

Narrativas de arte pública: falas subalternas e necropolítica na Amazônia

Tatiana Cavalcante Fabem^{1*} 

José Rosa dos Santos Junior² 

¹ Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (Unifesspa) – Brasil

² Instituto Federal Baiano (Ifbaiano) – Brasil

*Correspondência: tatifabem@hotmail.com

RESUMO

O presente estudo, denominado *Narrativas de Arte pública: falas subalternas frente à Necropolítica na Amazônia*, busca perceber como a arte visual e a narrativa contemporâneas promovem um encontro de falas subalternas que se contrapõem à necropolítica do Estado, na realidade pós-colonial amazônica, no sul e sudeste do Pará e em Manaus. A metodologia aplicada no estudo é de caráter qualitativo e bibliográfico. Inicialmente, refletiremos acerca do que é a necropolítica e suas relações indissociáveis com o racismo. Em seguida, o que é Arte contemporânea e Arte pública, e como tais artes aparecem em *Cinzas do Norte* (2005) e no *Monumento das Castanheiras Mortas* (2021), local do massacre de Eldorado dos Carajás, como forma de fala subalterna. Fundamentam o nosso estudo, os pressupostos teóricos cunhados por Fanon (1968, 2008), Spivak (2010), Mbembe (2018), dentre outros.

PALAVRAS-CHAVE:

Necropolítica
Falas subalternas
Literatura e artes visuais
Amazônia
Milton Hatoum
Monumento das
Castanheiras Mortas

SUBMETIDO: 30 de março de 2026 | **ACEITO:** 11 de junho de 2026 | **PUBLICADO:** 31 de julho de 2026
© fólio – revista de letras 2026. **Licença/Licence:** [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Introdução

Este artigo pretende estabelecer uma relação entre o romance *Cinzas do Norte* (2005)¹, de Milton Hatoum, e o *Monumento das Castanheiras Mortas* (1999), construído na Curva do S, no assentamento 17 de abril, em Eldorado dos Carajás, que remete ao massacre de trabalhadores sem-terra nessa região, ocorrido em 17 de abril de 1996. Tanto no contexto histórico em que se passa a narrativa, como no massacre - que deu origem ao monumento dos assentados - a ação do Estado pós-colonial de que fala Achille Mbembe, se faz presente. O referido autor, no ensaio intitulado

¹ A edição adotada neste trabalho foi a de 2010. No entanto a primeira edição da obra veio a público em 2005.

Necropolítica (2018), aborda, entre outras questões, o Estado colonial e pós-colonial, sendo que este último adota as leis do Estado moderno, mas a sua prática política ainda apresenta heranças das práticas cruéis e desiguais dos tempos da colônia. Esse modelo de Estado que se passaria como moderno, mas com práticas violentas coloniais interessa a este artigo, pois é o modelo que corresponderia à realidade amazônica, responsável por tantos massacres ainda hoje.

Arte e narrativa contemporânea: encontro de falas

De início, é preciso explicar o porquê da opção de aproximar um romance e uma obra de Artes visuais. A resposta está no fato de no romance de Milton Hatoum haver um protagonista que é artista visual, e que constrói juntamente com uma comunidade subalterna uma instalação que, na divisão dos tipos de arte contemporânea, poderia ser chamada de arte pública. Já com relação a obra visual feita na curva do S, trata-se também de uma arte pública construída coletivamente como instalação permanente. Mas a aproximação com o romance acaba por se tornar maior quando se tem acesso ao minidocumentário em que há a narrativa sobre o processo de construção daquele monumento.

Desse modo, a aproximação do romance com a obra de arte contemporânea se dá porque, naquele, o protagonista, assim como no monumento às margens da curva do S, monta uma instalação, o *Campo de Cruzes*, também em trabalho coletivo com a comunidade subalterna, mais exatamente ribeirinhos que haviam sido retirados à força da beira do rio e jogados em um bairro sem nenhuma infraestrutura e distante do rio, de onde os mesmos tiravam o seu sustento. A instalação seria logo destruída e seu idealizador perseguido pela ditadura militar. Apesar de se tratar de uma obra de ficção, o “crime urbano” perpetrado contra a comunidade ribeirinha manauara pela ditadura foi um fato histórico, assim como o massacre de Eldorado de Carajás (1996), no qual 19 trabalhadores rurais foram chacinados e outros muitos, feridos e mutilados. Portanto, tanto a obra de arte quanto a obra literária denunciam tal necropolítica na Amazônia. O objetivo deste trabalho é perceber como, tanto no referido romance, quanto na obra de arte, as vozes subalternas ameaçadas se fazem ouvir nas realidades Amazônicas por meio da arte contemporânea.

