

Landowski, E. (2004). Modos de presença do visível. In A. C. Oliveira (Org.). *Semiótica plástica* (pp. 97-112). São Paulo: Hacker Editores.

Landowski, E. (2012). *Presenças do Outro: ensaios de sociosemiótica*. São Paulo: Perspectiva.

Lavabre, M.-C. (2007). Paradigmes de la mémoire. *Transcontinentales*, 9(5), 139-147. Recuperado em 10 abril, 2020, de <http://journals.openedition.org/transcontinentales/756>

Lotman, I. M. (1996). *La semiosfera: semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra.

Marandino, M. (2004). Transposição ou recontextualização? Sobre a produção de saberes na educação em museus de ciências. *Revista Brasileira de Educação, maio-ago(026)*, 95-108. Recuperado em 16 janeiro, 2020, de [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1413-24782004000200008](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-24782004000200008)

Meneses, U. T. B. de (2000). Educação e museus: sedução, riscos e ilusões. *Ciências & Letras. Educação e Patrimônio Histórico-Cultural*, (27), 91-101.

Mourão, C. A., Jr., & Faria, N. C. (2015). Memória. *Psychology/Psicologia Reflexão e Crítica*, 28(4), 780-788. Recuperado em 1 março, 2020, de [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_abstract&pid=S010279722015000400017&lng=en&nrm=iso&tlng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S010279722015000400017&lng=en&nrm=iso&tlng=pt).

Nora, P. (1993). Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, 10(dez), 7-28. Recuperado em 16 janeiro, 2020, de <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/12101>

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

Saussure, F. (2000). *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix.

Silva, R. G. (2012). *A cultura popular no Museu de Folclore Edison Carneiro*. Rio de Janeiro: Aeroplano.

Zilberberg, C. (2004). As condições semióticas da mestiçagem. In K. E. Cañizal & E. P. Caetano (Orgs.). *O olhar à deriva: mídia, significação e cultura* (pp. 1-20). São Paulo: Annablume.

Zilberberg, C. (2011). *Elementos de semiótica tensiva*. São Paulo: Ateliê Editorial.

## **A CONSTITUIÇÃO DO HOMOSSEXUAL COMO “ANORMAL”: COMO SE DEU ESTA CORRESPONDÊNCIA?**

**Ricardo Salztrager**

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil  
<https://orcid.org/0000-0002-6725-5783>

### **1 INTRODUÇÃO**

A proposta deste capítulo é lançar alguns pontos de balizamento para que se possa compreender como se constituiu, ao longo dos dois últimos séculos, a representação da homossexualidade enquanto uma “anormalidade”. Trata-se não apenas de indicar como o homossexual foi identificado, sobretudo pelo discurso científico dos anos de 1800, como “anormal”, “desviante” ou “perverso”, mas também de problematizar esta correspondência.

Para tal, nos serviremos principalmente da obra de Butler e Foucault, dois autores que trabalham em uma perspectiva genealógica e que, portanto, dentre outros aspectos, problematizam o conceito de verdade, pelo menos se entendido enquanto remetido à ordem do absoluto e do inquestionável. Segundo os dois pensadores, as ciências humanas, em seus empenhos por tentar descobrir verdades sobre o sujeito, fracassariam em perceber o quanto tais verdades que aparentemente revelam são, paradoxalmente, por elas próprias produzidas. E é exatamente neste contexto que almejamos situar a afirmação de que a homossexualidade é da ordem da “anormalidade”. Não que tal verdade consistisse em algo efetivamente descoberto ou revelado pelas ciências médicas do século XIX. Pelo contrário, preferimos circunscrevê-la enquanto uma verdade construída por tais saberes. Deste modo, teríamos diante de nós uma verdade de caráter propriamente histórico e contingencial e, por isto, passível de problematização e de desconstrução.

De Butler, examinaremos os apontamentos apresentados em “Problemas de gênero” (Butler, 2017), sua obra inaugural. Em relação a Foucault, nos centraremos na proposta genealógica de “Vigiar e punir” (Foucault, 1996), “A história da sexualidade I – A vontade de saber”

(Foucault, 1988) e “Os anormais” (Foucault, 2010) curso ministrado no Collège de France e posteriormente lançado em forma de livro.

Vale frisar que todo o empreendimento em jogo neste capítulo encontra sua relevância em referência a um fenômeno praticamente unânime entre os homossexuais dos séculos XIX, XX e XXI. De fato, todos se perguntam: “Por que eu sou homossexual?”, “Será que eu sou anormal?”, “O que aconteceu de errado comigo?”, “Será que é um problema genético ou foi um trauma qualquer da infância?” Ou seja, através destas perguntas, constatamos que os próprios homossexuais encaram suas sexualidades como da ordem do “erro”, do “problemático” ou do que podemos mesmo chamar de “desvio de um caminho normal”. Em suma: tamanha é a incidência da correspondência que atrela o homossexual ao domínio do “anormal”, tamanha é a força com a qual ela é transmitida através das gerações e tamanha é sua rigidez que mesmo os homossexuais passam a se enxergar como anômalos ou perversos. Isto obviamente causa um sofrimento enorme.

A partir deste trabalho, veremos que, surpreendentemente, não foi desde sempre que estas questões foram colocadas pelos homossexuais. Pelo contrário, tais perguntas só encontraram sua razão de ser muito recentemente, há menos de duzentos anos, quando, justamente, se deu a construção pelo discurso psiquiátrico de que o homossexual é “anormal”. O problema é que, conforme afirmamos, apesar de recente, tal concepção é insistentemente reafirmada de maneira até mesmo inquestionável, o que faz com que tenha se tornado por demais estanque, cristalizada, e mesmo, naturalizada. E quando uma sociedade naturaliza algo, ela efetivamente perde parte de sua capacidade crítica em relação ao se que se naturaliza. Assim, fica cada vez mais difícil desconstruir tal concepção.

## **2 POR UMA SEXUALIDADE DESEJANTE**

Nosso ponto de partida, é a obra “Problemas de gênero”, na qual Butler (2017), dentre outros apontamentos, coloca uma série de questões ao movimento feminista tal como se apresentava até o início dos anos noventa. De acordo com a autora, tal movimento estava por demais assentado na categoria de gênero. Em si, o gênero é tido como uma espécie de interpretação cultural do sexo que, por sua vez, dizia

respeito a algo natural. Por este viés, fazer prevalecer o gênero em relação ao sexo implicaria em conceber a mulher (e por que não dizer o homem também?) como uma construção discursiva e mesmo cultural.

Com efeito, a atitude de fazer o gênero prevalecer sobre o sexo teve o êxito de contribuir para que a mulher não fosse mais encarada como possuindo uma essência. Assim, de acordo com Beauvoir (1980), por exemplo, ninguém nasceria mulher, mas sim, se tornaria mulher. Desta forma, cairiam por terra todas as tentativas de circunscrição de verdades absolutas a respeito da mulher e, conseqüentemente, de identificá-la a uma natureza biológica. Ademais, a proposta de encarar a “mulher” pelo viés do gênero teria o mérito de abrir espaço para legitimar a vontade de alguém em se tornar mulher por mais que efetivamente tivesse nascido com um pênis (e vice versa).

Foi exatamente este o cenário que Butler encontrou a sua frente: uma sociedade que, ao colocar o acento na questão do gênero, acabou por desvalorizar o sexo propriamente biológico e, com isto, passou a relativizar e a criticar concepções por demais estanques a respeito da mulher. Efetivamente, conforme colocamos, foram muitos os méritos desta maneira de encarar a questão. No entanto, Butler vê nela um grave problema: ora, apesar de todo o valor que existe em se deixar de representar a mulher conforme variáveis biológicas e passar a vislumbrá-la do ponto de vista cultural, o movimento feminista, ainda assim, só estava conseguindo enxergar dois gêneros possíveis. Em outros termos, se anteriormente, do ponto de vista biológico, só se identificavam dois sexos, agora, mesmo fazendo a cultura prevalecer, ainda só se entrevia dois gêneros.

E Butler coloca que talvez exista outros... ou seja, é perfeitamente plausível que haja os mais diversos processos situados entre o “homem” e a “mulher”, sobretudo, aqueles que escapam a esta divisão binária. Trata-se, aqui, de uma questão propriamente *queer*, algo que iluminou todo um movimento (se é que podemos assim chamar) de contestação da divisão binária e rígida entre dois gêneros. Para o *queer*, há o “homem”, a “mulher” e tudo o que os ultrapassa, fazendo com que, inclusive, o próprio conceito de gênero se torne obsoleto. Se há uma pluralidade imensa de indivíduos na sociedade deve haver a mesma pluralidade de modos possíveis de se constituir, se definir e se comportar. Ademais, talvez nem seja mais relevante identificar, um a um, tais processos: por que exigir que estas formas

plurais de se estar no mundo sejam representadas ou nomeadas? Por exigir que uma modalidade de ser se configure como persistente e mesmo estanque? Por que mesmo exigir dela um mínimo de coerência? Temos que, efetivamente, sublinhar a estranha necessidade de se categorizar processos de existência eminentemente singulares e, inclusive, de classificá-los conforme o eixo que vai da “normalidade” à “anormalidade”.

Nesta medida, talvez possamos trazer estes mesmos questionamentos para o campo do desejo sexual. De fato, vivemos em uma sociedade que encara como natural a concepção de que há uma heterossexualidade “normal”, uma homossexualidade “anormal” e uma bissexualidade (inclusive de difícil definição) que ora caminha por entre os meandros da “normalidade” ora é jogada no domínio da “anormalidade”. A questão é, portanto, pensar que talvez existam várias outras maneiras de se desejar – até mesmo infinitas – para muito além destas três formas nomeadas por nossa cultura. Talvez possamos pensar que se há uma pluralidade imensa de indivíduos na sociedade também haveria a mesma pluralidade de modos de se desejar sexualmente. Talvez nem seja mais coerente classificar estas infinitas formas de desejo em conformidade com os padrões da norma. Talvez elas sejam apenas maneiras diferentes de se amar, uma não sendo melhor, pior, mais normal ou anormal em relação às outras. E de tão singulares que são, talvez nem seja mesmo plausível identificá-las, categorizá-las ou delas exigir coerência.

Portanto, ao que tudo indica, para além de uma sexualidade “normal” ou “anormal” parece haver uma multiplicidade de sexualidades simplesmente desejantes. E como não há nada mais único do que o desejo sexual de alguém, é interessante pensar que todas as configurações sexuais existentes sejam absolutamente singulares.

### **3 O PODER DA NORMA**

Um dos possíveis modos de se fazer frente à representação da homossexualidade como sendo da ordem do desvio é tentar analisar como ela foi constituída. De antemão, conforme sublinhamos, é necessário perguntar se tal representação consiste em uma verdade em si, absoluta e, portanto, intocável a qualquer espécie de problematização; ou se, pelo contrário, estamos diante de uma verdade

construída por determinado saber científico e, portanto, de caráter histórico e contingencial. Com efeito, Foucault e Butler escolhem pela segunda opção e, assim, passam a encarar esta verdade como uma produção do discurso científico, em especial, do saber psiquiátrico.

Por este viés, através de “Os anormais” (Foucault, 2010), concebemos que a identificação da homossexualidade como um desvio foi consequência direta do exercício de certa modalidade de poder designada “poder disciplinar”. Este veio se constituindo, mais ou menos, ao final do século XVIII, atingiu seu apogeu no século XIX e entrou em relativo declínio a partir de meados do século XX. Porém, é eficaz até os dias atuais.

Temos, neste sentido, um exercício de poder que foi se afirmando aos poucos, à medida que ia também se constituindo a ideia de que talvez fosse possível acabar com a criminalidade através de uma constante e ininterrupta disciplinarização dos corpos (Foucault, 1996). Em outros termos, trata-se de destacar que, por entre estes séculos, surgiu a ideia de que se há uma disciplina eficaz o crime poderia ser extinto. Vale lembrar que esta também é uma verdade construída, porém tão bem disseminada, que a sociedade acaba aceitando-a sem maiores críticas ou problematizações.

Neste contexto, para que o poder disciplinar fosse realmente eficaz, era imprescindível que atingisse os corpos desde muito cedo. E se a proposta é efetivamente disciplinar o homem, este acabou se tornando uma questão para a sociedade. Ora, é justamente aí que Foucault situa o solo epistemológico necessário para o surgimento das ciências humanas, aquelas encarregadas, justamente, de estudar o homem, analisar seu modo de funcionamento e, assim, construir as mais diversas técnicas de disciplinarização que visem ao bem estar social. No caso do indivíduo indisciplinado, essas mesmas ciências se empenhariam em elaborar técnicas para melhor corrigi-lo. Nasce aí a psicologia, a pedagogia, a psiquiatria, a neurologia, dentre vários outros saberes que possuem o homem como objeto.

Deste modo, afirma-se ser o próprio saber científico que, na sociedade disciplinar, adquire o poder de dizer quem é o homem, analisar como ele se comporta e prescrever o necessário para modificá-lo. Nesta perspectiva, um exército imenso de psicólogos, pedagogos, psiquiatras, etc, começam a invadir as instituições sociais visando investigar os que nelas se inserem. As instituições, por sua vez,

cada vez mais passam a legitimar os cientistas enquanto aqueles encarregados de enunciar verdades sobre os homens. O problema foi que esse conjunto de verdades construído pelas ciências humanas (já que visava à disciplina) formulou-se, basicamente, em conformidade com o eixo “normal/anormal”.

É, portanto, sobre este pano de fundo que Foucault (1996) percebe como o poder produz saber e como o saber produz verdades que, por sua vez, passam a exercer domínio sobre a sociedade. A ideia aqui é pensar alguns saberes como espécies de, ao mesmo tempo, construtores e legitimadores de verdades, de modo a fazê-las perpetuar através dos tempos. No entanto, é necessário não apenas demonstrar o poder que as ciências humanas possuem de produzir verdades. Trata-se de ir um pouco além e ver como elas próprias, através de mecanismos muito sutis e de certa ausência de senso crítico, construíram o próprio conceito de “indivíduo normal” e de “indivíduo desviante”.

A constituição da ideia de um “indivíduo normal” e de um “indivíduo desviante” surgiu, portanto, em meio ao atravessamento das mais diversas instituições pelos cientistas. A família, por exemplo, passa a consistir, inclusive, como um dos objetos privilegiados de estudo das ciências. Nela, os mais diversos psicólogos, pedagogos e psiquiatras, por exemplo, debatem a respeito do que se constitui como uma “família normal” e o que, conseqüentemente, prefiguraria uma “família desviante”. Neste contexto, são construídas uma série de verdades sobre o dinamismo familiar e sobre como ela deve se portar. Ou seja, surge a ideia de que uma família “normal” é aquela “bem estruturada” (e surge também a própria questão de exatamente o quê uma família deve fazer para ser “bem estruturada”) e capaz de fornecer aos filhos os devidos meios para ele se tornar um bom adulto. Nasce também a ideia de que o amor familiar é imprescindível ao bom desempenho educacional das crianças (aliás surge também a concepção do que seria um “bom desenvolvimento” dos filhos). Ademais, passou-se a se tomar como verdade inquestionável a ideia de que uma possível separação dos pais traumatizaria os filhos, dentre tantas outras prescrições científicas sobre como a família deve se portar.

Nesta “família normal”, o “menino normal” é bem comportado e estudioso. Tem no pai o seu maior ídolo e na mãe a figura mais

preciosa. Gosta de brincar de coisas de meninos. Dorme na hora certa, se alimenta bem e, inclusive, pode até namorar várias meninas ao mesmo tempo. Já a “menina normal” é recatada e preocupada se vai conseguir um casamento. Ela tem o porte de moça, gosta de brincadeiras tipicamente femininas e fica em casa auxiliando a mãe nas tarefas do lar. Preza por sua pureza e deseja mantê-la, de preferência, até o casamento. É fiel e servil aos pais. Vale marcar que esta “família normal” é sempre contraposta à “família desviante” caracterizada por tudo o que ela deve evitar se tornar.

O mesmo mecanismo disciplinar é observado nas instituições escolares. Nelas, o professor se configura não apenas como aquele que transmite um saber, mas também, como quem constrói um conhecimento sobre cada aluno, conhecimento sempre referido ao par “normal/anormal”. Com efeito, a partir de técnicas de exame bem conhecidas, os alunos passam a ser comparados – e, sobretudo, a se compararem entre si – processo que regularmente toma como referência a média pela qual são classificados ou não como aptos ou normais. Àqueles que se situam abaixo da média é reservada uma série de medidas pedagógicas tidas como novas tentativas de normalização. Aos que se situam na ou acima da média, são reservadas as maiores recompensas.

Por este viés, o “bom aluno”, o “mau aluno”, a “criança problema” ou o “adolescente rebelde” passam a ser por Foucault (1996) considerados produções do saber pedagógico, assim como o é, por exemplo, a verdade de que “a criança que estuda será mais bem sucedida na vida” ou que “uma criança deva necessariamente aprender matemática, ciências e línguas”. E assim se dá em cada instituição presente na sociedade disciplinar: nos presídios, se constitui o “bom presidiário” e o “mau presidiário”; nos manicômios, o “doente mental”; nas fábricas, o “operário padrão”, dentre vários outros exemplos que poderiam ser aqui elencados. Tudo isto incessantemente instituído e legitimado pelas ciências humanas.

A questão é que não tardou para que esta divisão moralizatória entre o “normal” e o “anormal” atingisse também o campo da sexualidade. Deste modo, ao longo dos séculos disciplinares, cientistas passaram a hierarquizar a sexualidade humana tomando como referência padrões de normalidade que eles mesmos formularam. Entra em cena, portanto, a ideia de uma “sexualidade normal”, no caso a

heterossexualidade e, conseqüentemente, de uma “sexualidade desviante”, englobando tudo o que escaparia a este domínio. De acordo com Foucault (2010), tamanha hierarquização das práticas sexuais se deu a partir da entrada em cena, no campo do saber médico, de uma noção peculiar e que, de certa maneira, configurou-se como central para a psiquiatria do meio para os fins do século XIX: o conceito de instinto sexual.

#### **4 DOS INSTINTOS...**

Quanto ao conceito de instinto, é necessário, em primeiro lugar, sinalizar que não foi no campo da sexualidade que ele foi forjado. Com efeito, Foucault (2010) ressalta que tal conceito fez seu aparecimento em um contexto bastante diverso, aquele que dizia respeito ao atravessamento bem característico do século XIX entre os domínios da psiquiatria e da criminologia. Por este viés, fica marcado que o instinto surgiu em referência a um modo mais geral de funcionamento subjetivo, sendo apenas posteriormente transposto ao campo sexual.

Segundo Foucault (2006), desde a sua constituição, a psiquiatria vinha tentando se afirmar enquanto saber útil e legitimado pela sociedade. Tratava-se, aqui, de uma missão relativamente difícil e que lhe exigiu uma série de manobras, sendo a principal delas a circunscrição da loucura enquanto propriamente perigosa à ordem social. Ora, se o louco fosse efetivamente identificado como um perigo, à psiquiatria – aquela capaz de estudá-lo e corrigi-lo – seria concedida uma posição relevante tanto pelas apreciações epistemológicas quanto pelo interesse social.

Um segundo e definitivo passo conquistado pela psiquiatria em direção ao seu reconhecimento se deu a partir do já mencionado elo com o poder judiciário. De fato, um conjunto de reformulações na legislação francesa ocorridas na primeira metade do século XIX acabaram por instituir uma firme aliança entre os saberes médicos e judiciários: a partir de então, tornou-se necessário investigar em todas as suas minúcias o indivíduo criminoso visando saber se ele efetivamente representava um perigo para a sociedade. Desta forma, as condenações passariam a ser instituídas não mais conforme às circunstâncias do crime, mas sim, de acordo com a apreciação do diagnóstico psiquiátrico do sujeito criminoso.

Marca-se, portanto, que todas estas transformações fazem entrar em cena, segundo Foucault (2010), um domínio muito curioso: o da perversidade. Temos, aqui, uma construção conceitual propriamente moralizatória e de difícil precisão ou rigor científico, algo que pareceu englobar tudo o que poderia se atrelar ao domínio do perigo, da maldade ou da intenção em causar dano. Nesta medida, uma série de laudos psiquiátricos passaram a se fazer ao longo do século XIX objetivando atestar ou não a perversidade dos mais diversos criminosos: investigava-se suas vidas, histórias, relações familiares, comportamentos, etc, em buscas de avaliar seus graus de periculosidade e, identificado o nível de periculosidade, calculava-se sua pena. Em todo este contexto, saltava aos olhos a quantidade de afirmações apresentadas nestes laudos, apreciações por Foucault consideradas como grotescas: foi-lhe risível constatar os grandes psiquiatras da época atribuindo graus de perversidade aos indivíduos a partir de variáveis como “brincava quando criança com armas de madeira”, “cortava compulsivamente fora a cabeça de repolhos”, “matava aula”, “magoava os familiares mais próximos”, dentre tantos outros dados trazidos para os tribunais.

A situação foi transcorrendo exatamente desta forma até mais ou menos metade do século XIX: psiquiatras fazendo laudos, estes se acumulando cada vez mais e hipóteses propriamente grotescas sendo incessantemente formuladas. Até que psiquiatras e criminologistas se depararam com uma série de casos que lhes trouxeram certo impasse. De acordo com Foucault, o caso de Henriette Cornier foi paradigmático. Tratava-se de uma jovem senhora que, certo dia, se ofereceu para tomar conta do bebê da vizinha. Tão logo se colocou a cuidar da criança, decidiu matá-la e, quando a mãe retornou, a criminosa lhe deu a notícia e arrancou a cabeça do bebê, jogando-a pela janela. Pouco depois, comunicou a mãe que foi um crime bárbaro e que, portanto, merecia pena de morte.

A partir deste crime, uma série incontável de psiquiatras se colocaram a produzir os mais numerosos laudos visando atestar ou não a loucura de Henriette. Houve argumentos de que ela era efetivamente perigosa, pois, afinal, havia abandonado seus filhos quando crianças; de que era louca já que havia sofrido de melancolia na juventude; ou que estava em sã consciência na hora do assassinato, já que reconheceu que merecia a pena de morte. Enfim, acusação e defesa não conseguiram

chegar a uma decisão a respeito da sanidade de Henriette e, desta maneira, a solução encontrada foi considerar que a criminosa agiu instintivamente.

E foi exatamente desta forma que o conceito de instinto apareceu no discurso psiquiátrico. Desta forma, passou-se a insistentemente mencionar nos laudos algo como uma espécie de “paixão irresistível”, “ímpeto descontrolado”, “atroz inclinação” ou “energia violenta”, todas estas ideias um tanto quanto obscuras e mesmo de difícil precisão conceitual. Todavia, apesar desta ausência de rigor, a noção de instinto em muito serviu à psiquiatria por, enfim, servir-lhe como ponte de ligação com todo o domínio biológico. Com efeito, assegurada sua vizinhança com a biologia, a psiquiatria poderia ficar mais segura em relação à questão de seu reconhecimento como ciência propriamente dita.

Portanto, a partir do final do século XIX, os psiquiatras passaram a, com ímpeto, se debruçar sobre a problemática do que chamavam “instintos”. Trata-se, aqui, de uma nova forma de caracterizar os fenômenos subjetivos e de circunscrever os grandes vetores do problema da anomalia. Ou seja, é a partir do conceito de instinto que a psiquiatria pôde incluir no domínio da doença ou da perversidade uma série de pequenas irregularidades da conduta, deixando de focalizar especificamente a loucura e se debruçando sobre este novo campo que ia se constituindo: o dos anormais. De acordo com a psiquiatria da época, tudo o que escaparia a um “funcionamento instintivo normal” passaria a ser considerado da ordem de um desvio.

De acordo com Foucault, foi desta forma que a psiquiatria se voltou para as nossas condutas mais cotidianas, patologizando uma série de fenômenos que ainda não possuíam o estatuto de “doença mental”. Agora o que caracterizaria uma doença não mais seria um fragmento de delírio propriamente dito, mas sim, uma irregularidade qualquer do comportamento, aquilo que não bem se encaixaria na ordem, que escaparia à norma ou que não possuía certa regularidade: enquanto a discrepância e o automatismo fossem mínimos, estaríamos no domínio da saúde; em contrapartida, quando a discrepância aumentasse acima do limiar considerado, o comportamento em questão poderia muito bem constituir-se em alvo do saber psiquiátrico. Deste modo, todo comportamento propriamente “irregular” poderia ser de alguma maneira pela psiquiatria interrogado.

Com isto, à norma, à regra de conduta e à coerência passaram a se opor tudo o que dizia respeito ao irregular, à desordem, à esquisitice ou à excentricidade. Ao comportamento bem ajustado e ao funcionamento bem adaptado se contrapôs toda conduta desorganizada ou pouco funcional:

Será em toda parte, o tempo todo, até nas condutas mais ínfimas, mais comuns, mais cotidianas, no objeto mais familiar da psiquiatria, que esta encarará algo que terá, de um lado, estatuto de irregularidade em relação a uma norma e que deverá ter, ao mesmo tempo, estatuto de disfunção patológica em relação ao normal (Foucault, 2010, p. 139).

A psiquiatria constituiu-se, portanto, a partir do final do século XIX, como a ciência dos indivíduos e dos comportamentos anormais, proposta esta devidamente embasada na estrutura e funcionamento daquilo que chamaram de “instintos”. E neste sentido, não é preciso muita imaginação para adivinhar que em brevíssimo tempo, toda esta hierarquização de comportamentos acabou também atingindo o domínio da sexualidade.

## **5 AO INSTINTO SEXUAL**

Isto se deu graças à construção da noção de “instinto sexual”, em 1844, por Heinrich Kaan, em seu “*Psychopathia sexualis*”, primeiro tratado médico sobre o assunto. Vale marcar que, embora tenha sido esta a obra inaugural sobre as ditas “anomalias sexuais”, ela continha ideias que já circulavam por entre os cientistas da época, de modo que podemos mesmo responsabilizar – não apenas Kaan –, mas sim, determinada maneira pretensamente científica de concepção do funcionamento subjetivo como a responsável pela identificação da homossexualidade com a anormalidade.

Assim, segundo o pensamento da época, do mesmo modo que existiria uma estimulação instintiva que conduz à alimentação, outra que é própria ao sono, à sede, bem como a todas outras atividades ditas “naturais”, também deveria haver uma estimulação própria à sexualidade. Por este viés, o instinto sexual regeria o funcionamento

dos nossos órgãos genitais, bem como o conjunto dos nossos atos sexuais. Neste sentido, foi curiosa a denúncia de Foucault (2010) sobre a arquitetura desta engrenagem que passou então a unir em um mesmo eixo o homem, os animais e, inclusive, as plantas. Todos funcionariam conforme o mesmo dinamismo, com processos disparados e estimulados pelo mesmo elemento: o instinto sexual. Deste modo, há que se sublinhar a curiosa pretensão do saber científico da época de vincular (ou mesmo inserir) a sexualidade humana no campo maior do que se chama “sexualidade natural”.

De acordo com este conhecimento pretensamente científico, o instinto sexual teria um objeto privilegiado, no caso, o objeto natural do homem sendo a mulher e vice versa. Além de um objeto específico, o instinto sexual também possuiria um alvo privilegiado, no caso, a cópula, ou seja, a união dos genitais masculinos e femininos. No entanto, já desde esta época, os próprios cientistas alertavam que talvez estes postulados não fizessem tanto sentido. Ora, ao que tudo indicava, bastava uma mísera observação do comportamento sexual humano para que se constatasse que o instinto recorrentemente extravasava tanto seu objeto quanto seu alvo pretensamente “naturais”. Daí a caracterização de Kaan (1844/2016) do instinto sexual como propriamente excessivo e parcialmente marginal, sendo todas as formas de desvio estimuladas pelas mais diversas fantasias dos sujeitos.

Seja como for, dada a propensão – “natural” – do instinto sexual em desviar-se de seus objetos e alvos – igualmente “naturais” – era imprescindível que se ficasse de olho nele. Com efeito, por sua inevitável tendência a percorrer caminhos tão desviantes e por sua aptidão “natural” para extravasar a própria natureza, o instinto sexual parecia estar exposto a uma série imensa de anomalias. Assim, tudo o que escapava ao objeto sexual “normal” e ao alvo sexual “normal” passou, a partir de então, a ser relegado ao domínio da “anormalidade”. Foi, portanto, da metade para o final do século XIX – e só apenas aí – que a homossexualidade ficou representada como um desvio, uma perversão, uma “anormalidade”.

Desta forma, espécies incontáveis de sujeitos “anormais” foram descritos nos numerosos tratados de psicopatologia sexual que surgem a partir de então. Ao lado dos homossexuais, acotovelavam-se os onanistas (amantes da masturbação), os pederastas (os que se atraem

pelos impúberes), os sádicos (os que gostam de infligir dor ao amado), os masoquistas (os que, pelo contrário, possuem prazer em sentir dor), os voyeuristas (os que se excitam em olhar o objeto), os exibicionistas (os que têm prazer em ser olhados), os fetichistas, os que se excitam com cadáveres, os que copulam com animais, todos colocados dentro do mesmo saco e classificados exatamente da mesma maneira: os anormais (Foucault, 1988). Vale frisar que tal demarcação era tão grotesca, que mesmo os usos da boca e do ânus para fins sexuais foram, por esta época, demarcados enquanto desvios ou perversões.

