

## DA TELA À ANOMIA

o ataque ao painel de Di Cavalcanti e os perigos para a memória coletiva

**César Waltonyer de Araújo Silva**<sup>1</sup>

Universidade Federal de Pernambuco

cadeocesar@gmail.com

**Georgia Ramine Silva de Lira**<sup>2</sup>

Universidade Federal de Pernambuco

georgia.ramine@ufpe.br

**Májory Karoline Fernandes de Oliveira Miranda**<sup>3</sup>

Universidade Federal de Pernambuco

majory.oliv@ufpe.br

### Resumo

O artigo analisa a mutilação da obra "*As Mulatas/Mulheres na Varanda*", de Di Cavalcanti, há dois anos, durante os atos antidemocráticos de 8 de janeiro de 2023 como um ataque à memória coletiva brasileira. O estudo utiliza a metodologia iconográfica de Panofsky e relaciona o vandalismo ao conceito de anomia de Durkheim e Merton, caracterizado pela desintegração das normas sociais. A pesquisa examina a obra como um documento iconográfico que celebra a presença afrodescendente na formação cultural brasileira, apesar das contradições presentes em seu título racializado, e demonstra como a representação das mulheres negras por Di Cavalcanti rompeu com padrões eurocêntricos, mesmo em meio às ambiguidades do modernismo brasileiro. Sob a perspectiva da Ciência da Informação (CI), o artigo interpreta a pintura como um documento iconográfico/interface informacional carregado de significados históricos, memorialísticos e políticos. O trabalho conclui que a destruição de bens culturais transcende o dano material, constituindo um atentado à pluralidade cultural e à memória nacional, e alerta para a necessidade de proteger esses símbolos como forma de preservar a própria democracia.

**Palavras-chave:** memória; documento iconográfico; democracia.

## FROM CANVAS TO ANOMIE

the attack on Di Cavalcanti's mural and the dangers to collective memory

### Abstract

The article analyzes the mutilation of Di Cavalcanti's work '*As Mulatas/Mulheres na Varanda*', which occurred two years ago during the anti-democratic acts of January 8, 2023, as an attack on Brazilian collective memory. The study uses Panofsky's iconographic methodology and relates the vandalism to Durkheim and Merton's concept of anomie, characterized by the disintegration of social norms. The research examines the artwork as an iconographic document that celebrates the Afro-descendant presence in Brazilian cultural formation, despite the contradictions present in its racialized title, and demonstrates how Di Cavalcanti's representation of Black women broke with Eurocentric patterns, even amid the ambiguities of Brazilian modernism. From the perspective of Information Science (IS), the article interprets the painting as an iconographic document/informational interface loaded with historical, memorialistic, and political meanings. The work concludes that the destruction of cultural assets transcends material damage, constituting an attack on cultural plurality and national memory, and warns of the need to protect these symbols as a way of preserving democracy itself.

**Keywords:** memory; iconographic document; democracy.

<sup>1</sup> Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCI-UFPE)

<sup>2</sup> Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCI-UFPE)

<sup>3</sup> Professora Dra. Associada 1, do Dept. de Ciência da Informação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).



Esta obra está licenciada sob uma licença

Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0).

P2P & INOVAÇÃO, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1 p. 1-23, e-7660, jul./dez. 2025.

## DEL LIENZO A LA ANOMIA

el ataque al panel de Di Cavalcanti y los peligros para la memoria colectiva

### Resumen

El artículo analiza la mutilación de la obra "*As Mulatas/Mulheres na Varanda*", de Di Cavalcanti, hace dos años, durante los actos antidemocráticos del 8 de enero de 2023 como un ataque a la memoria colectiva brasileña. El estudio utiliza la metodología iconográfica de Panofsky y relaciona el vandalismo con el concepto de anomia de Durkheim y Merton, caracterizado por la desintegración de las normas sociales. La investigación examina la obra como un documento iconográfico que celebra la presencia afrodescendiente en la formación cultural brasileña, a pesar de las contradicciones presentes en su título racializado, y demuestra cómo la representación de las mujeres negras por Di Cavalcanti rompió con patrones eurocéntricos, incluso en medio de las ambigüedades del modernismo brasileño. Desde la perspectiva de la Ciencia de la Información (CI), el artículo interpreta la pintura como un documento iconográfico/interfaz informacional cargado de significados históricos, memorialísticos y políticos. El trabajo concluye que la destrucción de bienes culturales trasciende el daño material, constituyendo un atentado a la pluralidad cultural y a la memoria nacional, y alerta sobre la necesidad de proteger estos símbolos como forma de preservar la propia democracia.

**Palabras clave:** memoria; documento iconográfico; democracia.

## 1 INTRODUÇÃO

Quando sete facadas rasgaram o painel de Di Cavalcanti, em 8 de janeiro de 2023, não foi apenas o tecido da tela que se rompeu, mas a própria tessitura da memória coletiva brasileira que sangrou pelas partes mutiladas de *As Mulatas/Mulheres na Varanda* (1962). O que aparentemente configuraria um ato isolado de vandalismo revelou-se, sob análise mais acurada, como sintoma de um fenômeno sociológico mais complexo: a anomia que corrói os alicerces democráticos quando grupos extremistas rejeitam a pluralidade cultural inscrita nos documentos iconográficos da nação.

Tal afirmativa nos faz pensar como as representações visuais assumem um papel de destaque nas sociedades humanas em virtude de sua capacidade de condensar e transmitir múltiplas camadas de significado. É exatamente por isso que a Ciência da Informação (CI) vem ampliando o escopo de análise de documentos para além dos suportes textuais tradicionais, reconhecendo a importância de obras de arte como fontes importantes de dados sócio-históricos e culturais (Rodrigues; Crippa, 2009). Nesse contexto, a obra de Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque e Melo - mais conhecido como Di Cavalcanti (1897-1976) - desponta como exemplo paradigmático de como um documento iconográfico pode se converter em arena de disputas ideológicas e alvo de violência política.

Assim, a mutilação de *As Mulatas/Mulheres na Varanda* não representa mero acaso destrutivo ou fúria indiscriminada: constitui um gesto calculado de negação da alteridade, tentativa de homogeneização forçada da narrativa nacional e, em última instância, manifestação daquilo que Durkheim (2000) e Merton (2004) conceituaram como anomia - o colapso das normas sociais que sustentam a coesão coletiva. Quando extremistas atacam uma obra que celebra a presença afrodescendente na formação cultural brasileira, não destroem apenas pigmentos sobre tela: executam um projeto de apagamento memorial que visa suprimir vozes historicamente subalternizadas.

*As Mulatas/Mulheres na Varanda* retrata quatro mulheres negras em tom de exaltação estética, trazendo cores vivas, formas ondulantes e uma composição que enaltece a presença afrodescendente como um dos alicerces culturais do Brasil. Embora Di Cavalcanti não tenha sido o único a representar tais figuras - mérito que cabe aos grandes artistas negros que tiveram seu legado escuso durante as fases do modernismo e dos estudos artísticos e literários dos anos que se seguiram, como Arthur Timótheo, Maria Auxiliadora da Silva, Wilson Tibério, Heitor

dos Prazeres<sup>4</sup> e outros -, ele inseriu explicitamente esses corpos em telas que celebravam a brasilidade, rompendo padrões eurocêntricos e produzindo uma identidade visual que dialogava com as aspirações do movimento modernista da época (Bortoloti, 2023).