Os objetos de análise exemplificam, de forma contundente, a prática desse Estado pós-colonial, pois, assim como ocorria no tempo da colônia a suspensão

da ordem judicial e todo tipo de barbárie eram justificados a partir do pressuposto da “civilização”, no Estado pós-colonial essa suspensão seria a própria política não declarada do Estado.

Necropolítica

Achille Mbembe (2018), a partir de Foucault, recupera o conceito de biopoder, no qual o Estado moderno exerceria um poder sobre a vida das pessoas, regulando-as, e exercendo seu poder de repressão e de morte para casos em que a regulação fosse violada. No entanto, segundo Mbembe, no Estado pós-colonial, que é marcado por contextos racistas, não precisaria que um indivíduo violasse tais regulações para que fosse exercido o poder de morte.

Na prática, não haveria julgamentos para todos os indivíduos de uma sociedade pós-colonial, visto que esse Estado criou políticas diferenciadas para os sujeitos a partir da raça. O que em um Estado moderno de fato se faria de forma racionalizada, nos países periféricos seria uma prática comum do Estado pós-colonial, nas margens da lei, para com os grupos subalternos.

Com efeito, em termos foucaultianos, racismo é acima de tudo uma tecnologia destinada a permitir o exercício do biopoder, “aquele velho direito soberano de morte”. Na economia do biopoder, a função do racismo é regular a distribuição de morte e tornar possível as funções assassinas do Estado (Mbembe, 2018, p.18).

A necropolítica é um conceito construído por Achille Mbembe, a partir da soberania pensada por Michel Foucault, mas com adaptações para as realidades de países periféricos em situação de neo ou pós-colonialismo, em que muitas vezes a violência do Estado se junta à de grupos hegemônicos, para a eliminação física de grupos subalternos. A soberania desses Estados, então, se ligaria ao poder de decidir quem viveria e quem morreria na sociedade (Mbembe, 2018, p.5).

A pobreza nos países pós-coloniais tem implicações não somente econômicas, mas raciais. Ao observar o minidocumentário da construção do Monumento das Castanheiras, pode-se notar que as pessoas desumanizadas pelo Estado pós-colonial, eram em sua maioria, não brancas.

Na perspectiva racista, para além da cor, o ser branco estaria ligado a um discurso de superioridade intelectual, moral, cultural, econômico, ligado ao “civilizado”, ao evoluído como ser humano, portanto, o negro e o indígena, os não brancos representariam o inferior, o não humano. Logo, o fator para atingir a

humanidade, para essa sociedade racista, seria, a princípio, o embranquecimento, que, de acordo com Fanon, não seria uma espécie de salvação da raça, mas uma espécie de salvar-se da condição degradante que o ser negro em uma sociedade racista condena.

[...] É preciso embranquecer a raça; todas as martinicanas o sabem, o dizem, o repetem. Embranquecer a raça, salvar a raça, mas não no sentido que poderíamos supor: não para preservar “a originalidade da porção do mundo onde elas cresceram”, mas para assegurar sua brancura (Fanon, 2008, p.57).

O trecho acima, presente em *Pele negra, máscaras brancas* (2008), de Frantz Fanon, exemplifica a ideia de embranquecimento e refere-se também a um dos exemplos que o autor traz na obra a respeito desse processo. Mayotte, já adulta, veria no embranquecimento, uma forma de se livrar de uma condição socialmente imposta às pessoas não brancas.

