

Memória em chamas: imagens do Brasil de 2021 em sua historicidade ardente

Flaming memory: images of 2021 Brazil in its burning historicity.

*Lucas Manuel Mazuquieri Reis*¹

¹ Bacharel em Comunicação Social – Midialogia pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Departamento de Multimeios, Mídia e Comunicação. E-mail: reis.lucas3@gmail.com

RESUMO

Buscando compreender o impacto das práticas visuais na historicidade contemporânea, este texto estuda algumas imagens produzidas no Brasil de 2021: registros do incêndio da Cinemateca Brasileira, a obra de *net-art* *Ditamapa*, o incêndio da estátua de Borba Gato, a depredação do Escadão Marielle Franco e sua posterior restauração. Investigamos como os arquivos visuais desses eventos ajudam a pensar os embates entre as políticas de memória que dão forma à nossa condição histórica, considerando que as imagens não apenas representam a experiência vivida, mas são também agentes produtores de experiências no real.

PALAVRAS-CHAVE: cultura visual; políticas de memória; sintoma; historicidade; monumentalização.

ABSTRACT

Seeking to understand the impact of visual practices in contemporaneous historicity, this article studies some images produced in 2021 Brazil: photographs of the fire at the Cinemateca Brasileira, the net-art work *Ditamapa*, the fire at the Borba Gato statue, the depredation of Marielle Franco Stairwell and its subsequent restoration. We investigate how the visual archives of these events can help us to think about the clashing politics of memory that form our historical condition, considering that images nor only represent the lived experience, but are also productive agents of experiences in reality.

KEYWORDS: visual culture; politics of memory; symptom; historicity; monumentalization.

A vida das imagens: sintomas de historicidade ardente

A experiência histórica é impactada reciprocamente por práticas imagéticas e imaginantes que operam no decurso do tempo. Enquanto os modos de ver e interagir com imagens são ontologicamente ligados à experiência histórica de um regime de visão, as práticas visuais afetam agudamente a própria *historicidade*² articulando imaginários coletivos, formas de cognição do mundo, projetos de memória e regimes de verdade (SCHIAVINATTO; COSTA, 2016).

Uma reflexão sobre a historicidade das imagens e sua agência histórica não poderia considerá-las meros suportes de representação da experiência: elas são entidades *construtoras de experiência*, permitindo acessar eventos e práticas na realidade, estabelecendo identidades coletivas, gerindo violências simbólicas, agindo como interfaces de conflitos sociais, projetando desejos na arena pública e difundindo “valores formados no inconsciente coletivo, político de seus espectadores” (MITCHELL, 2005, p. 105, trad. minha).

O século XXI experiencia uma intensa alteração dos processos de produção, circulação e consumo de imagens: sob a influência da ubiquidade das redes e da digitalização da cultura, as imagens são convertidas em novos espaços de sociabilidade onde reivindica-se o “direito de projeção do sujeito na tela, subvertendo os modos de fazer (enquadrar, editar, sonorizar), mas também os modos de olhar, de ser visto e supervisionado.” (BEIGUELMAN, 2021, p. 33).

Esse horizonte cultural torna-se ainda mais complexo pelo “presentismo”³ que marca a experiência histórica desde o final dos anos 1980, o qual teria se

² Compreende-se aqui a historicidade como “forma da condição histórica, a maneira como um indivíduo ou uma coletividade se instaura e se desenvolve no tempo” (HARTOG, 2013, p. 12).

³ O conceito de “presentismo” descreve a experiência temporal de um presente perpétuo, ubíquo e onipotente, imposto como único horizonte possível da experiência histórica diante

potencializado no início do século XXI pelas dinâmicas de produção e arquivamento de imagens em curso na cultura digital: o presente absoluto das redes recusa a fluidez do tempo histórico, registrando e copiando acontecimentos como uma incalculável massa de dados, acumulada e esquecida em processos incessantes de armazenamento, modificando drasticamente o próprio estatuto da própria memória na era digital⁴.

Considerando a importância das práticas visuais na formação da condição histórica de cada época somos levados a nos questionar como operar heurísticamente com elas no olho de uma experiência vertiginosa que registra e replica continuamente fragmentos da experiência, multiplicando imagens à exaustão, de modo que a intensidade de seu tráfego nas redes acaba por torná-las “invisíveis e anestésicas” (BEIGUELMAN, 2021, p. 30), operando uma “neutralização da dor” e um “esvaziamento da história pela banalização de imagens” (*Ibidem*, p. 158) no coração de uma experiência temporal tão fluida, célere e móvel que, paradoxalmente, é experienciada como estagnação, ausência de passado e permanência da transitoriedade (HARTOG, 2013).

Contra a quantificação de arquivos que esfacelam a memória, “como ampliar o volume qualitativo do conteúdo midiático” (BEIGUELMAN, 2021, p. 35)? Como restituir às imagens replicadas sua força bruta de acontecimento, fazendo operar sua *estética* contra a *anestesia* do fluxo? Como dar legibilidade histórica a um arquivo visual que se (re)produz ininterruptamente, ameaçando desmembrar “a compreensão histórica em virtude do seu aspecto de

do esfacelamento do ideal de progresso a partir da década de 1980. (HARTOG, 2013; LORENZ, 2014)

⁴ Giselle Beiguelman afirma que “essa abordagem cenarizada do passado [...] tende a transformar o momento em monumento ao presente que não foi. Por um lado, vivemos um estado de overdose documental, registrando compulsivamente nosso cotidiano. Por outro, submergimos na impossibilidade de acessar a memória, atrelados à lógica das *timelines* que se ordenam nas redes sociais, sempre a partir do mais atual (2021, p. 140)

‘fragmento’” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 144)? Essas são algumas das perguntas cruciais para compreender a historicidade das imagens.

Uma proposta possível para lidar com essas questões seria um *retorno à singularidade das imagens*, como propõem, sob diferentes pontos de vista epistemológicos, os autores Georges Didi-Huberman e W. J. T. Mitchell. Suas propostas para o estudo das imagens visam recuperar a dimensão memorial e afetiva dos arquivos visuais, que poderia fazer emergir “a questão escaldante dos modelos de historicidade postos em prática pelas imagens” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 12) mesmo no coração de uma produção visual entorpecente.

Recuperando as propostas historiográficas de Aby Warburg e Walter Benjamin, o filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman afirma que a temporalidade das imagens não seria simplesmente a da narrativa causal extensiva (característica da história teleológica): a “historicidade específica” dos objetos visuais é marcada pela temporalidade intempestiva, intensiva e paradoxal de memórias anacrônicas decantadas e produzidas na sua materialidade. As imagens, assim, conjugariam diferentes planos temporais sobredeterminados: um passado que se reconfigura em seu corpo, um futuro que se insinua em sua duração e o presente de nosso olhar suspenso capturado por aquela abertura nos tempos; esses planos aflorariam nas imagens como sintomas⁵ de desorientação que apontam para processos culturais de erosão, sedimentação e soerguimento, a serem investigadas pelo historiador disposto a operar uma “arqueologia das imagens” (DIDI-HUBERMAN, 2015a; 2015b).