Entretanto, a pintura - por vezes intitulada como *Mulheres na Varanda* em alguns catálogos - passou a ser conhecida majoritariamente como *As Mulatas*, título cuja conotação racista e carregada de estereótipos motiva debates até hoje. No contexto do conceito de imagens de controle de Collins (2008), por exemplo, hoje, a obra pode ser entendida como um reflexo das tensões entre a celebração da cultura negra e a perpetuação, graças ao seu título, de estereótipos racistas e sexistas.

Esta contradição inerente à obra - que simultaneamente emancipa e objetifica, que rompe com o eurocentrismo mas permanece presa a taxonomias coloniais - talvez explique por que ela se tornou alvo privilegiado da violência extremista (Bortoloti, 2023). Assim, defendemos a tese de que o ataque ao painel de Di Cavalcanti não foi fortuito, mas representou uma tentativa deliberada de suprimir um documento iconográfico que, apesar de suas ambiguidades, testemunha a centralidade da presença negra na construção da identidade nacional brasileira. O vandalismo, portanto, configura-se como manifestação de anomia que transcende o dano material para constituir um atentado à pluralidade cultural e à própria memória democrática.

Por isso, este artigo propõe-se a responder: *Como a mutilação da obra As Mulatas/Mulheres na Varanda, de Di Cavalcanti, pode ser compreendida enquanto ataque à memória nacional, evidenciando um estado de anomia que fragiliza as bases democráticas brasileiras?* Para isso, utilizaremos a metodologia iconográfica de Panofsky (1991), correlacionando-a com os questionamentos sobre ataque à memória.

Dessa forma, pretende-se demonstrar que atos de violência contra bens culturais, além de constituir danos materiais, representam tentativas de manipular a narrativa histórica e suprimir vozes e grupos sociais que demandam reconhecimento. A temática se mantém atual, haja vista a volatilidade do contexto político nacional e a relevância de políticas de preservação do patrimônio que evitem a repetição de tais agressões.

---

<sup>4</sup> A busca por uma identidade nacional brasileira no modernismo, por meio da valorização de elementos populares como samba, capoeira e religiões afro-brasileiras, muitas vezes excluiu a diversidade cultural do país e perpetuou estereótipos. Gerardo Mosquera (2007), em "Síndrome do Marco Polo", critica a representação rasa de culturas diversas na arte, argumentando que a história da arte sofre de uma visão distorcida do "outro", moldada por narrativas eurocêntricas que desvalorizam culturas consideradas diferentes ou exóticas. A Síndrome do Marco Polo caracteriza-se pela percepção do "outro" como ameaça à cultura dominante, visão reforçada pelo etnocentrismo. Contudo, o autor propõe que, além do medo do "diferente", há oportunidade de encontrar "nutrientes salutarés" - culturas diversas como fontes de riqueza epistêmica que podem enriquecer os "sistemas globais da arte".

## 2 INFORMAÇÃO NA MEMÓRIA E NOS DOCUMENTOS ICONOGRÁFICOS

A expansão teórico-metodológica da Ciência da Informação (CI) permitiu que estudos sobre documentos transcendessem os suportes textuais, contemplando registros sonoros, audiovisuais e, sobretudo, artísticos<sup>5</sup> (Pinheiro, 1996). A partir da noção de que documento é qualquer elemento capaz de registrar ou representar informações de forma duradoura, obras de arte figuram, então, como importantes vetores informacionais, pois guardam dados sobre a época em que foram criadas, os ideais estéticos e políticos de seus criadores, bem como as relações sociais de sua produção.

Diante disso, cabe lembrarmos que informação é um recurso essencial para a construção do conhecimento, envolvendo compreensão, aplicação e contextualização em diferentes cenários (Capurro; Hjørland, 2007). Entretanto, essa informação não é estática ou imutável; ao contrário, ela se encontra em constante transformação e é moldada por fatores culturais e pelas interações entre indivíduos, grupos e instituições. A própria memória social, por exemplo, se constitui a partir de fluxos informacionais mutáveis e negociados (Loureiro, 2015).

Ao longo da história, o conceito de informação foi abordado por múltiplas perspectivas, mas, aqui, interessa-nos, sobretudo, sua visão social, que realça o papel dos contextos culturais e históricos na forma como a interpretamos e a utilizamos (Capurro; Hjørland, 2007). Essa abordagem social da informação ecoa nas reflexões de Pollak (1992) sobre memória, que é entendida por ele como uma construção coletiva e seletiva, sujeita a influências sociais e disputas de poder<sup>6</sup>.

Neste cenário, observamos que a memória não apenas representa o passado, mas o reconstrói constantemente com base em filtros ideológicos e nas prioridades de cada época. Assim, segundo Pollak (1992), as memórias coletivas são moldadas e reconfiguradas conforme as demandas políticas e identitárias do presente. Esse conceito se alinha à ideia de que a informação - incluímos aqui a informacionalidade artística - é perpassada por influências sociais. Desse modo, tanto a memória quanto a informação podem ser manipuladas, enfatizadas

---

<sup>5</sup> Para Paul Otlet (1868-1944), pinturas e outras formas artísticas eram documentos valiosos por incorporarem dados intelectuais e culturais de seu tempo. Ele concebia a arte como registro visual de ideias, sentimentos e eventos históricos, constituindo uma forma de comunicação e transmissão de conhecimento equivalente à escrita. Otlet via as pinturas em catedrais medievais como "livros do povo", transmitindo conhecimento religioso e cultural para populações analfabetas, destacando a relevância da iconografia para compreensão histórico-cultural.

<sup>6</sup> De acordo com o autor, as narrativas de eventos passados são moldadas por perspectivas individuais e coletivas, influenciadas por ideologias, relações de poder e contextos sociais. Em seus estudos, ele ainda fala sobre o *enquadramento da memória*. Este conceito acaba ecoando na ideia de que a informação é moldada por indivíduos, grupos e instituições (Capurro; Hjørland, 2007).

ou omitidas de acordo com interesses específicos, configurando-se como processos vivos e em permanente negociação.

Deste modo, a memória não é apenas uma faculdade individual, mas, também, um fenômeno social e cultural<sup>7</sup> (Galindo, 2015). Embora ela seja frequentemente associada ao resgate histórico - como vemos na História, Arqueologia e Arquitetura -, no domínio da CI, a memória extrapola o mero olhar retrospectivo e se concebe como um repositório cultural alterável, que abrange tanto documentos recentes quanto registros ancestrais.

Dentro desse contexto, enxergamos as obras de arte como documentos de extrema complexidade para profissionais da informação, pois, conforme destacam Rodrigues e Crippa (2009), elas raramente são tratadas como registros informacionais nos moldes convencionais. Todavia, em consonância com Gell (2018), podemos compreender obras artísticas como um “sistema de ação” que implicam relações sociais e políticas, e refletem processos culturais, configurações de poder e transformações históricas.

Portanto, obras de arte deixam de ser apenas objetos de apreciação estética para assumirem um papel de agentes sociais e políticos, mediando valores coletivos e estimulando reflexões e debates (Gell, 2018). Sobre essa questão, Huyssen (2019) pontua que, em tempos de polarização política e ameaças a direitos fundamentais, as expressões artísticas podem vir a exercer um impacto transnacional de resistência e diálogo. Enquanto memoriais e museus frequentemente ancoram-se em dimensões locais e contextuais, a arte tende a transcender essas fronteiras, funcionando como canal informacional que une diferentes temporalidades.