No romance *Cinzas do Norte*, os ribeirinhos levaram consigo para o “bairro de Eldorado” as canoas, as varas de pescas, entre outros objetos que mantinham viva a memória do que verdadeiramente eram; no assentamento, muitos moradores carregam em seus próprios corpos as mutilações sofridas, carregam na memória os companheiros mortos, as castanheiras queimadas e reverterem tudo isso na construção do monumento. Os ribeirinhos separados de seu lugar, lançados em um local insalubre; os sem-terra separados da sociedade e mostrados como grupos não dignos das lutas que travam pela terra, ambos, carregando consigo memórias da vida que tinham e/ou do horror sofrido.

Para esse Estado praticar a política de morte, se utiliza do que Mbembe chama de máquina de guerra. O termo diferencia o exército, enquanto instituição rigidamente hierárquica obediente a um estado, de grupos marcados por volatilidade de comando e de ação. De acordo com Achille Mbembe,

máquinas de guerras estão implicadas na constituição de economias locais ou regionais, altamente transnacionais. Na maioria dos lugares, o colapso das instituições políticas formais sob a pressão da violência tende a conduzir à formulação de economias de milícias (Mbembe, 2018, p.57).

Essas máquinas de guerra regionalizadas, movidas por interesses financeiros, na realidade pós-colonial amazônica, muitas vezes se associam às instituições militares do Estado. Desse modo, a própria instituição do Estado passa a agir como máquina de guerra, incutindo, em momentos de suspensão da ordem judicial, o terror entre as

populações pobres não brancas, pois “as colônias são o local por excelência em que os controles e as garantias de ordem judicial podem ser suspensos” (Mbembe, 2018, p.35). No caso da realidade pós-colonial amazônica, essa suspensão de direitos pode não se dar na lei, mas se dá ilegalmente em nome da sua aplicação.

Estado e terror pós-colonial na Amazônia oriental

O massacre de Eldorado representa um exemplo da suspensão da ordem judicial, assim como ocorria nas colônias. Não houve lei, escuta, sequer intenção de diálogo com os trabalhadores. Premeditadamente, os agentes do Estado planejaram o ataque. Houve sangue derramado por policiais e pistoleiros vestidos com fardas de policiais, com identificações arrancadas. Metralhadoras engatilhadas e facões assassinaram barbaramente trabalhadores sem-terra, sob o interesse de fazendeiros e grupos transnacionais como a Companhia Vale, que teria realizado o transporte desses agentes que compõem a chamada máquina de guerra, para o acampamento². Alguns dos assassinados, antes de ocuparem terras, eram trabalhadores dos castanhais, segundo depoimentos presentes no vídeo *As Castanheiras lembram: 25 anos de resistência* (2021), sobre o *Monumento das Castanheiras mortas* (1999). Esses trabalhadores que, antes das ocupações já viviam da terra, viram as castanheiras serem queimadas com o intuito de deixar esses pequenos extrativistas a mercê dos grandes latifundiários. Destruindo a forma de sobrevivência desses trabalhadores rurais, transformando-os em sem terras, garantia-se a mão de obra para os latifúndios, além da posse das terras também.

A não submissão desses expropriados às condições desumanas de trabalho gerou os conflitos pela terra na Amazônia, que continuam se seguindo. E o Estado presente nesse território mostra na prática a quem serve, criminalizando, desumanizando os trabalhadores rurais e favorecendo grupos hegemônicos. Nenhum mandante foi realmente punido, nenhum fazendeiro ou político responsabilizado pelo terror pedagógico aplicado aos sem-terra. Trabalhadores brutalmente mortos, silenciados, conforme fala a moradora Rita, que estava no dia do massacre.

Vi nada, mas ouvi tudo. Fiquei três horas debaixo do colchão, as metralhadoras perfuraram a cozinha e os quartos. Quando saí encontrei uma estrada de chinelos, sangue e destroços humanos, queimaram as carteiras de identidade na rua. Afastaram os corpos de mulheres e crianças e confiscaram os vídeos (Rita. As

² <https://observatoriodamineracao.com.br/serra-pelada-e-carajas-dois-massacres-que-ajudam-a-contar-a-historia-da-mineracao-no-brasil/>.