Nesse sentido, as imagens se configuram como “objetos problemáticos para a historicidade em geral, objetos para abrir a história até ao cerne dos seus

⁵ Seguindo a interpretação freudiana do sintoma que se manifesta em temporalidade deferida (*nachträglich*), Didi-Huberman afirma: “um sintoma nunca sobrevém no momento certo, ele surge sempre a contratempo, tal como uma antiga doença que volta a importunar nosso presente [...] segundo uma lei que resiste à observação trivial, uma lei subterrânea que compõe durações múltiplas, tempos heterogêneos e memórias entrelaçadas.” (2015a, p. 84)

modelos de inteligibilidade bem como dos seus instrumentos de interpretação” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 11) pois a qualidade heterogênea, intempestiva e paradoxal de sua temporalidade exige uma nova gama de procedimentos historiográficos e mesmo uma nova conceituação de história, muito diferente daquela do historicismo clássico — calcado em uma “concepção temporal linear, irreversível e progressiva” (LORENZ, 2014, p. 5, trad. minha).

Para além disso, Didi-Huberman (2015a; 2015b) destaca em sua metodologia uma consideração sobre a *dimensão sofrente* do sintoma como manifestação de um conflito do “inconsciente histórico”. Segundo o autor, o conhecimento visual sobre a história só pode ocorrer verdadeiramente quando se leva em consideração a *ardência das imagens*, os lugares de não-saber onde elas doem e fazem doer no observador, espaço afetivo e desejante onde relampejam memórias recalcadas no processo de transmissão cultural.

Essa consideração sobre a importância da dimensão afetiva das imagens no estudo historiográfico, novamente, vai de encontro com os pressupostos do historicismo clássico, segundo o qual a passagem da memória para história seria como um processo de “resfriamento” do “presente ardente”, que se transformaria em um passado “frio” e “disciplinado” quando os interesses e paixões das testemunhas se extinguem para dar lugar ao olhar distanciado e imparcial do historiador (LORENZ, 2014). As propostas de Didi-Huberman (2015b), pelo contrário, apontam para a candência do passado no presente, revelando o entrelaçamento entre os aspectos afetivos da memória e os aspectos metodológicos da história. A subjetividade do observador-historiador estaria implicada no ato do olhar e algo do processo histórico de transmissão cultural pode cintilar na dimensão afetiva singular que arde no contato com a imagem (DIDI-HUBERMAN, 2015b; 2020).

Em outros termos, o crítico literário e historiador da arte W. J. T. Mitchell também propõe uma consideração sobre os campos afetivos (e libidinais)

construídos pelas imagens, aqui reconhecidas como complexas assemblagens “de elementos virtuais, materiais e simbólicos” (2005, p. xiii, trad. minha), apresentando-se na realidade histórica como entes vivos, desejantes e possuidores de agência que se constituem como criaturas paradoxais: simultaneamente concretas e imateriais, “coisas” individuais que se referem a uma matéria específica (*pictures*) e formas simbólicas que se reconfiguram no decurso do tempo (*images*). Segundo o autor, as imagens não poderiam simplesmente ser sujeitas a um estudo retórico ou hermenêutico pois sua intrincada tessitura nas tramas da cultura e sua potente agência na condição histórica pedem outra abordagem: uma *poética* das imagens, um estudo de suas vidas e seus desejos que deslocasse o questionamento sobre “o que *fazem* as imagens” para a pergunta “o que as imagens *querem*?” (*Ibidem*, p. 10, trad. minha).

Segundo Mitchell, dotar as imagens de vida é fundamental para compreender sua ontologia, pois mesmo em culturas modernas e urbanas persiste um estoque de imagens trazidas à vida pela mídia de massa e por subculturas — como nas superstições arcaicas da idolatria, do fetichismo e do totemismo. A crença na vida das imagens irrompe no presente e revela que “não pode haver uma história das imagens sem uma noção do que há de persistente nelas”, sem questionar “onde, como e que tipo de vida elas tomam para si, e como as pessoas respondem a essa vida” (MITCHELL, 2005, p. 127, trad. minha).

Um dos principais sintomas dessa vitalidade se evidencia na capacidade de as imagens criarem e darem vazão a angústias coletivas, manifestando-se socialmente como pontos de mal-estar cultural e atrito entre ideologias, ativando embates, muitas vezes violentos, na esfera pública. Segundo Mitchell (1994; 2005), não seria possível curar totalmente esses sintomas reconhecidos nas

“imagens animadas”, apenas compreender sua sintomatologia para poder elaborá-los, tornando-os menos patológicos e danosos à sociedade⁶.

Para Mitchell e Didi-Huberman, portanto, submeter as práticas visuais a uma explicação puramente racional dentro de um quadro interpretativo não seria efetivo para a compreensão histórica delas, seria é necessário dar ouvidos à extensão de seu *páthos*. É na *dimensão ardente do desejo* que esses autores reconhecem um novo modo de se apreender a historicidade das imagens e o conhecimento ao qual elas podem dar lugar: na *dimensão da aparição afetiva* (que atinge o observador subjetivamente como um não-saber emergente de um tempo profundo), na *dimensão sofrente e intempestiva* (que irrompe no fluxo dos tempos revelando as manifestações inconscientes e anacrônicas da história), na *dimensão angustiante* (que revela a agência das práticas visuais na cultura).

Didi-Huberman afirma que só seria possível dar forma à experiência inscrita nos arquivos visuais e fazer emergir sua legibilidade histórica realizando uma *suspensão*, uma paragem diante da imagem capaz de criar um entremeio capaz de lhe restituir sua singularidade radical como *acontecimento*. Assim, o olhar para as imagens não poderia ser considerado como algo simples ou imediato, visto que o modo como se “olha, descreve e compreende uma imagem é, no fim das contas, um gesto político” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 106) reiteradamente construído pelo observador crítico. Para que a imagem se torne legível é preciso parar diante dela, respeitar sua materialidade, olhá-la repetidamente e se permitir ser olhado por ela, criando um espaço crítico no qual a memória e a história podem se manifestar (DIDI-HUBERMAN, 2015a; 2015b).

⁶ A teoria da imagem de W.J. T. Mitchell recupera as propostas iconológicas de Erwin Panofsky para abordar o ícone como uma “memória reprimida que continua retornando como um sintoma incontrolável” (1994, p. 24); nesse sentido, sua iconologia operaria uma “síntese diagnosticadora” desses sintomas como “símbolos culturais” encontrados “na cena primária do reconhecimento e do acolhimento visual” (*Ibidem*, p. 30, trad. minha).

Nesse sentido, o autor propõe também um retorno à “*fenomenologia da imagem*”: um olhar para aquilo que o processo de produção imagética deixa inscrito, como traço, na matéria da imagem, indicando as condições de sua produção enquanto acontecimento no real, condições nas quais os arquivos visuais adquirem a capacidade de “transmitir uma experiência e um ensinamento” (BENJAMIN, 1931 *apud* DIDI-HUBERMAN, 2015b, p. 306). Seria possível, assim, transcender a dimensão icônica das imagens como simples representações de eventos para atingir sua dimensão testemunhal de inscrições afetivas, rastros psíquicos, impressões originárias de memórias.