Nessa linha de raciocínio, a ideia de iconografia se apresenta como relevante para a CI ao evidenciar como obras de arte visuais podem ser tratadas como documentos - ou, parafrazeando Johnson (2001), interfaces informacionais. De acordo com ele, interface é um dispositivo que possibilita a comunicação entre duas inteligências, mesmo em tempos e espaços distintos, permitindo que a criação artística atinja novos observadores/receptores informacionais. Assim, uma pintura, por exemplo, transforma-se numa extensão capaz de preservar experiências e realizações humanas de forma duradoura e assíncrona, conectando passados e presentes em constante ressignificação.

---

<sup>7</sup> Em *A redescoberta do trabalho colaborativo*, Galindo (2015) enfatiza a memória registrada como essencial para a construção e transmissão cultural, permitindo o compartilhamento intergeracional de conhecimentos. No estudo, ele concebe a memória como processo social, moldado por interações entre indivíduos e grupos, não apenas como registro factual, mas como construção que reflete valores e interesses coletivos. Essa perspectiva pode ser comparada à pintura como interface informacional memorial. Assim como a memória registrada, a pintura funciona como expressão da inteligência humana, transmitindo ideias e emoções através do tempo. Pinturas históricas operam como registros de eventos e costumes de épocas passadas, oferecendo vislumbres de sociedades anteriores.

As obras de arte têm uma capacidade única de não se restringir à sua origem local ou temporal e fazem emergir discussões de ordem estética, histórica e política em diversas culturas (Huysen, 2014). Assim, quando consideramos uma pintura como, por exemplo, *As Mulatas/Mulheres na Varanda*, vemos não só um objeto estético, mas, também, um documento iconográfico carregado de narrativas memorialísticas e identitárias, ajudando a iluminar processos históricos e simbólicos no Brasil.

Além disso, se por um lado a memória coletiva é disputada por grupos que buscam impor seus recortes e narrativas (Pollak, 1992); por outro, uma obra de arte pode funcionar como um espaço de ressignificação, de modo que a própria informação nela contidas seja lida e relida à luz dos conflitos sociais vigentes. Assim, o painel de Di Cavalcanti transcende a mera materialidade da tela ao expressar aspectos étnicos, estéticos e políticos que integram o mosaico identitário nacional, sendo passível de manipulações e disputas.

Ou seja, um ato de vandalismo dirigido a uma obra de arte não equivale somente à destruição de uma peça cultural, mas à tentativa de reprimir e silenciar vozes e memórias que ela encarna. No caso de *As Mulatas/Mulheres na Varanda*, a representação do feminino negro como parte formadora da cultura brasileira carrega camadas de inclusão e resistência, tornando-se alvo de ataques extremistas que pretendem homogeneizar a narrativa histórica do país.

Ainda que parte da crítica se volte - e com razão - para o uso do termo mulata - com suas implicações racistas e coloniais (Collins, 2008) -, não se pode ignorar a intenção artística de Di Cavalcanti em romper com a hegemonia do olhar branco-europeu sobre o corpo feminino na obra. Esse pano de fundo histórico-social contribui para a compreensão de como as obras de arte podem se tornar alvos de grupos que buscam impor uma narrativa unilateral, homogeneizando a cultura nacional em detrimento da pluralidade.

Ao correlacionarmos os conceitos informacionais e memorialísticos dos autores que trouxemos nesta seção com a iconografia de Di Cavalcanti, nos aprofundamos ainda mais para análise do documento iconográfico nas seções seguintes da pesquisa, mas, antes disso, precisamos abordar um pouco sobre o conceito de anomia de Durkheim (2000) e Merton (2004), e sua relação com a mutilação de *As Mulatas/Mulheres na Varanda*.

## 2.1 ANOMIA, VIOLÊNCIA POLÍTICA E PATRIMÔNIO: BREVES CONSIDERAÇÕES

A noção de anomia surge em Émile Durkheim (2000) como um estado de desintegração ou ausência de normas sociais que orientem o comportamento coletivo. Quando a coesão social é enfraquecida, a estabilidade dos laços comunitários e a confiança nas instituições entram em

colapso. Merton (2004) aprofunda esse conceito ao demonstrar como, em certas circunstâncias, sobretudo em períodos de crise econômica ou política, grupos podem adotar meios ilegítimos para buscar fins que julgam corretos, resultando em práticas de violência ou desobediência civil que tensionam o tecido social.

No Brasil contemporâneo, episódios de radicalização política - como o que ocorreu há dois anos, em 8 de janeiro de 2023 - evidenciam a presença de discursos que rejeitam o pluralismo e visam deslegitimar o resultado de processos eleitorais (Beiguelman, 2024). As tentativas de destruir símbolos estatais e artísticos podem ser lidas como expressão de anomia, pois rompem as referências de um ideário comum que, mesmo tendo suas fissuras, fundamenta a identidade coletiva e sustenta instituições democráticas.

A agressão direcionada a um quadro que celebra a diversidade étnico-racial, como *As Mulatas/Mulheres na Varanda*, reforça esse diagnóstico: ao se atacar uma interface informacional que consagra um país multiétnico, assume-se um projeto político que deseja varrer a memória de determinados grupos. Pollak (1992) já nos apontava que a memória coletiva é, em essência, construída em meio a tensões sociais.

Assim, destruir evidências de determinados acontecimentos ou representações culturais equivale a moldar a narrativa histórica em favor de uma visão excludente. Dessa forma, a análise do ataque à obra de Di Cavalcanti ganha relevância para o entendimento sociológico do fenômeno de anomia e para a atuação estratégica da Ciência da Informação no tocante à proteção de acervos que testemunham a multiplicidade cultural do país.

## 2.2 INFORMAÇÃO NA IDENTIDADE: LIGAÇÃO COM MEMÓRIA, ARTE, AS RELAÇÕES DE PODER E A FILOSOFIA DA DIFERENÇA

Dentre os muitos fatores que impulsionaram a consolidação da identidade como alicerce do pensamento ocidental, destaca-se a herança filosófica da Grécia Antiga, na qual nomes como Sócrates, Platão e Aristóteles figuram como pioneiros. Essas bases metafísicas e epistemológicas, posteriormente, estruturaram princípios norteadores do Estado moderno, tornando preponderante uma “lógica do mesmo”, isto é, um modo de pensar que, ao privilegiar leis e verdades transcendentais, subordina a diferença à identidade.

Ao longo dos séculos, tal linha reflexiva influenciou tanto a filosofia clássica e cristã quanto as ciências humanas, corroborando com a formação de valores e modelos de

subjetivação que enfatizam a busca por uma unidade essencial, como explicita Deleuze<sup>8</sup> (1988) em seus estudos.

À luz dessa herança, propõe-se, aqui, nesta breve seção, uma discussão dos conceitos de identidade sob o viés da informação e do pensamento bakhtiniano e deleuzeano, na medida em que Bakhtin (2011) nos indica caminhos que podem contrariar a tendência ocidental de se perseguir uma identidade universal e imutável. Em suas formulações, o teórico acaba nos ajudando a entender como a arte, a memória e a informação estão intrinsecamente relacionadas, sobretudo quando consideradas as interações dialógicas que permeiam toda experiência humana. Portanto, ao avançarmos nesta discussão, salientamos que a construção identitária<sup>9</sup> emerge de camadas informacionais múltiplas, presentes tanto nos documentos iconográficos quanto nas trocas intersubjetivas que definem nossa condição histórica e cultural.

Assim, a identidade, conforme a perspectiva bakhtiniana, constitui-se por meio do diálogo e da alteridade, em que o *eu* só existe efetivamente em relação ao *outro* (Gerald, 2019). É nesse jogo de reflexos e contrastes que emerge o processo identitário; as vozes que constituem o sujeito são polifônicas e, ao mesmo tempo, marcadas por incompletude. Ocorre, assim, uma busca incessante por um *vir a ser* que jamais se conclui, pois, como nos lembra a teoria bakhtiniana do “excedente de visão”, sempre há aspectos de nós mesmos que apenas o olhar do outro capta.

