

FABRICAR A MEMÓRIA DA VIOLÊNCIA: IMAGENS DO MASSACRE DE ELDORADO DOS CARAJÁS NA ARTE CONTEMPORÂNEA¹

Gil Vieira Costa

Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará - UNIFESSPA

Resumo

Este ensaio pretende investigar as relações entre arte, violência e políticas da memória, por meio da comparação entre obras de arte produzidas a partir do Massacre de Eldorado dos Carajás. Estuda-se a relação entre a criação artística e a produção de imagens memorialistas, analisando de que maneiras a arte contemporânea tem atuado no campo das políticas da memória, constituindo meios complexos às imagens de acontecimentos históricos, assim como meios de reflexão crítica sobre a própria fabricação de tais imagens.

Palavras-chave:

Memória; Massacre de Eldorado do Carajás; Arte Contemporânea; imagem.

ARTE, VIOLÊNCIA E POLÍTICAS DA MEMÓRIA

A presença humana na Amazônia esteve e está submetida a várias dimensões de colonialidade, do passado colonial aos dias atuais, condicionando uma trajetória marcada por conflitos sociais. No contexto de fortalecimento das culturas de memória como fenômeno global, a partir dos anos 1980, as práticas artísticas se tornaram propícias para a discussão crítica sobre a violência na região. Entretanto, as maneiras pelas quais a arte contemporânea pode participar das políticas da memória, especialmente da memória sobre a violência, ainda são um objeto de estudo que necessita de maior atenção.

Neste texto, parto da noção de lugares de memória² (NORA, 1993) e da ideia de que a intensificação da produção de memória (o que inclui parte da arte contemporânea que assume para si um objetivo narrativo e memorialista) está ligada a “processos de democratização e lutas por direitos humanos e à expansão e fortalecimento das esferas públicas da sociedade civil” (HUYSSSEN, 2000, p. 34). A arte contemporânea surge como um elemento

Abstract

This essay intends to investigate the relations between art, violence and politics of memory, by comparing artworks produced about the Eldorado dos Carajás Massacre. The relationship between artistic creation and the production of memorialist images is studied, analyzing in what ways contemporary art has acted in the field of politics of memory, constituting complex mediums to the images of historical events, as well as mediums of critical reflection on very fabrication of these images.

Keywords:

Memory; Eldorado dos Carajás Massacre; contemporary art; image.

importante inserido nessas políticas, especialmente quando consegue ativar processos de memória.

As práticas memorialistas construídas pelos artistas são heterogêneas, articulam diferentes tipos de imagens³ e suscitam relações distintas com os grupos sociais que as experimentam. A violência estrutural e sistêmica⁴ na Amazônia tem sido um tema recorrente das imagens que circulam pelos campos artísticos na região. Pode-se dizer que algumas produções buscam participar da construção da memória, de modo diverso daquele empreendido por veículos tradicionalmente implicados nas políticas da memória na contemporaneidade, como os meios de comunicação de massa. Em alguns casos, como veremos, a produção artística é capaz de promover uma reflexão crítica sobre essa construção da memória através da fabricação de imagens.

O MASSACRE DE ELDORADO DOS CARAJÁS

No Brasil a questão fundiária é, decerto, uma das mais problemáticas. Nas últimas décadas do século 20, de norte a sul do país ocorreram



Figura 1 – Registro do Monumento Eldorado Memória, Oscar Niemeyer, 1996.
Fonte: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 09 de agosto de 1996, cad. 1, p. 9.

assassinatos e mesmo chacinas de pessoas em confrontos pela terra. Em abril de 1996, o sudeste paraense era uma região de intensa atuação do MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra) pela desapropriação de terras improdutivas e, conseqüentemente, de muita tensão entre camponeses e latifundiários.

Buscando pressionar o governo para a desapropriação de terras na região, cerca de mil e quinhentos trabalhadores rurais que estavam acampados nas proximidades interditaram a rodovia PA-150, entre os municípios de Marabá e Eldorado dos Carajás, mais precisamente na chamada 'Curva do S'. Pouco mais de cento e cinquenta policiais militares do Estado do Pará foram incumbidos de desobstruir a rodovia.

Durante a tarde de 17 de abril de 1996 as negociações se transformaram em confronto direto:

paus e pedras dos sem-terra contra armas de fogo da Polícia Militar, tudo registrado por cinegrafista de equipe jornalística que estava presente no local no momento em que se iniciou o massacre. Segundo os números oficiais, sessenta e nove camponeses ficaram feridos ou mutilados, e dezenove morreram assassinados⁵ - os laudos da perícia confirmaram que muitas das mortes foram execuções sumárias.⁶ O episódio chocou o mundo, inclusive pela impunidade que o acompanhou, ficando conhecido como Massacre de Eldorado dos Carajás.

Neste ensaio, trabalho com cinco obras de arte que se referem explicitamente ao episódio, tomando-as como estudo de caso para refletir sobre as relações entre arte contemporânea e memória da violência. As cinco obras escolhidas⁷ são agrupadas aqui sob o rótulo de 'produção artística contemporânea', mas não se desconsidera a



Figura 2 – Registro de As Castanheiras de Eldorado dos Carajás, obra coletiva realizada com a coordenação de Dan Baron, 1999.
Fonte: Dan Baron (2004, contracapa).

heterogeneidade de formas, práticas e circuitos de recepção relacionados a cada exemplo em particular. Não obstante, essa heterogeneidade não será abordada, privilegiando o enfoque nas maneiras como essas obras são capazes de articular imagens e práticas memorialistas.

MONUMENTO ELDORADO MEMÓRIA (1996)

Ainda em 1996, um artista brasileiro de renome internacional se solidarizou com as vítimas do massacre: Oscar Niemeyer. O arquiteto foi procurado pelo MST para desenvolver um monumento que lembrasse o episódio, e em julho daquele ano o projeto já estava elaborado.⁸ Decorrido o processo e as negociações, resolveu-se instalar o Monumento Eldorado Memória em Marabá, com inauguração no dia 07 de setembro de 1996, integrando o aniversário de independência política do país.

Uma notícia em jornal nos leva a supor que o monumento tenha sido erguido em Marabá por questões de segurança, havendo ameaças de ser derrubado por grupo de fazendeiros que organizavam na região a remobilização da UDR

(União Democrática Ruralista), entidade que representava os interesses políticos dos grandes proprietários rurais e se posicionava contra a reforma agrária no Brasil.⁹ Antes de chegar a Marabá, a obra percorreu várias cidades brasileiras, nas quais houve programações em solidariedade às vítimas do massacre, iniciando no Rio de Janeiro, no dia 08 de agosto (Figura 01).¹⁰

Eldorado Memória era retangular, com cerca de quatro metros de altura, feito em concreto e trazendo poucos elementos: a representação de um ancinho ao centro, segurado por uma mão e posto a frente de dois olhos abertos, em uma expressão que poderíamos interpretar como atenção. Na parte inferior da obra se lia a frase “a terra também é nossa”. Em sua parte posterior, trazia ainda as seguintes inscrições:

Testemunhamos para contar a nossos filhos e suas gerações:
Governava o Brasil em 17 de abril de 1996, dia do massacre, o presidente Fernando Henrique Cardoso.
Era Governador do Pará o Dr. Almir Gabriel, que determinou a operação.
Deu ordem de tiro o Cel. Mário Colares Pantoja.

Foram assassinados na Curva do “S” na PA-150 os lavradores sem-terra:

Altamiro Ricardo da Silva,
Amâncio Rodrigues dos Santos,
Abílio Alves Rabelo,
Antônio da Costa Dias,
Antônio Alves da Cruz,
Antônio Iran do Nascimento,
Joaquim Perreira Veras,
José Alves da Silva,
José Ribamar Alves de Souza,
Lourival da Costa Santana,
Leonardo Batista de Almeida,
Manoel Gomes de Souza,
Raimundo Lopes Pereira,
Robson Vitor Sobrinho,
Graciano Olímpio de Souza,
Oziel Alves Pereira,
Valdemir Pereira da Silva,
João Rodrigues Araújo,
João Carneiro da Silva.