Entretanto, a sintomatologia das imagens só pode adquirir sentido quando elas são organizadas em uma *montagem* que aproxima as práticas visuais, permitindo-lhes iluminar umas às outras num processo de reelaboração constante que faz emergir modelos de significação sintomal. Assim, o “conhecimento pela montagem” se apresenta como um novo modelo historiográfico que respeita uma concepção temporal não-linear e não-progressiva, permitindo a emergência do saber excêntrico (descentrado, em constante reformulação) das imagens ao colocá-las em choque constante e reposicioná-las incessantemente no espaço plástico do tempo histórico para melhor compreender sua agência (DIDI-HUBERMAN, 2011; 2015a; 2015b; 2020).

Este texto realiza a montagem de algumas imagens produzidas no Brasil de 2021: registros visuais de conflagrações (os incêndios da Cinemateca Brasileira e da estátua de Borba Gato), obras de arte interativas (o *Ditamapa*, de Giselle Beiguelman e Andrey Koens) e registros da depredação e reconstrução de uma homenagem política (o escadão Marielle Franco). Em todas elas se reconhecem configurações de uma *memória em chamas*: um passado candente se atualiza nas imagens e aflora em suas superfícies como lembrança, seja na figura do fogo que destrói e ressignifica lugares de memória ou nos “avisos de incêndio” que alertam para os perigos no presente. Simultaneamente recolhidas em montagem

e questionadas em suas singularidades, essas imagens possibilitam pensar certos acontecimentos na dimensão ontológica de sua existência histórica, aproximando e contrastando diferentes projetos de memória e esquecimento que disputam visibilidade na arena pública.

A destruição das imagens: da precariedade como aviso de incêndio

Em sua reflexão sobre a ardência das imagens, Didi-Huberman (2015b) aponta que o sofrimento sentido diante de certos arquivos visuais constitui um sintoma da *memória da destruição* carregada por eles. Essa condição sofrente da visualidade é um bom ponto de partida para pensar as imagens de uma catástrofe que atingiu o patrimônio histórico brasileiro em 2021: o incêndio da Cinemateca Brasileira.

A instituição, criada em 1946 por iniciativa do historiador e crítico de cinema Paulo Emílio Salles Gomes, tem como missão a “documentação, preservação e difusão” da “memória audiovisual” brasileira (MORETTIN, 2021, p. 555) armazenando um acervo de filmes brasileiros, telenovelas, reportagens, equipamentos cinematográficos e documentos. Tendo atravessado um processo de esgotamento desde 2013, quando o Ministério da Cultura interrompeu o aporte de recursos destinado à instituição, a Cinemateca passou por um acelerado abandono pelo Estado ao longo da década de 2010 (MORETTIN, 2021).

Após uma série de imbróglis administrativos, acelerados pela gestão cultural destrutiva do governo Bolsonaro, a instituição foi fechada em agosto de 2020: seu corpo técnico foi demitido sem o pagamento das rescisões e dos salários atrasados, suas duas unidades foram fechadas, tornando o acervo inacessível aos cuidados das equipes especializadas que garantiriam sua segurança contra a deterioração (MORETTIN, 2021).

Desde o fechamento, diversos ex-funcionários, artistas, pesquisadores e cidadãos manifestaram os perigos dessa situação de abandono. Seus avisos foram ignorados pelo governo, negligência que culminou no incêndio da sede da instituição localizada na Vila Leopoldina em 29 de julho de 2021. O incêndio carbonizou cerca de “quatro toneladas de documentação relativa às políticas públicas para o setor cinematográfico no Brasil”, “parte do acervo textual do cineasta Glauber Rocha” e filmes realizados por estudantes da ECA-USP, para além de destruir o espaço dedicado a “abrigar o Museu do Cinema Brasileiro, o Centro de Referência Audiovisual (CRA)” (MORETTIN, 2021, p. 559) e dois depósitos climatizados que atuariam como um novo arquivo de filmes.

Em um dos arquivos visuais do ocorrido, uma equipe jornalística realiza ao vivo a cobertura aérea do incêndio: a câmera descreve um movimento circular em torno do galpão, por vezes se aproximando das chamas com um *zoom*, por vezes se afastando do fogo para mostrar, em plano geral, o estado do restante da unidade e o recém-chegado caminhão do corpo de bombeiros⁷. Tensiona-se na imagem a luz ofuscante do fogo com as sombras noturnas que se espalham pelo restante da região —o caminhão, na penumbra, só se reconhece pela luz dos giroflexes e pelas informações dadas pelo repórter na narração.

Diante do fogo, um tom quente se espalha pela superfície da imagem, como se ela fosse consumida pelo calor do fenômeno capturado e ardesse junto ao prédio, sensação reforçada pelo branco incandescente que domina o centro da figura, saturação de luz pura emanada pelo incêndio e convertida em inscrição videográfica pelo sensor eletrônico da câmera. Sintomaticamente, *a imagem queima* diante dos olhos do espectador, indiciando, na materialidade de sua tomada, a experiência do incêndio ali impressa: a luz que está destruindo um arquivo de imagens é a mesma que está produzindo outro arquivo visual.

⁷ Disponível em: <https://youtu.be/0yo2t6ODzIY>. Acesso em 7 dez. 2022.

O observador crítico que se suspende diante dos registros desse incêndio poderia ver emergir nelas a recordação de outro desastre que acometera o patrimônio histórico do país três anos antes, em termos muito semelhantes: o incêndio do Museu Nacional. A lembrança desse evento aflora nas imagens do acontecimento de 2021 pois se reconhece, em ambos, as centelhas de um mesmo fogo: a chama do descaso governamental (MORETTIN, 2021).

Como demonstrou a pesquisadora Rosany Bochner (2018), conflagrações como essas não são eventos isolados no Brasil, pois a negligência estatal com o patrimônio histórico do país, bem como a precarização de suas instituições culturais, vem de longa data: diversas instituições científicas e culturais brasileiras padeceram de incêndios nos últimos 70 anos. Segundo a autora, “o que há de comum em todos esses eventos é o descaso das autoridades responsáveis pelo financiamento que garanta a guarda, a preservação, o acesso e a segurança dos acervos.” (2018, p. 246). Era esse o sentido de vários dos avisos diante do fechamento da Cinemateca em 2020: “Estamos correndo o risco de viver um novo Museu Nacional. É uma tragédia anunciada”, alertou Roberto Gervitz, cineasta organizador do movimento SOS Cinemateca (O GLOBO, 2021, s.p.).

Essa condição de “tragédia anunciada” faz recordar a definição de *catástrofe* apresentada por Walter Benjamin: “ter perdido a oportunidade” no “momento crítico” em que há “a ameaça de o *status quo* ser mantido” (2009, p. 517). Segundo Benjamin, quando os momentos do curso da história emergem no presente, vê-se a imagem do passado arder como um “aviso de incêndio” diante da cadeia amontoada de eventos trágicos; a verdadeira catástrofe seria deixar passar a oportunidade de agir sobre essa imagem, permitindo que as coisas continuem do mesmo modo e deixando o alerta virar cinzas ao invés de despertar, com ele, centelhas de esperança (BENJAMIN, 2009; 2012; LÖWY, 2005).