Entretanto, ao associarmos esse quadro dialógico a outras vertentes do pensamento contemporâneo - em especial àquelas que, como Deleuze (1988) e Nietzsche (1987), enfatizam a potência criadora da diferença - enriquecemos ainda mais nossa compreensão sobre como a identidade se constitui. Enquanto a tradição platônica e moderna, de modo geral, valoriza a busca de uma identidade estável e universal, a perspectiva deleuzeana destaca a afirmação do

---

<sup>8</sup> Segundo Deleuze (1988), a identidade como valor supremo ocidental deriva de como Platão e Aristóteles trataram a verdade, consolidando a “lógica do mesmo”. Em Platão, o “mundo das ideias” estabelece um modelo transcendente que distingue boas e más cópias, privilegiando o que se assemelha ao ideal e excluindo os simulacros. Rocha (2006) chama isso de “dialética da exclusão”, que purifica o real para aproximá-lo do mundo inteligível. Toda essa tradição metafísica da “unidade” grega ecoa no Estado moderno com seus ideais de ordem e estabilidade. A cultura ocidental-cristã, fortalecida pela ciência moderna, perpetuou essa ênfase na identidade, criando o que Rocha (2006) chama de “insuportável”, onde a falta de identidade é vista como ameaça à harmonia coletiva.

<sup>9</sup> Ao longo da seção, buscamos ter um cuidado na escrita da discussão, pois, como alerta Hall (2003, p. 48), sobre o interesse entre indivíduo e identidade: [...] a cultura popular tem sido há tanto tempo associada às questões de tradição e das formas tradicionais de vida - e o motivo por que seu “tradicionalismo” tem sido tão frequentemente mal interpretado como produto de um impulso meramente conservador, retrógrado e anacrônico. Luta e resistência - mas também, naturalmente, apropriação e expropriação. Na realidade, o que vem ocorrendo frequentemente ao longo do tempo é a rápida destruição de estilos específicos de vida e sua transformação em algo novo.

múltiplo e do movimento. Nessa linha, a diferença não é vista como desvio ou ameaça à ordem, mas como força propulsora de novas realidades (Rocha, 2006).

Diante disso, podemos entrever, aqui, uma convergência: a incompletude do sujeito em Bakhtin (2011), que exige a mediação constante do outro, encontra eco na filosofia da diferença de Deleuze (1988), que recusa toda forma de identidade fixa, universal e transcendente? Em Bakhtin, o “excedente de visão” e o caráter dialógico mostram que nossa constituição é sempre relacional e aberta; em Deleuze, a ênfase recai no caráter contínuo do devir, em que o real se engendra a partir de relações de forças heterogêneas. Todavia, em ambas as perspectivas, a identidade não é um dado pronto, mas algo que se produz em meio a encontros, afetos e trocas intensas, ressoando o que Espinosa (1987) já identificava como potência de afetar e ser afetado.

Diante dessa aproximação, percebe-se que os documentos iconográficos e as obras de arte ocupam um papel singular na tessitura identitária, pois constituem suportes de informação e memória que tanto Bakhtin quanto Deleuze considerariam como vetores de múltiplas vozes. Em Bakhtin, essas vozes são o diálogo ininterrupto entre sujeitos historicamente situados (Bakhtin, 2011). Em Deleuze, são as intensidades de sentido que se multiplicam no contato com o arquivo sensível que cada documento carrega (Machado, 2009). Assim, um acervo de imagens, fotografias ou qualquer outra forma estética não apenas registram um momento fixo no tempo, mas reverberam nos presentes e futuros que o interpretam, reabrindo constantemente novas possibilidades de subjetivação.

Esse caráter dúplice - ora registro, ora gerador de movimentos identitários - fica ainda mais evidente quando relacionamos a noção bakhtiniana de alteridade com o conceito deleuzeano de diferença. Ambos sublinham que o “outro” sempre nos escapa em certa medida, e é precisamente esse escape que gera renovação de significados, tanto na dinâmica social quanto na esfera cultural.

Os documentos iconográficos, nesse sentido, tornam-se interfaces informacionais (Johnson, 2001) que atravessam fronteiras históricas e culturais e permitem ao sujeito de hoje encontrar vozes, olhares e narrativas do passado, reconfigurando-as no presente. O resultado é um jogo contínuo em que as identidades - individuais e coletivas - se deslocam, resistem ou se transformam, de acordo com os regimes de poder, de linguagem e de interpretação que as atravessam.

Ao mesmo tempo, essa dinâmica não é neutra, pois as relações de poder e as condições socioeconômicas intervêm na forma como a informação estética e os discursos são produzidos e apropriados (Geraldi, 2019). A arte pode funcionar como campo de resistência e subversão

das narrativas hegemônicas, questionando os modelos identitários dominantes que relegam a diferença ao lugar de “ameaça”.

Em um contexto em que vozes contrárias são constantemente deslegitimadas (Gerald, 2019), a possibilidade de interpretar o passado por meio de documentos iconográficos torna-se não apenas um exercício estético, mas um gesto político que reabre a memória coletiva e a projeta para o futuro em que o sujeito pode rearticular sua condição, reivindicar novas formas de existir e de ser reconhecido.

Todavia, é importante ressaltar que a arte - materializada em nossa discussão por meio dos documentos iconográficos - muitas vezes reflete e perpetua visões hegemônicas, além de também evidenciar relações de poder que afetam aqueles que são marginalizados ou até excluídos. A forma como essas imagens são produzidas, selecionadas, difundidas ou mesmo censuradas ou mutiladas - como aconteceu com a obra *As Mulatas/Mulheres na Varanda*<sup>10</sup> - muitas vezes reflete dinâmicas sociais que reforçam ou contestam a posição de determinados grupos.

Ou seja, é nesse contexto que vemos, por exemplo, a força de narrativas dominantes, que podem silenciar vozes dissidentes ou invisibilizar sujeitos. Entender os documentos iconográficos como interfaces informacionais implica, portanto, reconhecermos não apenas seu papel na construção de memória e identidade, mas também a presença - ou ausência - de grupos historicamente subalternizados em seu conteúdo, produção e circulação.

Finalmente, emerge desta discussão uma breve compreensão de como informação, memória, arte e poder se entrelaçam na constituição das identidades. Os documentos iconográficos, ao operarem como interfaces informacionais que transcendem barreiras temporais e espaciais (Johnson, 2001), materializam tanto a memória coletiva quanto as relações de poder que permeiam sua produção e institucionalização.

Exatamente como a própria identidade, que exige o diálogo entre sujeito e meio, a informação nos documentos iconográficos ganha ainda mais significado quando é interpretada e ressignificada num contexto dialógico específico. Assim, tal qual a identidade que se faz e se refaz num embate constante com o *outro*, a informação também se concretiza em processos de interação, marcados por diferenças constitutivas e, simultaneamente, por desigualdades estruturais que, muitas vezes, tentam silenciá-la (Miotello, 2001)<sup>11</sup>. Assim, tanto a memória

---

<sup>10</sup> Nos aprofundamos mais sobre a mutilação desta obra na seção 4 do estudo.