## 6 QUESTIONAMENTOS

Em suma: este breve percurso histórico serviu para denunciar o quanto, através dos últimos séculos, a representação do homossexual como “anormal” foi construída e justificada por argumentos eminentemente científicos, embora de caráter duvidosos. Conforme esta representação, haveria uma sexualidade natural e “normal” e, paradoxalmente, uma sexualidade “anormal”, porém igualmente natural, já que fazia parte da natureza do instinto sexual ser aberrante. Concepção perversa essa que além de classificar um comportamento sexual como ilegítimo de acordo com argumentos estritamente moralizatórios, ainda lhe atribui o caráter de “natural”... Ora, a homossexualidade é então explicada por variáveis biológicas? Consiste ela em um “erro” da natureza? É ela realmente fruto de uma degeneração qualquer?

Com efeito, a partir da construção desse elo que une a apreciação moralizatória à própria ideia de natureza se tornou efetivamente complicado escapar da ideia de que haveria algo “errado” no domínio da homossexualidade. Como se por detrás do prazer que cada sujeito possui em se relacionar com alguém do mesmo sexo existisse uma espécie de “essência”, um funcionamento comum e sempre remetido à ordem do desvio.

Temos, portanto, a produção de uma verdade que, apesar de construída, ainda assim se configura como verdade, já que produz, ela própria, efeitos de verdade. Desta forma, a própria sociedade – como um todo – e mesmo os homossexuais acabam vivenciando-a como algo legítimo – e às vezes inquestionável – já que, afinal de contas, foi a própria ciência quem a “descobriu”. Daí a importância dos estudos de

Foucault (1979), demonstrando que a verdade não existe fora do poder. Ou seja, cada sociedade possui seu próprio regime de constituição e manutenção de verdades, sendo a complexa rede de micropoderes nela existente a responsável por legitimar quais os discursos tidos como verdadeiros, quais os métodos consagrados para distinguir os conhecimentos verdadeiros dos falsos, bem como por deliberar o estatuto daqueles que se encontram aptos para enunciar a verdade. Na nossa sociedade, este mérito cabe aos cientistas que, às vezes, sem o menor senso crítico e visando ao poder com grande afinco, acabam por construir representações grotescas como estas, verdades capazes de causar impressionantes danos na vida dos sujeitos. Verdades que – por se apresentarem como legítimas – são objetos persistentes de consumo pela população e, principalmente, de difusão pela rede de informações e, sobretudo, pela educação. Assim, por suas enormes incidências e por serem transmitidas sem um mínimo de problematização, tais verdades acabam se naturalizando.

Com efeito, ao longo do século XX, surgiram, mesmo no meio científico, concepções mais libertárias a respeito da homossexualidade. Ademais, a força dos próprios movimentos sociais que visavam à despatologização e à afirmação da homossexualidade enquanto prática sexual legítima trouxeram certa mudança a este triste cenário. Tal luta culminou na retirada, em 1974, da homossexualidade da lista das doenças mentais pela *American Psychiatric Association*. Com isto, ela deixou de ser uma “doença mental” para se transformar em uma “desordem mental” (Roudinesco, 2003). Óbvio que tal decisão em nada lhe favoreceu. Apenas em 1987, a homossexualidade foi retirada totalmente do DSM (Manual Diagnóstico de Transtornos Mentais) nos Estados Unidos. Já no dia 17 de maio de 1990, a homossexualidade também deixou o CID (Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas Relacionados com a Saúde). Cabe destacar que esta data é hoje conhecida como o Dia Internacional Contra a Homofobia.

Trata-se, portanto, de se reconhecer que toda esta “barbearagem” – talvez esse seja o substantivo mais correto para denotar a atitude dos cientistas do século XIX – ainda deixa marcas profundas nas vidas dos homossexuais. Mesmo no século XXI, ainda é impossível deixarmos de nos reconhecer enquanto “anormais”. Ainda é difícil largarmos a procura – em vão – do que de “errado” aconteceu

para nos causar esta “condição”. E ainda é complicado abandonar uma injustificável luta para encontrar as bases científicas que governariam o nosso prazer. Enfim, ainda há um longo caminho a ser percorrido na problematização e transformação destas concepções que tanto mal trouxeram à sociedade e que tantos efeitos terríveis produzem até os dias atuais.

## **BIBLIOGRAFIA**

BEAUVOIR, S. (1980). *O Segundo Sexo*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira.

BUTLER, J. (2017). *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

FOUCAULT, M. (1979). *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal.

FOUCAULT. (1988). *A história da sexualidade volume 1 – A vontade de saber*. Petrópolis: Vozes.

FOUCAULT. (1996). *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes.

FOUCAULT. (2006). *O poder psiquiátrico*. São Paulo: Martins Fontes.

FOUCAULT. (2010). *Os anormais*. São Paulo: Martins Fontes.

KAAN, H. (2016). *Psychopathia sexualis*. Ithaca: Cornell University Press (obra original publicada em 1844).

ROUDINESCO, E. (2003). *A família em desordem*. Rio de Janeiro: Zahar.

## MEMÓRIAS DO PATRIMÔNIO EM IMAGENS: ROBERT CHESTER SMITH E ARTE COLONIAL BRASILEIRA<sup>58</sup>

**Sabrina Fernandes Melo**

Universidade Federal da Paraíba, Brasil  
<https://orcid.org/0000-0001-5259-3360>

### 1. INTRODUÇÃO

Os objetos de estudo da história urbana são diversos, assim como os olhares e interpretações neles lançados. Eric Lampard (1975), por exemplo, defende que o objeto principal da história urbana é a urbanização como processo social e não a cidade. Já uma vertente da sociologia - que insere a história urbana no quadro da teoria social - afirma que, nas sociedades capitalistas contemporâneas, a cidade “não seria mais a base de associação humana (na proposta de Weber), nem o *locus* da divisão do trabalho (Durkheim), tampouco a expressão de um modo de produção específico (Marx)” (Meneses, 1996, p. 147). Nas diferentes perspectivas das Ciências Sociais e da História e da Arte, tais objetos tornaram-se alvo de constantes debates.

A discussão aqui proposta se relaciona com a forma de perceber e aplicar a categoria memória associada aos conceitos de patrimônio, arte e imagens. A produção do historiador da arte Robert Chester Smith será o fio condutor utilizado para tematizar e entender estes conceitos e conseqüentemente a memória imagética e patrimonial relacionada à arte e arquitetura brasileiras através da produção do historiador e dos diálogos teóricos por ele empreendidos.

Historicizar as memórias do patrimônio através de análises imagéticas e artísticas é uma tentativa de não universalizar tais definições para que seus usos e significados não se tornem parciais e unitários. A maioria das memórias, imagens e patrimônios estudados por Robert Smith localizam-se nas cidades, categoria esta passível de

---

<sup>58</sup> O texto é fruto da tese de doutorado intitulada “Robert Chester Smith e o colonial na modernidade brasileira”, defendida em 2018 no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). A pesquisa foi desenvolvida com apoio do CNPq.

historização. A historização das memórias e imagens da cidade pode apresentar resultados que à primeira vista soam como inusitados, já que “compreender uma cidade significa colher fragmentos, e lançar entre eles estranhas pontes, por intermédio das quais seja possível encontrar uma pluralidade de significados” (Canevacci, 2004, p.35). Em outras palavras, o esforço analítico envolve apropriações dos diferentes atores envolvidos tanto na fabricação de um artefato cultural como em sua análise, seja o objeto uma fotografia, um quadro, uma edificação ou aspectos da história urbana.

A cidade pode ser interpretada por meio de três dimensões complementares: como artefato, campo de forças e como imagem. Como artefato, a cidade é historicamente produzida e socialmente apropriada por intermédio de suas formas, funções e sentidos. Essas apropriações acontecem por meio de forças econômicas, culturais, territoriais, sociais e políticas. Sobre estas definições há que se considerar que, além de artefato e de algo material e socialmente produzido em meio a um complexo campo de forças onde atuam a memória, a imagem (imaginário, imaginação) é possível inserir outras categorias como conhecimento imediato, esquema de inteligibilidade, classificações, ideologia, valores, expectativas entre outros. A terceira dimensão analisada por Ulpiano (1997, p.149) e aquela que será adotada em diversos momentos do texto é a da imagem visual que, “não coincide com a representação, mas é também um de seus suportes importantes”.

Christine Boyer (1994) definiu três diferentes modelos visuais e mentais capazes de identificar o ambiente urbano, que seriam: “a cidade como obra de arte, característico da cidade tradicional; a cidade como panorama, característico da cidade moderna; e a cidade como espetáculo, característico da cidade contemporânea”. Certamente, essas três alusões não esgotam toda a complexidade de interpretações inerentes à cidade e à formação de suas memórias e imagens, mas exemplificam os diferentes sentidos direcionados a historização da iconografia urbana.

Por outro lado, o conhecimento das formas arquitetônicas - entendidas como patrimônio sob a perspectiva de Robert Smith - desvela relações entre a materialidade, os escritos sobre a cidade e os lugares que as edificações ocupam, tanto na memória como na construção de identidades visuais e estéticas. O patrimônio

arquitetônico é compreendido no campo da 'montagem', da continuação de outras imagens, precisamente pelo seu caráter inacabado e pela impossibilidade de detenção de sua totalidade. Didi-Huberman trata das especificidades de tempos que podem ser criados em uma obra de arte. Neste caso, o patrimônio arquitetônico atua na reconfiguração de diversos presentes temporais. Diante da imagem de uma obra arquitetônica estamos diante do tempo, ou 'dos tempos' sobrepostos já que:

A imagem representa, pois, o espaço onde se encontram o agora e o não agora [...]. O choque desses tempos genealógicos produz a história, na imagem o ser se desagrega: explode e mostra- mas por muito pouco tempo- de que é feito. A imagem não é imitação das coisas, mas um intervalo produzido de forma visível, a linha de fratura entre as coisas. (Huberman, 2000, p.136).

Portanto, é na tensão entre tempos que está a busca e um possível caminho para pensar criticamente as imagens e/ou as obras de arte trazendo à descrição aspectos paradoxais que delas emergem. Considerando que “aquilo que retorna na imagem é a possibilidade do passado” (Antelo, 2004,p.9) nota-se, além da sobreposição de tempos, a sobreposição de referências, de signos e significados em cada obra arquitetônica em análise.

A arquitetura pode ser interpretada como moldura para a vida social da cidade moderna, no sentido de compor o aspecto material da cidade que, ao mesmo tempo, comporta outras inúmeras atribuições de cunho estético, funcional, social, cultural e também de memória. A arquitetura assume um importante papel no entendimento da cidade se relacionada a outros aspectos da história urbana, uma vez que ela seria uma forma de memória e reminiscência. Sobre essa perspectiva de definição da arquitetura, Pesavento (2002, p. 30) afirmou que:

A memória pode ser oral, escrita ou de pedra. As lembranças podem chegar até o tempo do presente com vozes, com narrativas que deixam o testemunho escrito de uma vivência e de uma percepção, ou como

materialidade em um espaço construído, a atestar, com eloquência objetiva, a visualidade do passado. A rigor, tudo, na cidade, pode ser convertido em fonte, em documento para o historiador da urbs, para que ele possa construir sua narrativa.

Em seu livro *História da Arte como História da cidade*, o historiador italiano Júlio Argan (1998) salienta que a cidade tem um caráter essencialmente artístico. Uma cidade não é somente fruto das técnicas construtivas, ela também se produz na relação de tempos, memórias, esquecimentos e silêncios. Já a memória sensorial na cidade é formada pela imagem, pelo corpo e seus deslocamentos. Neste diálogo entre duração, conjuntura e deslocamentos, a memória permanece na duração e para tanto, necessita de quadros de sustentação como corpos, fotos, documentos, construções entre outros. A memória não deixa de ser um tipo de patrimônio e este par de conceitos podem ser considerados como estruturantes da sociedade.

A utilização de imagens foi recorrente nos estudos de Robert Smith para a pesquisa sobre patrimônio e arte colonial brasileira, portanto, as imagens serão entendidas como memórias ou “arquivos de histórias” (Flores, 2015) ao questionar não o que as imagens documentam ou testemunham, mas que tempos, memórias e tradições elas carregam. Portanto, o artigo busca entender como Robert Smith tratou as imagens em seu trabalho numa tentativa de criar uma memória do patrimônio do período colonial brasileiro.

Para tratar das memórias do patrimônio em imagens será estabelecido um diálogo entre a produção bibliográfica do historiador da arte Robert Chester Smith, sua trajetória intelectual e pesquisas sobre arte colonial brasileira. A primeira parte do texto objetiva verificar a centralidade dos museus, arquivos e coleções, entendidos enquanto suportes de memória, na trajetória intelectual de Robert Smith e na configuração da História da Arte Latino Americana. Em seguida, será traçado um panorama das metodologias utilizadas por Smith para trabalhar com memórias e imagens do patrimônio arquitetônico e artístico do período colonial brasileiro.

## 2 MUSEUS, ARQUIVOS E COLEÇÕES COMO SUPORTES DE MEMÓRIA

No ocidente moderno, a noção de patrimônio ganhou centralidade durante os séculos XIX e XX. Após a Revolução Industrial, a noção de patrimônio ganhou novos sentidos, foi ampliada e incorporada à nação, assim como a destruição e preservação destes bens passaram a ser discutidos. O patrimônio é associado a ideia de bem público e a memória coletiva como um bem público a ser preservado/reconhecido. Nesta discussão, a visualidade e a noção de paisagem ganham centralidade, visto que preservar o patrimônio é também preservar a paisagem. Paisagens construídas e imaginadas que habitam as memórias daqueles que transitam e observam as cidades em constante movimento, como o *flâneur*.

Walter Benjamin (1989), um *flâneur* e colecionador por excelência, buscou compreender o ritmo da cidade e reconhecer aspectos não visíveis em um primeiro contato. O *flâneur* se apropria do espaço urbano a partir de sua capacidade de colecionar imagens que passam a compor sua memória. É possível pensar a metodologia do *flâneur* para entender os arquivos e museus, suportes de memórias que através de uma etnografia dos percursos transformam ruínas em alegorias. Como um *flâneur*, Robert Smith percorreu inúmeras cidades brasileiras com o intuito de pesquisar e inventariar patrimônios edificados e objetos culturais, principalmente do período colonial.

A nomenclatura ‘colonial’ não deve ser percebida como um fim em si mesma, mas como ponto de partida para expandir olhares e perspectivas de análise que perpassam pela construção de uma memória de base colonial para a arte latino-americana seja através de investimentos políticos e culturais, pela formação de arquivos sobre arte e arquitetura do período colonial e pelo direcionamento de Robert Smith para a temática. A intenção é apreender os caminhos de pesquisas relacionadas à arte e arquitetura colonial brasileira, temáticas inseridas em uma perspectiva mais ampla relacionada às políticas de Estado norte-americano direcionadas para a América Latina. Para alcançar o objetivo proposto, este subitem está centrado na formação de Robert Smith como historiador da arte, nas instituições que o apoiaram em suas pesquisas e simultaneamente, na produção de conhecimento e memórias sobre arte e patrimônio da América Latina.

Robert Chester Smith nasceu em 26 de fevereiro de 1912, em Cranford, no estado de Nova Jersey, Estados Unidos. Graduou-se em Belas Artes na Universidade de Harvard, em 1933. Realizou doutorado em filosofia em 1939, nessa mesma instituição, desenvolvendo parte de sua pesquisa em Portugal. O direcionamento dos estudos de Smith para Portugal e posteriormente para o Brasil, iniciou-se com sua viagem de pesquisa para a Itália em 1932, para a realização de seu trabalho de conclusão sobre o arquiteto italiano Luigi Vanvitelli. A documentação encontrada por ele demandou um levantamento de fontes em arquivos portugueses e, para o aprofundamento dessa pesquisa, candidatou-se a uma bolsa de estudos para a Universidade de Coimbra, em 1934, sob a justificativa, segundo ele mesmo, de:

Estudar a arte, em particular a pintura, com vista a escrever uma história sobre o tema. Não existe qualquer trabalho do gênero sobre o tema, em língua nenhuma, pelo que serviria para preencher uma das grandes lacunas da história das Belas-Artes [...]. Tenho de ir lá para iniciar um estudo exaustivo das pinturas medievais e renascentistas que chegaram até nós. (Smith, 1937 como citado em Wood, 2000, p. 33).

Durante os dois anos em que residiu no país (1934 a 1936), adquiriu domínio escrito e oral da Língua Portuguesa, estabeleceu contato com arquivos e fontes de pesquisa como manuscritos, relatos de viagens e publicações contemporâneas. Após um intenso período de estudos em Portugal sua primeira viagem ao Brasil foi 1937, com financiamento da *American Council of Learned Societies (ACLS)*, que concedeu ao pesquisador a soma de mil dólares (SMITH, 1937). Nos quatro meses em que estive no país, o jovem pesquisador, com seus 25 anos de idade, teve contato com os principais arquivos, instituições e pesquisadores brasileiros como o SPHAN e Rodrigo Melo Franco de Andrade, com quem trocou correspondências por mais de vinte anos.

O ano de 1937 foi marcado pela criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) e de um intenso debate sobre arte, arquitetura e patrimônio, em pleno início do Estado Novo (1937-1945) e Política de Boa Vizinhança (1933-1945) com os Estados Unidos. O interesse pelo Brasil, por parte dos Estados Unidos e

também de Portugal, começou a se delinear mais fortemente em 1930, com a adoção de políticas econômicas, artísticas, culturais e de um crescente intercâmbio intelectual e investigativo com a presença de pesquisadores de diversas áreas do conhecimento. A segunda visita de Smith ao Brasil foi em 1946; deu-se com financiamento da Fundação Guggenheim, após o fim do Estado Novo e da Segunda Guerra Mundial, durante o governo de Eurico Gaspar Dutra. Ele voltou ao Brasil ainda em 1953, 1960 e 1969 financiado pela Comissão Fulbright, *American Philosophical Society* e Fundação Calouste Gulbenkian.

Os museus foram centrais na formação intelectual de Robert Smith não apenas como ‘laboratórios’ de pesquisa, mas como propulsores para a aplicação de novos métodos de análise de obras de arte. Em diálogo com a antropologia e etnografia, Smith percorreu museus de diferentes tipologias na América Latina, Europa e Estados Unidos. Atuou também como curador, diretor e funcionário de instituições culturais e museológicas<sup>59</sup> nos Estados Unidos, com destaque para a Fundação Hispânica, a ser discutida posteriormente.

Os museus enquanto “lugares de memória” se associam aos monumentos e instituições criados com o objetivo de preservar uma memória. Segundo Pierre Nora (1993) os lugares de memória surgem quando a memória torna-se processo de uma organização seletiva, voluntária e intencional. Ela necessita de suportes, ou seja, “menos a memória é vivida do interior, mais ela tem necessidade de suportes exteriores e de referências tangíveis de uma existência que só vive através delas” (Nora, 1993, p. 14).

Os lugares de memória são instituídos pois não há memória espontânea. O acúmulo de vestígios, de documentos e testemunhos sobre o passado tornam-se registros seletivos de memória e de esquecimento e então surgem instituições como museus, arquivos e bibliotecas com a finalidade de salvaguardar tais vestígios. Entretanto, tais instituições não devem ser entendidas apenas como espaços de

---

<sup>59</sup> Em 1949, dirigiu a Comissão de Estudos Interamericanos da Universidade da Pensilvânia. Em 1959, foi nomeado professor e colaborador do *Wintherthur Museum*, em Delaware, instituição de grande prestígio nos Estados Unidos por suas coleções de artes decorativas. Atuou como curador e idealizador da reconstrução de uma Capela Portuguesa representativa do século XVIII, instalada no Museu de Arte da Filadélfia do Instituto Fleisher.

preservação de uma determinada memória unívoca, verdadeira e sacralizada. É preciso agregar ao debate o caráter político da memória, onde grupos, sujeitos, sociedades e culturas outras, por vezes silenciadas e invisibilizadas pela história hegemônica, reivindicam por um direito de memória, desta forma, um dos papéis da História é problematizar e “(re)pensar os modos pelos quais as pessoas, em determinadas circunstâncias, assumem certas maneiras de configurar o passado, o presente e o futuro” (Rios, 2010, p. 221).

Neste sentido, a pesquisa histórica no espaço museológico é essencial para transformar a “memória consagrada em coleções em objeto de conhecimento crítico, compreendendo o processo histórico de incorporação de objetos e coleções como formas específicas de legitimar determinadas representações e identidades sociais nos museus” (Julião, 2006, p.101). Os professores e pesquisadores de sucessivas gerações que transitaram pelo Departamento de Belas Artes da Universidade de Harvard, onde Smith realizou sua formação, tinham especial interesse pelo estudo dos museus, objetos e coleções. Percorrer suas contribuições teóricas e metodológicas e o panorama cultural que permeou essas práticas é um trajeto importante para a compreensão da postura teórica e metodológica adotada por Smith e para perceber a centralidade dos museus em suas pesquisas.

Do final do século XIX ao início da I Guerra Mundial predominou no Departamento de Belas Artes de Harvard, uma abordagem factual, científica e pragmática das obras de arte, em consonância com a propulsão de um mercado de arte mediado por acadêmicos, o crescimento dos museus universitários e a utilização dos referidos espaços como extensão da sala de aula. Desde 1927, as salas de aula e os gabinetes do Departamento de Belas Artes situavam-se no Museu de Arte Fogg, local onde Smith assistiu a aulas ministradas por George Chase, Kenneth Conant e George Edgelle.

Neste mesmo período, a História da Arte e a Antropologia orientaram-se para um diálogo interdisciplinar e reconheceram a importância dos museus para o desenvolvimento das disciplinas. As mudanças na pesquisa em História da Arte e nas Ciências Sociais aconteceram simultaneamente e convergiram em um direcionamento investigativo comum: o interesse pela cultura dos países colonizados pela Europa, pela pesquisa de campo e pela formação de uma memória visual destes lugares. Durante a Primeira Guerra Mundial, começou a

se desenvolver uma ‘antropologia aplicada’, e o trabalho de campo em outros países recebeu intenso estímulo, principalmente nas Ilhas do Pacífico e América Latina (Stocking, 1976 como citado em Peixoto, 2001, p. 512). Nesse movimento, entraram em cena instituições culturais e de pesquisa, como a Fundação Hispânica, que subsidiou pesquisas e coleta de documentos e imagens para a formação de acervos e memórias visuais sobre arte latino-americana.

### **3 ROBERT SMITH E A FUNDAÇÃO HISPÂNICA**

Em um momento no qual a política cultural e a propaganda política se fundiram, os intercâmbios culturais e artísticos visavam a um maior envolvimento da comunidade intelectual norte-americana nos projetos de aproximação com a América Latina. Com esse objetivo, programas e instituições foram criados, dentre elas a Fundação Hispânica, parte da *Library of Congress* inaugurada em 1800, juntamente com a capital de Washington.

Sob a direção de Lewis Hanke, a instituição voltou-se para os estudos do espanhol, do português e da cultura latino-americana. No âmbito governamental, desenvolveu diversas ações com o propósito de construir uma imagem positiva dos Estados Unidos e foi considerada como “um dos mais notáveis organismos dedicados ao fomento das relações culturais com os países ibero-americanos” (*Correio da Manhã*, 1941, p.7). No artigo *A Experiência Americana*, Archibald Macleish (1940, p. 45) expôs os objetivos do governo norte-americano ao criar, na sua maior biblioteca,

uma sala e uma seção onde se preservarão, se estudarão e se honrarão a literatura e as ciências das repúblicas que dividem, com os Estados Unidos, o nome de Americano. Que ainda partilham conosco a memória das esperanças humanas e da coragem que a mesma palavra evoca e que neste momento evoca ainda com mais força do que qualquer outro momento da história do nosso hemisfério (Macleish citado em Serrano, 1941, p. 6).

Além de apontar a aproximação política e cultural dos Estados Unidos com países latino-americanos, Macleish (1940) reiterou que um dos motivos da criação da Fundação Hispânica era o de valorizar a ciência e a literatura do hemisfério, que ajudaria na compreensão de um passado comum entre os países. Convidado pelo intelectual Archibald Macleish<sup>60</sup>, Smith iniciou sua trajetória como funcionário da Fundação Hispânica em 1939 e lá exerceu inúmeras funções. Atuou como Diretor-Assistente entre 1939 e 1943, período no qual Lewis Hanke foi diretor, além de substituí-lo na diretoria entre 15 de novembro de 1942 e 30 de junho de 1943. Como Chefe-Assistente da seção de gravuras e fotografias encarregou-se da organização das exposições temporárias, atuou como curador e auxiliou nos projetos para preservação e restauração documental (Neistein, 2000, p. 183).

Robert Smith (1941, p. 50) salientou que a Fundação estaria aberta à contribuição de escritores e acadêmicos falantes da língua portuguesa, na tentativa de que “o mundo lusitano nela venha a ter a mesma importância que já desfruta o espanhol”. Em 1942, a Fundação iniciou uma campanha de permuta de obras, documentos e outros suportes informacionais com o objetivo de “aumentar o sentimento amistoso e o entendimento mútuo entre as duas maiores repúblicas do hemisfério mediante o conhecimento de suas histórias, economias, línguas, geografias e problemas nacionais” (Anônimo, 1943, p. 10).

Em entrevista ao jornal *Diário de Pernambuco*, Smith declarou que, durante suas viagens, buscava agrupar livros, fotos, mapas e plantas encontradas nos arquivos, bibliotecas e coleções para comporem o acervo da Fundação Hispânica. Dentre os materiais, destacam-se as fotografias de Aleijadinho e das missões, coletadas pelo fotógrafo Marcel Gautherot, com o qual Smith se encontrou quando de sua estada em Recife (Anônimo, 1947, p. 3). Os materiais produzidos e coletados por Smith no Brasil transformaram-se em um arquivo fotográfico da cultura hispânica na *Library of Congress*, onde funcionou também um centro de estudos latino-americanos. Durante suas

---

<sup>60</sup> Archibald Macleish tem uma grande obra poética e dramática, que influenciou na renovação das linguagens artísticas. O poeta integra a chamada “geração perdida”, que, na cidade de Paris, frequentava a livraria *Shakespeare and Company*, por onde transitou James Joyce, Ernest Hemingway, Scott Fitzgerald, entre outros escritores.

viagens, Smith procurou “arranjar livros, fotos, cópias de plantas existentes em bibliotecas e coleções, visando facilitar o trabalho dos pesquisadores” (Anônimo, 1947, p. 3). Segundo dados fornecidos por Robert Chester Smith (1941, p. 50), então subdiretor, a instituição possuía em 1941, cerca de:

5.500 livros e folhetos, 1.400 mapas e vistas, quase 2 milhões de volumes e peças de músicas, mais de meio milhão de gravuras, 97 mil volumes encadernados de jornais e tantos manuscritos que o próprio subdiretor acha quase improvável calcular com exatidão.

A atuação de Smith na Fundação Hispânica foi importante para a integração a um movimento inicial nas universidades americanas para o estudo da arte e cultura luso-brasileira e latino-americana mediante o estabelecimento de centros de investigação e divulgação cultural por meio da permuta de materiais e de documentos. Por intermédio da formação de um arquivo visual de diferentes países e culturas, os Estados Unidos buscavam uma posição diante da cultura ocidental, especialmente a latino-americana na qual a fotografia assumiu papel central como documento cultural. Smith e a Fundação Hispânica perceberam a fotografia como resultado de uma intenção, ao defenderem que a projeção do conhecimento partiria da construção de um arquivo. Smith desenvolveu parte desse projeto em 1940, como organizador dos arquivos e editor do *Guia de Materiais de Belas Artes na América Latina*, financiado pela *Comissão de Cooperação Interdepartamental com as Repúblicas Americanas*.

A Fundação enviou representantes para todos os países latino-americanos para investigarem documentos e imagens sobre arte latino-americana em arquivos particulares e governamentais. Criou-se uma rede continental de fotógrafos comerciais que atuou na produção de documentos visuais sobre diferentes aspectos da cultura latino-americana. Sob a direção de Smith, o arquivo de Cultura Hispânica, configurado pelas próprias produções fotográficas e por doações, tornou-se referência entre os pesquisadores da arte latino-americana, e seu acervo foi solicitado por museus como do Brooklyn e Newark para exposições e pesquisas. Em 1940, a Fundação contou com apoio financeiro da *Rockefeller Foundation* e conseguiu ampliar o número de

visitantes e pesquisadores do acervo, com empréstimo de *slides* e parceira com a *National Gallery of Art*<sup>61</sup>.

A produção de imagens do ‘outro’ coloca em discussão os modelos de visualidade já existentes nos países latino-americanos na primeira metade do século XX. Inclusive Smith criticou os arquivos brasileiros quanto à qualidade das imagens e mencionou a dificuldade de se encontrar fotografos, sendo necessária a construção de um arquivo visual particular (Smith, 1949, p. 75-76). Essas ações apontam para uma discussão acerca da ‘imposição’ de uma visualidade assentada em padrões norte-americanos, quer dizer, ao considerar que os arquivos latino-americanos não ofereciam ‘material de qualidade’ para as pesquisas, a Fundação Hispânica enviou seus representantes para produzir tal material.

Imagens produzidas por latino-americanos, sobre a América Latina, também interessavam a *Library of Congress*. Archibald Macleish, nomeado por Franklin Roosevelt como bibliotecário da instituição e, em consonância com a Política de Boa Vizinhança, convidou Cândido Portinari para pintar os murais da *Library of Congress* por indicação de Robert Smith, que participou ativamente dos trâmites para a pintura de quatro murais na Biblioteca do Congresso e escreveu uma crítica, destacando os principais elementos dos painéis inaugurados em 12 de janeiro de 1942. Em entrevista realizada pelo repórter Antônio Francisco de Assis Barbosa à Cândido Portinari, o pintor recusou-se a explicar os elementos utilizados por ele na pintura dos murais; desse modo, o repórter recorreu ao texto de Robert Smith. Na entrevista publicada no jornal *Diretrizes*, Francisco de Assis Barbosa comentou: “sem cerimônia, o pintor confessa que não quer descrever os painéis. Graças às notas que Robert Smith escreveu para a inauguração dos *Portinari Murals*, posso dar aos leitores uma ideia geral dos afrescos” (Barbosa, 1941, p. 10).