Eis a catástrofe da Cinemateca: repetidamente viu-se cintilar a imagem do fogo que voltaria a se acender em 2021, a tragédia se anunciava na história nacional e na trajetória da própria instituição⁸, mas infelizmente sobreveio a inação do governo e o desastre evitável se consumou. Em certa medida, seria possível afirmar que o reiterado descaso do estado com o patrimônio público constitui um projeto de memória marcado pela política do esquecimento: um “*memoricídio*” — termo recuperado pela artista-pesquisadora Giselle Beiguelman (2019) para descrever o incêndio do Museu Nacional —, o aniquilamento de um pedaço do conhecimento do mundo com “intenção deliberada de destruir todos os traços de existência cultural e histórica de uma nação em um determinado território” (GRMEK, 1991 apud BEIGUELMAN, 2019, p. 216).

Com a queima dos arquivos da Cinemateca e do Museu Nacional, o passado do país torna-se um pouco menos palpável, um pouco menos possível de relampejar diante de nossos olhos. Essas destruições impõem o esquecimento, interrompem “a comunicação entre épocas e gerações” (ASSMANN, 2011, p. 17), implicando a perda de um “repositório de conhecimento partilhado” (*Ibidem*). Diante da incineração material desses rastros restam apenas os traços do acontecimento de sua destruição: os arquivos visuais que registram o evento, sujeitos da experiência que testemunham a catástrofe da produção de lacunas.

Entretanto, esses registros também podem configurar um perigo à historicidade do evento: se a imagem da catástrofe é sempre precária e insuficiente diante do acontecimento, há sempre o risco de se tentar atingir uma totalização do evento pela produção imagética em torno dele (DIDI-HUBERMAN, 2020). Beiguelman (2019) descreveu o incêndio do Museu Nacional como um “*telememoricídio*” no qual o evento aniquilador de memória fora registrado e replicado nas redes ao mesmo tempo em que acontecia, o que

⁸ É importante destacar que o incêndio de 2021 foi o quinto da história da Cinemateca, que já fora atingida pelas chamas em 1975, 1969, 1982 e 2016 (BOCHNER, 2018).

ampliou “a reverberação de sua potência traumática” (p. 215) ao mesmo tempo em que surtiu um efeito anestésico em relação ao acontecimento.

Seria possível reconhecer algo parecido na produção simultânea de imagens sobre o incêndio da Cinemateca. Documentando a barbárie, os registros visuais dos incêndios utilizam a luz do fogo para imprimir o desastre nos seus suportes. Arquivando a destruição do arquivo e escrevendo a história da pulsão de morte resultante da violência do descaso público, eles permitem ao acontecimento passado emergir, de forma crítica, no presente: são potências de imaginação da catástrofe. Mas para que essa imaginação tenha verdadeira potência é preciso olhar com cuidado para os arquivos, interroga-los em sua singularidade, construindo *junto* a eles o olhar para o acontecimento histórico, compreendendo que eles não podem captura-lo em sua totalidade (DIDI-HUBERMAN, 2015b; 2020; BEIGUELMAN, 2019).

A proliferação das imagens: memórias saturadas, esquecimentos impostos

Enquanto o patrimônio da Cinemateca Brasileira é vítima de um esquecimento comandado pelo descaso, outras memórias são impostas de forma honorífica no corpo da cidade, como lembra o projeto *Ditamapa*, lançado em 2021 por Giselle Beiguelman e Andrey Koens⁹. Nesta obra de *net-artivismo*, os artistas-pesquisadores elencam “ruas, avenidas, pontes, viadutos e escolas” portadores do nome de militares que assumiram a presidência após o golpe de estado de 1964, demarcando no mapa do país a posição das homenagens com marcadores vermelhos e alaranjados, pequenos “avisos de incêndio”.

⁹ Disponível em: <https://ditamapa.desvirtual.com/pt/>. Acesso em 7 dez. 2022.

Os endereços do *Ditamapa* são descritos no site do projeto como "lugares da memória da ditadura"¹⁰ inscritos em espaços difusos e cotidianos, "sulcos da passagem do tempo e dos acontecimentos" que "enunciam, pelos seus nomes, a presença dos fantasmas do autoritarismo e as formas pelas quais essa presença foi naturalizada no nosso presente", revelando "uma geografia da memória do poder" (BEIGUELMAN, KOENS, 2021).

Quando se interage com o *Ditamapa*, aumentando a imagem e expandindo sua cartografia, nota-se a emergência de mais marcadores: o antes infértil plano cinza do mapa se revela, a cada clique, *saturado* de uma memória que homenageia a brutalidade da ditadura. O processo de atualização constante do projeto inclui os próprios usuários-cidadãos, que podem enviar na aba "Colabore" sugestões de endereços a serem incluídos no mapa. A obra também permite "filtrar por ditador" a geografia do país para descobrir o conjunto de topônimos associados a cada uma dessas figuras, conectando-se ao Google Street View para mostrar imagens desses lugares como "postais do atraso" que "em conjunto, permitem ver os escombros do Milagre Brasileiro e as ruínas do nosso presente" (*Ibidem*).

Se a saturação da memória pode atuar, no presente, como figura de esquecimento (ROBIN, 2016), o *Ditamapa* mostra como ocorre, em relação à ditadura militar, a imposição de uma lembrança encobridora inscrita no corpo da cidade que significa, paradoxalmente, a imposição de um apagamento da

¹⁰ Os artistas recuperam aqui a noção de *lugares de memória* apresentada na década de 1980 pelo historiador francês Pierre Nora, que reconhecia na emergência da cultura da memória as consequências de um esfacelamento da tradição nacional, diante do qual se estabelecem espaços de inscrição "onde a memória se cristaliza e se refugia" (NORA, 1993, p. 7). Esses "marcos testemunhas de uma outra era" (p. 13) — como museus, arquivos, monumentos, santuários, comemorações, festas — ancoram e condensam práticas sociais e históricas, permitindo reconstituir "um passado sem lacuna e sem falha" (*Ibidem*, p. 10), obrigando os indivíduos "a se lembrar e a reencontrar o pertencimento, princípio e segredo da identidade" (*Ibidem*, p. 18). Apesar de sua importância seminal, as propostas de Nora foram amplamente revistas e criticadas por historiadores e teóricos da memória, especialmente no tocante ao enraizamento do conceito de lugar de memória "em uma visão nostálgica do passado nacional que é incorporada na ideia de declínio [...] da nação" (LORENZ, 2014, p. 12)

memória dos horrores perpetrados pelos portadores desses nomes. Como argumenta a filósofa Jeanne-Marie Gagnebin (2010), as políticas de memória e esquecimento impostas na “reconciliação extorquida” promulgada pela Lei da Anistia produzem no presente nacional “relações de ignorância, indiferença e medo” (p. 177) como efeito de uma narração do passado impositora de amnésia. Assim, narrativa que se recusa à elaboração força o apagamento dos crimes de Estado — as torturas, a retirada de direitos civis, a morte e o desaparecimento de centenas de cidadãos.