<sup>11</sup> Em sintonia com as reflexões de Miotello (2001), percebemos que tanto os ataques à obras de arte, como aconteceu há dois anos, em 8 de janeiro de 2023, com o painel de Di Cavalcanti quanto as omissões na narrativa oficial do país evidenciam a tensão permanente entre a memória - que atualiza e redefine o passado conforme os interesses de cada grupo - e uma história “oficial” que tende a sufocar vozes incômodas.

quanto a própria identidade se mostram em perpétuo movimento, sustentadas pelo vigor dialógico que as mantém em fluxo e pela potência afirmativa da diferença que as impulsiona para o futuro. Por fim, sigamos, então, para os nossos procedimentos metodológicos.

### 3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Este estudo caracteriza-se pela natureza exploratória, pois objetiva aprofundar o conhecimento acerca de um evento relativamente recente - a destruição de uma obra que fazia parte do acervo artístico dos Três Poderes - e discutir implicações simbólicas na formação da memória coletiva. A abordagem qualitativa é adotada para interpretar as dimensões informacionais e estéticas do painel *As Mulatas/Mulheres na Varanda* e relacioná-las com o contexto político e sociocultural do Brasil. Para compreendermos as múltiplas camadas de significado envolvidas na destruição do patrimônio cultural, recorreremos a uma vasta revisão bibliográfica que, segundo Michel (2015), é um pilar que permite ao pesquisador estabelecer o cenário do estudo, conectando-o a trabalhos anteriores e definindo os objetivos.

Para analisar a pintura enquanto documento iconográfico, aplicou-se o método de leitura defendido por Erwin Panofsky (1991), subdividido em três níveis: **1. Nível Pré-iconográfico** - Envolve uma observação direta dos elementos visuais presentes na obra, identificando características primárias e distintas; **2. Nível Iconográfico** - Aprofunda a interpretação desses elementos, associando-os a significados e simbolismos baseados em fontes textuais e conhecimentos convencionais; **3. Nível Iconológico** - interpretação profunda que conecta a obra ao contexto histórico, social e cultural, levantando questões sobre a relevância da pintura no acervo do Palácio do Planalto e suas possíveis ressonâncias na contemporaneidade

### 4 DESVENDANDO *AS MULATAS/MULHERES NA VARANDA*: ARTE, IDENTIDADE E MODERNISMO NO BRASIL

Para Nietzsche (1992), a arte não se limita apenas a representar o belo e o agradável, mas também engloba o feio, o grotesco e o trágico. Ele via a arte como uma forma de expressão da vida em sua totalidade, com suas alegrias e tristezas, suas belezas e feiuras, e suas vitórias e fracassos. Essa visão nietzschiana da arte como expressão da vida em sua inteireza pode ser relacionada à obra *As Mulatas/Mulheres na Varanda* (figura 1), de Di Cavalcanti.

**Figura 1** - O Mural As Mulatas/Mulheres na Varanda, 1962



Fonte: página oficial do Palácio do Planalto no Flickr, 2025<sup>12</sup>.

Concordando com Nietzsche (1992), Argan (2005) argumenta que cada obra de arte carrega elementos culturais e sociais compartilhados pelo artista com sua comunidade, como se fosse uma linguagem que reflete a história e o cotidiano. Segundo ele: “Em cada objeto artístico se reconhece facilmente um sedimento de noções que o artista tem em comum com a sociedade de que faz parte, sendo como a linguagem histórica e falada de que se serve o poeta” (Argan, 2005, p. 29).

Assim como a visão nietzschiana soma à nossa análise, ao encararmos a arte como lugar de encontros dialógicos, a perspectiva bakhtiniana de identidade e sujeito também torna-se útil. Como já vimos em linhas anteriores, para Bakhtin (2011), todo sujeito é fundamentalmente incompleto e requer o olhar de um outro para ter, ainda que momentaneamente, um acabamento. Assim, em *As Mulatas/Mulheres na Varanda* (figura 1), esse princípio revela-se no modo como Di Cavalcanti - o autor - confere visibilidade a figuras historicamente subjugadas, como as mulheres negras que ocupam o centro do painel.

A partir daqui, conseguimos entender que, assim como outros documentos comuns à CI, uma pintura tem camadas de significados que podem ser decodificadas, oferecendo a chance de analisá-la como um “texto visual” ou, mais precisamente, uma interface informacional. Ao analisar o contexto do painel, as informações que ele transmite e os símbolos que utiliza, torna-se possível compreender melhor a mensagem de Di Cavalcanti e a época em que ele viveu.

Em *As Mulatas/Mulheres na Varanda* (figura 1), óleo sobre tela, de 1962, Di Cavalcanti imortalizou a beleza e a força das mulheres negras, celebrando a brasilidade em suas telas<sup>13</sup>. No entanto, sua pintura vai além da estética, revelando um contexto histórico marcado pela

<sup>12</sup> Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/palacioplanalto/54254152557/sizes/6k/>. Acesso em: 17 jun. 2025.

<sup>13</sup> “Di retirou das manifestações culturais e dos tipos humanos da periferia elementos pictóricos e cores próprias para produzir uma pintura que dialogasse com a arte contemporânea à época e que fosse também original de sua terra (Bortoloti, 2023, p.15).

desigualdade e marginalização de um grupo social. No período pós-abolição, a população negra, em especial as mulheres, enfrentava condições precárias, sendo muitas vezes relegada a espaços de prostituição como forma de sobrevivência.

Com seu olhar, o pintor trouxe o modernismo para dentro do próprio país e retratou, em algumas de suas obras, esses ambientes e as mulheres que neles viviam, evidenciando a face racial da exploração e da exclusão social - e demonstrando seu desejo de conectar-se à realidade do Brasil e, talvez, denunciar as injustiças sofridas por aquela população à época.

Assim, o painel *As Mulatas/Mulheres na Varanda* transcende a mera representação estética e se converte em um importante documento informacional que se opunha ao projeto de embranquecimento populacional predominante no início do século XX e que, de certa forma, ainda afetava a população negra em 1962, ano de produção da obra. Em uma época em que - apesar do fervor modernista e da celebração da “brasilidade”<sup>14</sup> - a elite nacional buscava moldar a identidade brasileira a partir de um ideal eurocêntrico, Di Cavalcanti ousou ao conferir protagonismo às figuras femininas negras sem exotizá-las e trouxe, em sua tela, o verdadeiro povo brasileiro<sup>15</sup>.

Seguindo a esteira dos trabalhos de artistas contemporâneos como Doris Salcedo<sup>16</sup> (Colômbia), William Kentridge<sup>17</sup> (África do Sul) e Vivan Sundaram<sup>18</sup> (Índia), que, segundo Huyssen (2019), incorporam memórias locais e estratégias estéticas para abordar questões políticas e sociais - como racismo, colonialismo, imigração etc., a obra de Di Cavalcanti também tece o local - a cultura brasileira - com o global - o modernismo europeu.

Logo, *As Mulatas/Mulheres na Varanda* pode ser vista como uma “apropriação ao contrário”, na qual um artista não europeu se vale de elementos da arte ocidental para expressar a própria identidade e história, subvertendo estereótipos que permeavam a pintura acadêmica tradicional.

---

<sup>14</sup> É importante deixar explícito que, apesar das representações negras em suas obras, a apropriação capitalista de discursos identitários se intensificou bastante nesse período, utilizando a tokenização como ferramenta estratégica. Essa prática, também conhecida como tokenismo, consiste em incluir superficialmente elementos representativos de grupos minoritários em produtos, serviços ou narrativas, visando aparentar diversidade e inclusão, mas sem promover mudanças estruturais.