“Candelária,
Carandiru,
Corumbiara,
Eldorado dos Carajás.
A pedagogia dos aços
golpeia no corpo
essa atroz geografia.
Se calarmos,
as pedras gritarão...”
Pedro Tierra

O monumento foi instalado no cruzamento da PA-150 (onde ocorreu o massacre, a cerca de cem quilômetros) com a BR-230 (Transamazônica), rodovia que foi um grande símbolo dos esforços desastrosos de ocupação da região amazônica empreendidos pelos governos militares nos anos 1960 e 1970. Foi derrubado ainda em setembro de 1996.

AS CASTANHEIRAS DE EL Dorado DOS CARAJÁS (1999)

Três anos após o Massacre de Eldorado dos Carajás, uma nova obra de intenção memorialista foi realizada. Diferente de Eldorado Memória, fixado em Marabá, essa instalação artística foi pensada para a própria Curva do S, palco do massacre. Chamada As Castanheiras de Eldorado dos Carajás (daqui em diante Castanheiras...), a obra foi erigida em 17 de abril de 1999 e realizada por cerca de oitocentos trabalhadores rurais vinculados ao MST - grande parte deles sobrevivente do massacre - em colaboração com o arteducador inglês Dan Baron, radicado no Brasil desde 1998.

A obra é composta por troncos mortos de dezenove castanheiras, sugerindo o contorno do mapa do Brasil, tendo ao centro um tronco menor servindo de altar, no qual foi fixada a placa com o nome dos dezenove mortos no massacre (existente desde 1996) e juntadas sessenta e nove pedras pintadas em vermelho, lembrando os feridos e mutilados no episódio (Figura 02). O processo de construção da obra está fartamente documentado (BARON, 2004, p. 241-260).

A proposta inicial incluía o plantio de dezenove mudas de castanheiras, próximas à obra, que cresceriam enquanto os troncos originais se desintegrassem, para substituí-los - em uma alusão à dialética da vida da comunidade, em permanente mudança e revitalização (BARON, 2004, p. 242). Quase duas décadas após a realização da obra, algumas castanheiras mortas já desabaram e uma árvore cresce ao centro do monumento (Figura 03).

COLUNA DA INFÂMIA (2000)

No dia 1º de maio de 2000, integrando a programação do feriado de Dia do Trabalhador, em Belém, foi instalada na Praça da Leitura a obra Coluna da Infâmia, do artista dinamarquês Jens Galschiot. A obra é uma escultura representando um conjunto de corpos humanos se retorcendo em feições de dor e desespero (Figura 04), formando um obelisco de cerca de oito metros de altura, que traz na base seu título e as frases: “O antigo não poderá eternamente destruir o novo” e “Contra a impunidade.”

Coluna da Infâmia foi doada por Galschiot à Prefeitura de Belém, como forma de lembrar o Massacre de Eldorado dos Carajás e a impunidade ao redor do caso, tendo estado provisoriamente em Brasília, na Praça dos Três Poderes em 17 de abril de 2000, antes de seguir para instalação definitiva em Belém. A obra faz parte de um projeto maior do artista dinamarquês, que já havia conseguido erigir ‘colunas da infâmia’ permanentemente em Hong Kong (China), em 1997, para lembrar o Massacre da Praça da Paz Celestial de 04 de junho de 1989, e em Chiapas (México), em 1999, para lembrar o Massacre de Acteal de 22 de dezembro de 1997.



Figura 3 – Registro de As Castanheiras de Eldorado dos Carajás, 17 de abril de 2015.

Fonte: Fotografia de Gil Vieira Costa.

MEMÓRIA DE BOLSO: CONTRA O SONO DO SANGUE (2011)

Em 17 de abril de 2011 foi realizada a obra Memória de bolso: contra o sono do sangue, dos artistas paraenses Ednaldo Britto e Marcílio Costa. Em 2014, marcando os dezoito anos do Massacre de Eldorado dos Carajás, Contra o sono do sangue foi realizada novamente, selecionada no III Salão Xumucuís de Arte Digital, promovido em Belém.

A obra consistiu em uma ação, na qual Ednaldo Britto e Marcílio Costa distribuía, aos transeuntes de vias públicas em Belém, 'calendários de bolso' servidos em bandejas. Tais calendários traziam 'Abril' em todos os doze meses, e '17' em todos os dias de cada mês, encimados pelos seguintes versos de A terra desolada (1922):

Abril é o mais cruel dos meses, germina
Lilazes da terra morta, mistura
Memória e desejo, aviva
Agônias raízes com a chuva da primavera.¹¹

Foram produzidos dois modelos de verso do calendário, um deles trazendo uma imagem kitsch do 'Sagrado Coração de Jesus', e outro trazendo a pintura Des glaneuses (1857), de Jean-François Millet (Figura 05).

Em 2014, a ação foi filmada e disponibilizada na internet, assim como foi criada uma página online sobre o projeto, cujo endereço constava no rodapé dos calendários. Aquele texto deixava evidente a vinculação da obra com a memória do massacre, e sua operação sutil de estranhamento por meio da subversão do objeto calendário, quando desorienta o leitor em vez de lhe fornecer uma visão regrada e calculada do tempo. A data (17 de abril) aparece como enigma a ser desvendado pelo público, de modo a instituir um lugar de memória.

AUSENTE PRESENÇA (2013)

Em 2013, o artista Marccone Moreira (nascido no Maranhão, iniciou sua vida artística no Pará, na



Figura 4 – Registro e detalhe de Coluna da Infâmia, Jens Galschiot, 2000.
 Fonte: Fotografias de Gil Vieira Costa.

cidade de Marabá) realizou o díptico fotográfico Ausente presença (Figura 06), que mostra, em um cenário lamacento, dois pés modelados em argila e a pegada de outros pés gravada sobre eles, ao lado da placa fúnebre com o nome dos dezenove camponeses mortos, atualmente incorporada em Castanheiras...

Aqui temos a figuração explícita do elemento humano que estava apenas insinuado na maior parte da produção de Marcone Moreira: os pés modelados com realismo, as pegadas enquanto índices e o registro nominal dos dezenove mortos, são todos elementos que evocam a presença de indivíduos reais envolvidos na questão da concentração fundiária, e contribuem para pensarmos nas consequências efetivas desta sobre suas vidas.

A placa-memorial fotografada pode ser equiparada aos rastros materiais frequentemente usados pelo artista (fragmentos de embarcações, carrocerias, porteiras, recipientes de ambulantes etc.), mas aqui temos a apropriação de um vestígio simbólico, imagem que articula simultaneamente referências estéticas e textuais de uma situação concreta. A placa-memorial é um rastro capaz de narrar sua história, de vincular a obra de Marcone Moreira a um discurso sobre a Amazônia (no caso, sobre o Massacre). Justaposta a ela, a fotografia

dos pés modelados acrescenta sofisticação poética e conceitual ao díptico, provocando o espectador a interrogar seus significados. Em meio à lama, os pés-de-barro estão visivelmente pisados, esmagados por um outro ausente.

IMAGENS NA ARTE, IMAGENS NA MÍDIA

É possível comparar as obras mencionadas acima a partir de vários dos seus aspectos. Antes, porém, julgo conveniente compará-las com a existência midiática do Massacre de Eldorado dos Carajás. Tanto as obras de arte quanto a comunicação midiática fabricaram imagens do episódio, mas me parece que há uma distância razoável entre as operações empreendidas por esta ou por aquelas, que cumpre observar em detalhe.

O massacre se tornou, de modo quase 'imediato', imagem circulando nos meios de comunicação de massa. A princípio, podemos dizer que esse episódio se tornou objeto de debate público internacional por conta de sua dimensão bárbara. Entretanto, no ano anterior houve na Amazônia um acontecimento tão intenso e desumano quanto aquele, o Massacre de Corumbiara (1995), que não atingiu repercussão e vigor na memória coletiva que possam ser comparados ao de Eldorado dos Carajás. Na verdade, os anos que o antecederam e sucederam foram repletos de episódios do tipo ocorrendo pelo Brasil, inclusive

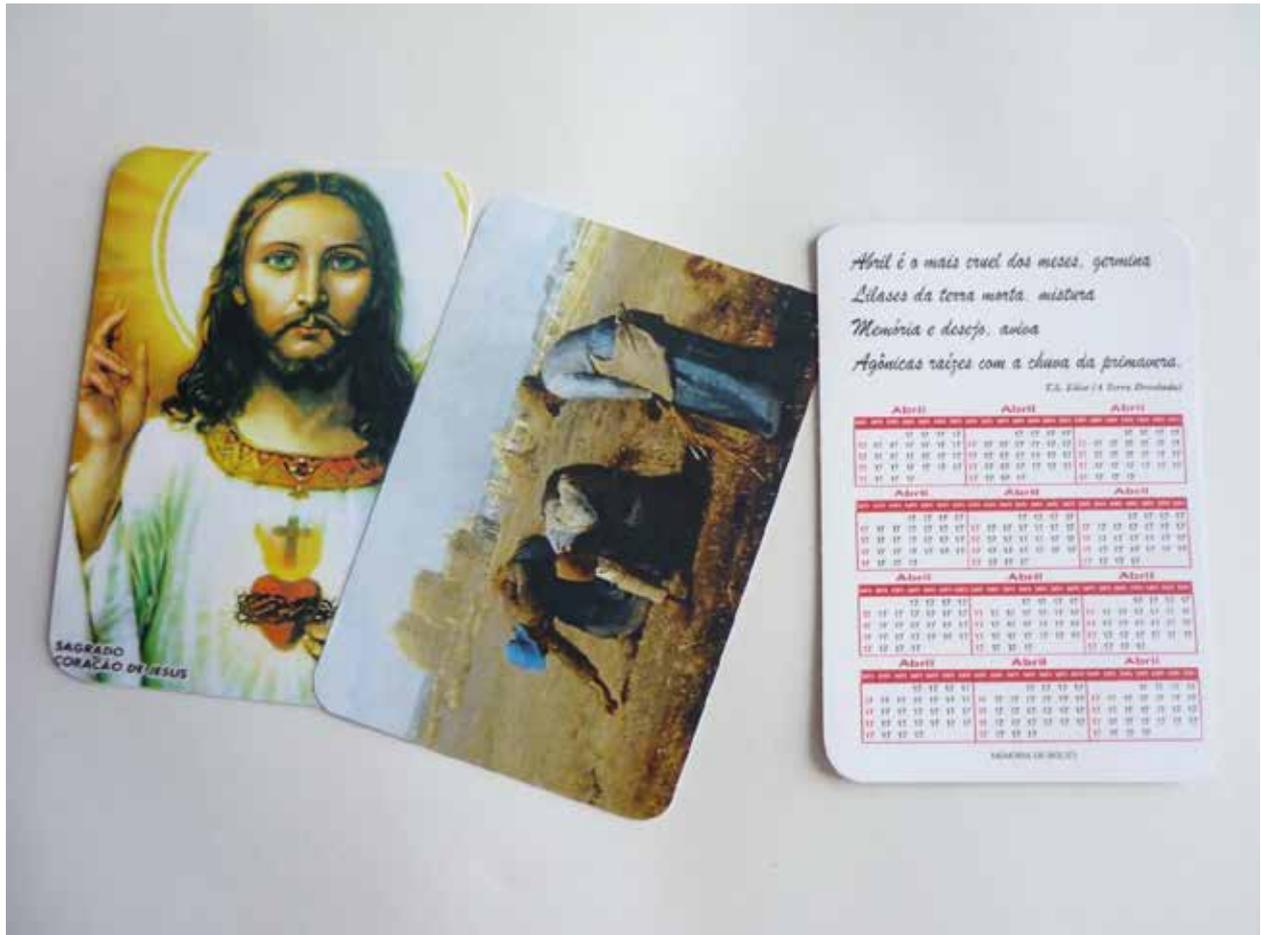


Figura 5 – Calendários de Memória de bolso: contra o sono do sangue, Ednaldo Britto e Marcílio Costa, 2011 (realizada novamente em 2014).
Fonte: Fotografia dos artistas.

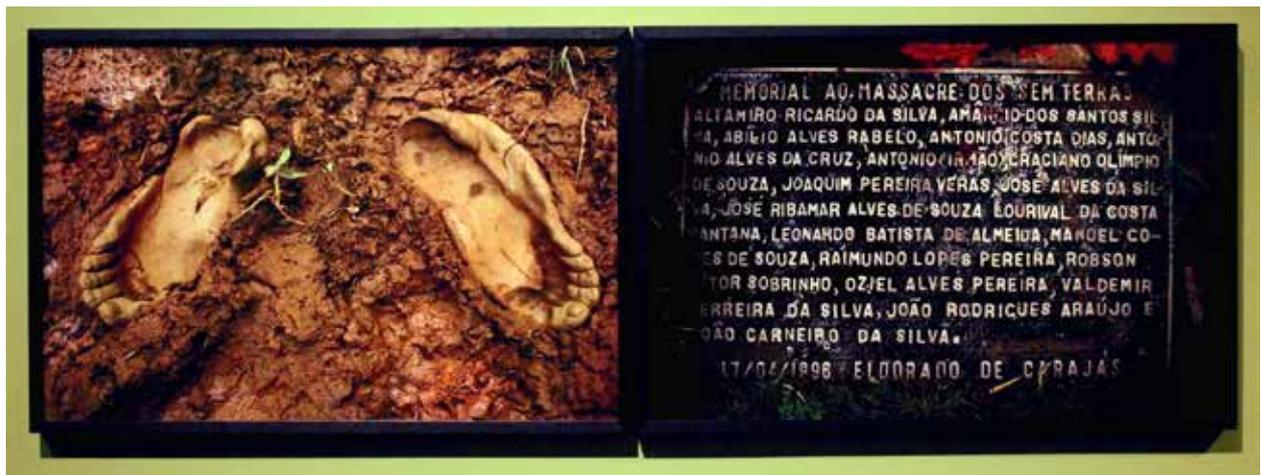


Figura 6 – Ausente presença, Marccone Moreira, 2013.
Fonte: Fotografia de Gil Vieira Costa.

no sudeste paraense, como o Massacre de Serra Pelada (1987), em Marabá, e o recente Massacre de Pau-d'Arco (2017).

Por que o Massacre de Eldorado dos Carajás assumiu tais proporções na esfera pública? A resposta, certamente, deve passar pela contundência inegável das imagens divulgadas, realizadas pelo cinegrafista 'durante' o massacre - e não a posteriori. Some-se a isso os outros inúmeros registros realizados naquele contexto e distribuídos massivamente nos meios de comunicação.

A condição técnica e tecnológica da imprensa, em 1996, permitiu que aquelas cenas estivessem presentes nos noticiários eletrônicos, impressos e televisivos de várias partes do planeta, contribuindo para a fabricação de um imaginário a respeito do massacre. As imagens certamente foram tomadas como 'testemunho' daquela violência, prova contundente e inegável de sua existência.

Ao mesmo tempo, a imagem do massacre que a mídia fabricou esteve sempre inscrita em uma narrativa: a imagem serve a um discurso. Não apenas as cenas audiovisuais fornecem imagens; elas são fornecidas principalmente a partir do 'uso' de tais cenas enquanto objetos de 'edição'. Criticou-se, na época, o uso daquelas imagens por alguns meios de comunicação, de modo a construir uma narrativa (implícita) em que os camponeses teriam atacado e os policiais apenas teriam reagido aos mesmos. A imagem do MST na opinião pública esteve em evidência naquele período, e não raro algum pesquisador aponta os mecanismos pelos quais determinados veículos de comunicação tentaram 'editar' essa imagem, realçando aspectos negativos, reais ou infundados, do movimento e da luta pela reforma agrária (conferir, por exemplo, FLAUSINO, 1999).

Independente do viés ideológico dos meios de comunicação que se debruçaram sobre o fato, pode-se dizer que suas imagens estiveram sempre atreladas a uma narrativa mais ou menos evidente. A informação midiática (sempre vinculada a grupos com interesses políticos e inserida nos mercados globalizados) induz a apreensão de certo significado simbólico das imagens que veicula. As obras de arte, por seu turno, parecem adotar outro tipo de estratégia discursiva.

É evidente que o sistema contemporâneo de arte não consegue competir com a mídia de massa contemporânea, no que tange a produção e distribuição de imagens, especialmente imagens da violência social, do terrorismo à guerra (GROYS, 2015, p. 154). E, se essas imagens parecem requerer o status de 'verdadeiras' (já que são indício irrefutável da violência que registram), nem por isso elas deixam de se inscrever em uma economia de trocas simbólicas. São, portanto, também imagens fabricadas - para além de sua veracidade enquanto registro. É considerando este aspecto que um autor como Boris Groys, escrevendo sobre a relação entre arte e guerra defenderá a validade de uma "crítica da representação" que se debruce sobre tais imagens midiáticas da violência (GROYS, 2015, p 161). Essa crítica pode, inclusive, se manifestar por meio da própria produção artística.

Podemos, então, observar as cinco obras aqui destacadas e suas estratégias imaginárias. Parece haver uma diferença muito evidente entre as estratégias discursivas da mídia e da produção artística. A primeira pauta um significado para as imagens, por vezes implicitamente, induzindo o consumidor das mesmas a adotar certa narrativa pré-estabelecida. Já a produção artística, especialmente aquela que chamamos de 'contemporânea', por vezes fornece imagens descoladas de uma narrativa prévia: o significado das mesmas deve ser construído pelo público no processo de experiência com a obra.

Nossa atitude diante das imagens na arte contemporânea difere de nossa postura diante das imagens na mídia, pois o (falso) imediatismo da informação jornalística geralmente não é possível frente a obras de arte. Uma anedota relacionada à produção aqui estudada pode ilustrar tal afirmação: o caso de Jozemar, um trabalhador rural vinculado ao MST, sobrevivente do Massacre de Eldorado dos Carajás que carregava três balas em seu corpo, envolvido na realização de Castanheiras...

Nós deveríamos botar a bandeira do Movimento no topo de cada castanheira, notou um dos jovens líderes [do MST no Pará], durante uma visita ao local. Deixe o monumento falar por si próprio, respondeu Jozemar. Mas aqueles que passarem por aqui não vão saber o que ele representa, rebateu o jovem. Jozemar sorriu. Exatamente. E é isso que vai chamar atenção. Eles vão perguntar: por que há dezenove árvores mortas plantadas

aqui na beira da estrada, na borda da Amazônia? E a pergunta deles vai provocar um diálogo, que vai provocar reflexão. E a reflexão vai provocar a independência de pensamento e a compreensão. Não é isso que queremos? (BARON, 2004, p. 255).

É possível que a postura de Jozemar tenha sido condicionada pelos momentos partilhados com o arteducador Dan Baron, em pouco mais de duas semanas de convívio, assim como é possível que o diálogo rememorado por Dan Baron não seja tão fiel à fala de Jozemar. De qualquer modo, podemos tomar suas frases como mais um ponto de partida para refletir sobre a condição da narrativa na arte contemporânea. Por que há a crença de que a incompreensão inicial despertaria diálogo, reflexão e compreensão? E, por outro lado, por que há a crença de que imagens de leitura óbvia não despertariam interesse e reflexão?

Há, na produção artística contemporânea, o substrato ideológico de uma crítica da representação que se desenvolveu na história da arte há pelo menos dois séculos. Os artistas contemporâneos, de modo consciente ou não, compreendem o funcionamento e o poder das imagens em suas sociedades e exercem a crítica das mesmas. Portanto, é compreensível que, mesmo produzindo com intenções memorialistas, muitos desses artistas articulem, em suas obras, imagens cujo significado narrativo não é evidente ou prévio, mas deve ser construído na relação do público com a obra.

Vale, então, diferenciar as obras aqui investigadas. Se *Castanheiras...*, *Contra o sono do sangue e Ausente presença* investigam essa relação com as imagens, apostando em um significado construído por um público ativo, o mesmo não se dá em *Eldorado Memória e Coluna da Infâmia*. Essas duas obras parecem querer pré-estabelecer uma narrativa para as imagens que articulam, seja por recorrerem a textos verbais, seja pela obviedade de suas imagens, ou ainda pela sua forma (derivada dos monumentos tradicionais, como veremos adiante).

Eldorado Memória e Coluna da Infâmia, ainda que em sentido cronológico sejam 'contemporâneas' como as outras obras, não o são no que diz respeito às características do que se convencionou chamar, desde os anos 1980, de 'arte contemporânea'. Sua relação com as imagens não traz em si uma

dimensão crítica, mas, como na mídia, é meramente 'iconófila' (GROYS, 2015, p. 157-158): busca construir imagens fortes, sedutoras, capazes de convencer o público a aderir a um discurso.

Já *Castanheiras...*, *Contra o sono do sangue e Ausente presença* parecem se interessar por uma via alternativa à iconofilia, pois as imagens que articulam são, a princípio, tênues enquanto discurso. Não há significado apreendido de imediato: os artistas recorrem, antes, à ambiguidade das imagens e à potência da situação estética de 'inquietação' ou 'estranhamento' - situações não usuais (subverter a função do calendário e dos troncos mortos, justapor fotografias aparentemente desconexas etc.), deslocando o público de seus hábitos perceptivos.

Essa situação estética inquietante é capaz de despertar atenção às imagens sobre a violência nas obras aqui estudadas. O inquietante também pode ser visto como recurso para narrar o inenarrável e o irrepresentável que caracterizam a situação traumática. É possível traduzir pela simbolização um episódio de violência absurda e inacreditável? Essa questão é recolocada há bastante tempo, especialmente tratando das representações sobre o Holocausto (SELIGMANN-SILVA, 2008). Para os sobreviventes de catástrofes históricas, 'testemunhar' sobre as mesmas pode ser um trabalho árduo, barreira intransponível.

A dimensão estética da arte contemporânea oferece a capacidade de testemunhar pela imaginação (pela fabricação de imagens), mas corre o risco de que suas imagens estejam sempre aquém, insuficientes para traduzir o trauma. Ainda assim, parece ser necessário buscar fazê-lo, afinal o testemunho implica também um desejo de renascer, um religar-se ao mundo (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 66).

O inquietante evoca uma 'experiência', o embate com um fenômeno. Somente a partir dessa experiência, de participação ativa do público, as imagens articuladas pelas obras podem adquirir um significado discursivo memorialista.

MONUMENTALIDADES E SUAS ESTRATÉGIAS

Outro ponto importante a discutir é a recorrência ao 'monumental', categoria estética e, também, necessariamente uma categoria política (HUYSSSEN,

2000, p. 50). Tradicionalmente, um monumento é estético porque é construído para suscitar uma situação estética ao público, e é político porque está associado à esfera pública e a construção da memória coletiva de um determinado grupo social. A monumentalidade tradicional visa instituir um objeto simbólico em um espaço igualmente simbólico, de maneira a educar a consciência, dos cidadãos que o usufruam, a respeito de valores cívicos, religiosos ou culturais específicos. Eldorado Memória e Coluna da Infâmia são obras que trabalham com uma monumentalidade tradicional (ainda que seja para questioná-la).

A palavra latina monumentum remete à raiz indo-europeia *men*, que exprime uma das funções essenciais do espírito (*mens*), a memória (*memini*). O verbo *monere* significa “fazer recordar” (...). O monumentum é um sinal do passado. Atendendo às suas origens filológicas, o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação (...).

O monumento tem como características o ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas (é um legado à memória coletiva) e o reenviar a testemunhos (LE GOFF, 2013, p. 486).

A monumentalidade está ligada, portanto, talvez à grandeza, à dimensão comemorativa, aos poderes capazes de erigir monumentos e, geralmente, ao uso de manifestações narrativas. Há algum tempo, porém, que a monumentalidade é alvo de críticas intensas, que indicam seu caráter autoritário. Da mesma maneira, há algum tempo muitos artistas têm se esforçado para construir outro tipo de monumentalidade - que decerto é uma categoria socialmente condicionada a mudanças, como qualquer outra.

Os anti ou contramonumentos da contemporaneidade, mais que destruir o monumental, o reinventam em formas mais apropriadas às especificidades políticas e culturais de nossa época. Andreas Huyssen (2000, p. 47 e 62) fala da transitoriedade dos monumentos contemporâneos, calcados na impermanência, já que a perenidade das obras no espaço público pode ser suspeita. Poderíamos falar desse tipo novo de monumentalidade em obras como *Contra o sono do sangue*? Obras transitórias, mas que, ao mesmo tempo, são dadas a uma dimensão pública e voltadas a uma dimensão memorialista.

Também se fala de uma migração do monumental, que passou do real para a imagem, do material

para o imaterial, circulando mundialmente por meio de nossas novas tecnologias do imaginário (HUYSSSEN, 2000, p. 64). Quando uma imagem digital, por exemplo, atinge a dimensão de monumento? Quando atinge o êxito de ser inscrita na memória coletiva de tal modo que assuma uma ‘grandeza’ simbólica? Cabe ressaltar que as obras aqui analisadas foram traduzidas em registros fotográficos e em outros meios, e postas a circular como informação em mídias impressas ou eletrônicas (jornais, sites etc.) - ou, no caminho inverso, Ausente presença deixa de ser uma obra fotográfica e passa a ser uma intervenção urbana, quando transformada por Marcone Moreira em *lambe-lambe* inserido na urbe.

Seria o caso de afirmar, na contemporaneidade, uma monumentalidade ínfima, das pequenas dimensões (ou dimensões digitais), que possa ser reproduzida, distribuída e arquivada pelo público, de modo a equiparar o monumento ao souvenir? Penso, sobretudo, em *Contra o sono do sangue*, mas também nas chamadas imagens ‘virais’ da internet.

Os monumentos tradicionais são em geral projetados para lugares, e funcionam como lugares de memória, ou ainda como “lugares na memória” (BELTING, 2014, p. 85) - o conceito de lugar de memória não se vincula necessariamente a um lugar físico. É interessante verificar que algumas das obras comentadas neste ensaio possuem uma relação estreita com espaços físicos bem demarcados. São as chamadas obras de site specific, pensadas para um local exclusivo, que demanda sentidos e acrescenta significados às práticas artísticas que acolhe.

Aliás, não falemos de um lugar para as obras, mas do lugar ‘como’ obra - elemento indissociável da mesma. O cruzamento da PA-150 (em que se deu o massacre) com a Transamazônica (símbolo da colonização da região na década de 1970) era parte integrante de Eldorado Memória; a Praça da Leitura, para Coluna da Infâmia, ao lado da Praça do Operário, era então um ponto tradicional de grandes mobilizações populares em Belém.

No caso de Castanheiras..., esse local é o próprio palco do episódio que pretende rememorar. Em uma cultura de musealização crescente, há um risco evidente de encenar o espaço e teatralizar a memória, ocultando os rastros da barbárie e mimetizando uma determinada imagem. Não

é o caso da obra, que usa os vestígios de outra violência (a das queimadas) para promover suas simbolizações. Outro risco, menos evidente mas apontado com frequência, é a tendência a certa 'topolatria', em que se sacraliza o local e se reifica o passado. Até onde o uso ritual que o MST faz daquele espaço e, conseqüentemente, das Castanheiras..., contribui para uma fossilização da memória sobre o massacre?

ARTE E O DEBATE PÚBLICO SOBRE A MEMÓRIA

Citando Huyssen (2000, p. 83) mais uma vez, direi que o êxito de um monumento, ao final, pode ser constatado a partir de sua dimensão pública, do modo como consegue se inserir do debate e no imaginário coletivo sobre o fato que rememora, além da capacidade de articular diálogos com os outros textos que constituem esse imaginário. Assim, podemos afirmar, também, que é imprescindível ao artista saber manejar não só os elementos artísticos, mas também a conjuntura para-artística que acomoda sua obra, de modo a torná-la mais potente em sua intenção memorialista. É o caso, por exemplo, de obras que incluem uma dimensão colaborativa e empática em seu processo de realização.

Castanheiras... é uma obra marginal ao sistema da arte contemporânea brasileira - não está vinculada a nenhuma instituição artística, não é debatida pelos atores do campo da arte contemporânea e nem é apresentada ou comentada em exposições, livros didáticos ou outras narrativas historiográficas. Uma rara exceção, ainda que não relacionada ao campo artístico, se encontra em Maria Sílvia Cambraia (2007).

Apesar disso, essa obra constituiu um lugar de memória partilhado por milhares de pessoas, que ano após ano se reúnem no local para lembrar o massacre e dar continuidade ao movimento político pela reforma agrária. As imagens que a obra veicula foram apropriadas não só por militantes e trabalhadores rurais, mas por todo um conjunto de pessoas que, em maior ou menor grau, são atravessadas pela existência da obra e pelo massacre insepulto, dando forma a um imaginário coletivo sobre o violento episódio.

Em *Contra o sono do sangue* temos o uso da performance no espaço urbano, somada aos seus

desdobramentos em outros meios, buscando constituir um espaço para discutir a memória sobre o massacre. No entanto, como o próprio nome do trabalho indica, esta se pretende como uma memória 'menor', de bolso, talvez no sentido de uma prática alternativa e de resistência à memória 'maior', das narrativas oficiais.

Um acontecimento efêmero, performático, pode constituir um lugar de memória? É certo que sim, porém as imagens de *Contra o sono do sangue* parecem ter tido uma vida social restrita ao período em que a obra foi produzida, perdendo gradualmente sua capacidade de intervenção pública. Aliás, é comum que a presença de obras com intenção memorialista seja mais intensa, no debate público, durante o período de planejamento, concepção e realização das mesmas (HUYSEN, 2000, p. 83). O desafio é instituir um lugar de memória em longo prazo, que não perca sua criticidade e nem cristalize a imagem do passado.

É muito provável que a opção pelo efêmero, na arte contemporânea, tenha um quê de provocação intencional ao status das obras permanentes, tal como os monumentos históricos de outros tempos. No caso de *Contra o sono do sangue*, pode-se dizer que a opção pelo efêmero afirma no acontecimento (na performance, na intervenção no espaço público) tanta potência memorialista quanto nas obras perenes. O texto dos artistas Ednaldo Britto e Marcílio Caldas indica ainda que estes pretenderam usar situações de estranhamento para dar amplitude aos significados da obra - corroborando a ideia de que a atitude perceptiva requerida pela arte, hoje, aposta na investigação crítica de nossas relações com as imagens, e não em discursos narrativos prévios e sobrepostos às obras.

Coluna da Infâmia e Eldorado Memória, dialogando com uma tradição de função e uso político das imagens, acabam destituídas de uma potência memorialista por não terem sido capazes de articular nem um público e nem uma comunidade de sentido. Vale dizer que Coluna da Infâmia trabalha com todo um repertório histórico a respeito da função dos monumentos públicos no mundo ocidentalizado - e apenas uma postura conceitual é capaz de potencializar as imagens que a obra busca veicular. Ainda assim, recorrendo a

forma da monumentalidade tradicional (ainda que a negue no conteúdo), a obra se torna invisível. Apesar de instalada permanentemente no espaço público, perde a capacidade de constituir um lugar de memória. A vida social das imagens memorialistas nessas duas obras pode ser resumida a uma 'memória de bolso', tanto quanto (ou até mais que) no caso de obras efêmeras como *Contra o sono do sangue*.

FABRICAR E DESTRUIR IMAGENS

Coluna da Infância está ainda hoje instalada no local em que foi erigida em 2000. No entanto, as políticas da memória fazem com que haja pouco ou nenhum debate público sobre a obra, e menos ainda que haja um uso frequente da mesma como lugar de memória - ao menos como lugar de memória sobre o Massacre de Eldorado dos Carajás.

A situação é diferente no caso de Eldorado Memória. Na madrugada de 22 de setembro de 1996, a obra foi depredada por grupo não identificado - cerca de oito homens que teriam demolido o monumento a golpes de marreta ou picareta. Sabe-se que a obra não foi instalada na programação do dia 07 de setembro, devido seu pedestal estar ainda inconcluso, tendo sido possivelmente fixada após o dia 13 de setembro. Assim, presume-se que o monumento não tenha permanecido sequer uma semana de pé.

A destruição da obra ocorreu em um momento de intensa disputa por legitimidade social, travada entre MST e fazendeiros articulados em torno da UDR (União Democrática Ruralista). O MST promovia uma ampla movimentação em todo o país, pressionando o governo federal e forçando a desapropriação de terras improdutivas. Os ruralistas, por seu lado, pressionavam o governo contra a ocupação de suas terras, e afirmavam a ilegalidade das ações dos sem-terra.

A "defesa da lei e da ordem" certamente contrasta com a depredação de Eldorado Memória, que não foi assumida por nenhum grupo, mas que já vinha sendo anunciada como ameaça atribuída aos ruralistas, dias antes do fato.¹⁷ Ao pensarmos a depredação como iconoclastia, é possível esboçar algumas reflexões a respeito das atitudes perceptivas diante das imagens artísticas e a respeito da atitude iconoclasta nas políticas da memória das sociedades contemporâneas.

Ao pretender eliminar do espaço público uma determinada representação de um grupo (da qual se discorda ou se opõe), a atitude iconoclasta ataca o meio para atingir a imagem que ele veicula. Falamos de um caso ocorrido nos últimos anos do século 20, que possui algumas analogias com as atitudes perceptivas de outras épocas, tal como a interdição judaica das imagens, que se opunha ao "ato de corporização" (BELTING, 2014, p. 220) - da mesma maneira que, aqui, se opuseram à corporização de uma imagem positiva ou heroica das vítimas do massacre e, conseqüentemente, do MST.

É claro que há mais nesse ataque a Eldorado Memória que uma iconoclastia de tipo religioso, que veja as imagens em um sistema anímico. Como pano de fundo, há sempre a complexidade para diferenciação entre imagem e meio imaginal, já que "ambos formam para nós uma unidade na impressão sensível" (BELTING, 2014, p. 43). Há também, por certo, o desejo de privar certa imagem de uma existência pública, destituindo-lhe de sua potência enquanto lugar de memória. A atitude iconoclasta, no caso da obra de Niemeyer, tem a ver com as políticas da memória, empreendidas de maneira mais ou menos impositiva, institucional ou espontaneamente, pelos grupos sociais interessados ou afetados.

E como situar a arte contemporânea nesse contexto? Analisemos Castanheiras... Após a destruição do monumento doado por Niemeyer, o MST no Pará iniciou um processo para elaboração de uma nova obra que rememorasse o massacre (BARON, 2004, p. 241). As lideranças estaduais do MST propuseram a Dan Baron, inicialmente, que o novo monumento representasse um punho de dois metros segurando uma foice (BARON, 2004, p. 248).

Pensando a dimensão imagética e cultural do monumento, Dan Baron propôs substituir a foice por um ramo de arroz, e em seguida foi resolvido que a comunidade deveria ser consultada. É a partir do contato com a comunidade de assentados que surge a árvore da castanheira como símbolo biográfico do massacre e, para além disso, da dinâmica de exploração da região (BARON, 2004, p. 248). O ciclo econômico dos castanhais foi um dos mais importantes no sul e sudeste paraense em meados do século 20, sendo substituído, nos governos militares, pelas monoculturas e pecuária dos latifúndios, dos quais

as castanheiras queimadas, que permanecem de pé mesmo mortas, são um rastro visível.

O processo de realização da obra foi feito integralmente com recursos humanos e financeiros da comunidade, optando pela recusa do apoio oferecido pela prefeitura local. As etapas incluíam a localização e seleção dos troncos mais adequados, seu transporte para o lugar em que seriam revestidos de óleo queimado (para resistir às intempéries do tempo) e 'plantados' em buracos de dois metros quadrados, preenchidos com cimento. Também incluíam a seleção, transporte e pintura das sessenta e nove pedras. Adultos, adolescentes e crianças participaram de diferentes etapas do processo (BARON, 2004, p. 251–256).

As castanheiras mortas nos lembram do corpo de pessoas em agonia. Pequenos, médios e grandes agricultores foram incentivados, há algumas décadas, a exorcizar a floresta de árvores seculares e milenares, por meio do fogo das incessantes queimadas. Entretanto, nem tudo vira cinzas. Geralmente alguns troncos de árvores mais densos permanecem de pé. As castanheiras são algumas dessas árvores teimosas, que perdem suas folhas, sua seiva e sua vida, carbonizadas, mas não se curvam.

Eldorado é um nome que remete ao território mítico, El Dorado, a terra do ouro, que povoou o imaginário dos exploradores europeus durante séculos. Acreditava-se tão piamente na existência dessa cidade, que ela aparece em inúmeros mapas coloniais, assinalada nas proximidades do Rio Amazonas. O município de Eldorado dos Carajás está em uma região de intensa atividade mineradora, que ficou famosa com as atividades no garimpo de Serra Pelada, nos anos 1980. Ainda se esperava encontrar a cidade do ouro, remanescente do imaginário colonial sobre a Amazônia, para que se pudesse usufruir de suas riquezas inacabáveis.

Eldorado nos fala de uma imagem mítica, mental, que há muito consegue afetar o andamento das coisas físicas, palpáveis, como o ecossistema da região e os seres humanos envolvidos. As castanheiras mortas, por outro lado, nos falam de um meio para as imagens - o meio como 'corpo' palpável, que dá lugar à imagem dos corpos dos trabalhadores assassinados: teimosos, lutam contra o esquecimento.

OS RASTROS E SUA AGÊNCIA

Há quem ignore a obra Castanheiras... enquanto trafega pela rodovia, assim como há quem seja afetado pela sua presença e deseje captá-la ao menos em registro fotográfico.¹⁸ Mas seu uso enquanto lugar de memória, ritual e frequente, é inegável. Muitas obras com propósito semelhante não alcançam tamanha eficácia artística ou memorialista. O que faz desse monumento um lugar de memória com vida social tão longa, se comparado a obras semelhantes? Sua inserção no debate público, propiciando lembranças sobre o massacre e servindo de palco para a memória comunitária são inquietantes. Podemos arriscar algumas hipóteses sobre seu êxito.

Primeiro, a brutalidade do massacre, somada à destruição do monumento projetado por Niemeyer, pode ter garantido às castanheiras uma importância ímpar. As funções dos objetos artísticos, em ambos os casos, não se restringem ao estético ou ao mnemônico. Há certa agência (GELL, 1998) dessas obras sobre os grupos que as interpelam. É provável que esta agência tenha motivado a atitude iconoclasta contra Eldorado Memória; e certamente há uma agência de Castanheiras... sobre as famílias dos trabalhadores assentados na região. A obra adquiriu caráter de espaço sagrado. Não à toa, já desde a inauguração da mesma são colocadas velas acesas, assim como cruzeiros brancos de madeira, no 'altar-castanheira' em que está fixada a placa com os nomes dos dezenove mortos (BARON, 2004, p. 258).

O uso ritualizado da obra, por parte dos camponeses do MST, especialmente em suas programações anuais no mês de abril, também garante à obra sua sobrevivência enquanto lugar de memória, integrada às místicas promovidas pela juventude do MST e figurando como santuário visitado por todas as figuras públicas que são convidadas a participar dessas programações (Figura 07).

Por outro lado, a materialidade da obra pode ser um fator importante para essa apropriação social, já que as castanheiras mortas são um elemento simbólico partilhado pela comunidade e, além disso, são vestígios reais da violência estrutural na região, tomada por latifúndios. Essa materialidade garante uma agência distinta daquela que poderia ser encontrada em um monumento tradicional em cimento ou bronze. O

corpo perecível das castanheiras nos remete a um tipo de monumentalidade própria de nossa época, que “consegue conviver com a impermanência” e justo a partir dela consegue afirmar a potência de seus significados (HUYSSSEN, 2000, p. 62).

Os rastros da violência (como os troncos queimados) agem, em diferentes graus, sobre nós. Sua agência como testemunho, indício, lhes confere sua potência enquanto imagem. Cabe lembrar que, quando Oscar Niemeyer comprometeu-se a projetar um monumento para o massacre, como gesto de agradecimento recebeu em troca “uma caixinha de papelão com um pouco de terra banhada pelo sangue” dos mortos no Massacre de Eldorado dos Carajás, fato que parece ter tido grande agência sobre o arquiteto.¹⁹ Há de se investigar as características das relações imaginárias que estabelecemos com esses rastros de episódios de violência, e de que modo os artistas contemporâneos têm se valido dessas relações. Quando Eldorado Memória foi destruído em Marabá, Oscar Niemeyer comentou:

Não nos surpreenderam: já era esperado.

(...) A solução, disse-lhes [aos sem-terra], então, é recuperá-lo, deixando à vista as cicatrizes da violência. Uma prova a mais de que a reação ainda está viva em nosso país e de que muitos exibem a mesma brutalidade dos velhos tempos da ditadura.²⁰

Conclamar os camponeses a refazerem seu monumento, deixando expostas suas cicatrizes (Figura 08), equivalia, de algum modo, a trabalhar com os rastros da violência (as marcas na obra enquanto ‘documentos’). Apesar de seu apelo, não se sabe por que motivos a sugestão de reconstruir o monumento não foi levada adiante. No entanto, pode-se dizer que as Castanheiras... surgem dessa necessidade dos camponeses sem-terra da região se mobilizarem em torno de uma autorrepresentação que substituisse aquela imagem ausente.

Depois, ao escolherem as castanheiras como símbolo para autorrepresentação, os camponeses também efetuam um trabalho dos rastros da violência a que estão submetidos, já que os troncos mortos são vestígios da ocupação predatória dos latifúndios na região. Da mesma maneira, quando Marcone Moreira recorre, em Ausente presença, à placa memorial com o nome das vítimas do massacre, feita pelos camponeses ainda em 1996,

está trabalhando com um rastro do episódio, tornando clara a intenção memorialista da obra.

Essa fabricação consciente de imagens mnemônicas, na arte contemporânea, deve ser tomada não apenas em relação aos monumentos, mas a qualquer obra que assuma uma intenção memorialista. É preciso tomar a obra como forma e como imagem, e, portanto, manejar elementos formais como imaginários.

Isso nos traz de volta ao debate sobre manifestações narrativas na arte contemporânea. Se o século 20 indicou, no Pará como no mundo, uma forte tendência artística em direção a uma narrativa fraturada e fragmentada, mesmo quando havia uma intenção de memória, apontou também um “retorno do real” (FOSTER, 2014) e um desvio para a indiciabilidade. E esse dado real trazido para a produção artística às vezes assume um caráter documental e objetivo. Não que tais obras tragam algum tipo de didatismo tido como nocivo, mas articulam seus elementos de modo a que sua intenção memorialista seja bastante evidente e apreensível. Sem dúvida parece haver uma estratégia discursiva sendo investigada em muitas dessas obras.

ALTERIDADE E MEMÓRIA

Há um último ponto que gostaria de comentar: a necessidade de considerar o diálogo e a alteridade como estratégias de inserção nas políticas da memória.

Ao pretender trabalhar com o tema da violência estrutural na Amazônia, os artistas muitas vezes devem lidar com os sujeitos (ativos e passivos) dessa violência. Aqui, cabe um trabalho bastante delicado de pensar as imagens e representações que se constrói do ‘Outro’. Qual o lugar do Outro na arte contemporânea de intenções memorialistas?

A crítica e a teoria da arte contemporânea são terrenos férteis para essa questão. Na década de 1990, pensando as políticas culturais da alteridade (especialmente nos Estados Unidos), Hal Foster propôs o surgimento de um novo paradigma na produção artística: “o artista como etnógrafo”. O crítico analisa uma grande parcela da produção artística norte-americana e europeia que, desde os anos 1980, empreende novas discussões sobre alteridade. Valendo-se de práticas artísticas que



Figura 7 – Uso memorial da obra *As Castanheiras de Eldorado dos Carajás* na programação de 19 anos do Massacre de Eldorado dos Carajás.

Fonte: Fotografia de Gil Vieira Costa.

enveredam pelo entendimento e questionamento dos grupos sociais (das chamadas minorias até o mundo da arte institucional), os artistas-ethnógrafos têm engajado sua produção em “defesa” do Outro cultural e/ou étnico, contra a “instituição de arte capitalista-burguesa (o museu, a academia, o mercado e a mídia)” (FOSTER, 2014, p. 161).

Evidentemente a alteridade não era um tema recente, motivando debates no “alto-modernismo” (conforme Foster), quando o Outro era “definido em termos de relação econômica” (o proletariado). O final do século 20 traz um desvio para o Outro enquanto “sujeito definido em termos de identidade cultural” (FOSTER, 2014, p. 161). A alteridade como questão para a arte contemporânea levou a um leque bastante amplo de posições políticas e artísticas, da reflexão, crítica e relativização das identidades e da autoridade etnográfica ao extremo oposto

da fetichização e da “fantasia primitivista” - que pode ser associada, no caso de obras cujo tema é a memória, com a “fossilização do passado”. Será sempre difícil compreender e investigar a relação entre “passado real” e “passado mítico”, tanto quanto são imprevisíveis os processos de mitificação de um passado real e os efeitos de um passado mítico sobre a realidade prática (HUYSEN, 2000, p. 16).

As relações com as comunidades que sofreram a violência podem atingir diferentes graus de comprometimento e aspectos de um diálogo mais vertical ou mais horizontal. Obras como *Castanheiras...* apontam para uma relação muito bem construída com o Outro, ou seja, com os sujeitos das violências que se pretende abordar como tema da rememoração. A presença da voz desses sujeitos nos processos de realização das obras talvez garanta sua importância na dimensão pública - seja porque ‘nós’ (a sociedade)



Figura 8 – Ilustração e texto de Oscar Niemeyer a respeito da destruição do Monumento Eldorado Memória em 1996.
 Fonte: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 26 de setembro de 1996, cad. 1, p. 11.

lhes conferimos um valor diferenciado de vítimas ou testemunhas da violência, seja porque tais obras passam a ser apropriadas por 'eles' (as comunidades que lhes ajudaram a dar forma).

A posição social dos autores da obra, em sua maioria pessoas sobreviventes ao massacre, garante a Castanheiras... uma imagem de pertencimento (aos camponeses) e de alteridade (a quem não faz parte do assentamento). Assim, a comunidade pode ver a obra como fruto de seu esforço hercúleo e de sua coragem. E nós talvez vejamos a obra como a 'fala do Outro', massacrado pela violência estrutural da região, mas autodeterminado para participar das políticas da memória em torno de seu passado recente. De qualquer modo, a apropriação social da obra, integrada às vivências comunitárias para além de sua função artística, foi indispensável para lhe garantir a longa existência de seu uso como lugar de memória.

Se nós temos falado da contemporaneidade como a condição de um mundo em fricção, das misturas,

dos contatos e dos trânsitos, então a dimensão dialógica e polifônica do debate público não pode ser desconsiderada pela arte contemporânea. O jogo com a memória de um dado evento traumático pressupõe a relação com diferentes vozes, e a capacidade de evitar congelar determinadas imagens do passado, assim como a capacidade de interpretar criticamente as autorrepresentações.

De qualquer modo, há certamente uma dimensão descolonizadora nas obras aqui analisadas, seja por seu engajamento no combate a violências invisíveis, seja por seu trabalho de rememoração de episódios traumáticos. Afinal, rememorar a violência é por si só um ato dialógico. "Sem memória, sem a leitura dos rastros do passado, não pode haver o reconhecimento da diferença (...), nem a tolerância das ricas complexidades e instabilidades de identidades pessoais e culturais, políticas e nacionais" (HUYSSSEN, 2000, p. 72). Se a Amazônia é paraíso ou inferno verde, sua história está também manchada de rubro. Rememorar criticamente

esse passado é uma forma de ir à contramão da colonialidade que condiciona a região.

Na prática dos historiadores, há algumas décadas a narrativa tem ocupado uma posição importante no debate teórico e metodológico. Se a história 'narra' o passado e o faz de modos diversos, é primordial que os modos de narrar se tornem objeto do escrutínio dos historiadores. Talvez, da mesma maneira que estes passaram a se debruçar sobre a narrativa como condição essencial de sua prática, o mundo da arte contemporânea passe a discutir essa característica nas obras, especialmente quando as mesmas trazem uma manifestação narrativa de clara pretensão memorialista.

Para concluir, é necessário dizer que o lugar da memória, como o lugar das imagens, é antes de tudo o ser humano. O passado existe no presente, na teia da rememoração ativa - ainda que hoje nossos objetos de memória possam ser armazenados em arquivos, bancos de dados, coleções etc. Por isso é importante pensar vias estratégicas para fomentar o debate público e inserir esse tipo de arte nas políticas de memória. Ao menos essa parece ser a tarefa daqueles que assumiram para sua produção artística a responsabilidade de prevenir nosso esquecimento, visibilizando as violências experimentadas em nossas sociedades.

NOTAS

1. Uma versão inicial desse texto foi apresentada no XXXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, em Campinas (SP), em outubro de 2016, com o título *Massacre de Eldorado dos Carajás: imagens artísticas e produção de memória*, de modo a contribuir para a rememoração de vinte anos do episódio.

2. Lugares no sentido material, simbólico e funcional, constituídos pelo jogo da memória e da história, entendidas como coisas distintas.

3. A imagem, neste trabalho, é pensada a partir da tríade imagem-meio-corpo. Ela está tanto no objeto visual, quanto na simbolização social do mesmo e em nossa própria experiência perceptiva de ambos. A obra de arte é um meio para as imagens internas que construímos ao experimentá-la. Aqui, falamos da obra de arte não somente como meio, mas enquanto

imagem, sendo insensato separar essas duas funções, mesmo para fins teóricos. Conferir Hans Belting (2014).

4. Entendida como consequência do funcionamento regular de nossos sistemas econômico e político. Conferir Slavoj Žižek (2014, p. 17-18 e 23-25).

5. Conforme relatório da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, produzido ainda em 1996, teria sido trinta e dois o número de mortos no massacre, incluindo mulheres e crianças. Conferir Alexandre Medeiros, "Igreja contesta lista oficial", *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 de setembro de 1996, cad. 1, p. 11.

6. Gustavo Krieger, "Laudo confirma execuções", *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 de abril de 1996, cad. 1, p. 3.

7. Cabe destacar a existência de fotografias de Sebastião Salgado referentes ao funeral dos dezenove camponeses assassinados, publicadas na imprensa e em livros. Tais obras não são trazidas para o debate por estarem mais próximas da forma e da função do fotojornalismo do que da arte contemporânea de intenção memorialista.

8. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 de julho de 1996, cad. 1, p. 22.

9. "UDR reinicia atividades com leilão: mais de mil cabeças de gado serão vendidas para financiar milícias", *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 de setembro de 1996, cad. 1, p. 12.

10. Luciana Nunes Leal, "Sem-terra denunciarão impunidade à ONU", *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09 de agosto de 1996, cad. 1, p. 9.

11. T. S. Eliot, *Poesia*, tradução de Ivan Junqueira, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 89.

12. Site Contra o Sono do Sangue. Disponível em: <<http://contraosonodosangue.blogspot.com.br/>>. Acessado em 15 de setembro de 2017.

13. Especialmente no mês de abril, anualmente, é realizada uma vasta programação no local, para o qual se destinam membros do MST de várias regiões do país, além de convidados e demais interessados.

14. Texto disponível em: <<http://contraosonodosangue.blogspot.com.br/>>. Acessado

em 15 de setembro de 2017.

15. Alexandre Medeiros, "Vândalos destroem monumento no Pará: líder dos sem-terra acusa os fazendeiros", *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 de setembro de 1996, cad. 1, p. 7.

16. "Memorial aos mortos de Eldorado agrada uns e desagradam outros", *Correio do Tocantins*, Marabá, 13 a 19 de setembro de 1996, p. 9.

17. "UDR reinicia atividades com leilão: mais de mil cabeças de gado serão vendidas para financiar milícias", *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 de setembro de 1996, cad. 1, p. 12.

18. Conferir o relato de Ernani Chaves, "Amazônia, a cólera dos deuses", em Orlando Maneschy (org.), *Amazônia, lugar da experiência*, Belém: Ed. UFPA, 2013, p. 177-179.

19. Oscar Niemeyer, "Um presente", *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 de julho de 1996, cad. 1, p. 9.

20. Oscar Niemeyer, "Apelo à participação", *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 de setembro de 1996, cad. 1, p. 11.

REFERÊNCIAS

BARON, Dan. **Alfabetização cultural: a luta íntima por uma nova humanidade**. São Paulo: Alfabeta, 2004.

BELTING, Hans. **Antropologia da imagem**. Tradução de Artur Mourão. Lisboa: KKYM; EAUM, 2014.

CAMBRAIA, Maria Sílvia. Lugares de memória: o monumento do Massacre de Eldorado dos Carajás. Fórum Patrimônio, **Revista da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais**, v. 1, n. 1, 2007.

FLAUSINO, Márcia Coelho. A voz rouca das manchetes: como Veja mostrou os Sem-Terra em suas capas. In: BOTELHO, Cléria; MACHADO, Maria Salete (orgs.). **Imaginário e história**. Brasília: Paralelo 15; São Paulo: Marco Zero, 1999, p. 37-48.

FOSTER, Hal. **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX**. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GELL, Alfred. **Art and agency: an anthropological**

theory. New York: Oxford University Press, 1998.

GROYS, Boris. Arte em guerra. In: _____. **Arte, poder**. Tradução de Virgínia Starling. Belo Horizonte: UFMG, 2015, p. 153-163.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão e outros. 7ª ed. rev. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Projeto História, **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História** (PUC-SP), São Paulo, n. 10, 1993.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma - a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. Psicologia Clínica, **Revista do Departamento de Psicologia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro**, v. 20, n. 1, Rio de Janeiro, 2008, p. 65-82.

ŽIŽEK, Slavoj. **Violência: seis reflexões laterais**. Tradução de Miguel Serras Pereira. São Paulo: Boitempo, 2014.

SOBRE O AUTOR

Gil Vieira Costa é professor no ILLA/Unifesspa (Instituto de Linguística, Letras e Artes da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará). Cursa Doutorado em História no PPHIST/UFPA (Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Pará), sob orientação do Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo. Autor do livro *Espaços em trânsito*, Prêmio IAP de Artes Literárias 2013, abordando a produção artística contemporânea no Pará.