Seria possível argumentar que a onipresença dos nomes de ditadores, naturalizados na toponímia nacional, resulta em uma *monumentalização* do passado, como descrita pelos pesquisadores Claudio Lincopi e Ivette Vásquez (2021): busca-se apagar a complexidade da história, dando lugar ao estabelecimento de purezas, visões inequívocas, santificações de figuras heroicas e naturalizações da cultura nacional; ao ser esculpido e massificado por esse processo, o passado perde sua presença e sua visibilidade, tendo seu potencial disruptivo neutralizado em favor da grande narrativa nacional.

A injunção a lembrar de forma honrosa os perpetradores da violência ditatorial naturaliza na experiência urbana a sua posição como heróis na história do país. A sacralização desta memória produz, como efeito, um silenciamento e um descrédito das necessárias tentativas de contestação da narrativa oficial — “é pelo memoricídio e pela construção de um outro território físico e simbólico, que se forja desde a ideia de uma ‘ditabranda’ até a ilusão de que este foi um período positivo e melhor.” (BEIGUELMAN, *apud* MENA, 2021). Esse panorama nos permite balizar as considerações do filósofo Paul Ricoeur (2007) sobre os modos pelos quais o trabalho de *narrativização de memória* pode levar a uma *ideologização do passado* — forma de “distorção da realidade, de legitimação do sistema de poder, de integração do mundo comum por meio de sistemas simbólicos imanentes à ação” (p. 95) — na qual estratégias de esquecimento (evitamento,

evasão, fuga) são enxertadas, não raramente fazendo com que certos agentes sociais oprimidos sejam despossuídos de seu poder de contar a si mesmos, impedidos de partilhar sua experiência.

Entretanto, a memória impedida pode irromper na condição histórica contemporânea. Passado recalçados retornam na superfície do presente sem que o notemos, surgindo como “fantasmas, duplos, objetos, rostos, símbolos” que “continuam a nos assombrar e a determinar com uma paixão às vezes incomensurável nossas trajetórias intelectuais, nossas tomadas de posição, nossos afrontamentos” (ROBIN, 2016, p. 22). Nesse sentido, é inegável a referência do *Ditamapa* “às recorrentes manifestações públicas pela volta da ditadura e pela intervenção militar no Brasil, além de homenagens a torturadores e ameaças de retomada do AI-5” (BEIGUELMAN *apud* MENA, 2021), bem como à instrumentalização dessa memória honorífica pelo presidente Jair Bolsonaro¹¹.

Como “exercício de tensionamento do real” (BEIGUELMAN, 2021, p. 12), a cartografia do poder realizada pelos artistas-ativistas atua como uma interface entre realidade e virtualidade, que aponta com “avisos de incêndio” para os locais onde se inscreve uma memória que se atualiza nas práticas políticas do presente nacional. Em sua dimensão interativa, o mapa deseja ser investigado e ser expandido em sua dor; em suas formas de atualização, ele convida os cidadãos a registrarem criticamente sua experiência urbana. Contra toda pacificação do passado traumático, o *Ditamapa* posiciona os seus usuários diante da glorificação da violência, apontando para a historicidade da geografia do país

¹¹ Como argumenta a historiadora Caroline Bauer (2020), Jair Bolsonaro se insere em uma “comunidade de memórias” que elabora e transmite um relato honorífico sobre o passado da ditadura militar, instrumentalizando politicamente a memória social sobre esse período para reforçar uma determinada identidade nacional e responder “à crise institucional, econômica, política e social vivida no Brasil” (p. 174). É o que se nota em sua saudação ao torturador Carlos Alberto Brilhante Ustra na sessão da votação do *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff (2016) e em sua determinação oficial pela comemoração do golpe militar de 1964 em seu primeiro ano na presidência (2019).

em suas cicatrizes infectas e ardentes, memórias de uma “ferida histórica”¹² irreconciliada que nunca pôde se fechar.

A ofensa das imagens: espetáculos de desfiguração

O *Ditamapa* permite refletir sobre a atuação da memória pública na manutenção de uma “relação representativa do presente com o passado” (RICOEUR, 2007, p. 100), apontando para a condição histórica contemporânea como um “regime de existência colocado sob o signo do passado como não sendo mais e tendo sido” (*Ibidem*, p. 294). Os aspectos políticos dos deveres de memória e dos projetos de monumentalização do passado tornam-se ainda mais complexos quando voltamos nosso olhar para os mitos fundadores do país, nos quais se baseiam as identidades nacionais¹³. Narrativas fundadoras enunciam tensões e angústias que recorrentemente encontram vazão no campo de batalha das visualidades, onde certas imagens despertam embates na arena pública. É o que reconhecemos na trajetória do monumento a Borba Gato, localizado na cidade de Santo Amaro.

Em 1963, o escultor Júlio Plaza foi comissionado para construir uma estátua do bandeirante Manuel de Borba Gato como forma tardia de celebração do quarto centenário da então cidade de Santo Amaro. Resultou da encomenda um monumento de 13 metros, composto de concreto, basalto e mármore, que representa Borba Gato como “figura imperativa” que toma a “postura hierática”

¹² O conceito de “ferida histórica” se refere aos resultados de injustiças históricas causadas pelas ações do Estado mas nunca reconhecidas como injustas pelos perpetradores; esse não-reconhecimento de uma verdade histórica tende a afetar diretamente a memória coletiva das vítimas, gerando angústias coletivas. (LORENZ, 2014)

¹³ Como afirma Ricoeur, “aquilo que celebramos como acontecimentos fundadores são essencialmente atos violentos legitimados posteriormente por um estado de direito precário. A glória de uns foi humilhação para outros. À celebração, de um lado, corresponde a execração, do outro. Assim se armazenam, nos arquivos da memória coletiva, feridas simbólicas que pedem uma cura.” (2007, p. 92)

do “guardião às portas do bairro habitado por seus descendentes”, destacando a “liderança e heroicidade bandeirista” (RAHME, 2021, p. 144).

A cenografia do monumento lhe confere ampla visibilidade no espaço urbano, atuando discursivamente como forma de glorificação da narrativa nacional fundadora em torno da qual se organiza esse lugar de memória — as bandeiras como estabelecedoras da ordem identitária paulista (COSTA; CAMPOS, 2019; RAHME, 2021). Assim, a estátua “consolida a cenarização permanente do passado” (BEIGUELMAN, 2021, p. 140), oferecendo como espetáculo público a memória narrativizada (e ideologizada) do mito fundador.

Segundo Lincopi e Vásquez (2021), projetos de memória que monumentalizam o passado colonial recorrem em toda a América Latina. Esses “rituais patrióticos” de monumentalização marcam o corpo das figuras “notáveis” como origem da identidade nacional, apagando do corpo coletivo da nação qualquer marca das populações não-brancas vitimadas por eles. Isso promoveria uma homogeneização da configuração cultural latino-americana sob o signo das elites que proclamam um “*ethos* da branquitude” (p. 3, trad. minha).