<sup>15</sup> Segundo Bortoloti (2023, p. 15) Di: “Além disso, escolheu a mulher de pele negra [...] para ser um símbolo de identidade nacional, conferindo a esse ícone um lugar de consagração, geralmente dedicado às musas na pintura clássica”.

<sup>16</sup> O trabalho de Doris Salcedo é discutido em detalhes no estudo, com foco em suas instalações escultóricas que abordam a violência na Colômbia.

<sup>17</sup> William Kentridge, um artista sul-africano, é analisado por seu trabalho com sombras e animação stop-motion.

<sup>18</sup> Vivan Sundaram, um artista indiano, é comparado a Doris Salcedo por sua abordagem inovadora da arte de instalação.

Ao retratar as mulheres negras como figuras não meramente objetificadas - algo comum em muitas obras do período<sup>19</sup> -, Di Cavalcanti, assim como nas obras dos artistas discutidos por Huyssen (2019), contrariou estereótipos racistas e coloniais e, mesmo que involuntariamente, contribuiu para uma política de memória que resgata e valoriza a cultura afro-brasileira como parte constitutiva de uma identidade nacional<sup>20</sup>.

Como podemos observar ainda, a iconografia (figura 1) retrata a mulher negra com toda a sua força, mas, também, sugere a sua exclusão social. As mulheres negras, nesta obra de Di, são representadas com cores fortes - referência ao colorido do próprio país - e traços marcantes, transmitindo uma sensação de vigor e vitalidade, mas também de melancolia e introspecção. Todavia, assim como ocorre com o sujeito em Bakhtin, esse “acabamento” dado por Di Cavalcanti à obra não é definitivo ou isento de tensões.

Se por um lado Di Cavalcanti rompeu com convenções eurocêntricas ao celebrar corpos negros e situá-los em posição de protagonismo, por outro, sua criação também carrega ambiguidades próprias do período modernista - por exemplo, o uso do termo “mulata”<sup>21</sup>, que é carregado de ressonâncias racistas e coloniais (Collins, 2008). Para além disso, ainda há, nesta problemática, a postura do próprio artista, que muitas vezes se autopromovia como conquistador, como aponta Bortoloti (2023). Ainda segundo o autor, uma análise aprofundada das iconografias de Di Cavalcanti revela nuances que vão além desses problemas e da mera objetificação<sup>22</sup>, onde: olhares melancólicos, elementos simbólicos, atmosferas poéticas que sublinham uma subjetividade feminina e denunciam as tensões sociais do período.

---

<sup>19</sup>Vale salientar que os estudos de Griselda Pollock e Elisabeth Lebovici investigam como a história do Modernismo muitas vezes foi contada de forma a privilegiar artistas e perspectivas masculinas, deixando de lado as contribuições significativas das mulheres nesse período. Essa narrativa seletiva, como resposta, construiu uma imagem do Modernismo que não reflete, na maioria das vezes, a diversidade de vozes e talentos que o compuseram.

<sup>20</sup> Acharmos importante explicitar que, apesar das representações negras em suas obras, a apropriação capitalista de discursos identitários modernistas se intensificou bastante nesse período, utilizando, principalmente, a tokenização como ferramenta estratégica. Essa prática, também conhecida como *tokenismo*, consiste em incluir superficialmente elementos representativos de grupos minoritários em produtos, serviços ou narrativas, visando aparentar diversidade e inclusão, mas sem promover, de fato, mudanças estruturais.

<sup>21</sup> O termo 'mulata', como demonstrado ao longo do estudo, carrega uma carga histórica racista que evoca a hipersexualização e exotização da mulher negra. Esta representação, presente no título da obra - ainda que não nas figuras retratadas - se alinha ao conceito de 'Jezebel' descrito por Collins (2008) em *Black Feminist Thought*, onde a autora analisa quatro imagens de controle: a mula, a Jezebel, a *mammy* e a *black lady*. No contexto brasileiro, conforme aponta Winnie de Campos Bueno (2019) em sua dissertação sobre resistência e subjetividades no pensamento feminista negro, o termo 'mulata' funciona como um mecanismo de controle social que objetiva e desumaniza mulheres negras, limitando sua percepção e tratamento justo na sociedade.

<sup>22</sup> Segundo Bortoloti (2023, p. 15) Di: “Além disso, escolheu a mulher de pele negra [...] para ser um símbolo de identidade nacional, conferindo a esse ícone um lugar de consagração, geralmente dedicado às musas na pintura clássica”.

Concordando com Bortoloti (2023), no documentário *Di Cavalcanti Di Glauber*, Glauber Rocha, um dos grandes amigos do pintor, diz: "pinta, Di Cavalcanti, pinta as mulheres de cor, na sua desgraça distinta!" (informação verbal).<sup>23</sup> A frase do cineasta ecoa a dor e a resiliência dessas mulheres, que, apesar das adversidades, mantinham sua dignidade, raízes e identidade com muito orgulho. A obra de Di Cavalcanti é, nesse sentido, uma informação imagética da história do Brasil<sup>24</sup>, revelando a luta e a resistência da população negra em busca de seu lugar na sociedade.

Antes de findarmos a seção, voltemos para Bakhtin, pois a dialética bakhtiniana entre inacabamento e memória do futuro nos ajuda a entender por que a identidade representada em *As Mulatas/Mulheres na Varanda* não se fecha em uma leitura única. Assim como o sujeito que vive o “acontecimento ético” em constante relação com o por-vir (Bakhtin, 2011), a obra de Di permanece aberta a novas interpretações que ressurgem conforme mudam as condições sociais e os olhares dos espectadores/receptores informacionais.

Nesse sentido, *As Mulatas/Mulheres na Varanda* se converte em uma interface informacional que desperta leituras plurais e até mesmo controversas. A centralidade das mulheres negras - reforçada pelas cores vibrantes, pelas poses e pela tessitura modernista - dá-lhes, no plano estético, uma forma de visibilidade que a sociedade brasileira muitas vezes lhes negava.

Porém, como salienta Bakhtin (2011), a consciência que temos de nós mesmos também depende da forma como somos vistos pelo outro. No caso do painel de Di Cavalcanti, essa alteridade se manifesta tanto na recepção do público, que atribui significados múltiplos à tela, quanto na crítica atual que o acusa de perpetuar um título de conotação discriminatória, demonstrando o quanto o “outro” também pode prender-nos em estereótipos.

Desse modo, a noção bakhtiniana de identidade - em que o *eu* só existe de fato em relação ao *outro* (Bakhtin, 2011) - reforça como a obra de Di Cavalcanti habita um campo de relações sociais e ideológicas marcado pela fricção entre reconhecimento e exotificação. Nessa lógica, a mulher negra retratada não é apenas objeto de contemplação artística, mas sujeito potencial, ecoando a necessidade de espaço para sua voz e vivência.

É aqui que emerge, por fim, a dimensão política do ato pictórico, evidenciando que o sujeito retratado não é um ser “acabado”, mas se constrói pelas leituras, apropriações e

---

<sup>23</sup> Fala do cineasta Glauber Rocha no documentário/curta-metragem “Di Cavalcanti Di Glauber”, de 1977, roteirizado e dirigido por ele.

<sup>24</sup> “Quem nunca viu um quadro de Di Cavalcanti [...] dificilmente entenderá o Brasil” (Lacerda *apud* Bortoloti, c2023).

(re)interpretações que a pintura suscita - um verdadeiro “excedente de sentido” que impede qualquer definição unívoca. Entendamos, então, que as sete fachadas proferidas na obra, há dois anos, em 08 de janeiro de 2023, passam longe das vicissitudes comuns a eventos políticos do país e se distanciam dos dizeres de Agatão<sup>25</sup> (448 a.C. – 400 a.C.) de que: "a arte ama o acaso, e o acaso ama a arte".