Na fala de Dona Rita, é possível perceber que, apesar da tentativa do Estado pós-colonial em apagar os rastros do terror aplicado aos sem-terra em Eldorado do Carajás, a memória da trabalhadora sem-terra traz fragmentos que nos permitem ter a dimensão do que foi aquele massacre. Para não mostrar à sociedade a verdadeira face, esse Estado, mesmo ocultando cadáveres, na intenção de apagar as marcas da chacina, não foi capaz de afastar da memória daquela sobrevivente os vestígios e os sons da máquina de guerra a um só tempo estatal, empresarial e latifundiária. Assim aquela memória traz para o presente o terror e a destruição que esse Estado destina aos grupos subalternos.

O estado de exceção e especialização em Manaus

No romance *Cinzas do Norte* (2010), Hatoum apresenta uma comunidade de ribeirinhos que foi deslocada para um bairro sem condições mínimas de saneamento básico, um bairro intitulado ironicamente de *Novo Eldorado*. O fenômeno descrito ficticiamente por Hatoum tem ligação com a história de Manaus, que viu uma comunidade inteira de pescadores ser deslocada do seu convívio com o rio.

A Cidade Flutuante foi um bairro real em Manaus. Em 1964, havia mais de 2 mil edifícios flutuantes no rio Negro perto do Mercado Central, no centro de Manaus. Apesar de, em décadas anteriores, edifícios flutuantes nessa área terem uso comercial, a chamada Cidade Flutuante expandiu-se significativamente no começo da década de 1960 como uma área residencial para os pobres urbanos. No seu auge, abrigava 12 mil habitantes. Na gestão do governador Arthur César Ferreira Reis, em 1965, o governo começou a desmontar a Cidade Flutuante, como parte da modernização conservadora do regime militar e da implantação da Zona Franca de Manaus. Até 1966, a Cidade Flutuante já havia sido destruída (Beal, 2016, p.79-80).

Beal mostra que, se por um lado o ciclo da zona franca substituiria o que havia ainda da *belle époque* na arquitetura de Manaus, por outro os pobres seriam expulsos do centro da cidade pelo governo de orientação militar. Desse modo, os ribeirinhos, habitantes da Cidade Flutuante, além de passarem a viver em um local impróprio, tiveram seus hábitos arrancados de si. Sem contato com o rio, com a pesca, passando a viver em um meio que os levava a condições de miséria, a uma condição sub-humana. Isso era o *Novo Eldorado*, obra do coronel Zanda para a cidade de Manaus, o então nomeado prefeito no regime militar da

época em que se passa a narrativa do romance.

Em *Cinzas do Norte* tem-se declaradamente um Estado de exceção, em que as ações para grupos não hegemônicos eram predatórias e favoreciam o extermínio desses grupos, pois não foram criadas condições para que todos tivessem os mesmos direitos ou que todos fossem, de fato, vistos e tratados como cidadãos. Esse Estado de exceção utilizava práticas semelhantes às utilizadas nas colônias. No que diz respeito a estas, Mbembe afirma que as mesmas, na visão do referido Estado, seriam “habitadas por ‘selvagens’”. As colônias não são organizadas de forma estatal e não criam um mundo humano” (Mbembe, 2018, p.34). E seria a essa criação, a esse mundo não humano que coronel Zanda destina a comunidade antes ribeirinha. Fanon faz uma descrição semelhante a essa ideia de desumanidade dita por Mbembe e presente no bairro de *Eldorado*, ao abordar como seria a cidade do colonizado,

A cidade do colonizado, ou pelo menos a cidade indígena, a cidade negra, a medina, a reserva, é um lugar mal afamado, povoado de homens mal afamados. Aí se nasce não importa onde, não importa como. Morre-se não importa onde, não importa de quê. É um mundo sem intervalos, onde os homens estão uns sobre os outros, as casas umas sobre as outras. A cidade do colonizado é uma cidade faminta, faminta de pão, de carne, de sapatos, de carvão, de luz. A cidade do colonizado é uma cidade acocorada, uma cidade ajoelhada, uma cidade acuada (Fanon, 1968, p.29).

A descrição de Fanon sobre a cidade do colonizado é semelhante à do bairro dos subalternos pós-coloniais em *Cinzas do norte*, em que os moradores obrigados a se mudar para o local impróprio eram também formados por não brancos.