Entretanto, os sentidos dos monumentos não são fixos: a estátua de Borba Gato despertou desde sua construção uma série de debates, que incluíam críticas à sua configuração estética (reconhecida como “cafona” ou “*kitsch*” por alguns) (RAHME, 2021) e ao projeto de “falseamento” da memória relativa à figura do bandeirante — que transformava o “predador de homens”, responsável pela escravização e venda de indígenas, em “herói destemido ao qual se deveria a extensão das fronteiras do Brasil” (COSTA; CAMPOS, 2019, p. 50). A estátua recebeu em 2015 e 2016 manchas de tinta e pichações críticas às bandeiras e, em 2020, foi um dos alvos de uma intervenção artística na qual “crânios foram colocados ao lado de monumentos de bandeirantes para ressignificar a história de São Paulo” (TOMAZ, 2022). Em 24 de julho de 2021 foi novamente palco de

embates, quando o grupo Resistência Periférica convocou pelas redes sociais um protesto que culminou no seu incêndio.

A ação parece ter sido inflamada por uma série de atos de insubmissão contra a opressão social que ocorriam desde 2020, quando se reacendeu o debate sobre a monumentalização do passado escravagista diante da derrubada de estátuas na Europa e nos Estados Unidos em uma série de protestos antirracistas disparados pelo assassinato de George Floyd. Nesse processo de “desmonumentalização”¹⁴, a insurreição contra a violência policial desencadeou discussões sobre a inscrição da memória honorífica de figuras coloniais e escravocratas no corpo das cidades (RAHME, 2021; LINCOPI; VÁSQUEZ, 2021).

Em um de seus estudos sobre as ansiedades sociais manifestadas em práticas visuais, W. J. T. Mitchell (2005) discorre sobre as “imagens ofensivas”, figuras que ativam no público reações de rejeição, ojeriza e violência, sendo “recorrentemente tratadas como objetos materiais e sujeitas ao abuso físico” (p. 125, trad. minha) por estratégias de desfiguração, ocultamento e aniquilamento. Se os monumentos integram um discurso de poder, visando condicionar como espetáculo a estrutura e a forma da memória pública (BEIGUELMAN, 2019; LINCOPI; VÁSQUEZ, 2021), eles podem também ser reconhecidos como “imagens ofensivas” no decurso histórico das transformações culturais, especialmente quando os agentes sociais “despossuídos” se reapropriam das formas de narrar a história, realizando atos iconoclastas para tornar visíveis os

¹⁴ Lincopi e Vásquez (2021) descrevem a “desmonumentalização” como um processo que permite “observar a história com suas feridas” (p. 2, trad. minha), através de uma série de atos de ruptura com a memória fundante que desestabilizam “políticas de identidade materializadas no afazer do patrimônio cultural” (*Ibidem*, p. 3), ressaltando as crises da narrativa nacional homogeneizada e desvelando “o peso da continuidade colonial no presente, onde os corpos marcados por velhos estigmas de diferenciação/desigualdade buscam caminhos para se fazerem voz pública e política” (*Ibidem*). É a tomada de uma nova posição dos marginalizados na história que se nota na faixa estendida diante da estátua de Borba Gato no início do incêndio: “Revolução Periférica – a favela vai descer e não vai ser carnaval” (TOMAZ, 2022).

motivos, culturalmente naturalizados, daquilo que é coletivamente considerado ofensivo para parte da população (MITCHELL, 2005).

Nesse sentido, a investida contra a estátua de Borba Gato poderia ser lida como uma “ofensa à imagem” do colonizador e à própria narrativa fundadora. É um ato de *desfiguração* do lugar de memória naturalizado, capaz de ajudar a entender a condição histórica de sua ofensividade ao apresentar “sua aparência de um novo modo, que é ofensivo à imagem e ao que ela representa” (MITCHELL, p. 132, trad. minha). É o que se nota em uma fotografia de Gabriel Schlickmann que registra o evento [Ilustração 1]: as chamas do incêndio e sua densa fumaça emolduram o lado esquerdo da estátua, reenquadrando sua visualidade privilegiada no espaço público e tensionando a posição impávida da figura representada: sua “postura hierática”, que se crê retirada do questionamento histórico, choca-se com potente o evento de sua desfiguração. De modo quase literal, a imagem revela um passado petrificado que é questionado pelas ardências do presente.



Ilustração 1: Borba Gato em chamas. Fotografia digital de Gabriel Schlickmann.

Mitchell (2005) aponta também que o processo de encenação e enquadramento das revoltas contra imagens ofensivas pode ser marcado pelos “excessos teatrais” da quebra, da queima e da mácula, tornando o próprio gesto da ofensa uma *imagem espetacular*. Copiosamente registrado por câmeras digitais e reproduzido para os olhos do público nas mais diversas redes sociais, o incêndio de Borba Gato parece seguir essa lógica. Enquanto espetáculo midiático, ele não é apenas representado em práticas visuais: é produzido para elas, realiza-se desejando ser assistido massivamente nos vídeos e fotografias que circularão nas redes ao longo do tempo. As imagens do incêndio, assim, condicionam o próprio acontecimento, que é *consumado* e *consumido* como imagem virtual.

Se a cenografia do monumento lhe confere lugar de destaque, colocando seu olhar acima da cidade como se ele fosse subtraído do debate público, a hipervisibilidade digital do incêndio é capaz de criar um efeito estranhamento em relação a essa memória imposta: desestabiliza o pacto entre “rememoração, memorização e comemoração” (RICOEUR, 2007, p. 98) que o monumento-espetáculo estabelece no espaço público, instituindo pelo protesto-espetáculo uma nova dinâmica de memória em torno da estátua, perpetuada no processo de circulação e arquivamento dos registros do evento nas redes.

Entretanto, a dimensão espetacular do evento é também espaço de vulnerabilidade política: os registros visuais do acontecimento foram utilizados como indícios judiciais para culpabilizar legalmente os realizadores do protesto¹⁵, o que aponta para as profundas conexões entre espetáculo e vigilância que operam nas políticas digitais das imagens (BEIGUELMAN, 2021). Ao mesmo tempo, como nos “telememoricídeos” citados acima, a replicação incessante do evento nas redes pode surtir o efeito anestesiante de repetição quando se deixa

¹⁵ Foi a partir da análise de imagens do evento que “a polícia conseguiu identificar a placa do caminhão usado para levar os pneus” permitindo chegar ao motorista “que depois informou os nomes dos manifestantes” (TOMAZ, 2022)

sucumbir à banalização de suas imagens sem considerar a verdadeira complexidade das dimensões históricas do acontecimento.

A guerra das imagens: disputas pela memória no espaço público

Como ato “desmonumental”, o incêndio de Borba Gato visa a uma possibilidade de renovação, uma abertura para a elaboração do passado traumático, indicando a complexa historicidade do objeto e a difícil memória carregada por ele. É importante considerar que a possibilidade desse novo olhar pode ser incômoda para grupos cuja identidade se estratifica sobre a referência ao passado mítico. Os jogos de iconofilia e iconofobia, aqui, permitem revelar a fragilidade das identidades históricas coletivamente proclamadas, ideologicamente marcadas por um “caráter puramente presumido, alegado e pretenso” (RICOEUR, 2007, p. 94) em perpétua tensão com o Outro percebido como ameaça, que deve ser eliminado do relato histórico para que se mantenha a pretensa homogeneidade identitária da nação (LINCOPI; VÁSQUEZ, 2021).

Em resposta direta ao ato na estátua de Borba Gato, o escadão Marielle Franco foi depredado na semana seguinte ao incêndio. Alvo das milícias, a vereadora do PSOL Marielle Franco foi executada a tiros junto com o motorista Anderson Gomes em 14 de março de 2018, no Rio de Janeiro, quando retornava do evento “Jovens Negras Movendo as Estruturas”. Em sua homenagem foi aplicado um lambe-lambe com a sua fotografia na escadaria entre as ruas Cristiano Viana e Cardeal Arcoverde, em São Paulo — projeto de “fotografia expandida” do muralista Raul Zito. Diferentemente de Borba Gato, o olhar de Marielle não se coloca acima da cidade: sua cenografia se inscreve nos gestos cotidianos da paisagem urbana, partilhando da trajetória diária dos cidadãos.

Em 30 de julho de 2021, a intervenção amanheceu vandalizada [Ilustração 2]: um jorro de tinta vermelha cobria seu rosto, além de ter sido pichada uma

imagem fálica sobre seus lábios e, sob seu queixo, fizeram-se duas inscrições: “666” e “Viva Borba Gato” (CARDOSO, 2021). No mesmo dia, o Monumento a Carlos Marighella, localizado na alameda Casa Branca, amanheceu manchado com tinta vermelha da mesma tonalidade daquela encontrada no Escadão Marielle Franco (CARDOSO, 2021).



Ilustração 2: Escadão Marielle Franco depredado. Fotografia digital de Zanone Fraissat. Fonte: *Folha de São Paulo* (CARDOSO, 2021).

Estas duas depredações revelam uma batalha de narrativas, uma disputa pela memória na cidade, que se converte em uma “guerra de imagens” (LINCOPI; VÁSQUEZ, 2021). A desfiguração do monumento que homenageia um colonizador branco escravagista teve como resposta direta a depredação das homenagens a duas figuras políticas não-brancas, dois símbolos de resistência ao processo de opressão que foram brutalmente vitimados pela violência miliciana (no caso de Marielle) e pela militar (no caso de Marighella).

Em sua dimensão de resistência, a fotografia de Marielle Franco inscrita no corpo urbano torna-se para certos grupos conservadores também uma *imagem ofensiva* que, no momento de fragilização das narrativas fundantes, é agredida

como forma de reestabelecer a frágil memória imposta. Assim, contra a contestação da história oficial, retorna o gesto fatal do assassinato: maculou-se a figura com tinta vermelha, como se o olho esquerdo de Marielle se cobrisse de sangue novamente, em um memoricídio que reitera simbolicamente sua execução. As marcas de gênero e racialização que se inscreviam no corpo de Marielle também são recuperadas e debochadas pela depredação: a figura fálica se impõe como forma simbólica de violação sexual de seu rosto e o “666” — número bíblico da Besta que integra a simbologia neonazista — recupera a referência à supremacia branca.

A depredação do escadão Marielle Franco atua como resposta direta ao incêndio de Borba Gato. Como na compulsão à repetição — resistência egóica à elaboração do passado que produz uma repetição violenta da cena encoberta (RICOEUR, 2007) —, a pichação e a mácula do Escadão Marielle Franco correspondem a um violento dever de memória encobridora, ofensa assinada com dedicatória-saudação ao objeto de memória afetiva dos depredadores — “Viva Borba Gato” contra “Marielle Presente”.

A sobrevivência das imagens: gestos de resistência, centelhas de esperança

Ao lado da fotografia de Marielle Franco no escadão lê-se uma dedicatória: “Mulher preta, lésbica, papo reto, sorriso no rosto. Marielle presente pra se inspirar, se mexer, pra não esquecer”. O texto ressalta o fato de que essa figura inscrita no corpo da cidade constrói um campo desejante, incorporando um projeto mnemônico de resistência que ameaça a violenta representação do passado imposta pela história oficial. É por esse motivo que a lembrança evocada nesse espaço retorna aos agentes sociais oprimidos como um sinal de sobrevivência *apesar de tudo*, possibilidade de renovação e elaboração do passado.

Para esses agentes, ver a imagem-Marielle receber uma mancha indelével de sangue repetido seria um “aviso de incêndio”.

Foi essa ardência da imagem que impulsionou a revitalização do escadão no dia seguinte à sua depredação: rosto de Marielle, acessível às mãos dos cidadãos, foi restaurado coletivamente em 31 de julho de 2021. Carolina Iara, co-vereadora da Bancada Feminista do PSOL que participou da organização do restauro, afirmou em suas redes sociais: “Vamos arrumar e enfrentar os ataques ao legado de Marielle quantas vezes for necessário. Se querem destruição da imagem e das lutas dela, respondemos com construção” (O TEMPO, 2021, S.P.)

Em um dos registros do processo de restauração, Carolina Iara coloca-se de punho erguido diante da figura remontada [**Ilustração 3**]. Como lembra Didi-Huberman (2014; 2021), o gesto do punho em riste cristaliza em sua fórmula de *páthos* uma longa e complexa história política de resistências políticas e sublevações coletivas, em especial aquelas ligadas às classes populares. É um gesto explosivo em sua historicidade, desejante de comunidade, que convoca à experiência política construindo o objetivo de um “ato de resistência” sobre o sintoma de um “rasgo de sobrevivência”. O punho erguido, assim, recupera o sofrimento dos povos deslocados à periferia da história para transformar a experiência da dor em *chamado à luta*.



Ilustração 3: Carolina Iara no ato de revitalização do Escadão Marielle Franco. Fotografia digital por Felipe Penteado. Fonte: *Instagram*¹⁶.

Apesar de toda a dor da perda de Marielle e *a partir* de todo sofrimento das violências reiteradas à sua memória, a fotografia mira um outro futuro ao articular as duas figuras políticas em um complexo jogo de presente e passado: Carolina Iara faz um gesto de poder e solidariedade para o grupo de pessoas com quem revitalizou o escadão; a imagem-Marielle-Franco volta o olhar para seus revitalizadores e a imagem das duas reunidas transmite a experiência de uma sobrevivência, convidando o próprio observador a resistir com elas.

Como busquei destacar ao longo desse texto, a condição histórica das imagens é sempre marcada por tensões internas: sofrimento e esperança, destruição e sobrevivência, sedução e ofensa, glória e humilhação, imposição e resistência, representação e desfiguração, memória e esquecimento, cultura e barbárie. As propostas de Didi-Huberman e Mitchell para pensar os arquivos visuais em sua historicidade carregam imensa potência crítica justamente por respeitarem essa profunda e irreduzível ambivalência, dando ouvidos ao *páthos* na reflexão sobre o conhecimento ao qual as imagens podem dar lugar.

Enquanto agentes desejantes e desejados, as imagens carregam a lembrança de arquivos tornados cinzas e despertam ofensas na esfera pública,

¹⁶ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CSARJRwLRMn>. Acesso em 15 set. 2022.

articulam projetos de memória e gerem violências, mobilizam ações populares e transmitem ensinamentos. Em sua dimensão sofrente, na qual o sintoma se manifesta como perigo da destruição, elas atingem intimamente o observador que diante delas se suspende, sendo capazes de despertar a reflexão crítica caso ele lhes conceda espaço para o pensamento histórico no gesto político do olhar.

Em certa medida, é também do sofrimento que as imagens, elas próprias testemunhas de acontecimentos e sujeitos da experiência, recebem o dom e o dever de reavivar a esperança. É o que nos mostra a fotografia da revitalização do escadão Marielle Franco: *porque a imagem arde, ela pode despertar centelhas*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**. Campinas: Ed. UNICAMP, 2011.
- BAUER, Caroline. **Usos do passado da ditadura brasileira em manifestações públicas de Jair Bolsonaro**. In: ARAUJO, Valdei (org). *Do Fake ao Fato:(des)atualizando Bolsonaro*. Vitória: Milfontes, 2020. p. 183-204.
- BEIGUELMAN, Giselle. **Memória da amnésia**. São Paulo: Edições SESC, 2019.
- BEIGUELMAN, Giselle. **Políticas da imagem**. São Paulo: UBU, 2021.
- BEIGUELMAN, Giselle; KOENS, Andrey. **Ditamapa: lugares de memória da ditadura**. 2021. Disponível em: <https://ditamapa.desvirtual.com/>. Acesso: 1 set. 2022.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.
- BOCHNER, Rosany. **Memória fraca e patrimônio queimado**. *Reciis*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 3, p. 244-248, jul.-set. 2018. DOI: 10.29397/reciis.v12i3.1611. Disponível em: <https://www.recis.iciet.fiocruz.br/index.php/reciis/article/view/1611/2220> Acesso em: 14 set. 2022.

CARDOSO, William. **Escadão Marielle Franco, em SP, também foi manchado de tinta vermelha**. Folha de São Paulo, jul. 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2021/07/escadao-marielle-franco-em-sp-tambem-foi-manchado-de-tinta-vermelha.shtml>. Acesso: 1 set. 2022

COSTA, Márcia Maria; CAMPOS, Alzira. **A estátua de Borba Gato: memória e identidade de Santo Amaro**. Veredas, v. 2, p. 34-54, 2019. Disponível em: <https://revistas.unisa.br/index.php/veredas/article/view/78>. Acesso: 5 set. 2022

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ao passo ligeiro da serva (saber das imagens, saber excêntrico)**. Lisboa: KKYM, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. São Paulo: Ed. 34, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Falenas**. Lisboa: KKYM, 2015b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. São Paulo: Ed. 34, 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Povo em lágrimas, povo em armas: o olho da história 6**. São Paulo: n-1 edições, 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Pueblos expuestos, pueblos figurantes: el ojo de la historia, 5**. Buenos Aires: Manantial, 2014.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **O preço de uma reconciliação extorquida**. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (orgs.). **O que resta da ditadura**. São Paulo : Boitempo, 2010. p. 177-186.

HARTOG, François. **Regimes de historicidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

LINCOPI, Claudio; VÁSQUEZ, Ivette. **Derribar, sustituir y saturar**. Corpus, [S.I.], v. 11, n. 1, 2021. DOI: 10.4000/corpusarchivos.4560. Disponível em: <https://journals.openedition.org/corpusarchivos/4560>. Acesso em: 27 nov. 2022.

LORENZ, Chris. **Blurred lines: history, memory and the experience of time**. International Journal for History, Culture and Modernity, [S.I.], v. 2, n. 1, novembro de 2014, p. 43-62. DOI: 10.18352/hcm.462. Disponível em: <https://www.ingentaconnect.com/content/doi/22149910/2014/00000002/00000001/art00003;jsessionid=fre0m8tkr441c.x-ic-live-02>. Acesso em: 27 nov. 2022

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin - aviso de incêndio**. São Paulo: Boitempo, 2005.

MENA, Fernando. **Projeto mapeia homenagens à ditadura militar pelas ruas do país**. Folha de São Paulo. Mai. 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2021/05/projeto-mapeia-homenagens-a-ditadura-militar-pelas-ruas-do-pais.shtml>. Acesso em: 07 set. 2022.

MITCHELL, W. J. T. **What do pictures want?: the lives and loves of images**. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.

MITCHELL, W. J. T. **Picture theory**. Chicago: The University of Chicago, 1994.

MORETTIN, Eduardo. **Cinemateca Brasileira - o sequestro e a destruição de nossa memória audiovisual**. Reciis, [S. l.], v. 15, n. 3, 2021. DOI: 10.29397/reciis.v15i3.2449. Disponível em: <https://www.reciis.icict.fiocruz.br/index.php/reciis/article/view/2449>. Acesso em: 25 ago. 2022.

NORA, Pierre. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. Projeto História, São Paulo, n.10, dez. 1993, p.7-28. Disponível em: < <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101/8763>>. Acesso em: 01 set. 2022

O GLOBO. **Cinemateca de São Paulo: especialistas alertavam para risco de incêndio desde o ano passado**. O Globo. Jul. 2021. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/cinemateca-de-sao-paulo-especialistas-alertavam-para-risco-de-incendio-desde-ano-passado-25132679>. Acesso em: 15 set. 2022.

O TEMPO. **Artistas restauram Escadão Marielle Franco, vandalizado com tinta vermelha**. O Tempo, 2021. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/brasil/artistas-restauram-escadao-marielle-franco-vandalizado-com-tinta-vermelha-1.2521224>. Acesso em: 7. dez. 2022.

TOMAZ, Kleber. **Após 1 ano, três acusados de incendiar estátua do bandeirante Borba Gato são julgados em SP**. G1. Set. 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2022/09/08/apos-1-ano-tres-acusados-de-incendiar-estatueta-do-bandeirante-borba-gato-sao-julgados-em-sp.ghtml>. Acesso em: 8 set. 2022

RAHME, Ana Maria. **A derrubada de cada estátua é um apelo**. Revista ARA, [S. l.], v. 10, n. 10, p. 131-157, 2021. DOI: 10.11606/issn.2525-8354.v10i10p131-157. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistaara/article/view/182185>. Acesso em: 1 set. 2022.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Ed. UNICAMP, 2007.

ROBIN, Règine. **A memória saturada**. Campinas: Ed. UNICAMP, 2016.

SCHIAVINATTO, Iara. COSTA, Eduardo. **Cultura visual: apontamentos sobre um campo disciplinar**. In: SCHIAVINATTO, Iara; COSTA, Eduardo (orgs). *Cultura visual e história*. São Paulo: Alameda, 2016. p. 11-31

Recebido em Setembro de 2022.

Aprovado em Novembro de 2022.