---

<sup>61</sup> Entre 1943 e 1944, ocorreu um crescimento da divisão de fotografias a partir de um acordo com a *National Gallery of Art*, que manteria uma biblioteca de trabalho, para uso de seus conservadores, e a Fundação Hispânica, que manteria sua coleção de iconografia, para uso do público em geral. Assim, as instituições trocavam materiais e aumentavam suas aquisições direcionadas a um público específico (Neistein, 2000, p. 187).

O primeiro painel, intitulado *Descobrimento*, retrata a chegada dos portugueses e espanhóis ao continente americano. No quadro, ganham destaques os marinheiros e não os almirantes. O cardume e o redemoinho das águas contrastam com as figuras humanas, promovendo movimento à cena. Em *Desbravamento da Mata*<sup>62</sup>, Smith utilizou como referência para a leitura da imagem, os bandeirantes retratados descansando nas matas. Segundo Smith, o efeito do quadro era de um Gobelin<sup>63</sup> de cores ricas e quentes, em que os planos estão sutilmente combinados. O painel *Catequese*<sup>64</sup> representa uma vila do século XVI, com jesuítas realizando pregações para os indígenas. As pessoas aparecem agrupadas, na tentativa de representar confiança e afeto dos indígenas pelos padres da companhia. No plano central, mulheres monumentais emolduram um jesuíta, que está sentado. O painel *Descoberta do Ouro*<sup>65</sup> retrata a mineração, segundo Smith “o símbolo da mão do trabalhador aparece num padrão agitado, gesticulado, agarrando e apertando. Os narizes são triângulos de linhas rápidas e os dedos cortados parecem notas ligeiras em Staccato” (Smith, 1941 citado em Barbosa, 1941)<sup>66</sup>. O autor intuiu que o estilo impressionista na obra do pintor mostrava-se nos súbitos golpes de cores brilhantes no bojo do bote, nos cabelos dos negros, no reluzir do ouro e nos pequenos peixes.

---

<sup>62</sup> *Desbravamento da Mata* (1941), pintura mural a Têmpera, 316 x 431 cm, Washington, D. C., Assinada e datada no canto inferior esquerdo “Portinari 1941”. Coleção *Library of Congress*, Washington, D. C., USA.

<sup>63</sup> Os gobelins (também chamados de gobelinos) são tapeçarias feitas em tecidos ricamente ilustrados com notáveis composições da Manufacture Nationale des Gobelins, na França, desde o século XVIII.

<sup>64</sup> *Catequese* (1941), pintura mural a têmpera, 494 x 463 cm. (Irregular), Washington, D. C., Assinada e datada no canto inferior direito “Portinari 1941”. Coleção *Library of Congress*, Washington, D. C.

<sup>65</sup> *Descoberta do Ouro* (1941), pintura mural a têmpera, 494 x 463 cm, Washington, D. C., Assinada e datada no canto inferior direito “Portinari 1941”. Coleção *Library of Congress*, Washington, D. C., USA.

<sup>66</sup> O *staccato* ou «destacado» – designa um tipo de fraseio ou de articulação no qual as notas e os motivos das frases musicais devem ser executadas com suspensões entre elas, ficando as notas com curta duração. É uma técnica de execução instrumental ou vocal que se opõe ao legato.

O pintor foi considerado, por Smith e Macleish, uma expressão inovadora e legítima da arte latino-americana. Os trâmites para a pintura dos murais iniciaram-se no Brasil, por meio de contatos de Smith com funcionários do Ministério da Educação e da Saúde. Em carta enviada a Carlos Drummond de Andrade então chefe de gabinete do Ministro Capanema em 1939, Smith frisou seu interesse em escrever um livro sobre a história da pintura brasileira e pediu fotografias das obras de Cândido Portinari para compor suas pesquisas. A respeito do pedido do escritor norte-americano, Drummond escreveu:

É que um americano, Robert Smith, historiador de arte, homem de valor, conhecendo pouco a pintura moderna do Brasil, escreveu uma carta ao Ministro da Educação pedindo para ele indicar nomes de artistas brasileiros que poderiam participar de uma possível exposição de arte brasileira nos Estados Unidos. O ministro Capanema encarregou-me de cuidar disso, fazendo um levantamento dos nomes mais representativos. Com relação ao Rio de Janeiro, para mim foi fácil, porque eu conhecia Portinari e os outros elementos novos que pudessem interessar no caso. Quanto a São Paulo, não me sentia com a mesma segurança. Achei muito natural pedir opinião de Portinari, e ele prontamente, com a maior boa vontade, indicou alguns nomes de artistas novos paulistas. Esses nomes foram incorporados à lista geral que o ministro mandou para os Estados Unidos, e nós achamos que tínhamos cumprido o nosso dever. (Drummond, 1939 citado em Piazza, 2010, p. 26).<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> “Drummond fez a intermediação com Portinari, mandando-lhe o bilhete, pedindo ao pintor para atender “o Prof. Robert C. Smith, da Universidade de Illinois”. Em seguida, algumas nuvens toldaram o horizonte do meio intelectual brasileiro, com a polêmica conhecida como Luís Martins-Drummond. O protagonista Luís Martins, então marido de Tarsila do Amaral, ocupou a coluna *De Arte* no hebdomadário *Dom Casmurro* sob o título *Portinari e o touro Ferdinando*, para fazer severas críticas à lista feita por Drummond, que excluiu Tarsila do Amaral e Flávio de Carvalho e aproveitou a

Ao escrever sobre a arte contemporânea brasileira, especificamente a de Portinari, Smith considerou que ele esboçava, em sua pintura, “as raças colonizadoras do continente - o índio, o negro e o branco - como forma de evidenciar o fato estratégico de que, na América Latina, elas viviam em harmonia e construíam uma nova civilização” (Smith, 1943 citado em Mari, 2007, p. 397). Portinari retratou o ‘descobrimento’ da terra, a entrada na floresta, a catequese dos índios e a mineração do ouro, abarcando a América Portuguesa e a Espanhola. Sobre a importância desses murais, o autor comentou que a biblioteca “possuía não apenas pinturas bonitas que ilustravam o campo de interesse da Fundação Hispânica, mas também uma original e importante contribuição para a arte Americana” (Smith, 1943 citado em Mari, 2007, p. 397).

O historiador deixou a divisão de fotografias *da Fundação Hispânica em 1945*, para assumir a cadeira de História da Arte, no *Sweet Briar Collage*, na Virgínia, e tornar-se *fellow* (parceiro de pesquisas) da *Library of Congress* para estudos brasileiros e portugueses. Naquele mesmo ano retornou ao Brasil pela segunda vez como *Guggenheim Fellow* e, em 1955, passou a integrar o corpo docente da Universidade da Filadélfia, onde desenvolveu projetos, planos de estudos e pesquisas sobre a arte portuguesa e luso-brasileira com subsídio da Fundação Hispânica.

No decorrer das discussões apresentadas, nota-se que esse foi um movimento nas universidades norte-americanas ocorrido em consonância aos investimentos políticos e culturais dos Estados Unidos referente ao Brasil e a outros países latino-americanos. Nos Estados Unidos, toda a trajetória acadêmica de Smith foi direcionada aos Estudos Latino-americanos e, paulatinamente para os estudos luso-brasileiros pautando-se nas produções visuais como fotografias, mapas e pinturas fonte principal de suas pesquisas.

---

ocasião para criticar o excesso de endeusamento à Portinari”. Para mais informações sobre esses impasses, consultar Piazza (2010, p. 26).

## 4 MEMÓRIAS DO PATRIMÔNIO EM IMAGENS

No século XIX, os artistas viajantes se expressavam e registravam por meio de pinturas, desenhos e aquarela e, no século XX, tal prática foi paulatinamente ‘substituída’ pelo uso da fotografia, ou seja, Se alguma coisa caracteriza a relação moderna entre a arte e a fotografia, é a tensão ainda não resolvida que surgiu entre ambas quando as obras de arte começaram a ser fotografadas (Benjamin, 1987, p. 104).

Desde a sua apresentação pública na França, em 1839, o aprimoramento técnico da fotografia e a conseqüente redução dos preços para a aquisição de imagens contribuíram para a popularização da técnica. Desde seus primórdios, a fotografia localizou-se entre arte e ciência e, no campo da História da Arte, ela atuou no processo de reformulação pictórica. Seu advento promoveu indagações acerca das transformações na produção de imagens e no questionamento dos conceitos de autenticidade, autoria, unicidade e valor eterno, conceitos discutidos por Walter Benjamin (1987), em seu texto *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*.

O debate relacionado à aceitação, ou não, da fotografia como expressão artística, que remonta ao século XIX, não será o foco de discussão aqui, mas seu uso como fonte de pesquisa é uma das principais técnicas adotadas, não somente por Smith, mas por diversos agentes e setores institucionais e governamentais para a divulgação, catalogação, pesquisa e construção de um acervo visual sobre a América Latina.

A escrita da História da Arte inspirada em imagens, especificamente nas fotografias, ganhou maior investimento nas primeiras décadas do século XX. Tal perspectiva se consolidou com as experiências de intercâmbios universitários entre norte-americanos e europeus; nessa empreitada, a Alemanha ocupou um papel central. Princeton e Harvard foram as principais universidades a estabelecerem contatos com as instituições alemãs por intermédio de cursos que introduziram técnicas e metodologias de análise crítica das obras de arte pelo uso de imagens (Wood, 2000, p. 39). Essas universidades, importantes na trajetória acadêmica de Smith, criaram seus próprios acervos, considerados primordiais no estabelecimento de uma posição diante da cultura ocidental devido aos investimentos

institucionais e de pesquisa por parte dos Estados Unidos para a acumulação de um acervo visual da América Latina. Além da produção de fotografias, para compor acervos, ocorreu uma paulatina mudança na aquisição de obras dos museus norte-americanos, que passaram a inserir as fotografias em seus acervos. Em 1940, foi criado o Departamento de Fotografia do MoMa e, em 1949, foi inaugurado o Museu da Fotografia, em Rochester, marcando a institucionalização da imagem fotográfica e assegurando o caráter artístico e documental das coleções.

A fotografia atuou como um privilegiado suporte para a construção de um repertório simbólico de diferentes nações que formavam seus acervos imagéticos e documentais. Smith realizou atividades como fotógrafo de instituições, como a Fundação Hispânica e o SPHAN além de doações de imagens para a formação de acervo imagético de tais instituições. Compôs seu próprio arquivo de imagens, fonte de suas pesquisas, hoje parte de seu acervo na Fundação Calouste Gulbenkian.

Em seu relatório de pesquisa elaborado em 1947, depois da segunda viagem ao Brasil, Smith abordou, mais uma vez, a dificuldade de acesso às fontes e comparou os arquivos públicos brasileiros aos da Europa e aos dos Estados Unidos, e defendeu a importância de os pesquisadores formarem seus próprios acervos de imagens:

O trabalho do historiador da arte depende de grandes quantidades de boas fotografias. Sem eles o trabalho que ele produz é de pouco valor, porque não pode provar satisfatoriamente suas conclusões. Nos Estados Unidos e na Europa, grandes coleções de fotografias estão disponíveis para a maioria das obras de arte a partir das quais o aluno pode obter cópias para ilustrar suas descobertas. Quando ainda não existe, as fotografias podem ser facilmente encomendadas. No Brasil, é extremamente difícil obter boas fotografias. Portanto, é essencial que o investigador possa criar seu próprio arquivo (Smith, 1947, p. 4).

Como funcionário da *Library of Congress*, responsável pela divisão de fotografia e pela edição do Guia de Materiais de Belas Artes

na América Latina, financiado pela Comissão de Cooperação Interdepartamental com as Repúblicas Americana, Smith aprofundou seus estudos sobre acondicionamento de fotografias, forma de conservação, exposição, além de atuar na organização e disponibilização do acervo fotográfico da América Latina para outros pesquisadores. A partir desse trabalho, estabeleceu contato com colecionadores particulares de vários países, dentre eles: Argentina, Brasil, Chile, Cuba, Colômbia, Equador, México, Peru e Uruguai (Neinstein, 2000, p. 186), prática que marcou sua formação e o direcionamento metodológico de seus pares na Universidade de Harvard.

Na ausência de imagens, Smith considerava que o trabalho do historiador teria pouco valor, pois a tarefa de um pesquisador da arquitetura da América colonial relacionava-se a um problema de reconstrução e, assim sendo, demandaria “documentos pictóricos para recordar a história dos edifícios que analisa”. Velhas fotografias, que representam um prédio antes de sua demolição ou modificação, desempenham um largo papel nesta obra de reconstrução (Smith, 1940, p. 1). As fotografias foram consideradas como fontes diretas para contrapor características antigas das construções com as atuais, ou seja, eram vistas como ‘prova’.

Essa fonte documental se torna ainda mais relevante, segundo Smith, quando a pesquisa trata de questões arquitetônicas e urbanísticas, aspectos inerentes às cidades e, portanto, mutáveis. Devido à transitoriedade das manifestações urbano-arquitetônicas, defendeu a utilização das imagens para ampliar o corpus documental e para atuarem como prova das conclusões investigativas do historiador da arte que trata, especificamente, de fenômenos urbanos. Como autor da maioria das fotografias de seu acervo, os registros eram feitos com a finalidade de documentar e respaldar seus estudos. Sendo assim, o enquadramento das fotografias captura o objeto na sua totalidade, desconsiderando, na maioria das vezes, seu entorno.



**Figura 1.** Parte externa da Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco, Salvador, Bahia. S/d. Fotografia de Robert Chester Smith.

Fonte: Arquivo da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal.

Já, nas imagens internas, são focalizados os detalhes, os símbolos, os signos. Por vezes, Smith focaliza o mesmo detalhe sob diversos ângulos e em composição com outros elementos do entorno.



**Figura 2.** Detalhe da talha do altar da Igreja do Convento de São Francisco, Salvador, Bahia.

Fonte: Arquivo da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal.

Além de fotografia, Robert Smith utilizou métodos para a análise de fontes imagéticas e busca de autoria das obras de arte. Para a análise de imagens, empregou o método Fogg, desenvolvido entre os professores e os pesquisadores do Departamento de Belas Artes de Harvard, onde se situa o Museu de Arte Fogg. O método propôs uma atenção meticulosa e investigativa aos detalhes e atenção direcionada aos próprios objetos. O investigador deveria desenvolver capacidades de perito ao conseguir reconhecer a autenticidade, a autoria e a

datação de obras não documentadas mediante comparações estilísticas.

Smith empregou o método Fogg em diversos trabalhos, principalmente na investigação da talha portuguesa, em esculturas do barroco brasileiro e, em menor grau, nas pinturas dos ex-votos. Na arquitetura, o método não foi considerado confiável, pois a divisão de tarefas na execução da obra dificulta a atribuição de autoria. Entretanto, Smith aplicou o método do cruzamento entre fontes escritas e imagéticas (Wohl, 2000, p. 26). Tanto em suas análises, como em suas aulas e conferências, Smith percebia os objetos como constelações ou combinações de motivos, cada qual com sua história, séries e seqüências de significados.

Smith estabeleceu razões de causa e efeito entre as obras de arte e utilizou documentos escritos para situar e validar historicamente suas proposições. Tais relações são percebidas nas explicações de um ‘desenvolvimento’ respaldado por análises formais, isto é, esses tipos se enquadram dentro de padrões ou estilos e são dispostos evolutiva e cronologicamente. Sob essa perspectiva, as descrições minuciosas e detalhadas das obras de arte eram fundamentais tanto para aquelas que ainda estavam conservadas e poderiam ser vistas pessoalmente, como as que desapareceram e eram conhecidas somente por meio de documentos. As relações entre tais obras, semelhanças, diferenças e filiações formais eram cruciais para a atribuição de autoria que não pudesse ser comprovada pela documentação.

Um exemplo dessa metodologia é percebido no artigo *Minas Gerais no Desenvolvimento da Arquitetura Colonial*, publicado em 1937. Nesse estudo, Smith analisou aspectos formais da arquitetura religiosa mineira e suas semelhanças e diferenças com as construções do norte de Portugal. Pela análise documental e fotográfica, pela pesquisa bibliográfica e pela observação, interpretou os aspectos externos das construções, como a cúpula, a sacristia, a cruz, os sinos, as portadas, as fachadas e as torres. Analisou também elementos internos, como a ornamentação dos altares, das escadarias e das talhas. Ao discorrer sobre cada um desses elementos, listou os materiais dos quais foram feitos e, quando possível, abordou a autoria e inseriu sua análise em uma perspectiva mais ampla, ao fazer relações com os estilos europeus, especialmente de Portugal. Smith considerou os símbolos e signos

presentes nas construções e buscou ‘resgatar’ suas origens, identificando como eles foram mantidos ou transformados, no decorrer do tempo, em uma relação comparativa com Portugal.

Na busca de autoria de *ex-votos*, Smith elencou especificidades estéticas desses artistas populares e aproximou-se da metodologia iconográfica de Panofsky. Nesse percurso, questionamentos primordiais que perpassam o campo da História da Arte permearam a construção dos textos de Smith relacionados a definição de uma obra de arte, atribuição de valor estético, intencionalidade do autor entre outros. É precisamente na intersecção desses questionamentos que entra o papel de Robert Smith como historiador da arte, que, sob uma perspectiva panofskiana e com um olhar de perito,

verificará toda informação factual existente quanto a meio, condição, idade, autoria, destino etc. [...]. Irá comparar a obra com outras de mesma classe, e examinará escritos que refletem os padrões estéticos de seu país e época, a fim de conseguir uma apreciação mais objetiva de sua qualidade. (Panofsky, 2009, p. 36).

Em muitos de seus textos, Smith parte de um único objeto para estabelecer autoria, como no caso da cama portuguesa, tratada no artigo *Pinturas de ex-votos existentes em Matosinhos e outros santuários portugueses* (1966). Smith considera a representação da cama para identificar estilo, autoria, datação e, em seguida, para interpretação de significados, método semelhante ao apresentado por Panofsky, que define três momentos de percepção de um objeto artístico: o da descrição pré-iconográfica, da análise iconográfica e, por fim, de sua interpretação. Sobre as diferenças desses dois últimos níveis, Panofsky (2011, p. 53) discorre sobre a origem do sufixo “grafia”. O termo é derivado do verbo grego *graphein* e significa escrever ou relatar aquilo que está “escrito” na imagem. Trata-se de um método descritivo, cuja função é “coletar e classificar a evidência, mas não se considera obrigada ou capacitada a investigar a gênese”. Já o sufixo “logia” deriva de *logos* e significa pensamento (razão). Iconologia, portanto, é um método

[...] de interpretação que advém da síntese mais do que

da análise. Assim como a exata identificação dos motivos é o requisito básico de uma correta análise iconográfica, também a exata análise das imagens, estórias e alegorias é o requisito essencial para uma correta interpretação iconológica (Panofsky, 2011, p. 54).

Segundo a perspectiva de Panofsky (2011), a análise das formas identificáveis presentes na imagem, como objetos, situações, gestos, possibilita a busca da realidade à qual faz menção. A busca de autoria vinha acompanhada de intensa pesquisa bibliográfica e arquivística. Smith investiu na pesquisa arquivística, especialmente nos acervos das irmandades, das ordens religiosas e das câmaras municipais, na tentativa de lançar luz a documentos que regulam a prática construtiva no Brasil.

As pesquisas em arquivos de irmandades foram apresentadas principalmente nos artigos *Documentos Bahianos (1945)* e *Décadas do Rosário dos Pretos: documentos da Irmandade (1954)*, nos quais Smith revelou pesquisas em livros de tombo, considerados por ele fontes valiosas para o estudo da arte colonial, pois neles era possível encontrar termos de Alinhamento e Vistorias, Registros de Atas da Câmara, Cartas de Exames de Ofícios Mecânicos, Licenças de Ofícios Mecânicos, Arrematação de Obras e Contratos, Registros de Marca de Ourives e Entalhadores, Registros de Pagamentos pelo Senado, Registros de Posturas, Provisões do Governo, Provisões do Senado e Cartas do Senado endereçadas ao Conselho Ultramarino, etc.

Partindo desses documentos, Smith (1945) identificou uma série de normas que direcionam práticas aparentemente espontâneas e, ao mesmo tempo, verificou como esses processos envolveram inúmeros atores e forjavam hierarquias profissionais e administrativas. Sobre esse tipo de documentação, tratando especificamente daquela encontrada na Bahia, afirmou que os painéis “permitem estabelecer tantas identificações novas, constituem um admirável ponto de partida para o estudo pormenorizado dos homens que levaram a cabo a construção da Bahia no período colonial” (Smith, 1945, p. 86).

A postura teórica e metodológica de Smith vai ao encontro tanto dos direcionamentos do Departamento de Belas Artes, em

Harvard, como do campo de estudos sobre a América Latina, no qual ele se integrou. Subsidiadas pelos adjetivos e pelas categorias direcionadas ao trabalho de pesquisadores brasileiros notam-se algumas de suas concepções teóricas e metodológicas. Smith primava por uma escrita científica da História, pautada por um rigor metodológico definido que, segundo ele, se diferenciaria dos escritos líricos e literários. No grupo brasileiro, considerado por ele como ‘bons pesquisadores’, estava Luiz Jardim – responsável por uma abordagem ‘científica’ e não ‘lítica’; Júlio Engrácia, por seu trabalho com arquivos locais e pela transcrição detalhada dos exemplares arquitetônicos da cidade de Congonhas, Minas Gerais; Diogo Vasconcelos, pela publicação e estudo dos registros paroquiais e das irmandades; Augusto de Lima Júnior, pela investigação em arquivos portugueses; e Gilberto Freyre, por toda a compilação de sua obra e influência exercida nas posturas teóricas de Smith.

No entanto, críticas mais severas não foram poupadas a Manuel Quirino, que se “baseava mais na tradição do que em documentos”, e a José Mariano Filho, que “raramente se baseia em investigação documental direta e que, por conseguinte, não encerravam o mesmo grau de notoriedade”. Smith (citado em Wood, 2000, p. 39). Smith defendeu a necessidade de o pesquisador visitar pessoalmente as edificações estudadas, entendendo que a documentação direta se referia tanto aos exemplares arquitetônicos em si – contato estabelecido pelo pesquisador em seu próprio trabalho de campo –, como à pesquisa documental em arquivos, etapa considerada por ele indispensável ao trabalho do historiador.

Ao buscar consolidar essas metodologias, Smith realizou um intercâmbio em Portugal em 1934, com uma bolsa de estudos concedida pela Universidade de Harvard. Em Portugal, o historiador ampliou seu escopo de pesquisa ao tratar da temática luso-brasileira e direcionou suas análises para a arte e a arquitetura portuguesa em diálogos com o Brasil, como veremos no próximo capítulo.

Com essa postura metodológica, o pesquisador fez emergir nomes, trabalhos e ações de sujeitos invisibilizados pela História e que até então não participavam das memórias insitucionalizadas do patrimônio nacional. Smith ultrapassou os macrosistemas filosóficos e estéticos, ao abordar temáticas consideradas ‘menores’, e mais do que buscar a autoria e o gênio criador das obras, empreendeu esforços para

interpretar a cadeia produtiva na qual estavam envolvidos portugueses, mestiços, escravos e indígenas.

Situadas além do colonialismo, as cidades e os cenários urbanos entendidos como local de embate, disputas, discussão e construção de parâmetros estéticos, patrimoniais e artísticos, foram responsáveis pelo agrupamento das temáticas pesquisadas por Smith. Essa constatação comprova a visão de que todas as manifestações artísticas estudadas por ele foram eminentemente urbanas. As cidades latino-americanas foram percebidas como um importante ponto de inserção de uma configuração cultural.

As imagens e a visualidade foram importantes nas pesquisas de Smith. A primazia da escrita sobre as fontes visuais foi uma realidade durante longos períodos da historiografia e com a adoção de novas fontes e distintas perspectivas teóricas, essa realidade foi paulatinamente alterada pelos novos rumos tomados pela História. No campo da História da Arte, o ponto de vista sobre as imagens também sofreu transformações, provocadas, em especial, pelas rupturas epistemológicas promovidas por autores como Abby Warburg, Walter Benjamin, Sergei Einstein e Didi Huberman. Tais autores pensam as imagens por meio das temporalidades, da dialética nelas presente, do passado latente, das sobrevivências, da montagem, do anacronismo. Segundo Didi Huberman (2000), o anacronismo expressa a complexidade das imagens e as conecta à História. De acordo com esse autor, as imagens não ostentam um mero acontecimento do passado, mas apresentam uma temporalidade dupla, ou seja, o passado latente.

Com os estudos pós-coloniais e as novas tentativas de leitura e interpretação da Arte e da História da América Latina, vários desafios vêm sendo colocados a pesquisa histórica. Novas formas de pensar os arquivos, as memórias e questionamentos em face das relações entre conhecimento e colonialismo têm sido a pauta de inúmeras pesquisas. Estas buscam perceber as intencionalidades e categorias mentais produzidas pelos colonizadores na organização dos arquivos e memórias coloniais e problematizam as formas de ler os documentos; formar e acionar as subjetividades dos colonizados.

Ao utilizar os arquivos coloniais como objeto de investigação, autores, como Ann Laura Stoler (2002) e Tony Ballantyne (2001), atentam para a necessidade de se perceber os conflitos inerentes aos próprios arquivos. As reflexões em torno dos arquivos coloniais

procuram levar em conta as suas repercussões no presente, tanto no que se refere à pesquisa historiográfica quanto aos debates mais abrangentes sobre o colonialismo e suas implicações.

Ann Stoler (2002) afirma que os documentos ainda são utilizados de forma gradativa para confirmar a invenção de certas práticas, ou para sublinhar reivindicações culturais silenciosas. A autora propõe que os pesquisadores devem mudar de arquivo como fonte para arquivo como assunto, como locais de produção de conhecimento, de memórias e como monumentos de Estado. Entender as abordagens e perspectivas teóricas da temática colonial, adotada por grupos como os modernistas, representantes do movimento neocolonial e pesquisadores estrangeiros, torna-se relevante na compreensão de um movimento mais amplo: a tentativa de inserir a História da Arte brasileira em um embate central e não periférico. Além do entendimento da trajetória de Robert Smith, vinculada as estruturas políticas e culturais mais amplas em vigência no decorrer do século XX, a relevância dessa discussão se relaciona à emergência dos discursos pós-modernos e pós-coloniais. Essas perspectivas abrem novos espaços para publicações e estudo de áreas geográficas que, por muito tempo, foram marginalizadas e silenciadas da História, como a América Latina.

## **BIBLIOGRAFIA**

Antelo, R. (2004). *Potências da Imagem*. Chapecó: Argos.

Argan, G. (1998). *História da Arte como História da Cidade*. Martins fontes.

Benjamin, W. (1987). A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense.

Boyer, M. (1996) *The city of collective memory: its historical imagery and architectural entertainments*. Cambridge; London: Mit.

Didi-Huberman, G. (2000). *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Minuit.

Canevacci, M. (2004). *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*. 2. Ed. rev. e atual. São Paulo (SP): Studio Nobel.

Flores, M. (2015). Olhar as imagens como arquivos de histórias. *Revista Fronteiras*, v. 8, n. 2.

Julião, L. A. (2006). Pesquisa histórica no museu. *Caderno de Diretrizes Museológicas I*. 2ª edição. Brasília: Ministério da Cultura; Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Lampard, E. (1975). Aspectos históricos da urbanização. In A. H (org.). *Estudos de Urbanização*. São Paulo: Pioneira.

Macleish, A; Smith, R. C. (1940). *A experiência Americana*. A Fundação Hispânica na Biblioteca do Congresso. Washington: United States Government Printing Office.

Melo, S. F. (2018). *Robert Chester Smith e o colonial na modernidade brasileira: entre história da arte e patrimônio*. Tese de doutorado, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, Brasil.

Meneses, U. T. B. (1996). Morfologia das cidades brasileiras - introdução ao estudo histórico da iconografia urbana. *Revista da USP*. n. 30.

Mari, M. (2009). Os murais de Portinari em Washington. In *Encontro De História Da Arte*, 3, 2009, Campinas:Unicamp.

Neistein, J. Robert Chester Smith e a Biblioteca do Congresso em Washington. In S.D.(Org.). *Robert Chester Smith (1912-1975): A investigação na História da Arte*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Nora, P. (1993). Entre história e memória. A problemática dos lugares. In *Projeto História*. São Paulo: PUC, vol.10, n. 10.

Panofsky, E. (2011). *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva.

Peixoto, F. (2001). Franceses e norte americanos nas Ciências Sociais brasileiras. In M.S., (Org.). *História das Ciências Sociais no Brasil*. São Paulo: Editora Sumaré.

Pesavento, S. J.(2002).Memória, história e cidade: lugares no tempo, momentos no espaço. In *ArtCultura*.Universidade Federal de Uberlândia, v.4, n.4.

Rios, K. S; Ramos, F. R. L. (2010).O cultivo da lembrança no multiculturalismo: além da memória, mas aquém da história. In Funes, E.(Org) *África, Brasil, Portugal. História e ensino de história*. Fortaleza: Editora da UFC/Expressão Gráfica e Editora, 2010, p.216-228.

Smith, R. C. (1937) Minas Gerais no desenvolvimento da arquitetura religiosa colonial. In:*Boletim do Centro de Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, tomo II, n. 3.