O personagem Raimundo, que no decorrer do romance é chamado de Mundo, é um artista visual que tem seu olhar voltado para as comunidades ao seu redor e não ignora essa ação discriminatória e destruidora desse Estado para com a comunidade ribeirinha. Em sua fala, se reafirma a condição inóspita em que essa comunidade vivia.

Mundo contou que no internato tinha pesadelos com a paisagem calcinada: a floresta devastada ao norte de Manaus. Visitara as casinhas inacabadas do Novo Eldorado, andara pelas ruas enlameadas. Casinhas sem fossa, um fedor medonho. Os moradores reclamavam: tinham que pagar para morar mal, longe do centro, longe de tudo... Queriam voltar para perto do rio. Alguns haviam trazido canoas, remos, malhadeiras, arpões; a cozinha, um cubículo quente; por isso, levavam o fogareiro para a rua de terra batida e preparavam a comida ali mesmo. Ele dormira na casa da família do

Cará. O sol da tarde esquentava as paredes, o quarto era um forno, pior que o dormitório do internato. Os moradores do Novo Eldorado eram prisioneiros em sua própria cidade (Hatoum, 2010. p.132).

Mais que transitar pelos espaços da cidade, Mundo enxergava os grupos não hegemônicos e a realidade a que eles eram submetidos nesses espaços: "Reclamou do Novo Eldorado: faltava água e luz, o banheiro não tinha fossa, os moradores jogavam o lixo perto da mata, aí os bichos vinham comer naquele chiqueiro" (Hatoum, 2010. p.133).

Arte contemporânea e materiais cotidianos

A Arte contemporânea, no campo das Artes visuais, seria aquela que não se prenderia aos materiais tradicionais como pinceis e telas, nem se deteria também aos espaços instituídos para a arte como as galerias (Archer, 2001, p.04). A arte contemporânea transitaria entre os mais variados espaços, a exemplo de ruas, dentre outros, muitas vezes em forma de instalações. Essa ruptura com a arte chamada modernista se deu a partir da década de 50, se aprofundando durante os anos sessenta e setenta, contexto em que vive Mundo, que inclusive iria morar na Europa, aprofundando seus conhecimentos sobre esse novo modo de produzir obras artísticas. Em Marabá, maior cidade do sul e sudeste do Pará, um exemplo de arte que se utiliza desses materiais cotidianos é percebido no trabalho desenvolvido pelo artista visual Marccone Moreira,



Figura 1. Obra Sem Título (2012), de Marccone Moreira. Foto: Divulgação.

A obra sem título, produzida no ano de 2012, correspondia a resíduos de embarcações, como a maioria de seus trabalhos. Marccone ressignifica objetos do cotidiano de comunidades subalternas, mostrando a beleza e a arte esculpida

nesses objetos antes desvalorizados.

Assim como a obra de Moreira, a instalação *Campo de Cruzes* e o *Monumento das Castanheiras mortas* se inscrevem dentro da arte contemporânea por terem uma obra de arte fora desse espaço instituído, além de se utilizarem materiais como madeira, seringueira e castanheiras, para a composição da obra. Além disso, as obras nos respectivos objetos de análise desse artigo se inscrevem em um campo mais específico da arte contemporânea chamado de arte pública, em que a participação da comunidade na obra de arte, desde o discutir a obra, o significado desta para a comunidade, a escolha dos materiais a serem utilizados, a montagem e decisões sobre como executar a obra, se faz em conjunto.

Não era mais aceitável que os artistas contratados para realizar obras distintas a locais públicos simplesmente impusessem suas soluções a um público passivo. Longos períodos de consulta, de reuniões e de discussões abertas eram necessários para estabelecer os desejos e necessidades da população local antes que a obra fosse realizada. (Archer, 2001, p.145).

A descrição acima sobre o que seria a arte pública nos permite enquadrar tanto a instalação do *Monumento das Castanheiras Mortas* como a do *Campo de Cruzes* como arte pública, devido ao caráter democrático de ambas.