#### 4.1 A MEMÓRIA MUTILADA

Há dois anos, em 8 de janeiro de 2023, uma multidão de apoiadores do ex-presidente Jair Messias Bolsonaro invadiu e depredou as sedes dos três poderes em Brasília. O episódio, amplamente divulgado pela imprensa, teve como catalisador a insatisfação desses grupos com o resultado eleitoral de 2022, o qual conferia a presidência a um opositor político (Costa, 2023). Os atos de violência direcionaram-se não apenas contra as estruturas físicas dos prédios, mas também contra símbolos e obras de arte que ali se encontravam.

Entre as peças danificadas estavam esculturas, tapeçarias e pinturas - incluindo *As Mulatas/Mulheres na Varanda*, que fora mutilada em sete partes. Esse vandalismo não pode ser visto como aleatório: conforme Beiguelman (2024) comenta, a escolha das obras revela uma tentativa de negar valores democráticos e culturais consolidados, impondo uma “reinvenção” autoritária da identidade nacional.

A obra de Di Cavalcanti constitui um marco na representação de mulheres, tendo valor documental e estético no acervo do Palácio do Planalto, que não é apenas um prédio administrativo, mas também um espaço de exposição do patrimônio artístico brasileiro. Ao atacá-la, os vândalos direcionaram um golpe contra um símbolo de brasilidade plural, ignorando ou deliberadamente rejeitando o papel da população negra na formação do país.

Pesquisadores como Pollak (1992) e Huyssen (2014) enfatizam que atos de destruição de bens culturais representam tentativas de reescrever a história ou mesmo suprimir passados incômodos para um determinado grupo agressor. A memória coletiva, entendida como um conjunto de narrativas e símbolos partilhados, sofre uma “ferida”, dificultando a (re)construção de valores comuns e criando condições propícias ao ressentimento e ao revisionismo histórico.

Conforme Durkheim (2000) diz, a anomia ocorre quando as normas que regem a vida em sociedade deixam de ter autoridade ou clareza. Em situações de crise política e de perda de consenso, grupos extremistas podem se valer de discursos que rejeitam o diálogo, partindo para

---

<sup>25</sup> Poeta trágico ateniense citado muitas vezes por Aristóteles e Platão.

ações que visam destruir, literalmente, os alicerces simbólicos da coletividade. A depredação de bens públicos pode ser interpretada como uma recusa das regras estabelecidas, sinalizando que o grupo dissidente não reconhece a legitimidade das instituições democráticas, nem tampouco da pluralidade cultural que essas instituições promovem.

Essa teoria durkheimiana é complementada por Merton (2004), que sugere que a anomia é fruto de discrepâncias entre os fins culturalmente aceitos - por exemplo, a ideia de “patriotismo” - e os meios legítimos para atingi-los. Há dois anos, no episódio de 8 de janeiro, havia um discurso de “defesa do país” que, contraditoriamente, se expressou na destruição de símbolos nacionais, incluindo aqueles que exaltam a contribuição afrodescendente.

A ironia dessa ação reside no fato de os perpetradores se autoproclamarem “patriotas” ao mesmo tempo em que atingem a própria bandeira brasileira e obras que simbolizam a formação heterogênea do Estado, representando uma anulação da coesão social e alimentando o caos normativo - em outras palavras, a anomia.

Tal compreensão nos faz entender que quando se destrói um bem cultural de relevância histórica, a perda é múltipla: podendo ser material - já que a obra física é danificada ou até mesmo irreparavelmente perdida; simbólica - pois a narrativa coletiva que a obra sustenta se vê esfacelada; memorial - gerando lacunas em registros que representam grupos historicamente subalternizados, promovendo uma visão de mundo excludente; e, também, documental - pois, na perspectiva da CI, destrói-se um repositório de informações históricas, culturais e identitárias, dificultando o acesso das gerações futuras a esse tipo de conhecimento.

Para além da anomia, a recusa da alteridade produz um extermínio simbólico das diferenças, reforçando a uniformização autoritária que apaga vozes dissonantes em prol de uma identidade hegemônica. Nesse sentido, a destruição de um patrimônio que exalta a presença da mulher, como no caso de *As Mulatas/Mulheres na Varanda*, não se limita à depredação física: ela opera uma negação daqueles que historicamente foram subalternizados e que, ali, encontravam um espaço de representatividade. Ao silenciar tais vozes, os agressores não apenas impõem sua narrativa excludente, mas também inviabilizam o “excedente de visão” que somente o outro pode oferecer, tornando ainda mais precários os alicerces de uma memória coletiva plural.

Tal agressão contra uma pintura emblemática como *As Mulatas/Mulheres na Varanda* não elimina totalmente a mensagem que ela carrega, mas impõe obstáculos à continuidade de sua fruição pública. Mesmo que, em 2025, a obra já tenha sido restaurada, o dano simbólico e a percepção de insegurança ainda permanecem, evidenciando a fragilidade das instituições na proteção de bens culturais e, conseqüentemente, da própria democracia.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entendemos que a mutilação do documento iconográfico *As Mulatas/Mulheres Na Varanda*, de Di Cavalcanti, datado de 1962, ilustra a tensão entre a manipulação do passado e a necessidade de grupos opressores de se manterem no poder. Assim, a análise aqui desenvolvida nos mostrou que o ataque ao painel *As Mulatas/Mulheres Na Varanda*, de Di Cavalcanti, transcendeu a mera destruição material. O episódio - ocorrido há dois anos, em 8 de janeiro de 2023 - expressa um atentado à pluralidade cultural e à própria memória coletiva brasileira, configurando um cenário de anomia, no qual se rompem os referenciais que unificam e orientam a vida em sociedade.

A pintura, analisada aqui como um espaço fibrado - uma espécie de tecido de significados e interpretações que se entrelaçam e se sobrepõem, enquanto artefato não verbal, dotada de um percurso histórico e memorialístico imagético que vai além da descrição, passando pela tentativa de racionalização daquilo já descrito na história -, por fim, ganha sentido na CI.

Então, sob a lente da Ciência da Informação, a obra de Di Cavalcanti é encarada como um documento iconográfico, repleto de significados históricos, estéticos e, também, políticos. Ao retratar mulheres negras em posição de destaque, o artista subverteu padrões eurocêntricos e lançou uma mensagem, mesmo que de forma não proposital, de inclusão, ainda que envolta nas contradições do modernismo brasileiro e do uso posterior de termos racializados, como “mulata”. Toda a tentativa de apagar essa narrativa por meio das 7 fachadas indica um movimento que entendemos como uma “inovação ilegítima” - isto é, a busca de objetivos “patrióticos” pela via do vandalismo e da negação de valores democráticos.

Como observamos ao longo das linhas antecedentes do estudo, Di Cavalcanti não foi o primeiro artista a retratar pessoas negras, inclusive, nos dizeres de Cardoso (2022, p. 206): “O interesse pela temática racial não se originou com o movimento modernista; ao contrário, os modernistas paulistas tendiam a dar pouca consideração ao assunto, no exato momento em que a imprensa negra ganhava força em São Paulo”. Todavia, a compreensão do contexto histórico e das influências ideológicas do período foram fundamentais para entendermos a complexidade da representação da população negra no documento iconográfico de Di Cavalcanti e sua importância memorialística para o país.