Smith, R. C. (1937). *A report of a trip through Brazil undertaken in march 1937 under auspices of the American Council of Learned Societies*. ( Relatório).

Smith, R. C. (1940). Alguns Desenhos de Arquitetura existentes no Arquivo Histórico Colonial Português. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 4.

Smith, R. C. (1945). Documentos baianos. In *Revista do SPHAN*, n. 9.

Smith, R. C. (1947). *A visit of nine months to Brazil from July 1946 to April 1947*. ( Relatório).

Smith, R. C. (1951). Décadas do Rosário dos Pretos: documentos da Irmandade. *Arquivos*, Recife.

Stoler, A. L (2002). Colonial Archives and the Arts of Governance. In *Archival Science*.

Wood, R. (2000). Robert Smith: Investigador e Historiador. In Sala, D. *Robert C. Smith (1912-1975): A investigação na História da Arte*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

## **PERIÓDICOS**

Barbosa, A.F (1942, Janeiro 29). Portinari, Pintor das Américas. *Diretrizes*, São Paulo, ano IV, n. 84, p. 10.

Anônimo (1943, Fevereiro, 27). Governo brasileiro oferece uma coleção de 250 obras literárias a Biblioteca do Congresso. *Jornal do Brasil*, p. 10.

Serrano, J. (1941, Janeiro 20). A biblioteca do Congresso e a Fundação Hispânica. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 6.

Smith, R. C. (1941, Março 01). A arte brasileira apreciada nos Estados Unidos. *Correio da Manhã*, Lisboa, p. 9.

Anônimo. (1947, Março 06). Veio a Pernambuco documentar nossos monumentos. *Jornal Diário de Pernambuco*, Recife, p. 3.

## **A CULTURA AFRO-BRASILEIRA COMO PATRIMÔNIO: HERANÇA, MEMÓRIA, (R)EXISTÊNCIA E PRESERVAÇÃO**

**Otair Fernandes**

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Brasil  
<https://orcid.org/0000-0001-8981-7970>

**Delton Aparecido Felipe**

Universidade Estadual de Maringá, Brasil  
<https://orcid.org/0000-0003-3637-0401>

**Giane Vargas Escobar**

Universidade Federal do Pampa, Brasil  
<https://orcid.org/0000-0002-1138-0753>

### **1 SOMOS HERANÇA DA MEMÓRIA: CONSIDERAÇÕES INICIAIS**

*(...) Quem cede a vez não quer vitória  
Somos herança da memória  
Temos a cor da noite  
Filhos de todo açoite  
Fato real de nossa história*

*Se o preto de alma branca pra você  
É o exemplo da dignidade  
Não nos ajuda, só nos faz sofrer  
Nem resgata nossa identidade (...)"*

(Jorge Aragão - Identidade)

O presente capítulo tem como finalidade promover uma reflexão sobre a constituição e consolidação institucional da área Memória & Patrimônio (M&P) da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN). Desta forma, pretendemos oferecer uma visão panorâmica do processo que levou intelectuais negros/ras de vários campos do conhecimento científico, construir

coletivamente um campo de estudo acadêmico com temáticas distintas, complexas e interrelacionadas como a cultura, memória, identidade e patrimônio das populações negras ou afro-brasileiras.<sup>68</sup>

Desde a sua criação no ano de 2012, a partir do VII Congresso Brasileiro de Pesquisadores/as Negros/as (VII COPENE) realizado na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), em Florianópolis/SC, a área M&P vem promovendo debates e trocas de conhecimento e experiências congregando pesquisadores/as com diferentes formações acadêmicas sobre os temas da cultura, memória, identidade e patrimônio, a partir de abordagens epistemológicas que priorizam o legado africano como uma precondição essencial na construção identitária da cultura negra brasileira, considerando como elementos centrais nesta constituição a memória, a ancestralidades e oralidades na perspectiva de sua preservação, afirmação e valorização.

Com este intuito, a área M&P vem se constituindo como um campo de reflexão e de troca de saberes e/ou conhecimentos que privilegiam perspectivas inter e transdisciplinares, o debate crítico, teórico, metodológico e empírico sobre as relações entre memória, identidade e patrimônio das culturas de matriz africana e/ou afro-brasileiras, na organização de espaços de sociabilidade das identidades diaspóricas negras, a partir de um olhar afrocentrado, afroreferenciado e suas especificidades. Com este olhar, esta área aponta para estudos sobre a memória das populações negras nos espaços que emergem dos movimentos LGBT e o pensamento de mulheres negras, no âmbito da ABPN.

Vale lembrar que a Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negras/as é uma organização da sociedade civil em nível nacional, de caráter científico e cultural, que resulta de um processo de mobilização e articulação na luta contra a hegemonia do racismo no Brasil (institucional, estrutural e epistêmico) e na busca de sua superação. Portanto, um espaço institucional criado por ativistas e intelectuais negros/negras num ambiente decorrente após a realização III Conferência Mundial contra o Racismo, Discriminação Racial, Xenofobia e Intolerância Correlata, realizada no ano de 2001, na África do Sul. Cenário marcado por proposições de ações de reconhecimento,

---

<sup>68</sup> O termo afro-brasileiro refere-se aos filhos da diáspora africana nascido no Brasil (SISS, 2003).

reparação a partir de políticas públicas afirmativas de valorização da população negra e de suas culturas, sobretudo, no campo da educação nacional e na produção do conhecimento, com o estímulo à proliferação dos Núcleos de Estudos Afro-Brasileiros (NEAB) e grupos correlatos.<sup>69</sup>

Nesse contexto foi fundada em 2000 a ABPN, durante o I Congresso Brasileiro de Pesquisadores/as Negros/as, na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), na cidade de Recife/PE, e depois foi formado o Consórcio Nacional dos Núcleos de Estudos Afro-Brasileiros e Grupos Correlatos (CONNEABs), no ano de 2004. Nacionalmente, a ABPN tornou-se uma organização destinada à defesa da pesquisa acadêmico-científica e/ou espaços afins realizada prioritariamente por pesquisadores/as negros/as, sobre temas de interesse direto das populações negras no Brasil e de todos os demais temas pertinentes à construção e à ampliação do conhecimento humano e, igualmente, ao desenvolvimento sócio político e cultural da sociedade brasileira. Sua missão é congregar e fortalecer pesquisadores/as negro/as e outro/as que trabalham com a perspectiva de superação do racismo, e com temas de interesse direto das populações negras no Brasil, na África e na Diáspora, defendendo e zelando pela manutenção da pesquisa com financiamento público e dos institutos de pesquisa em geral, propondo medidas para o fortalecimento institucional da temática das relações raciais.

As “áreas científicas” foram projetadas ao longo do processo de amadurecimento institucional da ABPN, inicialmente criadas de forma variada, com a finalidade de congregar pesquisadores/as negros/as de diferentes ramos do conhecimento científico, que em conjunto com a Diretoria da ABPN passaram a organizar, planejar e promover ações voltadas à produção dos trabalhos acadêmicos da intelectualidade negra, sua disseminação e divulgação à comunidade científica e à população em geral. A partir do ano de 2014, a ABPN criou o Comitê de

---

<sup>69</sup> Podemos dizer que inicialmente os NEABs e grupos correlatos constituíram-se em espaços de concentração e circulação dos negros intelectuais no sentido dado por Santos (2008), isto é, pesquisadores de origem ou ascendência negra que carregam uma ética da convicção da luta antirracismo adquirida ou incorporada do movimento negro e um ethos acadêmico-científico ativo, e se posicionam em prol da igualdade racial e de políticas de promoção dessa igualdade no ambiente universitário e fora dele.

Assessoramento Técnico-Científico (CATC), um órgão colegiado de assessoramento científico-tecnológico à Diretoria, composto por representantes de seis áreas científicas. Dentre as competências das áreas científicas, destacamos: concentrar atividades de articulação e trabalho, principalmente na realização dos Grupos de Trabalhos dos COPENEs Regionais e Nacional.<sup>70</sup>

A seguir, buscaremos apresentar a trajetória desta área mostrando a sua consolidação institucional, com foco na sua constituição e nas ações no X Congresso Brasileiro de Pesquisadores/as Negros/as (X COPENE), realizado em 2018 na Universidade Federal de Uberlândia, na cidade de Uberlândia/MG. Para tanto, foram consultados os anais dos COPENES pelo site da ABPN, entrevistadas as coordenadoras e organizadoras das primeiras ações da área M&P, os resumos dos trabalhos apresentados no X COPENE.

Ao final, destacamos algumas considerações sobre a importância da produção intelectual da área M&P para os estudos e pesquisas no campo das políticas públicas do patrimônio cultural, com foco na afirmação, reconhecimento e valorização da cultura negra ou afro-brasileira, no contexto das políticas das ações afirmativas e da perspectiva de educação para as relações étnico-raciais (ERER), conforme preconiza a LDB - Leis e Diretrizes e Bases da Educação Nacional, em seu Art. 26A, e as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana, conforme as Resoluções CNE/CP Nº 01/2004 e 03/2004<sup>71</sup>.

---

<sup>70</sup> O CATC da ABPN é formado por representantes das áreas: I. Ciências Sociais Aplicadas; II. Ciências Humanas; III. Linguística, Letras e Artes; IV. Ciências da Saúde; V. Ciências Biológicas; VI. Ciências Exatas, da Terra e Engenharias. Maiores informações: Normativa de Criação de Área Científica (Resolução), em [https://998dd9a3-334b-44a6-a181-f9a4f97d5cf9.filesusr.com/ugd/45f7dd\\_be096c8757e04b469752295b25ea7749.pdf](https://998dd9a3-334b-44a6-a181-f9a4f97d5cf9.filesusr.com/ugd/45f7dd_be096c8757e04b469752295b25ea7749.pdf); sobre as áreas científicas, ver Normativa de Consolidação de Área Científica (Resolução), [https://998dd9a3-334b-44a6-a181-f9a4f97d5cf9.filesusr.com/ugd/45f7dd\\_99b46297568e4093b71e516d0676abff.pdf](https://998dd9a3-334b-44a6-a181-f9a4f97d5cf9.filesusr.com/ugd/45f7dd_99b46297568e4093b71e516d0676abff.pdf). Ambos acessados no site <https://www.abpn.org.br/areas-cientificas> em 18/08/2020.

<sup>71</sup> Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana.

Em suma, como bem ressalta a epígrafe acima do samba compositor brasileiro Jorge Aragão, somos herança da memória e fato real da história, por isso, não podemos ceder a vez na busca em luta pela vitória, sobretudo, em uma sociedade marcada pela lógica perversa do racismo, relações assimétricas de poder, com um vasto histórico de injustiças e de desigualdades, que oculta, silencia, invisibiliza e subalterniza as referências da cultura negra, afro-brasileira e de matriz africana.

## **2 A ÁREA MEMÓRIA E PATRIMÔNIO NA ABPN: CONSTITUIÇÃO E CONSOLIDAÇÃO**

Ao pensarmos especificamente sobre a área de Memória & Patrimônio da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN), nossa primeira inquietação é o fato de pouco registrarmos nossa trajetória, isto é, o percurso da área a partir das inúmeras atividades e ações realizadas institucionalmente desde a sua criação. Nesse sentido, é oportuno e necessário refletir sobre este assunto tendo em vista oito anos de existência deste grupo, pensado para agregar pesquisadores/as que tem como propostas estudos e pesquisas de caráter inter e transdisciplinar na abordagem de temas relacionados à cultura, memória, identidade e patrimônio das populações negras ou afro-brasileiras, a partir de uma perspectiva epistemológica que assuma o legado negro africano como uma precondição essencial para desenvolver o conhecimento. Soma-se a isso, o fato desses pesquisadore/as se posicionarem na luta ideológica contra o racismo enquanto intelectuais que possuem uma convicção anti-racista associada ao ethos acadêmico, no sentido atribuído por Santos (2008). Intelectuais cuja produção acadêmica questiona, problematiza, revisa e desconstrói o conhecimento hegemônico do colonizador, eurocêntrico ou brancocêntrico, com objetivo de dar maior visibilidade a subjetividades, desigualdades, silenciamentos e omissões (Santos, 2008; Gomes, 2010), a partir das referências

---

Brasília: MEC, outubro de 2004. Acesso [http://portal.inep.gov.br/informacao-da-publicacao/-/asset\\_publisher/6JYIsGMAMkW1/document/id/488171](http://portal.inep.gov.br/informacao-da-publicacao/-/asset_publisher/6JYIsGMAMkW1/document/id/488171), em 18 ago 2020

culturais negras ou afro-brasileiras, nas suas variadas formas e expressões.

Antes, porém, importante ressaltar que a criação da área M&P ocorre num contexto mais amplo, em um cenário nacional favorável a construção coletiva e de um posicionamento político-institucional em prol das políticas de ações afirmativas, marcado pelos Congressos Brasileiros de Pesquisadores/as Negros/as (COPENEs) que passam a ser realizados no período de dois anos, a partir do ano 2000, conforme mostra o Quadro 1 abaixo elaborado pelos autores a partir de levantamento possível no site da ABPN (<https://www.abpn.org.br/memorias-copenes>).

Conforme mostrado no Quadro 1 abaixo, no I COPENE, realizado em 2000 na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), na cidade de Recife/PE, foi criada a Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN) e no III COPENE realizado em 2004, na Universidade Federal do Maranhão (UFMA), em São Luís/MA, foi formado o Consórcio Nacional dos Núcleos de Estudos Afro-Brasileiros (CONNEABs).

**Quadro 1** - Congresso Brasileiro de Pesquisadores/as Negros/as, Segundo ano e local de Realização - 2000/2018

<b>ANO</b>	<b>EDIÇÃO</b>	<b>LOCAL/UNIVERSIDADE</b>	<b>OBSERVAÇÃO</b>
<b>2000</b> 22 a 25 de novembr o	I COPENE	<b>Recife – PE</b> Universidade Federal de Pernambuco UFPE	Criação da ABPN
<b>2002</b> 25 a 29 de agosto	II COPENE	<b>São Carlos – SP</b> Universidade Federal de São Carlos UFSCar	-
<b>2004</b> 06 a 10 de setembro	III COPENE	<b>São Luís do Maranhão – MA</b> Universidade Federal do Maranhão UFMA	Criação do CONNEABs

<b>2006</b> 13 a 16 de Setembro	IV COPENE	<b>Salvador – BA</b> Universidade do Estado da Bahia UNEB	-
<b>2008</b> 29 de julho à 01 de agosto	V COPENE	<b>Goiânia – GO</b> Universidade Federal de Goiás - UFG Universidade Católica de Goiás - UCG Universidade Estadual de Goiás - UEG	-
<b>2010</b> 26 a 29 de julho	VI COPENE	<b>Rio de Janeiro - RJ</b> Universidade do Estado do Rio de Janeiro UERJ	-
<b>2012</b> 16 a 20 de julho	VII COPENE	<b>Florianópolis - SC</b> Universidade Federal de Santa Catarina UFSC	Simpósio (10): Memória, Patrimônio e Identidade Negra
<b>2014</b> 29 julho à 2 de agosto	VIII COPENE	<b>Belém - PA</b> Universidade Federal do Pará UFPA	Criação das áreas científicas I Encontro de área Memória e Patrimônio
<b>2017</b> 24 a 29 de janeiro	IX COPENE	<b>Dourados - MS</b> Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul UEMS	GT 19 – Memória e Patrimônio Cultural Afro- brasileiro
<b>2018</b> 12 a 17 de outubro	X COPENE	<b>Uberlândia – MG</b> Universidade Federal de Minas Gerais UFMG	II Encontro de área, ST, Mesa Redonda, Publicação Especial

Fonte: ABPN, 2020 (<https://www.abpn.org.br/memorias-copenes>)

Soma-se à isso o processo de regionalização dos COPENEs com a realização de vários encontros de pesquisadores/as negros/as

regionais. Segundo o que consta na página das memórias dos COPENES no site da ABPN, temos I Copene Sul realizado no ano de 2013, no Instituto Federal de Pelotas, IF-Sul Pelotas; o I Copene Sudeste realizado em 2015, na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, na cidade de Nova Iguaçu/RJ (Instituto Multidisciplinar/UFRRJ); o I Copene Nordeste, o COPENOR, realizado em 2017, na Universidade Federal do Maranhão (UFMA), em São Luís/MA; o I Copene da Região Norte, na Universidade Federal do Amazonas (UFAM), na cidade de Manaus/AM. Não encontramos no *site* visitado registro do I Copene da Região Centro Oeste, apenas do II COPENE-CO realizado no ano de 2015, no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília.

Nesse processo de expansão e fortalecimento institucional da ABPN, também foram criadas “áreas científicas”, consolidadas como espaços de concentração de atividades, de articulação e de trabalho, principalmente na realização dos Grupos de Trabalhos dos COPENES Regionais e Nacional, a partir do ano de 2017, totalizando até o momento 11 (onze) áreas científicas institucionalizadas<sup>72</sup>, dentre as quais a área Memória & Patrimônio.

A área M&P passou a existir institucionalmente a partir do VII Congresso Brasileiro de Pesquisadores/as Negros/as (VII COPENE), realizado no ano de 2012, na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), com o Simpósio: Memória, Patrimônio e Identidade Negra sob à coordenação das professoras doutoras Deborah Silva Santos e Giane Vargas Escobar.

Para acionar nossa memória da área M&P e evidenciar o quanto os “Nossos passos vêm de longe” (Werneck, 2018)<sup>73</sup> foi preciso,

---

<sup>72</sup> As 11 áreas científicas que constam no site da ABPN, são: Arquitetura e Urbanismo Africano; Estudos Africanos Interdisciplinares; Ciências e Tecnologias; Comunicação e Mídia; Filosofia Africana e Afrodiáspórica; Experiências Tradicionais Religiosas Espirituais e Religiosidades Africanas e Diáspóricas; Racismo e Intolerância Religiosa; Feminismos Negros; Literaturas, Linguagens e Artes; Memória e Patrimônio; Quilombos, Territorialidades e Saberes Emancipatórios; Saúde da População Negra. Vide <https://www.abpn.org.br/areas-cientificas>. Acesso em 18 ago 2020.

<sup>73</sup> WERNECK, Jurema. Nossos passos vêm de longe! Movimentos de mulheres negras e estratégias políticas contra o sexismo e o racismo e. *Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)*, [S.l.], v. 1, n. 1, p.

numa analogia com a simbologia do adinkra Sankofa, “voltar e buscar o que importa”, ir ao encontro daqueles/as que deram os primeiros passos para que esta área, hoje consolidada pela ABPN, esteja em lugar de destaque.

Segundo a Professora da Universidade de Brasília (UNB), a historiadora Deborah Silva Santos, primeira coordenadora da Área de Memória e Patrimônio da ABPN, foi um longo caminho trilhado por pesquisadores/as negros/as que nem sempre convergiram, entretanto, tinham um objetivo em comum que foi deixar uma base sólida para aqueles que vieram depois. A pesquisadora aproximou-se da ABPN em 2004, por conta das políticas de ações afirmativas de fomento e articulações entre SECADI, SESU e NEABIS, quando da gestão da Profa Nilma Lino Gomes, na SEPPIR, durante o Governo Lula.

Santos (2020) salientou que entre os anos de 2004 e 2010 tudo sobre a Área de Memória e Patrimônio durante os COPENEs ficava disperso, perdido em várias outras áreas.

Memória e Patrimônio na Educação... Memória e Patrimônio... a gente ficava correndo! E aí assim, o Prof. Paulino sentou e veio com uma proposta. E eu lembro que foi uma discussão, um seminário que teve no Rio de Janeiro. As discussões começaram no COPENE e depois teve umas outras discussões que foram feitas de que a gente deveria se criar mesmo. O pessoal da História brigando que Memória e Patrimônio devia ficar com eles. Por que assim... Como é que você que é Historiadora... você vai criar Memória e Patrimônio? (Santos, 2020. Entrevista online concedida à Giane Vargas).

Na perspectiva de Santos (2020) “existe um outro caminho que foi feito, que é Memória e Patrimônio, que não é discutido só por historiadores, é discutido por toda uma leva e que ele precisa especificamente ter um espaço”. E foi nesse cenário, entre os anos de

2010 e 2012 que foi criada e legitimada a Área de Memória e Patrimônio da ABPN.

Com o objetivo de socializar conhecimentos, a professora Deborah Silva Santos convidou a pesquisadora Giane Vargas Escobar para compartilhar a coordenação da área de Memória e Patrimônio no VII COPENE, que aconteceu na UFSC, em Santa Catarina, no ano de 2012. Durante cinco dias, de 16 a 20 de julho de 2012, durante as manhãs e tardes, o público pode prestigiar um número expressivo de apresentações de trabalhos no ST Memória, Patrimônio e Identidade Negra, assim como apresentação de pôsteres.

No ano de 2014, a ABPN, por meio da Coordenação Geral do VIII COPENE, que teve como tema: Ações Afirmativas, Cidadania e Relações Étnico-Raciais, ocorrido no período de 29 de julho a 02 de agosto de 2014, na Universidade Federal do Pará – UFPA, convidou Geanine Vargas Escobar, Conservadora e Restauradora, Mestra em Memória Social e Patrimônio Cultural, integrante da Diretoria Técnica do Museu Comunitário Treze de Maio e Professora-Pesquisadora - Equipe Multidisciplinar UAB/UFMS, para fazer parte da programação por meio da coordenação da primeira Reunião da área “Memória e Patrimônio” e também para compor a mesa redonda com o tema: Memória, Patrimônio e Identidade no evento.

A efetivação da mesa redonda Memória, Patrimônio e Identidade (Figura 1) foi realizada, então, pelas Professoras Geanine Escobar e Maria Lúcia Muller. A Reunião da área “Memória e Patrimônio” ficou a cargo da responsabilidade de Geanine Escobar, sendo concretizado, no VIII Congresso de Pesquisadores Negros – COPENE/2014, Belém/PA, o primeiro encontro entre pesquisadores/as negros/as interessados neste campo de investigação, bem como professores e estudantes já integrados em projetos cuja preocupação com as memórias e patrimônios da população negra recebiam destaque.

No decorrer da primeira Reunião da Área de Memória e Patrimônio da ABPN, notou-se rapidamente a ausência de acadêmicos formados nesta área específica. Debateu-se, portanto, sobre a importância e o compromisso de todos os participantes no processo de sistematização de contatos de pesquisadores/as negros/as que desenvolvessem trabalhos acadêmicos nesta área.

De tal modo, após aquele primeiro encontro, a Professora

Geanine Escobar criou o Grupo virtual “Negritude, Memória e Patrimônio” (uma plataforma do facebook), que visava, primeiramente reunir pesquisadores(as) negros(as) envolvidos com as temáticas: Memória, Patrimônio, Cultura e Identidade. Este grupo teve e ainda tem como objetivo buscar as perspectivas epistêmicas de pesquisadores/as negros/as sobre as memórias e patrimônios negros brasileiros e africanos na Diáspora.



**Figura 1:** Mesa redonda “Memória, Patrimônio e Identidade” coordenadas pelas Professoras Geanine Escobar e Maria Lúcia Muller no VIII Congresso de Pesquisadores Negros – COPENE/ 2014 - “Ações Afirmativas, Cidadania e Relações Étnico-Raciais”, ocorrido no período de 29 de julho a 02 de agosto de 2014, na UFPA.

Tratou-se, inicialmente de um espaço aberto para o compartilhamento de informações referentes às temáticas citadas, bem como um espaço de compartilhamento de bibliografias, dissertações, teses, sites e experiências na área. Nesta plataforma começaram a ser disponibilizados, então, diversos artigos, capítulos de livros, entrevistas, reportagens e vídeos diversos, tendo em vista uma abordagem epistemológica afrocentrada para este campo de investigação.

Por fim, aquele grupo de pesquisadores/as negros/as definiu que era intenção desenvolver ações que consolidassem esta área científica a partir da: 1. Identificação dos pesquisadores e pesquisadoras que trabalhem com os temas da área nas regiões

abarcadas pela ABPN; 2. Divulgação das produções acadêmicas dos pesquisadores e pesquisadoras; 3. Organização e participação da área no próximo Congresso a fim de definir um Plano Estratégico a curto, médio e longo prazo.

A realização do IX COPENE, na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, em Dourados/MS, teve problemas provocando uma certa desmobilização dos/as pesquisadores/as negros/as por várias razões. Isso porque previsto inicialmente para o mês de julho de 2016, o Congresso somente ocorreu em janeiro do ano de 2017 em meios a várias dificuldades. Por conta disso, não houve encontro das áreas científicas da ABPN e a área M&P esteve presente somente através do GT 19 – Memória e Patrimônio Cultural Afro-Brasileiro, coordenado pelo Prof. Doutor Otair Fernandes de oliveira (UFRRJ).

Podemos afirmar que foi no ano de 2018 que a Área de Memória e Patrimônio da ABPN se consolidou. Com intensa programação durante todos os dias do X COPENE, em Uberlândia-Minas Gerais, com a coordenação Professor Doutor Delton Aparecido Felipe, Professor Doutor Otair Fernandes e a Professora Doutora Giane Vargas Escobar atuaram de forma engajada e comprometida das diversas atividades da área, num evento realizado em seis dias e que reuniu mais de quatro mil pessoas na Universidade Federal de Uberlândia. Reconhecemos que foi desgastante, ao mesmo tempo foi pulsante, uma excelente oportunidade de trocas acadêmicas, de ampliação das redes de contatos, com apresentação das pesquisas que vêm sendo produzidas pelos investigadores/as negros/as de diversas universidades, além da experiência que os nossos alunos/as adquiriram para colocar em prática nas suas vidas profissionais e pessoais. É gratificante ouvir relatos de muitos deles/as dizendo que “O COPENE mudou a minha vida!”.

### **3 A CULTURA AFRO-BRASILEIRA: MEMÓRIA, IDENTIDADE E PATRIMÔNIO**

Em 2018 na cidade de Uberlândia no Estado de Minas Gerais entre os dias 12 a 17 de outubro a Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN) realizou X Congresso Brasileiro de Pesquisadores/as Negros/as (COPENE) Universidade Federal de Uberlândia – UFU com o tema (Re)Existência Intelectual Negra e

Intelectual – 18 anos de Enfrentamento, esse evento representou um momento de consolidação da área de M&P. Naquele ano as coordenadoras da área eram a professora Giane Vargas da Universidade Federal dos Pampas – Campus de Jaguarão no Rio Grande do Sul, A professora Deborah Silva Santos e a Professora Geanine Vargas Escobar, no entanto, as duas últimas pesquisadoras por estarem realizando os seus doutoramentos em Portugal não puderam participar da elaboração das atividades da área. Por contato prévio estabelecido os professores Delton Aparecido Felipe – da Universidade Estadual de Maringá no Paraná e Otair Fernandes da Universidade Federal do Rio de Janeiro colaboraram com Escolar na elaboração da atividades da área para serem realizadas X COPENE.

Nos meses que antecederam o evento, após inúmeras conversas e com intuito de agregar o maior número de pesquisadores e pesquisadoras sobre memória e patrimônio possível Vargas, Felipe e Fernandes decidiram enviarem para o evento as propostas para as seguintes atividades: O Encontro de Área, uma Mesa Redonda, um Simpósio Temático e a chamamento para a organização de um livro a ser lançada nos dias da realização do X COPENE. Seguinte as normativas da ABPN foi realizou um encontro de área e teve como objetivo desenvolver as seguintes ações: Identificação dos pesquisadores e pesquisadoras que trabalham com a temática de Memória e Patrimônio nas regiões abarcadas pela ABPN; Divulgação das produções acadêmicas dos pesquisadores e pesquisadoras; Organizar a participação da área para os próximos COPENEs, a fim de definirmos um Plano Estratégico a curto, médio e longo prazo.

### **3.1 Mesa redonda, encontro da área M&P e publicação especial**

A Mesa-Redonda realizada pela área no dia 15/10/2018 no período da manhã teve como tema *A cultura afro-brasileira como patrimônio: herança, memória, (re)existência e preservação* e teve como objetivo a discutir as formas de (re)existência da população negra para a preservação e difusão de seus elementos culturais, seja esses elementos expresso na forma de lugares de memórias, saber e fazer da população negra, celebrações entre outras, partindo a Um dos primeiros passos para o reconhecimento do patrimônio cultural negro no Brasil, é a ampliação do conceito do que é patrimônio. Inicialmente,

o patrimônio digno de preservação no Brasil era aquele que dizia respeito às edificações de valor excepcional, geralmente vinculadas às elites. As demais formas de manifestação da cultura material ou imaterial eram ignoradas, uma vez que a importância dos bens patrimoniais dos grupos considerados subalternos era renegada pelo projeto de construção da identidade nacional, a mesa foi composta pela professora e pesquisadora Giane Vargas Escobar com o tema Territórios negros na fronteira Brasil-Uruguai: os desafios da preservação e conservação dos acervos dos Clubes Sociais Negros e o registro das memórias de Rainhas Negras pelo professor e pesquisador Doutor Delton Aparecido Felipe discutindo o Patrimônio cultural negro Paraná: por uma política da memória e pelo professor e pesquisador Otair Fernandes de Oliveira com o tema Patrimônio e Cultura Afro-Brasileira: contradições, ambiguidades e possibilidades.

O encontro da área M&P (Figura 2) ocorreu no dia 13/10/2018 com uma carga horária de 8 horas e teve a seguinte programação, no período da manhã ocorreu a acolhida dos/as pesquisadores/as; apresentação das Coordenadoras da Área Científica de Memória e Patrimônio da ABPN para o quadriênio 2017-2020 e Apresentação das atividades realizadas no primeiro ano de gestão, ainda no período da Manhã a convite de Vargas, Felipe e Fernandes houve o Colóquio Patrimônio Cultural de Matriz Africana, Objetificação e Multivocalidade com o pesquisador Clair da Cunha Moura Junior que na época era assessor do O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) na cidade de Brasília no Distrito Federal. No período da tarde houve o Colóquio - A preservação da Cultura Negra no Brasil: dilemas e perspectivas dos processos de patrimonialização com o Professor Doutor Otair Fernandes – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro; Professor Doutor Delton Felipe – Universidade Estadual de Maringá – Paraná e Mediação: Professora Doutora Giane Vargas – Universidade do Pampa – Campus de Jaguarão – RS, ainda nesse período ocorreu apresentação de propostas de reestruturação da área e Discussão e sistematização das propostas de reestruturação da área e encaminhamentos para a ABPN. Nesse dia de atividade esteve presente no encontro 26 pesquisadores/as de diferentes Estados do Brasil que contribuíram ativamente do encontro falando sobre seus estudos sobre relacionados ao patrimônio e memória afro-brasileira, além de relatar os desafios de pesquisar a temática e suas principais

expectativas para área de Memória e Patrimônio da ABPN.



**Figura 2:** X Copene- Encontro da Área Científica - Memória, identidades e cultura negra no Brasil: repensando a noção de patrimônio, em 13/10/18.

No X COPENE houve também o lançamento de uma coletânea de texto organizado por Felipe, Fernandes e Vargas intitulada Patrimônio e Cultura Afro-Brasileira: memória, identidade e reconhecimento (Figura 3) reuniu trabalhos acadêmicos interdisciplinares que abordam temas relacionados a cultura, memória, história e patrimônio dos afro-brasileiros, filhos da diáspora africana nascido no Brasil, com foco em estudos e pesquisas sobre populações negras a partir de uma abordagem epistemológica que assuma o legado africano como uma precondição essencial para a produção e desenvolvimento de conhecimento e que problematizam a preservação das várias referências/expressões da cultura afro-brasileira, dentro da perspectiva das políticas de ações afirmativas e de

uma educação para as relações étnico-raciais, conforme preconiza a LDB (Art. 26A) e as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais (Resoluções CNE/CP Nº 01/2004 e 03/2004).



**Figura 3:** Publicações do X Copene - Caderno Programação, Livro de Resumos (Anais) e o Volume 4 Patrimônio e Cultura Afro-Brasileira: Memória, Identidade e Reconhecimento. UFU, Uberlândia -MG, 17/10/18.

A Coletânea apesar de ter recebido 18 propostas de texto foi lançada com oito capítulos de pesquisadores e pesquisadoras de diferentes cidades e regiões do Brasil: Capítulo 1 - Cultura Afro-Brasileira, Patrimônio Cultural e Educação para as Relações Étnico-Raciais: Considerações Preliminares de Otair Fernandes Oliveira; Capítulo 2 - Patrimônio Cultural Negro no Paraná: Memória e Identidade nas Terras Quilombola Paiol de Telha de Delton Aparecido Felipe; Capítulo 3 - Educação e Libertação: O Club dos Libertos Contra a Escravidão de Niterói de Sirlene Ribeiro Alves dos Santos; Capítulo 4 - Territórios negros na fronteira Brasil - Uruguai: Os desafios da preservação e conservação dos acervos dos Clubes Sociais Negros e o registro das memórias de Rainhas Negras de Giane Vargas Escobar;

Capítulo 5 - Pesquisas Em Arquivos Públicos e Privados Sobre A Negritude Marabaense – Pará de Lourrana dos Santos Gonçalves; Capítulo 6 - O Berimbau na Cidade: História, Resistência e Memória Social da Capoeira de Marcelo Cardoso da Costa; Capítulo 7 - O Tombamento do Ilê Axé Iyá Nassô Oká pelo IPHAN: Um Estudo de Caso de Luciane Barbosa de Souza e O “PRETUGUÊS”: Vocalidades da Persona Mãe Preta da canção Bonequinha de Sede de Francisco Mignone de Antonilde Rosa Pires e Andrea Albuquerque Adour da Câmara. Os organizadores da coletânea expressaram que esperava que o material contribuísse para maior visibilidade a uma série de estudos sobre a cultura e o patrimônio cultural afro-brasileiro com diferentes perspectivas de análises com vista ao fortalecimento da área Memória e Patrimônio da ABPN.

Nesta Coletânea, os estudos selecionados partem da compreensão que a memória e cultura negra foram por muitos anos negadas, marginalizadas e invisibilizadas no Brasil. Por vários momentos as práticas culturais da população negra ou afro-brasileira foram vistas como obstáculo para a constituição do projeto nacional. Para sobreviver essa lógica da negação patrocinada pelo Estado, como por exemplo a proibição da capoeira e do samba no início do século XX, o povo negro desenvolveu estratégias de preservação de sua cultura, memória e identidade (Felipe, Escobar e Oliveira, 2018).

### **3.2 Sessão Temática: trabalhos apresentados**

A Sessão Temática (ST) intitulada Cultura Afro-Brasileira, Memória, Identidade e Patrimônio (Figura 4) foi uma atividade que nos permitiu realizar um mapeamento dos principais temas, conceitos e referenciais mobilizados nas discussões sobre memória e patrimônio afro-brasileiro. A proposta deste ST teve como pressuposto a ideia que o reconhecimento, a valorização e a preservação das memórias, saberes, ofícios, modos de fazer, celebrações, lugares e formas de expressão (cênicas, plásticas, musicais ou lúdicas) no campo do patrimônio cultural nas várias áreas de conhecimento científico, permitem compreender e visibilizar melhor a história e a cultura da população afro-brasileira e suas estratégias de sobrevivência e (r)existência no contexto da diáspora africana no Brasil, cuja lógica do racismo marca a formação da identidade nacional. Portanto, promover

o debate, a troca de experiências, informações e conhecimentos e assim como a coletânea também tinha intenção de fortalecer a área de memória e patrimônio da ABPN.

Recebemos no ST, 46 propostas de textos de pesquisadores e pesquisadoras de diferentes regiões do país, sobre os mais diversos temas que conversam com a memória e patrimônio afro-brasileiro, por questões de escopo e limite de textos que poderíamos aceitar no ST foram selecionados 34 (trinta e quatro) trabalhos para apresentação e debates entre os proponentes, organizados por eixos segundo aproximação temática, a saber: (1) histórias, memórias e identidades; (2) territórios de memórias e identidades; (3) práticas culturais e afirmação identitária; e (4) patrimonialização das referências culturais afro-brasileiras. As reflexões a seguir, partem dos temas, conceitos e referenciais apresentados nas discussões após as apresentações.

Os trabalhos apresentados no eixo 1 compreendem a discussão que perpassa a história, memórias e identidades negra na sociedade brasileira. Para debatermos esses conceitos é fundamental lembrarmos que a discussão sobre a história dos afro-brasileiros por muitos anos foi contada a partir de uma visão eurocêntrica que a descrevia dentro de um sentido único de descendente de escravizados, como se a história das populações africanas vindas para o Brasil iniciasse com a escravidão. Nesse contexto tentaram reduzir a identidade e a memória afro-brasileira somente aos processos de escravização sem mencionar a resistência dos africanos no Brasil e seus descendentes ao sistema de dominação, por intermédio de inúmeras práticas culturais e negociações. Um exemplo, do que estamos argumentando pode ser encontrado no texto *A Irmandade do Rosário dos Pretos do Pelourinho: História de fé, (re)existência e comida* em que seu autor narra que a criação de irmandades negras possibilitou que os africanos e crioulos pudessem participar de forma dinâmica da vida da Colônia, principalmente através das festas religiosas de rua, como procissões.

Mesmo depois da Abolição da Escravidão em 1888 e tentativa de construir um novo sentido de nacionalidade brasileira a partir da Proclamação da República em 1889, a memória negra continua sendo negada ou desconsiderada como patrimônio pelo Estado Nacional, como relata Felipe (2015) ao analisar a política de patrimonialização instituída pelo governo Vargas em em 1937, que regulamentou a preservação de bens materiais no sentido de criar uma imagem

homogênea de nação e de unidade nacional, a partir dos valores civilizatórios do colonizador europeu exemplificados nas casas-grandes, nas igrejas barrocas e nos fortes militares, relegando ao esquecimento os bens materiais vinculados a população afro-brasileira.



**Figura 4:** X Copene - Sessão Temática 7. Cultura Afro-brasileira, Memória, Identidade e Patrimônio. Uberlândia-MG, 17/10/18.

Como relata Munanga (2009) a política de negação da memória negra no início de século XX está inserida em um contexto de racismo sustentado pelas políticas de branqueamento, em que diluir a identidade negra do cenário nacional era uma das metas do Estado, conseguimos perceber bem esse cenário ao ler o texto a condição do negro - Racismo no Brasil Cenários em Manoel Querino e Hannah Arendt: visão política do negro no Brasil a partir das décadas de 1900-1920, podemos compreender a complexidade do cenário em que se deu a constituição da identidade negra no Brasil. A política de negação pautada no racismo estará presente nas produções das identidades e memórias da população negra no decorrer de todo século XX como podemos constatar na leitura do texto Histórias e memórias de pessoas

afro-maranhenses estigmatizadas pelo preconceito racial.

Nesse cenário, foi negado às populações afro-brasileiras o direito oficial de valorização de seus bens patrimoniais, pois, de acordo com as prerrogativas do Estado, seus bens não possuíam valor excepcional. De maneira que terreiros, territórios quilombolas, clubes negros, bairros e vilas operárias, entre outros, nunca foram reconhecidos enquanto tal, embora quando do período de institucionalização dos bens patrimoniais brasileiros, nas primeiras décadas do século XX, já fossem espaços de representatividade religiosa, ação política, resistência cultural e étnica, ou seja, verdadeiros núcleos de sociabilidade.

Nesse sentido as memórias dos afro-brasileiros e seus contornos comuns se apresentam no cotidiano das famílias negras como relata o autor do texto Memória, identidade e patrimônio das famílias negras da Baixada Santista, ou nos espaços religiosos como apresentado nos textos A criação de um movimento de resistência dentro da Igreja Católica, chamado Pastoral Afro-brasileira (PAB); Educação e Candomblé: Perspectivas de Memória, Patrimônio e Identidade Bantu na Baixada Fluminense, para inclusão no Ensino com base na Lei 10. 639; A criação do Memorial Nzo Dandalunda Diandelê: uma estratégia de luta pela visibilidade das trajetórias das sacerdotisas negras Mãe Mira e Mãe Bela. Mesmo com a tentativas de apagamento da memória negra do território brasileiro, podemos afirmar que as memórias que nos vinculam as nossas histórias persistem a partir da luta de homens e mulheres afro-brasileiras.

A luta pelas memórias, valorização das identidades e construção de história uma história narrada a partir de uma perspectiva afrocentrada foi possível porque não caímos armadilhas do esquecimento e da negação, ao construirmos lugares de memórias como Sítio de Acais que relatado no texto História e Memória da Afro-Jurema: o tombamento do Sítio de Acais (Alhandra-PB) ou como luta da população negra para que suas tradições seja reconhecida como está no texto Por uma História do Negro no Sul do Mato Grosso: história oral de quilombolas de Mato Grosso do Sul e a (re)invenção da tradição africana no cerrado brasileiro.

A partir do que foi apresentado e debatido até então podemos afirmar que as identidades, memórias e histórias da população afro-brasileira continua a ser reescrita, a partir da luta do povo negro por

visibilidade e reconhecimento, mesmo em cenário desfavorável em a narrativa oficial sobre patrimônio. Como salientam Freitas, Silva e Ferreira (2006), as atuais discussões em torno do reconhecimento do patrimônio cultural afro-brasileiro devem ser entendidas como resultado da organização do movimento negro contemporâneo no contexto das políticas de identidade. Para as autoras, a inclusão da temática afro-brasileira na questão do patrimônio cultural “vem responder a uma histórica invisibilidade das questões étnico-raciais nas instituições oficiais e tradicionais de memória” e isso fará com que os descendente de africanos no Brasil terão que construir espaços de memória, que chamaremos aqui de território conforme o veremos (Freitas, Silva e Ferreira, 2006, p.124).

Uma das práticas adotada pela população negra para preservar seu patrimônio e resguardar a sua memória de seus ancestrais é a constituição de territórios negros. O conceito de território que aqui utilizamos conversa com as definições de Santos (2001) que argumenta ao discutirmos esse conceito devemos lembrar que não se limita aos aspectos físicos determinados, mas trata de práticas que nele se dão e que, em alguma medida, influenciarão e serão impactadas na construção de um conjunto de referências historicamente construídas por uma pessoa ou por grupo, como estratégia de construção de identidades como podemos notar nos textos relacionados aos territórios de memórias e identidades no eixo 2,.

Cabe ressaltar que a formação das identidade(s), muitas vezes, está ligada ao território habitados por esses, seja esse território físico ou simbólico. Este conceito é formado e transformado no interior da representação (Hall, 1996), engendrada neste movimento, criando uma noção de pertença a um grupo, a uma nacionalidade, a um conjunto, a uma cultura, etc. Esse movimento fica nítido no texto *Identidades Étnico Raciais, Associativismo e Mobilidade Social: As agremiações de Laguna no Pós-Abolição*, tem por objetivo demonstrar como as tensões entre sujeitos autodenominados mulatos e pretos, compreendendo essas identidades a partir do lugar social ocupado pelos membros da a fundação das Sociedades Recreativas Cruz e Sousa e União Operária, construídas por afrodescendentes em Laguna, Santa Catarina no sul do Brasil entre 1903 e 1950. O mesmo movimento de construção de identidades a partir do processo de sociabilidade de um grupo percebemos no texto *Construindo autonomia: As agremiações de*

mulheres negras filiadas à Sociedade Operária Beneficente 13 de Maio em Curitiba 1940-1988.

Esta identidade dinâmica, construindo-se e reconstruindo-se no movimento dinâmico da história: a criação de uma identidade racial negra positiva implica então um processo constante de identificação do eu ao redor do outro em relação ao eu (Da Silva, 2012). O texto *As influências da negritude escravizada na formação social, político e cultural na população quilombola kalunga do albino (Paraná- TO )* apresentado no X COPENE a perceber como um grupo a partir de sua vivência história colabora com a estruturação identitária de um local, algo parecido é demonstrado no texto *Memórias negras no estado do Paraná: As práticas de vida da Comunidade Quilombola Paiol de Telha*, que demonstra como a preservação da memória ancestral da população que fora escravizada na região ainda é preservada nos saberes fazeres da comunidade local.

A criação de territórios negros torna-se imperativa quando se pretende uma recriação/elaboração de uma identidade positiva, pois esta se dá em uma “atitude relacional” (Da Silva, 2012) da pessoa em relação à comunidade, visto que O estabelecimento de resgates históricos e culturais dos significantes e significados que remetem a identidade negra, submetida e subjugada como discutimos, contribui fortemente para a formação de identidades positivas, é exatamente desse movimento que tratado no texto *Imagens Afirmativas: visualidades da cultura negra de um território tradicional do Baixo Sul* que a partir da produção de imagens foi acompanhada de reflexões em torno da constituição do sujeito e de seus pertencimento e com intuito de instigar outras visões do território e da história da população negra, os fez, aos poucos, reconhecer-se como integrantes de algo maior do que a religião que professam atualmente: a cultura afro-brasileira.

Seguindo esta mesma linha de pensamento, se considerarmos que a história e memória da população negra brasileira foi marcada no discurso nacional pela negação da ancestralidade africana, talvez possamos considerar, por analogia, que de alguma forma, os territórios negros construído pela população afro-brasileira em todo território nacional como uma tentativa de reconectar com essa ancestralidade africana e construir sua identidade, isso fica evidente nos textos como *Mananciais de culturas negras no Parque Peruche, zona norte de São*

Paulo – SP, O mapeamento das práticas e saberes sócio-religiosos afro-brasileiro no município de Uberlândia/MG, Experiências e vivências negras em Bagé/RS no Pós-abolição: Clubes Sociais, carnaval e imprensa negra na fronteira sul do Brasil nos permite ter uma idéia das diferentes formas de criar e recriar esses territórios negros e múltiplas estratégias utilizadas preservação da memória afro-brasileira a partir dos sujeitos que têm uma conexão direta com essa memória e não do Estado.

Como afirma Munanga (1988), de modo geral, a busca da identidade no mundo negro da diáspora se tornou um imperativo do grupo. Mas, é necessário ter em mente que os territórios construídos como forma de evocar uma memória e/ou unir um grupo não engessam essa identidade, é fundamental entender que esta não tem contornos definidos; é maleável e manipulável à vontade segundo as circunstâncias, as instâncias e os interesses em jogo.

Do ponto de vista histórico, é necessário enfatizar não apenas a questão das raízes, mas também sobretudo o processo histórico no qual se desenvolveu práticas culturais que visam a afirmação da identidade do grupo, que mesmo tendo que viver com uma história nacional de negação de si e de sua memória, aprendeu a se construir e reconstruir como uma forma de existir a partir de práticas desenvolvidas em seu cotidiano que evoca uma ancestralidade africana, como veremos no quadro abaixo.

O conjunto de trabalhos acadêmicos apresentados no **eixo 3** referentes às práticas culturais e afirmação identitária compreende questões relacionadas as referências da cultura negra ou afro-brasileira. Em sentido amplo, podemos compreender a cultura a partir das “vivências concretas dos sujeitos, das várias formas de conceber o mundo, das particularidades e das semelhanças construídas pelos seres humanos ao longo do processo histórico e social” (GOMES, 2003, p. 75). Porém, quando usamos os termos cultura negra ou afro-brasileira nos referimos às referências culturais de um grupo sociocultural específico, os descendentes de africanos escravizados que nasceram no Brasil, isto é, filhos da diáspora africana (Gomes, 2003; Siss, 2003).

Em concordância com uma compreensão da cultura a partir da concepção antropológica, optamos pelo uso do termo “referência cultural” pelo fato dele enfatizar a diversidade na produção material,

sentidos e valores atribuídos a bens e práticas sociais pelos diferentes sujeitos que as produzem. Nesta perspectiva, o uso desta expressão no campo da preservação do patrimônio cultural, serviu como base para uma nova política pública, provocando por sua pluralidade o descentramento dos “critérios, considerados objetivos, porque fundados em saberes considerados legítimos, que costumavam nortear as interpretações e as atuações” dos órgãos públicos. Soma-se a isso, o fato de ter deslocado o olhar para a importância dos sujeitos produtores como intérpretes do seu próprio patrimônio e não apenas informantes (Fonseca, 2012, p. 37-38).

As referências são “objetos, práticas e lugares apropriados pela cultura na construção de sentidos de identidade, são o que popularmente se chama de *raiz* de uma cultura” (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2000, p. 29). Portanto, as referências compreendem aspectos ou elementos de natureza tanto material quanto imaterial que participam da construção subjetiva do sentimento de pertença, coletividade, identificados por cada membro do grupo como significativos e de representação social; adquirem o valor de um bem, um bem cultural, pelos quais o grupo se vê e quer ser reconhecido pelos outros. Portanto, as referências culturais são plurais e diversas, formam o patrimônio presente na história do grupo social e são transmitidas entre várias gerações, daí a importância de preservá-las para a continuidade histórica e existencial da cultura e do próprio grupo social.

As referências culturais dos afro-brasileiros são plurais na sua construção histórica e social ao longo do tempo, a partir do contexto da diáspora africana marcado pela luta contra a escravidão. Nesse ambiente, as culturas de diferentes povos e etnias africanas (Bantos, Jejes, Hauças, Malés, Nagôs, outros) buscaram incessantemente a afirmação e o reconhecimento dos seus valores civilizatórios, adaptando-os às circunstâncias territoriais, ambientais, sociais e políticas em terras brasileiras. Portanto, a cultura negra ou afro-brasileira no sentido dado aqui é plural na sua constituição e congrega um conjunto das práticas culturais construídas historicamente pela população negra, presentes no modo de vida do brasileiro. Diante deste enredo, ressaltamos a seguir, de forma sintética e bastante reduzida, alguns trabalhos que em síntese e em conjunto tratam de forma geral sobre influências das matrizes culturais dos diferentes povos e etnias

africanas na formação cultural brasileira evidenciando a presença de seus traços nas expressões culturais analisadas.

A investigação “Que Venham os Espíritos de Cura!” revela as influências do fazer cultural Bantu nas práticas de cura existentes no Candomblé contemporâneo, na construção da memória afro diaspórica em terras brasileiras; a pesquisa bibliográfica e documental “As raízes africanas da cuíca: os tambores centro-africanos de fricção num contexto de tradições e ressignificações da musicalidade afro-brasileira” evidencia a partir do instrumento musical cuíca as musicalidades afro-brasileiras na preservação da história, dos saberes e dos valores da cultura negra, suscitadora de afirmação identitária, de memória e tradição, numa dinâmica constante de permanências e transformações; o estudo “Por entre sambas e símbolos: os sambas-enredos produzidos por compositores negros da escola de samba Rancho Não Posso me Amofiná (1938-1946)” analisa o universo cultural e simbólico desta escola sob a perspectiva do samba como instrumento efetivo de luta para afirmação da etnia negra no quadro da vida urbana brasileira (Sodré, 1998); o trabalho “Candomblé em Londrina: relações dos terreiros” retrata a história dos terreiros de Candomblé e a correlação com o território, bem como as ações políticas a partir das relações estabelecidas por suas lideranças com a comunidade, considerando as políticas de ações afirmativas; o relato de experiência do projeto de extensão universitária “Imagens Afirmativas: visualidades da cultura negra de um território tradicional do Baixo Sul”, problematiza o silenciamento da contribuição negra e indígena na sociedade, especificamente na sustentabilidade ambiental e educação profissional, através de diálogos que tratam memórias femininas das famílias dos alunos (maioria evangélicos) com as do terreiro; a pesquisa bibliográfica e documental “A cultura negra paraibana como forma de resistência político-cultural no pós-abolição (Paraíba, 1910-1930)”, analisa a cultura negra e investiga as estratégias de resistência às práticas opressoras, demonstrando a capacidade da população negra em se opor as ações racistas vigentes, a partir das tradições negras locais como o Maracatu, Reis de Congo, Cocos de Roda e Cambindas, nos mais diferentes espaços geográficos paraibanos.

Somam à esses, um grupo de trabalhos que buscam analisar nas práticas culturais de afirmação identitária ressaltar o

protagonismo feminino destacando o papel e a importância da mulher negra. A pesquisa de doutorado “Saias de Axé: performance de giros e saberes” busca compreender a saia como alegoria de uma cosmovisão ancestral, mantenedora do equilíbrio e restauradora da tradição, unindo a perspectiva da circularidade às saias em performances rituais afro-brasileiras como o candomblé; o estudo “Rainhas Negras do Clube Social 24 de Agosto: repensando o patrimônio e afirmando as identidades negras na cidade de Jaguarão/RS” reflete sobre as ações afirmativas tendo como foco central as narrativas das Rainhas negras do Clube 24 de Agosto, um Clube Social Negro, o primeiro espaço de associativismo negro tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado do Rio Grande do Sul (IPHAE), demonstrando o quanto esses lugares são fortemente marcados na construção e representação das identidades que historicamente foram invisibilizadas e subalternizadas; o relato de experiência “Galeria Intercultural Magliani: expectativas e desafios para a preservação e difusão do patrimônio local” mostra a importância da Galeria Intercultural Magliani (GIM) que integra um Programa de Extensão da Unipampa/Jaguarão/RS, que tem o nome da primeira mulher negra formada pelo Instituto de Artes da UFRGS, Maria Lídia dos Santos Magliani, que através de sua arte caracterizada pelas temáticas de apoderamento do corpo e da mulher, conseguiu driblar o preconceito da época e assumir papel de destaque na sociedade, possuindo obras em acervos de grandes museus: MARGS, MAM-SP e a Pinacoteca do Estado de São Paulo; o relato de experiência “Onde estão as meninas para brincar com a gente?” Uma análise da cultura popular como ferramenta de emancipação humana” expõe a interação entre universidade e comunidade através do Programa de Extensão Trilhas Potiguaras no município de Jardim de Angicos-RN, que evidencia o respeito à cultura, as tradições locais e ao saber popular, a partir da realização de oficinas (xilogravura, capoeira, coco de roda, filtro dos sonhos e arte pela cidade) com crianças e adolescentes, dialogando sobre questões do cotidiano social como as relações étnico-raciais, a diversidade e a homofobia, destacando as mulheres negras como protagonistas dessa experiência, o corpo como performance de ser mulher brincante em movimento na vida.

No eixo 4 identificamos trabalhos relacionados a patrimonialização das referências culturais afro-brasileiras. A

transformação dos bens da cultura afro-brasileira em patrimônio cultural é um processo recente e pressupõe uma decisão política com conotação pedagógica. Nesse sentido, o trabalho “Serra da Barriga - Patrimônio do Mercosul” evidencia o processo de lutas e conquistas do movimento negro brasileiro que levou os países do Mercosul reconhecer o mocambo Serra da Barriga como Patrimônio Cultural, por tudo que esta referência simboliza para histórica e socialmente para as civilizações americanas, ressaltando o processo iniciado em 1981 a partir da peregrinação do movimento negro brasileiro à Serra da Barriga, no estado de Alagoas, com o objetivo de refazer sua própria história e retomar as terras que eram dos seus ancestrais. Soma-se a isso, o estudo sobre “Quilombos e Patrimônios Culturais” que apresenta reflexão sobre as políticas culturais de patrimônio, especificamente de patrimônio material e suas relações com as comunidades quilombolas ao redor do país, questionando os conceitos e valores utilizados nas avaliações realizadas por equipamentos públicos de preservação da memória nacional, tal como o Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

Além desses, merece destaque o trabalho “Os terreiros de matriz africana nos processos do IPHAN: debates no campo do patrimônio cultural” que apresenta de forma breve uma pesquisa sobre o estudo da política de preservação das comunidades tradicionais de terreiro, mediante instrumento jurídico de proteção do patrimônio cultural, o tombamento, pelo órgão federal de proteção, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Por fim, a pesquisa “O processo de patrimonialização da Folia de Reis Fluminense/ RJ” que tem como objeto a patrimonialização mediante processo de registro das as Folias de Reis Fluminenses como Patrimônio Imaterial Cultural Brasileiro, considerando-as representações culturais distintas e que seguem lógica dos recursos e a organização social própria que impõe dinamicidade.

Ao organizarmos os trabalhos apresentados no ST pela área a partir dos eixos temáticos tínhamos em mente que a cultura afro-brasileira e seu patrimônio carrega consigo, desde de sua origem, a diversidade das nações africanas que formaram a população negra no Brasil, como os Bantos, Jejes, Hauças, Malés e Nagôs portadores de uma tradições variadas e derivada de vários povos africanos que as formaram, e ganham novas formas e adaptações na territorialidade das

Américas e do Brasil.

Os conhecimentos históricos, tradições, costumes, valores, saberes e fazeres dos povos e nações de origem africanas, com suas características próprias, contribuíram de forma decisiva com o que denominamos patrimônio nacional, portanto, para além de manifestações culturais tradicionalmente evocadas, como a capoeira e as religiões de matriz africana, houveram outras contribuições: nas ciências, nas letras, nas artes plásticas, na música, no teatro, no cinema, nos desportos, entre outros.

Percebemos na leitura e nos debates dos trabalhos apresentados no ST que a cultura como processo dinâmico ressignifica-se e adapta-se às circunstâncias territoriais e ambientais. As manifestações religiosas, os hábitos alimentares, costumes e tradições, são praticados em suas essências corporais e de memória, nos movimentos lúdicos, aspectos que indicam as formas de resistência ao sistema escravista. Em concordância com Ribeiro (1995), nos movimentos de resistência cultural e recriações simbólicas, as culturas negras ou afro-brasileiras vão sendo amalgamadas no cotidiano no povo brasileiro.

#### **4 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

As inúmeras atividades realizadas pela área de M&P, em especial os trabalhos apresentados no ST organizado no X Copene tem indicado necessidade de construir redes colaborativas em âmbito nacional e internacional para promover o fortalecimento, articulação e proteção da cultura afro-brasileira, para melhor resguardar o universo variado de sua produção simbólica, o que temos percebido no decorrer dos anos de existência da área é que as manifestações da cultura negra são essencialmente populares e portanto deveriam ser também expressão do projeto de nação para o desenvolvimento do projeto nacional.

As discussões sobre memória e o patrimônio cultural do Brasil não podem mais desconsiderar o modo como a população afro-brasileira construiu sua resistência aos processos de marginalização e como essa população rememora a história e herança de seus ancestrais africanos. Sempre produzimos memória, mesmo que o Estado não a tenha reconhecido na construção do estado nacional brasileiro, a nossa

memória sempre esteve presente em nosso cotidiano, por meio de festas, associações, clubes negros, imprensa negra, teatro negro, terreiros e diversos outros territórios atravessam a nossa história. Diferente da noção de memória e patrimônio que se construiu no Brasil por muitos anos, o que os intelectuais que estão vinculados a área de M&P da ABPN tem mostrado é que a história e as identidades da população afro-brasileira estão vinculadas a confraternização, troca simbólica que inclui pedras, plantas, animais, seres humanos vivos e mortos. Certamente que o espaço-tempo não está isento de conflitos e lutas, muitas lutas, porque não há como esquecer que a miséria e a pobreza atingem sistematicamente aos negros brasileiros.

É necessário reconhecer que a invisibilidade da expressiva população negra ainda permanece, mesmo depois das lutas dos movimentos sociais e mesmo depois de afirmarmos nossa memória, história e identidade. No entanto, temos aprendido que nunca é demais reafirmar a universalidade das culturas negras no Brasil. Nosso desafio é o de produzir o reconhecimento de todos aqueles que se propõem a trabalhar com afinco para consolidar uma cultura fundada no respeito às diferenças e na valorização da diversidade étnico-racial. Isso é necessário para potencializar a inesgotável explosão criativa que sustenta a vida e a sobrevivência do povo negro brasileiro.

De uma forma geral, podemos dizer que os trabalhos apresentados na sessão temática demonstram a riqueza da área por sua diversidade temática, a partir de conteúdos distintos e diferentes propostas metodológicas, teóricas, empíricas. Apontamos para a importância de um aprofundamento na análise desses estudos e pesquisas no sentido de identificar caminhos epistemológicos possíveis no campo da produção de conhecimentos sobre a preservação das memórias, das identidades e das referências culturais dos afro-brasileiros. Com o avanço desse tipo de estudo poderá, quem sabe, num futuro próximo apontar para o que podemos denominar de “virada epistemológica” mediante um posicionamento político de conotação pedagógica quando se trata da preservação da herança africana, afirmação e valorização da cultura negra no campo do patrimônio cultural.

## BIBLIOGRAFIA

Arantes, A. A. (2000). *Inventário nacional de referências culturais: manual de aplicação*.

Corsino, C. M., Londres, C., & Neto, A. A. A. (2000). *Inventário nacional de referências culturais: manual de aplicação*. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Cultural.

da Silva, V. G. (2012). Exu do Brasil: tropos de uma identidade afro-brasileira nos trópicos. *Revista de Antropologia*, 1085-1114.

Felipe, D. A. (2015). Patrimônio cultural negro no Paraná: lugares, celebrações e saberes. *Historiæ*, 6(2), 117-134.

Felipe, D. A.; Oliveira, O. F.; Escobar, G. V. ORGs (2018). *Patrimônio e Cultura Afro-Brasileira: Memória, identidade e reconhecimento*/Anny Ocoró Loango; Maria José de Jesus Alves Cordeiro, ORGs: Ribeirão Gráfica e Editora.

Fonseca, M. C. L. (2012). Referências culturais: base para novas políticas de patrimônio. In: Sant'Anna, M. G. de. *Patrimônio Imaterial: O registro do patrimônio imaterial*. 5ª ed, Brasília, DF: IPHAN.

FREITAS, J., Baêta, L., & Ferreira, L. (2006). Ações afirmativas de caráter museológico no Museu Afro-Brasileiro/UFBA. *Revista Musas. Brasília, Ministério da Educação e Cultura*, (2), 116-126.

Gomes, N. L. (2010). Intelectuais negros e produção do conhecimento: algumas reflexões sobre a realidade brasileira. *Epistemologias do Sul. São Paulo: Cortez*, 492-516.

Gomes, N. L. (2003). Cultura negra e educação. *Revista Brasileira de Educação*, 23, 75-85.

Munanga, K. (2009). *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Autêntica Editora.

Munanga, K. (1988). Construção da identidade negra: diversidade de contextos e problemas ideológicos. *CONSORTE, Josildeth Gomes; COSTA, Márcia regina da (Orgs.). Religião, política, identidade. São Paulo: Educ-séries cadernos PUC*, 143-146.

Ribeiro, D. (1995). *O povo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras.

Santos, M. (2001). *Por uma geografia nova: da crítica da geografia a uma geografia crítica* (Vol. 2). Edusp.

SANTOS, S. A. D. (2008, June). De militantes negros a negros intelectuais. In *VI Congresso Português de Sociologia. Mundos Sociais: Saberes e Práticas, Lisboa*.

Silva Filho, J. B. D., & Lisboa, A. (2012). Quilombolas: Resistência, história e cultura. *São Paulo: IBEP*.

Siss, A. (2003). *Afro-brasileiros, cotas e ação afirmativa: razões históricas*. Quartet.

Santos, Déborah Silva. Deborah Silva Santos: depoimento online. [ago. 2020]. Entrevistadora: Giane Vargas Escobar. Entrevista concedida para publicação da área M&P.

## **MEMÓRIA SOCIAL E PERSPECTIVA DECOLONIAL**

**Andrea Lopes da Costa**

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil  
<https://orcid.org/0000-0002-3672-6298>

**Jéssica Maria de Vasconcellos Santana Hipólito**

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil  
<https://orcid.org/0000-0003-2235-3109>

### **1 DE QUAL LUGAR A MEMÓRIA SOCIAL É PRODUZIDA?**

Não é um equívoco afirmar que, ao longo das últimas décadas, o campo de produção de conhecimento das ciências humanas e sociais tem passado por uma substantiva resignificação epistemológica: locais de produção de discurso vêm sendo questionados e a definição de uma conduta posicionada tem sido reivindicada como garantia de validação para o conhecimento produzido.

Em um limite, estas reordenações podem ser compreendidas como desdobramentos de uma série de transformações de ordem econômica, política e cultural vivenciadas a partir da segunda metade do século XX. Enquanto nos países considerados centrais verificou-se o avanço da globalização, o acirramento das desigualdades sociais, a ascensão dos movimentos identitários e as discussões sobre o papel do Estado como promotor de justiça e bem-estar social, os países periféricos ampliaram os debates sobre as consequências de uma longa experiência de colonização e, evidentemente, de um radical processo de descolonização, a precarização das relações econômicas e o avanço do fluxo migratório para países centrais.

Explicitamente, esta nova ordem mundial impactou as formas de compreensão da realidade social, gerando crises para os tradicionais paradigmas de produção de conhecimento e a emergência de novos conjuntos teóricos. Deste modo, experiências periféricas tomaram corpo: as análises pós-coloniais, os estudos subalternos e a perspectiva decolonial, os quais, não obstante as diferenças que os tornam específicos, compartilham a proposta de refletir sobre a

experiência e as consequências dos processos de colonização pelos quais passaram, na África, Ásia e América Latina, respectivamente.

E, o fazendo, colocaram em xeque, não somente o projeto de cientificidade hegemônico mas, sobretudo, as narrativas que sustentavam todo o conjunto cognitivo de percepção da realidade social: a ideia de racionalidade, a centralidade do mundo Ocidental e a própria ideia de Modernidade, que vêm sendo sistematicamente alvo de escrutínio.

Tanto quanto um corte epistemológico traz, igualmente, uma perspectiva política e, talvez por esta razão, uma das primeiras desconstruções provocadas tenha sido justamente o redimensionamento sobre o espaço de produção do conhecimento. Assim, ao convencionar a adoção, tal como faremos neste artigo, da definição *Sul global* em alusão aos territórios, regiões e países anteriormente denominados por *terceiro mundo* e *subdesenvolvido*, estes estudos denunciam de uma única vez: a) que tradicionais designações geográficas (*hemisfério norte/hemisfério sul*) e/ou econômicas (*centrais/periféricas ou desenvolvidos /subdesenvolvidos*) de ordenamento do mundo apresentavam-se como uma dicotomia que impunha a naturalização das hierarquias verificadas entre países; b) descontextualizava as condições de produção dessas hierarquias através da dominação colonial e as relações hierarquizadas entre Norte-Sul, e; c) expandem a ideia de *sul* de forma a inserir países, que mesmo no hemisfério norte, apresentam experiências de subordinação, como os do Leste Europeu.

Esses conjuntos teóricos vêm, gradativamente chegando ao Brasil, primeiro com os *Estudos pós-coloniais*, que se beneficiaram com os esforços de tradução e publicação das editoras universitárias, assim como da leitura e divulgação daqueles intelectuais vinculados aos movimentos negros e/ou à academia que passaram a utilizar autores como Aimé Césaire (1978), Frantz Fanon (1983), Edward Said (2007), Paul Gilroy (2001), Stuart Hall (2013) e Hommi Babha (2013) e, mais recentemente, Achille Mbembe (2018). Os estudos subalternos, liderados por Partha Chatterjee (1997), Dipesh Chakrabarty (1992), por sua vez, não encontraram a mesma receptividade, embora *Pode o Subalterno falar* (2012), de Gayatri Chakrabarty Spivak, ainda seja frequentemente citado e referenciado.

Mais recentemente, o campo intelectual vem se deparando com uma lenta, mas consistente, aproximação com as propostas da narrativa decolonial, através de Walter Mignolo (2003), Anibal Quijano (2000), Enrique Dussel (2005), Maria Lugones (2008), Gloria Anzaldúa (2000) e Ochy Curiel (2005).

E, evidentemente, estas inserções impactaram também os recentes estudos produzidos no campo da memória social. Por esta razão, perguntar, neste trabalho, de qual lugar a Memória Social é produzida não é meramente um exercício retórico ou um jogo de palavras para garantir efeito dramático. É, na verdade, ressaltar a pergunta central que deve ser posicionada no centro de uma agenda de reflexões sobre o papel dos estudos sobre a Memória produzidos a partir da metade do século passado, nas sociedades contemporâneas e, em especial naquelas localizadas fora dos circuitos centrais de produção de conhecimento.

Este artigo, assim, tomando como princípio que quaisquer interpretações sobre a Memória Social, seus processos de elaboração e seus efeitos sociais, seriam parciais e incompletas se tomassem unicamente como orientação analítica aquelas produzidas em contextos hegemônicos, tem como principal objetivo refletir sobre a importância da perspectiva decolonial para os Estudos de Memória Social

Neste sentido, inserir a perspectiva decolonial aos estudos sobre Memória Social não diz respeito a uma superficial e incipiente consideração sobre a existência de narrativas, sujeitos, grupos, instituições e dinâmicas sociais produzidos nas margens das sociedades centrais. Para além, diz respeito, sobretudo à desestruturação da perspectiva colonial que alimentou o campo epistemológico desses países, realizando o chamado *giro decolonial*, que surge enquanto proposta de elaboração epistêmica, teórica e metodológica da América Latina para a América Latina. E, como tal, procura estabelecer processos de reflexão que tragam para o primeiro plano de análise as particularidades da região, considerando seus territórios e especificidades, a fim de romper com a perspectiva amplamente disseminada da ideia de *Modernidade* europeia, denunciando-a como mais uma elaboração da colonialidade.

E, no que se refere ao Brasil, pressupõe considerar que dimensões como a dinâmica urbano/rural e os processos de

construção étnico-racial devem ser tomadas como um dos principais elementos para a compreensão de um projeto de percepção e elaboração da realidade social. Neste sentido, o impacto que resulta da adoção da perspectiva decolonial deverá incidir, em primeiro lugar, no próprio conjunto epistemológico que funda esse campo científico.

Isso porque, se, por um lado, a Memória Social, desde sua origem apresentou, como condição fundamental para sua consolidação, o constante diálogo entre diferentes saberes, rompendo assim com os rígidos princípios disciplinares presentes na academia e constituindo-se como um espaço híbrido, transdisciplinar e amigável às distintas perspectivas de produção de conhecimento, como a Psicologia, a Sociologia, a História entre outros, por outro lado, não conseguiu impedir que, apesar dos diálogos produzidos, este campo reproduzisse as condições de sua construção: ou seja, aquela que reflete o conjunto de saberes representativos da perspectiva hegemônica eurocêntrica colonial. Gerando, por sua vez, um lugar de produção de discurso e de conhecimento que pouco diverge dos demais campos menos heterodoxos.

Um exemplo é a própria construção de uma perspectiva epistemológica de Memória Social, que terminou por reproduzir a dicotomia fundadora das ciências humanas e sociais: aquela que opõe agência e estrutura como instâncias de produção da realidade social. Assim, ainda na passagem entre os séculos XIX e XX, Halbwachs (1990/1950) um dos fundadores do campo da memória social, informado por uma leitura funcionalista durkheimiana e, em processo de ruptura com Bergson (1990/1896), foi inovador por defender que os estudos sobre a memória pressupunham compreensão de que elementos extrínsecos à psique, ao inconsciente e à agência individual agiriam sobre suas elaborações.

Sendo assim, memória seria resultado de uma série de enquadramentos ancorados em instâncias sociais e coletivas, produtos de uma série de imagens e informações disponíveis na estrutura social. Contudo, uma leitura atualizada da memória a partir dos pressupostos da teoria sociológica, coloca-a na interface entre agência e estrutura: não seria nem o produto da ação espontânea ou intencionada dos sujeitos na sociedade, tampouco uma produção passiva e mera inculcação de macro-estruturas. A síntese macro-micro é típica das discussões hegemônicas do campo das ciências humanas e tomá-la

como central retira da Memória Social a possibilidade de sua compreensão a partir de sua complexidade, ou seja, a realidade de que se encontra em um processo de constante estruturação.

É verdade que o próprio campo das ciências humanas, a partir da segunda metade do século XX, produziu uma tentativa de conciliação para esta oposição, o que se expressa sobretudo nos trabalhos de Bourdieu (2001), Elias (1980) e Giddens (1978), a qual, aparece no campo da Memória Social, através das análises de Pollack (1989), para o qual a produção de memória é, em verdade, a produção de relações de poder cujos resultados revelam-se na elaboração de *memórias hegemônicas* ou *subterrâneas* (Pollack, 1989).

Sendo o resultado de relações num campo de forças e disputas, a memória poderia ser entendida, ao adotarmos as perspectivas de Adorno (2008/1963) sobre a elaboração do passado, o resultado de uma série de articulações entre passado e presente, entre lembranças e esquecimentos, que tem por finalidade a construção de uma narrativa sobre um “novo passado”, que se mostra intrinsecamente relacionado e refletido no presente visando, em grande parte, o futuro (Adorno, 2008/1963). De maneira geral, podemos assumir que a percepção de que o processo de elaboração do passado é, sobretudo, um ato de “esclarecimento” (Gagnebin, 2006), que não objetiva uma recuperação exata ou autêntica do vivido, mas a necessidade de produção de “*instrumentos de análise para melhor esclarecer o presente*” (Gagnebin, 2006, p. 103).

A existência desses conflitos entre memórias contribui para a percepção das diversas formas possíveis, através das quais podem ser constituídos os discursos sobre determinados períodos da história vivida e mais, refletem a resistência e a capacidade extremamente eficaz que algumas memórias, principalmente àquelas relacionadas aos grupos hegemônicos, possuem de permanecer determinantes em discursos amplamente reproduzidos e disseminados.

Assim, a Memória Social, enquanto produto/produtor das relações sociais, pode tanto ser elemento que cristaliza quanto catalisador de mudanças. Se encararmos a memória única e exclusivamente pela perspectiva halbwachiana, pensando sobretudo suas conceituações sobre a Memória Coletiva (1990/1950) e dos Quadros Sociais da Memória (2004/1925) estaremos fadados a encará-la como instrumento de manutenção dos signos e tradições, pouco

passível de mudanças e sempre ligada aos grupos aos quais tais memórias sejam encaradas como pertencentes. Tendo por característica principal sua constituição coletiva e determinada pelos grupos sociais.

As ideias mais tradicionais da memória social acabam por se constituir justamente através de binarismos sendo um dos mais fundamentais aquele que “(...) diz respeito às relações entre lembrança e esquecimento.” (Gondar, 2016, p. 28). Assim, frequentemente assume-se que memória diz respeito ao que se lembra (ou ainda, ao que não e esquece), o que termina por atuar como elemento justificador para ideia de que seria possível recuperar um passado verdadeiro, a ser resguardado. Contudo, o ato de esquecer – ou sublimar – é tão constitutivo da memória quanto o de recordar, e em verdade, expõem os processos de seleção daquilo que se quer que seja lembrado e principalmente ao que se esquece, e, mais expõem através dessas escolhas, as questões éticas e políticas, que envolvem disputas de poder.

Por essa razão, a entrada no século XXI apresentou, para a Memória Social uma agenda: por um lado, emergiram disputas no campo identitário, para as quais as tradicionais leituras não conseguiam produzir respostas; e, por outro lado, surge a necessidade de construção de outro conjunto explicativo que excedesse as formas convencionais de produção de explicação sobre a realidade social.

Por mais interdisciplinar que seja, o campo da Memória Social foi construído e reflete discursos, narrativas e formas de compreender as relações sociais subsidiados pelo *corpus* teórico e metodológico produzido em países centrais; refletindo, sob muitos aspectos, um conhecimento hegemônico. Contudo, quando aplicada à realidade de países do sul global, em especial à brasileira, que associa: heranças coloniais tradicionais; experiência de modernidade periférica; elaboração de relações étnico-raciais *sui generis* e ainda um patriarcado robusto, é possível pensar em uma Memória Social cujas elaborações prescindam de uma perspectiva decolonial?

## **2 SOB O IMPACTO DA PERSPECTIVA DECOLONIAL: PARA QUAL LUGAR?**

Weber (2004/1905) ao estabelecer uma reflexão sobre quais teriam sido as condições que levaram ao Capitalismo assumir tal caráter determinante na história das sociedades, se pergunta:

Ao estudarmos qualquer problema da história universal, o produto da moderna civilização européia estará sujeito à indagação de quais combinações de circunstâncias se pode atribuir o fato de na civilização ocidental, e só nela, terem aparecido fenômenos culturais que, como queremos crer, apresentam uma linha de desenvolvimento de significado e valor universais (Weber, 2004, p 3).

E, prontamente, encontra uma resposta: somente o mundo Ocidental desenvolveu um processo de racionalização com tamanha potência. Weber no entanto, não foi o único a pensar dessa forma, grande parte da produção de conhecimento que constituiu o fazer científico ancorou-se em um pressuposto bem definido: o mundo ocidental, avançou em direção à Modernidade, enquanto as demais partes do mundo viveriam dinâmicas tradicionais. Não por outra razão, uma das principais ressignificações que a perspectiva decolonial, assim como a pós-colonial, provocou foi a apontar para o etnocentrismo (Dussel, 2005) que constitui a ideia de Modernidade e seus correlatos: Liberalismo, Capitalismo, conhecimento científico, entre outros.

Em seu livro “Introdução a uma poética da diversidade” (Glissant, 2005), Édouard Glissant indaga sobre os processos formativos e os fundamentos culturais e de identidade constantemente impostos pela cultura ocidental, representada principalmente pelos países hegemônicos. Levando em consideração a constituição de um padrão de modernidade imposto às colônias caribenhas e sul americanas, o autor analisa como a perspectiva de uma superioridade cultural contida e disseminada na literatura e nas artes foi um dos elementos fundamentais para a constituição de parâmetros hierarquizantes advindos de sociedades hegemônicas, que acabam por se impor às dinâmicas coletivas destas colônias as suas verdades e

percepções, moldando, em certa medida, identidade e cultura dos habitantes colonizados.

Neste sentido, através da imposição de um modelo de produção de conhecimento científico e modelos de superioridade cultural através das artes e da literatura, imposições estas por vezes mais explícitas ou por vezes de maneira subliminar, como defendeu Glissant (2005), a ideia de Modernidade, e civilização, foi difundida. Sendo uma criação Ocidental, Europeia, age como uma força irresistível e avassaladora que separaria e hierarquizaria povos e culturas inteiras. E, visando explicitar e desconstruir essa perspectiva universalizante, os recentes trabalhos decoloniais, tal como haviam feito os pós-coloniais, como visto em “O Atlântico Negro” de Paul Gilroy (2001), investem em uma aproximação com a Memória Social.

Nesta aproximação, emergem novas formas de registrar a experiência do tráfico de escravizados e da própria constituição do Atlântico Negro, apresentando a perspectiva do negro africano como central e determinante na constituição cultural destes locais, através das influências linguísticas dos povos que ali foram se constituindo, dos processos de interação entre povos, e, igualmente das possibilidades emancipatórias dos habitantes colonizados através da cultura (Glissant, 2005). Foi exatamente por essa razão, que Glissant (2005) ao observar Caribe como o primeiro lugar onde desembarcam as vítimas do tráfico escravista negro conseguiu produzir análises sobre a diferença entre os processos de criouliização e mestiçagem. No entanto, não nos ateremos a esta discussão conceitual bastante trabalhada pelo autor em seu livro, pensaremos aqui dois outros pontos que serão expressivos à nossa discussão a respeito dos processos de constituição de memória e uma perspectiva negra na decolonialidade. Primeiro, a colocação do próprio navio tumbeiro como o local de “conversão do ser”, local onde todas as pessoas negras advindas do continente africano através do tráfico pelo Atlântico, eram colocadas, propositadamente, longe de seus semelhantes, com povos de etnias e línguas diversas, a fim de dificultar o estabelecimento de vínculos.

Mas se examinarmos as três formas história de povoamento, perceberemos que ao passo que os povos imigrantes da Europa, como os escoceses, os irlandeses, os

italianos, os alemães, os franceses, etc., chegam com suas canções, suas tradições de família, seus instrumentos, a imagem de seus deuses, etc, os africanos chegam despojados de tudo, de toda e qualquer possibilidade, e mesmo despojados de sua língua. Porque o ventre do navio negreiro é o lugar e o momento em que as línguas africanas desaparecem, porque nunca se colocavam juntas no navio negreiro, nem nas plantações, pessoas que falavam a mesma língua. O ser se encontrava dessa maneira despojado de toda espécie de elementos de sua vida cotidiana, mas também, e sobretudo, de sua língua. (Glissant, 2005, p. 19).

Para além do relatado pelo autor, é no ventre deste mesmo navio tumbeiro, com o dismantelamento dessas pessoas enquanto grupo social que compartilha tradições, linguagens e cultura, onde a memória destes homens e mulheres é desaparecida, parcialmente esquecida e parcialmente eliminada. Pensando, neste caso, em uma concepção de memória mais tradicional, que se fixa e constitui através dos grupos, com este dismantelamento premeditado, ocorre, obviamente, uma dificuldade de constituição de uma unidade, e portanto, o sentimento de coletividade e solidariedade é praticamente impossibilitado, quando pautado nessa percepção.

Gondar (2016) ao mencionar questões relativas à memória e ao esquecimento se refere à linguagem, em especial à escrita como o meio de armazenagem e disseminação da memória “[...] enquanto as lembranças ou documentos eram inscritos de maneira consistente, vigorou nas teorias da memória a ideia de que esta poderia ser inextinguível.” (Gondar, 2016 p.29). Inclusive essa percepção de uma perenidade e salvaguarda da memória que se mostra, quase que necessariamente, subordinada ao suporte da escrita ou de uma constituição documental, alerta para mais uma percepção hegemônica da própria memória em si. Percepção esta, que, muitas vezes, impossibilita uma reflexão sobre a existência e persistência da memória contida na oralidade, ou mesmo nos gestos e práticas do próprio corpo. E, neste sentido, mesmo destituídos de determinados suportes mnemônicos, esse migrante da diáspora africana acaba por

recompor sua língua e manifestações culturais, suas memórias, por meio de “rastros/resíduos” (Glissant, 2005, p. 19).

Quando Aleida Assmann pensa na questão dos resíduos, dos excessos, em “Espaços da Recordação” (Assmann, 2011), analisa principalmente a questão dos novos suportes de memória com a introdução de novas mídias, da era digital e as novas formas de armazenagem e descarte de informações, e conseqüentemente de se pensar, disseminar e armazenar memórias. Contudo, podemos estabelecer uma analogia a esta conceituação, tendo em vista que o lixo, os rastros e resíduos tanto em Assmann (2011) quanto em Glissant (2005) acabam por se referir aos excessos, às memórias que muitas das vezes não encontram seu, como mencionado aqui, suporte mnemônico. Os “catadores de farrapos” (Assmann, 2011) apresentados pela autora são agentes de memória que lidam com aquilo que foi de certa forma esquecido, rejeitado.

No caso da linguagem dos povos da diáspora africana, esses excessos constituem em si as memórias desses sujeitos que se readaptam e tomam novas configurações nas colônias as que são trazidos, sofrendo influências dos diversos povos e culturas dentro desses novos territórios. Vale lembrar que essas interações não ocorrem de maneira igualitária e horizontal, dentro de um contexto de culturalmente democrático. O sistema ao qual tais pessoas são sujeitadas reflete amplamente as desigualdades, explorações e hierarquizações características de todas as colônias. O que, em grande parte, contribui para a constituição de memórias que predominam sobre outras, pautadas no próprio sentido de dominação colonial.

Em contraposição, principalmente à concepção fatalista de Pierre Nora (1993) da inexistência da memória, a autora aponta formas diversas de se recordar, percebendo estes novos modos estabelecidos e diversificados de acordo com a cultura dos locais nos quais estão inseridos e que justamente devido a estas novas formas de rememorar, torna-se possível a produção memórias insurgentes.

Ainda em se tratando de questões da memória e suas funções, Walter Benjamin, ao problematizar o conceito de história em seus estudos sobre o historicismo, procura entender o passado não como algo restrito e incontestável, mas como passível de reformulação, de onde se possa extrair uma outra história. Uma história pautada, dessa vez nas vozes dos que não foram levados em consideração, em suma,

os oprimidos e como já comentado aqui, os subalternizados. Demonstra em sua “Teses sobre o conceito de História” uma análise detalhada e crítica quanto a história oficial, aquela que serve, segundo o autor, aos “vencedores” (Benjamin, 2005/1940). De acordo com Löwy (2011), e sua análise sobre a Tese VII, “o termo “vencedor” não se refere, aqui, às batalhas ou às guerras comuns, mas à guerra de classes, em que um dos campos, a classe dominante, não cessou de levar vantagem sobre os oprimidos”, (Löwy, 2011). Nesse sentido, indo de encontro à história oficial, Benjamin acaba por propor uma transformação na perspectiva em relação ao historicismo, procurando por uma mudança no percurso histórico através da rememoração, algum rastro, evento suplantado pelos, já também mencionados, vencedores.

O conceito de rastro em Benjamin, segundo Gagnebin (2011), se refere a procura por vestígios deixados pelos que foram oprimidos, com suas vozes apartadas dessa história oficial. Sendo assim, o rastro em Benjamin permite a rememoração e portanto, auxilia a retomada dessa outra história que se propõe como a responsável por rever os discursos dominantes.

Desta forma, a elaboração de uma memória pensada sob o contexto decolonial cogita como problemática o processo de construção social de discursos hierarquizadores e subalternizantes, elementos estes basilares ao processo da colonialidade e da própria memória em si.

A decolonialidade como campo de estudo, para muitos pensadores e intelectuais que adotam esta vertente, parte, de certa forma, de uma radicalização da perspectiva pós-colonial, que se propõe crítico aos pressupostos de teorização, democratização e racionalização do pensamento europeu, e posteriormente, estadunidense.

De acordo com Costa (2006):

Os estudos pós-coloniais não constituem propriamente uma matriz teórica única. Trata-se de uma variedade de contribuições com orientações distintas, mas que apresentam como característica comum o esforço de esboçar, pelo método da desconstrução dos essencialismos, uma referência epistemológica crítica às

concepções dominantes de modernidade. Iniciada por aqueles autores qualificados como intelectuais da diáspora negra ou migratória [...]. (Costa, 2006, p. 83).

Tendo como principais expoentes estudiosos como Paul Gilroy (2001), Stuart Hall (2013), Edward Said (2007) e os membros do Grupo de Estudos Subalternos como Gayatri Spivak (2012) e Ranajit Guha (1988) - pesquisadores estes em sua maioria radicados em países como Inglaterra e Estados Unidos, possuindo a língua inglesa como elemento comum e que, principalmente possibilitou a grande disseminação das ideias por eles propostas -, as perspectivas pós-coloniais têm suas maiores contribuições através das pesquisas relacionadas aos estudos culturais e literários, pautados numa crítica à uma modernidade encarada através do viés europeu. Atentando ainda à investigação das construções discursivas sobre o binarismo oriente e ocidente, além de analisar os processos de produção identitárias pós-independência das colônias, buscando dar voz aos discursos subalternizados e já, naquele momento, apresentando a questão racial como elemento determinante a estas considerações.

É no início dos anos 2000 que intelectuais latino-americanos em diversas universidades das Américas constituem o Grupo Modernidade/Colonialidade (M/C), e empregam o conceito de decolonialidade. Ainda que tenham sofrido influências dos processos iniciados das discussões pós-coloniais, percebem que mesmo advinda de um extenso período colonial, uma discussão que englobasse efetivamente a América Latina não aparecia nesses debates. Optam então por arrojarem a proposta pós-colonial.

A crítica ao pós-colonialismo – com uma marca de nascença britânica e americana – como um possível paradigma reside no risco de ele tornar-se um significativo vazio, que poderia conter e acomodar todas as demais experiências históricas locais. Caso isso procedesse – como menciona repetidas vezes Mignolo –, mudaríamos o contexto, mas não os termos da conversação, uma vez que a teoria pós-colonial continuaria controlando e garantido posições de poder para aqueles que com ela se identificassem (Mignolo, 2003).

Ao evitar o paradoxal risco de colonização intelectual da teoria pós-colonial, a rede de pesquisadores da decolonialidade lançou outras bases e categorias interpretativas da realidade a partir das experiências da América Latina. (Bernardino-Costa, & Grosfoguel, 2016, p. 16).

Com esse argumento constituem-se os estudos sobre o decolonialismo, refletindo as realidades latino-americanas. No entanto, antes de uma discussão sobre o decolonialismo é preciso entender que tal termo só surge após a compreensão do conceito de “colonialidade do poder” elaborado por Aníbal Quijano (2000), sociólogo peruano e membro do (M/C). Quijano situa a colonialidade no contexto da exploração das Américas a partir de sua invasão e conquista nos conflitos e práticas genocidas, localizando assim a hierarquização e diferenciação racial como pontos primordiais ao sucesso da implantação da empresa colonial. De acordo com Ballestrin (2013), a novidade trazida por Quijano ao instituir o conceito “colonialidade do poder” é justamente trazer a noção de raça e do racismo como elementos que constituem e sistematizam as hierarquias componentes no mundo, e desta forma, situando colonialismo e modernidade como faces de uma mesma moeda. E, conseqüentemente, explicitando que reflexões sobre modernidade e colonialidade são indissociáveis do componente racial.

Utilizam-se posteriormente da expressão *giro decolonial*, que de acordo com Ballestrin (2013), “significa o movimento de resistência teórico e prático, político e epistemológico, à lógica da modernidade/colonialidade. A decolonialidade aparece, portanto, como o terceiro elemento da modernidade/colonialidade.” (Ballestrin, 2013, p. 105). E neste sentido, para além de apenas “aparecer”, a decolonialidade é raciocinada como o terceiro elemento, estruturada metodologicamente e refletida pelo sujeito subalternizado. Surge em contraposição à ideia de um “outro” inculto e atrasado, amplamente empregada pelos europeus desde a colonização e reforçada na modernidade/colonialidade, ideia essa perpetuada nos imaginários e discursos estabelecidos nas ex-colônias, na própria Europa e que, conseqüentemente, foi propagado pelo mundo sendo refletido na

elaboração das próprias Ciências Sociais. De acordo com Bernardino-Costa e Grosfoguel (2016),

Esse primeiro grande discurso que inventa, classifica e subalterniza o outro é também a primeira fronteira do nascente sistema mundo moderno/colonial [...]. Esse primeiro grande discurso que impôs as primeiras diferenças coloniais no sistema mundo moderno/colonial passa, posteriormente, por sucessivas transformações, tais como o racismo científico do século XIX, a invenção do oriental, a atual islamofobia etc. (Bernardino-Costa, & Grosfoguel, 2016, p. 18).

A premissa para construção de um discurso decolonial, não subalternizado está, de acordo com os autores, para além da fala oriunda de determinado local geopolítico subalternizado. A fim de se constituir um discurso de uma perspectiva subalterna é necessário um evidente posicionamento, como dito por Grosfoguel (2009), ético-político a fim de se constituir de fato um conhecimento que seja contra-hegemônico.

Por fim, o projeto teórico da decolonialidade não exclui as diversas formas de saber, privilegiando o uso de seus conceitos e autores principais, se desta forma fosse, “estaríamos nos deparando com um novo colonialismo intelectual não mais da Europa, mas da América Latina”. (Bernardino-Costa, & Grosfoguel, 2016, p. 18).

Neste sentido, ao refletirmos acerca de uma Memória Social que se proponha decolonial é necessário que localizemos a memória, enquanto conceito, discutida em Halbwachs como fruto do também conceito de modernidade ocidental europeu. Assim sendo, carrega em seu sentido originário as demandas e percepções inerentes à própria ideia de modernidade, que desconsidera a colonialidade e a questão racial como elementos fundantes do sistema mundo.

Localizar o início do “sistema-mundo capitalista/patriarcal/cristão/moderno/colonial europeu” em 1492 tem repercussões significativas para os teóricos da decolonialidade. A mais evidente é o entendimento que a modernidade não foi um projeto gestado no interior da

Europa a partir da Reforma, da Ilustração e da Revolução Industrial, às quais o colonialismo se adicionou. Contrariamente a essa interpretação que enxerga a Europa como um contêiner – no qual todas as características e os traços positivos descritos como modernos se encontrariam no interior da própria Europa –, argumenta-se que o colonialismo foi a condição sine qua non de formação não apenas da Europa, mas da própria modernidade. Em outras palavras, sem colonialismo não haveria modernidade, conforme fora articulado na obra de Enrique Dussel (1994). A partir dessa formulação tornou-se evidente a centralidade do conceito de colonialidade do poder, entendido como a ideia de que a raça e o racismo se constituem como princípios organizadores da acumulação de capital em escala mundial e das relações de poder do sistema-mundo [...] Esse padrão de poder não se restringiu ao controle do trabalho, mas envolveu também o controle do Estado e de suas instituições, bem como a produção do conhecimento. (Bernardino-Costa & Grosfoguel, 2016, p. 17)

Tendo sido constituído como uma norma, o eurocentrismo desconsidera toda e qualquer produção de conhecimento ou alteridade que destoe da lógica européia, transforma em outro, em diferente, exótico, primitivo e menos evoluído todos os elementos sociais, sejam pessoas ou culturas, que destroem dessa construção discursiva dita superior. Esse discurso subalternizador materializado nas práticas e violências coloniais é a base da conceituação moderna que se auto-representa como racional, civilizada e desenvolvida. É nesta elaboração dicotômica hierarquizadora entre o civilizado evoluído e o outro primitivo que se constituíram os genocídios e epistemicídios dos povos subalternizados. E esse processo de subalternização só ocorreu porque a base dessa hierarquização é o pressuposto da inferioridade racial. E, no momento em que tais ações dizimadoras foram elaboradas e colocadas em prática que os processos de esquecimento sistemáticos e silenciamentos formaram em si mesmos as estruturas da dominação. É deste local, e não da modernidade, que podemos refletir uma memória que se proponha decolonial.

### **3 MEMÓRIA SOCIAL COM PERSPECTIVA DECOLONIAL NO BRASIL: UM CAMINHO POSSÍVEL?**

Uma das associações frequentemente promovidas é aquela que vincula a perspectiva decolonial à mera ascensão das identidades, tais como apresentadas nas reflexões sobre a pós-modernidade. Stuart Hall (2002), um autor geralmente incluído entre aqueles que integram o campo pós-colonial, observou na pós-modernidade um momento no qual as identidades encontraram-se em uma “*celebração móvel*”.

Certamente, Stuart Hall também denunciou a Nação moderna como um projeto, uma construção, que ocultaria experiências e identidades subalternizadas presentes em um mesmo território. E, é correto afirmar que, no contexto das relações produzidas no seio dos países hegemônicos, problematizar a identidade é estratégico para revelar a falência dos discursos de unidade e homogeneidade nacional e existência de assimetria nas escolhas dos conjuntos identitários selecionados para representarem as nações modernas.

Contudo, de forma geral, narrativas que apontam para pós-modernidade, para suas constantes hibridações (Canclini, 2006) e para a fragmentação do sujeito moderno em suas distintas identidades, nada mais são que leituras reificadoras do próprio discurso de Modernidade, pois para que sejam elaboradas, é necessário que se assumam a existência da última, a fim de que se cogite então, em possibilidades de superação.

A elaboração de um projeto de Memória Social com perspectiva decolonial pressupõe a ampliação da concessão contida na inclusão da identidade como uma possibilidade. Trata-se de ir adiante. Pressupõe, antes de tudo, que sejam escrutinadas e desconstruídas as narrativas que legitimam e dão suporte para os diversos projetos de nação, de Modernidade e de sociedade nos países envolvidos. Uma vez que, a projeção colonial, ou a *colonialidade do poder* (Quijano, 2000), que se impõe sobre as nações do sul global destina-se, não somente à subjugação e hierarquização, mas também à definição da prática hegemônica como padrão e referência.

Para o caso do Brasil, já não é mais possível elaborar uma memória social que se mantenha, epistemologicamente, cunhada em bases hegemônicas e uma leitura macro-analítica, sem considerar as

bases sobre as quais um projeto de sociedade e de nação foram elaborados.

Assim, o Brasil investiu em proposta desenvolvimentista e industrial, tomando como referência os padrões estabelecidos por nações posicionadas como *desenvolvidas*, na lógica do sistema-mundo ocidental. Contudo, ainda manteve a continuidade das dinâmicas oligárquicas que tornam a disputa pela terra e pelo direito das comunidades que vivem do campo e de atividades tradicionais uma questão a ser resolvida. As especificidades dos povos originários, da mesma forma, foram invisibilizadas e tornadas apêndice, permitindo que debates sobre direitos e questões indígenas sejam vistos como periféricos e secundários. E, a escravização, logo após a Abolição e a Proclamação da República foi considerada como uma experiência a ser esquecida, como se não houvesse, de fato, existido.

Em resumo, o Brasil moderno é resultado de escolhas intencionadas de esquecimentos. E, aqui reside um dilema: Esquecer intencionalmente não significa fazer deixar de existir, e os frequentes conflitos relatados no campo, nos confrontos em reservas indígenas e nas reiteradas denúncias de racismo e discriminação deixam evidente que estas dinâmicas são partes constitutivas da realidade nacional. E, a globalização e do avanço sociedades pós-industriais cumpriram o papel de acentuar os efeitos desses elementos, de tal forma que, análises produzidas sobre o Brasil devem considerar o caráter *sui generis* de seu projeto de modernidade.

Não se trata, contudo, de uma proposta continuísta, uma vez que observar o processo de escravização não é suficiente para a compreensão das dinâmicas raciais contemporâneas. E aqui reside a proposta decolonial: não se trata de um retorno ao passado para a compreensão do presente, mas de perceber a complexidade apresentada ao se observar um país que está inscrito em um sistema-mundo, reproduzindo padrões elaborados no contexto de países centrais, e cuja história estão revelados vários componentes de um projeto de colonialidade:

É neste sentido que Quijano (2000) defende um projeto decolonial que torna indissociáveis a estrutura de dominação capitalista, a construção de elementos de controle do corpo (pensados sob lógica de gênero e de raça) e a elaboração de sólido sistema de hierarquização racial. Neste projeto, raça e racismo não podem ser

entendidos como elementos suplementares para a compreensão do sistema de dominação, mas, ao contrário, devem ser tomados como inevitavelmente vinculados, interligados e interdependentes.

Considerando essa análise que, para este trabalho, observaremos especificamente o debate racial que deu suporte à um projeto de nação, uma narrativa oficial e, subsequentemente, a um discurso de Memória Social.

Para o caso do Brasil, muito foi produzido sobre suas relações raciais e sobre a forma como raça foi tomada como um elemento central para a produção de reflexões sobre identidade nacional a partir do século XX, desde o período imediatamente subsequente à Abolição da Escravidão (1888) e da Proclamação da República (XIX). Uma longa tradição de estudos fundaram o conjunto de teoria das relações raciais que confunde-se com a própria instauração do campo das Ciências Sociais nacionais.

Na verdade a teoria brasileira das relações raciais pode ser analisada em momentos bem definidos, ao longo da elaboração dos debates sobre um Brasil Moderno: até a década de 1930 com forte influência das teorias eugenistas elaboradas na Europa, desenvolveram-se trabalhos sobre os impactos do branqueamento e mestiçagem para a elaboração de uma identidade nacional; entre as décadas de 1930 e 1950 com a proeminência dos trabalhos de Gilberto Freyre (2001/1933), e o declínio das propostas de embranquecimento populacional e a adesão à ideologia da *democracia racial*; entre as décadas de 1950 até os anos 1970, com os efeitos do Projeto Unesco e o desenvolvimento de teorias sobre o preconceito racial em um país *em desenvolvimento*; a partir década de 1970, com os trabalhos de Carlos Hasenbalg (1979) que evidenciaram o caráter estrutural do racismo e os processos de construção de desigualdade racial; e, a partir dos anos 1990, com a adesão do Brasil às políticas de ação afirmativa, medidas que oficialmente propunham-se a atuar sobre o cenário de desigualdade e sub-representação de negros, sobretudo no ensino superior.

Assim observado, não é possível afirmar que raça não tenha sido estudada ou analisada no Brasil. Ao contrário, esteve presente, quase que em obviedade. No entanto fora do ambiente intelectual acadêmico ou do circuito de pensadores do movimento negro, no entanto, o componente étnico-racial se constitui, no discurso político,

nas narrativas do senso comum, nos meios de comunicação, nas artes, na literatura produzida e, enfim, em toda uma série de expressão cultural, como um elemento a ser disfarçado, subnotificado, assimilado.

As políticas governamentais de embranquecimento populacional impulsionadas no século XX, que estabeleceram e estimularam, inclusive com a concessão de terras, a vinda dos imigrantes europeus tinham como premissa não apenas uma população brasileira mais branca, mas entendia-se que com isso, conseqüentemente seria também mais moderna. A ideia de modernidade ligada diretamente a um fenótipo racial branco, ou ao mais branco possível, denuncia o quanto o caráter racial é basilár.

Por muito tempo, imperou no senso comum que esse estímulo à migração europeia estava vinculado à chegada de mão-de-obra qualificada, ficando evidente aqui que, no tecido social da memória coletiva dos brasileiros a questão racial operava como “não-dito”. Os constantes usos de eufemismos, diminutivos, ou até mesmo neologismos para se referenciar à pessoas não-brancas que fugissem das terminologias “preto”, “negro” ou “índio” são outro exemplo dessa construção fugidia e apagadora da memória nacional. O uso de termos como “moreno”, “mulato”, “mestiço”, “caboclo”, “cafuso”, “pardo” não apenas evidenciam as mais diversas possibilidades de encontros raciais, mas muitas anulam ou agem como “amenizadores” de identidades étnico-raciais subalternizadas em detrimento da branquitude.

A elaboração do “mito da democracia racial” enquanto resposta aos conflitos raciais existentes no Brasil é outro exemplo desse “não dito” enquanto estratégia de apagamento. Dizer que todos os brasileiros são compostos pelas três raças “fundadoras” da nação é apagar e ignorar todas as violências e hierarquizações que constituíram essas relações. A estratégia de assimilação de práticas culturais evidentemente racializadas, sob as perspectivas dos povos originários e negros, para uma leitura nacionalizada e comum a todos os brasileiros como um todo, é outra das características de elaboração de esquecimentos sistemáticos em prol da construção de uma memória nacional se constituiu supostamente homogênea, mas que na verdade é produtora de apagamentos propositais.

Refletir a Memória Social pela perspectiva decolonial para pensar memória no Brasil é atentar que o elemento racial sempre foi

constitutivo para a elaboração da ideia de nação, mesmo que através da perspectiva da anulação e assimilação, sempre como um problema a ser resolvido, como colocado por Guerreiro Ramos (1981).

a insistência com que se considera como problemática a situação do negro no Brasil é o fato de que ele é portador de uma pele escura. A cor da pele do negro parece constituir o obstáculo, a anormalidade a sanar. Dir-se-ia que na cultura brasileira o branco é o ideal, a norma, o valor, por excelência. (Guerreiro Ramos, 1981, p. 22).

A elaboração da Memória Social brasileira é alicerçada nos apagamentos das identidades étnicas e raciais aqui existentes em prol da construção de uma ideia de modernidade “quase branca”, branco-referenciada, que no fim vira “mestiça”, sendo este o ponto (ainda problema) mais próximo da branquitude que se pode chegar.

O negro no Brasil não é anedota, é um parâmetro da realidade nacional. A condição do negro no Brasil só é sociologicamente problemática em decorrência da alienação estética do próprio negro e da hipercorreção estética do branco brasileiro, ávido de identificação com o europeu. (Guerreiro Ramos, 1981, p. 28).

O que deixa evidente aqui que o projeto brasileiro, que se propunha inserido na perspectiva da modernidade ocidental europeia, na verdade apenas evidencia com mais força a colonialidade do poder.

#### **4 CONSIDERAÇÕES FINAIS: em qual lugar chegamos?**

Neste trabalho pretendemos tecer algumas considerações, ainda que inicialmente, sobre três questões principais: os processos que envolvem a formação de memórias, seja dos grupos dominantes, seja as contra-hegemônicas. Pensando as formas de se refletir o passado através da análise crítica dos fatos, da rememoração, ou pelos vestígios; a percepção da influência de memórias nos diversos discursos possíveis, que podem refletir e

corroborar dominações ou possibilitar a concepção de novos pontos de vista discursivos; e por fim, a percepção destes dois fatores na temática decolonial, que para além de problematizar as influências europeias hegemônicas na constituição do saber intelectual nas Américas e no Mundo, aponta a questão racial como ponto indispensável para o entendimento das desigualdades, tanto discursivas quanto teóricas e intelectuais.

É possível levarmos em consideração que, para além das conquistas territoriais, exploração de recursos e pela via da escravidão, pela instituição de teorias raciais subalternizantes, ainda houve todo um processo de cerceamento e desmerecimento do conhecimento e culturas dos povos dominados. Justamente essa dominação das subjetividades, dos saberes e tradições que contribuiu para a manutenção das desigualdades.

Neste sentido, pensar uma América Latina sob as perspectivas de uma modernidade idealizada no eurocentrismo não contempla os povos indígenas, os negros ou mesmo as mulheres.

Entender a formação de memórias e seus consequentes discursos como processos inseridos em determinados momentos históricos, não como verdades incontestáveis e passíveis de neutralidade, contribui para que concepções teóricas não subalternizadas como o decolonialismo surjam e nos apresente outras formas de se produzir o saber.

## **BIBLIOGRAFIA**

ADORNO, T. W., & HORKHEIMER, M. (1985). *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

ADORNO, T. W. (2008). O que significa elaborar o passado (W. L. Maar, Trad.). *Primeira Versão*, XXI (225). (Original publicado em Conferência em 1963).

ANZALDÚA, G. (2000). Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do Terceiro Mundo. *Revista Estudos Feministas*, 8(1), 229-236.

ASSMANN, A. (2011). *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Unicamp.

BHABBA, H. K. (2013). *O local da cultura* (2a ed., A. Ávila, E. L. L. Reis, G. R. Gonçalves, Trad.). Belo Horizonte: Editora UFMG. (Obra Original Publicada em 1994).

BALLESTRIN, L. (2013). América Latina e o giro decolonial [versão eletrônica], *Rev. Bras. Ciênc. Polít.* 2 (11), 89-117. Recuperado em 19 agosto, 2020, de <https://www.scielo.br/pdf/rbcpol/n11/04.pdf>.

BENJAMIN, W. (1994). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e crítica cultural*. São Paulo: Brasiliense.

BENJAMIN, W. (1987). O Narrador. In: *Obras Escolhidas. Magia, técnica e Política* (pp. 197-221). São Paulo: Brasiliense.

BENJAMIN, W. (2012). Experiência e Pobreza. In: *O Anjo da História* (pp. 83-90). Belo Horizonte: Autêntica Editora.

BENJAMIN, W. (2005). Teses Sobre o Conceito da História. In M. Löwy. *Alarme de Incêndio: uma Leitura das Teses Sobre o Conceito de História*. São Paulo: Boitempo Editorial. (Obra original publicada em 1940).

BERGSON, H. (1990). *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes. (Obra Original Publicada em 1896).

BERNARDINO-COSTA, J., & GROSFUGUEL, R. (2016). Decolonialidade e perspectiva negra. *Soc. estado*, 31 (1), 15-24. Recuperado em 19 agosto, 2020 de [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69922016000100015&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922016000100015&lng=en&nrm=iso).

BOURDIEU, P. (2001). *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

CANCLINI, N. G. (2006). *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp.

CÉSAIRE, A. (1978). *Discurso sobre o colonialismo*. Lisboa: Sá da Costa.

CHAKRABARTY, D. (1992). Postcoloniality and the Artifice of History: Who Speaks for "Indian" Pasts?. In: *Representations*, 37 (pp. 1-26). Special Issue: Imperial Fantasies and Postcolonial Histories.

CHATTERJEE, P. (1997). La Nación y sus Campesinos. In S. Rivera, S. Cusicanqui y R. Barragán (Orgs). *Debates Post Coloniales: Una Introducción a los Estudios de la Subalternidad* (pp. 293-313). La Paz: SEPHIS, Editorial historias y Ediciones Aruwiry.

COSTA, S. (2006). Pós-colonialismo e différance. In: *Dois Atlânticos: teoria social, anti-racismo, cosmopolitismo* (pp 83-109). Belo Horizonte: UFMG.

CURIEL, O. (2005). Identidades Esencialistas o Construcción de Identidades Políticas. El dilema de las Feministas Negras. In: *Mujeres Desencadenantes. Los Estudios de Género en la República Dominicana al inicio del tercer Milenio*. Santo Domingo: INTEC.

DUSSEL, E. (2005). Europa, modernidade e eurocentrismo. In E. Lander (Org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais – perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: Clacso.

ELIAS, N. (1980). *Introdução à sociologia*. Lisboa: Edições 70.

FANON, F. (1983). *Pele Negra. Máscaras Brancas*. Rio de Janeiro: Ed. Fator.

FREYRE, G. (2001). *Casa-grande & senzala* (42. ed.). Rio de Janeiro: Record. (Obra original publicada em 1933).

GAGNEBIN, J. M. (2006). *Lembrar, Escrever, Esquecer*. São Paulo: editoraH34.

GAGNEBIN, J. M. (2011). *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva.

GIDDENS, A. (1978). Introdução. *As Novas Regras do Método Sociológico: Uma Crítica positiva das sociologias compreensivas*. Rio de Janeiro: Zahar.

GILROY, P. (2001). *O Atlântico negro: Modernidade e Dupla Consciência*. Rio de Janeiro: Editora 34/ UCAM - Centro de Estudos Afro-Asiáticos.

GLISSANT. É. (2005). Crioulizações no Caribe e nas Américas. In: *Introdução a uma poética da diversidade* (pp. 13-39). Juiz de Fora: EdUFJF.

GLISSANT. É. (2005). Cultura e Identidade. In: *Introdução a uma poética da diversidade* (pp. 71-95). Juiz de Fora: EdUFJF.

GONDAR, J. (2016). Cinco Proposições sobre Memória Social [versão eletrônica], *Morpheus: Revista de Estudos Interdisciplinares em Memória Social*, 9 (15), 19-40. Recuperado em 19 agosto, 2020 de <http://www.seer.unirio.br/index.php/morpheus/article/view/5475/4929>.

GROSGOUEL, R. (2009). Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. In B. S. Santos, & M. P. Menezes (Orgs.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina.

GUHA, R, & SPIVAK, G. C. (1988). *Selected Subaltern Studies*. New York. Oxford University Press.

HALBWACHS, M. (1990). *A Memória coletiva*. São Paulo: Vértice/Revista dos Tribunais. (Obra original publicada em 1950).

HALBWACHS, M. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos. (Obra original publicada em 1925).

HALL, S. (2002). *A identidade cultural na pós-modernidade*. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Zahar.

HALL, S. (2013). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

HASENBALG, C. (1979). *Discriminação e desigualdades raciais no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal.

LÖWY, M. (2011). "A contrapelo". A concepção dialética na cultura nas teses de Walter Benjamin. *Lutas Sociais*, 25-26 (Edição Especial), 20-28. Recuperado em 19 agosto, 2020 de <https://revistas.pucsp.br/ls/article/view/18578/13779>.

LUGONES, M. (2008). Colonialidade e gênero. *Tabula Rasa*, 9, 73-101.

MBEMBE, A. (2018). *Crítica da razão negra*. São Paulo: n-1 edições.

MIGNOLO, W. D. (2003). *Histórias Locais/Projetos Globais – colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.

NIGRI, M., & HARDT, A. (2001). A dialética da soberania colonial. In: *Império* (pp. 131-153). Rio de Janeiro: Record.

NORA, P. (1993). Entre memória e história: a problemática dos lugares [versão eletrônica]. *Projeto História*, 10, 7-28. Recuperado em 19 agosto, 2020 de <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/12101/8763>.

POLLAK, M. (1989). Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, 2 (3), 03-15.

QUIJANO, A. (2000). Colonialidad del poder y clasificación social. *Journal of world-systems research*, 11 (2), 342-386.

RAMOS, A. G. (1981). O problema do Negro na Sociologia Brasileira. In S. Schwartzman (ed.) *O Pensamento Nacionalista e os "Cadernos de Nosso Tempo"*. Brasília, Câmara dos Deputados e Biblioteca do Pensamento Brasileiro.

ROSEVICS, L. (2017). Do pós-colonial à decolonialidade. In G. Carvalho & L. Rosevics (Orgs.). *Diálogos Internacionais: reflexões críticas do mundo contemporâneo*. (pp. 187-192). Rio de Janeiro: PerSe.

SAID, E. (2007). *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras.

SPIVAK, G. C. (2012). *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: UFMG.

VILLENA FIENGO, S. (2003). Walter Benjamin o la historia a contrapelo [versão eletrônica]. *Revista de Ciencias Sociales, II* (100), 95-101. Recuperado em 19 agosto, 2020 em <https://www.revistacienciasociales.ucr.ac.cr/images/revistas/RCS100/08VILLENA.pdf>.

WEBER, M. (2004). *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras. (Obra original publicada em 1905).

## **UM ACERVO E AS REFLEXÕES SOBRE MEMÓRIA, TESTEMUNHO E MONTAGEM**

**Natália Centeno Rodrigues**

Universidade Federal de Pelotas, Brasil  
<https://orcid.org/0000-0003-1211-7129>

**Juliane Conceição Primon Serres**

Universidade Federal de Pelotas, Brasil  
<https://orcid.org/0000-0003-4848-1539>

### **1 INTRODUÇÃO**

Escrever sobre memória atualmente pode parecer uma tarefa simples, na medida em que não faltam concepções, teóricos e conceitos que definem o que é memória ou como ela é assimilada pelos grupos sociais. Porém, tal tarefa é deveras complexa, pois consiste em escolher uma abordagem e percurso no qual os rastros memoriais que se busca evidenciar não fiquem perdidos. Na construção desse escrito nos propomos a abordar as seguintes categorias: história, memória e testemunho, de que modo elas se imbricam e nos ajudam a compreender as experiências recentes formuladas no Brasil para abordar o passado ditatorial cívico-militar (1964-1985). No caso em questão, buscamos mostrar a articulação entre tais categorias como um relatório produzido no âmbito de uma subcomissão da Assembleia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul, tal relatório é compreendido como um acervo memorial. O objetivo do escrito é refletir sobre a possibilidade da construção de memórias tendo por base o passado autoritário brasileiro, articulando esses conceitos à ideia de montagem.

### **2 LEMBRANÇA, ESQUECIMENTO E A NARRATIVA DO PASSADO**

Quando falamos de memória não estamos falando do passado, mas sim do presente (Jelin, 2017) na medida em que a memória se refere ao modo como os sujeitos atribuem hoje sentido ao passado, como diz Reyes Mate “o que importa é, portanto, o presente” (2011, p.

88). Dessa forma, estamos lidando com os modos como o passado é atualizado, ou seja, como ocorrem os processos de sua construção e significação subjetiva, já que é tecido um enlace que vincula o passado e o presente, através da simbolização desse passado. O ato de lembrar vai além de costurar o passado e o presente, na medida em que projeta um futuro, gera expectativas de futuro. Futuro este que é rascunhado através dos atos de lembrar, recordar, esquecer e apagar. Tal rascunho, pode ser modificado, mas sempre deixa uma marca. Essa rememoração do passado ocorre através do ato narrativo.

El pasado ya pasó, es algo determinado, no puede cambiarse. Lo que cambia es el sentido de ese pasado, sujeto a reinterpretaciones que están, momento a momento, ancladas en la intencionalidad y en las expectativas hacia el futuro. Por eso, es un sentido activo, elaborado por actores sociales en escenarios de confrontación y lucha frente a otras interpretaciones, a menudo contra olvidos y silencios (Jelin, 2017, p. 13).

Por isso, o que importa é o presente, pois é nele que atribuímos sentidos ao passado, é nele que se realiza uma espécie de seleção na qual pinçamos o que vai ser lembrando e que será deixado de lado. É no presente que começamos a preparar o futuro, pois o “futuro tem o inconveniente de não existir, é difícil fazer uma ideia dele, a não ser que o concebamos como uma prolongação do presente, o que é habitual” (Mate, 2011, p. 91), como continuidade, algo que ele não é, pois o futuro ainda está por acontecer, o que temos são as lembranças, as histórias que moldam, “o preparam” (Mate, 2011, p. 91), embora sempre haja um campo de possibilidades e não necessariamente um encadeamento teleológico.

A temporalidade da memória é composta por passado, pelo futuro e, sobretudo, de presente, pois é nele que ressignificamos os acontecimentos ocorridos. Vemos que a memória também é composta por esquecimentos, silêncios e não ditos, toda ação de memória é importante e consiste em um processo de seleção.

O esquecimento - assim como a lembrança - pode ser um ato voluntário, inconsciente, sistemático, aleatório,

objetivo, oficial ou privado. Esquecer implica em possibilitar que surjam novos sentidos e, simultaneamente, o apagamento de sentidos que podem estar sendo superados num processo histórico-político de interdição do outro, do seu protagonismo e da sua voz. O olvido é necessário para a sociedade e para o indivíduo; sem ele, corre-se o risco de perder o presente, o instante. (Padrós, 2014, p. 195-196).

O ato de lembrar é considerado uma ação fundamental do trabalho de memória, no entanto o esquecimento é ação que possibilita ao sujeito que lembra, elaborar uma narrativa. Normalmente, nossa sociedade atribui ao ato de esquecer apenas aspectos negativos, na medida em que o compreende como um fracasso, mas tal ato pode ser compreendido como possibilidade e alívio de memórias. “A memória esquecida, por consequência, não é sempre um campo de ruínas, pois ela pode ser um canteiro de obras. O esquecimento não é sempre uma fragilidade da memória, um fracasso na restituição do passado” (Candau, 2018, p. 127). Assim, vemos que existe duas nuances no esquecimento, uma entendida como positiva, que é a aquela que se relaciona a construção narrativa sobre a vivência e uma negativa, que simboliza a impossibilidade de lembrar.

O ato de esquecer constitui uma necessidade humana, mas como pensaremos o esquecimento em uma sociedade que nos entulha de informações, de fatos memorizáveis. Nosso tempo está seduzido pela memória, nas palavras de Andreas Huyssen (2000, p. 9) há uma emergência da memória, fato que se constituiu como uma preocupação política e cultural da sociedade ocidental. Na década de 80 do último século parece ter ocorrido uma virada na mirada, se antes vivíamos visando um futuro, quase que como futuros-presente, agora vivemos rodeados de passados-presente, assim vemos que “o passado se estabeleceu firmemente como uma âncora temporal na cultura popular das sociedades ocidentais. A cultura da memória triunfou sobre o presente e bloqueou qualquer imaginação de futuros alternativos” (Huyssen, 2014, p. 177).

Em uma sociedade que exige constantemente de nossa memória, que nos convoca a lembrar de muitas informações e que nos fornece diversos suportes tecnológicos para tenhamos sempre acesso a

informações, ainda é possível falarmos em esquecimento? Atualmente, temos a impressão de que seria fantástico recordarmos de tudo, mas recorreremos ao conto de Jorge Luis Borges, “Funes, o memorioso”, como alegoria para abordarmos a memória e o esquecimento. O escrito narra a história de Ireneo Funes, um sujeito que se recorda de tudo. O conto é composto pela narrativa de um homem argentino que em uma viagem ao Uruguai conhece Ireneo Funes, o sujeito que se lembrava de tudo, absolutamente tudo, sendo conhecido como um caso de memória extraordinária. Uma das coisas mais instigantes é a maneira que Borges abre o texto, dizendo “Recordo-me dele (eu não tenho o direito de pronunciar esse verbo sagrado, só um homem na Terra teve esse direito e esse homem morreu)” (Borges, 2007, p. 99). Paradoxalmente, quem narra a história de Funes, o memorioso, é um sujeito com uma memória comum.

Funes não nasceu com esse “dom” divino, o adquire em uma condição específica, após sofrer um acidente que envolvera a queda de um cavalo redomão, ao despertar Ireneo estava paraplégico, com danos irreparáveis aos movimentos do corpo, porém, com a estranha capacidade de lembrar de tudo, absolutamente tudo que se coloca sobre a sua existência, desde o que enxerga, o que seu olfato sente, o que sua boca degusta, o que tasteia, até sua percepção de tempo, afinal, Funes era conhecido na cidade por sempre saber que horas eram. Funes considerou, inclusive, “que a imobilidade era um preço mínimo” (Borges, 2007, p. 104).

Com certeza isso não se dá à toa, uma lembrança total não conseguiria por uma vida em movimento, pois, como o próprio Funes diz mais adiante “Minha memória, senhor, é como um monte de lixo” (Borges, 2007, p. 105). Essa afirmação que Funes faz ao se referir a sua memória está atrelada a impossibilidade de esquecer, indivíduos que possuem uma super memória são incapazes de ordenar suas lembranças. Essa condição “pode lançá-los em um universo caótico e em um quadro de confusão alucinatória que os torna inaptos a ordenar mentalmente os acontecimentos memorizados ou, mais grave ainda, a conferir sentido à suas próprias vidas” (Michel, 2010, p. 16). O esquecimento surge como uma necessidade, como um requisito humano que nos permite compreender o que importa, ou melhor, surge como algo que nos possibilita atribuir sentidos, criar representações e elaborar narrativas.

Dessa forma, para o mal social que é o esquecimento, surge uma cura possível, como destaca o autor em trecho do conto “Funes era um precursor dos super-homens, ‘um Zaratustra xucro e vernáculo’” (Borges, 2007, p. 100). Sujeito que apreendeu a falar latim antigo devido ao fato de ter lido um livro nesse idioma. Um além homem que nada o escapava, o problema central do excesso de memória é que ela inviabiliza o pensamento, evidenciando a necessidade do esquecimento para a formação de uma narrativa memorial.

Funes, vivia o seu cotidiano enclausurado em sua própria condição, necessitava de vinte e quatro horas para narrar o que aconteceu em um dia. Em virtude, de estar sempre amarrado ao seu dia, Funes era incapaz de transmitir a sua experiência, incapaz de compartilhar a sua vivência. Nossa personagem diante da incapacidade de transmissão, torna-se a memória impossível, já que uma narrativa que dê conta de tudo, é inviável, insustentável.

Assim Funes nos faz refletir sobre o duelo entre esquecimento e memória, e nos demonstra que é impossível, e mesmo indesejável, fugir dele. O esquecimento é uma condição da memória. Através do conto de Borges podemos compreender que a memória nos compromete com o futuro, pois diante da sua impossibilidade não há nada, apenas presente. E a memória nos amarra com o passado, e não há arquivo que seja capaz de suportar de modo descritivo a totalidade do nosso passado, é necessário o descarte para gravar, pois só através da seleção, haverá a possibilidade de elaboração do passado. Evidenciando assim, que o esquecimento também possui uma função positiva na formulação de memórias, sobretudo no que refere ao âmbito individual da memória.

O esquecimento torna-se uma condição para existir a possibilidade de um trabalho de memória, de tal modo podemos dizer que a memória é composta por registros que se tornam lembranças e por descartes, esquecimentos. Além de ser um elemento indispensável para a construção da representação individual do sujeito, o esquecimento assume um papel de destaque se o deslocarmos para o âmbito social. Tal deslocamento enseja a mudança de perspectiva, pois os aspectos importantes serão quem esquece, com qual finalidade e a que se presta tal esquecimento, essas são questões que devem nortear essa reflexão.

Da tipologia do esquecimento cunhada por Paul Connerton (2008) traremos para o diálogo os seguintes tipos de esquecimento: o apagamento repressivo e o esquecimento prescritivo, pois são os que abordam o esquecimento da perspectiva histórica e possuem o Estado como peça fundamental no ato de esquecer. Cabe pontuarmos que a tipologia desenvolvida por Connerton (2008) aborda sete tipos de esquecimento.

O apagamento repressivo pode ser utilizado para promover a negação ou a ruptura histórica do passado. Sumamente, apresenta-se na forma do encobrimento do passado e de seus vestígios, visando a destruição de um rastro, podendo manifestar-se de maneira encoberta, ou seja, sem uma violência aparente. Os agentes que realizam esse tipo de esquecimento são, comumente, os Estados, governos autoritários ou partidos dominantes; e em alguns casos podem ser praticados pelas próprias instituições destinadas a preservar as memórias, como os museus, por exemplo. Esses agentes também praticam o esquecimento prescritivo, essa tipologia consiste na realização de uma política de esquecimento como fator de coesão social, esse é admitido publicamente, diferente do apagamento repressivo.

A título de ilustração trazemos o genocídio armênio, como um exemplo de apagamento repressivo, que até hoje carece de reconhecimento por parte do governo turco e outros países ainda negam a existência desse genocídio. Já como exemplo de esquecimento prescritivo temos a Lei 6.683 de 28 de agosto de 1979, popularmente conhecida como Lei de Anistia, que foi elaborada como um pacto social, no qual a versão da resistência foi silenciada e apenas a institucionalidade foi contada, evidenciando que algo é esquecido em nome da suposta coesão social.

Ao evidenciarmos estes tipos de esquecimento, o repressivo e o prescritivo, tencionamos amarrar de que maneira a atuação do Estado (e seus mecanismos) e de certos grupos que estão em posição de decisão, influenciam nas possibilidades de construção e transmissão de memórias, ou seja, na elaboração das narrativas. Tais esquecimentos apagam, negam, silenciam experiências por motivos distintos e impactam na produção de memórias. Recordando das observações trazidas por Candau (2018) vemos que o esquecimento também interfere nas possibilidades de construção e reconstrução do passado, para pensarmos em questão de grupos é fundamental pensarmos a

possibilidade discursiva de compartilhamento e que pode vir a ser reivindicada por grupos sociais.

Se o esquecimento for pensando como condição para a possibilidade narrativa, este contém um significado positivo, já se pensarmos o mesmo enquanto apagamento e prescrição, pode ser entendido a partir de um aspecto negativo, afinal, este susta e desmobiliza atuações e ações de determinados setores sociais. O esquecimento, quando operado pelo ente estatal, pode se constituir como elemento impossibilitador de que algumas memórias se inscrevam no social.

Falar de memória nos chama a falar de história. História aqui compreendida como narrativa, constituída por uma dimensão da ação humana e pela linguagem, de acordo com Jeanne Marie Gagnebin (2009).

### **3 A INTERRUPÇÃO COMO CONDIÇÃO DE UM PASSADO DE TODOS E NÃO TOTALIZANTE**

O conceito de progresso, em Benjamin (2012) se alicerça sobre a ideia de catástrofe, sendo essa entendida como continuidade, ou seja, a história segue sendo um amontoado de corpos e ruínas, enunciada pelos vencedores, pois, esses se entendem como os legítimos narradores, já que eles representam os avanços e o progresso que o mundo obteve na modernidade. Assim, a catástrofe é o processo, o *continuum* da história. Desta forma, a história não para, segue operando dentro dessa lógica da permanência, da continuidade. “O catastrófico é a eternização do que já temos, a irreversibilidade do curso que nos trouxe até aqui. O angustiante não é que a história tenha um fim, mas que não tenha” (Mate, 2011, p. 214).

Assenta Benjamin (2012) que o aspecto problemático do progresso, é a armadilha discursiva da novidade, tal novidade é apenas aparente, pois no fundo consiste em reprodução. Desse modo, vemos que o progresso e retorno eterno são a mesma coisa. A lógica de pensar moderna rompeu com paradigmas, conseguiu desatrelar o controle social da religião e tencionou as figuras convencionais de autoridade, apresentando sempre uma resposta original – nova, “a triste realidade é que toda a sua novidade, toda a sua capacidade de inovação, é incapacidade na hora de transformar, ‘redimir’, reparar ou ‘salvar’ um

só dos fracassos que assinalam a história. O seu papel é reproduzi-los” (Mate, 2011, p. 215), logo compreendemos que a história é um episódio interminável, que nunca acaba.

As narrativas historicistas atendem a lógica logocêntrica, pois são pautadas a partir de uma linearidade e se estruturam de modo factual, ou seja, são construídos dentro de uma lógica linear factual que busca corresponder a verdade dos fatos, não havendo intervalos ou rupturas. São escritas pelos detentores legítimos do saber, que asseguram tal continuidade. O desespero para Benjamin (2012) se situa na continuidade, pois esse ato de sequência, de manutenção, barra outras versões, emudecem vozes, pois, a narrativa oficial é composta de uma versão, que não é a dos vencidos.

Benjamin (2012) assenta as suas bases do fazer historiográfico, no imperativo ético que consiste no dever de passar a história à contrapelo, consiste em nos desatrelarmos da simpatia que possuíamos com os vencedores. A concepção histórica benjaminiana se estrutura a partir da interrupção, nas palavras de José Carlos Moreira Filho (2009, p. 127) busca a ruptura do fluxo histórico, uma fissura no tempo linear, alicerçado na lógica do progresso, estruturado pelo esquecimento, no qual o agora – o presente é repetição, é ruptura, pois a história possui uma função política.

O passado surge no presente para que ali se tome uma decisão, que deve ser consciente da sua fragilidade, tanto no sentido de que é humanamente impossível uma memória que abarque todas as injustiças e barbáries como no sentido de que através dessa fraqueza é que se rompe com a força da história linear. (Moreira, 2009, p. 127).

A temporalidade historiográfica proposta não visa recontar a história como realmente ocorreu e não visa reconstruir outra narrativa universal e linear, busca sim “apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (Benjamin, 2012, p. 244). Perigo esse que seduz o historiador a organizar o passado morto, realizando assim a morte hermenêutica. Desse modo, a batalha interpretativa é a que torna possível a descontinuidade histórica, pois o que está em jogo é o sentido que será dado na construção narrativa desse passado.

#### 4 UM ACERVO MEMORIAL

Tentando abordar a perspectiva da narrativa histórica, abordaremos o Relatório Final produzido pela Subcomissão da Memória, Verdade e Justiça, vinculada a Comissão de Cidadania e Direitos Humanos da Assembleia Legislativa Estado do Rio Grande do Sul, a presente Subcomissão foi instalada no dia 11 de março de 2015, logo após o encerramento dos trabalhos da Comissão Estadual da Verdade do Rio Grande do Sul (2012-12/2014). A presente Subcomissão foi composta por 4 parlamentares e tinha a previsão de durar 120 dias, atuou de abril até agosto de 2015. Seu objetivo consistia em reunir informações sobre os delitos e as violações de direitos humanos ocorridas no estado do Rio Grande do Sul, durante a ditadura civil-militar brasileira. O presente relatório apesar de estar denominado de Relatório Final, nas informações introdutórias, consta que o texto apresentado é um resumo do Relatório e que o documento completo se encontra arquivado junto a Comissão de Cidadania e Direitos Humanos. Outra observação importante é que o documento analisado foi apresentado por outra composição da Subcomissão e há um distanciamento entre os trabalhos e a publicação do relatório.

As atividades da Subcomissão consistiram na escuta de treze (13) pessoas, descritas como vítimas diretas e indiretas, ressaltam no texto que muitos poderiam ter contribuídos e auxiliado o trabalho do grupo, mas que em virtude do tempo regimental para duração dos trabalhos, só foi possível realizar a escuta de treze pessoas, e que as mesmas foram permeadas pela demanda do não esquecimento.

O Relatório foi apresentado em quatro capítulos: contextualização histórica, depoimentos, casos a partir dos depoimentos e conclusões e recomendações, acrescidos de prefácio e sumário. O capítulo inaugural, dedica-se de modo breve a contextualizar historicamente os direitos humanos, direito à verdade e memória, a experiência da política militar, os fatores que antecederam e a configuração repressiva no estado do Rio Grande do Sul ao final esse trecho contém a compilação de documentos trazidos por um depoente em que constava em uma listagem de pessoas que estavam detidas pela ditadura civil-militar, no ano 1970. O segundo capítulo é composto pelo depoimento colhido dos treze depoentes, estando as

falas intercaladas com construções textuais da Subcomissão. O capítulo seguinte, dedicou-se a analisar os depoimentos, para compreender o caso de gaúchos detidos na Operação Bandeirantes em São Paulo (OBAN/SP) e buscou entender qual a participação dos médicos nas sessões de tortura. Já o quarto capítulo se dedicou as conclusões e detalhou as recomendações, que totalizaram dezesseis pontos. O Relatório contém também os anexos – do qual, destacamos a listagem dos nomes dos gaúchos e/ou pessoas de outras localidades e nacionalidades, que foram mortos ou desaparecidos, a relação dos locais de tortura do Rio Grande do Sul e um levantamento do nome dos responsáveis pela violação de Direitos Humanos no estado. Desse modo, estruturamos as cento e cinquenta páginas do relatório.

Tal Relatório demarca a existência e as vivências ocorridas frente ao terrorismo do Estado ditatorial brasileiro. O documento em comento pode ser compreendido como um acervo, composto por múltiplos registros, foram constituídos e montados atendendo a uma lógica histórica de cunho cronológico, linear e factual.

A denominação adotada no âmbito da Subcomissão por depoimento, aproxima que as narrativas concedidas estavam buscando a reconstrução da verdade histórica, pautada em fatos, em datas, em questões que pudessem ser comprovadas. Muito próxima da lógica depoimental, que se preocupa com o passado, com a reconstrução. Essa questão é explicável, pois o Brasil que não fez nenhum processo de responsabilização dos agentes violadores dos direitos humanos e levou mais de três décadas para construir espaços públicos para problematizar as questões relacionadas a ditadura civil-militar.

Os espaços construídos, como o da Subcomissão necessitam moldar essa demanda por reconhecimento, por verdade e por justiça, por mais que o ambiente da Subcomissão fosse destinado a compreender como ocorreram as violações de direitos humanos no Rio Grande do Sul, sem nenhuma intenção ou competência para realizar o processamento e responsabilização dos agentes perpetradores. As treze pessoas que foram ouvidas, possuíam expectativas que suas falas contribuíssem para a consolidação da democracia, a afirmação da resistência como um direito legítimo, denunciar o arbítrio praticado pelo Estado brasileiro como forma de responsabilização do mesmo.

As falas trazidas no relatório enfatizam as violências sofridas e o quão perverso os agentes estatais conseguiram ser. Os depoimentos

do modo como estão dispostos no Relatório, nos auxiliam a reconstruir os fatos históricos, são narrativas estruturadas a partir de acontecimentos e atendem a racionalidade cronológica e linear. O Relatório pode ser compreendido como um acervo memorial.

## **5 TESTEMUNHO – O AVESSO DA HISTÓRIA**

Os testemunhos sobre o passado ditatorial militar consistem em narrativas que abordam a violência, e transformam a palavra silenciada em linguagem vivida, sentida de modo diferente e não de ressentida (Oliveira, 2012). A linguagem é a ferramenta que possibilita a enunciação dos sujeitos oprimidos, vencidos e silenciados, ou seja, ao narrar, enunciar seus testemunhos, compreendemos que testemunhos rompem com a linearidade histórica e consistem na expressão de resistência, que possibilitam a inscrição das experiências traumáticas no laço social.

O testemunho consiste em um ato de emancipação, já que consiste na possibilidade de enunciação. O testemunho se constitui no âmbito simbólico, sendo entendido como uma criação, que dá suporte para a realidade testemunhada. Dessa forma, Seligmann-Silva (2008) nos mostra que os testemunhos são narrativas ficcionais estruturadas por uma linguagem híbrida, caracterizado pela fantasia, singularidade e imaginação. O testemunho é uma narrativa histórica, estruturado na linguagem, marcado por sentimentos, afetações, lembranças e afetos, o testemunho é “a maneira concreta ou performática de dar ‘voz aos que já não têm voz’, aos mortos, às vítimas e aos afetados diretamente pelas violações massivas de direitos humanos traduz-se no testemunho” (Oliveira, 2015, p.169).

“Todo testemunho é único e insubstituível” (Seligmann-Silva, 2008, p. 72) ao enunciar algo excepcional, um acontecimento singular que desafia a estrutura linguística e aquele que o receberá - que realizará a escuta. Esse sujeito que escuta, pode ser entendido como a testemunha da testemunha, sendo essa uma condição para o testemunho, o qual vai além da condição de espectador, é aquele que escuta a sua história sem ir embora, é aquele que fica, que suporta e compartilha o testemunho que está sendo narrado. Assim, a testemunha da testemunha é o transmissor do inenarrável, do indizível. A testemunha consiste na pessoa que suporta que escuta o

que está sendo enunciado, observa Gagnebin (2006). Seligmann-Silva (2008) demonstra que a errância, a abertura é o local do testemunho, esse se compõe de fissuras, de silêncios e de fraturas, os testemunhos se inscrevem na ordem do simbólico, sendo entendido sempre uma co-criação. “os testemunhos são o avesso da violência do toque; as narrativas constituem-se em verdadeiros manifestos contra a submissão do corpo, em suas diversas facetas exploratórias” (Oliveira, 2012, p. 245).

A escuta é um aspecto fundamental para o testemunho, o sonho de Primo Levi (1988) evidencia a necessidade de narrar a sua experiência traumática, que acompanhava ele e os muitos dos sobreviventes. Além da vontade de contar, acompanhava o medo de não ser ouvido, de ser deixado sozinho, de que ninguém suporte, escute e acolha tal narrativa e, ao fim, só restava o silêncio e a solidão, que marcam seu sonho de angústia, de fazê-los partícipes, sobretudo por possuir uma “finalidade de liberação interior” (Levi, 1988, p. 8). No sonho de Levi, os ouvintes eram fundamentais e ao não ficarem, ao saírem, não permitiram que seu sofrimento fosse compartilhado. “Sem a nossa vontade de escutar, sem o desejo de também portar aquele testemunho que se escuta, não existe o testemunho” (Seligmann-Silva, 2008, p. 72).

Ocorreu assim, a impossibilidade de deslocar a vivência da esfera individual para a coletiva, pois a escuta é parte importante, sem a testemunha da testemunha, mantém-se os sujeitos presos nas suas recordações e não possibilitaram sua libertação. Tornar público é algo fundamental, pois ao publicizar a vivência do sofrimento, a retiramos do espaço privado e deslocamos para o espaço público.

A lógica testemunhal não obedece a linearidade histórica, não estanque, o testemunho consiste em um ato de co-criação, dependente das condições sociais, a capacidade de enunciação poderá ser alterada. A perspectiva testemunhal não é absoluta, seu paradigma não se alinha na lógica pontual, científica e fatural, se estrutura em uma verdade histórica de cunho subjetivo, na qual toda a vivência é importante para construirmos uma narrativa pública sobre o passado autoritário, da ditadura civil-militar brasileira. A recepção, o acolhimento e a escuta, são basilares para falarmos de testemunho, uma vez que a:

Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente (Gagnebin, 2006, p. 57).

Não basta, destacarmos a centralidade do testemunho, para a verdade histórica, na qual nada se consolida se não houver uma consequência prática no dever de justiça, conforme ensina, Eduardo Losicer (2015, p. 35). Ao construirmos uma outra memória, estruturada nos testemunhos, se ela seguir sendo uma memória da injustiça, pois “a justiça anamnética consiste em entender a justiça como resposta à injustiça, enquanto a justiça procedimental consiste em decidir o que é justo ou injusto à margem da experiência da injustiça” (Mate, 2005, pp. 29/30). A justiça comum se estrutura na imparcialidade, na neutralidade e tem por base o tempo linear, já a justiça anamnética se implanta pela responsabilidade, devendo responder às injustiças, sendo o tempo determinante, para que não ocorra uma nova injustiça. Tal justiça se funda na responsabilidade absoluta.

O testemunho deve ser compreendido a partir de uma atmosfera de cuidado, quando traçamos um passado permeado pela violência estatal e injustiças que tocaram muitos sujeitos e também impactaram no laço social, tal arbítrio estatal carrega um aspecto oculto, que apenas a testemunha é capaz de narrar. Só ela pode inscrever tais vivências na linguagem, pois a testemunha possui a vivência, que se constitui em uma perspectiva de verdade, por ter vivenciado, sobretudo por ter sido tocada, o testemunho consiste no oposto dessa violência, aquilo que antes era silêncio, passa agora a ser “linguagem compartilhada, vivida, sentida diferente, mas não ressentida” (Oliveira, 2012, p. 245).

Assim, através do testemunho, permeado pela escuta, pelo acolhimento, que o sujeito reescreve a sua história. A testemunha tem a

autoridade de narrar a sua experiência. O ato de testemunhar possibilita o deslocamento da experiência que antes possuía a dimensão privada, de cunho individual, assim a sua enunciação e recebimento, o desloca para o âmbito coletivo, pois a vivência partilhada traz elementos para compor a memória social da coletividade. O testemunho situa-se entre o dito e o não dito. “Não dito, falhado, esquecido, formas que são da ordem do inconsciente. Mas há o não dito que fica como pedaços, como enigmas que precisam ser escutados para quem sabe, serem decifrados” (Conte, 2014, p. 87).

O testemunho, possui a escuta como elemento fundamental, pois devolve a palavra e respeita o tempo de quem testemunha e aquilo que não pode ainda ser dito. Assim, o ato de testemunhar instaura uma brecha entre o vivenciado e o não dito, brecha que possibilita a construção de um elo simbólico que torna capaz a elaboração do passado vivido, pois, elaborar é uma ação, e tal ação se faz no presente.

O testemunho possibilita a construção de uma narrativa histórica que se fundamenta na alteridade e se constituiu de potência, alicerçada no devir.

Para o dialético, o que importa é ter o vento da história universal em suas velas. Para ele pensar significa: içar velas. Como estão dispostas, isso importa. Para ele, palavras são apenas velas. O modo como são dispostas é o que as transforma em conceito. (Benjamin, 1989, p. 166).

Dessa forma, percebemos que a montagem é um conceito chave para Benjamin, pois ela condiciona a narrativa, a montagem que determina quando e de que forma o registro será inscrito na narrativa histórica, consistindo assim em um trabalho de organização, pois o mesmo acervo possibilita a construção de múltiplas narrativas, é o que dá o sentido que corresponde a intenção do historiador.

## **6 A GUIA DE CONCLUSÃO - É POSSÍVEL CONSTRUIR UMA MEMÓRIA ÉTICA SOBRE O PASSADO DITATORIAL BRASILEIRO?**

Tal indagação se compõe de múltiplos elementos, começamos que com um alerta trazido por Enrique Padrós (2012) que nos serve para pensarmos as consequências do passado ditatorial hoje.

Nesse sentido, memoriais e museus podem tornar-se casca vazia se, diante da passagem dos anos e da substituição de gerações, nada for feito para dar sentido a tais iniciativas. De nada adiantarão comissões da verdade, se não houver iniciativa de olhar para além das suas limitações e objetivos fundacionais; porque olhar para além dela significa avaliar o que é essencial, a necessidade de reverter a omissão da Justiça em todo esse processo de recuperação. Esta é pedra fundamental para resgatar o passado, mas, especialmente, para repensar e ressignificar o presente (Padrós, 2012, p. 72-73).

Abordar o passado ditatorial é falar de hoje, é entender as atualizações e os repliques autoritários que são cotidianamente vivenciados em algum lugar no Brasil, significa problematizar a nossa gênese autoritária, que não remonta a ditadura civil-militar, e sim, nosso surgimento enquanto colônia, e esse meio milênio de violência que nos constitui. Esse pensar nos obriga a compreender que o impedimento do fazer justiça, sobre as violações massivas cometidas ao longo da ditadura, constitui uma barreira para o reconhecimento e sobretudo para a inscrição das memórias difíceis desse passado, no espaço social. É o impeditivo demarcado pela interpretação concedida a Lei de Anistia, que veda a responsabilização dos agentes perpetradores, é a ausência de reconhecimento do Estado que tolhe a construção de uma narrativa histórica múltipla que comporte as vivências dos afetados.

O imperativo de justiça é que possibilita falarmos em um dever de memória, pois a existência de acervos, de arquivos que relatem as experiências do passado, não nos asseguram que teremos uma memória sobre o passado repressivo e que tal memória será composta por aqueles que foram vítimas da violência da ditadura brasileira.

É possível que, com base nestes conceitos, principalmente da noção de montagem, possamos articular novamente o acervo de memória que compõe o Relatório, orientando em uma outra direção e dimensão memorial, que atenda a uma lógica testemunhal. Partir dessa noção é importantíssimo, pois coloca que não é necessário coletar tais depoimentos (testemunhos) novamente para que possa dizer alguma

outra coisa. Na nossa perspectiva, o historiador dialético atua como um curador de uma exposição, que organiza e dispõe os elementos na direção que o sentido ético aponta, no caso, no contrafluxo da história ou dessa narrativa tal qual a conhecemos. É preciso que o Relatório e outros acervos memoriais ajudem a compor uma memória social.

## **BIBLIOGRAFIA**

Benjamin, W. (2012). Sobre o conceito de História. In *Magia e técnica, arte e política Obras Escolhidas vol. 1* (pp. 241-252). São Paulo: Editora Brasiliense.

Benjamin, W. (1989). *Obras Escolhidas vol. 3*. São Paulo: Editora Brasiliense.

Borges, C. S. (2007). *Ficções*. São Paulo: Editora Companhia das Letras.

Candau, J. (2018). *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto.

Connerton, P. (2008) Seven types of forgetting. *Memory Studies*, Los Angeles, v. 1, n. 1, (p.59-71). SAGE Publications. <http://dx.doi.org/10.1177/1750698007083889>.

Conte, B. de S. (2014) Clínicas do Testemunho: reparação psíquica e reconstrução de memórias. In Sigmund Freud Associação Psicanalítica (Coedição) *Clínicas do testemunho: reparação psíquica e construção de memórias* (pp. 23-27). Porto Alegre: Criação Humana,

Gagnebin, J. M. (2006). *Lembrar, Escrever, Esquecer*. São Paulo: Editora 34.

Huyssen, A. (2014). *Culturas do passado-presente: modernismo, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto.

Huyssen, A. (2000). *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano.

Jelin, E. (2017). *La lucha por el pasado: Cómo construimos la memoria social*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Levi, P. (1988). *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Editora Rocco.

Losicer, E. (2015) Potência do Testemunho: Reflexões clínico-políticas. In *Uma perspectiva clínico-política na reparação simbólica* (p. 29-36). Clínica do Testemunho do Rio de Janeiro. Brasília: Ministério da Justiça, Comissão de Anistia: Rio de Janeiro: Instituto Projeto Terapêuticos.

Mate, R. (2011). *Meia-noite na história: comentários às teses de Walter Benjamin Sobre o conceito de história*. São Leopoldo: Editora Unisinos.

Mate, R. (2005). *Memórias de Auschwitz atualidade e política*. São Leopoldo: Nova Harmonia.

Michel, J. (2010). Podemos falar de uma política do esquecimento? Revista Memória em Rede (p.14-26) Pelotas, v. 2, n. 3. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Memoria/article/view/9545>. Acesso em: 05 maio 2019.

Oliveira, R. C. de (2012) *Do corpo colonizado à linguagem do “avesso” na América Latina: papéis dos testemunhos cartográficos para uma justiça de transição*. Porto Alegre: Depositada no Banco de Teses e Dissertações da PUC/RS.

Padrós, E. S. (2014). A história e a memória confiscada: o tempo presente e as ditaduras de segurança nacional. In Sigmund Freud Associação Psicanalítica (Coedição) *Clínicas do testemunho: reparação psíquica e construção de memórias* (pp. 193-210). Porto Alegre: Criação humana.

Padrós, E. S. (2012). Ditadura Brasileira: Verdade, Memória e Justiça? In: *Historiae* (p. 65 – 84). Rio Grande: Editora FURG.

Seligmann-Silva, M. (2008). Narrar o trauma. A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. In *Psicologia Clínica* (p. 65-82). Vol. 20, nº 1, Rio de Janeiro.

Silva Filho, J. C. M. (2009). O anjo da história e a memória das vítimas: o caso da ditadura militar no Brasil. In C. M. M. B. Ruiz (Org.) *Justiça e Memória Para uma crítica ética da violência* (pp. 121-157). São Leopoldo: Editora Unisinos.

**ISBN 978-989-8797-48-3**