Arte pública em Cinzas do Norte

Uma realidade de silêncios, dores, sofrimento, vivências ruins que comoviam o artista, sendo esse o motivo para ele pensar em uma instalação artística naquele lugar que contestasse a propaganda do governo militar sobre aquele bairro que, na verdade, representava um “crime urbano” (Hatoum, 2010). Mundo sabia que o lugar era habitado por pessoas e, mais que realizar uma instalação, precisava ouvir a comunidade. Assim, a contestação sobre a subvida que era dada àquelas pessoas também deveria partir delas próprias.

Teu tio me ajudou a construir o Campo de cruzeiros; passamos meses planejando a obra. Ele detestava o projeto das casinhas populares. Tocas de bicho”, dizia. Teu tio tinha uma birra com Zanda. Me contou que tinha sido perseguido por ele... vingança por causa de mulher... Não quis contar mais... e não sei se minha mãe estava metida nisso. Ranulfo juntou a vingança com a política e se entusiasmou com a minha ideia. Queria molhar as cruzeiros com querosene e tocar fogo nelas antes do amanhecer, mas os moradores ficaram com medo, não concordaram. Ranulfo roubava sobras de pano da tua tia e tingia tudo de preto. Fomos várias vezes

ao Novo Eldorado. Ele reunia umas cinco famílias e falava: 'Vocês foram enganados; prometeram tudo, e olha só que lugar triste... triste e longe do porto...' (Hatoum, 2010. p.157).

Mundo, não somente se preocupou em produzir uma obra artística, como também parou para ouvir a voz dos que tanto foram silenciados. Mais que um artista falando de suas impressões sobre um lugar, deu voz aos que, de fato, estavam no lugar e não eram ouvidos. *Campos de Cruzes*, a instalação artística feita no bairro de Eldorado, teve a participação dos moradores, não somente na construção da instalação, mas nas decisões sobre como seria realizada. Mundo se aproximaria do papel do intelectual proposto por Spivak: não falar em lugar do outro (Spivak, 2010, p.14). A instalação se faz no próprio lugar em que habitam os subalternos e a obra não fala por, e sim com os moradores de Eldorado.

A contestação presente na instalação *Campo de Cruzes* sobre o bairro de Eldorado não era composta apenas pela voz de Mundo e tio Ran; o *Campo de Cruzes* gritava com mais força porque havia as vozes dos ribeirinhos sem rio, sem pesca, sem vento, sem canoa, sem a relação com a qual eram habituados e a qual realmente representava uma vida humana para essa comunidade. O *Campo de Cruzes* simbolizava a condição de que Achille Mbembe chamou de "morte-em-vida". Um grito coletivo, vozes vistas através da queima da referida instalação.

Na tarde em que a obra de Mundo foi inaugurada, o coronel Zanda logo informou Jano. No Novo Eldorado, ele viu um horizonte de cruces chamuscadas e quis saber que diabo era aquilo: por que tinham construído as casas num cemitério? Onde estava o trabalho do filho? Rindo, o prefeito disse: "Na tua cara, Trajano. Teu filho é atrevido: fez do bairro um cemitério. Bela obra. Mas vamos destruir toda essa porcaria em pouco tempo. Um dia a gente dá um susto nele (Hatoum, 2010. p.138).

As vozes subalternas, pelo trabalho coletivo a partir do diálogo de Mundo e tio Ran com a comunidade, foram percebidas pelos grupos hegemônicos da cidade que, mais tarde, tratariam de ridicularizar a obra artística realizada no referido bairro e punir violentamente Mundo pela ação contrária a esse Estado de exceção, prática herdada da colônia como forma de incutir terror e de levar as demais pessoas ao silenciamento.

No dia seguinte bem cedo fui ao Novo Eldorado. O *Campo de cruces* havia sido destruído pela polícia na tarde do feriado. A visão das ruínas acentuava a tristeza do lugar. Cruzes de madeira crestadas cobriam um descampado; o tronco da seringueira fora abatido, as raízes arrancadas; galhos secos espetados em trapos

queimados pareciam carcaças carbonizadas. Nas ruas de terra, mulheres juntavam pedaços de cruzeiros para acender um fogareiro. Por volta das oito, os empregados da prefeitura jogaram os destroços na carroceria de um caminhão, deixando apenas a árvore derrubada. [...] Atravessei o descampado e caminhei devagar até o fim do bairro. [...] Mundo não exagerara: nenhuma árvore, um lugar sem sombra (Hatoum, 2010, p.132).

A instalação representava uma afronta ao poder militar, uma afronta por denunciar o Estado exterminador que se consolidou nos países periféricos, exterminador dos espaços físicos e de corpos de grupos subalternos que ocupam esses espaços, levando o leitor a rememorar outros crimes estatais já ocorridos no espaço amazônico.

Por ser filho de Trajano (Jano), magnata apoiador do regime militar, Mundo apenas recebeu um “susto”, ou seja, foi espancado, uma ação um tanto amena para um governo de exceção, habituado a destilar morte aos que lhe contestam, principalmente os subalternos não brancos. Após a destruição da instalação, tempos depois tem-se uma descrição do lugar onde a mesma havia sido montada.

Não havia vestígio do Campo de cruzeiros, e o descampado se tornara um capinzal com uma árvore no centro. No tronco, uma placa enferrujada com letras verdes: “Praça Coronel Aquiles Zanda”. [...] “A praça ainda é uma promessa”, disse Macau. “Só o capim cresceu... e essa árvore... [...] Dizem que é louro-vermelho. Não é, não. É louro-bosta” (Hatoum, 2010, p.202).

Em lugar da obra de arte pública que fazia uma crítica às condições de vida no bairro, havia apenas uma placa indicando uma obra pública que não saiu do papel, como tantas obras na Amazônia. Se no *Campo de Cruzeiros* havia uma seringueira tombada em meio à madeira queimada, como alegoria de um tempo de fausto que resultou em cinzas para a população subalterna não branca da Amazônia, a árvore que cresce na obra de Zanda é renomeada por parte dos moradores do bairro, sendo em seu nome inserido o termo “bosta”, como simbologia do que representou a propalada modernização trazida à Amazônia pelos militares da ditadura.

Arte pública no Monumento das Castanheiras Mortas

O *Monumento das Castanheiras Mortas*, obra artística de construção coletiva realizada pelos artistas Dan Baron Cohen, arte-educador, e sua companheira e também educadora artística Manoela Souza, juntamente com o movimento Sem-terra, retoma o massacre de Eldorado dos Carajás.

Para pensar essa coletividade, foi necessário primeiramente que os artistas ouvissem os integrantes do assentamento. Nos diversos relatos dos integrantes se observou que a coletividade, para a construção do monumento, seguiu os rastros, “os destroços humanos” deixados pela máquina de guerra ligada ao Estado pós-colonial. Fazendo o caminho desses rastros, por meio do diálogo, eles foram em busca do objeto que representasse esse projeto artístico. Os artistas dialogaram com os acampados, que lembraram das castanheiras e as escolheram como forma de homenagem aos companheiros massacrados. A construção da maquete do monumento também foi coletiva e compartilhadas com as lideranças do assentamento.

Com o projeto artístico de instalação permanente, a memória dos corpos mortos dos trabalhadores, identificados às castanheiras agora assumiram outros significados, dentre eles, o de resistência ao terror da necropolítica e sua máquina de guerra. O que antes havia sido desumanizado, desrespeitado pelo estado de exceção, com a construção do monumento, passou a ter visibilidade para além do massacre, do terror e das cinzas. O Estado pós-colonial levou a morte para aquelas famílias; mas os sobreviventes ressignificaram o resultado da necropolítica. O rastro de terror deixado pelo Estado pós-colonial foi utilizado como resposta, o que seria para silenciar, ganhou voz e vida para o mundo, nas palavras do líder dos acampados, Raimundo, liderança Sem Terra e um dos entrevistados no minidocumentário sobre a criação do monumento que denunciou o massacre de Eldorado dos Carajás e outros massacres na Amazônia, “queremos romper o silêncio para conseguir justiça, mas queremos sensibilizar o país e o mundo para cuidar da Amazônia” (As Castanheiras lembram: 25 anos de massacre. Direção: Dan Baron; Manoela Souza. Local: Marabá, 2021).

Os artistas, antes de mexerem nas cruzes, feitas por aquela comunidade para homenagear a memória dos assassinados no massacre dos sem-terra, foram, de fato, confirmar a decisão do acampamento em removê-las. Por essa consulta, é possível perceber que a construção da obra de arte coletiva trazia em si o respeito e a escuta da voz do outro. Em relação a retirar as cruzes que homenageavam os 19 mortos no massacre de Eldorado dos Carajás, segundo Dan Baron e Manoela Souza, haveria a consequência de as castanheiras se tornarem anônimas, para homenagear os diversos massacres que ocorrem na

região amazônica, nos conflitos sobre a terra: “o monumento tocará o mundo, mas perderá sua intimidade para sempre” (As Castanheiras lembram: 25 anos de massacre. Direção: Dan Baron; Manoela Souza. Local: Marabá, 2021).

Assim, se antes tratava-se de um memorial intimista, significativo para aquela comunidade, com o nome de cada chacinado em cada cruz, depois, com a instalação, essa intimidade seria trocada por uma simbologia mais ampla em termos de público e leitura. Essa ampliação é perceptível pela decisão em não se colocar os nomes dos mortos no massacre de Eldorado nas castanheiras, para que elas representassem todos os anônimos e anônimas mortos no correr dos séculos na Amazônia. A posição de cada tronco definiria o contorno do mapa do Brasil e 69 pedras pintadas de vermelho lembrariam os muitos mutilados no massacre.



Figura 2. *Monumento das Castanheiras Mortas* (1999)

Considerações finais

Cinzas do Norte em seu próprio título já remeteria o leitor a uma narrativa corroída. A instalação de cruzes queimadas junto a seringueira alegorizaria também o título que sugere um norte do país que, após diferentes ciclos econômicos e políticos, fora reduzido a cinzas. A obra literária de Hatoum denuncia, no campo ficcional, a violência estrutural sofrida pelos povos amazônicos. O monumento das Castanheiras Mortas também o faz, lembrando os mártires de abril na Curva do S. Ambas, a arte pública e coletiva, trazem as vozes que o Estado pós-colonial, por meio de sua necropolítica e suas máquinas de guerra, tentou calar.

REFERÊNCIAS

- ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. Tradução de Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BARON, Dan. *As Castanheiras lembram: 25 anos de massacre*. Direção: Dan Baron; Manoela Souza. Local: Marabá, 2021. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=1pxQ8EXsF80>. Acesso em 29 de jun. de 2025.
- BEAL, Sophia. Espaços movediços e conflitantes na Manaus de Milton Hatoum. *Teresa*, (17), p.71-86, 2017. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/114576>. Acesso em 29 de jun. de 2025.
- FANON, Frantz. *Os condenados da Terra*. Trad. José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- HATOUM, Milton. *Cinzas do Norte*. São Paulo. Companhia das Letras. 2010.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Tradução de Renata Santini. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- MOREIRA, Marco Antonio. *Obra sem título*. Disponível em: <https://www.select.art.br/o-regresso-de-nao-mais-voltar/> Acesso em: 29 de jun de 2025.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Narratives of Public Art: Subaltern Voices and Necropolitics in the Amazon

ABSTRACT

KEYWORDS:

Necropolitics
Subaltern voices
Literature and visual arts
Amazon
Milton Hatoum
Monument of the Dead
Chestnut Trees

This study, entitled *Narratives of Public Art: Subaltern Voices and Necropolitics in the Amazon*, seeks to understand how contemporary visual art and narrative foster an encounter of subaltern voices that oppose the necropolitics of the State in the post-colonial Amazonian reality, specifically in the south and southeast of Pará and in Manaus. The methodology adopted is qualitative and bibliographic. Initially, we reflect on necropolitics and its inseparable relations with racism. We then discuss what contemporary and public art are, and how these forms of art appear in *Ashes of the North* (2005) and in the *Monument of the Dead Chestnut Trees* (2021) – site of the Eldorado dos Carajás massacre – as expressions of subaltern voices. The study is grounded in the theoretical frameworks of Fanon (1968, 2008), Spivak (2010), Mbembe (2018), among others.

SUBMETIDO: 30 de março de 2026 | **ACEITO:** 11 de junho de 2026 | **PUBLICADO:** 31 de julho de 2026
© fólio – revista de letras 2026. Licença/Licence: [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)