É por isso que, mesmo sendo feita em um período em que ainda não se tinha nem mesmo uma ideia de nacionalidade definida, já que a questão racial no modernismo brasileiro ainda hoje é um tema complexo e controverso - os modernistas buscaram romper com os

padrões estéticos europeus e valorizar a cultura brasileira, incluindo elementos da cultura afro-brasileira; todavia, essa representação da população preta na maioria das obras, como vimos nas seções anteriores do estudo, muitas vezes se limitava a estereótipos e exotismos, perpetuando a visão eurocêntrica dominante<sup>26</sup> - o documento, ainda assim, acaba revelando as marcas do passado que ecoam na memória nacional.

Em 2025, *As Mulatas/Mulheres Na Varanda* foi restaurado; todavia, é preciso não apenas restaurar fisicamente quadros e esculturas mutiladas, mas também restaurar o sentido dessas peças, garantindo sua função de testemunhas de uma nação plural. Sem esse cuidado, os ataques à cultura - como o que vitimou o painel de Di - podem disseminar a anomia e corroer os alicerces da própria democracia.

Por fim, o estudo revelou a complexidade da obra e questionou a validade da ação dos agressores, mostrando que a informação, assim como a arte, não é um dado imutável, mas sim um processo contínuo de interpretação e reinterpretação. Então, concluímos que a luta pela defesa de documentos artísticos deve ser vista como parte intrínseca da luta pela memória nacional. Em última instância, ao proteger esses símbolos, protege-se a democracia e a possibilidade de construção de um futuro em que a arte continue a desempenhar seu papel de fazer refletir, criticar e questionar.

---

<sup>26</sup> Lima Barreto, importante escritor negro do período, criticou duramente o modernismo e suas promessas de inovação, apontando para a desconexão entre a modernidade artística e a realidade social do país. Suas críticas, no entanto, foram ignoradas pela maioria dos modernistas, que o marginalizaram por sua origem social e racial (Campos, 2022). A obra "Os Bruzundangas", do próprio Lima Barreto, publicada em 1922, permanece relevante até hoje. Sua crítica à elite brasileira e à desigualdade social encontra-se com os desafios contemporâneos do país. O livro também revela as tensões entre Lima Barreto e os modernistas, marcadas por diferenças estéticas, sociais e raciais.

## REFERÊNCIAS

- ARGAN, G. C. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- ARQUIVO NACIONAL (Brasil). **Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- BEIGUELMAN, G. Dinâmicas do espaço público: Terra de ninguém. **Acervos Digitais e Pesquisa**, São Paulo, mar. 2024. Disponível em: <https://www.acervosdigitais.fau.usp.br/dinamicas-do-espaco-publico-terra-de-ninguem/>. Acesso em: 26 maio 2024.
- BORTOLOTTI, M. **Di Cavalcanti: modernista popular**. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.
- CAMPOS, D. A questão racial no modernismo brasileiro antes e depois da Semana de Arte Moderna. **Revista Ihu On-Line**, Rio Grande do Sul, v. 21, n. 551, p. 43-51, mai. 2022. Disponível em: <https://www.ihuonline.unisinos.br/edicao/551>. Acesso em: 04 jun. 2024.
- CAPURRO, R.; HJORLAND, B. O conceito de informação. **Perspectivas em Ciência da Informação**, [S. l.], v. 12, n. 1, 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/pci/article/view/22360>. Acesso em: 27 mai. 2024.
- CARDOSO, R. **Modernidade em preto e branco: Arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- COLLINS, P. H. **Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment**. Londres: Routledge, 2008.
- COSTA, A. C. A teia do golpe de 8 de janeiro. **Revista Piauí**, São Paulo, jun. 2023. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/teia-do-golpe/>. Acesso em: 26 maio 2024.
- DELEUZE, G. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- DURKHEIM, E. **O suicídio - Estudo de Sociologia**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2000.
- ESPINOSA, B. **Tratado da Reforma do Entendimento**. Lisboa: Edições 70, 1987.
- GALINDO, M. A redescoberta do trabalho colaborativo. In: AZEVEDO NETTO, Carlos Xavier de (org.). **Informação, patrimônio e memória: diálogos interdisciplinares**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2015. p. 65-98.
- GELL, A. **Arte e Agência**. São Paulo: Ubu editora, 2018.
- GERALDI, J. W. A diferença identifica. A desigualdade deforma. In: GERALDI, J. W. **Ancoragens: estudos bakhtinianos**. São Carlos: Pedro e João Editores, 2019. p. 103-122. <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/16800>. Acesso em: 10 maio 2024.

HUYSSSEN, A. **Culturas do Passado-Presente**: modernismos, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

HUYSSSEN, A. Memórias da Europa na arte de outros lugares. **PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais**, [S. l.], v. 24, n. 42, 2019. DOI: 10.22456/2179-8001.98256. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/98256>. Acesso em: 20 jun. 2024.

HUYSSSEN, A. **Políticas de Memória no Nosso Tempo**. Portugal: Universidade Católica Editora, 2014.

JOHNSON, S. **Cultura da interface**: Como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar. São Paulo: Zahar, 2001.

LOUREIRO, J. Informação, memória e patrimônio: breves considerações. *In*: AZEVEDO NETTO, Carlos Xavier. **Informação, patrimônio e memória**: diálogos interdisciplinares. João Pessoa: UFPB, 2015.

MACHADO, R. **Deleuze, a arte e a filosofia**. São Paulo: Zahar, 2009.

MERTON, R. K. **Teoria y Estructura Sociales**. México: FCE, 2004.

MICHEL, M. H. **Metodologia e Pesquisa Científica em Ciências Sociais**. São Paulo: Atlas, 2009.

MIOTELLO, V. **A construção turbulenta das hegemonias discursivas**: o discurso neoliberal e seus confrontos. 2001. 336 f. Tese (Doutorado em Linguística) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2001. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1589432>. Acesso em: 6 fev. 2025.

MOSQUERA, G. A síndrome de Marco Polo, algunos problemas alrededor de arte y eurocentrismo. *In*: MOSQUERA, G. **Caminar com el diablo**: textos sobre arte, internacionalismo y culturas. Madrid: Exit publicaciones, 2007. p. 15-26.

NIETZSCHE, F. **Obras incompletas**. São Paulo: Nova Cultura, 1987.

NIETZSCHE, F. **O Nascimento da Tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

OTLET, P. **Tratado de documentação**: o livro sobre o livro teoria e prática. Brasília, DF: Brique de Lemos, 2018.

PANOFSKY, E. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PINHEIRO, L. V. R. Arte, objeto artístico, documento e informação em museus. *In*: Symposium Museology & Art. Conferência anual da UNESCO/ICOFOM-LAM, 1996, Rio de Janeiro. **Proceedings [...]** Rio de Janeiro: Tacnet Cultural, 1996.

POLLAK, M. Memória e Identidade Social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992. Disponível em: <http://www.pgdef.ufpr.br/memoria%20e%20identidadesocial%20A%20capraro%202.pdf>. Acesso em: 21 jun. 2024.

POLLOCK, G. **Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art.** Londres: Routledge, 1994.

ROCHA, M. L da. Identidade e diferença em movimento: ressonâncias da obra de Deleuze. **Revista do Departamento de Psicologia**, v. 18, n. 2, p. 57-68, Jul./Dez. 2006. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-80232006000200005>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rdpsi/a/bBVWjFGy5ZZMBzhyVJZSVqM/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 15 jan. 2025.

RODRIGUES, B. C.; CRIPPA, G. A ciência da informação e suas relações com arte e museu de arte. **Biblionline**, v. 5, n. 1-2, 2009. Disponível em: