

ARTE E MONUMENTOS:

entre o esquecimento e a memória

Paulo H. Duarte-Feitoza
Rubens Pilegi da Silva Sá
[organizadores]

Cegraf UFG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

Reitor

Edward Madureira Brasil

Vice-Reitora

Sandramara Matias Chaves

Faculdade de Artes Visuais

Direção

Bráulio Vinícius Ferreira

Vice-Direção

Cláudio Aleixo Rocha

Núcleo Editorial da FAV

Coordenação

Edvaldo de Goiás Pereira Pontes

Conselho Editorial

Ana Lúcia Beck (FAV-UFG)

Ana Maria Pimenta Hoffmann (UNIFESP)

Carla Milani Damiano (FAFIL-UFG)

Maria Elizia Borges (FH-UFG)

Maria Lluïsa Faxedas Brujats (Universitat de Girona, Espanha)

Patrícia Bueno Godoy (FAV-UFG)

Rita Moraes de Andrade (FAV-UFG)

Samuel José Gilbert De Jesus (FAV-UFG)

Sandra Makowiecky (UDESC)

ARTE E MONUMENTOS:

entre o esquecimento e a memória

Paulo H. Duarte-Feitoza
Rubens Pilegi da Silva Sá
[organizadores]

Goiânia
2022

Cegraf UFG

© Paulo Henrique Duarte-Feitoza;
Rubens Pilegi da Silva Sá, 2022

Organizadores

Paulo Henrique Duarte-Feitoza
Rubens Pilegi da Silva Sá

Projeto gráfico e diagramação

Cátia Ana Baldoino da Silva

Tradução

Anna Paula Duarte

Imagem de capa

Joardo Filho

Revisão

Paulo Henrique Duarte-Feitoza
Rubens Pilegi da Silva Sá

Realização

NIHA e FAV-UFG

Nota de esclarecimento: O direito de reprodução das imagens deste livro é de inteira responsabilidade dos autores dos textos.

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
GPT/BC/UFG**

A786 Arte e monumentos : entre o esquecimento e a memória [Ebook] / organizadores, Paulo H. Duarte-Feitoza e Rubens Pilegi da Silva Sá. – . Dados eletrônicos. - Goiânia : Cegraf UFG, 2022. 273 p. : il.

ISBN (Ebook): 978-85-495-0431-9
Inclui bibliografia.

1. Arte e sociedade. 2. Monumentos - Aspectos sociais. 3. Memória coletiva na arte. 4. Patrimônio cultural. I. Duarte-Feitoza, Paulo H. II. Sá, Rubens Pilegi da Silva. III. Universidade Federal de Goiás. Faculdade de Artes Visuais

CDU: -72:351.711

Bibliotecário responsável : Enderson Medeiros / CRB1: 2276

Faculdade de Artes Visuais – UFG

Campus II, Setor Samambaia

Caixa Postal 131. 74001-970

Goiânia-GO-Brasil

www.fav.ufg.br



Quando, em uma revisão histórica, voltarmos para os anos de 2020 e 2021, muitas reflexões serão feitas à luz dos acontecimentos que nos cercaram. A pandemia da covid-19 apresentou e acentuou um ambiente hostil e as nossas diferenças ficaram mais evidentes e expostas.

No desafio da atividade docente, a Universidade Federal de Goiás e a Faculdade de Artes Visuais propuseram centenas de atividades, dentre elas a que deu origem a este livro. Debruçados sobre novas tecnologias e novos meios de comunicação, alcançamos mais pessoas, fizemos mais questionamentos e seguimos firmes na missão de formação de cidadãos comprometidos com a realidade mundial e brasileira. Afinal a pandemia nos uniu em torno de uma tragédia humana universal.

O reconhecimento dos monumentos, os problemas em torno de suas representações e a memória política, são temas que tangenciam o conteúdo deste livro sem perder de vista a arte como referência basilar.

Para além de um testemunho dos tempos que vivemos, que os textos aqui registrados sejam reflexões atemporais e inspiradoras capazes

de influenciar outras pessoas na busca incessante de tornar o mundo menos desigual, mais justo e humano.

A Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás agradece a todos os envolvidos na produção deste conteúdo, desde as *lives* até a divulgação deste *e-book*, reconhecendo o trabalho e a dedicação dos colegas que se dispuseram a coordenar todo o processo.

Uma boa leitura.

Bráulio Vinícius Ferreira
Diretor da Faculdade de Artes visuais
da Universidade Federal de Goiás

À memória de George Floyd e João Alberto Freitas,
dois homens negros assassinados brutalmente pela
polícia dos EUA e pela equipe de segurança de uma
rede de supermercados francesa, no Brasil.

AGRADECIMENTOS

Queremos agradecer, primeiramente, à Direção da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás (FAV/UFMG) pela receptividade ao nosso projeto. Um agradecimento especial aos professores do curso de Artes Visuais/Bacharelado e ao Núcleo de Investigação em Histórias da Arte – NIHA, cujos membros nos deram total apoio para a realização do presente livro. Também foi decisiva a participação do Comunica-FAV! no projeto gráfico do evento e desta publicação, em particular à Cátia Ana Baldoino da Silva, e ao Wilder Fioramonte e ao Renato Cirino, cuja ajuda foi imprescindível à realização do Seminário Arte e Monumentos, ocorrido em 2020.

Gostaríamos de agradecer a cada um dos palestrantes que se apresentaram no evento, abrindo caminhos para outros desdobramentos, tais como o presente livro, e aos convidados que aceitaram participar

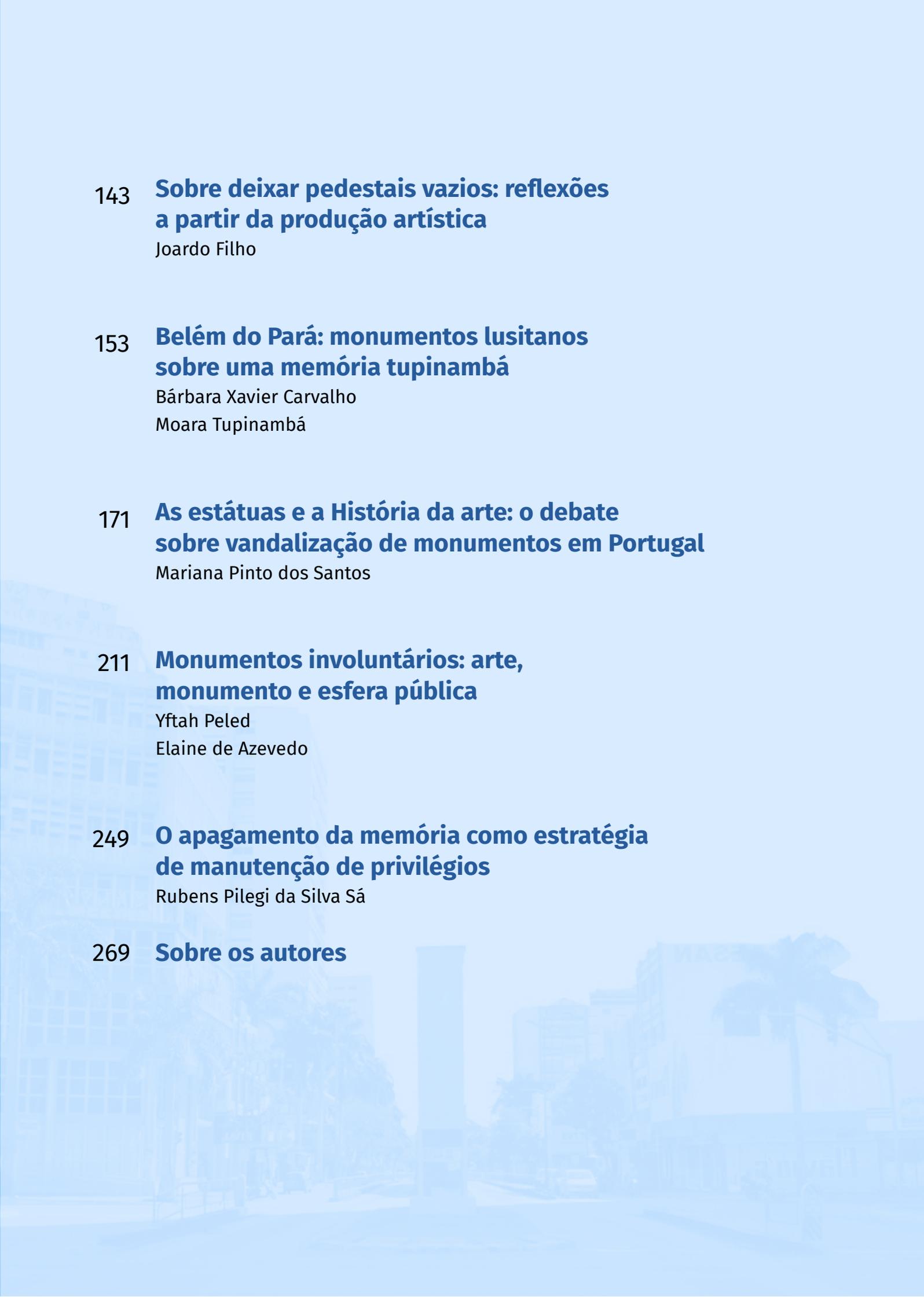
do livro cedendo seus textos gentilmente. Um agradecimento especial aos membros do Conselho editorial por sua inestimável ajuda.

Por último, queremos agradecer ao público que participou do evento on-line e nos incentivou a organizar este livro. Esperamos que as questões aqui colocadas possam mobilizar aos leitores de modo a ampliar a reflexão e a inspirar outras ações a partir das ideias aqui desenvolvidas.

A todas e todos, nosso mais sincero muito obrigado!

SUMÁRIO

- 12 **Apresentação**
Paulo Henrique Duarte-Feitoza
Rubens Pilegi da Silva Sá
- 20 **Decolonialidade no espaço público**
Samuel Quiroga
Pablo Cayuqueo
- 60 **O passado que nos rodeia: o que celebramos em nossos monumentos, ruas e outros lugares?**
João Manuel Casquinha Malaia Santos
- 84 **As estátuas também ressuscitam**
Luciano Vinhosa
- 109 **São Paulo: memórias e monumentos negros**
Alecsandra Matias
- 125 **Artes, racismos e iconoclastias no *front* da historiografia em tempos pós-coloniais**
Afonso Medeiros

- 
- 143 **Sobre deixar pedestais vazios: reflexões a partir da produção artística**
Joardo Filho
- 153 **Belém do Pará: monumentos lusitanos sobre uma memória tupinambá**
Bárbara Xavier Carvalho
Moara Tupinambá
- 171 **As estátuas e a História da arte: o debate sobre vandalização de monumentos em Portugal**
Mariana Pinto dos Santos
- 211 **Monumentos involuntários: arte, monumento e esfera pública**
Yftah Peled
Elaine de Azevedo
- 249 **O apagamento da memória como estratégia de manutenção de privilégios**
Rubens Pilegi da Silva Sá
- 269 **Sobre os autores**

APRESENTAÇÃO

George Floyd, um homem negro, foi brutalmente assassinado em 25 de maio de 2020 pela polícia de Mineápolis, nos Estados Unidos. Não era o primeiro, e infelizmente não foi o último a sofrer a violência do sistema policial. Apenas poucos dias após o ocorrido, o movimento Black Lives Matter iniciou uma onda de protestos sem precedentes que se estendeu rapidamente por diversos países e regiões. Em pouco tempo, estátuas e diversos símbolos vinculados à dominação colonial foram atacados, sendo a derrubada da estátua de Edward Colston, em Bristol, a mais emblemática. Protestos com estas características não são uma novidade, porém tiveram grande impulso nos últimos anos no mundo assim como na América Latina, em especial no Chile e no Equador, durante lutas por direitos sociais sendo largamente amplificados após o assassinato de George Floyd.

Naquele momento, ainda não sabíamos o que iria acontecer com a paralisação das nossas atividades acadêmicas, ocorrida pelo adven-

to da pandemia e do pânico causado pelo poder de contaminação da Covid-19. Em nossas casas, éramos surpreendidos pelas fortes imagens vinculadas aos protestos contra os monumentos suscitando muitas perguntas ao mesmo tempo em que a pandemia avançava, deixando centenas de milhares de mortos, nos levando a questionar nossa maneira de ver, agir e estar no mundo, dados os impactos sanitários, sociais e políticos que alcançaram. Foi no contexto destes acontecimentos que organizamos, às pressas, o evento «Arte e monumentos: entre o esquecimento e a memória»¹, com o propósito de levantar discussões sobre as memórias e os esquecimentos como forma de pensar a convivialidade social e democrática em espaços públicos. Consideramos, naquele momento, que era importante levantar discussões sobre a relação contemporânea dos diversos segmentos da sociedade com a arte e seus espaços públicos, dando especial destaque à relação com os monumentos históricos, levando em consideração estas recentes manifestações.

Quando pensamos em reunir intelectuais, artistas e acadêmicos para fazer um grande debate on-line, nosso foco de atenção tinha se concentrado na questão da memória e do monumento enquanto documento. Portanto, mais do que a derrubada de estátuas, interessava-nos compreender como aquele momento histórico – pensando na relação contemporânea entre a arte e a vida – poderia, de algum modo, ser impactado por essa complexa realidade que foi se apresentando.

1. Evento realizado entre os dias 29 de junho e 2 de julho de 2020, disponível no canal do Youtube do Núcleo de Investigação em Histórias da Arte (NIHA): bit.ly/2UBCU8W

Cabe lembrar, mais uma vez, que esta discussão não é nova para artistas, acadêmicos e intelectuais e, certamente, menos ainda por aqueles que são atingidos diretamente pela opressão moderno-colonial-hetero-patriarcal que essas imagens e monumentos representam. Todavia, a questão ganhou relevo enorme e, se as estátuas estão caindo, julgamentos e textos têm levantado o problema como nunca antes fora feito. Nesse contexto, há mais perguntas que respostas. No entanto, na ágora do debate têm aparecido algumas formas de lidar com estes monumentos: 1) retirá-los do espaço público contextualizando-os em museus; 2) deixar os pedestais vazios marcando o gesto de retirada; 3) possibilitar que os monumentos se tornem lugar de intervenções artísticas; 4) deixá-los onde estão pois formam parte da “história”; e, 5) destruí-los. Qual seria a melhor opção?

Pensando, então, na complexidade do assunto, nós, organizadores daquele evento, decidimos ampliar o debate, culminando na organização do presente livro, com textos dos palestrantes e de outras vozes convidadas especialmente para formar este coro polifônico de ideias. Entre elas encontram-se artistas, intelectuais e historiadores do Brasil e do exterior, em uma diversidade que reflete nossas próprias posições sobre o tema em questão.

Do evento à publicação deste livro, muitas coisas aconteceram. Enquanto no Brasil o assassinato por espancamento de João Alberto Freitas, um homem negro, não se desdobrou em revoltas além de protestos pontuais, nos EUA, o policial que sufocou George Floyd até à morte foi condenado a 22 anos de prisão. No Chile, uma nova Constituição vem

sendo preparada com a participação de mulheres e povos indígenas, e no Peru, Pedro Castillo, apoiado pelos povos indígenas e pela maioria rural sem acesso ao Estado, venceu uma dura eleição contra e extrema direita. No Brasil, assistimos a reações contra o genocídio pelo descaso do governo diante da pandemia, pela falta de políticas sociais e pela ausência de investimentos que resultem em trabalho e emprego, levando a população a ir às ruas com pedidos pela imediata aplicação da vacina contra a Covid-19, por comida no prato dos trabalhadores e pela deposição do presidente, afundado em escândalos de corrupção que levaram à morte, até agora, mais de 600 mil pessoas.

Acreditamos que o tempo passado entre o evento e a atual publicação deste livro ajudou o debate a ganhar a amplitude que ora apresentamos ao público: docentes, discentes, artistas, arquitetos, urbanistas, sociólogos, antropólogos e todos aqueles interessados na discussão sobre usos e significados desses símbolos no espaço público.

Por fim, reafirmamos que as reflexões que o presente livro apresenta, sem dúvida nenhuma surgem em um momento decisivo do campo democrático e das lutas contra o machismo, o patriarcado, o ecocídio, a misoginia e toda a herança colonial.

Apontamentos

A seguir, apresentamos aos leitores os textos que compõem este livro. Tratam-se de autores que pertencem a origens, lugares, gêneros e profissões diferentes, permitindo que a abordagem de um mesmo as-

sunto acabe se modificando, enriquecendo-se, no coletivo, as possibilidades de leituras e interpretações que o leitor tem disponível dentre os 10 artigos escritos para o presente livro.

Abrimos com a reflexão dos autores chilenos, Samuel Quiroga e Pablo Cayuqueo, que narram a história enquanto ela se produz. Escrito com o fogo e a fúria que derrubam os símbolos coloniais, o artigo nos mostra o quanto o povo chileno vem demonstrando capacidade em dar um basta ao projeto neoliberal – dependente e produtor de exclusão, implantado no país desde Pinochet – e a projetar o futuro com uma mudança radical na política e cultura do país.

O artigo de João Malaia é uma “pesquisa histórica com uma análise em ‘longa duração’”. Assim, o autor reforça a ideia de que as estátuas são derrubadas e levantadas pelas sociedades ao longo do tempo, conforme a visão do poder e os anseios do povo que vão transformando os modos de se pensar e experimentar a realidade.

Luciano Vinhosa procura dar resposta a duas perguntas. A primeira: por que as estátuas ressuscitam? A segunda: por que reagimos com as estátuas como se sujeitos fossem? A partir dessas perguntas, Vinhosa reflete sobre que tipos de possibilidades, para além da destruição, esses monumentos comportariam. Tomando como referências Maria-José Mondzian e Hans Belting, o autor elabora uma leitura entre signos, símbolos e sentidos que orientam o modo de nos relacionarmos com as estátuas, constituindo para elas estatutos nos quais nós, humanos, nos espelhamos.

O texto de Alecsandra Matias faz uma pergunta simples, mas fundamental, ao partir da história da colonialidade em São Paulo: onde

estão as memórias e os monumentos negros da cidade? Com isso, realiza um inventário necessário e interessante sobre os monumentos aos negros além de uma reflexão crítica pertinente, dentro do contexto de um país que, a rigor, é marcado pelo apagamento das memórias.

Afonso Medeiros posiciona-se a partir de um ponto de vista pessoal. Levanta o problema historicamente, trazendo a questão para o Brasil, onde considera ainda tímida nossa reação ao colonialismo. Escreve de si e por si, mas o faz de olho nas transformações que vem ocorrendo desde a década de 1980, com muitas revisões do circuito cultural, que, afinal, toca-nos a todos.

Joardo Filho, além de ceder a intervenção fotográfica, obra autoral, que ilustra a capa da presente publicação, assina um texto de artista, apresentando algumas de suas obras que têm no vazio a razão de sua poética. Assim, para ele, retirar não é fazer desaparecer, mas uma estratégia da linguagem artística que pode ser pensada como proposição pertinente ao debate sobre monumentos, memória e lugar.

Barbara Xavier Carvalho e Moara Tupinambá assinam juntas o texto em que defendem a presença dos Tupinambás em Belém, capital do Pará, antes da presença dos europeus, que vieram colonizar a terra, apagando ou se apropriando de traços da presença da cultura indígena.

A professora de História de arte Mariana Pinto dos Santos debruça-se sobre o debate em Portugal, principalmente a partir de um monumento erigido ao padre Antonio Vieira, em Lisboa, em 2017, e do *Monumento ao esforço colonizador*, no Porto, de 1934. Com profundidade, o texto dissecou a vida do padre que viveu no Brasil, cate-

quisando indígenas e ajudando na colonização de terras para Portugal e, também, aprofunda-se na polêmica gerada após as mãos das estátuas que representam os colonizadores terem sido pintadas de vermelho. A interessante análise histórica e iconográfica que a autora portuguesa nos oferece remete diretamente às milhares de estátuas de colonizadores multiplicadas pelo nosso país, deixando-nos cheios de reflexão e questionamentos. Para ela, é preciso entender que a encarnação da história como um ideal de progresso deve ser necessariamente questionada.

Como artista que trabalha o espaço público, o texto de Yiftah Peled e da professora Elaine de Azevedo constitui um histórico muito pertinente do panorama contemporâneo para, em seguida, propor e traçar estratégias para a instalação dos *Monumentos Involuntários*, um conceito que permeia as ações de intervenções em monumentos públicos – suas e de outros artistas – que “abrange estátuas, mas é ampliado para incluir obras arquitetônicas e interfaces urbanas como a publicidade, placas de rua, de trânsito, etc.”.

Finalmente, o texto de Rubens Pilegi da Silva Sá traz uma reflexão que toma como ponto de partida o complexo debate sobre a miscigenação do povo brasileiro e, nesse contexto, operar com o mínimo e o ausente como materiais conceituais de seu próprio trabalho de intervenção em estátuas.

Os textos aqui presentes não esgotam os assuntos considerados, entretanto, confiamos em que possam contribuir para um debate urgen-

te e necessário sobre a sociedade contemporânea, ao mesmo tempo em que sinaliza possíveis caminhos para a emancipação da colonialidade e para a construção de uma sociedade mais justa e democrática.

Boa leitura!

Paulo Henrique Duarte-Feitoza

Rubens Pilegi da Silva Sá

DECOLONIALIDADE NO ESPAÇO PÚBLICO¹

Decoloniality in public space

Samuel Quiroga

Pablo Cayuqueo

1. Tradução ao português de Anna Paula Duarte.

Resumo

O processo de desmonumentalização é analisado no marco da explosão social de 18 de outubro de 2019, no Chile. O referencial teórico fundamenta-se principalmente nas categorias conceituais de Antonio Gramsci, como hegemonia, contra-hegemonia, dominação e subalternidade, pelas possibilidades que nos dão de visibilizar as operações que o poder realiza para submeter as subjetividades da população aos seus interesses. A metodologia é hipotética dedutiva, baseada em casos que mostram a hipótese de que estamos diante de uma revolução cultural. O resultado tem sido o de mostrar o modo em como os monumentos funcionam como dispositivos de colonialidade e como o seu derrubamento obedece à presença de movimentos contraculturais decoloniais.

Palavras-chave:

explosão social; 18 de outubro; revolução cultural; colonialismo; colonialidade; decolonização

Abstract

The process of demumentalization is analyzed in the framework of the social outbreak of October 18, 2019, in Chile. The theoretical framework is based mainly on Antonio Gramsci's conceptual categories, such as hegemony, counter-hegemony, domination, subaltern, because of the possibility that they do not give to make visible the operations that power carries out to subject the subjectivity of the population to its interests. The methodology is hypothetical deductive, based on cases that show the hypothesis that we are facing a cultural revolution. The result has been to show the way in which monuments operate as devices of coloniality and how their demolition is due to the presence of countercultural movements.

Keywords:

social outburst; october 18; cultural revolution; colonialism; coloniality; decoloniality

Introdução

Assim se prolonga infinitamente o reinado milenar do prazer infeliz, do sacrifício, da resignação, do masoquismo instituído, da morte: o reino da castração que produz o ‘sujeito’ culpado, neurótico, laborioso, submisso, explorável. (GUATTARI, 2013, p. s/n).²

São as mulheres em rebelião contra o poder masculino — implantado por séculos em seus próprios corpos — os homossexuais em rebelião contra a normalidade terrorista, os ‘jovens’ em rebelião contra a autoridade patológica dos adultos, que começaram a abrir coletivamente o espaço do corpo para a subversão, e o espaço da subversão às exigências imediatas do corpo. (GUATTARI, 2013, p. s/n).

Destruir em nosso coração a lógica do sistema (Estudio Delight Lab, 2020, p. s/n) (Figura 01).

Por que existem monumentos que se tornam indesejáveis? Em todo o mundo, um número significativo de monumentos é questionado, principalmente aqueles que homenageiam regimes militares ou políticos

2. Nota da tradutora e dos organizadores: todas as citações do texto original foram traduzidas, menos os nomes próprios dos lugares e das ações ativistas.

que violaram os direitos humanos. À medida em que os subalternos vão ganhando poder, vão organizando a denúncia daqueles que foram seus algozes. Escravistas, genocidas, invasores, conquistadores e usurpadores não podem mais descansar em paz, muito menos serem homenageados. No Chile, onde a maioria dos monumentos celebra a masculinidade guerreira, especialmente a masculinidade branca, heterossexual e cristã, não é surpreendente que tantas pessoas olhem com desconfiança para essas



Figura 01

Estudio Delight Lab. *Destruir en nuestro corazón la lógica del sistema*. Intervenção com projeção de imagens. Plaza de la Dignidad, Santiago, Chile. Imagem disponível em: bit.ly/3i6vz9j.

imagens que são promovidas como “nosso” patrimônio. Neste país, onde o Estado chileno tem uma enorme dívida histórica com o povo, a quem oprimiu, massacrou e explorou repetidamente ao longo de sua história, parecia que os despossuídos não têm uma história monumentalizável e que só a elite tem direito de instalar seu imaginário no espaço público. Por exemplo, aos poucos, a ditadura cívico-militar derrubou estátuas de poetas e próceres, e renomeou edifícios, ruas e praças.

As expressões culturais não são supérfluas. Nestes dias em que muitos monumentos foram derrubados por todo o país, podemos constatar a importância das imagens na construção de subjetividades que mobilizam a população. No Chile, o planejamento público, especialmente aquele que é responsável pela instalação de monumentos no espaço público, é pautado pela lógica colonial interna que busca educar a população sobre como deve ser o sujeito nacional. O bom cidadão deve ser disciplinado, ocidentalizado, cristão e heteronormativo. No entanto, apesar de todos os esforços da elite para sustentar sua hegemonia, estamos diante de um evento insólito onde as marginalizadas da história e a representação da pátria estão fazendo cair os velhos paradigmas tradicionais.

Em todo o Chile foram realizados atos de desmonumentalização. Indo de norte a sul, em Arica, na sexta-feira, 1º de novembro de 2019, foi derrubada a estátua de Cristóvão Colombo (YOUTUBE, 2019). Em Antofagasta, os cidadãos renomearam como Plaza de la Revolución ao tradicional lugar de encontro que oficialmente se chamava Plaza Sotomayor (MELITA, 2019, p. s/n). Em La Serena, a estátua de Francisco de Aguirre, fundador da cidade em 1549, foi derrubada e queimada e, em seu lugar,



Figura 02

Susana Hidalgo (Ovalle, Chile, 1986). *Sem título*, 2019. Fotografia. Imagem disponível em: bit.ly/3wwsDrW.

foi colocada a imagem de Milanka³ (BAHAMONDES, 2019, p. s/n). Também foi derrubado o busto de Bernardo O'Higgins (EL DIA, 2019, p. s/n) e as estátuas de Francisco de Aguirre e Gabriel González Videla, que foram queimadas e pintadas de vermelho (CORTÉS, 2020, p. s/n).

Em Santiago, após um acordo implícito para territorializar o espaço, a Plaza Dignidad - que antes da explosão social se chamava Plaza Baque-

3. Representação feminina do Povo Diaguíta. A escultura de Milanka, que foi confeccionada e instalada pelo grupo Casa La Nuez, foi queimada por desconhecidos.

dano - tornou-se o ponto de encontro simbólico para aqueles que lutam por uma vida digna (Figura 02). Desde o início dos protestos, o monumento General Manuel Baquedano, que no século XIX participou da ocupação a sangue e fogo de Wallmapu, território da nação Mapuche, tem estado no centro da disputa entre o governo e os manifestantes. O monumento já



Figura 03

Monumento do *General Baquedano*, sexta-feira, 16 de outubro de 2020. Imagem disponível em: bit.ly/36yU2ig.



Figura 04

Monumento do *General Baquedano*, sábado, 17 de outubro de 2020. Imagem disponível em: bit.ly/36yU2ig.

foi pintado inúmeras vezes pelos manifestantes e, a cada vez, a prefeitura o repinta, novamente (Figuras 03 e 04). Além disso, houve intervenções de todos os tipos. Para citar apenas duas: Delight Lab, através de uma projeção de imagens, sobrepôs a bandeira Mapuche sobre o monumento e a Galeria Cima, através de uma vídeo-montagem, instalou em seu lugar uma escultura virtual do cachorro Negro Matapacos (Figura 5).



Figura 05

Galería Cima. Fotograma do vídeo da ação virtual que “substituiu” o monumento ao General Baquedano pelo cachorro Negro Matapacos. Imagem disponível em: bit.ly/3y44wBu.

Em Talca, foi lançada tinta vermelha na estátua do “Padre de la Patria”, Bernardo O’Higgins (MORALES, 2019, p. s/n). Em Concepción, um busto de Pedro de Valdivia, fundador da cidade em 1550, foi derrubado e pendurado ao pé do monumento a Lautaro (BAHAMONDES, 2019, p. s/n). Em Cañete, as comunidades *lafkenches* derrubaram as estátuas de Pedro de Valdivia e García Hurtado de Mendoza, o fundador da cidade, em uma massiva manifestação mapuche na Plaza de Armas (INTERFERENCIA, 2019, p. s/n). Na cidade de Collipulli, foi derrubado o busto de Cornelio Saavedra, genocida do povo Mapuche, localizado desde 1952 na Plaza de Armas (ARAUCANÍA NOTICIAS, 2017, p. s/n). E em 7 de agosto de 2020, desta vez em Lumaco, outra estátua de Cornelio Saavedra foi derrubada e jogada ao rio por uma comunidade Mapuche (LA IZQUIERDA DIARIO, 2020, p. s/n). No site da Memo-



Figura 06

Manifestantes decapitam o busto do aviador e colocam sua cabeça nas mãos da estátua de Caupolicán. Imagem disponível em: bit.ly/3ke81C8.

ria Chilena, deste herói da mal chamada “Pacificação da Araucanía”, consta o seguinte: “No final de 1868, as tropas chilenas comandadas por Cornelio Saavedra e José Manuel Pinto, entraram violentamente no território Mapuche, roubando casas e plantações, massacrando a população civil e roubando mais de 2 milhões de cabeças de gado” (MEMORIA CHILENA, s/f).

Em Temuco, na terça-feira, 29 de outubro de 2019, foram derrubadas as estátuas do conquistador Pedro de Valdivia, a de Diego Portales e a do Tenente Dagoberto Godoy⁴, cuja cabeça foi decepada para logo pendu-

4. Aviador chileno, de Temuco, primeiro a sobrevoar os Andes, em 12 de dezembro de 1918. Cf.: Jornal Austral, disponível em: bit.ly/3oHU9Cm.

râ-la nas mãos da estátua do toqui⁵ Caupolican (EL DESCONCIERTO, 2019, p. s/n) (Figura 6). Esta ação circulou massivamente nas redes sociais. No melhor exemplo de como funciona a colonialidade, “na cidade de Valdivia e por ocasião da revolta social, os manifestantes arrancaram o busto de Pedro de Valdivia, que fora instalado na Plaza Pedro de Valdivia, e depois o atiraram da ponte Pedro de Valdivia direto para o rio Valdivia” (LEPE, 2019, p. s/n) (Figuras 07 e 08). Em Punta Arenas, em 4 de novembro de 2019, foi derrubado o busto de José Menéndez, responsável pelo extermínio do povo *Selk’nam* na Patagônia (DÍAZ, 2019, p. s/n). Esta é apenas uma seleção de alguns casos que nos pareceram mais significativos.



Figuras 07 e 08

Protesto que acabou com a estátua de Pedro de Valdivia jogada da ponte Pedro de Valdivia na cidade de Valdivia, Chile. Imagens disponíveis em: bit.ly/2UHwm8X.

5. Liderança Mapuche

O apoio que essas ações recebem mostra uma mudança de paradigmas na sociedade; o que costumava ser visto com condescendência, com desinteresse ou com resignação, não é mais tolerado hoje. A população tornou-se mais consciente da opressão que pesa sobre ela e intensificou-se um senso comum antiautoritário que deseja formas de organizações mais horizontais. Estamos diante de uma explosão social que quer ir além da revolução política. Assim, a hipótese desta pesquisa é que estamos imersos em uma revolução cultural.

Por muitos anos, o Chile se promoveu como um país organizado economicamente e politicamente. No entanto, com os protestos iniciados em 18 de outubro de 2019 (18-O) ficou claro que essa imagem era apenas uma ilusão. Estamos em meio a uma intensa mobilização social provocada por uma crise de tamanha profundidade que não ocorria desde o período da ditadura. Ficou claro que as teorias econômicas não são suficientes para compreender ou resolver problemas sociais e culturais, portanto, a incapacidade da classe política de articular respostas está relacionada aos paradigmas econômicos que as orientam. O Chile é o país onde as políticas econômicas promovidas pelo neoliberalismo foram levadas ao extremo, e esse sistema se instalou em todas as áreas da vida. Foi essa racionalidade neoliberal que limitou as capacidades abrangentes dos governos pós-ditatoriais, que não conseguiam entender, muito menos guiar, o descontentamento popular.

Estamos no início de uma nova ordem que pode se tornar global. Hoje, as mobilizações sociais pesam muito mais do que qualquer outro projeto político. O paradigma de um Estado forte e centralizado, que per-

mitia à elite manter o controle político e econômico da sociedade, entrou em colapso devido à força dos movimentos ambientalistas, feministas e digitais, que como uma grande onda alcançaram tal grau de mobilização social que nenhum governo pode parar. A classe política, conservadora e desconectada do que está acontecendo no mundo, não consegue mais ver para onde estamos indo como sociedade. Diante desse cenário, fica bem claro que as lutas mais importantes são disputadas em nível simbólico e que a vitória será de quem conseguir hegemonizar suas ideias, e não de quem monopoliza o uso da violência para frear as mudanças.

Em 18-O, o Chile acordou de um longo sono graças a uma explosão social que logo acabou destruindo todas as instituições. Depois de 30 anos de vida condicionada pela rentabilidade comercial, milhões de chilenos falam dos abusos, da desigualdade abismal na distribuição das riquezas e dos políticos que se dedicaram a administrar e aprofundar o modelo econômico imposto pela ditadura. O que se pede é uma melhor qualidade de vida, educação gratuita e de qualidade, saúde, pensões dignas, que se proteja o direito à moradia, promoção das expressões culturais, etc. A palavra “dignidade” é repetida de várias maneiras; tanto é que o movimento popular mudou o nome do centro histórico das manifestações sociais que antes era conhecido como Plaza Baquedano e agora se chama Plaza Dignidad.

Estamos vivendo um processo de transformação da sociedade, onde as pessoas se rebelam contra os modelos culturais impostos pelas elites e contra um desenvolvimento que incentiva o consumismo que, além de destruir o meio ambiente, não conseguiu incorporar os diferentes grupos

sociais a esse bem-estar e segurança que só usufrui uma oligarquia que construiu um país à sua medida. Desde os tempos da ditadura não existia um movimento cultural tão amplo. Em todo o país se realizam assembleias, debates, encontros e manifestações que são organizadas através das redes sociais. Em plataformas virtuais como Twitter, Instagram ou Facebook, milhares de pessoas expressam sua insatisfação diariamente.

Este levantamento popular tem um caráter indomável, pois envolve uma profunda transformação na forma de pensar e na convergência de múltiplos movimentos sociais que não obedecem mais às velhas ideologias. O que está transbordando é um bom senso que se tornou majoritário na população: o povo está cansado dos abusos de poder, pedem respostas concretas aos problemas urgentes dos mais carentes, não aceitam mais a corrupção, nem que a polícia continue assassinando aos mapuches. Implicitamente, grande parte da população se propõe a modificar a estrutura política do país. O povo exige respeito ao meio ambiente, aos povos indígenas e que a igualdade perante a lei seja efetiva e não retórica, entre tantas outras reivindicações. A amplitude e a profundidade das mudanças desejadas são enormes.

Em grande parte, o que se conhece como mundo da cultura está do lado do povo que luta para mudar um sistema esgotado que não é mais capaz de responder ao descontentamento social. Em todo o país há uma explosão de criatividade que se expressa nas ruas e nos muros, de onde surgem novos símbolos que desafiam antigos paradigmas. Sob lemas como *Hasta que valga la pena vivir* (Até que valha a pena viver) ou *Hasta que la dignidad se haga costumbre* (Até que a dignidade se

torne hábito) se uniram atrizes, humoristas, dançarinos, coreógrafos, cartunistas, documentaristas e performers de todos os tipos para participar de uma luta que ocorre em várias frentes: nas redes sociais, nas universidades, nas praças e nas ruas, nos muros, nos teatros, nos bares e em todos os espaços de criação. O efeito dos acontecimentos que começaram em 18-O foi um reencontro entre os habitantes do Chile e uma mudança de perspectiva quanto ao futuro.

Como avaliar o que está acontecendo? Como afirmamos, o que se passa diante dos nossos olhos é uma revolução cultural, pois assistimos ao colapso de todas as instituições e dos valores e crenças que estas defendiam e representavam. Diante desse cenário, queremos focar nos aspectos culturais, uma vez que é a cultura que constrói mecanismos reguladores que induzem valores e comportamentos. Portanto, qualquer mudança na dimensão cultural incorpora novos paradigmas ao senso comum da população. Estamos testemunhando o colapso da cultura de elite.

Em toda a história da humanidade, o que está sempre em disputa é o campo cultural. Nossa imagem do mundo, o que pensamos ou sentimos, nossas experiências cotidianas, o que dizemos e o que não podemos dizer dependem da cultura. Assim como a economia, que para se mover em uma direção ou outra depende do campo cultural em que está inserida, também a política e suas disputas pela administração do poder estão em jogo neste campo. Enquanto um movimento que busca apenas questionar a autoridade é um movimento social, um movimento pela modificação do senso comum é um movimento cultural. Tanto os movimentos políticos quanto os sociais podem gerar grandes mudan-

ças, mas os movimentos culturais, embora mais lentamente, produzem mudanças profundas nas estruturas de poder.

Antonio Gramsci foi o primeiro a entender que poder não é apenas coerção, mas que também depende de elementos de consenso. Portanto, a hegemonia não é simplesmente a imposição da ideologia de uma classe dominante, mas ocorre quando consegue instaurar no restante da população uma visão de mundo que lhes permite o direcionamento político, intelectual e moral da sociedade, e então, graças a esse consenso, assumir a representação de toda a sociedade. Portanto, se o que se deseja é que a maioria veja o mundo como determinada classe o vê, fica claro que a hegemonia se exerce no campo da cultura.

Para Gramsci, que não foi apenas filósofo, mas também político, a cultura nada mais é que a hegemonia das instituições de um grupo social. Portanto, a luta se dá pelas crenças e cosmovisão de cada grupo em disputa. Conseqüentemente, atacar instituições estabelecidas ou em vias de institucionalização, torna-se uma estratégia contracultural. As contribuições teóricas de Gramsci são valiosas, principalmente pelas possibilidades que as categorias “subalterno”, “hegemonia” e “contra-hegemonia” nos dão para uma melhor interpretação dos processos de transformação social. Gramsci busca na relação da estrutura com a superestrutura a chave da dimensão subjetiva da sociedade e entende a dominação como uma relação de forças em conflito permanente (MODONESI, 2012, p. 4). Esta perspectiva permite compreender as complexidades da sociedade moderna e certas regularidades que ocorrem em todo processo de transformação cultural, como a batalha pela hegemo-

nia. Esses instrumentos conceituais permitem compreender a subalteridade como ponto de partida da trajetória de subjetivação política da emancipação. Ao analisar o papel das expressões visuais contra-hegemônicas na batalha cultural, podemos interpretá-las como dispositivos vinculados à necessidade de trazer à luz aqueles enunciados invisibilizados pelos poderes políticos, econômicos e midiáticos.

As imagens que se instalam no espaço público contribuem para uma estética que se relaciona com a estrutura de dominação, que determina a superioridade ou inferioridade de cada grupo social. No entanto, hoje, os movimentos culturais desafiam as pautas hegemônicas impostas por aqueles que detêm maiores quotas de poder. Aqueles que ficaram de fora do sistema político buscaram uma forma de expressar suas ideias no espaço público. Quem não teve acesso a círculos de prestígio e poder partiu para o combate à violência estatal, também simbólica, nas ruas, nas redes sociais e na organização comunitária. Até recentemente, era celebrado o “día de la raza” (“dia da raça”), falava-se na “descoberta da América” e a Espanha era considerada a “madre patria” (“mãe-pátria”). Até muito recentemente, apenas os donos do espaço público podiam instalar legitimamente seus dispositivos culturais, pelo que só era possível apreciar nas ruas a proposta estética dos vencedores. O derrubamento de monumentos é a tomada de consciência de que estes são apenas um dos muitos dispositivos de dominação.

Quando um setor da população deixa de se reconhecer nas imagens tradicionais, ou, mais ainda, quando se sente violentado por essas imagens, a sua presença deixa de fazer sentido. Portanto, uma forma

de abordar o ato de destruição de um monumento é entendê-lo como a tomada de consciência de que sua função é reforçar nos corpos submetidos a legitimidade dos valores que defende o colonizador. Consequentemente, a remoção ou destruição de estátuas, esculturas, colunas, placas ou inscrições ocorre porque elas não têm mais a legitimidade necessária para permanecer intactas no espaço público.

Os símbolos de dominação

Como se justifica a remoção ou o deslocamento de uma representação? A enorme quantidade de elementos que revestem a identidade nacional, como celebrações, feriados, heróis, símbolos, cerimônias e monumentos, cujo propósito é fetichizar a memória, têm um propósito bastante definido: reforçar os projetos identitários que melhor atendem às elites. Por meio desses dispositivos, Estados ou elites hegemônicas na população lógicas que modulam o comportamento, os afetos e os desejos do bom cidadão, que deve ser sempre obediente, bem comportado, grato e, acima de tudo, respeitoso com a autoridade. Disso se trata a colonialidade. De fazer com que o colonizado assumira sua posição subalterna, sem hesitação. Assim, nossa proposta é que as imagens que o poder instala no espaço público tenham a finalidade de reproduzir os paradigmas do colonizador na mente dos colonizados; portanto, vemos os monumentos, placas comemorativas ou sinalizações com os nomes das ruas como a encenação de um colonialismo branco, cristão, genocida e ganancioso que, com o apoio das oligarquias locais, empobreceu os colonizados. A presença dessas imagens nas ruas não é inocente, tem

como objetivo criar a subjetividade de que os homens brancos chegaram aqui obedecendo a um chamado divino que os exortava a cristianizar e civilizar o resto dos habitantes do planeta e, como reconhecimento a esse trabalho árduo, merecem ser colocados no espaço público como exemplos de vida para os colonizados.

Não há dúvida de que os monumentos são uma das muitas expressões culturais que o poder instala no espaço público para promover e reforçar a hegemonia de suas ideias. Essas expressões fazem parte de uma infinidade de operações cujo objetivo é fixar e reforçar no imaginário que há grupos destinados a dominar e grupos subalternos destinados a serem dominados. Sob a premissa da integração, as elites instalam no espaço público expressões culturais que integram elementos identitários dos grupos que desejam manter subalternizados com os símbolos de poder do grupo hegemônico. Nessa operação, o hegemônico é sempre dominante e o subalterno é sempre uma expressão recessiva. O resultado é uma imagem onde o elemento cultural dominante é colocado na categoria transcendental e o elemento cultural recessivo é aquele que está destinado a ser deslocado, ou, no melhor dos casos, a subsistir como elemento residual, mas condenado a desaparecer. É o que acontece no *Monumento à Araucanía*, situado na Plaza de Armas da cidade de Temuco (Figura 09). Neste conjunto escultórico, aprecia-se como é forçada a integração da identidade mapuche com a identidade chilena. O chileno é representado como dominante enquanto o mapuche é representado como recessivo, num claro exemplo de como a inclusão é um dispositivo de homogeneização.



Figura 09

Guillermo Merino Pedrero e José Troncoso Cueva. *Monumento à Araucanía*, 1990. Bronze. Plaza Aníbal Pinto, Temuco, Chile. Imagens disponíveis em: bit.ly/3AVI68d.

Se o que melhor serve à dominação são corpos dóceis e domesticados, entendemos a decolonialidade como um processo que, na contra-mão do poder, luta para recuperar e dar legitimidade a valores anteriores à colonização ou a novos valores que escapam às categorias impostas pelo colonizador. Neste ponto, é importante distinguir que a colonização e a colonialidade são categorias diferentes. Enquanto a primeira implica a apropriação de um espaço por meio de diferentes formas de violência, a segunda é um processo mais longo que implica que o colonizado aceite os valores do colonizador como legítimos e, ao mesmo tempo, negue

seus modos tradicionais de pensar. Conseqüentemente, o colonizado encontra-se em estado de colonialidade quando é domado e não ousa mais questionar os valores impostos por seu colonizador.

Quando um setor da população deixa de ser reconhecido em uma imagem, a presença desta perde seu significado social. O ato de destruir um monumento é a tomada de consciência de que a função que este desempenha no espaço público é reforçar nos corpos submetidos a legitimidade dos valores que o colonizador defende. Portanto, a desmonumentalização que vem ocorrendo nos últimos tempos não é um processo de iconoclastia, uma vez que não se pretende eliminar todos os monumentos, mas sim um processo performativo de derrubamento, destruição e descarga de sentimentos comunitários em relação aos valores que esses representam. Da mesma forma, sua substituição por outras imagens visa instalar e promover aqueles valores que são legítimos para aquela comunidade que realiza o ato performativo. Foi o que aconteceu na cidade de La Serena, quando uma comunidade derrubou o monumento que representava Francisco de Aguirre, fundador desta cidade, e instalou em seu lugar a imagem de Milanka.

Para Herson Huinca-Piutrin, essas ações significam “desmonumentalizar as figuras icônicas que na memória histórica foram violentas e que trazem consigo as ações de conquista e colonialismo estabelecidas desde o século XVI.” (INTERFERENCIA, 2019, p. s/n).

[...] eles vieram fazer barulho na memória histórica. Apela para o motivo pelo qual essas figuras são mantidas em espaços públicos onde a maioria da população tende a descansar

e se reunir. Essa desmonumentalização é necessária, pois em termos históricos, a maioria desses monumentos correspondem a homens conquistadores, militares, que têm os nomes das ruas. Esses monumentos também representam o genocídio dos povos indígenas, bem como a validação do patriarcado na memória histórica oficial. (INTERFERENCIA, 2019, p. s/n).

Muitos dos monumentos que se veem no Chile são a materialização do discurso racista do século XIX, que estabeleceu uma raça superior, branca, cristã e heterossexual, destinada a ocupar o topo da pirâmide social, e raças inferiores que estavam destinadas a servir e submeter-se a essa raça superior. Obviamente, a defesa da sociedade moderna e civilizada incluía roubar territórios e recursos daqueles povos considerados inferiores. Portanto, esses dispositivos que se instalam no espaço público são formas de normalização e adestramento da sociedade. Para Michel Foucault, os monumentos fazem parte dos aparatos de normalização disciplinar e de controle biopolítico da população (FOUCAULT, 1976, p. 56-57).

Na cidade operária é fácil encontrar toda uma série de mecanismos disciplinares: subdivisão da população, submissão dos indivíduos à visibilidade, normalização dos comportamentos. Há uma espécie de controle policial espontâneo exercido por meio da disposição espacial da cidade. (FOUCAULT, 1976, p. 202-203).

No Chile, a corrupção é um fato que transpassa todas as instituições, situação que expõe a precariedade da democracia liberal, e razão pela qual suas “verdades” estão sendo questionadas. Sob o lema do progresso e do bem-estar econômico, o poder local conseguiu fazer com que as classes subalternas assumissem o projeto econômico e político das

elites, o projeto neoliberal. No entanto, os efeitos devastadores sobre o meio ambiente e a vida das comunidades geraram, em um longo processo de rebeliões, denúncias, diálogos e lutas, um sentimento decolonial que se contrapõe às estruturas instaladas pelas elites. Assim, a desmonumentalização é também um ato performático que simboliza a ruptura com o neoliberalismo e a fuga para outras formas de organização da vida.

Para Cleyton Cortés, “os signos de autoridade não são mais os mesmos. Os símbolos do poder real e eclesiástico são substituídos pelas bandeiras chilena e mapuche. É que a cerimônia foi invertida: a autoridade agora está na comunidade e não em seus líderes”. (CORTÉS, 2020, p. s/n). Agora que a autoridade não tem mais poder e seus símbolos foram deslegitimados, novos símbolos emergem para preencher esse vazio. O que melhor ilustra esta mudança de paradigma é a efervescência provocada, por exemplo, pela imagem do cachorro Negro Matapacos (Figura 05), a Tía Pikachu, a presença massiva de bandeiras mapuche em cada marcha ou a recepção e apropriação global que teve a performance *El violador eres tú* (O violador é você) do coletivo Las Tesis. Agora que os laços de sentido social são diferentes, não vemos mais nas manifestações as bandeiras dos partidos políticos ou a clássica estética esquerdista onde o sujeito da revolução era o operário. O que se reivindica hoje é o feminino e a nossa condição mestiça. Personagens que antes eram apenas referentes nas margens, como Pedro Lemebel, agora se tornam exemplos de resistência a seguir (Figura 10).

As sociedades funcionam sem problemas quando os níveis de legitimidade são altos, mas quando a legitimidade é baixa, a confiança se



Figura 10

Verónica González Faúndez (Santiago, 1991). *Busto de Lemebel*, 2019. Papel de jornal e massa foamy. Antes da quarentena por conta da pandemia, a artista colocava o busto do escritor Pedro Lemebel todas as sextas-feiras, dia em que as pessoas saíam para marchar.

perde e a estrutura social se enfraquece. Quando os novos símbolos, que representam os novos valores, questionam o passado, os símbolos que representam esse passado perdem sua legitimidade. Essa situação mostra que o imaginário também é um campo disputado e as lutas mais importantes são disputadas no plano simbólico. Como já afirmamos, os monumentos têm efeitos na vida das pessoas, mas nos dias de hoje, quando no Chile ocorre uma revolução cultural, surgem novos símbolos

que obedecem à necessidade de criar um novo imaginário para acompanhar a luta. Consequentemente, pode-se afirmar que a luta também ocorre entre imagens diferentes: as legítimas contra as que perdem legitimidade. Portanto, outra de nossas hipóteses é: a desmonumentalização é um ato performativo que simbolicamente representa uma revolução contra a colonialidade e seus dispositivos.

Alguns monumentos se derrubam, outros se levantam

A comunicação é um elemento central na luta pelo poder. E como as imagens são uma ferramenta eficaz quando se deseja delinear, definir ou representar aqueles conceitos significativos para uma comunidade, o sucesso de qualquer ideia depende em grande parte da capacidade de seus defensores em massificar uma subjetividade que facilite a sua circulação. É a compreensão coletiva de um conjunto de significantes que unifica uma comunidade, e é essa unidade que permite a estruturação da organização política. Então, se o que se quer é manter a imobilidade de um sistema, é preciso homogeneizar, esmagar a diferença e padronizar o imaginário de uma população. Desse modo, as pessoas se tornam permutáveis, pois se assemelham, agem da mesma forma e se tornam previsíveis. Portanto, nas representações que se levantam no espaço público, está subjacente a intenção de construir e reforçar determinadas subjetividades coletivas.

A dominação hegemônica depende da eficácia da instalação dos imaginários dominantes. Ideias e conceitos são muito mais eficazes se

tiverem uma representação visual que tenha a capacidade de afetar massivamente a experiência sensível de uma comunidade. Nesse sentido, os monumentos cumprem uma tarefa didática, pois a repetição que se faz por meio das representações que encontramos nas praças e nas ruas repetem uma e outra vez os paradigmas dominantes. O propósito que subjaz neste reforço constante das lógicas do colonizador é criar o que Pierre Bourdieu chama de *habitus*. “A incorporação de hierarquias sociais por meio de esquemas de *habitus*, inclinam os agentes, mesmo os mais desfavorecidos, a perceber o mundo como evidente e a aceitá-lo como natural, ao invés de se rebelar contra ele”, o que “implica uma aceitação tácita de sua posição, um sentido dos limites ou, o que dá no mesmo, um sentido das distâncias que devem ser marcadas e mantidas, respeitadas ou fiscalizadas” (BOURDIEU, in: CAPDEVIELLE, 2011, p. 289)

Quando os marginalizados, os despossuídos, os deserdados, aqueles que foram silenciados, invisibilizados e excluídos da representação atacam um território que lhes foi negado, é lógico que derrubem os monumentos oficiais e levantem outros, como o cachorro Negro Matapacos (Figura 05), conhecido por estar sempre ao lado dos estudantes durante os protestos, ou a Pedro Lemebel (Figura 10), um escritor que veio das margens e retrata com maestria a realidade da bicha pobre que tenta sobreviver na cidade. Foi a partir da explosão social que o busto de Abdon Cifuentes – localizado na central Avenida Libertador General Bernardo O’Higgins, mais conhecida como Alameda, e em frente à casa central da Pontifícia Universidade Católica do Chile – foi substituído pelo efêmero busto do escritor dissidente

sexual Pedro Lemebel⁶. O fato das pessoas comuns não se lembrarem de quem era o busto que antes estava na Alameda nos dá uma ideia do pouco importantes que são os velhos monumentos.

Uma das premissas que queremos levantar é que a posição social dos sujeitos, seja ela qual for, não os impede de produzir conhecimento. Historicamente, existe uma tendência a acreditar que existem determinados grupos sociais que são impedidos de acessar às políticas públicas ou de compreender as técnicas de governo político por não terem tido acesso aos locais onde o conhecimento é produzido e ensinado. No entanto, é justamente essa falta que os deixa à margem das instituições de normalização, esses espaços cuja finalidade é adestrar os corpos para submetê-los ao pensamento da Modernidade. Se a homogeneização cultural é uma forma de disciplina, os sujeitos subalternos têm mais chance de escapar dessa normalização que trabalha incansavelmente para submeter todos os corpos.

Quais são as ferramentas que dispõem os setores subalternos para construir sua própria subjetividade? Qualquer luta requer intrinsecamente meios de representação. Todo grupo que se entrega à luta precisa de símbolos, ou seja, representações que, como uma bandeira, os reúnam e os identifiquem em relação a outros grupos. Não basta a indignação diante da injustiça, é preciso conceituá-la, defini-la, materializá-la em uma imagem. Da mesma forma que ideias, técnicas, prá-

6. Obra de Verónica González Faúndez, feita com papel de jornal e massa foamy. Antes da quarentena por conta da pandemia, a artista colocava o busto do escritor Pedro Lemebel todas as sextas-feiras, dia em que as pessoas saíam para marchar. Cfr.: <https://bit.ly/3wwspkA>.

ticas, conceitos e estéticas, as imagens não são neutras, uma vez que em toda disputa simbólico-cultural representam posições políticas e colocam em jogo as relações de poder. Especialmente nas bordas do poder hegemônico, onde a institucionalidade é mais fraca, os movimentos contraculturais se configuram com maior liberdade imaginários que vão modificando o senso comum. Na busca por um ethos coletivo, a explosão do 18-O gerou marcas e símbolos próprios, como o cachorro Negro Matapacos, o Pareman, o Nalcaman, a Tia Pikachu, o Dino Azulado, o estúpido e sensual Spiderman, a performance *El violador eres tú*, a escultura de Milanka, o escritor Lemebel, a falecida líder política Gladys Marín, la Abuelita, entre muitos outros (ARROS, 2019, p. s/n). Essas expressões permitem afirmar que os setores populares são capazes de gerar imaginários distintos daqueles dos grupos hegemônicos.

Da experiência comum surge a comunidade

Por que derrubar monumentos que a educação formal, a história oficial e a mídia nos ensinaram a respeitar? A destruição de monumentos é a alegoria de que tudo o que até recentemente era respeitado, ou pelo menos tolerado, já não se sustenta. É o desejo de abolir aquilo que já não tem a legitimidade necessária para ser respeitado. Concordamos com Cleyton Cortés quando diz que “esses atos não constituem simples ações de vandalismo, mas correspondem a atos simbólicos que, à maneira de um revisionismo histórico, estão questionando e repensando a própria história e como ela se instituiu no espaço público” (CORTÉS, 2020, p. s/n). A maioria dos monumentos derrubados representou e re-

forçou a hegemonia de uma oligopolítica local que, aliada aos oligopólios mundiais, espoliaram o planeta e seus habitantes.

O derrubamento de monumentos é uma das muitas formas de protesto ou atos performativos que buscam visibilizar as formas de abuso históricas que afetaram aqueles que, assim como nós, foram colonizados pelo Ocidente. A destruição de símbolos ou personagens coloniais que ascenderam a heróis devido a massacres massivos ou do genocídio de populações indefesas está relacionada à repulsa que a população manifesta em relação aos abusos e à violência. Nos setores subalternos havia uma memória histórica silenciosa que não esqueceu os massacres que aconteceram, primeiro pelos colonizadores europeus, depois pelos exércitos chilenos que massacraram repetidamente não só a população nativa, mas também os próprios chilenos em mais de 23 ocasiões, quando se levantaram contra a exploração.

A destruição de monumentos pelos cidadãos debilita estrategicamente o discurso colonialista que há séculos prega o valor da modernidade e do progresso. Não é surpreendente que a maioria dos monumentos erguidos em espaços públicos, assim como a maioria das ruas, sejam dedicados a invasores europeus, representantes da elite ou militares domesticados pelo poder. Assim, esses monumentos não só exaltam o genocídio, mas também são um reforço dos discursos do patriarcado, branco, cristão, heterossexual e cisgênero.

As imagens são as melhores armas em uma batalha cultural que ocorre no espaço público. O registro instantâneo em fotografias e vídeos faz com que qualquer ação de rua se massifique mais rápido do que os

registros da imprensa ou da televisão, situação que permite uma disseminação acelerada de lemas, ideias e teorias de todo tipo. As facilidades atuais de comunicação de massa permitem que todas as tendências e todas as formas de fazer política se expressem, desde as moderadas ou reformistas, passando pela contracultural, até as mais radicais e revolucionárias. A aliança com diferentes tecnologias democratiza a expressão política, pois qualquer pessoa pode criar conteúdo e subi-los às diferentes plataformas. Isso faz com que se aprofunde ainda mais a desconfiança que provocam as mídias tradicionais ligadas a grupos de poder, como a imprensa escrita ou a televisão.

Esse movimento cultural, caracterizado pela perda de confiança nas instituições, devolveu o poder às ruas. O que há um ano parecia impossível, dada a aparente submissão e desinteresse pela política dos chilenos, foi apresentado como uma onda irreprimível que acabou com o governo, os partidos políticos, a Constituição elaborada durante a ditadura e com o que se pensava que era inabalável neste país: o modelo neoliberal. Está se construindo um novo sujeito político que já não tolera os dispositivos de controle e domesticação da população, cuja base é uma Constituição aprovada durante a ditadura e que, posteriormente, com modificações, foi retificada pelo Governo de Ricardo Lagos em 2005.

O novo sujeito político

Quando um grupo social se une em torno de um certo tipo de significantes, surge o que chamamos de identidade. A subjetividade de cada um de nós se modifica socialmente, por isso a politização do que con-

sideramos pessoal humaniza o jogo político. Desse modo, a politização daquilo que afeta cada sujeito transforma os problemas individuais em causas coletivas. Quando toda a institucionalidade está sendo questionada, a única forma de superar essa divergência é renovar os discursos que sustentam a coesão da sociedade.

Se a política é um processo de articulações de histórias que legitimam as elites governantes, estamos imersos em uma crise provocada por uma tensão entre as bases sociais e as instituições do Estado. Por mais que haja quem negue a existência do povo, ele existe. Não é verdade que a sociedade é um agregado de indivíduos que buscam apenas seu próprio benefício, nem é verdade que as interações são determinadas pelo mercado ou pelos modos de produção. Se assim fosse, a resistência ou a rebelião não seriam possíveis. O povo não é uma entelêquia, mas uma potência sempre latente que irrompe como uma força irreprimível no momento em que as instituições perdem a legitimidade que as sustenta. Quando os políticos profissionais perderam a liderança e a capacidade de fazer acordos políticos, a energia política foi para as ruas.

A energia que causou a explosão social alimenta o surgimento de novos atores políticos. Deixando atrás as velhas formas de fazer política, a revolta se opõe aos paradigmas culturais promovidos pelo neoliberalismo: individualismo, machismo, patriarcado, racismo, etc. São inaceitáveis o abuso, a segregação ou a negligência do Estado. No Chile, o dia 18-O marca definitivamente o fim do século XX ou pelo menos encerra aquele ciclo iniciado com a revolução econômica e política promovida pela ditadura cívico-militar de Pinochet.

A força coletiva

Se no 18-O irrompeu um acúmulo de descontentamento, que chegou ao ponto de querer mudar todo o sistema político, é porque os governos pós-ditatoriais passaram a ser os administrados do modelo implantado pelos *Chicago boys* da ditadura. E, se agora desconfia-se das leis, das religiões e do Estado, é porque foi incorporado ao senso comum que esses sistemas têm por finalidade impor uma determinada ordem e que estas instituições exercem a dominação por meio de lógicas que têm por objetivo subjugar os corpos, sem importar se isso se traduz em violência e sofrimento. Não há volta atrás, milhões de chilenos clamam por uma nova forma de estruturar a sociedade, que implica em novas formas de fazer política.

A desigualdade social que nos atinge a todos é a causa que gera a unidade deste movimento, que é transversal e não tem dirigentes nem partidos. Pessoas com realidades diferentes unem seus corpos e seus sentidos em uma luta pela libertação. O que Mikhail Bakunin chama “livres associações de forças livres”, onde as pessoas não obedecem às ordens de um partido ou de alguma organização hierárquica, mas são absolutamente autônomas. Uma participação no espaço comum, pensada a partir da inclusão e não da segregação. Se as reivindicações hoje ganham força é graças ao empoderamento de uma cidadania que se deu conta do poder que adquiriu ao praticar o apoio mútuo. Em todo o Chile, assembleias e conselhos são organizados para discutir e delinear os passos a seguir para alcançar uma nova Constituição que é a base

de um Novo Chile. Estamos frente a alianças estratégicas cujo propósito retórico mais repetido é acabar com o capitalismo.

A resposta ao protesto e aos métodos de resistência foi a violência brutal por parte da polícia política e militarizada. A polícia chilena, com munições e balas de borracha, mutilou os olhos de mais de 460 manifestantes. Quase dois anos após a explosão de outubro, mais de 2.499 queixas foram apresentadas por abusos policiais, mas nenhum agente do aparato repressivo do Estado está preso. (INSTITUTO NACIONAL DE DERECHOS HUMANOS, 2020, p. s/n). Essa violência tem um significado político, uma vez que quem administra o poder acredita que o medo é a melhor forma de controlar a sociedade. No entanto, a violência não impediu o surgimento de redes de solidariedade e resistência. Principalmente, são os mais jovens que não têm medo de enfrentar a opressão policial. Em todas as marchas, centenas de homens e mulheres muito jovens bloqueiam as ruas, neutralizando bombas de gás lacrimogêneo e confrontando a polícia e seus veículos com pedras. E é graças a essas ações de resistência que o resto dos manifestantes podem ocupar as ruas. Sem esses grupos anti-autoritários que se auto-convocam e se organizam espontaneamente, as manifestações massivas que vêm ocorrendo em todo o país não seriam possíveis. Esses heróis de rua são chamados de Primeira Linha.

Quando governos e partidos políticos, de qualquer cor, não podem mais dar respostas aos problemas das pessoas, o poder está nas ruas. Quando o que está em crise é a política tradicional, porque não tem mais a legitimidade necessária para tomar decisões pelos demais,

são os movimentos, sejam eles sociais ou culturais, que mobilizam seus próprios programas políticos. É uma perspectiva evolucionista equivocada considerar que o Estado é a melhor forma de organizar uma sociedade, visto que hoje existem muitas ferramentas de poder que nos permitem alterar radicalmente a forma de organizar o poder e a cultura. Se ontem o Estado se baseava no domínio de uma elite, hoje o poder está nas ruas e nas redes sociais, não nas elites nem em seus líderes. As múltiplas energias que se uniram nesta avalanche social que começou no dia 18-0, abriu caminho a uma homologia que pode ser vista em inúmeras forças e entidades que se uniram contra o capitalismo e sua ideologia de destruição de tudo em troca de dinheiro.

Conclusões

Os monumentos são instalados pelo poder, e é revolucionário livrar-se daquilo que não merece respeito devido sua perda de legitimidade. São os donos do espaço e da palavra que instalam seus discursos e crenças no espaço público, e aos subalternos, mesmo que discordem, muitas vezes não têm escolha, a não ser obedecer. A luta que se dá desde a margem é hoje uma possibilidade de ocupar espaço da hegemonia neoliberal. Temos razões evidentes para estar animados. A experiência de ter passado por aquele hiperindividualismo que fomentou a ordem neoliberal nos permitiu valorizar as múltiplas dimensões da ação coletiva. A tarefa que temos pela frente é construir instituições que sustentem as práticas políticas necessárias para proteger a totalidade da comunidade.

Neste Novo Chile já não se quer mais voltar à ilusão de normalidade, pois era uma armadilha. Já não se quer uma elite de especialistas ou iluminados que nos imponham suas decisões; o que se deseja são relações sociais horizontais que estimulem a tomada de decisões coletivas. O trabalho comunitário nas comunidades, as alimentações coletivas⁷, a solidariedade e a generosidade surgidas durante a pandemia, são a prova de que existe uma tendência para uma mudança radical dos costumes. Uma mudança subversiva na mentalidade e no comportamento que se coloca contra as hierarquias sociais. O surgimento de contra-monumentos é a possibilidade de que aqueles que não se sentem representados no espaço público, os silenciados, invisibilizados e marginalizados, tenham, ainda que de forma efêmera, uma imagem que os represente de forma significativa.

O derrubamento de monumentos obedece ao desejo de acabar com as mentiras que nos ensinaram a valorizar, de procurar novos valores que façam sentido para as gerações futuras e de encontrar novos personagens que nos representem. Não se trata de uma simples mudança política, mas de uma revolução que busca mudar os modelos culturais que a tradição normalizou. É uma transformação profunda dos costumes que até agora pareciam inamovíveis. O 18-O é o fim do ciclo político, econômico, social e cultural iniciado com o golpe cívico-militar de 11 de setembro de 1973, cujo programa político e cultural foi a instalação e defesa do modelo neoliberal.

7. “las ollas comunes”, no original; são iniciativas populares de alimentação coletiva nas ruas das cidades, principalmente Santiago.



Figura 11

Iñaki e Frenchy. Imagens disponíveis em: bit.ly/3hDBbc4.

A democracia do futuro é horizontal e baseada em assembleias. Se no Chile vamos mudar a Constituição e demos um golpe mortal no sistema previdenciário, foi graças às múltiplas formas de protesto nas ruas. As ruas, as pessoas comuns, as torcidas de futebol, os movimentos ambientalistas ou artistas como o coletivo Las Tesis, estão mobilizando subjetividades políticas e são eles que têm a legitimidade necessária para estruturar a nova sociedade. Os estagnados fardos políticos foram cortados por causa de uma vontade coletiva que quer se livrar das velhas formas de representação. Após 48 anos do golpe de estado cívico-militar, a contradição que vem ocorrendo entre a elite e os cidadãos abriu a possibilidade para que a Constituição de 1980 chegasse ao fim junto com o modelo neoliberal. A corrupção e o abuso enfraqueceram a

hegemonia das elites a tal ponto que a forma piramidal em que a sociedade se estruturou até agora está chegando ao fim. A desigualdade nas condições de vida mostrou que os paradigmas do sistema neoliberal eram falsos. Se todas as instituições tradicionais haviam sido derrubadas, o 18-O colapsou a totalidade do sistema político. Hoje só vemos ruínas, o que está por vir é totalmente novo. Estamos indo para um mundo diferente; se é melhor ou pior depende de nós.

Epílogo⁸

Decidimos escrever este epílogo porque sentimos que era importante fazer um relato de um acontecimento extraordinário que confirma nossa hipótese. Quando terminamos de escrever este texto, estava em andamento o processo para a eleição dos constituintes que formariam o órgão que redigirá a nova Constituição, e os resultados foram extraordinários.

A revolta do 18-O gerou uma crise política de tal magnitude que o governo de Sebastián Piñera, e a maioria dos partidos políticos, foram obrigados a dar uma resposta institucional. Foi assim que aprovaram um “Acordo pela Paz Social e a nova Constituição”, como forma de implementar uma estratégia política que lhes permitissem canalizar o descontentamento popular. Esse acordo gerou um plebiscito realizado no dia 25 de outubro de 2020, onde foi aprovado por maioria absoluta que a Constituição escrita durante a ditadura fosse substituída por uma nova.

8. Epílogo enviado em junho de 2021.

A formação da Convenção acabou sendo extraordinária. Dos 155 constituintes, 78 são homens e 77 são mulheres, dos quais 17 pertencem a 10 povos indígenas. Além disso, surpreendentemente, a maioria votou em candidatos sem partido político. Ainda mais surpreendente é que foram eleitos dois personagens que faziam parte dos “Vingadores Chilenos”, um grupo de pessoas disfarçadas ou caracterizadas que surgiram no decorrer dos protestos de rua e que logo se tornaram referenciais da rebelião social. Um deles é a tia Pikachu (Giovanna Grandón), a motorista de um veículo de transporte escolar (Figura 12), e o outro é Dino Azulado (Cristóbal Andrade), um mecânico de automóveis que ficou conhecido por sair para protestar disfarçado de dinossauro (Figura 13).



Figura 12

Tía Pikachu (Giovanna Grandón). Imagem disponível em: bit.ly/3kdmqN.

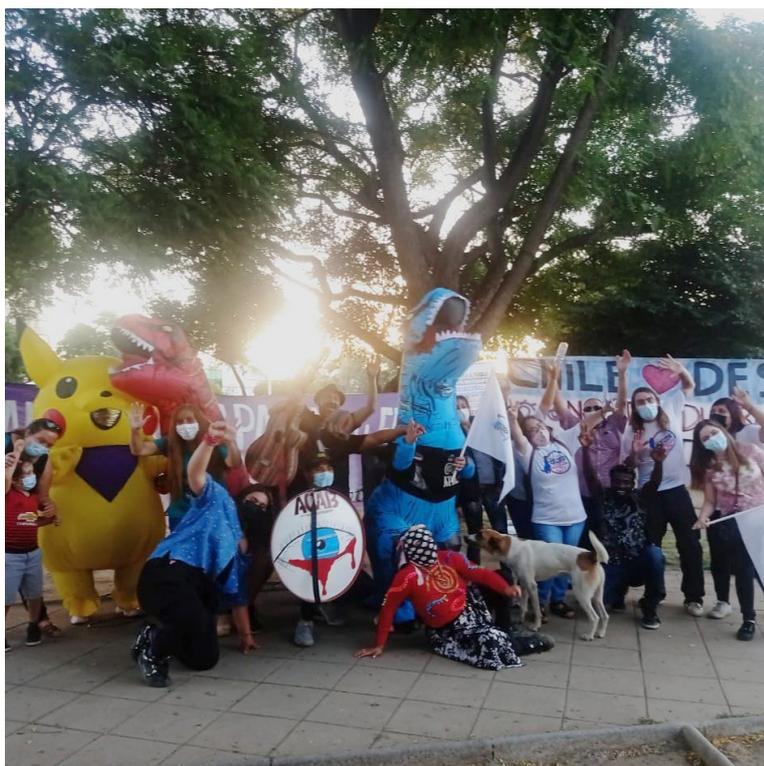


Figura 13

Ao centro da imagem, *Dino Azulado* (Cristóbal Andrade). Imagem disponível em: bit.ly/3w1xW7S.

O fato de as pessoas terem lutado pela inclusão das mulheres e dos povos indígenas, e também terem votado em personagens de ficção é uma prova clara de que os velhos paradigmas chegaram ao fim. Acima de tudo, se considerarmos o valor deste último acontecimento, extraordinariamente belo, e que só é possível em um mundo que deixa a Modernidade para trás, podemos comprovar com segurança que estamos diante de uma Revolução Cultural.

Referências

ARAUCANÍA NOTICIAS (digital). “Busto de Cornelio Saavedra fue destruido en la plaza de Collipulli”, 20/03/2017, disponível em: bit.ly/3xFvqQR.

ARROS, Fernanda. ““Avengers chilenos”: Las figuras de las manifestaciones agrupadas por Twitter”, em: La Tercera, 06 de novembro 2019, disponível em: bit.ly/3hzT4sh.

BAHAMONDES, Pedro. “¿Contra la historia? Los próceres en entredicho”, seção Cultura, do jornal La Tercera, 31 de outubro de 2019.

CAPDEVIELLE, Julieta. “El concepto de habitus: “con Bourdieu y contra Bourdieu”, em: Anduli. Revista Andaluza de Ciencias Sociales, Nº 10 –2011, p. 31-45. Disponível em: bit.ly/3e9PqU0.

CORTÉS, Cleyton. “Notas para interpretar a la desmonumentalización como actos performáticos de ajusticiamiento.”, em: Critica.cl, Artigo publicado 02/02/2020, disponível em: bit.ly/36uiz8i, consultado 12/09/2020.

ESTUDO DELIGHT LAB, en: delight_lab_oficial, Instagram, 25/09/2020, disponível em: bit.ly/3i6vz9j.

DÍAZ, Catalina. “Derriban estatuas de españoles en plaza de Cañete a la espera de marcha mapuche”, em: radio Biobio (digital), 02/11/2019, disponível em: bit.ly/3k7GYac.

EL DESCONCIERTO (digital). “Manifestantes decapitan busto de militar y ponen su cabeza en las manos de estatua de Caupolicán”, 29/10/2019, disponível em: bit.ly/3ke81C8.

EL DIA, jornal digital. “Destruyen estatua de Bernardo O’higgins a un costado de la Intendencia”. 18/11/2019, disponível em: bit.ly/2WdB66H.

FOUCAULT, Michel. Genealogía del racismo. La Plata: Altamira, 1976.

INSTITUTO NACIONAL DE DERECHOS HUMANOS, “Balance INDH a 11 meses del 18-O: 2499 querellas y 28 causas formalizadas”, disponível em: bit.ly/2UNq6ws, consultado 22 de setembro de 2020.

INTERFERENCIA, periódico digital, disponível em: bit.ly/2VHzlid, 11 de novembro de 2019.

GUATTARI, Félix. “Para acabar con la masacre del cuerpo”, en: revista Fractal, N° 69, 2013, p. 59-68, disponível em: bit.ly/3sxH2DP.

LA IZQUIERDA DIARIO. “Estatua del genocida Cornelio Saavedra fue derribada y arrojada al río en la comuna de Lumaco”, Antofagasta, 07/08/2020, disponível em: bit.ly/2UNqefq.

MELITA, Felix. “Antofagasta. Plaza de la Revolución: Así fue renombrada icónica plaza central de Antofagasta.” em: La Izquierda Diario. Antofagasta, 11/11/2019. Disponível em: bit.ly/3wBZTOW.

LEPE, Nathaly. “Las paradojas de la vida: la protesta que terminó con la estatua de Pedro de Valdivia arrojada desde el puente Pedro de Valdivia en Valdivia”, em: Publimetro (digital), 05/11/2019, disponível em: bit.ly/3yT5YYL.

MEMORIA CHILENA, Biblioteca Nacional de Chile. “Ocupación de la Araucanía (1860-1883). Segunda campaña de Cornelio Saavedra”, disponível em: bit.ly/3D1BTbT. Consultado 30/09/2020.

MODONESI, Massimo, “Subalternidad”, en Pablo González Casanova, Conceptos y fenómenos fundamentales de nuestro tiempo. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Sociales-UNAM, 2012.

MORALES, Jaime. “Estatua de O’Higgins en Talca fue atacada por desconocidos”, em: radio Cooperativa (digital), 05/08/2019, disponível em: bit.ly/3iaRLPO.

YOUTUBE, canal: Actualidad Chile. Arica: “Derriban y destruyen estatua de Cristóbal Colón.” disponível em: bit.ly/3hBjI4b, consultado 01/10/2020.

O PASSADO QUE NOS RODEIA:
O QUE CELEBRAMOS EM
NOSSOS MONUMENTOS, RUAS
E OUTROS LUGARES?

*The past that surround us: what do we
celebrate in our monuments, streets
and other places?*

João Manuel Casquinha Malaia Santos

Resumo

Derrubar estátuas e mudar nomes de logradouros não é algo novo na história da humanidade. Frente às inúmeras discussões atuais em todo o mundo, inclusive no Brasil, o objetivo deste artigo é analisar situações onde monumentos foram derrubados em outros períodos da história, bem como compreender os processos que levam uma sociedade a retirar homenagens a figuras de seu passado que não mais representavam os seus anseios e os valores. Com isso, procuro contribuir para a compreensão de como o passado está presente em nosso cotidiano, mas principalmente, para observar que passado é esse que está sendo contado em nossos monumentos, ruas e demais logradouros.

Palavras-chave

estátuas; ruas; memória; pesquisa histórica; iconoclastia

Abstract

Knocking down statues and changing street names is not new in human history. In view of the countless current discussions around the world, including in Brazil, the objective of this chapter is to analyze situations where monuments were demolished in other periods of history to help understand the processes that lead a society in a certain period of history to take homage to figures from your past who no longer represented your desires and values. With that, I try to contribute to the understanding of how the past is present in our daily lives, but mainly, to observe what the past is being told in our monuments, streets and other places.

Keywords

statues; streets; memory; historical research; iconoclasm

O passado é um imenso pedregal que muitos gostariam de percorrer como se de uma autoestrada se tratasse, enquanto outros, pacientemente, vão de pedra em pedra, e as levantam, porque precisam de saber o que há por baixo delas (SARAMAGO, 2008, p. 14).

Introdução

No dia 7 de junho de 2020, uma imagem impactante rodou o mundo nos mais diversos canais de meios de comunicação, sejam televisões, rádios, revistas, jornais e, principalmente em postagens de redes sociais, como o *Twitter* e o *Facebook*. Foi a cena de manifestantes antirracistas na Inglaterra que derrubaram a estátua de Edward Colston, um famoso traficante de escravos na virada do século XVII para o XVIII. Depois de derrubarem a estátua, os manifestantes a empurraram até o porto de Bristol, o *Bristol Harbour*, e jogaram a estátua nas águas do Rio Avon.

Para a maioria das pessoas no mundo, a cena parecia algo de pura selvageria. Jovens aos gritos derrubando uma estátua e rolando o “patrimônio público” pelas ruas. Por fim, estes manifestantes jogaram a estátua nas águas de um rio, celebrando o ato. Mas o que teria feito aquelas pessoas agirem daquela maneira?

O “patrimônio público” em questão não era um patrimônio qualquer. Era uma estátua, uma celebração a uma pessoa por algo que esta pessoa fez para a sociedade no passado. Em algum momento, neste caso em 1895, o poder público em Bristol, cidade no Sul da Inglaterra, acreditou ser importante imortalizar a figura de Edward Colston, por meio da construção de uma estátua.

A primeira pergunta que devemos responder é o que teria feito Edward Colston para merecer uma estátua em 1895. Colston viveu entre os anos de 1636 e de 1721. Os motivos que levaram o governo de Bristol a erguer uma estátua a ele (mais de 170 anos após a sua morte) foram suas inúmeras obras filantrópicas. Colston financiou a construção de escolas, casas para os pobres, asilos, hospitais e igrejas anglicanas em Bristol. Estes atos de Colston fizeram com que, ao longo dos anos, o poder público e também iniciativas privadas fizessem diversas homenagens ao personagem.

E por qual motivo este homem teve a sua estátua derrubada? A questão é que Colston só pôde ser esse homem filantropo por ter muito dinheiro. E esse dinheiro vinha de suas transações comerciais realizadas pelo Oceano Atlântico, negociando, entre outras coisas, seres humanos escravizados. Colston não foi apenas um traficante de escravos. Ele foi um dos maiores traficantes de escravos do seu tempo.

E a partir do momento em que tomamos conhecimento disso no presente, cabe a nós pensar: devemos seguir homenageando uma pessoa que enriqueceu comprando e vendendo pessoas escravizadas?

Em Bristol, esta discussão vem crescendo nos últimos anos. A derubada da estátua de Colston foi apenas mais um passo no processo

de modificar as homenagens a Colston na cidade. Três meses depois da derrubada da estátua, o centro de entretenimento *Colston Hall* mudou seu nome para *Bristol Beacon*. Ainda, cerca de um ano antes destes acontecimentos, em 2019, o *pub* mais antigo da cidade, o *Colston Yard Pub*, já havia mudado seu nome para *Bristol Yard Pub*. A *Colston Primary School* realizou uma consulta junto a seus alunos e alunas e decidiram que deveriam mudar o nome da escola para *Cotham Gardens Primary School*, em 2018, ano que completou 70 anos.

No entanto, Colston segue sendo homenageado em Bristol. A *Colston's School*, fundada em 1711 e financiada pelo próprio Edward Colston, segue com seu nome homenageando o antigo traficante de pessoas escravizadas. Colston segue dando nome a duas ruas da cidade, uma pequena estrada, uma travessa, um beco e uma avenida, esta uma das principais artérias de comunicação de Bristol. Além destes espaços, temos ainda casas de estudantes (*Colston House* e *The Colston*), prédios (como o *Colston Tower*) e outros estabelecimentos (como a *Colston Fort*, uma loja de conveniências).

Como nos lembra Chapman (2018), os ataques a monumentos em espaços públicos fornecem um caminho para a compreensão das tensões e conflitos que resultaram nesses atos. Mas também nos trazem a necessidade de uma compreensão da autoridade prevaiente que está sendo atacada. Quando colocamos a história de Edward Colston em perspectiva, conseguimos ao menos compreender o motivo que levou aquelas pessoas a derrubar a estátua de Colston. Há um debate em Bristol sobre o papel da cidade e da própria sociedade em suas

homenagens públicas ao passado. E, para um grupo significativo de pessoas atualmente, não é admissível que homens que enriqueceram, dentre outras coisas, traficando seres humanos escravizados permaneçam sendo homenageados em espaços públicos. Que mensagem estamos passando para a sociedade? Que para ser estátua você pode até comercializar pessoas escravizadas?

A derrubada da estátua de Edward Colston não foi um fato isolado de Bristol, na Inglaterra. Em vários outros lugares do mundo, outros monumentos que faziam referências a figuras que remontavam a um passado ligado à escravidão ou ao colonialismo estavam naquele momento sendo amplamente contestados. Uma discussão que já tinha alguns anos, mas que se ampliou sobremaneira em 2020, depois do assassinato de George Floyd nos EUA e com a onda de protestos do *#BlackLivesMatter* não só em terras norte-americanas, mas por vários países do mundo.

Nos EUA, as discussões pautavam as inúmeras homenagens a membros do exército dos confederados na Guerra Civil daquele país. Homenagens a líderes de um movimento que defendia a manutenção da escravidão. Na Espanha, contestações a estátuas de Cristóvão Colombo e outros ícones do colonialismo. Em Portugal, manifestações contra uma estátua do Padre Vieira. Não tardou para esta discussão começar no Brasil.

Por aqui, uma das discussões mais calorosas se deu em torno da estátua em homenagem a Borba Gato, famoso bandeirante que tem sido usado como símbolo de uma determinada “pujança paulista”. A construção e sentido do símbolo bandeirante se relaciona com um processo de construção de uma identidade regional para São Paulo. Este processo,

analisado por Ferretti (2008) no contexto dos anos 1920, foi importante para legitimar valores liberais federalistas da elite paulistana, que buscava se consolidar como a mais importante do país. A partir dos anos 1930, principalmente após a derrota na Revolução Constitucionalista de 1932, os bandeirantes passaram a ser usados ainda mais como símbolo da identidade paulista e da importância histórica do bandeirante (ou da sua projeção como paulista) para a ampliação do território nacional e para a descoberta dos metais preciosos no interior do Brasil.

Esta imagem dos bandeirantes como heróis destemidos e desbravadores dos territórios do interior do Brasil são homenageados em várias estradas do país que saem de São Paulo em direção ao interior (Anhanguera, Fernão Dias, Raposo Tavares e a própria Rodovia dos Bandeirantes). Além disso, são várias estátuas e monumentos. Mas esta imagem vem sendo contestada nos últimos tempos com os avanços da pesquisa histórica.

Estas pesquisas passaram a se concentrar nos horrores da prática da caça, escravização e venda de indígenas. Inclusive mulheres e crianças. Apenas para citar um exemplo, o livro de Monteiro (1994), *Negros da Terra: índios e bandeirantes nas origens de São Paulo* se tornou uma das principais referências do tema. O autor apresenta uma minuciosa pesquisa sobre o processo de escravização indígena e o papel dos bandeirantes neste processo.

A estátua de Borba Gato foi inaugurada em 1957. Não se pode dizer que naquele período se desconhecia que os bandeirantes cometiam esses horrores. Havia já inúmeras pesquisas publicadas que demonstravam esta situação. No entanto, a questão não era ampla-

mente debatida na sociedade, restringindo-se a pequenos círculos da intelectualidade, ainda bastante influenciados por uma memória social amplamente permeada de referências positivas aos bandeirantes, como os nomes de ruas, avenidas e estradas, de canais de televisão e de rádio, ou nos inúmeros monumentos espalhados pelas cidades de São Paulo. Estátuas como as de Borba Gato.

Seguindo a lógica da estátua de Colston e de tantas outras pelo mundo, os debates sobre a estátua de Borba Gato mobilizou inúmeras pessoas no Brasil. As discussões que apareciam por meio de textos publicados em alguns dos grandes jornais do país basicamente defendiam uma questão: derrubar estátuas é apagar a história. Ninguém defendia (ao menos abertamente) a escravização de indígenas como algo a ser celebrado. Segundo esta tese, a manutenção das estátuas deveria ser um fator para nunca nos esquecermos dessas atrocidades. As estátuas deveriam, portanto, ser problematizadas. As pessoas deveriam então acessar ao passado por meio destas estátuas, problematizando o que estes monumentos representam na história.

Mas pensemos bem nisso. Como nós observamos uma estátua? Como uma pessoa comum poderia “problematizar” uma estátua, um nome de rua ou de uma praça? Precisamos compreender que existem diversas formas de acessarmos ao passado. Estátuas, nomes de ruas, de praças, de estádios de futebol e de outros lugares que fazem referência ao passado são um modo de as pessoas acessarem de alguma forma esse passado. E é essa “alguma forma” que nos interessa aqui.

O passado que nos rodeia e o debate público do passado

Lembramos coisas, lemos ou ouvimos histórias e crônicas e vivemos entre relíquias de tempos anteriores. O passado nos rodeia e satura; cada cena, cada afirmação, cada ação está carregada de seus resíduos. Toda consciência presente é baseada em percepções e atos passados; reconhecemos uma pessoa, uma árvore, um desjejum, um recado porque o sentimos ou o fizemos antes. O passado é parte integrante do nosso próprio ser (LOWENTHAL, 2015, p. 115)

Podemos perceber resquícios do passado nos rodeando por todos os lados. Estátuas, monumentos, ruas, avenidas e uma série de lugares fazem referência ao passado e fazem parte do nosso cotidiano. De uma maneira geral, esses lugares com esses “resquícios” do passado, que Nora (1992) chamou de “lugares de memória”, invadem nossas vidas. E ao invadirem, se naturalizam em nosso cotidiano.

O geógrafo israelense Azaryahu (1996) fez uma análise interessante sobre os nomes de ruas (toponímia) de Tel Aviv. O autor partiu do princípio de que quem dá os nomes de uma rua em um determinado local e período é quem está no poder. Portanto, analisar o processo de nomeação de ruas em uma determinada época poderia nos dar uma boa noção de uma “geografia do poder” naquele local.

No entanto, ao invés de observar a naturalização de nomes de personagens da história de Israel nas ruas de Tel Aviv como algo que poderia tirar força de um determinado passado, o autor inverte essa lógica. Aponta que justamente o fato de as pessoas não problematizarem os nomes das ruas

e inserirem esses nomes do passado em seu cotidiano faz com que esse projeto de poder, essa “geografia do poder”, se legitime como vitoriosa.

Se pararmos para pensar um pouco a partir desta perspectiva e analisarmos nomes de ruas, avenidas, escolas, estádios, praças e outros lugares de nossa cidade, veremos resquícios de determinados passados e de projetos de poder que se perpetuam em nosso cotidiano por todos os lados. Em Goiânia, por exemplo, temos a Avenida Castelo Branco, a Rua Presidente Ernesto Geisel ou o Centro Municipal de Educação Infantil Presidente Costa e Silva, apenas para nos atermos às homenagens a presidentes do período da ditadura civil-militar.

Desta forma, precisamos compreender que nomes de ruas, avenidas, escolas, estádios, as homenagens com estátuas ou monumentos em espaços públicos são justamente projetos de poder. Projetos pensados e executados de forma a materializar e a fixar um determinado passado como legítimo o suficiente para invadir nosso cotidiano e o espaço público de maneira sistemática e diária. E, quando olhamos para esses resquícios do passado que nos rodeiam, frutos de um determinado projeto vitorioso de poder, podemos observar que estamos rodeados de governantes de regimes autoritários que coadunavam com a tortura, de torturadores, de traficantes de pessoas escravizadas, de assassinos, de racistas, de homofóbicos, de machistas e de tantos outros que passam despercebidos por nossas vidas. E assim os legitimamos.

A tentativa de simplificar a compreensão desta questão por parte de boa parte de cronistas que escrevem ou que comentam para grandes veículos de comunicação no Brasil me trouxe uma grande inquietação.

Após ler e ouvir várias vezes que “estátuas são história” e por isso deveriam ser “preservadas” e “problematizadas”, tive a ideia de tentar, de alguma forma, colaborar com este debate.

Sou coordenador de um projeto na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), o Laboratório de História Pública (LPH). A História Pública é um campo de pesquisa que procura compreender melhor, dentre outras coisas, o papel do historiador/a com a sociedade em geral, procurando contribuir para o entendimento da complexidade do passado e de suas conexões com o presente, visando um público mais amplo, fora do mundo acadêmico (DEAN, 2018). O LPH atua em diversas frentes, com a colaboração de docentes e discentes, tanto do Departamento de História quanto do Programa de Pós-Graduação em História e do Programa de Mestrado Profissional em Ensino de História da UFSM. As atividades são publicadas por meio de diversas mídias sociais do projeto *Mais História, por favor!*, que conta com um *site*¹, um *podcast*² e diversas mídias sociais, como perfis no *Medium*³, *Twitter*⁴, *Instagram*⁵ e *Facebook*⁶, além de um canal no *Youtube*⁷.

1. Disponível em: <bit.ly/3ssEAOY>. Acesso em: 26 de Jan. de 2021.

2. Disponível em: <bit.ly/3j6eYVb>. Acesso em: 26 de Jan. de 2021.

3. Disponível em: <bit.ly/3yWoTSx>. Acesso em: 26 de Jan. de 2021.

4. Disponível em: <bit.ly/3k0OLGs>. Acesso em: 26 de Jan. de 2021.

5. Disponível em: <bit.ly/3APCIme>. Acesso em: 26 de Jan. de 2021.

6. Disponível em: <<https://bit.ly/2WbqiG8>>. Acesso em: 26 de Jan. de 2021.

7. Disponível em: <bit.ly/3CTk26W>. Acesso em: 26 de Jan. de 2021.

Minha ideia foi escrever uma *thread* (ou “fio”, como chamamos aqui no Brasil) no perfil do *Twitter* do *Mais História, por favor!*, que à época contava com cerca de 1.300 seguidores. A postagem teria como principal objetivo criticar a visão empregada de que “estátuas são história” e que por isso deveriam ser preservadas. Para isso, pensei em mostrar algo que é procedimento simples e corriqueiro de qualquer historiador/a: “historicizar”, contar a história de um determinado processo. O processo em questão era o de derrubar estátuas. Seria a nossa sociedade contemporânea a única a querer derrubar suas estátuas e “apagar suas histórias”?

Derrubando estátuas pela história

A resposta a esta pergunta, como devem imaginar, é um sonoro “não”. Não, nossa sociedade não foi a única a derrubar estátuas. Talvez, o ato de derrubar estátuas seja quase tão antigo quanto o ato de erguer estátuas. E foi desta forma que o “fio” foi escrito, chamando a atenção para o fato de que em outros tempos, outras sociedades derrubaram estátuas que quando foram erguidas faziam parte de um projeto de poder que não mais se sustentava, que não era mais aceito no momento em que foram derrubadas. O fio pode ser lido tanto no *Twitter*⁸, quanto no *Medium*⁹. Apenas vou lembrar aqui algumas das colocações que contam um pouco a história deste processo, com exemplos que vão da Roma Antiga à Angola contemporânea, da Idade Média

8. Disponível em: <bit.ly/2UuczKc>. Acesso em: 27 de Jan. de 2021.

9. Disponível em: <bit.ly/3AT6Tci>. Acesso em: 27 de Jan. de 2021.

à independência dos EUA. No “fio”, estes exemplos foram colocados em ordem cronológica, para poder dar a sensação ao leitor de um processo que vem do passado ao presente.

Destaque-se que este “fio” foi um desafio. Primeiro, por eu pesquisar apenas os períodos mais contemporâneos, mais ligados ao século XX, no máximo o final do XIX. Portanto, não conheço muitos estudos sobre a Antiguidade, Idade Média e Moderna. Apesar de vários colegas de várias áreas colaborarem no *Mais História, por favor!*, eu estava escrevendo o texto em um sábado, no calor das crônicas divulgadas na imprensa. E, sabemos que, principalmente em redes sociais, não podemos perder o momento em que o assunto está sendo comentando. Não daria tempo de chamar vários colegas para escrever a postagem, sob pena de perder o melhor momento de postar.

A solução foi procurar (e ler) pesquisas que mostrassem sociedades derrubando suas estátuas em outros momentos do passado. No entanto, a prática é tão usual que eu sabia que não teria dificuldades em encontrar inúmeras publicações sobre o tema. Conhecia o tema ligado aos monumentos mais contemporâneos e fiz as leituras que precisava sobre o fenômeno em temporalidades mais distantes.

Um dos processos mais marcantes ocorrido na época do Império em Roma de condenação da memória, ou o *damnatio memoriae*, quando um imperador ou um indivíduo era acusado (pelo senado ou pelo próprio imperador) de crimes como atentar contra o Estado ou contra o povo romano. Caso sua memória fosse condenada, uma série de ações poderiam ser tomadas. Nomes e títulos podiam ser retirados de listas

oficiais e inscrições comemorativas; máscaras de cera representando os condenados poderiam ser proibidas de exibição pública em funerais aristocráticos; livros de autoria de condenados poderiam ser confiscados e destruídos; propriedades poderiam ser expropriadas; testamentos poderiam ser anulados; aniversários de condenados podiam ser oficialmente registrados entre os dias de mau agouro para o povo romano; o aniversário do dia da morte poderia ser celebrado com festivais públicos; as casas podiam ser destruídas em parte ou totalmente; o uso continuado do nome do condenado poderia ser proibido de ser usado por sua família; cadáveres poderiam ser mutilados e contaminados; e os retratos, em moedas, pinturas ou estátuas poderiam ser removidos da exibição pública, desfigurados, destruídos e reconfigurados (VARNER, 2001). No *Twitter*, usei o famoso caso da destruição do rosto da estátua de Julia Aquilia Severa, esposa do Imperador Heliogábalo, da dinastia Severa, que teve sua memória condenada.

Avançando um pouco nos séculos, contei também o caso dos protestantes que, no século XVI, passaram a destruir ícones do catolicismo, movimento chamado iconoclastia. Como eram avessos aos usos de imagens na religião cristã, integrantes deste movimento destruíram, queimaram e saquearam objetos e edifícios (CHAPMAN, 2018). Os casos se multiplicaram na Europa, principalmente nos Países Baixos, em cidades italianas e na Grã Bretanha.

Nosso exemplo foi dado em relação aos manifestantes que decapitaram estátuas da Catedral de Utrecht, nos Países Baixos. De acordo com Graves (2008), em muitas regiões a destruição das imagens foi ex-

tremamente seletiva. Visavam não a destruição de toda a imagem, mas dos rostos (como no caso da Catedral de Utrecht), cabeças, mãos e pés, o que indicaria uma relação entre a punição da imagem e do corpo vivo.

Do século XVI demos um pulo ao final do século XVIII, com dois exemplos bastante conhecidos e significativos. O primeiro deles está relacionado ao processo de independência das trezes colônias americanas que viriam a se tornar independentes sob o nome de Estados Unidos da América. O segundo, na França, no rescaldo da Revolução Francesa. Estes movimentos tiveram em comum, para além do período e do fato de haverem derrubado estátuas, o destino dado aos restos das estátuas. Como eram feitas de metal, ambas foram derretidas e usadas para fazer balas de canhão para lutar exatamente contra aqueles que representavam o projeto de poder que as estátuas simbolizavam.

No primeiro caso, no dia 9 de julho de 1776, soldados do regimento do Exército Continental, locado em Nova Iorque, ouviram de seus oficiais superiores a leitura da Declaração de Independência dos Estados Unidos. Horas depois, uma multidão se reuniu no *Bowling Green*, em Manhattan, junto da estátua equestre do Rei George III, então rei da Grã-Bretanha. A estátua foi derrubada em um ato que ficou imortalizado na famosa pintura de Johannes Adam Simon Oertel, *Pulling Down the Statue of King George III*. Derretida e transformada em balas de canhão para serem usadas na guerra de independência entre americanos e integrantes do Império Britânico, o ato teve um papel central no próprio imaginário nacional americano (BELLION, 2019).

O segundo caso apresentado foi em relação à Revolução Francesa. Dois dias antes da queda da Bastilha, em 14 de julho de 1789, o busto de Jacques Necker, ministro das finanças do então rei Luís XVI, foi destruído, seguido da decapitação da estátua que representava a Normandia como origem do povo francês. No dia da queda da Bastilha e nos dias subsequentes quando a mesma passou a ser demolida, este em si um ato de “destruição de patrimônio público”, várias estátuas ao seu redor foram destruídas. Em 1792, quando os parisienses começaram a derrubar estátuas dos reis franceses pela cidade, as autoridades baixaram um decreto para que o metal dos monumentos públicos fosse recolhido para ser usado pelo exército contra os inimigos da França (CLAY, 2012).

Passamos ainda por mais exemplos. Em 1871, também na França, as comunas de Paris, após tomarem o governo da cidade, derrubaram a estátua de Napoleão III, na Place Vendôme. Na Alemanha, após o fim da II Guerra Mundial, símbolos nazistas foram removidos das cidades e os nomes de ruas que faziam alusão aos líderes do regime foram alterados. Outro exemplo se deu com a independência das colônias europeias na África e na Ásia, na segunda metade do século XX. Dei o exemplo de Luanda, capital de Angola, colônia portuguesa até 1975. Após a independência, estátuas com referências a heróis do governo salazarista português foram retiradas de seus pedestais, como a estátua de D. Afonso Henriques, o “fundador” de Portugal. Falei ainda da derrubada de estátuas que homenageavam líderes soviéticos após a dissolução da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, além da

remoção da estátua de Saddam Hussein, no Iraque, em 2003, realizada por parte da população iraquiana, com apoio do exército norte-americano que havia invadido o país.

Procurei também mostrar que em cada um destes casos, o destino dado às estátuas derrubadas foi diverso. Algumas eram depredadas em partes do corpo, outras eram totalmente destruídas (até para se transformarem em balas de canhão), outras removidas para museus, como no caso das estátuas dos líderes soviéticos e das estátuas portuguesas em Luanda. São diversos lugares, diversos tempos e diversas formas de manifestação. Em comum, o fato de tais monumentos e homenagens não serem mais expressões da sociedade dos quais foram alvo.

As homenagens contemporâneas a um passado que não nos representa

Toda esta argumentação foi construída para nos auxiliar a compreender o atual momento em que vivemos. Um momento de intensa contestação de determinadas homenagens feitas a indivíduos que talvez não representem mais nossos anseios enquanto sociedade. Os casos começaram a se multiplicar a partir de 2015, quando estudantes pediram a retirada da estátua em homenagem a Cecil Rhodes, empresário famoso do colonialismo britânico, da Universidade de Cape Town, na África do Sul. O movimento ganhou as redes sociais de todo o mundo por meio de uma *hashtag*, a *#RhodesMustFall*. A estátua de Rhodes foi removida da universidade ainda em 2016, mas existem inúmeras home-

nagens a ele na África do Sul. Em 2020, em um parque na mesma Cape Town, o busto de bronze de Rhodes teve sua cabeça arrancada.

Um dos locais onde mais essa questão tomou vulto foi nos EUA. Desde a eleição de Trump e do início de seu governo em 2016, uma discussão que vinha de longa data ganhou ainda mais força. Trump sempre teve um discurso nacionalista, de negação do racismo e de deslegitimação do movimento negro daquele país, aproximando-se de grupos supremacistas brancos. E ficou do lado desses grupos na defesa de estátuas polêmicas.

A questão é que nos EUA há inúmeras homenagens a homens brancos que lutaram na Guerra Civil do país pelos estados do Sul, os chamados Estados Confederados, que defendiam a manutenção do direito de escravizar pessoas negras. A derrota dos confederados não foi suficiente para derrotar suas ideias. Associações como a *Sons of Confederate Veterans* (Filhos dos Veteranos Confederados) e a *United Daughters of the Confederacy* (União das Filhas dos Confederados) sustentam a ideia de que a escravidão foi uma instituição benigna e que os confederados lutaram por quatro anos em uma guerra pela manutenção de seus direitos constitucionais (o de propriedade, no caso). É a chamada interpretação da “Causa Perdida” (PITCAITHLEY, 2008).

Há inúmeros monumentos em homenagem aos Confederados nos EUA. Há, inclusive, uma lista desses monumentos e memoriais em uma página da Wikipedia¹⁰. De acordo com Pitcaithley (2008), a maioria desses monumentos simplesmente não aborda a causa da Guerra Civil nos Es-

10. Disponível em: <bit.ly/3D4Gc6y>. Acesso em: 11 de Fev. de 2021.

tados Unidos e o que defendiam os homenageados. Ou, então, abraçam a ideia da escravidão como algo benéfico para a história do país. Mais do que nunca, com a vitória de Trump, esses monumentos passaram a representar as ideias do poder dominante no país e as disputas em torno deles foram e continuam sendo episódios dramáticos de disputas pela memória. Como tem sido ao longo da história, quando as estátuas tratam de representar o poder dominante, mas não mais os anseios de representatividade de parte expressiva da sociedade (CLAY, 2012).

Um dos líderes do exército dos Confederados mais homenageado é o general Robert E. Lee. Ele é celebrado em nomes de ruas, avenidas e escolas, mas também com estátuas e memoriais. A partir de 2015, várias dessas homenagens foram retiradas, como uma estátua de corpo inteiro de Lee, de cerca de três metros, que ficava na cidade de St. Louis.

Mas, em 2017, quando se levantou a possibilidade de retirada da estátua do General Lee de Charlottesville, no estado da Virginia, o que se pôde ver foi a união de grupos ligados à extrema direita, inclusive da Ku Klux Klan (KKK), em defesa da permanência da estátua de Lee. O que está em jogo nesta disputa de estátuas não é uma questão de preservar a história, mas sim uma disputa clara e aberta sobre qual passado será contado como forma de legitimar projetos de poder no presente. Quais referências ao passado serão naturalizadas em nosso cotidiano, frutos desse projeto de poder que se espraia pelas cidades.

Várias ações vêm sendo tomadas para que essas homenagens sejam removidas, para que estátuas sejam retiradas e nomes de logradou-

ros modificados. A Wikipedia tem também uma página com uma lista de mudanças em homenagens a confederados¹¹. É interessante notar que entre 1865 e 2016, apenas 13 alterações foram realizadas. Em 2017, depois do ataque de carro dirigido contra uma multidão de manifestantes que protestavam contra as marchas da *Unite the Right* em Charlottesville (que causou diversos feridos e o assassinato de Heather Heyer, de 32 anos), foram realizadas 36 mudanças em homenagens aos confederados no país. Nos dois anos seguintes, mais oito mudanças. Já em 2020, depois do brutal e covarde assassinato de George Floyd pela polícia, mais 30 homenagens foram alteradas.

O assassinato de George Floyd, gravado na íntegra em vídeo e exibido pelo mundo por televisões e por postagens em redes sociais, teve uma repercussão mundial e tornou mais intensa a discussão sobre monumentos controversos por todo o mundo. Foi no rescaldo deste acontecimento que, tivemos a remoção da estátua de Colston, na Inglaterra, como vimos no começo deste artigo. Na Bélgica, a estátua do Rei Leopoldo II, conhecido por suas atrocidades no então Congo Belga, foi vandalizada e retirada pelo governo. E, como colocamos aqui, a discussão chegou ao Brasil e ficou particularmente focada na estátua de Borba Gato, localizada em São Paulo.

A postagem terminava convidando aos leitores a fazerem uma reflexão sobre as estátuas que os rodeiam, os nomes de ruas e avenidas pelas quais passam diariamente e até mesmo os estádios de futebol que frequentam.

11. Disponível em: <bit.ly/3yXaFki>. Acesso em: 11 de Fev. de 2021.

E colocava duas questões para pensar o processo: que memória estamos procurando preservar e como? E em nome de quem estamos agindo?

Depois de terminada e postada a *thread*, em um sábado de manhã, fui fazer outras coisas. Ao final do dia, quando volto para ver o que havia acontecido, tomei um susto. A *thread*, apesar de longa, tinha tido um alcance que nunca nenhuma das nossas postagens tinha sequer imaginado conseguir. Dois dias depois, a postagem tinha mais de 3 mil curtidas, quase mil compartilhamentos e tinha colocado o perfil do *Mais História, por favor!* com quase 4 mil seguidores, triplicando o que tínhamos conseguido arduamente ao longo de mais de seis meses de trabalho¹². E foi a partir desta postagem que recebi o convite do Núcleo de Investigação em Histórias da Arte (NIHA) da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás (FAV/UFG) para dar uma palestra on-line em um evento, e que resultou neste artigo.

Considerações finais

A operação historiográfica realizada para observar os processos de derrubadas de estátuas ao longo do tempo é conhecida na pesquisa histórica como uma análise em “longa duração”. Este tipo de análise se tornou clássica, sendo um procedimento historiográfico valioso principalmente a partir dos estudos do historiador francês Fernand Braudel,

12. Em março de 2021, o perfil contava já com mais de 5.300 seguidores, tornando-se o segundo perfil com mais seguidores ligados à Universidade Federal de Santa Maria. O primeiro perfil com mais seguidores da universidade é seu próprio perfil oficial <bit.ly/3CZt3LO>, com cerca de 8.500 seguidores (Acesso em: 25 de Fev. de 2021).

na segunda metade do século XX. As análises de recortes temporais mais alargados, ou os estudos em longa duração, têm que imediatamente salta aos olhos é a impossibilidade de se adentrar nos detalhes dos casos. Mas uma das principais vantagens é justamente podermos perceber as mudanças e permanências de tendências mais gerais ao longo do tempo.

As pesquisas históricas em períodos mais largos, na longa duração, foram sendo cada vez menos realizadas nos últimos anos, principalmente nas universidades. A profusão da chamada micro história foi o reverso da moeda dos estudos em longa duração. Recortes temporais mais curtos de histórias vistas em profundidade passaram a ser muito mais usuais do que estudos na longa duração.

Em um livro recentemente publicado pela historiadora Jo Guildi e seu colega David Armitage, com o sugestivo título de *Manifesto pela História* (2018), há um importante chamado à pesquisa em longa duração. Os autores advogam que a sociedade atual vive o “espectro do presentismo”, ou seja, tudo deve ser pensado para hoje, sem planejamentos ou perspectivas de planejamentos a longo prazo para que tenhamos um futuro melhor. E defendem que historiadores e historiadoras, por trabalharem com o tempo, e serem os únicos a terem pesquisas na chamada longa duração, são também os mais capacitados a fazer projeções a longo prazo.

Foi o que tentei fazer com este assunto, desde a concepção do “fio” no *Twitter* até a escrita deste capítulo. Fiz um esforço para trazer em uma linguagem bastante popular (no *Twitter*) ou em uma linguagem um pouco mais acadêmica (como neste artigo) a longa duração do processo de erguer e derrubar estátuas. As experiências do passado nos

ajudam a compreender que as mudanças fazem parte das nossas vidas. Que derrubar estátuas pode ser uma forma de se contar o passado. Com certeza é uma forma de se contrapor a projetos de poder que não mais representam os valores e anseios de nossa sociedade.

Se os trabalhos em longa duração sobre o passado nos habilitam a fazer projeções de longo prazo para o futuro, arrisco-me aqui a fazer apenas uma previsão. Os tempos atuais me impedem de ser otimista o suficiente para fazer uma projeção de que em pouco tempo essas homenagens não estarão mais entre nós. Entretanto, as estátuas de racistas, assassinos, genocidas, torturadores e de todos aqueles que um dia representaram essas atrocidades vão cair. Podem demorar a cair. Mas vão cair.

Referências

ARMITAGE, David; GULDI, Jo. *Manifesto pela História*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

AZARYAHU, Maoz. The power of commemorative street names. *Environment and Planning D: Society and Space*, v.14, n. 3, p. 311–330, 1996.

BELLION, Wendy. *Iconoclasm in New York: revolution to reenactment*. Pensilvânia/EUA: Pennsylvania State University Press, 2019.

CLAY, Richard. *Iconoclasm in revolutionary Paris: the transformation of signs*. Oxford: Voltaire Foundation, 2012

CHAMPMAN, Henry. *Iconoclasm and later prehistory*. Londres/ Reino Unido: Routledge, 2018.

DEAN, David (ed.). *A Companion to Public History*. Hoboken/USA: John Wiley & Sons Ltd, 2018.

FERRETTI, Danilo José Zioni. “Capistrano de Abreu e as bandeiras: entre a condenação indianista e a historiografia laudatória paulista”. In: ROIZ, Diogo da Silva; ARAKAKI, Suzana; e ZIMMERMANN, Tânia Regina (org.). *Os bandeirantes e a historiografia brasileira: questões e debates contemporâneos*. Serra: Editora Milfontes, 2018. p. 115-146.

GRAVES, Pamela. From an archaeology of iconoclasm to an anthropology of the body: images, punishment and personhood in England, 1500–1660. *Current Anthropology*, v. 49, n. 1, 2008, p. 35–60.

LOWENTHAL, David. *The Past is a Foreign Country Revisited*. Nova Iorque / USA: Cambridge University Press, 2015.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, dez. 1993, p. 7-28.

MONTEIRO, John Manuel. *Negros da Terra: índios e bandeirantes nas origens de São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

PITCAITHLEY, Dwight T. “‘A Cosmic Threat’: The National Park Service Adresses the Causes of the American Civil War”. In: Horton, James O. e Horton, Louis E. *Slave and Public History: the tough stuff in American history*. 2008, p. 169-186.

VARNER, Eric R. Portraits, Plots, and Politics: “*Damnatio memoriae*” and the Images of Imperial Women. *Memoirs of the American Academy in Rome*, v. 46, 2001, p. 41-93.

AS ESTÁTUAS TAMBÉM RESSUSCITAM

The statues also resurrect

Luciano Vinhosa

Resumo

Diante da derrocada dos monumentos colonialistas a que estamos assistindo nos dias de hoje, busco responder com este ensaio a duas questões: 1) por que certos monumentos ressuscitam enquanto outros permanecem adormecidos em seu semblante de pedra? 2) por que reagimos com violência contra certos objetos, as estátuas, como se de sujeitos se tratasse?

Palavras-chave

colonização; monumento; imagem

Abstract

Faced with the collapse of the colonialist monuments that we are witnessing today, I try to answer with this essay two questions: 1) why do certain monuments rise while others remain asleep in their stone face? 2) why do we react violently against certain objects, the statues, as if they were subjects?

Keywords

colonization; monument; image

Assistimos recentemente à derrocada mundial dos monumentos com certa admiração pelo gesto necessário de reparação social que a iniciativa representa, por um lado, e, por outro, com estupefação e perplexidade por se tratar ainda de memória histórica que, apesar de nefasta, não pode ser recalçada. Sabemos *a priori* que todos esses monumentos enaltecem, senão indivíduos de pequena estatura humana, episódios moralmente execráveis ligando-nos a um passado colonial recente que implicou a escravidão, o racismo, a submissão dos povos e a exclusão de minorias, configurando hoje o mundo globalizado regido pelo liberalismo econômico. A tomada de posição que eclodiu nos Estados Unidos, vinculada ao movimento “Vidas negras importam” (*Black Lives Matter*), tem seu marco em 2017, quando uma estátua do general confederado Robert E. Lee foi derrubada em Charlottesville, na Virgínia, e outra, representando a figura genérica de um soldado, também confederado, foi posta abaixo uns dias depois em Durham, na Carolina do Norte¹. O movimento tomou

1. <bit.ly/383iQj3>.

fôlego mais recentemente, motivado pelo estrangulamento, transmitido em imagens chocantes por câmera de celular, do cidadão norte-americano, o negro George Floyd, pela polícia de Minneapolis, em 25 de maio de 2020². Esse advento inaceitável – que coincidiu com o estado de exceção provocado por uma pandemia de escala mundial que a todos afeta, mas que mesmo assim foi capaz de gerar reação imediata das ruas em todo o mundo – teve início em 30 de maio com a queda da estátua de Cristóvão Colombo, em Baltimore, costa Oeste do Estados Unidos, seguida de outra, do mesmo colonizador, que foi decapitada no dia 9 de junho em Boston³. Essa onda rapidamente tomou o mundo, e no dia 7 de junho, em Bristol, na Inglaterra, a estátua erigida no século XVII representando o traficante de escravos Edward Colston foi retirada de seu pedestal e jogada ao mar por manifestantes populares. Outros monumentos, ainda que não tenham sido derrubados, sofreram intervenções reparadoras ou de protesto, como aquele de Lisboa, figurando o catequista português Padre Antônio Vieira cercado por três curumins, que teve suas superfícies marcadas com corações vermelhos⁴; ou o de Winston Churchill, primeiro-ministro do Reino Unido entre 1940-1950, a cuja placa comemorativa foi acrescida a expressão “era racista”. Em muitas outras investidas contra as imagens que ocorreram no mês de junho de 2020, as instituições responsáveis se apressaram em as recolher do espaço público antes que fossem depredadas, como foi o caso do Museu de História Natural de Nova York,

2. <bit.ly/3i0V7Xf>.

3. <bit.ly/2XA390R>; <bit.ly/2UudEBK>.

4. <bit.ly/2XK1zdb>.

que anunciou a retirada da estátua do ex-presidente americano Theodore Roosevelt de seu pátio principal.

Os casos são muitos, não caberia aqui enumerá-los, e as reações que induzem no sujeito são plenamente justificáveis do ponto de vista do cidadão indignado que se vê obrigado a conviver diariamente com homenagens a seus algozes, erigidas por uma qualquer figura de autoridade, em meio ao espaço público que habita. O gesto iconoclasta não é novo, atravessa mesmo toda a história da humanidade, notadamente retratado na arte com grande eloquência, como podemos ver no filme *Outubro*, de Sergei Eisenstein, em que a estátua de Nicolau II, czar russo da casa dos Romanov, é jogada abaixo por uma multidão enfurecida⁵. De todos esses episódios, uma certeza se tira: a comunidade envolvida deveria ser também a primeira a dar seu veredito sobre o que deve ou não ser erigido no espaço de uso comum, avaliando se esse objeto deve representá-la ou lhe fazer justiça.

Por outro lado, esses monumentos nefastos, salvo qualidade artística que em raras ocasiões revelam, integram bem ou mal a mentalidade de uma época e, portanto fazem parte de uma memória que não pode ser simplesmente apagada ou negligenciada. Há quem os defenda – historiadores, artistas, críticos de arte e estudiosos do patrimônio material – como necessários e, por conta, devem ser salvos da destruição conquanto dizem respeito a uma triste trajetória da humanidade. A título exemplar, no Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro, há uma impres-

5. <bit.ly/3AWLG10>.

sionante imagem de D. Pedro II, permanentemente exposta na Galeria do Império, encerrando a narrativa do Segundo Reinado, que foi ferozmente violentada com um corte de espada que lhe atravessa o rosto e rasga-lhe profundamente a tela (Figura 01). Gesto de ódio e vingança, infringido na ocasião da proclamação da República, contra a imagem do regente, a qual se dependesse da arte seria medíocre, mas que permanece bem viva e vigorosa para que não nos esqueçamos jamais do legado injusto que herdamos desde o Império, nele incluído todo o lastro da escravidão que deixou profundas marcas em nossa sociedade atual.



Figura 01

Dom Pedro II com a face dilacerada,
c. 1858. Museu Histórico Nacional do
Rio de Janeiro. Fonte: bit.ly/3iZYYUn

Evidentemente, destruir e preservar são atitudes em relação às imagens que implicam movimentos diferentes que, se excluem um ao outro, nem sempre separam os sujeitos em grupos distintos. Quem, em situação contemplativa, diz “preserva”, em determinadas circunstâncias, em que o ânimo de espírito é levado pelo calor da ação, pode dizer “destrói”! O certo é que o gesto iconoclasta nos tem conduzido até aqui, a este momento em que o debate nos coloca a uma certa distância do objeto, não somente para refletir sobre ele, mas também para reavaliar os descaminhos de uma sociedade ocidental cujas injustiças, postas em prática em nome de uma civilidade, se acham na origem de toda representação indesejada, sendo o gesto intempestivo a reação contra a violência das imagens, a tudo que elas representam de insuportável aos nossos olhos.

Com efeito, a dialética dos monumentos se coloca em momento oportuno, no qual essas ações derradeiras trouxeram à tona episódios traumáticos que devem ser tratados no âmbito de um divã social a partir de um amplo debate público. Nessa atual seara, apareceram diversas propostas interessantes de como lidar com esses objetos que vão desde a destruição sumária seguida de pulverização das cinzas fúnebres à realocação em museus purgatórios da história, de modo que os fatos tristes que relembram possam ser tratados como memória a ser reparada. Recolher seus destroços, erguer com eles um novo monumento recompensatório, ou deixá-los no lugar em que se encontram, mas denunciar com novas placas comemorativas as injustiças sociais a que se atrelam, por exemplo, são sugestões a levar também em consideração.

Ainda que todos esses monumentos pertençam à esfera histórica da modernidade e frequentemente desinibidamente os espaços públicos de nossas cidades contemporâneas, e que alguns deles ainda possam ter valor artístico, somos todos afetados e reagimos com violência contra eles como se sujeitos fossem e não os objetos que são. É justamente sobre essa violência da/contra a imagem que eu gostaria de refletir, conquanto não nos caberia instituir aqui um tribunal para decidir sobre o destino das imagens.

A esse respeito, duas perguntas, de algum modo entrelaçadas, me ocorrem de saída. A primeira quer saber por que algumas estátuas resuscitam enquanto outras, igualmente terríveis, permanecem mortas, resguardadas para sempre pela imunidade da arte e para a lendária saga da humanidade? A segunda seria sobre a própria violência das imagens que nos faz reagir com violência contra elas, a ponto de nos lançar ao gesto derradeiro de sua destruição.

* * *



Figura 02

Medalhão decorativo. Carta da América Setentrional e Meridional (detalhe). Fonte: Reprodução do autor a partir de sua coleção pessoal

Talvez a resposta para a primeira pergunta possa ser: as estátuas que nos parecem vivas nos fazem senti-las porque são ainda capazes de ativar injustiças bastante atuantes na repartição dos afetos, ao passo que as outras, aquelas que apaziguam nosso olhar na primazia da beleza, foram tomadas por uma serena arte, cujo acesso à violência que as regeu jaz encerrado em um tempo em que não mais podemos nos integrar completamente ao contexto. Se estas últimas nos remetem a outra humanidade, agora inacessível, as de hoje são constitutivas da era em que emergiu a sociedade moderna a qual nos é ainda contemporânea.

Se as democracias ocidentais tiveram seus pilares apoiados sobre o reconhecimento das competências individuais, o qual permitiu a estruturação da esfera pública burguesa – espaço em que os sujeitos podem transitar livremente, realizar suas articulações políticas, competir entre si e ascender socialmente por suas habilidades pessoais, independentemente de sua origem de classe –, elas só puderam se consolidar na condescendência de um mercado livre e competitivo. Esse princípio de mobilidade social, se veio acompanhado de uma crença na humanidade como espécie, – cuja capacidade de discernimento racional, moral e mesmo estético a conduziria pelo paulatino processo civilizatório cada vez mais aprimorado, desde uma escala ascendente de desenvolvimento, a partir de um marco original primitivo que entendeu o homem como animal em permanente dissidência do estado natural –, pôde também hierarquizar as diversas culturas por seus diferenciados estágios dentro desse mesmo pressuposto. Os parâmetros universais que possibilitaram essa estratificação foram fundados nos próprios valores pelos quais os

européus se constituíram como povo supostamente civilizado. Essa racionalidade consolidada no Ocidente justificou, no entanto, os inúmeros gestos atrozés, os mais cruéis, de espoliação do homem pelo homem, de um povo por outro. A superioridade bélica dos europeus, associada ao assédio messiânico de um deus cristão, deu o aval a todo tipo de violência praticada pelo colonizador contra as inúmeras culturas originárias, organizadas a partir de outras cosmovisões, as quais mobilizavam valores éticos, religiosos e estéticos bem diferentes dos da cultura ocidental (Figura 02). Caberia aqui chamar a atenção para o título de nosso ensaio, parodiando o do filme *Les statues meurent aussi* (As estátuas também morrem), de Alain Resnais e Chris Marker, que discorre sobre as espoliações das imagens de culto dos povos africanos colonizados. Imagens que, descontextualizadas, hoje podem ser apreciadas nos museus de arte e de antropologia de toda a Europa, tendo tido seu sentido original corrompido pela nova atribuição de uso (Figura 03). De forma ainda mais fina, os realizadores incidem um olhar diretamente sobre o cotidiano da sociedade africana subjugada e denunciam a intervenção arbitrária e completamente autoritária dos colonizadores, que não compreenderam minimamente o sentido daquela cultura e então separam e reduzem os aspectos litúrgicos de certas práticas à noção de arte ao oferecê-los como um ridículo espetáculo, descarnado de todo sentido original, para um público branco que o assiste em solene distanciamento estético, com direito a desenxabidos aplausos finais⁶.

6. <bit.ly/3mhqbEm>.



Figura 03
Máscara ritual Yoruba. Origem: Nigéria. Coleção do autor

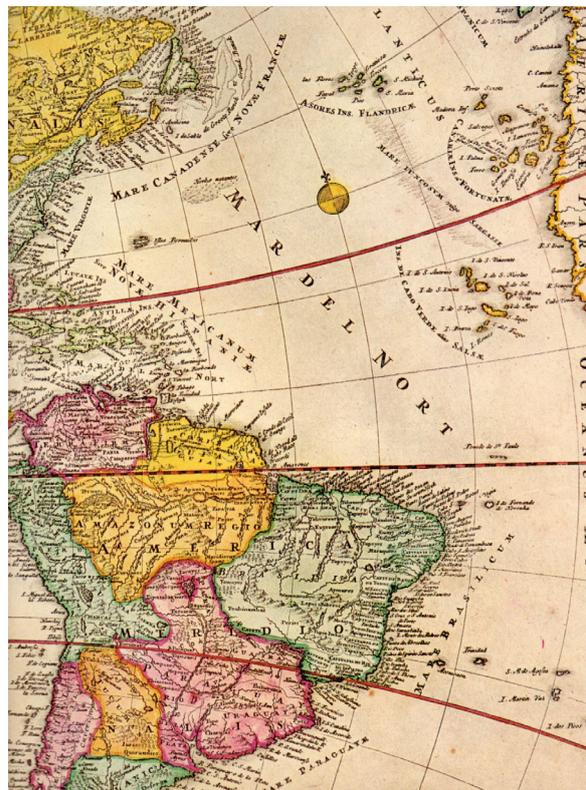


Figura 04
Carta da América Setentrional e Meridional (detalhe). Fonte: reprodução do autor a partir de sua coleção particular

A expansão do modelo ocidental para outros continentes, a qual converteu o globo em um mercado generalizado, tem seu marco inicial mais ou menos no século XV com o achamento das Américas por Cristóvão Colombo em 1492. Pouco antes, a navegação pelo Atlântico, pontuara toda a costa africana e ampliara a rede de contatos ao inaugurar uma rota de exploração que culminou com o contorno do Cabo da Boa Esperança, ao sul do continente, em 1488, pelo navegante português

Bartolomeu Dias⁷. E depois, Vasco da Gama, seguindo as trilhas de Dias, entre 1497 e 1498, inaugurou um novo acesso, o caminho marítimo para a Índia, ampliando as fronteiras econômicas e instaurando nova divisão geopolítica do mundo. Se Portugal e Espanha foram os pioneiros na ampliação da rede de comércio internacional e de colonização mundial, foram seguidos de perto por franceses, ingleses e holandeses, que entraram na disputa pela exploração desse rico mercado (Figura 04). A era de expansão para as novas terras perdurou até o século XVII com a chegada à Austrália, em 1606, e à Nova Zelândia, em 1608, ambos territórios alcançados pelos holandeses e depois colonizados pelos ingleses que subjugarão uma cultura local de mais de quarenta mil anos⁸.

Naturalmente, essa história é mais nuançada e muito mais cruel do que nos caberia aqui pormenorizá-la, mas chama a atenção que já nessa época a expansão da colonização nas Américas foi viabilizada pelo processo de escravização dos povos africanos. O comércio transatlântico de seres humanos remonta a meados do século XVI, aos primórdios da colonização portuguesa no Brasil, entre 1539 e 1542, para suprir demanda de mão de obra da então nascente lavoura de cana-de-açúcar na capitania de Pernambuco. Antes disso os portugueses já utilizavam mão de obra escrava nas Ilhas de Madeira, Açores e Cabo Verde. O tráfico de escravos, que estabeleceu intensa rota entre os portos da África Ocidental, do Caribe, do sul dos Estados Unidos e do Brasil, conhecido como comércio

7. <bit.ly/3ggfNsA>.

8. <bit.ly/3j1BrT4>.

triangular por ligar a África, as Américas e a Europa, foi inicialmente quase monopólio dos portugueses até o século XVII, quando entram nesse lucrativo mercado holandeses, ingleses e franceses. No século XVIII, os traficantes ingleses trouxeram para as Américas cerca de 2,5 milhões de negros do total aproximado de 12 milhões que foram trasladados durante a diáspora africana. Se para as Américas traziam escravos, para a Europa e África os comerciantes levavam outras mercadorias, tais como víveres (açúcar, tabaco e aguardente), *commodities* (madeira, ouro e prata) e, em alguns casos, tecidos manufaturados de algodão que se prestavam como moedas de troca. A interferência dos europeus na organização social e política dos povos africanos foi tão desagregadora, que abalou o equilíbrio interno, antes existente entre as nações, tirando partido das rivalidades entre certos grupos étnicos, os quais investiam contra outros, belicamente inferiores, estabelecendo uma rede de colaboração perversa entre africanos e traficantes brancos. O tráfico de escravos transatlântico prosseguiu por inacreditáveis quatro séculos, de 1500 a 1900, malgrado todo o discurso humanista dos iluministas que justificou o processo civilizatório e inaugurou a modernidade ocidental⁹.

Por outro lado, se a primeira fase da colonização e ocupação das Américas, que vai desde o século XV ao XIX, desintegrou a organização social e política dos povos originários, estabelecendo fronteiras arbitrárias por todo o continente, repartindo-o entre os colonizadores – portugueses, espanhóis, franceses, ingleses e holandeses em menor escala –,

9. <bit.ly/2W7T5Mm>; <bit.ly/2W8i95m>.

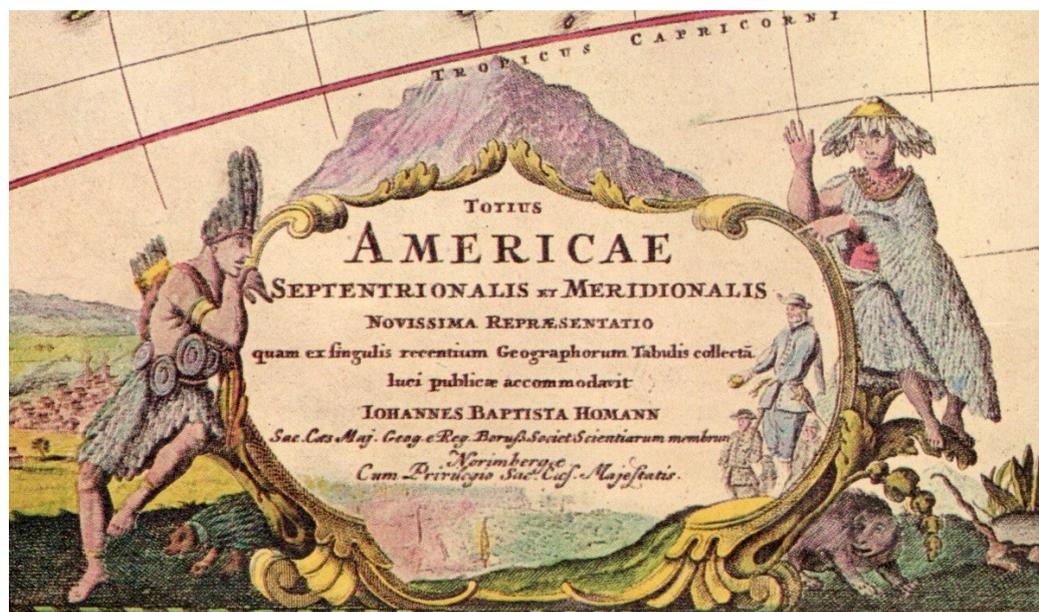


Figura 05

Medalhão decorativo. Carta da América Setentrional e Meridional (detalhe). Fonte: reprodução do autor a partir de sua coleção pessoal

no século XIX, já na era industrial, com a franca expansão do capitalismo, dá-se início ao neocolonialismo que investiu mais uma vez contra o continente africano, esfacelando-o em possessões cujas fronteiras geopolíticas foram estabelecidas segundo acordos amistosos entre as potências colonizadoras (Figura 05). A conferência ocorrida em Berlim em 1884 institucionalizou a ocupação da África ao estabelecer normas para que os países europeus não entrassem em conflito entre si. As fronteiras que demarcaram e que ainda hoje, em grande parte, demarcam o continente se impuseram independentemente da forma como os grupos étnicos se organizavam na ocupação, manejo e uso original do território,

fato que está na origem das guerras intestinas que varrem o continente até os dias de hoje. Consta que, no início da Primeira Guerra Mundial, 90% do território africano estava sob jugo europeu, ficando fora dessa partilha somente a Libéria e a Etiópia, países que se mantiveram como Estados independentes. O caso da Libéria é excepcional por se tratar de território criado por interferência de uma organização privada norte-americana, *American Colonization Society*, entre 1821 e 1822 com o objetivo de repatriar os ex-escravos norte-americanos. Outros africanos libertos também se juntaram ao contingente populacional do novo país. Esse grupo inicial acabou por constituir a elite política local que, em 1847, fundou a República da Libéria, cujo governo republicano foi inspirado no dos Estados Unidos. O nome do país, que significa liberdade, no entanto, remete a uma história não menos cruel por se tratar de uma decisão apoiada em um ponto de vista corrente que acreditava que os negros libertos jamais se integrariam à sociedade branca americana senão pelo risco de uma perigosa e indesejada miscigenação, resultante de casamentos interracialis. Como país arbitrariamente formado, a integração dos américo-liberianos – como foram identificados os novos colonos – com os grupos nativos não pôde evitar as tensões étnicas que tanto caracterizaram o novo colonialismo. A diversidade de idiomas praticados na Libéria ainda hoje é o sintoma evidente desse conflito, mas que terá no inglês – a língua dos colonizadores – o elemento artificial, unificador do país¹⁰. As possessões europeias no continente

10. <bit.ly/3xZdrEn>; <bit.ly/2Xux8r1>.

africano perduram mesmo depois da Segunda Guerra Mundial, com a criação das Nações Unidas, e prosseguem por todo o século XX até, inacreditavelmente, 1993, quando a última colônia, a Eritréia, se torna um Estado independente da Itália.

As mazelas do colonialismo deixaram um rastro de devastação sem precedentes no mundo contemporâneo que asseverou as desigualdades na distribuição de riquezas entre as nações, fomentou os conflitos étnicos e interferiu de forma definitiva na organização social e na dinâmica econômica de todo o continente africano. Posto que o tempo dos monumentos é o mesmo da nossa história, se os sujeitos que neles figuram e que estamos vendo cair nas principais metrópoles ocidentais nos parecem bem mortos e encerrados em seus corpos de pedra e bronze, as ações que empreenderam no passado em nome da escravidão, da humilhação, da destruição de crenças milenares, os inúmeros genocídios que cometeram por arbítrio de seus monarcas e deuses ou por pura ganância estão ainda bem vivos a estruturar as injustiças que repartem o mundo de hoje. Erguidos normalmente por iniciativas institucionais, representam a mão forte do opressor que reduziu o outro à triste condição de objeto. Investir contra suas imagens, já consolidadas em monumentos, é um gesto simbólico que conclama os oprimidos a inscrever-se como sujeitos no interior de sua própria história.

* * *

E as estátuas, posto que são objetos inertes, por que nos ameaçam? Em que reside a violência dos monumentos que nos faz reagir contra eles como se fossem sujeitos? A resposta a essa pergunta, embora

nos pareça óbvia – porque nos apresentam figuras históricas indesejáveis como argumentado anteriormente –, nos remete à dupla natureza das estátuas: a de obra de arte e a de imagem.

Sendo, primeiramente, obras de arte produzidas pelas mãos do homem, gozam de ambiguidade de estatuto porque, ao mesmo tempo em que são coisas, as estátuas são igualmente portadoras de ideias, se não propriamente as do artista que as exprimiu, as dos comanditários que as conceberam e as fizeram erguer com símbolo de poder. Diferentemente do simples objeto destinado ao consumo, as estátuas nos entretêm na medida de um outro, muitas vezes estranho a nós, com quem travamos questões. Desse modo, ao religar dois sujeitos, estendem simultaneamente uma das mãos para o mundo visível das coisas e a outra para o invisível das intenções que lhes presidem. Com efeito, os monumentos estão a meio caminho entre objeto e sujeito porque, para além da matéria pela qual se faturam, pedra e bronze, são portadores de ideias que mobilizam todo um universo de tramas simbólicas. São, portanto, representações (DANTO, 1989).

Se enquanto objeto os monumentos estão aprisionados em sua instância pétreia, a violência que deles emana está fora do quadro, no extracampo das histórias com as quais entramos imediatamente em contato por meio da face figural da coisa. Diante da violência das ideias que as estátuas presentificam, reagimos igualmente com violência, a ponto de querer aniquilá-las. Eis aqui a dialética das imagens: tendo presença incontestável no aqui e agora de nosso espaço de vida, elas apontam para fora, nos ascendem à memória e são capazes de nos in-

flamar o espírito, a ponto de nos fazer romper o elo da representação que nos separa. Se lidar com objetos simbólicos nos exige o domínio de certos códigos que nos coloque à distância de um ponto de vista reflexivo relativamente seguro em relação ao objeto, por que desmesura de espírito esse distanciamento é rompido a ponto de nos fazer agir irrefletidamente com violência contra a violência das imagens?

Marie-José Mondzain, autora que nos ajudará inicialmente neste percurso, afirma que “a imagem não existe senão no fio dos gestos e das palavras, tanto daqueles que a qualificam e a constroem como daqueles que as desqualificam e as destroem” (MONDZAIN, 2017, p. 12).

Para a autora, o estatuto da imagem no Ocidente integra o mistério da encarnação do Deus em Cristo, evento que instituiu o modo como lidamos com ela. Segundo Mondzain (2017, p. 26), “encarnar” é dar face ao infigurável, torná-lo visível sem jamais confundir o objeto com a substância a qual ele remete. Evita-se com esse distanciamento a co-fusão entre a representação e o representado, tão comum aos idólatras. Cristo, que deu sua imagem a um Deus antes inimaginável; sua visibilidade foi então o modelo para toda a ideia de Deus encarnada em sua representação. O ícone, contudo, é essencialmente irreal no que se apresenta enquanto designa aquilo que está fora dele, a verdadeira essência. O estado contemplativo que solicita é a sua condição necessária na administração das paixões, caso contrário, essas nos fariam agir de ímpeto contra o objeto. Em sua natureza encarnada que ilumina uma ausência, a imagem do Cristo, ao exercer sua função enigmática, que diz respeito a seu sentido, estabelece a triangulação entre o visível, o invisível e o sujeito que os co-

loca em relação, esse terceiro incluído, segundo a autora (p. 26). O ícone, tratado como imagem, seria portanto aquilo que impõe distância crítica e induz a reflexão. É próprio do regime das imagens no Ocidente, em face da invisibilidade muda que nos faz face, estabelecer um campo de expectativas que diz respeito à nossa liberdade de olhar. Essa liberdade, que se constitui como espaço comum e de cada um, enlaça-se às palavras e nos faz falar. Portanto, nem boas, nem más, as imagens solicitariam o que nelas falta, aquilo que falha à sua visibilidade, o seu próprio sentido.

Por outro lado, e ainda com referência na liturgia cristã, Mondzain nos traz, em contraste com o de “encarnação”, o conceito da “incorporação”, este associado à eucaristia. Ocorre no ato da transubstanciação do pão e do vinho no corpo e no sangue de Cristo, oferecidos em sacrifício na comunhão, a consubstanciação do Deus na comunidade institucional cristã. Se o regime da encarnação separa os sujeitos, pelo espectro diferenciado das falas, no da eucaristia há a fusão dos corpos na ação, a qual não cede lugar à distância crítica e à reflexão, comuns ao funcionamento das imagens. A absorção do sujeito no corpo imaginário da Igreja é o que a autora chama de efeito fusional. No lugar da transfiguração, o sujeito transubstancia-se no objeto de sua representação, e este último, por sua vez, absorve o olhar do espectador na própria substância da imagem. No lugar da ausência imposta pelo modo encarnado da imagem, na “incorporação” temos a presença. Esse efeito perturbador de identificação, que instaura a idolatria, tanto pode gerar a inclusão como a exclusão de um pelo outro.

Para circunstanciar as implicações mútuas dessas manifestações, a autora introduz o conceito da “personificação”, esse ligado ao efeito co-

municacional, o qual irá ao encontro do fusional. Se, em sua pluralidade ou mesmo em sua falta de sentido, a imagem nos faz falar e conjecturar a partir do olhar lançado sobre ela, a “personificação” estabelece um contrato *a priori* entre signo e significado que encerra a imagem em um símbolo já codificado pela comunidade, o qual retira do sujeito toda liberdade de pensar. Em outras palavras, ao reduzi-las a um código, retira-se a potência universal das falas, das ponderações e dos juízos que se poderia exercer sobre as imagens. Mais do que isso, ao se associar ao efeito da “incorporação”, a “personificação” produz identidade entre o sujeito do discurso e o objeto engendrado. O discurso do senhor aprisiona e oprime no que anula a voz do outro, ao reduzi-lo a mero objeto, dominado e servil. Com efeito, “o visível doutrina e incorpora o espectador na visibilidade do corpo personificante, que não é senão o corpo do discurso que o sustém” (p. 48). Neste ponto do aparelho representacional, ao produzir essas identificações corpóreas, o efeito fusional pode tanto incluir quanto excluir. No caso das estátuas que vieram abaixo há a consciência ao mesmo tempo que a recusa ao estado de identificação com aquilo que esses monumentos personificam e impõem: a escravidão espiritual do outro. Ao corpo violento que reduz o sujeito ao estado submisso de coisa, reage-se com violência corporal porque, ao passo em que somos capturados, recusamos ser a ele co-fundidos.

* * *

Outra via, talvez menos cristã, para se pensar a violência contra as estátuas, seria tomar as imagens como entidades essencialmente imateriais que necessitam de um meio para ganhar substância, sendo o

corpo humano, cuja subjetividade se constrói e se transforma nas experiências com o mundo, simultaneamente meio e engenho produtivo de imagens. Essa compreensão parece ser a de Hans Belting (2014) em seu livro *Antropologia da imagem*.

Devemos encarar a imagem não como um produto de um dado meio, seja ele a fotografia, a pintura ou o vídeo, mas também como um produto de nós próprios, porque geramos imagens nossas (sonhos, imaginações, percepções pessoais) que confrontamos com outras imagens do mundo (BELTING, 2014, p. 10).

Nesse caso, uma mesma imagem, como uma entidade fluida, é capaz de operar o trânsito entre corpos e pôr em movimento todo um fluxo de sentidos, do sujeito para o objeto e, em retorno, do objeto para o sujeito de forma incessante. Se o nosso próprio corpo é um meio como o seria o da pintura um corpo, somente ele, o humano, em sua complexidade física e psíquica, é capaz de produzir imagens e dotá-las de sentido, enquanto outros se comportam apenas como suporte inerte em aguardo de ativação. Competência que o autor identifica como faculdade “imaginal” do sujeito. Tomemos como exemplo um filme qualquer que se tenha assistido com amigos; o que cada um reteve como imagem-síntese, e talvez ainda desorganizada pelas emoções, será o assunto caloroso para uma discussão depois da sessão. Mesmo em casos que implicam o uso de diferentes meios, uma mesma imagem pode se apresentar de forma tecnicamente diversificada porquanto se conforma às singularidades dos corpos artificiais em que se representa. O autor ilustra o caso com o *Buda TV* (1977), instalação de Nam June Paik.

Nela vemos diante de uma câmera de vídeo uma estatueta de Buda em bronze, cuja imagem é capturada e lançada diretamente em um televisor que faz face à escultura. Se a imagem é sempre a mesma, os meios em que se materializam são, no entanto, diferentes. Com efeito, as novas substâncias corpóreas induzem sempre um novo sentido para a imagem. Mas, ele adverte, a imagem não é somente um produto da percepção, “surge como resultado de simbolização pessoal ou coletiva” (BELTING, 2014, p. 21). Em outras palavras, os sentidos que adquire em seus diferentes corpos ou meios integram a experiência do sujeito com o mundo. Imagem, sujeito e sentido participam de um mesmo contexto social. Em um nível, podemos pensar esse afeto, que atinge cada um, por meio da experiência partilhada, relativa a uma comunidade. O gesto iconoclasta que visa destituir a presença da imagem no espaço público, se destrói o objeto e não os sedimentos psíquicos que estruturaram o campo social, é, no entanto uma atitude simbólica que se iguala à própria ação de erguê-lo, conquanto a comunidade reage às injustiças que esses monumentos representam.

Essa impregnação da imagem no corpo foi também pressentida por Walter Benjamin (1994), talvez de forma mais radical, quando elaborou o conceito de “imagem tátil”. O autor o observa na experiência do cinema e a compara à vivência que temos com os espaços da arquitetura – uma imagem, não necessariamente figural, mas que se traduz imediatamente em experiência viva. A imagem tátil a que se refere Benjamin parece ter efeito direto sobre o corpo do sujeito. Sem distanciamento, ela nos toca

como se estivesse tocando a nossa pele e nos faz reagir fisicamente à sua presença. A título de contextualização com a televisão, por exemplo, que invade nossa privacidade, quem de nós já não foi violentado hoje pela imagem repugnante de um certo político, com a qual recusamos nos identificar, e, em resposta a essa violência, usou o controle remoto, como se fosse uma arma apontada para ela, ao mudar de canal ou desligar o aparelho? Gesto sem dúvida marcado pela iconoclastia. Nesse caso, fica muito claro que não há distanciamento possível entre imagem experimentada e sujeito da experiência.

* * *

Se as estátuas de um passado longínquo nos parecem totalmente absorvidas pela história ou pela arte e já não nos ameaçam mais, alguns monumentos de hoje, mesmo que moralmente inconcebíveis, poderiam, no entanto, ser salvos por seu valor artístico? Esse juízo quem faz, como nos ensinou Marcel Duchamp, é a posteridade. O que fazer de um Victor Brecheret, justamente este artista tão importante para nossa arte brasileira, pela homenagem que rendeu aos Bandeirantes na cidade de São Paulo, símbolo de uma colonização cruel e violenta? Devemos condená-lo ao ostracismo em virtude do que sua arte representou sob demanda de um comandante? A própria história, cujo contexto está atrelado à mentalidade de uma época, deve ser esquecida juntamente com os objetos nefastos que lhe prestam testemunho? As imagens por si não determinam nenhuma violência senão as dos discursos e das ações que as fizeram erguer como símbolo de si. É contra a violência do discurso

que se reage e luta até o gesto mais radical de destruí-las. Mas os traumas históricos, ao modo de uma terapia social, devem ser tratados e não apagados. Revivê-los em uma memória ressignificada para que não os esqueçamos seria o caminho para a cura? As questões, então, estão colocadas para que se proceda a um justo tribunal das estátuas, o qual deve decidir sobre seus destinos.

O historiador Paulo Garcez Marinho, em entrevista à página do UOL sobre o assunto, lembra-nos de que a maioria dos monumentos, mesmo aqueles que tentam reparar uma injustiça histórica veiculam mensagens ambíguas. Toma o exemplo do monumento a Cristóvão Colombo que seria erguido na Argentina, mas Cristina Kirchner resolveu na última hora render homenagem ao povo originário representado na estátua genérica de uma índia. Segundo o historiador, essa atitude tem dois lados: um pretende a reparação histórica; o outro releva-se do empenho do governo em se promover, por iniciativa de autopropaganda financiada com o dinheiro público, como regime político contemporâneo. Se todo poder emana do povo, quem deveria escolher os protagonistas das histórias que irão representá-la é a comunidade. Em democracias de fato, o poder de decisão deve estar nas mãos dos grupos organizados. A guerra contra os monumentos, mais do que contra as estátuas, é antes a guerra pelas representações sociais. Ao final e ao termo de tudo, o interessante é que a arte, mesmo em sendo tradicionais estátuas, possa ainda agir com vigor e de forma surpreendente no campo social.

Referências

BELTING, Hans. *Antropologia da imagem*. Lisboa: KKYM + EAUM, 2014.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica; arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DANTO, Arthur. *La transfiguration du banal*. Paris: Seuil, 1989.

MONDZAIN, Marie-José. *A imagem pode matar?* Lisboa: Vega, 2017.

SÃO PAULO: MEMÓRIAS E
MONUMENTOS NEGROS

*São Paulo: black memories
and monuments*

Alecsandra Matias de Oliveira

Resumo

A cidade de São Paulo é campo de batalha para diversas narrativas. Há uma tendência de nacionalidades concentrarem-se em bairros: italianos na Mooca e Bexiga; japoneses e chineses na Liberdade, alemães no Brooklin e em Santo Amaro; árabes na região do mercado e, judeus no Bom Retiro e Higienópolis. Nas cartografias identitárias, percebem-se pedaços dessa cidade mais italianos, espanhóis ou orientais. E os negros? Quais seus lugares de pertencimento? Onde estão as memórias e os monumentos negros na cidade? São essas as indagações que motivam o presente artigo.

Palavras-chaves

São Paulo; monumentos; memórias negras

Abstract

The city of São Paulo is a battlefield for several narratives. There is a tendency for nationalities to be concentrated in neighborhoods: Italians in Mooca and Bexiga; Japanese and Chinese in Liberdade, Germans in Brooklin and Santo Amaro; Arabs in the market region, Jews in Bom Retiro and Higienópolis. In the identity cartographies, pieces of this city are more Italian, Spanish or Oriental. And blacks? What are your places of belonging? Where are the black memories and monuments in the city? These are the questions that motivate this article.

Keywords

São Paulo; monuments; black memories

A narrativa

A cidade, nascida ao redor do colégio jesuítico, cresceu esquadrihada por construções religiosas (São Francisco, São Bento, Carmo e do Colégio) e sobre o Espigão Central, o chamado Triângulo Histórico (TIRAPELLI, 2007, p. 29). Os jesuítas fundaram o Colégio de São Paulo de Piratininga, em 25 de janeiro de 1554, em uma colina alta e plana cercada por dois rios, o Tamanduateí e o Anhangabaú. Ao redor do Colégio se deu a construção das primeiras casas. Esse povoado tornou-se vila em 1560, mas devido à distância do litoral, isolamento comercial e solo inadequado à produção agrícola para exportação, São Paulo ocupou uma posição de entreposto no sistema colonial. Cerca de 300 anos depois da fundação, seus 20 mil habitantes ainda moravam em casas de pau-a-pique e taipa e a maioria dedicava-se às hortas domésticas no Vale do Anhangabaú.

Das telas de Benedito Calixto (fins do século XIX), passando pelas comemorações do I Centenário da Independência (1922) até o IV Centenário da fundação de São Paulo (1954), o imaginário paulista, especialmente no que tange a relevância da cidade no período colonial, foi forjado

a partir da figura dos bandeirantes – uma imagem construída por historiadores, entre eles, Afonso Taunay e confirmada por artistas, tal como o escultor italiano Luigi Brizzolara. Acrescentem-se, ainda, ao “mito das Bandeiras”, os emblemáticos trabalhos de José Wasth Rodrigues e a visão modernista de Víctor Brecheret no *Monumento às Bandeiras*.

Já os monumentos balizadores do Império se destacaram em São Paulo a partir do marco da emancipação política: o “grito da Independência às margens do Ipiranga”. Esse fato histórico motivou a construção de um conjunto arquitetônico (a “Casa do Grito”, o edifício-monumento, hoje o Museu Paulista; o jardim francês, atualmente, Parque da Independência e, o Monumento à Independência, de Ettore Ximenes). De todo o projeto inicial idealizado, o primeiro a ficar pronto é a tela *Independência ou morte*, executada em Florença, em 1888. O salão de honra do edifício-monumento foi projetado para abrigar essa obra que logo se tornou um ícone da pintura nacional junto a outras de temas históricos.

No século XIX, São Paulo recebeu suas primeiras edificações em tijolos, costume introduzido pelos ingleses com a construção de estações das estradas de ferro em 1865.¹ A influência dos ingleses na cidade esteve associada à via férrea, ao bairro da Luz, às transações e empréstimos

1. Conhecida como a Inglesa, a The São Paulo Railway Brazilian Limited iniciou seus trabalhos com dificuldades em 1860, isto porque a escarpa do planalto exigiu a construção de túneis e viadutos. Essa companhia construiu a malha ferroviária no estado de São Paulo ligando Santos à capital, em 1865, atingindo Jundiaí no ano seguinte. Esse primeiro ramo do sistema ferroviário paulista foi considerado o mais difícil e também o mais importante, pois a ele ligaram-se as demais redes ferroviárias, tornando-se responsável pelo escoamento da produção do planalto paulista pelo Porto de Santos. Idealizada pelo Visconde de Mauá (Irineu Evangelista de Souza) essa linha férrea passou às mãos dos ingleses em negociação prejudicial ao Visconde. (TIRAPELI, 2007, p. 210).

de bancos e aos reflexos das companhias estrangeiras no investimento da urbanização (especialmente, a Companhia City). A partir da via férrea apareceram os novos bairros e instalações fabris instalados ao longo do eixo Leste-Oeste da cidade, pouco acima das várzeas alagáveis do Tietê.

A transição do regime imperial ao republicano ocorreu na virada do século XIX para o XX. De arraial sertanista para a capital do café, a cidade sofreu transformações: a substituição dos lampiões a gás para a energia elétrica dos canadenses, os novos bondes e os trilhos da estrada de ferro. À época, os imigrantes eram atraídos pelo desejo de fortuna – promessa dos agentes de propaganda do governo brasileiro.² A implantação das estradas de ferro e a ligação com o porto de Santos até o interior foram fatores que facilitaram a chegada de levas de homens e mulheres até a Hospedaria dos Imigrantes (hoje, convertida em Museu do Imigrante)³.

Nesse movimento, a cidade foi ocupada por portugueses, espanhóis, negros, germânicos, belgas, franceses, povos da Europa Central e Oriental, árabes, japoneses e coreanos. Entre os imigrantes, os italianos formaram a mão-de-obra operária e artesã da cidade em permanente construção. Eles dominaram, a partir do emprego do estilo eclético, as técnicas de edificação de prédios e casarios – técnicas, depois, dissemi-

2. Os comissariados trataram de assuntos comerciais, cuidaram da propaganda para atrair imigrantes e orientaram o trabalho dos agentes que, espalhados por cidades europeias, convenceram as pessoas a se transferirem para o Brasil. (CARNIER JÚNIOR, 1999, p. 21).

3. Em 1887, a Hospedaria de Imigrantes foi construída no bairro do Brás porque nesse local cruzaram-se os trilhos das duas ferrovias que serviram a cidade: a antiga Central do Brasil que vinha do Rio de Janeiro e a São Paulo Railway que vinha de Santos. (CARNIER JÚNIOR, 1999, p. 26).

nadas pelos artífices do Liceu de Artes e Ofícios sob o comando do novo “construtor da cidade”, Ramos de Azevedo. Dessa fase, foram exemplos o Teatro Municipal, o Edifício Martinelli, entre tantos outros. Os monumentos escultóricos dos artistas italianos também tomaram conta das praças, como os realizados em homenagem a Carlos Gomes e ao compositor Giuseppe Verdi, além de *Glória Imortal aos Fundadores de São Paulo* e do *Monumento à Independência*.

Surgiu com essa cidade moderna, a imagem de “maior cidade da América do Sul”. No movimento de industrialização e urbanização ocorrido nas primeiras duas décadas do século XX, a expansão da cidade além dos centros (velho e novo) exigiu a demanda por mais viadutos e avenidas. O novo urbanismo conquistou espaços: os primeiros quarteirões que ainda tinham casas coloniais eram demolidos e nas ruas e praças faziam-se cada vez mais presentes os edifícios ecléticos. A velocidade dos carros e aviões, bem como as atividades esportivas e as noturnas invadiram a cidade.

Em 1922, ocorreu a Semana de Arte Moderna e a “Paulicéia Desvairada”, expressão cunhada por Mário de Andrade, apregoou definitivamente seu poder nas artes, na política e na economia. As características cosmopolitas da cidade motivaram o modernismo, abrigando numerosos artistas estrangeiros, principalmente os vindos da Itália, do Japão e do Leste europeu. Esses artistas, cada qual a seu modo, deixaram suas marcas pela cidade: o futurismo dos italianos; o expressionismo dos imigrantes da Europa Central, as tendências modernas parisienses e os imigrantes proletários das primeiras décadas do século XX inovaram as artes.

As brechas

A narrativa exposta até aqui entrega à leitura uma cidade de São Paulo sem conflitos, resolvida em sua “mestiçagem europeia”. Conta do seu processo histórico, de modo linear, sem as disputas territoriais e sociais que permearam a construção de um lugar de memórias diversas. Isto porque não é, de forma alguma, a escrita de uma história plural (apesar do desejo de o ser). Por suas brechas, se vê outras memórias – aquelas tornadas invisíveis pela tradição branca: a indígena e a negra em especial. O que, verdadeiramente, é registrado nos monumentos: memórias ou a história de São Paulo? Onde estão as memórias e os monumentos negros na cidade?

Da herança indígena restaram aldeamentos na periferia de São Paulo, em Parelheiros e aos pés do Pico do Jaraguá. As fissuras por onde escaparam essa memória estão nas ruas e bairros da cidade. A lembrança dos primeiros habitantes ainda se faz presente em nomes, tais como, Anhangabaú (água venenosa), Ibirapuera (madeira podre), Cambuci (pote ou espécie de árvore), Canindé (escuro), Ipiranga (água vermelha), Jabaquara (rocha ou buraco), Guainases (tribo indígena), Morumbi (morro ou colina alta), Pacaembu (ribeirão das pacas), Sapopemba (sapo-raiz ou pena-que-salta), Guapira (local onde inicia um vale), Miruna (gente escura) e Tabantiguera (barro branco, saibro). Logradouros públicos da cidade reverenciaram tribos indígenas e suas mulheres, como Bartira, Moema (do tupi, nascer do dia) e Paraguaçu – e seus caciques Caiubi e Tibiriçá. Porém, o apagamento das memórias indígenas passou pela criação de uma ideia de índio paulista – aquele que se aliou aos portu-

gueses para a construção de “uma terra nova”. Ofuscados pelo cotidiano, nomes de lugares, monumentos e distinções indígenas não integraram (e não integram) a experiência dos habitantes da/na/pela cidade.

No âmbito das memórias, caberia abrir discussão sobre a imagem do índio e do negro nas propostas modernistas. As imensas paisagens e a urbanização incipiente trazem a temática de um nacionalismo nativista agregado à linguagem plástica moderna. A busca pelo que o era “genuíno da terra”, a partir das técnicas apreendidas das vanguardas europeias, produziu imagens dóceis do índio e do negro. Vicente do Rego Monteiro e Brecheret, por exemplo, resgataram lendas indígenas. Já Di Cavalcanti elegeu as mulatas como representantes da identidade nacional. Na sua obra, elas eram a mãe, a trabalhadora, a amante e a prostituta. Já em *A Negra*, 1923, Tarsila trouxe para a linguagem moderna às amas de leite. Nas produções modernistas, era evidente a distinção entre o “eu” e o “outro” – artistas vindos de classes sociais abastadas construíram uma ideia do que seria “original”. Nas obras modernistas, a imagem do negro era telúrica e relacionada ao trabalho manual. As intenções míticas das culturas autóctones, da cultura negra e mestiça transformaram-se em imagens. O mito da “democracia racial” perpassou toda essa produção, incidindo na negação dos conflitos étnico-raciais.

Em número reduzido eram as lembranças negras registradas nos nomes dos logradouros ou bairros. De modo geral, essas memórias foram sobrepostas, apagadas ou perderam-se em meio à malha urbana. Como exemplo, têm-se os bairros da Liberdade e o Bexiga – hoje, conhecidos como os lugares tradicionais de asiáticos e italianos. No passado pós-

-abolição, eram os locais de abrigo da população negra. Mencionem-se ainda personagens históricos que sofreram um processo de apagamento de sua ascendência, tais como, Machado de Assis, Lima Barreto, Mário de Andrade, Carlos Gomes, entre outros. Ou, ainda, aqueles que sendo negros tornaram-se somente nomes de ruas, tais como, André Rebouças e Teodoro Sampaio – pouco (ou nada se sabe) sobre suas contribuições.

Dos edifícios que rememoraram a cultura afrodescendente, encontrou-se nesse breve levantamento: (1) o Sítio da Ressaca (Rua Nadra Raffou Mokodsi, no. 3 – Jabaquara). Construído em 1719, em taipa de pilão e com telhas de barro, é tombado pelo patrimônio histórico da cidade. Sem documentação comprovatória, teria sido usado como refúgio de negros em fuga no século XVII; (2) a Capela Nossa Senhora dos Aflitos, na Liberdade, inaugurada em 1779, fica ao lado do antigo cemitério dos Aflitos, onde eram enterrados os negros, condenados pela justiça, indigentes e índios, entre os séculos XVIII e XIX. Hoje, a fachada da Capela está engolida pelos equipamentos urbanos e pelas construções que a circundam e, (3) a Igreja da Ordem Terceira do Carmo (Av. Rangel Pestana, 230, Sé). Nessa igreja, os três arcos e ornamentos na fachada foram feitos pelo arquiteto alforriado Joaquim de Oliveira, conhecido como Tebas (1721-1811). Recentemente, o papel de Tebas na construção de São Paulo, no século XIX, vem sendo resgatado.

Merece destaque ainda a Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos. A primeira edificação da igreja ocorreu em 1830, na Praça Antônio Prado (Figura 01). Ela foi construída a partir de doações obtidas pela Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos. No-

te-se que, após as missas, o pátio da igreja tornava-se o lugar das chamadas congadas. Em 1903, a área onde ficava a antiga Igreja foi desapropriada para a construção de um prédio comercial (o Palacete Martinico Prado) e uma igreja nova foi erguida no Largo do Paissandu (Figura 02). Porém, esse espaço da memória negra nunca teve garantias públicas: em 1940, a igreja nova sofreu a ameaça de ser demolida para abrigar o monumento a Duque de Caxias – hoje na Praça Princesa Isabel.



Figura 01

Antiga Igreja do Rosário, onde hoje está o edifício Martinico Prado. Fonte: bit.ly/3y3BzFX. Acesso em 20 jul. 2020.



Figura 02

Postal antigo colorizado mostrando a igreja nova. Fonte: bit.ly/3y3BzFX. Acesso em 20 jul. 2020.

E os monumentos?

Os monumentos erigidos à memória negra passaram pelo mesmo processo de apagamento e invisibilidade. Eles também podem ser considerados como índice das brechas deixadas pela narrativa oficial. Porém, não deixaram de ser o resultado de anos de lutas, reivindicações e resistência da população afrodescendentes da cidade. O busto de Luiz Gama (Largo do Arouche, s/no.), obra de Yolando Malozzi, 1931, por exemplo, foi erigido pelos esforços políticos do movimento negro. Foi o primeiro monumento público de São Paulo a prestar homenagem a um líder negro. A

construção foi iniciativa de Progresso, um veículo da imprensa negra paulistana, que organizou uma comissão para arrecadar recursos para a obra.

Outro monumento de destaque é *Mãe preta*, de Júlio Guerra, 1955 – obra localizada ao lado da Igreja Nossa Senhora dos Homens Pretos (Largo do Paissandu) (Figura 3). A escultura foi uma iniciativa do Clube 220, entidade que congregava agremiações negras no estado de São Paulo. A primeira ideia, surgida nos anos de 1920, era que cada grande cidade tivesse a “sua mãe”, porém, dificuldades político-econômicas abortaram o projeto. A escolha direcionada à imagem da “mãe preta” trazia também a polêmica: essas mulheres representavam o trabalho, o amor, a negação de seus próprios filhos frente à criação dos filhos dos brancos – um símbolo que para alguns era elogio e, para outros, deveria ser esquecido (BISPO, 2011). Ao longo dos anos, a revisão da história trouxe de volta a reflexão sobre as “mães pretas” e “amas de leite” – algo discutido na produção das artes visuais contemporânea em trabalhos como os de Rosana Paulino, por exemplo.

Durante a década de 1970, a Praça da Sé entrou em processo de reforma, particularmente para abrigar as obras do metrô – um quarteirão inteiro foi demolido e, entre os planos para a nova praça, estava um jardim de esculturas abstratas. Nesse jardim, *O Emblema de São Paulo*, 1979, de Rubem Valentim (Figura 04), faz um importante diálogo entre a cultura afro-brasileira e a catedral da Sé. Na obra, tornou-se visível a pesquisa formal e os temas construtivos do artista, porém, a memória dos orixás foi evocada pelas formas. A obra pode ser vista como um “altar” – uma referência aos signos dos cultos afros.



Figura 03

Julio Guerra (1912-2001). *Mãe Preta*, 1955. Bronze. Largo do Paissandu. Fonte: (BISPO, 2011).



Figura 04

Rubem Valentim (1922-1991). *Emblema de São Paulo*, 1979. Concreto. Praça da Sé

Nos anos de 1980, a construção do Memorial da América Latina era marcada pela emergência do MERCOSUL, pela arquitetura de Oscar Niemeyer, pelo projeto de Darcy Ribeiro e pelo desejo de tornar a cidade polo cultural no Hemisfério Sul. No Salão de Atos (lugar das cerimônias e solenidades), um conjunto de seis painéis em concreto, 1985, de Poty e Caribé, narra os eventos históricos da América Latina e entre eles, um específico sobre a diáspora africana e a contribuição da cultura negra no território.

Na lista dos monumentos dedicados às memórias negras mencionem-se ainda as obras públicas de Emanuel Araújo, *Aranha*, 1981, no Jardim de Esculturas (Parque Ibirapuera) e *A roda*, 1990, na estação Palmeiras/Barra Funda (Linha Vermelha no metrô). Emanuel tem sido relevante no cenário das artes visuais no país desde os anos de 1960, quando suas gravuras atingiram grandes dimensões, chegando a monumentais pranchas com o emprego de materiais diversos. Nos anos de 1970, o artista elaborou composições abstratas geométricas em detrimento da figuração, por influência de elementos da arquitetura. Essas composições foram marcadas por planos cromáticos entrecruzados, reduzindo as formas de suas gravuras às estruturas básicas, como o retângulo e o triângulo. No fundo, *Aranha* e *A roda* pertencem à coletânea dessas obras geométricas. Elas evocam o tempo contemporâneo e a ligação industrial da cidade.

Porém, o papel de Araújo não se restringiu ao fazer artístico. Desde 1992, ele também se tornou diretor de museus, sendo sua primeira experiência frente à Pinacoteca do Estado de São Paulo e, atualmente, lidera o Museu AfroBrasil (Parque Ibirapuera) – espaço de arte e memória

dedicado à história africana e afro-brasileira. Estima-se que o AfroBrasil guarde um acervo de aproximadamente seis mil obras, entre pinturas, esculturas, gravuras, fotografias, documentos e peças etnológicas, de autores brasileiros e estrangeiros, produzidos entre o século XV e os dias de hoje. Expõem diversas facetas do universo africano e afro-brasileiro, abordando temas, tais como, a religião, o trabalho, a arte, a diáspora e a escravidão.

E por último, nesse breve inventário das memórias e monumentos negros na cidade, tem-se a escultura *Zumbi dos Palmares*, 2016, de José Maria Ferreira dos Santos, na Praça Antônio Prado, instalada a partir de um concurso público promovido pela Prefeitura, por ocasião das comemorações do Dia da Consciência Negra (20 de novembro).

Algumas quase considerações

Os edifícios e monumentos de uma cidade contam histórias. Eles trazem as memórias forjadas em cada indivíduo e na coletividade. Oficialmente, as narrativas inscritas nos monumentos mais reconhecidos deixam escapar brechas, por onde é possível ver “outra cidade”. Os apagamentos, as sobreposições e a invisibilidade no espaço urbano camuflam essa “outra cidade”, mas ela está ali: as memórias de indígenas e negros permanecem (mesmo que sejam em camadas mais profundas), basta que se joguem as luzes da pesquisa, da reflexão e do debate. O conhecer e ressignificar espaços e monumentos é exercício diário aos habitantes da cidade. É papel das artes e da educação colocar em pauta os discursos apagados e/ou negligenciados, assim como tornar a cidade um lugar de história, memória e pertencimento.

Referências

BISPO, Alexandre Araújo. Mãe preta: memórias e monumentos negros. Omenelick. Set. 2011. bit.ly/3suBTfT. Acesso em 20 jul. 2020.

BRESCIANI, Stella e NAXARA, Márcia (org.). *Memória e (Res) Sentimento: Indagações sobre uma Questão Sensível*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.

CARNIER JÚNIOR, Plínio. *A Imigração para São Paulo: A Viagem, o Trabalho, As Contribuições*. São Paulo: P. Carnier Júnior, 1999.

FUNARI, Eliany Cristina Ortiz. *Museu Afro Brasil – Lugar Contemporâneo da Memória Negra*. São Paulo: PGEHA, 2009 (Dissertação).

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2003.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. A história, cativa da memória? para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB)*, São Paulo, 1992, n. 34, p. 09-34.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a Problemática dos Lugares, *Projeto História*, n. 10, dez. 1993, p. 7-28.

OLIVEIRA, Alecsandra Matias de. *Poética da Memória: Maria Bonomi e Epopéia Paulista*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2008 (tese).

SILVA, Dilma de Melo e CALAÇA, Maria Cecília Felix. *Arte Africana e Afro-Brasileira*. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

TIRAPELI, Percival. *São Paulo: Artes e Etnias*. São Paulo: Editora da UNESP/Imprensa Oficial, 2007.

ARTES, RACISMOS E ICONOCLASTIAS
NO *FRONT* DA HISTORIOGRAFIA
EM TEMPOS PÓS-COLONIAIS

*Arts, racisms and iconoclasties
in the front of historiography
in post-colonial times*

Afonso Medeiros

Resumo

A recente iconoclastia que se espalhou pelos países ocidentais a partir do assassinato de George Floyd, reacendeu velhas discussões sobre visibilidade e invisibilidade histórica, mas ainda candentes na contemporaneidade. Qual o papel dos profissionais da arte nesse debate? Ressaltando particularmente as perspectivas do(a) historiador(a) da arte – produtor(a) de “deslocamentos” –, este ensaio relembra famosos movimentos iconoclastas para assinalar as diferenças entre as iconoclastias de ontem e de hoje, bem como discutir o usufruto dos espaços públicos e dos monumentos neles inseridos. Apresentando três tipos de temporalidade inerentes à obra de arte, discute-se seu estatuto anacrônico, seus contextos e suas formas de significação nos tempos e nos espaços sobrepostos.

Palavras-chave

monumento público; racismos; colonialismos; iconoclastias

Abstract

The recent iconoclasm that spread through Western countries since the assassination of George Floyd, has rekindled old discussions about visibility and historical invisibility, but still burning in contemporary times. What is the role of art professionals in this debate? Particularly emphasizing the perspectives of the art historian - producer of “displacements” -, this essay recalls famous iconoclastic movements to point out the differences between the iconoclasts of yesterday and today, as well as to discuss the usufruct of the public spaces and the monuments inserted in them. Presenting three types of temporality inherent to the work of art, it discusses its anachronistic status, its contexts and its forms of meaning in the overlapping times and spaces.

Keywords

public monument; racism; colonialisms; iconoclasties

A imagem não é ingênua e muito menos inocente. A imagem é documento. Mesmo quando ela não é testemunho ocular de fatos, ou de pessoas, ou de relações sociais, ela pode ser, pelo menos, um testemunho de um gosto, de uma estética, de uma ideia de época e, não raro, há imagens que, sozinhas, oferecem todos esses testemunhos. A valorização da imagem como documento (e não só como ilustração) no campo da História Geral é recente e bastam os exemplos de David Harvey (2015) e de Francisco Bethencourt (2018) em contraste com ensaios historiográficos do século XX para percebermos que a imagem, enfim, cruzou as fronteiras da mera ilustração a partir do estatuto da imagem para a História da Arte que Aby Warburg (2013) colocou em relevo – eis um dado importante a ser considerado em nossa discussão.

A revolta pelo assassinato de George Floyd por policiais brancos se alastra por cidades americanas e europeias. Não se espalha somente porque um branco matou covardemente (por asfixia) um negro que não ofereceu resistência. Se espalha porque esse fato, criminosamente

repetido há séculos, atingiu o status de paradigma na luta antirracista, tal como a revolta de Stonewall tornou-se um símbolo na luta anti-homofóbica e ambas convergem na luta contra a invisibilidade e a desumanização do Outro.

Galvanizada pela rapidez de registro e divulgação das mídias e das redes digitais, o assassinato de Floyd tornou-se uma bandeira poderosa não só contra o racismo entranhado em nossas instituições, mas também contra os colonialismos (originados dos racismos), a ponto de se promover a deposição pública de símbolos não só dos escravagismos, como também dos imperialismos, ambos epidêmicos e letais para a larga parcela de pessoas às quais historicamente foi negada sua própria humanidade. Da depredação de lojas, bancos e delegacias, passou-se à remoção de estátuas em espaços públicos. Particularmente, vibrei com a retirada forçada de cena das figuras de Edward Colston¹ (1636-1721), em Bristol, e de Leopoldo II (1835-1909), na Antuérpia. Colston foi um filantropo que fez fortuna com o tráfico de escravizados, enquanto Leopoldo incluiu a Bélgica no concerto das nações capitalistas modernas transformando o Congo em sua senzala particular a partir da infame Conferência de Berlim (1885) convocada por Otto von Bismarck para dividir a exploração dos recursos humanos e naturais africanos entre as potências imperialistas europeias. Tais estátuas celebram, portanto, benfeitores e heróis da pátria, mesmo que suas respectivas biografias não sejam – digamos – das mais enobrecedoras. A estátua de Leopoldo

1. Projeto de John Cassidy, 1895

do II foi preventivamente retirada (depois de ser pichada) e guardada no Museu de Escultura ao Ar Livre de Middelheim, enquanto a de Colston foi retirada do fundo do rio onde fora jogada. Além dos motivos alegados (salvaguarda do patrimônio), convenhamos que esse zelo das autoridades para com essas esculturas é também um dos sintomas do culto à celebridade no qual estamos entranhados contemporaneamente – culto este que não nasceu com o cinema ou a televisão, mas teve (e tem) a arte como veículo privilegiado.

Tão logo destronadas as figuras, ouviu-se os conservadores (no duplo sentido) estridentes que, alegando “vandalismo” (sempre alegam), vêm a público “denunciar” as depredações – que de resto, toda revolta produz – como “selvageria” ou como “apagamento da nossa história”. História de quem, cara pálida? Quem é esse “nós”? Já se esqueceram da pilhagem colonialista que fizeram no Egito, na Grécia, na Nigéria, no Peru e no México – para citarmos as mais notórias –, ou essa pilhagem foi uma “depredação do bem”? Quantas igrejas foram erigidas sobre as ruínas de templos pagãos e quantas mesquitas foram consagradas a partir de recintos cristãos? Quantos canhões foram forjados a partir do derretimento de esculturas em bronze – aqueles mesmos canhões que serviram à barbárie colonialista? Não se pode negar que as depredações produzem palimpsestos não só estéticos, como também (i)morais.

Os revolucionários franceses puseram abaixo as figuras dos reis que ornavam a fachada da Catedral de Notre-Dame, crendo que era um símbolo da realeza despótica (e tinham certa razão), embora aquelas estátuas fossem, de fato, uma referência aos reis bíblicos. Algumas foram salvas por

um amante da arte que se propôs a comprá-las como entulho. Fizeram o mesmo com os túmulos dos reis franceses alinhados no subsolo da Catedral de St. Denis. Hoje em dia, é salutar saber que os ossos dos reis foram jogados numa vala comum, misturando-se aos dos mortais, e que essa mistura voltou ao subsolo da Catedral obrigando-nos a refletir sobre as visibilidades e as invisibilidades que a narrativa histórica hegemônica instituiu. De troco, nos damos conta que a história pode e deve ser reescrita.

No Brasil, os protestos presenciais antirracistas (e anticolonialistas) ainda são tímidos, mas se alastram pelos Estados Unidos e pela Europa. Portugal está pegando fogo depois que picharam uma estátua do jesuíta Antonio Vieira (1608-1697; inaugurada em 2017) que, até onde sabemos, foi contra a escravidão indígena, mas ferrenho defensor da escravização de africanos em particular e da “conversão dos pagãos” em geral – o que ajudou a fomentar genocídios linguísticos, estéticos e simbólicos a rodo.

Eis a questão: o espaço público está coalhado de símbolos dos “construtores da pátria”, muitos deles escravagistas e/ou genocidas, quase todos eles representantes da branquitude colonizadora europeia; são homenagens aos “pais da pátria” que, não raro, foram capatazes de pátrias alheias. Lá, como aqui, não faltam imagens dessas figuras que habitam uma espécie de panteão da identidade nacional: generais, reis e rainhas, aristocratas, comerciantes, empresários e clérigos. Mas lá ainda se vê a figura de vários artistas, poetas, músicos ou filósofos ornando uma praça ou dando nome a um logradouro. Em Paris, notórias figuras da resistência negra (como Nelson Mandela, Martin Luther King e Marielle Franco) são citados em espaços públicos. Aqui no Brasil, nem isso.

Chegamos ao ponto: neste momento (como outrora na revolução francesa) promove-se a depredação do patrimônio público? Sim, mas é bom colocar as coisas em seus devidos termos: depredação de um espaço público construído para celebrar a memória de uma casta (branca) que, amiúde, foi escravocrata, machista e colonialista. Se a atual reescrita da História – sim, ela está sendo reescrita – ainda não chegou no espaço público e simbólico ocupado pelos monumentos, então é justíssimo que antirracistas e anticolonialistas façam essa reescrita com as próprias mãos, ainda que se cometam alguns excessos. Se a atual iconoclastia servir para misturar ossos de reis e plebeus nas catedrais e nas memórias, então ela está plenamente justificada porque “É a volta do cipó de aroeira no lombo de quem mandou dar” (Geraldo Vandré, *Aroeira*, 1967). Coragem tivesse, trocaria meu confortável reino acadêmico por um cipó, digo, por um martelo ou uma picareta!

E aqui, confesso, vejo-me num paradoxo ao mesmo tempo ético e estético. Creio que a maior tarefa do historiador é produzir deslocamentos: do passado para o presente e do presente para o passado. Isso, todos fazem. Mas poucos produzem, ao mesmo tempo, um deslocamento de si em direção ao Outro: o outro do passado e outro do presente; o outro contexto e a outra visão. Se eu sou o que sou e mais as minhas circunstâncias (como dizia Ortega y Gasset), é preciso ter consciência de que quando produzo deslocamentos, levo comigo meus contextos e meus modos de ver e que insiro, ainda que inconscientemente, esse eu/minhas (circunstâncias, memórias, visões) nos deslocamentos que produzo tanto na direção presente/passado quanto na direção passado/presente. E se

não tenho consciência de que esse Eu e mais as minhas circunstâncias instauram um sujeito diante de outro sujeito (também dotado de seu Eu e de suas circunstâncias), não conseguirei perceber os preconceitos que carrego em direção ao Outro, embora amiúde perceba os preconceitos que o Outro carrega em direção a mim. Em outras palavras, não existe história digna desse nome – ainda que seja a “minha história” – sem esse atravessamento de olhares e de subjetividades. E “ver” ou “saber ver” é o sentido etimológico original da palavra “história”.

Amiúde, só se entende o preconceito e toda a parafernália que o sustenta quando esse preconceito é grudado em nossa pele por outrem. Quantos de nós (historiadores, críticos e curadores) não fomos caracterizados como *gaijin* em nossas temporadas de estudos fora do conforto do contexto natal?

Digo isso para explicitar um esforço que vem ocorrendo desde pelo menos os anos 1980 do século passado em prol de uma reavaliação da historiografia da arte e do próprio conceito de patrimônio artístico (e, portanto, da noção de arte e seus paradigmas) que tem sido feito por vários artistas, curadores, museólogos, historiadores, antropólogos, professores e críticos de arte atentos aos etnocentrismos, aos racismos e aos machismos impregnados nos discursos históricos e epistêmicos hegemônicos. Como exemplo, lembro o caso da publicação de *História Geral da Arte no Brasil* (1983), organizado por Walter Zanini que, ao invés de conceber uma história da arte brasileira pautada exclusivamente na já insossa história dos estilos, preferiu contemplar uma historiografia que passasse também pelo design, pela comunicação visual, pelo arte-

sanato, pela arte indígena, pela arte afro-brasileira e pela arte-educação escritas por “não historiadores” – Darcy Ribeiro, Vicente Salles, Ana Mae Barbosa e Mariano Carneiro da Cunha são alguns deles.

Vários museus estão revisando a falta de representatividade feminina em seus acervos. Historiadores e curadores estão colocando na pauta expositiva dos museus a produção estético-simbólica de culturas negras e indígenas. Na Austrália, a produção artística dos povos originais é sustentada também por políticas institucionais. Há, claro, retumbantes vacilos, como a exposição *Primitivismo* (no MoMA de NY em 1984, com curadoria de William Rubin) que colocou lado a lado a produção de artistas modernistas ocidentais e de culturas africanas e indígenas simplesmente por causa de um vínculo estético/estilístico bem conhecido, mas sem maiores reflexões em torno da ideia de “primitivismo” – o que avaliza o suprematismo branco na história e na epistemologia da arte. A este respeito, James Clifford, citado por Philippe Dagen em *Primitivismes: une invention moderne* (2019), argumentou: “O fato de que, abruptamente, em algumas décadas, uma grande parte dos artefatos não ocidentais tenha finalmente sido redefinida como arte é uma mutação taxinômica que conclama a um debate histórico crítico, não uma celebração” (Clifford *apud* Dagen, 2019, p. 10). Defendendo a ideia de que o “primitivismo”, isto é, a correlação de vasta extensão da arte do século XX com a estética “tribal” é uma *ficção modernista*, Dagen põe o dedo na ferida: “porque a colonização e o racismo determinam em grande parte o tipo de olhar e de julgamento que os europeus dirigem a esses objetos, inclusive o da maioria, senão totalidade, dos antropólogos e historiadores das religiões” (Dagen, 2019, p. 13).

Nesse sentido, Clifford e Dagen foram precedidos por Meyer Schapiro quando da publicação de seu artigo na revista *Art Front* (março de 1936) cujo título, não por acaso, é “Race, nation et art”, no qual afirma:

Las teorías raciales del fascismo siempre apelaron a las tradiciones artísticas [...] ¿Dónde, sino en los restos artísticos del pasado, un nacionalista encontraba las pruebas tangibles de su carácter racial inmutable? Su propia experiencia se limita a una o dos generaciones; únicamente los monumentos artísticos de su país le aseguran que sus ancestros eran como él, y que su propio carácter es una herencia permanente arraigada en su sangre y en su suelo. Hace ya más de un siglo que el estudio de la historia del arte sirvió a esas conclusiones (Schapiro *apud* Michaud, 2017, p. 236-237).

Schapiro não deixa pedra sobre pedra: não só assevera que o fascismo – em sua utopia de pureza racial – recorre constantemente à história da arte, como afirma que a própria história da arte tem servido a esses ímpetus fascistas desde o seu nascedouro como disciplina acadêmica no século XIX.

Ressalte-se que essas não são afirmações de um “estrangeiro descolonizado ressentido”, mas de historiadores e críticos euro-estadunidenses conscientes das entrelinhas que a perspectiva eurocêntrica da arte e de sua história carrega e que pode ser resumida em mais esta citação de Dagen: “O *Primitivo* só é dito por comparação e classificação: uma sociedade e uma cultura seriam *primitivas* em relação a outras sociedades e culturas tidas como mais avançadas e mais desenvolvidas segundo a escala do progresso técnico” (Dagen, 2019, p. 13, grifos do autor). Reitere-se que esta evolução da “escala do progresso técnico” (Gombrich é um exemplo bem conhecido) foi construída sob medida

como paradigma da supremacia europeia na história da arte e que serviu como uma luva para as ideias de “primitivismo” e de “exotismo” com as quais se (re)vestiram as artes produzidas por outros povos e culturas.

Apesar dos vacilos de ordem epistêmicos, curatoriais e historiográficos apontados não só por James Clifford, Philippe Dagen e Meyer Schapiro, mas também por Hamid Dabashi (2017), Achille Mbembe (2017), Inaga Shigemi (2011) e tantos outros, há bons exemplos da intensa reescritura da história da arte e dos seus paradigmas narrativos. São, sem dúvida, medidas ainda tímidas e mais tímidas ainda no Brasil.

Vejamus um exemplo bem conhecido, mas ainda escamoteado: as mulatas consagradas por Di Cavalcanti representam sim a objetificação da corporeidade feminina negra. Mas elas representam, ao mesmo tempo, um deslocamento da noção de beleza feminina (branca) consagrada por artistas homens ocidentais. São, de alguma maneira, um libelo contra a noção hegemônica de beleza vinculada exclusivamente ao corpo do branco (no caso, da branca), apesar de ainda reiterarem os mesmos sexismos. Haveria, claro, muitos outros aspectos a serem considerados como, por exemplo, a importância de Di Cavalcanti para a constituição do paradigma modernista da “brasilidade”, já que Tarsila do Amaral e Anita Malfatti (que não podem ser acusadas de misoginia) também pintaram negras, desnudas inclusive. Celebraremos o Di Cavalcanti que ajudou a pulverizar paradigmas estéticos e academicistas no campo da arte ou denunciaremos os racismos e sexismos que essas mesmas obras veiculam? Certamente, teremos que fazer as duas coisas dado que toda obra de arte tem múltiplas e sobrepostas camadas interpretativas, tan-

to histórica quanto estética e simbolicamente, sempre em processo de (re)interpretação conforme as condições de visibilidade de cada momento histórico e que são cumulativas ao longo do tempo – uma obra é um palimpsesto de sentidos que o(a) historiador(a) se dispõe a revelar.

Assim, o simples apagamento de racismos, misoginias e colonialismos do campo visível da história da arte seria não só uma forma de por para debaixo do tapete as causas e os testemunhos históricos que toda obra carrega, como também serviria para borrar as marcas e sintomas que nos incitam a lutar contra qualquer atentado ao direito à dignidade humana. Apagar as marcas da barbárie humana presentes nesse documento histórico que é a obra de arte dificultaria (e muito) a tentativa de desvelo das histórias dos vencidos que, diga-se, nunca participaram da instituição dos consensos ufanistas e triunfantes que também fazem parte da história da arte.

Somos acusados de “revisionistas”, como se a História (então patrimônio dos vencedores), estivesse dada de uma vez por todas, pereneamente imune e pairando sobranceira sobre as urgências do contemporâneo. E aqui não podemos deixar de levar em conta que todo monumento se refere a, pelo menos, três momentos históricos: 1) O fato e/ou o personagem do passado ao qual a obra se refere; 2) Ao momento em que o monumento foi concebido e instalado; 3) Ao significado que tal monumento adquiriu em nossa contemporaneidade. E cada uma dessas temporalidades está submetida às “condições de visibilidade” (do qual nos fala Deleuze), próprias de cada contexto histórico. É no entrelaçamento dessas

três temporalidades/visibilidades que a discussão sobre a pertinência ou não de um monumento deve ser pensada. Já dizia Jacques Le Goff:

Mas, do mesmo modo que se fez no século XX a crítica da noção de fato histórico, que não é um objeto dado e acabado, pois resulta da construção do historiador, também se faz hoje a crítica da noção de documento, que não é um material bruto, objetivo e inocente, mas exprime o poder da sociedade do passado sobre a memória e o futuro: o documento é monumento (Foucault e Le Goff) (Le Goff, 2013, p. 11).

Em síntese, é também sobre esse “poder da sociedade do passado sobre a memória e o futuro” que a atual iconoclastia suscitada pelo assassinato de George Floyd está nos dizendo. É esse poder da persona do passado sobre a memória coletiva do presente que está, no fundo, na pauta das discussões, mas que os conservadores, por se sentirem tão refletidos naquelas personas (ou naquilo que elas representam), não podem ou não querem colocar no divã.

Quando estamos diante do *Retrato de Inocêncio X* (1650)², obviamente pensamos no Papa Pamphili (1574-1655), um dos comandantes de uma Igreja atolada até o pescoço no colonialismo, na corrupção e na inquisição que mandou milhares à fogueira. Mas nesse retrato constatamos, ao mesmo tempo, como Diego Velázquez (1599-1660) soube captar, com sua técnica magistral, a psique do autoritarismo e do horror na figura do clérigo nada inocente. O autoritarismo e o horror presentes na tela do pintor oficial da realeza católica espanhola foram apropriados e reinterpretados mais de três séculos depois no também magistral *Re-*

2. Disponível em: bit.ly/3zdY5Ny

*trato do Papa Inocência X – depois de Velázquez (1953)*³ de Francis Bacon (1909-1992). Esse tipo de comparação, originalmente proposta por Warburg, revela o tanto de anacronismo e fantasmagoria presente na história e, além do mais, explicita a obra de arte como um ente rizomático, nunca unidimensional.

Devemos queimar o retrato do corrupto, devasso e tirano pintado por Velázquez? Essa é a mesma pergunta que me faço diante do *Monumento às Bandeiras (1953)*⁴ de Victor Brecheret (1894-1955). No limite, também me pergunto se devemos queimar em praça pública o retrato de Bolsonaro feito por Romero Brito. A arte, desde que passou a servir aos enlacrados no topo de sociedades cingidas em classes, reuniu em sua história milenar não só artistas geniais que necessitavam dos caraminguás dos poderosos para sobreviver, como também bajuladores.

Por um outro lado, não posso deixar de me perguntar, também no limite, se os métodos da iconoclastia atual não seriam perigosamente assemelhados aos métodos iconoclastas de colonialistas, nazistas, stalinistas e talibãs que trataram os bens simbólicos do Outro como bárbaros, selvagens, pagãos, hereges, degenerados. Há, claro, uma brutal diferença (ética e estética) entre os que depredam símbolos racistas e

3. Disponível em: bit.ly/3ybHqJz

4. Uso aqui exemplos de pinturas e esculturas para ressaltar uma questão pertinente ao debate: as pinturas (quando públicas) estão ou são expostas em museus e no museu qualquer (re)contextualização é possível, dependendo das escolhas curatoriais. As esculturas expostas em espaços públicos não são passíveis dessa contextualização curatorial, nem mesmo quando acompanhadas de “notas explicativas”.

os que depredam ícones religiosos (por exemplo). E embora saibamos diferenciar as causas das iconoclastias de ontem e de hoje – não é tudo farinha do mesmo saco –, e possamos discernir dentre elas as motivações nobres de umas e as torpezas de outras, as linhas demarcatórias dessa diferenciação podem ser, no fundo, muito tênues. Já nos esquecemos da iconoclastia pregada pelos futuristas? Imagens são testemunhas tanto da humanidade quanto da desumanidade que nos define. Monumentos são também documentos para a reescritura da história da arte. Destruí-los pura e simplesmente sem problematizar a (re)constituição das histórias e das memórias não nos levará a um “novo normal”.

Sobre a iconoclastia atual, tenho visto opiniões díspares de historiadores e profissionais da arte: 1) os que defendem a demolição pura e simples (queimariam todos); 2) os que defendem a demolição, mas só dos monumentos esteticamente sofríveis (queimariam romeros brittos); 3) os que manteriam os monumentos em seus “devidos” lugares em nome da “nossa história” (queimariam os “vândalos”).

Com essas três posturas se passa ao largo, mais uma vez, da discussão civilizatória que importa e que passa pela descolonização da história da arte; pela reflexão (sempre atual) sobre as relações intrínsecas e extrínsecas entre obra, significado e contexto; por uma educação/formação em artes inclusiva, multicultural e verdadeiramente universal, dentre muitas outras questões. Em síntese, que estratégias traçar para atender a urgência daquele “debate histórico crítico” que Clifford, Dagen, Schapiro, Inaga e Mbembe, dentre outros, vêm apontando? Muito além dos discursos curatoriais, a imagem é eloquente e, no mais das

vezes, carregada de múltiplas camadas de significação. É nessa brecha polifônica que também se instalam as subalternidades, as alteridades feitas sob medida para o ego xenófobo, as reivindicações unilaterais de paternidade do processo civilizatório. Os “vândalos” do Movimento Vidas Pretas Importam (*Black Lives Matter*) estão nos dizendo exatamente isso. Vamos ouvi-los ou não?

Há quem afirme peremptoriamente que a revisão historiográfica ora em curso é anacrônica, dado que os conceitos de raça e racismo só foram produzidos na passagem do século XIX para o XX e, supostamente, não poderiam ser aplicados retrospectivamente. Tolice! Francisco Bethencourt, em seu *Racismos: das Cruzadas ao século XX* (2018), nos oferece um alentado ensaio que refuta essa alegação, demonstrando que entre os séculos XIX e XX o que aconteceu foi uma aliança do racismo com o nacionalismo (Bethencourt, 2018, p. 29). Por um outro lado, devemos considerar que as práticas racistas e colonialistas, tão velhas quanto a própria humanidade, também tiveram seus críticos ferrenhos no calor da hora. Em relação ao racismo e ao colonialismo modernos, basta citar, dentre outros, Michel de Montaigne (1533-1592) em seus *Ensaio*s (2016), refutando a noção de supremacia cultural branca comum entre seus contemporâneos – não à toa, Montaigne tornou-se monumento na *Rue des Écoles* 53, em Paris.

Ademais, se convencionamos que a imagem sobrevive anacrônica e fantasmagoricamente (Warburg, 2013), os conceitos e os preconceitos étnicos também sobrevivem anacrônica e fantasmagoricamente. De fato, Bethencourt (2018) assinala a origem do racismo ocidental justa-

mente nas culturas greco-romanas e que, saltitando entre bizantinos, cristãos, árabes e muçulmanos, teve um novo e poderoso impulso com o colonialismo moderno e, finalmente, com o nacionalismo.

Atentos ao fato de que o movimento antirracista está conseguindo o que historiador nenhum conseguiu, pelo menos não com a mesma rapidez e intensidade, talvez nos reste enfrentar de cara limpa esse debate que não nasceu hoje, mas que se tornou urgente mais do que nunca. Artistas pretos contemporâneos, como o senegalês Omar Ba e a nigeriano-britânica Yinka Shonibare, também tem apelado pela ressignificação e recontextualização daquelas obras erigidas com tintas racistas e colonialistas. Portanto, especialistas (não só os acadêmicos) devem permeiar todo esse debate, sobretudo e principalmente os profissionais da arte “periféricos”: pretos, mulheres, indígenas e mestiços. Não se trata de “dar voz”. Se trata de privilegiar espaços nos quais essas vozes não sejam mais uma vez ignoradas e silenciadas.

Se uma ou outra obra supostamente importante desaparecer, paciência. Quando a opressão se torna insuportável, não se faz revolução sem sujar as mãos. Ainda mais e sobretudo no campo da arte que, de resto, nunca desestabilizou os consensos morais e estéticos com mãos completamente limpas.

Referências

BETHENCOURT, Francisco. *Racismos: das Cruzadas ao século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

DABASHI, Hamid. *Os não-europeus pensam?* Amadora/PT: Elsinore, 2017.

DAGEN, Philippe. *Primitivismes: une invention moderne*. Paris: Gallimard, 2019.

HARVEY, David. *Paris: capital da modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2015.

INAGA, Shigemi. 'A História da arte é globalizada? Um comentário crítico de um ponto de vista do Extremo Oriente'. In: GREINER, Christine; SOUZA, Marco (org.). *Imagens do Japão: pesquisas, intervenções poéticas, provocações*. São Paulo: Annablume; Fundação Japão, 2011.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013 (7ª edição revista).

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2017.

MICHAUD, Éric. *Las invasiones bárbaras: una genealogía de la historia del arte*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2017.

MONTAIGNE, Michel. *Ensaio*. São Paulo: Editora 34, 2016.

WARBURG, Aby. *A renovação da antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

**SOBRE DEIXAR PEDESTAIS VAZIOS:
REFLEXÕES A PARTIR DA
PRODUÇÃO ARTÍSTICA**

*On letting pedestals empty:
reflections on artistic production*

Joardo Filho

Resumo

Este texto ensaístico traz observações conceituais e subjetivas desenvolvidas através do fazer artístico. São apresentados três trabalhos meus - de fotografia, vídeo e performance - que abordam a retirada do *Monumento aos Bandeirantes* e da estátua em homenagem ao artista Loures, nas cidades de Goiânia-GO e Anápolis-GO, respectivamente. Com esses trabalhos, são desenvolvidas breves considerações sobre: o vazio que se instaura com a subtração de monumentos; o que representa a presença de certas estátuas nos espaços públicos e museológicos; e a dimensão estética da derrubada dessas obras.

Palavras-chave

monumento; Goiânia; Anápolis; vazio; arte contemporânea

Abstract

This essay brings conceptual and subjective observations developed through the artistic practice. Three of my works - of photography, video and performance - are presented. They address the removal of the Monument to the Bandeirantes and the statue in honor of the artist Loures, in the cities of Goiânia-GO and Anápolis-GO, respectively. With these works, brief considerations are developed about: the emptiness that is established with the subtraction of monuments; what represents the presence of certain statues in public and museological spaces; and the aesthetic dimension of the overthrow of the works.

Keywords

monument; Goiânia; Anápolis; emptiness; contemporary art

No centro de Goiânia está localizada a estátua do bandeirante Bartolomeu Bueno da Silva. Mais precisamente, no cruzamento de duas das principais vias da capital goiana: as avenidas Goiás e Anhanguera. Podemos partir do contexto geográfico para perceber a problemática deste, que é um dos principais monumentos da cidade. No sentido norte-sul, está a Av. Goiás, que tem o mesmo nome do estado, cuja etimologia é ligada aos “Goyazes”, povo considerado pela tradição local como originário da região onde foi fundada esta nova capitania. De leste a oeste, as extremidades da região metropolitana são conectadas pela Av. Anhanguera, codinome de Bartolomeu Bueno da Silva que é comumente traduzido como Diabo Velho. Justamente neste espaço de encontro simbólico entre “invasor” e “nativos”, foi erguida a homenagem ao Bandeirante¹.

É impossível ignorar o quanto esta figura está presente no imaginário da população. Basta verificar no comércio local a quantidade

1. “Bandeirante” é apresentado aqui como uma única entidade, pois assim ele é percebido popularmente enquanto parte do mito de origem de Goiás. Bartolomeu Bueno da Silva, o filho, compartilha de mesmo nome e apelido do pai, além de tê-lo acompanhado nas primeiras missões exploratórias e continuado seu “legado” na fundação do estado.

de empreendimentos com os nomes Anhanguera e Bandeirante. Mas a crítica também se faz presente. Movimentos sociais usam o entorno do monumento para concentrações com pautas de trabalhadores, estudantes, professores e, inclusive, indígenas. Artistas também têm se expressado a respeito por meio de diversas linguagens², além de surgirem, constantemente, pichações no pedestal rechaçando o poder autoritário, colonizador e patriarcal que está ali representado.

A minha forma de participar dessa discussão, como artista, foi com uma intervenção indireta, através da imagem. Para questionar a presença do Bandeirante, tentei criar com a fotografia *Sem título* (Figura 01) um pequeno ruído na realidade, usando o suposto caráter documental que a linguagem fotográfica carrega. Ou seja, a manipulação digital que retira a estátua do pedestal é feita para ter aparência de verdade. Apresento essa realidade imaginada como um comentário político sobre o colonialismo sertanista.

Esteticamente, tenho a intenção de explorar uma certa poesia do vazio. Proponho que seja fruída a “beleza” do esvaziamento simbólico do poder. O pedestal enorme - destacado no meio da composição em uma perspectiva que equipara sua escala a de prédios - mostra-se como um monumento em si. Gosto de vislumbrar esse pedestal vazio como marco de uma mudança da sociedade, que teria deixado de considerar aceitável homenagear o poder genocida.

2. São exemplos: *Bandeirante* (2015/2016), intervenção de Raísa Sá, que veste a estátua com colete de “compra-se ouro”; *Era uma vez um Bandeirante* (2009), curta-metragem de Raphael Gustavo da Silva, que narra um processo fictício de substituição do Bandeirante por estátuas da dupla Zezé de Camargo e Luciano; *O Futuro Olha pra Trás* (2011), fotografia de Wildes Barbosa, que posiciona a silhueta do Anhanguera envolvida pela fachada de prédio pichado em suas costas.



Figura 01

Joardo Filho. *Sem título*, 2017. Impressão em papel algodão, 72×110 cm

Já o trabalho em vídeo também denominado *Sem título* (Figura 02) continua abordando a ideia de vazio, mas agora com um pedestal que de fato foi esvaziado, restando nele apenas as marcas das placas de identificação removidas. O pedestal, sobre o qual estava uma estátua do artista anapolino José Rodrigues Loures, está localizado em Anápolis-GO, em frente ao Museu de Artes Plásticas de Anápolis - MAPA. Segundo relatos, o autorretrato em escultura foi feito para o jardim da residência do artista, mas, com seu falecimento em 2001, a obra foi levada para o espaço público a fim de homenageá-lo³. Porém, devido

3. À época, o museu foi rebatizado como Museu de Artes Plásticas Loures. Atualmente, o nome da instituição voltou ao anterior (MAPA) e uma das salas de exposição foi nomeada como Loures.



Figura 02

Joardo Filho. *Sem título*, 2017. Vídeo, 2h

à inadequação estrutural para resistir a intempéries, foi encaminhada, posteriormente, para dentro do prédio do museu.

Ao longo de duas horas, pode-se ver no vídeo a vida da cidade seguindo seu curso, indiferente àquele pedestal vazio. A duração do vídeo, que começa a ser gravado de tarde e vai até o anoitecer, reforça a ideia de esquecimento. As pessoas e os carros passam, a noite cai, mas ele permanece lá, sem função e sem significado. Enquanto considero o pedestal vazio do Bandeirante - em Goiânia - um tipo de monumento à queda de quem sequer deveria ser homenageado, esse outro - em Anápolis - mais

esquecível, sintetizaria a ideia de esvaziamento cultural⁴. Ele mal havia entrado no imaginário da população, mas já foi apagado.

Em 2017, por ocasião da minha exposição individual *Espaços Invisíveis*, no Museu de Artes Plásticas de Anápolis, fui instigado pelo curador Divino Sobral a pensar como eu lidaria com a presença da estátua de Loures - a mesma referida acima - no saguão deste museu. Então, diferente de outras produções minhas que operam através de imagens dos monumentos, efetuei uma ação direta na estátua e, conseqüentemente, no espaço que ela ocupa. Abri mão de meu distanciamento habitual para fazer uma intervenção - ainda que pequena - na realidade material, envolvendo colaboradores⁵ que me ajudaram a deslocar a pesada escultura do saguão para a reserva técnica do museu.

Na abertura da exposição, o público se deparou com o pequeno pedestal, de aproximadamente 40cm de altura, no mesmo local que estava antes, mas sem a estátua. Próximo a ele havia somente uma identificação com os dados do trabalho. Para falar do vazio e da invisibilidade, era importante ir além da representação e trazê-los como acontecimento. As pessoas não o notavam prontamente, o que era esperado. O curioso é que houve alguma relutância em aceitar aquela ausência como uma proposta válida. Esse tipo de reação é comum ainda hoje, mesmo pas-

4. Algumas observações apresentadas aqui se misturam com o que foi escrito pelo curador Divino Sobral em texto crítico *Monumentos esvaziados e a crise da memória*, do catálogo da minha exposição *Espaços Invisíveis* (2017).

5. São eles: o coordenador do museu e artista, Valdson Ramos, os artistas Rei Souza e Talles Lopes e o filho do escultor, Lucas Loures.

sadas tantas décadas desde as vanguardas artísticas. Mas vale a pena insistir na potência da passagem das formas artísticas rebuscadas aos elementos mínimos; da matéria às abstrações conceituais; dos discursos objetivos às reflexões abertas.

A ideia de vazio pode ser extrapolada do campo visual para o sonoro tomando como exemplo a obra *4'33"* (1952), composta por John Cage. Para sua apresentação, o intérprete senta-se diante do piano e permanece sem tocar qualquer tecla por quatro minutos e trinta e três segundos. A música/performance pode ser entendida como uma contemplação do silêncio. Ou, melhor dizendo, uma enunciação do silêncio enquanto abertura para os ruídos acidentais que emanam do ambiente. A proposta artística tem, portanto, esse potencial de nos fazer entender os efeitos opostos do som e do silêncio, da ausência e da presença. Talvez a desmaterialização da arte conceitual, tão comum na produção contemporânea, possa ser um caminho para pensar o que fazer com os monumentos. A arte mostra que o vazio não necessariamente é um apagamento. Ele pode ser carregado de histórias, de reflexões, de sentidos e, eventualmente, de força poética.

Além do pedestal deixado no saguão do museu, a performance *Sem título* (Figura 3) teve como subproduto os registros fotográficos abaixo. Entendo essa ação como uma micro intervenção. Ela se restringe ao universo da arte, que está um pouco à margem das discussões do atual contexto de questionamentos político-sociais sobre os monumentos posicionados no espaço público aberto das ruas, praças e parques. E se atenta a um homenageado distante das “heroicas” figuras geralmente colocadas em posição de prestígio sobre os pedestais.



Figura 03

Joardo Filho. *Sem título*, 2017.
Registro de performance

Podem ser identificados no ato de deslocamento do saguão de entrada do museu para o interior da reserva técnica dois movimentos simbólicos. Um deles é a saída do lugar de destaque, que pode ser entendida como uma forma de retirar a homenagem pública, de esconder a figura do artista Loures. O outro é a entrada no lugar sagrado do museu, onde estão guardadas e protegidas as obras que escolhemos eternizar, que foram chanceladas pelo sistema de arte. Seria a reserva técnica compreendida como olimpo da grande arte ou como um depósito escondido? A performance foi desenvolvida na perspectiva de ser ambígua, podendo valorizar o homenageado e/ou reforçar o apagamento da memória cultural. Essa contradição é colocada com

o objetivo dialético de buscar conclusões sobre manter ou retirar determinadas estátuas, sobre guardá-las dentro ou fora de museus, entre tantas opções burocráticas possíveis.

Por fim, afastando um pouco do meu trabalho, quero me voltar ao ato em si da derrubada de monumentos. A retirada à força de estátuas por manifestantes é um ato de resistência política, mas que tem também uma dimensão estética muito forte, que a assemelha, em certa medida, à performance artística. Partindo do princípio de que a performance é uma linguagem que se afasta do status de obra para explorar o gesto, vale observar mais os gestos envolvidos nas manifestações políticas. O meio também é o fim. É impossível ignorar o impacto que imagens gravadas nos Estados Unidos, Inglaterra, etc. têm ao circular mundialmente por diversas mídias. Não à toa ficou famosa a irônica proposta do artista britânico Banksy de que fosse colocada no pedestal vazio em Bristol, de onde foi retirada a estátua do escravocrata Edward Colston, a mesma estátua, mas acompanhada de outras que representassem os manifestantes a derrubando.

No atual regime de circulação de imagens, é urgente pensar o ato político-performático de derrubar monumentos. Também é imprescindível analisar as implicações simbólicas da saída de uma estátua do espaço público e da sua entrada no espaço museológico. E, numa abordagem mais sensível e introspectiva, defendo a importância de meditar sobre o vazio instaurado após a queda dos monumentos.

**BELÉM DO PARÁ: MONUMENTOS
LUSITANOS SOBRE UMA
MEMÓRIA TUPINAMBÁ**

*Belém do Pará: lusitano monuments
on a tupinambá memory*

Barbara Xavier Carvalho

Moara Tupinambá

Resumo

A paisagem urbana de Belém do Pará é marcada por forte influência luso-europeia e os monumentos fazem parte da construção de um imaginário de “descobrimto”, de uma cidade que passa a pertencer a uma narrativa dominante. Este texto faz um recorte da “fundação” de Belém do Pará a partir de documentos históricos dos próprios portugueses que relatam uma “Mairi” dos Tupinambá e procura propor uma ressignificação destes monumentos a partir da historiografia de um artista indígena.

Palavras-chave

monumentos; colonização; ressignificação; descolonização; tupinambá

Abstract

The urban landscape of Belém do Pará is marked by a strong Luso-European influence and the monuments are part of the construction of an imaginary “discovery”, of a city that belongs to a dominant narrative. This text presents a frame of the “foundation” of Belém do Pará from historical documents of the Portuguese themselves that relate a “Mairi” of the Tupinambá and seeks to propose a resignification of these monuments from the historiography of an indigenous artist.

Keywords

monuments; colonization; reframing; decolonization; tupinambá

Monumentos e suas conjunturas

Uma manifestação denominada Black Lives Matter - iniciada em 2013 como um movimento anti-racista - ressurgiu no ano de 2020 depois do assassinato do afro-americano George Floyd por um policial branco. O episódio instigou grande revolta, não apenas pelo fato em si, mas por ter sido símbolo de uma opressão estrutural. Em meio a revolta, as narrativas históricas foram duramente questionadas, o que incluiu o repúdio às figuras opressoras comumente homenageadas em monumentos urbanos ao longo de todo o mundo. Se reacendeu então um grande debate: o que fazer com estes monumentos que representam a opressão? Estátuas associadas à escravidão, ao racismo, ao colonialismo foram derrubadas e destruídas em diversas cidades da Europa e dos Estados Unidos. Em Lisboa, uma estátua de Padre Antônio Vieira foi modificada, na Inglaterra um monumento de Edward Colston foi arrancado de seu pedestal durante um protesto. Em Boston, uma estátua de Cristóvão Colombo foi decapitada (DE RESENDE, 2020) e o caso mais

recente foi em Bogotá, na Colômbia, onde indígenas colombianos derubaram a estátua de Sebastián de Belalcázar, conquistador espanhol do século XVI, em repúdio à violência que enfrentaram historicamente (CORREIO BRAZILIENSE, 2020).

No Brasil, a presença de tais monumentos de mesmo caráter também é comum e tem contextualização histórica. Na arte e na arquitetura, o patrimônio monumental brasileiro foi elaborado buscando uma constante comparação com a história europeia, a partir da qual definiram-se períodos como o “classicismo barroco, o Romantismo barroco, goticismo barroco e o renascimento barroco na história patrimonial do país” (CHUVA, 2003). Muito desse contexto se justifica, por sua vez, pela fetichização dos monumentos sob ótica europeia.

Segundo Costa (2010), existe uma linha tradicional e conservadora na história que reproduz este fetiche por meio do enaltecimento de supostos heróis, sobretudo trabalhados nos monumentos. Adicionalmente, Zanirato (2009) ressalta que, no Brasil, foi criado em 1937 o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), que se focou na tentativa de formação de uma “identidade nacional” que, por meio das representações de colonizadores - tidos como supostos heróis - visava inserir o Brasil no “mundo civilizado”. Neste contexto predominou a ideia defendida por intelectuais como Lúcio Costa, Rodrigo Melo de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, de que a noção de patrimônio deveria ser universalista, buscando uma origem luso-europeia. Segundo esta concepção, as características tidas como regionais promoviam atraso, sendo

um obstáculo à atualização da cultura brasileira, pois o “provincianismo” limitava as possibilidades de inserção no quadro internacional, onde estavam enquadradas as nações ditas modernas (CHUVA, 2003).

Desde então, passaram a ser considerados dignos de preservação apenas aqueles bens culturais - inclusive os monumentos - que se enquadrassem nesta concepção. Compreende-se então que essa perspectiva, considerada modernista, leva a um cenário excludente, já que este tipo de concepção de patrimônio exclui tradições locais e não as considera como parte das manifestações culturais herdadas de vertentes de fora do eixo europeu, sobretudo, as de raízes indígenas. Assim, como decorrência da ausência de representatividade patrimonial, não existem monumentos que valorizem narrativas dos povos originários, o que leva a uma pequena identificação com esse bem, uma vez que a não identificação de uma comunidade com um patrimônio passa a ocasionar certo desprezo, como ocorre em todo país.

Os monumentos de Belém: entre reforçamento da historiografia luso-europeia e a necessidade de reconhecimento amazônica

Em Belém do Pará não é diferente. É ausente o reconhecimento dos povos originários da região quando se avaliam os monumentos presentes na cidade, assim como não há uma concepção de projeto urbano que valorize esses povos, mesmo que eles tenham participado da construção da cidade. Tudo isso tem justificativa histórica, e historiadores, artistas, ativistas e intelectuais do Pará têm reavivado tais discussões

(ELLER, 2020). Assim, ao contrário do que tem sido retratado historicamente, os monumentos belenenses – sempre valorizando a narrativa luso-europeia – possuem muito de cultura de povos originários que sustentaram e sustentam a existência do território. Conforme destaca Figueiredo (2019), já se nota a presença indígena em Belém ao analisarmos o nome original da cidade, então denominada *Mairi Tupinambá*, nome primordial vigente no momento de grande emprego de mão-de-obra indígena tupinambá e de diversos outros povos que já estavam em *Mairi* muito antes de 1616. Ressalta o autor:

Eidorfe¹ sugere que o primeiro forte construído pelos portugueses na Amazônia foi, por mais de um século, tão somente uma paliçada, uma espécie de “castrametação improvisada, com a participação ativa dos tupinambás (FIGUEIREDO, 2019, p. 23).

E complementa:

A não ser a artilharia, nada mais indicava aí uma fortificação em largo estilo. De outro modo, podemos inferir que parte importante da arte e técnica de escolher, medir e preparar terreno para a construção do acampamento e fortificação da cidade de Belém nos primeiros anos da ocupação portuguesa foi, em grande medida, tupinambá (FIGUEIREDO, 2019, p. 23).

Nota-se então que é bem provável que os Tupinambá ou foram os primeiros, ou estiveram dentre os primeiros ocupantes da *Mairi*. Há documentação de que eles construíram, durante todo o ano de 1616, as primeiras edificações da paisagem que hoje se conhece pelos belenenses como o Complexo “Feliz Lusitânia”, na Cidade Velha. Em verdade, esta, que

1. MOREIRA, EIDORFE. Belém e Sua Expressão Geográfica, p. 72.1966.

representa a parte central de Belém, nada teve de “feliz” em sua memória. Pelo contrário, guarda histórico regado a muito suor e sangue nativo, de mais de dois mil guerreiros rebelados contra a dominação portuguesa, que culminou ainda com a morte do Cacique Guaimiaba². Naquele momento, entre negociações, articulações, traições e conflitos, o encontro entre lusitanos e tupinambá foi parte de uma construção de uma identidade arquitetônica que fundou Belém e que não é reverenciada. Nesse histórico de disputa de memórias, se percebe uma cidade tupinambá soterrada por uma historiografia luso-europeia, que faz questão de estar presente nas prioridades oficiais de políticas públicas, seja na edificação do patrimônio, seja nas dinâmicas de turismo (FIGUEIREDO, 2019).

Ante tantas memórias de guerras, a presença portuguesa em território indígena sempre foi de tensão e negligência frente a história dos povos amazônidas. Por exemplo, Belém foi construída de costas para a baía do Guajará e do rio Guamá, disposição que nega a existência de uma população indígena que sempre se conectou com os enormes rios que atravessam a Amazônia. Adicionalmente, a “fundação” de Belém do Pará se construiu com objetivos bem definidos de exploração mineral, escravização e extermínio de grupos indígenas que estão obscuros nesse imaginário de “conquista”.

Deste contexto amplo de invasão lusitana foram herdados diversos monumentos e prédios colonialistas. Segundo Rodrigues (2013), que

2. Foi líder dos Tupinambá. Enfrentou a colonização portuguesa nas terras de Mairi (atual Belém) na segunda década dos idos de 1600. Guaimiaba é considerado mártir da luta indígena contra a escravização e dominação lusitana naquela região (ALVES FILHO, 2001).

pondera a respeito de toda esta estrutura patrimonial, a trajetória dos personagens monumentais da cidade apresenta apenas uma parte da história, já que ignora a situação do séc. XIX – que passou por epidemias e revoluções populares, tal como a Cabanagem³ - e enfatiza apenas a modificação de costumes da época inseridos na euforia econômica que visava aproximar a região amazônica da ideia de “progresso”.

Por sua vez, os monumentos erigidos em praças públicas, próximos a edifícios governamentais ou religiosos, atendem às exigências do ideal romântico que previa, em seu programa relacionado à escultura, a exaltação do dito “herói nacional”, por meio da construção de uma realidade baseada em narrativas históricas, que apresenta à sociedade indivíduos que serviriam como suposto exemplo para a população, que era considerada pelos governantes como carente de valores nacionalistas. Na página seguinte (Figura 01), é apresentado o monumento que exemplifica a perspectiva luso-europeia.

O monumento a Pedro Teixeira foi um presente da Sociedade Portuguesa Beneficente à Belém pelos seus 350 anos de fundação. Foi inaugurado em outubro de 1966, sendo uma estátua construída em bronze com pedestal em mármore, um projeto arquitetônico de Dr. David Ferreira Lopes e escultura de Dr. Antonio Duarte, ambos portugueses, conforme informações do projeto “transcodificações urbanas”⁴. A estátua é uma ho-

3. Movimento revolucionário anti-lusitano e anti-maçônico que teve seu ápice nos anos de 1835 à 1840 no qual participaram diversas camadas da sociedade amazônica, indígenas, tapuyas, negros escravizados e descendentes de portugueses naturalizados (GUIMARÃES, 2016).

4. Disponível em: bit.ly/3z3rEBp



Figura 01

Monumento de Pedro Teixeira.

Fonte: Foto de Antonio Athayde, do website mininube.com.br

menagem ao bandeirante sertanista português Pedro Teixeira, que ficou conhecido por ter sido um grande “desbravador” da Amazônia e um dos responsáveis pela fundação da capital paraense, conhecido também por comandar batalhas contra franceses, holandeses e ingleses que disputavam também o domínio do território Amazônico, de acordo com a revista do Instituto Histórico Geográfico do Pará (DA ROCHA A B et al., 1938, a.).

Pedro Teixeira é um bandeirante que no imaginário paraense é visto como um herói, sendo este monumento uma herança do pensamento colonizador, da ideia de “salvação da Amazônia”, exatamente nos termos des-

critos por Rodrigues (2013) conforme discorremos anteriormente. Quando a trajetória de Pedro Teixeira se esbarra nos conflitos e assassinatos de indígenas, há tentativas de minimizar a opressão da época, com desculpas de que os homicídios de indígenas se davam por legítima defesa ou, ainda, que se escravizava indígenas em prol do progresso e da economia.

Por outro lado, destaca-se que Pedro Teixeira, sendo um bandeirante, representa, sim, o começo da desordem para os indígenas da época, momento que marca o início do que viremos a chamar de “des-envolvimento” (i.e., resignificação para desenvolvimento), que diz respeito ao começo da destruição das florestas, do genocídio de povos originários, da traição portuguesa. Ressalta-se, ainda, que, por mais que tenha existido uma aliança entre indígenas e bandeirantes no começo da colonização do Brasil, esta aliança foi traída por parte dos portugueses. Tanto foi que os próprios tupinambá, os primeiros habitantes – ao que tudo indica – do Pará (a então *Mairi Tupinambá*), foram traídos por Castelo Branco na chamada “Uma caçada aos Tupynambás”, que descreve a perseguição e assassinato de tupinambá pelo governo dos militares com participação de Pedro Teixeira (DA ROCHA A B et al., 1938, b). Além dos monumentos, nomes de avenidas, como Governador Magalhães Barata; ruas como a Marquês de Pombal; a praça Frei Caetano Brandão e a praça Dom Pedro II são também fragmentos da história colonialista lusitana em Belém que inviabilizam a realidade histórica da região.

Outro monumento que faz parte também dessa memória luso-europeia é o de Hilário Maximiniano Antunes Gurjão (vulgo General Gurjão), nascido em Belém do Pará, de ascendência portuguesa de família

vinda do deslocamento proporcionado pelas vantagens que a colônia brasileira oferecia às pessoas ligadas a monarquia portuguesa, que desde muito cedo esteve ligado às forças armadas, o que lhe proporcionou reconhecimento da Província na época. Quando o movimento da Cabanagem surgiu, ele com apenas 14 anos se alistou voluntariamente para lutar contra o levante popular, junto de seu pai. Com isso, Gurjão alavancou sua carreira militar, tendo se destacado na Guerra do Paraguai, atravessando fronteiras do império Brasileiro e se destacando no conflito internacional. Sua trajetória é outra caricata construção da representação do eleito “herói” da época, que, porém, ao se avaliar o percurso do homenageado, verifica-se grande negação da cultura amazônica. Até pior, nota-se que na carreira de Gurjão está presente a deslegitimação dos levantes populares decorrentes também da insatisfação da cultura local a respeito da opressão luso-europeia.

O monumento de Gurjão (Figura 02) é parte da construção patrimonial que naquele momento tinha propósito de tornar a cidade um sinônimo de modernidade para os padrões da época – momento histórico conhecido como *belle époque*⁵. Esse momento compreendeu dentre outros aspectos, mudança nos costumes e na arquitetura da cidade como um todo, sempre inspirados no modelo europeu. Nesse sentido, Rodrigues (2013) descreve:

5. A *belle époque*, entendida como manifestação da Idade de Ouro da cultura urbana da burguesia contemporânea, e cujos quadros tradicionais, como visto, remetem para a Paris do final do século XIX e começo do XX, sempre foi um domínio visitado pela narrativa social brasileira. (COELHO, Escritos V, p 2)

Os monumentos erigidos, os quais as estátuas são exemplos paradigmáticos, serviriam para suscitar uma memória coletiva, de cariz nacionalista. Este sentimento seria apoiado pela historiografia, que divulgaria o sentimento nacionalista através da ideia de uma dívida do povo para com os “heróis” que exemplificaram as virtudes de um país em busca da sua identidade nacional. Sendo assim, os monumentos funcionariam como um suporte de memória colectiva, baseada na construção social da realidade forjada por uma historiografia extremamente nacionalista” (RODRIGUES, 2013, p. 5).

A ideia de estimular o reconhecimento da população para com os “heróis da história” reforça a controvérsia, já que o General Gurjão foi militar brasileiro que exerceu vários cargos militares no Pará e Amazonas e subjugou, em sua vida e práticas, a cultura e existência do povo amazônida.

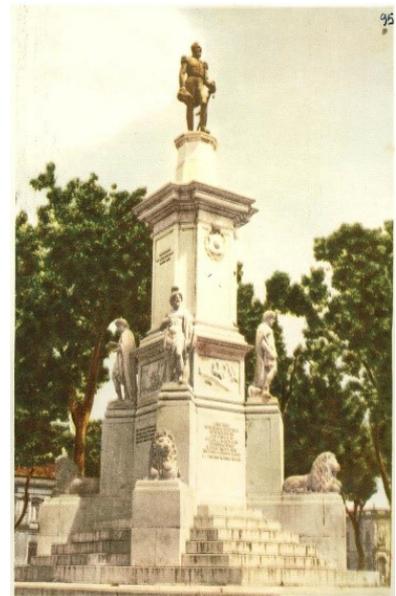


Figura 02

Conjunto escultórico monumental em homenagem ao General Gurjão. Fonte: IBGE, 2012.

Recentemente, houve singela intenção de homenagem aos amazônidas nos monumentos de Belém, ainda que com descuido. O *Monumento à Cabanagem*, criado por Oscar Niemeyer no governo de Jader Barba-

lho, em 1985 - ainda que represente uma iniciativa, foi feito em local de difícil acesso e durante anos ficou abandonado pelo poder público. Como tentativa de reparação para melhorar o cenário de disputa de memórias, a obra foi reinaugurada em 2019 pelo governador Helder Barbalho, com uma exposição intitulada *Vozes da Cabanagem*. A iniciativa, organizada pelo Arquivo Público do Pará, se preocupou dessa vez em apresentar diversas narrativas deste movimento revolucionário (GOMES, 2019).

A narrativa de um artista indígena como proposta de ressignificação de monumentos

A busca por uma compreensão histórica distinta da luso-europeia, tem se intensificado. Nesse sentido, no Brasil, intervenções tais como as de Denilson Baniwa, artista indígena do Amazonas, se apresentam como alternativas historiográficas para os monumentos. Com perspectiva de questionamento e ressignificação, o artista inicia sua trajetória na luta pelos direitos dos povos indígenas e transita pelo universo não indígena colhendo referenciais que fortaleçam a própria resistência. Ao se apropriar de linguagens ocidentais para descolonizá-las em sua obra, permite que seu ser indígena lhe leve a inventar um outro jeito de fazer arte (BANIWA, 2019).

Neste cenário com crítica aos monumentos luso-europeus, Denilson Baniwa, em agosto de 2020, participou do Projeto *Vozes contra o racismo* em São Paulo, que foi uma ação cultural em parceria com a Secretaria de Direitos Humanos e Cidadania e a Coordenadoria de Promoção e Igualdade Social. O projeto contou com a curadoria de vários funcionários negros da Secretaria de Cultura e com a curadoria geral de Hélio Menezes - cura-

dor de arte contemporânea do Centro Cultural de São Paulo. O projeto compreende várias projeções para reinventar monumentos em São Paulo. Especificamente, Denilson Baniwa fez projeção em vídeo (Figura 03) no célebre *Monumento às bandeiras* (vulgo “Empurra, empurra” ou, “Deixa que eu empurro”), símbolo de colonização. O vídeo projetado no monumento começa com uma caravela portuguesa naufragada pelas forças da natureza e essa imagem ocupa a superfície da escultura. O *Monumento às bandeiras* fica localizado no Parque Ibirapuera, e é uma obra bastante imponente e repleta de muitas polêmicas, pois homenageia os movimentos dos bandeirantes no estado de São Paulo. A obra foi idealizada por Victor Brecheret em 1953 e traz uma ideia de progresso deturpada, que se alicerça no trabalho braçal de negros e indígenas, com memórias de muita violência e escravidão contra estes povos. A projeção de Denilson Baniwa subverte a lógica original do monumento e propõe uma outra história para o Brasil (DI BELLA E ANDRADE-NOTÍCIAS UOL, 2020). A ação teve bastante repercussão nos debates que circundam as questões monumentais e sobre a permanência de monumentos de figuras escravagistas e genocidas em nosso país tais como as apresentadas até aqui.

Diante do exposto, é mais que urgente repensarmos sobre os monumentos que fazem parte do imaginário de uma cidade, já que estes devem se relacionar com o sentido de pertencimento do povo daquele local e, no caso de Belém, precisam ser construídos a partir de uma identidade amazônica. Perguntas então se colocam: sobre qual paisagem urbana queremos “re-construir” Belém do Pará? Que narrativas podemos trazer para uma revisão de uma história contada a partir dos originários da Mairi Tupinambá?



Figura 03

Intervenção de Denilson Baniwa no Monumento às bandeiras. Extraído de: Arte que acontece, 2020

A Intervenção de Denilson Baniwa, no *Monumento às bandeiras*, nos possibilita refletir: precisamos descolonizar a história, pois o que aprendemos na escola não é a mesma história contada oralmente dentro das comunidades indígenas. É necessária uma visão mais crítica sobre tais monumentos. Compreendemos que nossa sociedade se baseia em uma história romantizada de vencidos e vencedores, na qual “heróis” são homenageados como forma de agradecimento, quando, na verdade, são figuras bastante controversas, que foram responsáveis por

massacres – verdadeiros genocidas da história. Ficam, então, os últimos questionamentos: por que esses monumentos devem permanecer em espaços públicos? Quando privilegiamos a memória de uns, excluindo a de outros, nesses espaços, esses são realmente públicos? Será que apagá-los da história também seria se fazer esquecer? É preciso pensar novos destinos a esses monumentos e apresentá-los à sociedade criticamente; pode ser uma iniciativa que viabilize alternativas.

Referências

Agência France-Presse. *Indígenas colombianos derrubam estátua de conquistador espanhol*. Acessado em 18 de set de 2020: bit.ly/3j0XQ2V

ALVES FILHO, Armando dos Santos. *Pontos de História da Amazônia*. – vol. I. Belém: Paka-Tatu, 2001.

BANIWA, Denilson. *Prêmio Pipa 2019*. Acessado em 18 de set de 2020: bit.ly/3k9xcUY.

BARBOSA, Arthur Gomes. ‘Entre sentidos, monumentos como estruturas limítrofes: Um olhar sobre o sangramento do Monumento às Bandeiras de Victor Brecheret’. *Pixo*, n. 7, v. 2. Primavera de 2018.

CARDOSO, Thaís. ‘Colocação de monumentos envolve disputas por construção de narrativas’. *Instituto de Estudos Avançados Paulo Ribeirão Preto (IEARP)*. São Paulo 21 de agosto de 2020, ARTE E CULTURA / HISTÓRIA / USP ANALISA. Acessado em 18 de set de 2020: bit.ly/3y0jOHD.

CHUVA, Marcia Regina Romeiro. ‘Fundando a nação: a representação de um Brasil barroco, moderno e civilizado’. *Revista Topoi*, Rio de Janeiro, v. 4, n.7, jul.-dez.2003, p. 313-333.

COELHO, Mártires Coelho. ‘Na Belém da *belle époque* da borracha (1890-1910): dirigindo os olhares’. *Escritos V*, p 2. Disponível em: bit.ly/3AZWtaZ.

COSTA, Fernando Augusto Pestana. 'Fetichização da Memória'. *Nova História* 2010. Acesso em 18 de set de 2020: bit.ly/38bM0Nn.

DA ROCHA A B, HURLEY H J, LIMA A B, ELEUTHERIO P, CRUZ E, DOURADO A P. 'O Capitão Pedro Teixeira é Designado Comandante da Guerra aos Invasores Holandeses do Rio Amazonas', pag. 89. Vol. XI. 1938.

DA ROCHA A B, HURLEY H J, LIMA A B, ELEUTHERIO P, CRUZ E, DOURADO A P. 'Uma Caçada aos Tupynambas', pag. 79. Vol. XI. 1938.

DE RESENDE, José Venâncio. 'Estátua de padre Antônio Vieira, "Imperador da língua portuguesa", vandalizada em Lisboa'. Acessado em 18 de set 2020: bit.ly/3iVvt1f.

DI BELLA, Gabriela e ANDRADE, Keiny. 'Mostra contra o racismo usa projeções para 'reinventar' monumentos em SP'. *UOL Notícias*, São Paulo 01 de agosto de 2020. Cotidiano. Acessado em 19 de set de 2020: bit.ly/3AW39XG.

ELLER F. 'Estátuas Racistas no Espaço Público: A colonização artística presente'. *Humanas.com!* Acesso em 18 de setembro 2020: bit.ly/2W8HJHo.

FIGUEIREDO, A M. 'Mairi dos Tupinambá e Belém dos Portugueses: encontro e confronto de memórias'. In: *O Imenso Portugal: Estudos Luso-Amazonicos*. 1ª edição. 400f. 2019.

GOMES, Andreza. 'Memorial da Cabanagem é reaberto para visitação pública'. *Belém.com.br*. Belém, 30 de dezembro de 2019. Editoria. Acessado em 22 de setembro de 2020: bit.ly/2W4TBu8.

GUIMARÃES, Luiz Antônio Valente. *De chegadas e partidas: migrações portuguesas no Pará (1800 - 1850)*. 2016. Tese (doutorado em história) - Faculdade de História, Universidade Federal do Pará.

HANDELMANN, Heinrich. 'História do Brasil'. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, t. 108, v. 162, p. 310-11, 1931.

Instituto Histórico e Geográfico do Pará. Acessado em 18 de set de 2020: bit.ly/3AYe8j0.

MENEZES, Hélio. 'Monumentos públicos de figuras controversas da história deveriam ser retirados? SIM mandar os malditos embora'. *Folha de São Paulo UOL Opinião*, São Paulo 2020. Acessado em 19 de setembro de 2020: bit.ly/3k7lpX7.

Monumentos de Belém. Acessado em 18 de setembro de 2020: bit.ly/3k6KZLY.

RODRIGUES, Randy da Silva. *A Escultura Monumental em Belém do Pará Três Obras e um Percurso Romântico*. 2013. Dissertação (Mestrado em Ciências da Arte e do Patrimônio) - Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa.

ZANIRATO, Silvia Helena. 'Usos sociais do Patrimônio Cultural e Natural'. *Revista Patrimônio e Memória*. UNESP – FCLAs – CEDAP, v. 5, n.1, p. 137-152 - out. 2009.

AS ESTÁTUAS E A HISTÓRIA DA ARTE:
O DEBATE SOBRE VANDALIZAÇÃO
DE MONUMENTOS EM PORTUGAL

*Statues and art history: the debate on the
vandalization of monuments in Portugal*

Mariana Pinto dos Santos

Resumo

Este ensaio debruça-se sobre polémicas recentes e ainda duradouras sobre vandalização e/ou possível desmantelamento ou retirada de esculturas e monumentos, ou reconfiguração de espaços públicos, em Portugal. Embora com vários equívocos, as polémicas tiveram o mérito de promover uma discussão pública sobre persistências coloniais nas cidades portuguesas, em especial em Lisboa. Proponho uma reflexão sobre o lugar que a história da arte, ao questionar o seu próprio papel histórico, ao historicizar o seu objecto e ao analisar os modos de produção artística, pode ocupar nessa discussão. Recorrerei necessariamente a vários artigos de jornais, pois foi aí (com ramificações nas redes sociais), que teve lugar a discussão.

Palavras-chave

estátuas; monumento; história da arte; profanação

Abstract

This essay focuses on recent and still lasting polemics about vandalization and/or possible dismantling or removal of sculptures and monuments, or reconfiguration of public spaces, in Portugal. Although with some misunderstandings, the polemics had the merit of promoting a public discussion on colonial persistence in Portuguese cities, especially in Lisbon. I propose a reflection on the place that art history, by questioning its own historical role, by historicizing its object and by analyzing the modes of artistic production, can occupy in this discussion. I will necessarily resort to several newspaper articles, as it was there (with ramifications on social networks) that the discussion took place.

Keywords

statues; monument; art history; profanation

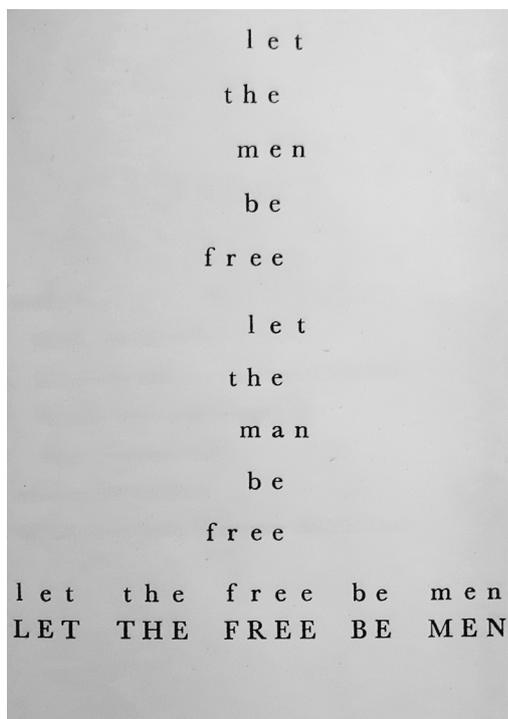


Figura 01

Monumento, E.M. de Melo e Castro, in *Ideogramas*, 1962, Lisboa: Guimaraes Editores, p. 39

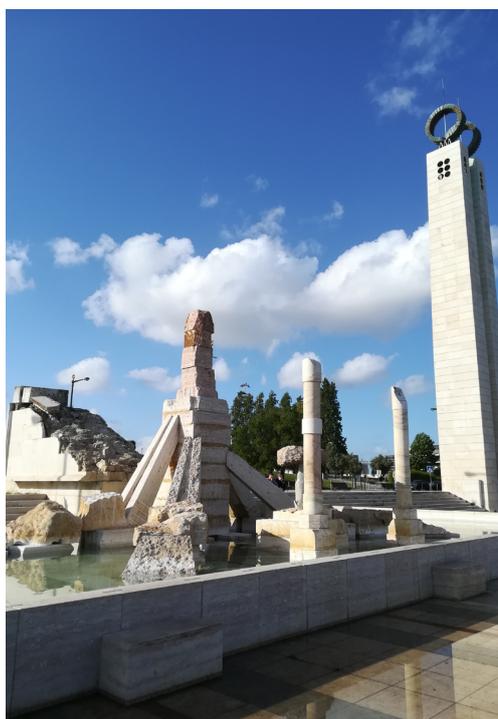


Figura 02

João Cutileiro, *Monumento ao 25 de de Abril*, 1997 (Lisboa, Parque Eduardo VII)

Em 1962 o poeta experimental Ernesto Melo e Castro (1932-2020) incluía no livro *Ideogramas* o poema visual «Monumento». A estrutura, como uma estátua, apresentava um plinto feito de uma frase em

maiúsculas e outra em minúsculas na base, e palavras em minúsculas construindo o «monumento». Neste, as palavras compunham também frases, «Let the men be free» e «let the free be men», jogando também com o plural/singular em *man/men*, que se erguiam visualmente, baralhando a ordem de leitura: de cima para baixo, como numa página, ou de baixo para cima, como do plinto para a estátua?

Em 1962 decorria, desde Fevereiro do ano anterior, a guerra colonial portuguesa, uma tentativa de conter a sublevação de independência nos países africanos administrados por Portugal que duraria até à revolução de Abril de 1974. Este poema erguia-se assim contra a guerra enquanto agente disruptor da função monumental habitual: não para celebrar o Estado, a nação e os seus símbolos, mas para os contestar. Nesse sentido, é um anti-monumento que subverte a linguagem monumental ao colocá-la à escala de uma página de um livro, ao usar palavras em vez de pedra ou bronze, e ao dar voz ao «monumento», provocando sentidos nas palavras que o erguem. «Deixem os homens ser livres» e «deixem os livres ser homens» são invectivas que tanto se referem aos homens portugueses na guerra como aos homens africanos na guerra; tanto se referem aos homens agrilhoados pela ditadura na metrópole, como aos homens agrilhoados por séculos de dominação, de escravatura e depois trabalho forçado, mesmo depois de «libertos»; são por isso invectivas que contêm em si a história da ditadura e a história colonial. Por outro lado, a estrutura monumental replicada no papel acentua o carácter fálico de todo o monumento em geral, mostrando que a história é feita e contada por homens celebrados em objectos colocados em praças e ruas que sinalizam

o domínio do género masculino nos feitos da história. Mas também são os homens que, regra geral, são chamados a combater e tombam, muitas vezes anónimos, na guerra. O género masculino é ainda mais sublinhado porque o anti-monumento persiste em referir-se ao homem, aos homens (*man/men*), mesmo que seja para exigir a sua libertação.

Em 1997 uma outra escultura pública era erguida em Lisboa assumindo-se como monumento fálico e causando por isso alguma polémica. Tratava-se do *Monumento ao 25 de Abril*, uma evocação da revolução que fez cair a ditadura em Portugal em 1974, por João Cutileiro (1937-2021). Blocos de mármore articulam-se uns em cima dos outros desenhando um falo, num exemplo da forma de trabalhar habitual neste escultor, que consistia em compor as obras como assemblages de pedras, assumindo as suas obras um carácter inacabado que expõe a rudeza da pedra e a dificuldade em dar-lhe forma. A escultura sem plinto apresenta ainda um cravo em mármore, símbolo da revolução de Abril, e é, simultaneamente, uma fonte, o que contribui para a leitura da revolução enquanto ejaculação, mas também fluidez, criação, fertilidade — à semelhança da função celebratória de vários monumentos pré-históricos, pré-clássicos e clássicos. Mais uma vez temos um anti-monumento, mas o orgasmo revolucionário é masculino, tal como a revolução foi feita no masculino: por militares cuja consciência política muito se deveu precisamente à recusa da guerra colonial.

Tiago Baptista já referiu como a escultura de João Cutileiro, mais do que afrontar a iconografia da ditadura de Oliveira Salazar, recusa a própria ideia de monumento e reflecte sobre as próprias possibilidades

de a escultura poder representar uma revolução (BAPTISTA, 2015, p. 173-184). Conclui ainda que este monumento não é uma forma alternativa de representar a revolução portuguesa, mas uma forma adequada para representar qualquer revolução porque a exhibe como «o terreno por excelência do indeterminado», do «indecidível», para o qual contribui o ar inacabado, como uma ruína ou estaleiro de construção (BAPTISTA, 2015, p. 177, 184). Pode ainda acrescentar-se que, ao estar localizada no topo do Parque Eduardo VII em Lisboa¹, obra da autoria do arquitecto Keil do Amaral (1910-1975) inaugurada em 1945 e exemplo maior de arquitectura de um regime totalitário, ainda por cima junto de duas colunas que são os elementos mais notórios dessa arquitectura, a escultura-falo de Cutileiro monumentaliza a profanação do monumento oficial. Ou seja, monumentaliza a vandalização, que muitas vezes se faz com *grafitti* recorrendo a vocabulário ou iconografia obscena, frequentemente desenhando falos. Assim o seu carácter anti-monumental está também no facto de utilizar numa escultura oficial o vocabulário da vandalização. Estes dois «anti-monumentos» servem de introdução a discussões que tiveram lugar recentemente em Portugal a propósito de outros monumentos com os quais os dois exemplos contrastam de forma evidente.

Ainda antes dos acontecimentos mais recentes noutros locais, como a retirada da estátua de 1895 do negreiro e filantropo do século

1. Foi também o local da Exposição Histórica da Ocupação, em 1937, uma exposição que celebrava o colonialismo português, na qual o regime de Salazar investiu enormemente, tal como acontecera na Primeira Exposição Colonial, no Porto, de 1934, e depois na Exposição do Mundo Português em Lisboa, em 1940 (BETHENCOURT, 1999).

XVII Edward Colston em Bristol a 7 de Junho de 2020, da vandalização e consequente retirada da estátua de Leopoldo II da Bélgica também na mesma altura, dos *graffiti* na estátua de Winston Churchill em Londres, ou a destruição ou vandalização de estátuas de figuras da Confederação nos EUA na sequência do assassinato de George Floyd (25 Maio 2020), ou o derrube das estátuas de Victor Schoelcher por um grupo de mulheres na Martinica a 22 de Maio de 2020 (VÉRGES, 2020)², surgiu uma polémica em Portugal com a inauguração, em 2017, de uma estátua ao Padre António Vieira (Lisboa, 1608 - Baía, 1697), jesuíta que viveu no Brasil desde os 6 anos, envolvido na missão de evangelização dos nativos do Brasil no século XVII e que escreveu sermões reconhecidos como obra de enorme importância da literatura lusófona. Depois disso, e a par das polémicas noutros países, relacionadas com o movimento Black Lives Matter e em reacção à ascensão generalizada de manifestações e discursos de ódio racistas e nacionalistas, uma vandalização dessa estátua reavivou a polémica e emergiram outras a propósito de alguns monumentos, esculturas públicas, e da configuração e nomenclatura urbanística em Portugal (em particular, em Lisboa). Tanto no caso português como noutros, a contestação ao que os monumentos celebram no espaço público não é nova, mas ressurgiu agora com novos contornos, quer por reagir a uma reconfiguração política em curso, quer porque surge depois de uma implementação mais generalizada de uma consciência pós-colonial ou de-

2. Conforme relata VÉRGES, 2020, no dia 22 de Maio de 1848, as pessoas escravizadas da Martinica não esperaram o comissário enviado de França que assinaria o decreto da sua libertação, recusando receber de um enviado francês a liberdade que haviam conquistado.

colonial em alguns sectores da sociedade (e à reacção frequentemente agressiva a essa consciência por parte de outros). No caso português há, por um lado, uma situação comum a outros países ex-colonialistas, por outro há situações diversas entre si e contornos específicos relacionados com a posição periférica e subalterna do país no contexto europeu. Vejamos os casos recentes.

Vieira



Figura 03

Marco Fidalgo, *Padre António Vieira*, Largo Trindade Coelho, Lisboa, 2017

O caso da estátua de Padre António Vieira inaugurada em Lisboa em 2017, no Largo Trindade Coelho (conhecido como Largo da Misericórdia), tem algumas particularidades que relevam do facto de ser uma obra pública muito recente com o fim de celebrar uma figura religiosa e literária. A encomenda partiu de um protocolo da Santa Casa da Misericórdia, com sede no mesmo Largo, com a Câmara Municipal de Lisboa (CML). Na inauguração a 22 de Junho estavam o Presidente da Câmara de Lisboa, Fernando Medina, o provedor da Santa Casa, Pedro Santana Lopes (ex-autarca e ex-primeiro-ministro), o cardeal patriarca de Lisboa Manuel Clemente, o padre José Frazão Correia da Companhia de Jesus e o padre António Vaz Pinto. A escultura foi abençoada pelo cardeal e Fernando Medina declarou que a CML cumpria «a sua obrigação com a História», e acrescentou que a escultura é «uma obra particularmente bonita, que honra muito» o Largo Trindade Coelho e a memória do padre António Vieira³.

A obra em causa, do escultor Marco Fidalgo, ganhou o concurso público lançado em 2016, com o júri presidido por Eduarda Napoleão, representante da Santa Casa, e constituído pelo padre António Vaz Pinto em representação da Companhia de Jesus, do escultor António Vidiagal, representante da Academia Nacional de Belas-Artes, da arquitecta Ana Silva Dias pela Câmara Municipal de Lisboa, e da curadora Adelaide Ginga em representação da Direcção-Geral do Património Cultural (DGPC) (SALEMA, 2020a). Nenhuma das propostas a concurso agradou ao júri, mas decidiram avançar com um vencedor que declararam cum-

3. Declarações disponíveis no site da CML: bit.ly/3D0dH9V.

pir o objectivo. O projecto vencedor retrata Vieira de pé, de sotaina, erguendo uma cruz, com três crianças ameríndias semi-nuas a seus pés, uma delas ajoelhada. No plinto pode ler-se «jesuíta, pregador, político, diplomata, defensor dos índios e dos direitos humanos, lutador contra a inquisição», um resumo considerado redutor e apologético pelo historiador Nuno Monteiro (citado na notícia do *Público* assinada por Isabel Salema, de 17 de Julho de 2020).

Quando entrevistado, o escultor relativamente desconhecido e autor de uma obra formalmente muito diferente da proposta que levou a concurso (aliás, não inclui a obra em questão no seu portfólio online), mostrou incompreensão pela reacções negativas e pela polémica, afirmando que a mensagem que queria passar era «a representação de Vieira e uma das suas grandes causas, a defesa dos direitos dos povos indígenas» (SALEMA, 2020b). E acrescentou, numa frase que quase passa despercebida: «As condições apresentadas pareceram-me justas e adequadas, o que por si só se apresenta raro neste país. Eu e a grande maioria dos artistas em Portugal temos inevitavelmente de procurar trabalho que nos permita também sobreviver.» Esta frase leva a entender que o artista deliberadamente optou por uma proposta formal que se adequava ao expectável num concurso para estatuária pública, e que este era um trabalho para «sobreviver». Para além de constatar a precariedade e dificuldades dos artistas, esta declaração levanta dúvidas sobre os processos e os critérios da CML para aprovação e implementação de arte pública na cidade (situação transversal a sucessivas presi-

dências da CML). Sabendo-se que não há qualquer comissão designada para ser consultada nestes casos, presume-se que não haja critérios ou regras uniformes alvo de prévia reflexão.

Alguns membros do júri defenderam a repetição do concurso, mas a Santa Casa da Misericórdia alegou não haver condições para o fazer, e foi escolhida a proposta com a votação menos baixa. Sublinhe-se que as razões para a votação baixa se prenderam com questões meramente formais, e não iconográficas. O júri foi cego à possível leitura ofensiva que a iconografia do conjunto escultórico poderia trazer.

Em Outubro de 2017 foi convocada uma acção pacífica de protesto junto da estátua, que previa depositar flores, velas e poemas, sob o mote «Descolonizando o Padre António Vieira». Na convocatória lia-se: «Não aceitamos essa estátua. Com a colaboração da Igreja, mais de seis milhões de africanos foram escravizados pelos portugueses no tráfico transatlântico. Padre António Vieira era um escravagista selectivo. A colonização portuguesa no final do século XVI já tinha dizimado 90% da população indígena. A evangelização jesuíta foi a maior responsável pelo etnocídio ameríndio.» (LOPES, 2020). A manifestação seria impedida por uma concentração neo-nazi com bandeiras de Portugal a guardar a estátua (FERREIRA, LOURO, 2017). Nas redes sociais apelou-se, já em 2018, ao depositar de cravos vermelhos (recorde-se que é a flor da revolução de Abril de 1974, que pôs fim à Guerra Colonial) aos pés da estátua. Mas seria em Junho de 2020, que uma vandalização, enquadrada nos movimentos internacionais de contestação de monumentos no contexto Black Lives Matter, fez correr mais tinta nos jornais. No peito

das crianças ameríndias foram pintados corações vermelhos, a cara de Vieira foi coberta de vermelho, e no plinto, também a vermelho, escreveu-se a palavra “DESCOLONIZA”.



Figura 04

Estátua do Padre António Vieira vandalizada em Junho de 2020.

Foi imediatamente limpa pela CML, que escreveu no seu twitter «Todos os actos de vandalismo contra o património colectivo da cidade são inadmissíveis».

As intervenções nos jornais e o carácter dos protestos focaram-se maioritariamente na defesa ou na crítica da figura de Padre António Vieira. Não me debruçarei em pormenor sobre esse debate, apenas menciono alguns exemplos que resumem o teor do mesmo. A 15 de Junho o Presidente da República Marcelo Rebelo de Sousa classificava a vandalização da estátua de Padre António Vieira como «verdadeiramente imbecil». Segundo as suas palavras, Padre António Vieira, «lutou pela independência, foi um grande diplomata, foi um homem progressista para aquela altura, perseguido pelos colonos portugueses no Brasil, perseguido pela corte, a certa altura, perseguido pela Inquisição. [...] Foi um homem dos maiores escritores portugueses, foi o maior orador português. Portanto, para a sua época, este homem, que era um visionário, ser considerado um exemplo do que se quer destruir e demolir de memória, de testemunho da nossa História, é uma coisa imbecil, verdadeiramente imbecil.» (LUSA, BORGES, 2020). O jornal *Público* faz uma reportagem mais longa, entrevistando e citando historiadores e peritos na obra de Padre António Vieira, nomeadamente José Eduardo Franco (LOPES, 2020), responsável pela edição mais recente das suas obras, que descreve Vieira em tensão entre a vocação evangelizadora crítica, por via dos seus sermões, dos poderes instituídos e da exploração e extermínio dos nativos, e a sua fidelidade à Coroa Portuguesa e à própria Companhia de Jesus. Vieira preconiza a igualdade dos homens perante Deus e lutou pela libertação dos ameríndios, com excepções: poderiam ser escravizados em “guerra justa” ou se impedissem a pregação do Evangelho. Por outro lado, dada a dependência económica da Coroa e

da própria Companhia de Jesus do trabalho escravo, nunca defendeu o fim da escravatura. O historiador afirma que a sociedade ideal para Vieira seria sem escravatura, e não terá deixado de pregar pelo tratamento humano das pessoas escravizadas, mas não era possível passar sem ela para manter o poder do Estado e o poder da Companhia de Jesus. Portanto, as suas tomadas de posição dizem respeito à preocupação por manter condições de Evangelização. A peça jornalística cita ainda a investigadora Maria do Rosário Pimentel no seu texto *Vieira e a Escravatura: 'Cativeiro Temporal' e 'Liberdade Eterna'*: «Como poderia o pregador pôr directamente em causa a mão-de-obra escrava, base da economia colonial? Como poderia ir contra o discurso oficial, sem ser de forma ambígua? Como poderia a missão evangélica concretizar-se sem a ajuda da autoridade civil e pondo em causa o próprio sistema colonial? Não era com o rendimento daqueles 'açúcares livres de direitos', resultante do trabalho do africano, que os missionários custeavam o seu trabalho, salvavam a alma do índio, vestiam e curavam o seu corpo, ensinavam a utilizar ferramentas? Não era com a escravidão que o africano resgatava a sua alma juntamente com a do índio das missões? Isto é, não servia a escravidão o fim último da libertação do índio e do negro?»

O historiador Pedro Cardim faz um resumo exaustivo das posições e vida do Padre António Vieira (CARDIM, 2020), indicando o seu papel na defesa de povos indígenas e denúncia de abusos, mas também na forma violenta da evangelização de que fez parte, com deslocação dos nativos para aldeias criadas para o efeito, nas quais eram forçados a trabalhar a troco de nada ou de pagamento miserável, sendo também

forçados a trabalhar nas propriedades dos colonos e a lutar contra inimigos dos portugueses. Vieira defendeu ainda a violência sobre os que recusassem o catolicismo. Pedro Cardim considera-o uma figura muito rica do ponto de vista histórico e literário, mas considera abusivo apresentá-lo como defensor dos direitos humanos, uma «ideia desfasada dos quadros mentais da época». Ou seja, os que defendem que não se pode julgar a defesa da escravatura no passado com os olhos de hoje, são os que atribuem um juízo moral positivo à acção de Padre António Vieira também com os olhos de hoje. Mas o ponto que gostaria de destacar do texto de Pedro Cardim é o que refere que «as autoridades coloniais trataram [os indígenas que foram submetidos pelos portugueses] como *miserabile personae*, como uma espécie de crianças ou de pessoas desprovidas de autonomia e de autossuficiência. Foram vistos como seres que careciam da tutela dos colonizadores, acabando por ser reduzidos a uma condição de menoridade, cívica, jurídica e política.»

Muitos outros artigos foram escritos em Junho e Julho de 2020 sobre a figura e o papel de Vieira, sobretudo na linha da intervenção citada do Presidente da República, mas poucos sobre a iconografia da estátua. Só dois textos o fizeram, um de forma superficial, e outro centrado-se verdadeiramente nessa questão.

A historiadora da arte Maria Isabel Roque identificou a fonte iconográfica para a escultura de Marco Fidalgo: a gravura de Carlo Grandi (1729-1767) de 1742 publicada no livro *Vida do Apostólico Padre Antonio Vieira*, do Padre André de Barros. A autora descreve a imagem e refere que a representação é convencional e que serviria de propaganda à

evangelização dos índios. Nada mais é explorado e o seu texto foca-se em seguida na defesa de Vieira citando os seus sermões para provar o seu humanismo e crítica social.



Figura 05

Gravura de Carlo Grandi in *Vida do apostólico Padre Antonio Vieira*, do Padre André Barros, SJ, 1746

Foi a historiadora Ângela Barreto Xavier quem se propôs abordar a estátua erguida do ponto de vista iconográfico mais consequente, embora «criticando abertamente» a sua vandalização (XAVIER, 2020). Ângela Barreto Xavier recupera Erwin Panofsky e os seus níveis de leitura iconográfica (PANOVSKY, 1982 [1939/1967]), significado temático primário ou natural, significado secundário ou convencional e significado intrínseco ou conteúdo. O primeiro significado será o de identificar um homem vestido

de padre com três crianças semi-nuas a seus pés. O segundo passa pela identificação das figuras representadas, as crianças ameríndias e o Padre Antônio Vieira, e pode ainda relacionar com a gravura que lhe serviu de base, notando a substituição dos dois índios adultos agachados por três crianças. A autora considera que a gravura representa um índio e um africano, mas parece mais plausível que o artista italiano tenha representado os dois índios enquanto africanos, numa generalização da figuração do Outro no modelo que provavelmente conhecia melhor.

O terceiro, o significado intrínseco, teria sido o que desencadeara a contestação. Para a autora, esse significado seria ofensivo e patriótico para detractores e defensores da estátua respectivamente, uma vez que nela está representada uma visão benigna do colonialismo português, por intermédio da figura do Padre Antônio Vieira, apresentado como protector das crianças e defensor dos direitos humanos. Assim, Marco Fidalgo, quando reclama que o seu objectivo era proclamar hoje, como ontem o fizera Vieira, a defesa dos ameríndios, incorre na narrativa colonialista com antecedentes no século XIX e reiterada durante o Estado Novo, promotora da imagem de uma colonização de cariz humano, que levaria os valores civilizacionais aos povos colonizados, numa missão primeiro evangelizadora, depois científica e humanitária⁴. Estas ideias pertencem a um ideário luso-tropicalista teorizado por Gilberto Freyre, e aproveitado

4. Discuti já amplamente este assunto, recorrendo a vários historiadores que se debruçaram sobre ele, e relacionando-o com a historiografia da arte portuguesa (PINTO DOS SANTOS, 2019, 2020). Ver também JERÓNIMO, 2009, e, para a retórica da missão civilizadora do colonialismo francês, CONSTANTINI, 2008.

para a narrativa colonial do Estado Novo pós- Segunda Guerra Mundial para responder às pressões internacionais para a descolonização (veja-se a este propósito, entre outros, CASTELO, 1998; e VALE DE ALMEIDA, 2000).

Ângela Barreto Xavier refere ainda que a estátua apresenta uma ideologia vigente nos séculos XVI a XVIII e que via os outros colonizados como atrasados, civilizacional e intelectualmente, ou como crianças, ideologia reforçada pela opção de representar literalmente crianças sob a cruz de Vieira. O escultor, ao representar os ameríndios como crianças, reforça, por certo não intencionalmente, a visão destas populações como selvagens e primitivas (*miserabile personae* como indicou Pedro Cardim), as quais a evangelização associada à colonização tinha o dever de educar, domar e tutelar.

Embora o modelo Panofskiano tenha sido entretanto largamente criticado, ele não deixa de ser útil para este caso concreto. A escultura de 2017 recupera a estrutura piramidal da gravura do século XVIII, reforçando a hierarquia e a dominação por via da evangelização. Acresce a isto que a representação naturalista remete para um imaginário de estatuária oficial do século XIX e primeira metade do século XX que associa mais ainda a obra a um passado colonialista. É, por isso, inaceitável no século XXI. Mas o que a torna inaceitável é a combinação destes factores, pois há numerosos exemplos de estatuária pública recente de fraco interesse artístico que não levantam polémica. Não é a mera questão formal o que move a contestação. Se o Padre António Vieira tivesse sido representado numa linguagem formal equivalente, mas com outra iconografia (lendo, ou escrevendo, ou mesmo proferindo um sermão),

nenhum protesto teria vindo a público. A questão não está, por isso, em ser boa ou má arte, mas na iconografia, a qual esteve ausente da reflexão e deliberação do júri que aprovou a construção do monumento, e cujas reservas diziam respeito apenas a questões formais.

A história da arte, enquanto disciplina que muito contribuiu para o reforço de mitologias nacionais e para uma narrativa eurocêntrica, tem o dever de participar nestes debates convocando a interdisciplinaridade e as ferramentas da própria disciplina para contribuir para a compreensão, contextualização e diferenciação de actos de vandalização como os que tiveram lugar em Lisboa, mas também noutros países.

Este é um debate transnacional, tal como o mito das vantagens da colonização ultrapassa fronteiras e cronologias: um artigo recente de Perry Anderson sobre a construção da União Europeia, foca-se sobre o filósofo e historiador holandês Luuk van Middelaar, uma das figuras mais influentes nos bastidores do projecto europeu. Perry Anderson conta que, num livro de 1993, Middlelaar reclama o papel modernizador da colonização, que se sobrepôs, segundo ele, a todos os crimes coloniais; Middelaar fazia um comentário à guerra dos EUA contra o Afeganistão, cujo objectivo, escreveu, seria trazer aquele país para a modernidade. E para tal recuperou o poema de 1899 de Rudyard Kipling, a propósito da guerra entre os EUA e as Filipinas, *The White Man's Burden*, um hino à colonização, apresentada como vocação altruísta do homem branco para espalhar civilização. Segundo Middlelaar, «estamos pacientemente à espera por um Kipling dos dias de hoje que se aperceba que são os modernos, não os brancos, que têm hoje uma missão histórica mundial:

alguém que cante orgulhosamente e sem vergonha em louvor do Fardo do Homem Moderno» (ANDERSON, 2020). Boaventura de Sousa Santos, num artigo publicado por altura do assassinato de Marielle Franco e a ela dedicado, fala do «colonialismo insidioso» que permanece, insidioso porque persiste a par da defesa dos direitos humanos, da igualdade e num quadro anti-colonial. Dá um exemplo de um artigo aceite na revista *Third World Quarterly*, da autoria de Bruce Gilley, com o título «Em defesa do colonialismo» e em cujo resumo o autor escrevia: «[...] o colonialismo ocidental foi, em regra, tanto objectivamente benéfico como subjectivamente legítimo na maior parte dos lugares onde ocorreu. Em geral, os países que abraçaram a sua herança colonial tiveram mais êxito do que aqueles que a desprezaram. A ideologia anticolonial impôs graves prejuízos aos povos a ela sujeitos e continua a impedir, em muitos lugares, um desenvolvimento sustentado e um encontro produtivo com a modernidade.» (citado por SOUSA SANTOS, 2018). Estes exemplos demonstram o quanto a permanência de símbolos e toponímia nas cidades europeias com a mesma vocação celebratória com que foram erigidos no passado vai a par da persistência de um eurocentrismo onde permanece uma estrutura colonizadora/civilizadora, agora chamada de «modernizadora», e o quanto ela está na base do enquadramento e justificação de acções económicas e/ou bélicas no presente.

O facto de a estátua de Vieira ter sido erguida em 2017 fez com que se tornasse um monumento-charneira, um ponto de saturação que levou a um processo de consciencialização de que há muito se convive com a função celebratória de monumentos erguidos ao que não é mais

susceptível de se celebrar. As reacções em defesa do monumento são um sintoma da naturalização desse convívio, da dificuldade em questioná-lo e da dificuldade numa leitura iconográfica para lá da mera identificação do representado.

Voltarei a esta reflexão adiante, mas antes abordarei brevemente uma segunda polémica recente.

O «Padrão do Desconhecimento»

Em Fevereiro de 2021, um deputado do Partido Socialista, Ascenso Simões, escreveu um artigo polémico em que afirmava que o Padrão dos Descobrimentos na Praça do Império, em Belém, deveria ter sido destruído depois da revolução do 25 de Abril (SIMÕES, 2021). O seu artigo veio na sequência de mais dois acontecimentos. Um diz respeito à intenção, desde 2014, da CML reconfigurar os jardins da Praça do Império (designação que também precisaria de revisão) o que inclui retirar arbustos de buxo que desenham brasões florais das capitais de distrito, das ilhas e ex-colónias⁵. Uma petição reuniu, no início de 2021, milhares de assinaturas contra essa intervenção de jardinagem para remoção de brasões florais (PINCHA, 2021). O outro acontecimento foi o voto de pesar do Presidente da República e do Governo (do partido do deputado) pela morte do tenente-coronel Marcelino da Mata, da Guiné-Bissau, mi-

5. Francisco Bethencourt mostrou como essa disposição dava a imagem de «uma uniformidade de estatuto das capitais de distrito do continente e ilhas com as chamadas ‘províncias ultramarinas’. A ausência de hierarquia, sublinhada pela sucessão alfabética [...], postulava uma ordem igualitária que só funcionava ao nível da retórica do regime.» (BETHENCOURT, 1999, p. 449).

litar que combateu do lado português na guerra colonial, um dos mais condecorados, e um comprovado criminoso de guerra⁶. O deputado manifestava indignação contra estes acontecimentos, falando de como «os regimes totalitários constroem uma história privativa» e como o Padrão era um dos monumentos erguidos para a contar.

Da autoria do arquitecto Cottinelli Telmo (1897-1948) e do escultor Leopoldo de Almeida (1898-1975), o Padrão dos Descobrimentos fora construído com materiais efémeros para a Exposição do Mundo Português de 1940, uma exposição que celebrava os centenários da fundação do país (1139/40) e da restauração da independência face ao domínio espanhol (1640), pretexto para uma celebração nacionalista que reforçava um imaginário imperialista, numa campanha de propaganda da imagem do Estado Novo em plena Segunda Guerra Mundial. Vinte anos depois, em 1960, nas comemorações dos 500 anos da morte do Infante D. Henrique (figura mitificada pela história e literatura e celebrada pelo Estado Novo como primeiro impulsionador dos «descobrimientos»), e uma vez que era a figura na proa da caravela estilizada que representa o monumento, este foi reconstruído em betão e cantaria, tornando-se permanente. As personagens representadas são heróis vários da gesta atlântica, e há vários símbolos nacionais e ins-

6. Na sequência da intervenção do activista anti-racismo português Mamadou Ba, denunciando os crimes de guerra de Marcelino da Mata, uma nova petição com origem na extrema-direita e milhares de assinaturas exigiu a sua expulsão do país. Esta petição deu origem a uma das mais extraordinárias manifestações de solidariedade para com Mamadou Ba, identificada #mamadoufica: emcarneosso.com/.

crições celebratórias⁷. Tem 56 metros de altura e as figuras escultóricas têm 7 metros (a do Infante tem 9 metros). A entrada no edifício faz-se por uma porta encimada por uma gigantesca espada em baixo-relevo que pende sobre quem entra.



Figura 06

Padrão dos Descobrimentos, Lisboa, 1960

Francisco Bethencourt escreveu sobre a encenação em que consiste a zona de Belém em Lisboa (BETHENCOURT, 1999), incluindo os elementos renascentistas do Mosteiro dos Jerónimos e da Torre de Belém, que o autor analisa extensamente na forma como foram locais por ex-

7. No lado esquerdo lê-se «Ao Infante D. Henrique e aos Portugueses que Descobriram os Caminhos do Mar», no lado direito «No V Centenário do Infante D. Henrique 1460-1960».

celência de celebração nacional ao longo do tempo. Desempenharam também um papel na reconfiguração da zona feita pela Exposição do Mundo Português de 1940, que teve um forte papel na «leitura do passado da expansão inscrito no espaço público» (BETHENCOURT, 1999, p. 442). É para essa exposição que se ergue a primeira versão do Padrão dos Descobrimentos e se cria a Praça do Império, incluindo os arranjos de jardinagem com os brasões, e que liga os elementos mais antigos e os do Estado Novo. Embora concebida em 1940, só foi completada em 1963, com a iluminação da fonte onde estão esculpidos os brasões das famílias ligadas à expansão e as divisas reais da dinastia de Avis (BETHENCOURT, 1999, p. 448). Escreve o historiador que «dir-se-ia que a concepção da Praça do Império, restaurada em 1960-63, constituía uma resposta simbólica do Estado Novo ao processo geral de descolonização que se tinha desenvolvido em todo o mundo no pós-guerra, a começar pela Índia. Tratava-se de reafirmar a identidade imperial de Portugal [...]» (*idem*, 1999, p. 448-9). A construção do Padrão dos Descobrimentos em 1960, pouco antes do início da Guerra Colonial, faz parte dessa resposta e mobilizava a memória da própria Exposição de 1940, considerada um dos grandes feitos do regime (*ibidem*, 1999, p. 447).

Elsa Peralta dedicou também vasto estudo à memória no espaço público, designando esta zona da capital como tendo constituído desde o século XIX um «‘complexo de memória’ associado à experiência imperial portuguesa» (PERALTA, 2017, p. 65) e José Neves analisou como essa retórica operou e se transformou em 1998, ano da Exposição Internacio-

nal de Lisboa, ano também dos quinhentos anos da chegada de Vasco da Gama à Índia, figura celebrada no nome da ponte inaugurada pouco antes do início da Expo 98. A exposição, se procurava demarcar-se das exposições do passado, não deixava de celebrar os mesmos heróis, vistos agora como embaixadores da globalização. José Neves afirma ainda que a figura de Gama, celebrada desde o século XIX, encarnava a ideia de história como progresso, tal como a narrativa dos «descobrimientos» (NEVES, 2018, p. 18). Esta narrativa faz parte da que instaura a civilização enquanto desígnio colonial, papel civilizacional em que a arte, a cultura, e, por conseguinte, a arquitectura e estatuária públicas estão presentes (nas ex-colónias várias dessas marcas simbólicas foram removidas).

Uma marca de outra exposição, a Primeira Exposição Colonial que teve lugar no Porto em 1934 — exposição essa que implicou a deslocação de centenas de africanos dos seus países de origem para serem mostrados a milhares de visitantes (muitos de camadas mais pobres da população) num autêntico zoo humano inspirado em exposições análogas (como a de Paris de 1931) —, o monumento ao «Esforço do colonizador», foi colocado na Praça do Império no Porto já em 1984, e tem sido alvo de vandalizações. Este monumento, realizado por Sousa Caldas e Alferes Alberto Ponce de Castro, apresenta figuras-tipo simbolizando o missionário, o comerciante, o agricultor, o militar, o médico e a mulher (em geral), em suma, os europeus portugueses, que «levaram a civilização» a outros lugares. As mãos destes personagens foram pintadas de vermelho em 2018 e foram colocadas inscrições na base, entre elas

«OPRESSOR». A autarquia procedeu à sua limpeza, apelando num comunicado ao respeito pelo património da cidade, «independentemente do juízo de valor que cada um possa fazer do contexto histórico em que actos políticos ou outros tenham ocorrido»⁸.



Figura 07

Monumento ao «esforço colonizador», Praça do Império, Porto, vandalizado em 2018

8. Ver o comunicado da Câmara Municipal do Porto «Monumento da Praça do Império construído em 1934 foi vandalizado», 12 de Junho 2018, no site bit.ly/3xZmzsD.



Figuras 08 e 09

Monumento ao esforço colonizador na Primeira Exposição Colonial, Porto, Palácio de Cristal, 1934

Profanar o senso comum

O historiador da arte português Vítor Serrão escreveu artigos por ocasião da vandalização da estátua do Padre António Vieira e da polémica

mica em torno do Padrão dos Descobrimentos, manifestando-se contra todos os iconoclastas. Escreveu ele que «a violência contra as obras de arte é sempre um acto fascista, sejam quais forem as razões invocadas ou as bandeiras que se desfraldem para o levar à prática» e acrescentou: «Pergunto: não aprendemos nós todos com a História? Parece que não sabemos, mas devíamos saber, que todas as obras de arte (independentemente da sua maior ou menor qualidade estética) são sempre trans-contextuais e, mais!, estão isentas de culpa pelos desmandos da cegueira humana.» (SERRÃO, 2020).

Tenho discordâncias de Vítor Serrão em três pontos: primeiro, o de considerar as obras de arte acima da história; segundo, o daí inferir-se que o historiador da arte está também acima da história, responsável por identificar e zelar pelo valor universal, «trans-contextual» da arte; terceiro, o de colocar toda e qualquer vandalização ao mesmo nível e, ainda, fazer equivaler vandalização e destruição, vendo em ambos actos barbáricos anti-civilizacionais. Se o historiador da arte pode decidir, como admite Vítor Serrão, que «se retirem obras de arte, por razões estéticas ou simbólicas (e quantas o não foram ao longo da História!), resguardadas em museus ou deslocadas da sua função gratulatória primeva» então está a admitir também que nem a arte nem o historiador da arte são neutros. Por «razões estéticas ou simbólicas» porque as obras podem ter sido criadas numa ideologia de violência sobre outros e o historiador pode concordar com a sua remoção porque identifica essa ideologia e *toma posição*. Por outro lado, não é possível fazer equivaler todas as vandalizações e destruições. A vandalização pode ser um

acto de protesto que permite precisamente chamar a atenção para um problema. A destruição de estátuas de ditadores ou das estátuas de figuras da Confederação nos EUA não pode ser posta no mesmo patamar que a destruição dos Budas pelo Daesh nem faz sentido comparar com a hipótese de remoção do retrato de El Greco de um cardeal sinistro da Inquisição espanhola de c. 1600, dois dos exemplos dados por Vítor Serrão. Não pode porque, precisamente, estas obras não são trans-contextuais. Sabe-se como e porque é que os EUA têm mais de setecentos monumentos à Confederação: eles datam dos momentos de combate pelos direitos dos afro-americanos e são produzidos à pressa, em massa, e erguidos, já longe do fim da Guerra Civil Americana, no contexto das leis de segregação racial de Jim Crow do início do século XX. A construção teve forte impulso entre 1920 e 1940 e novamente por altura do movimento dos direitos civis dos anos 1960 (BEST, 2020). O texto de Vítor Serrão vê os monumentos e as obras de arte como sinal de uma «História comum» que liga os seres humanos. Mas esta posição erradica as exclusões, a desigualdade e a violência que demonstram que a história comum é na verdade feita de várias histórias narradas, pensadas, sentidas de forma diversa.

Dizer que a obra de arte tem de ser historicizada não é colocá-la num ponto fixo da história e fechá-la à contemporaneidade, porque a história não é, embora essa visão possa ainda prevalecer, um desfiar linear de acontecimentos nem a narração do progresso. O tempo histórico e a memória colectiva são heterogéneos e complexos, e os objectos do passado agem no presente. Como escreve Francisco Bethencourt, «a

flexibilidade e a mutabilidade da memória colectiva reflectem as diferentes conjunturas políticas, económicas e sociais, pois as formas de conceber o passado estão sempre ligadas à compreensão do presente e à orientação para o futuro. [...] A memória colectiva [...] não funciona por acumulação linear de experiências (que aliás não são as mesmas para toda a população), mas sustenta-se e reorganiza-se através de processos de esquecimento e de recuperação [...]» (*opus cit.*, 1999, p. 480).

Num texto em resposta à polémica do Padrão, Vítor Serrão propôs uma «carta de direitos e deveres do património histórico-cultural português» com «princípios civilizacionais» (SERRÃO, 2021)⁹. Nessa lista, um ponto em particular resume o problema desta visão sobre os monumentos: «Os monumentos e obras de arte têm direito a dar cumprimento às suas mais-valias históricas, estéticas, pedagógicas e sociais que, tal como ontem, continuarão sempre operativas.» Porém, os desígnios originais dos monumentos não são eternamente operativos. Como escreve Silvina Rodrigues Lopes: «Não é fácil escapar ao fetichismo do património, carregado com o peso da História, isto é, de sucessivas imposições apresentadas como consensuais. Por isso, é essencial aprender/ensinar que tudo está sujeito a interpretação, aprender a estar disponível

9. A carta viria a ser formalizada e subscrita por várias entidades: ICOM-Portugal, AAP, APOM, GEOTA, associações dos Amigos dos Castelos, Portuguesa de Arqueologia Industrial, de Defesa do Património de Sintra, dos Historiadores da Arte, pela Associação Portuguesa para o Património Industrial/TICCIH-Portugal, pelo Círculo Dr. José de Figueiredo, pela Associação Portuguesa de Bibliotecários, Arquivistas, Profissionais da Informação e Documentação (BAD), pelo Fórum Cidadania Lx e Fórum de Conservadores-restauradores, pelo GECORPA, pelos Ofícios do Património e da Reabilitação Urbana (OPRURB) e pela Associação Portuguesa de Turismo Cultural (PROGESTUR).

para o desconhecido, afirmar o futuro em aberto. Não basta conhecer os factos, que não encerram em si qualquer ensino, é preciso escolher, instaurar e reinstaurar perspectivas.» (RODRIGUES LOPES, 2021, p. 127).

Na introdução ao livro que co-organizaram *Cidade e Império. Dinâmicas Coloniais e reconfigurações pós-coloniais*, Nuno Domingos e Elsa Peralta escreveram: «Muitos dos caminhos criados no tempo colonial desembocaram na Lisboa colonial. [...] Como em outras ex-metrópoles, também em Portugal as relações de dominação e exploração estabelecidas sob o colonialismo determinaram a natureza de migrações pós-independências: ou seja, quem se estabeleceu na cidade contemporânea, como essas pessoas foram integradas no mercado de trabalho, e em que condições vivem? Se a língua se tornou num mecanismo de aproximação, de um recurso operativo no quotidiano, é verdade que as diferenças nacionais, as características fenotípicas, o grau de educação e a pertença de classe recriaram na antiga metrópole situações de discriminação.» (DOMINGOS, PERALTA, 2013, p. XXXIII-IV). Quando nos espaços do quotidiano na cidade permanecem os monumentos e toponímia da configuração do passado ditatorial que celebram o império e as colónias, não só essa celebração anacrónica é um mecanismo de discriminação como «sustenta as aceções do senso comum sobre o passado imperial português até aos dias de hoje» (*idem*, XXVII).¹⁰

10. Essas aceções foram as que, levadas ao extremo, resultaram no assassinato à queima-roupa do actor português afrodescendente, Bruno Candé, por um ex-combatente na guerra colonial, a 25 de Julho de 2020.

Jacques Rancière, ao reflectir sobre a «imagem intolerável», diz que a imagem se enquadra num senso comum, isto é, a visibilidade da imagem é partilhada por todos e as suas significações também são partilháveis. Podemos falar destes monumentos como imagens e vê-los, como Rancière, enquanto ficções que constituem sentidos comuns. Podemos também historicizá-las, isto é, podemos analisar que tipo de senso comum é construído pela imagem, ou pelo monumento, ou pela configuração e toponímia urbanas: «É saber que tipo de humanos a imagem nos mostra e a que tipo de humanos ela é destinada, que tipo de olhar e de consideração é criado por essa ficção.» (RANCIÈRE, 2010 [2008], p. 150).

A quem falam estes monumentos? Essa é a pergunta que, perante o derrube e vandalização de estátuas no Reino Unido, fez o Presidente da Câmara de Londres, Sadiq Khan: «A diversidade da nossa capital é a nossa maior força, mas as nossas estátuas, nomes de ruas e espaços públicos reflectem uma época passada. É uma verdade desconfortável que a nossa nação e cidade devam grande parte da sua riqueza ao seu papel no tráfico de escravos e, embora isso se reflecta nos nossos espaços públicos, a contribuição de muitas das nossas comunidades para a vida na nossa capital tenha sido intencionalmente ignorada. Isso não pode continuar.» (citado em LUSA, BARATA, 2020). E na sua conta twitter anunciava a 9 de Junho de 2020 a criação de uma comissão para rever e melhorar a diversidade das marcas urbanas em Londres, defendendo comemorar a diversidade, o que implica questionar que legados estão a ser celebrados. A «obrigação com a história» foi aqui entendida não como a preservação acrítica dos símbolos do passado, mas a sua discussão e a sua possível

dessacralização (que pode incluir remoção ou não). A pergunta seguinte é, por isso: a quem queremos que falemos estes monumentos? Como escreveu Françoise Vergès: «As estátuas não contam a história, são antes o resultado de escolhas políticas que atestam quem o poder valoriza, assim como a memória que querem encenar. Revelam decisões que impõem na paisagem pública certas narrativas, certas figuras, uma certa estética. Nada disto é neutro.» (VERGÈS, 2020).

Como já foi referido, a história da arte deve ter um papel activo e crítico neste debate, não para uniformizar todos os actos de protesto ou mesmo de vandalização, não para proclamar o universalismo da arte ou a sua atemporalidade histórica ou a eternidade dos desígnios com que foi criada, não para sacralizar a arte e os monumentos, mas precisamente para os devolver à história. No seu texto *Elogio da Profanação*, Giorgio Agamben fala da etimologia de «consagrar», que significaria tornar sagrado, colocar as coisas numa esfera separada dos homens, religiosa, destinada apenas aos deuses. Profanar, por oposição, será devolver ao uso dos homens. (AGAMBEN, 2006 [2005], p. 103 e ss.). E, no seu estudo etimológico habitual, prossegue, explicando que *religio*, de onde deriva a palavra «religião», não significa a ligação entre homens e deuses, mas precisamente a sua separação. Virá de *relegare*, dizendo respeito às leis a observar para respeitar a separação entre homens e deuses. Por isso, acrescenta, à religião não se opõe a descrença, mas sim a «negligência» das regras em que assenta a separação: «Profanar significa: abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência que ignora a separação, ou melhor, faz dela uso particular.» (*idem*, p. 106). O exemplo é o jogo ou a forma lúdica como a criança pode

brincar com não importa o quê, dessacralizando ou consagrando a tesouro qualquer objecto (exemplo este que Agamben deve a Walter Benjamin). Muitos jogos, refere, provêm de ritos outrora sagrados. «O jogo liberta e afasta a humanidade da esfera do sagrado mas sem a abolir pura e simplesmente» (*ibidem*, p. 107). A profanação, assim, «desactiva os dispositivos do poder e restitui ao uso comum os espaços que aquele tinha conquistado». (*opus cit.*, p. 110). É esta profanação que a história e a história da arte têm de contemplar como parte constituinte da sua própria história e da construção dos seus objectos enquanto agentes na criação de sentidos comuns. A profanação desactiva a função celebratória. No caso da estátua do padre António Vieira, como vários notaram, os corações desenhados nas crianças ameríndias representadas tornavam-nas protagonistas do monumento (e não mais o Padre António Vieira). No caso do monumento «ao esforço colonizador» na cidade do Porto, manchar as mãos de vermelho dos que representam os «colonizadores» é um gesto significativo, que deve ser tido em conta pela autarquia para remover o monumento ou intervir no monumento de forma a que ele fale do que podemos entender hoje por essa ideia de «esforço colonizador»¹¹.

Tal como nos mostram os anti-monumentos de Ernesto de Melo e Castro e João Cutileiro mencionados na abertura deste texto, a profana-

11. O programa da Galeria Municipal do Porto *Um Elefante no Palácio de Cristal*, que apresenta um programa público a partir de Maio de 2021 sobre a *Primeira Exposição Colonial Portuguesa*, que se realizou em 1934 nos Jardins do Palácio de Cristal, a cargo de três curadores e um coletivo artístico — Alexandra Balona, Melissa Rodrigues e Nuno Coelho com InterStruct Collective — é um passo importante na reflexão necessária sobre essa exposição e os vestígios simbólicos que deixou na cidade. Link para o programa: bit.ly/2XHb8JK.

ção lúdica pode também ser arte e até pode fazer parte de uma política urbana, sem implicar destruições. A preservação do que existiu também é importante para não apagar os traços urbanos da colonização que permitam uma memória crítica, mas não é aceitável que a continue a celebrar. Nesse sentido, há uma política ecológica que pode ser tida em conta, tal como defendem os arquitectos vencedores do prémio Pritzker, Jean-Philippe Vassal e Anne Lacaton, que preconizam uma arquitectura que aproveite recursos pré-existentes e use o mínimo de intervenção para alterar espaços (WAINWRIGHT, 2021). O mote é transformar, não demolir ou destruir. O caso do Padrão dos Descobrimentos é notório, porque não é apenas um monumento escultórico, é um edifício com valor de uso, adaptado em 1985 pelo arquitecto Fernando Ramalho que o dotou de um miradouro, salas de exposição e um auditório¹². Foi já alvo de transformação no interior, usado para exposições que contestam a sua função monumental (nele se mostraram, por exemplo, as exposições *Racismo e Cidadania* em 2017 e *Contar Áfricas* em 2019), e nele oferece-se ainda a possibilidade de visionamento de um documentário sobre o próprio monumento e seu contexto histórico (*A Construção de um Símbolo*, realizado por Edgar Medina). No entanto, a maioria dos visitantes apenas visita o miradouro¹³ e a esmagadora maioria dos habitantes ou visitantes da zona não chega a entrar, pelo que a celebração dos chamados «descobrimientos» continua intocável. Artistas como Kiluanji Kia Henda (*A Descoberta*,

12. Ver bit.ly/2WbBEKg.

13. Segundo informação recolhida na bilheteira do Padrão dos Descobrimentos em 29 de Março de 2019.

2007) ou Isabel Brisson (*Ditas e Desdidas da Estatuária Lisbonense*, Teatro do Bairro Alto, 2020)¹⁴ trabalharam já uma possibilidade de profanação do monumento. O primeiro, através de uma fotografia encenada, na qual jovens afro-descendentes da periferia de Lisboa se colocam ao longo de um dos lados do monumento, contrastando a cor da sua pele com a pedra branca e a sua escala com as enormes esculturas de figuras históricas portuguesas. A segunda construindo um site interactivo no qual recorre a fotografias antigas e actuais e à manipulação de imagem, dismantelando e deslocando em fragmentos esse e outros monumentos e encenando diálogos e comentários das próprias estátuas. Tanto um caso como outro foram vistos por um público limitado e só a fotografia de Kiluanji Kia Henda chegou a ser mostrada no próprio Padrão, na exposição temporária *Racismo e Cidadania* (com curadoria de Francisco Bethencourt). Falta uma intervenção exterior permanente, que poderia passar pela renomeação, tal como a Ponte 25 de Abril sobre o Tejo foi renomeada depois da revolução, recusando-se o antigo nome do ditador, «Ponte Salazar». A passagem do nome do Padrão em 1985 para Centro Cultural das Descobertas (nome que, de resto, não alterava a leitura original de homenagem às «descobertas») não foi devidamente sinalizada e não vingou, de tal forma que o site do local é hoje «padraodosdescobrimentos.pt».

Permito-me uma história pessoal: um dos meus filhos, quando tinha uns 9 anos, ao ver ao longe o Padrão dos Descobrimentos, chamou-

14. O trabalho referido de Kiluanji Kia Henda pode ser visto neste link: <https://bit.ly/37XztwE> e o de Isabel Brisson neste link: bit.ly/2W0i6Jv.

-lhe «Padrão do Desconhecimento», baralhando e fundindo o nome do Padrão e o do «Pavilhão do Conhecimento», o Museu da Ciência em Lisboa que visitara tempos antes. Este baptismo inadvertido, fruto da associação livre lúdica, parece uma profanação possível para o monumento. Outras hipóteses haverá.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações* (trad. Luísa Feijó), Lisboa: Cotovia, 2006 (ed. italiana 2005)

ANDERSON, Perry. «The European Coup» in *London Review of Books*, 17 Dezembro 2020

BAPTISTA, Tiago. «Como representar a revolução? Comentário da escultura *Monumento ao 25 de Abril* de João Cutileiro e do filme *Linha Vermelha* de Luís Filipa Costa». In *Práticas da História. Journal on Theory, Historiography and Uses of the Past*. 1, nº 1, Lisboa: Instituto de História Contemporânea, Universidade Nova de Lisboa, 2015. p. 173-184.

BEST, Ryan. «Confederate Statues Were Never Really About Preserving History» in *FiveThirtyEight*, 8 Julho 2020

BETHENCOURT, Francisco. «A memória da expansão» in *História da Expansão Portuguesa*, dir. Francisco Bethencourt e Kirti Chaudhuri, vol. 5 – *Último Império e Recentramento (1930-1998)*, Círculo de Leitores, 1999

CARDIM, Pedro. «Para uma visão mais informada e plural do padre António Vieira» in *Semanário Expresso*, 25 Junho 2020

CASTELO, Cláudia. «O modo português de estar no mundo». *O lusotropicalismo na ideologia colonial portuguesa (1933-1961)*, Porto: Afrontamento, 1998.

CONSTANTINI, Dino. *Mission Civilisatrice. Le rôle de l'histoire coloniale dans la construction de l'identité politique française*, Paris: ed. La Découverte, 2008.

DOMINGOS, Nuno; PERALTA, Elsa. *Cidade e Império. Dinâmicas Coloniais e reconfigurações pós-coloniais*, Lisboa: Edições 70, 2013.

FERREIRA, Nicolau; LOURO, Manuel. «Estátua do Padre António Vieira guardada por “neonazis”» in *Jornal Público*, 5 de Outubro de 2017.

JERÓNIMO, Miguel Bandeira. *Livros Brancos, Almas Negras. A «missão civilizadora» do colonialismo português 1870-1930*, Lisboa: ICS, 2009.

LOPES, Mário. «Padre António Vieira: uma vida em tensão, um legado em discussão», *Jornal Público*, 12 de Junho de 2020.

LUSA; BARATA, Clara. «Em tempo de protestos anti-racistas, Bélgica e Londres reavaliam os seus heróis», in *Jornal Público*, 9 Junho 2020.

_____. «Marcelo: é “verdadeiramente imbecil” vandalização de estátua do padre António Vieira» in *Jornal Público*, 15 de Junho de 2020.

NEVES, José. 1998, nº 2 da série *Portugal, uma retrospectiva* (dir. Rui Tavares), Lisboa: tinta-da-china | Público, 2019.

PANOVSKY, Erwin. *Estudos de Iconologia. Temas humanísticos na arte do renascimento*. Lisboa: Estampa, 1982 [edição original 1939, revista pelo autor em 1967].

PERALTA, Elsa. *Lisboa e a Memória do Império. Património, Museus e Espaço Público*, Lisboa: Outro Modo – Le Monde Diplomatique, 2017.

PINCHA, João Pedro. «Nova petição junta autarcas e ex-ministros contra fim dos brasões na Praça do Império» in *Jornal Público*, 3 Fevereiro 2021.

PINTO DOS SANTOS, Mariana. «On Belatedness. The shaping of Portu-

guese Art History in Modern Times» in *Artium Quaestiones XXX*, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza W Poznaniu, Instytut Historii Sztuki, Poznan, 2019, ISSN: 0239-202X, p 37-64. DOI: [bit.ly/3j3j6Fn](https://doi.org/10.1515/aiq-2019-0005).

Tradução portuguesa aumentada: «Acerca do atraso: a construção da história da arte portuguesa nos tempos modernos» in *Revista de História da Arte* série W, nº 9 — *Life Outside the Canon: homage to Foteini Vlachou*, IHA, NOVA FCSH, Maio 2020, p. 109-125.

RANCIÈRE, Jacques. «A imagem intolerável» in *O Espectador Emancipado* (trad. José Miranda Justo), Lisboa: Orfeu Negro, 2010 (ed. francesa de 2008).

RODRIGUES LOPES, Silvina. «Do ensino como ofício inquieto» (2017) in *O Nascer do mundo nas suas passagens*, Lisboa: Edições do Saguão, 2021.

ROQUE, Maria Isabel. «Padre António Vieira: a destruição do indestrutível» in *a.muse.arte*, 2020/06/12, [bit.ly/3k4ZShP](https://doi.org/10.1515/arte-2020-0005).

SALEMA, Isabel. «Actas mostram que júri que escolheu a estátua de Vieira não ficou convencido», in *Jornal Público*, 17 Julho 2020a.

_____. «Marco Fidalgo, autor da estátua de Vieira: “A mensagem é a defesa dos povos ameríndios”» in *Jornal Público*, 17 Julho 2020b.

SERRÃO, Vítor. «Contra todos os iconoclasmas» in *Jornal Público*, 13 Junho 2020.

_____. «O padrão de Belém: iconoclasma a preto e branco», in *Jornal Público*, 24 Fevereiro 2021.

_____. «Carta de direitos e deveres do património histórico-cultural português» in *Jornal Público*, 11 Março 2021.

SIMÕES, Ascenso. «O salazarismo não morreu» in *Jornal Público*, 19 Fevereiro 2021.

SOUSA SANTOS, Boaventura de. «O colonialismo insidioso» in *Jornal Público*, 30 Março 2018.

VALE DE ALMEIDA, Miguel. «Tristes luso-tropicais. Raízes e ramificações dos discursos luso-tropicalistas» in *Um Mar da Cor da Terra. Raça, Cultura e Política da Identidade*. Oeiras: Celta. 2000.

VERGÈS, Françoise. «Derrubar uma estátua, haverá algo mais legítimo?» in *Revista Punkto*, n. 28, Setembro 2020, trad. Maria Rebelo e João Paupério, publicado originalmente no *RP Dimanche* -suplemento de teoria, política e cultura da rede *Révolution Permanente*, 28 de Junho de 2020.

WAINWRIGHT, Oliver. «‘Sometimes the answer is to do nothing’: unflashy French duo take architecture’s top prize» in *The Guardian*, 16 Março 2021.

XAVIER, Ângela Barreto. «A ironia intrínseca à estátua do Padre António Vieira» in *Jornal Público*, 25 Junho 2020.

**MONUMENTOS INVOLUNTÁRIOS:
ARTE, MONUMENTO E ESFERA PÚBLICA**

*Involuntary monuments:
art, monument and public sphere*

Yftah Peled

Elaine de Azevedo

Resumo

Frente as recentes manifestações de revolta social nas quais presenciamos o desmantelamento de monumentos públicos, esse artigo propõe o conceito de *Monumentos Involuntários*, uma proposição para ações políticas/artísticas na esfera pública. O texto apresenta diferentes estratégias para intervenção sobre monumentos como o acréscimo de elementos; a intervenção performática; a retirada e a contextualização; as plataformas performativas e ficcionais e o uso de elementos visuais.

Palavra-chave

monumentos; esfera pública; intervenção artística

Abstract

Facing the recent manifestations of social revolt in which we witnessed the dismantling of public monuments, this article proposes the concept of *Involuntary Monuments*, a proposition for political / artistic actions in the public sphere. The text presents different strategies of intervention on monuments such as the addition of elements; the performatic intervention; the withdrawal and contextualization; the performative and fictional platforms and the use of visual elements.

Keywords

monuments; public sphere; artistic intervention

1. Introdução

Após 25 de maio de 2020, dia da execução de George Floyd, cidadão negro estadunidense, pela polícia de Mineápolis, EUA, uma série de manifestações e revoltas se espalhou para vários países.

Nessa onda de manifestações antirracistas, uma das ações que chamaram a atenção foi o desmantelamento de monumentos públicos. Os alvos foram esculturas que retratavam líderes políticos e econômicos vinculados, de alguma forma, ao racismo, à escravidão e ao colonialismo.

Tais acontecimentos revelam certa urgência de reavaliar a configuração da esfera pública e, mais especificamente, o papel da arte nesse espaço.

A nível institucional, os efeitos desses desmantelamentos estão acontecendo em vários países, estados e prefeituras onde os agentes do poder público estão agindo para deslocar monumentos polêmicos das praças, parques e ruas.

No Brasil, a deputada estadual de São Paulo, Erica Malunguinho encaminhou um projeto de lei que questiona a permanência de alguns

monumentos que sustentam uma visão colonial: “as instituições brasileiras devem rever os seus princípios éticos no que diz respeito às políticas de combate ao racismo e à reparação histórica da população negra brasileira” (SÃO PAULO, 2020). E o projeto reitera no seu artigo 5º:

Os monumentos públicos, estátuas e bustos que já prestam homenagem a escravocratas ou a eventos históricos ligados a prática escravagista devem ser retirados de vias públicas e armazenados nos Museus Estaduais, para fins de preservação do patrimônio histórico do Estado (SÃO PAULO, 2020)

A proposta da deputada reverbera na secular política de exclusão estética/ideológica na esfera pública. A autora do projeto aponta:

Na região central da cidade de São Paulo, por exemplo, encontramos, apenas, três edificações que fazem referência à presença negra: a *Herma* de Luiz Gama, no Largo do Arouche; a *estátua de Zumbi*, na Praça Antonio Prado; e a *estátua da Mãe Preta*, no Largo do Paissandu. As placas, nomes de praças, ruas, escolas, entre outros, são raros. Não pela ausência de negros e negras no espaço urbano, mas sim pelo apagamento dessas existências (Ibidem)

Em contraste a tal escassez, nessa mesma cidade, em locais estratégicos, obras monumentais representam colonizadores e escravagistas, como a *estátua de Borba Gato*, a *Homenagem às Bandeiras*, o *Monumento a Duque de Caxias*, o *Monumento a Pedro Álvares Cabral* e a *estátua Glória imortal aos fundadores de São Paulo*.

As manifestações recentes a favor de retiradas de monumentos geraram também uma resistência, expressa em discursos conservadores pautados nas ideias de proteção de patrimônio histórico e nacional, da suposta autonomia estética, da manutenção de valores estabeleci-

dos e da defesa dos ‘heróis nacionais’. O caso mais evidente aconteceu durante a campanha de reeleição de Donald Trump quando o candidato realizou um discurso junto a montanha de Rushmore onde estão esculpidos, em tamanho monumental, os rostos de cinco presidentes do EUA¹. Trump também ameaçou com mandato de prisão de 10 anos a quem intervir em monumentos públicos.

Paralelamente aos discursos patrimoniais, acontecem perseguição de ativistas e artistas que têm levantado críticas ao tema da colonização. Em agosto de 2020, por exemplo, a artista peruana Daniela Ortiz teve que sair da Espanha depois de receber ameaças nas redes sociais por parte de extremistas².

O tema do monumento é muito amplo e inclui discussões que envolvem política, urbanismo, narrativas históricas e histórias da arte, espaço público, arquitetura, modernização, colonização, economia, geografia, a esfera contemporânea, filosofia, sociologia, ativismos e revoltas sociais sob uma perspectiva decolonial (QUIJANO, 2007).

As manifestações tornaram ainda mais evidente que a arena pública é um espaço de conflitos ideológicos e os monumentos artísticos, apesar de terem sido implantados, sobre altos pedestais, cercados e protegidos como patrimônios culturais ‘neutros’, hoje já não conseguem passar despercebidos das arenas políticas.

1. Notícia disponível em discurso de Donald Trump no YouTube no dia 4 Jul 2020: bit.ly/3D30lJW. Acesso em: 12 Jul 2020.

2. Informação disponível em: bit.ly/37Z9d5g. Acesso em: 18 Ago 2020.

As intervenções em monumentos oportunizam questões diversas como: é preciso mesmo destruir o monumento?; patrimônio para/de quem³? a destruição pode provocar o esquecimento?; como potencializar a problematização de um símbolo ou de uma ideologia?; qual o papel do artista no espaço público?

As proposições aqui denominadas de *Monumentos Involuntários (MI)* dialogam com tais questionamentos e propõem algumas possibilidades de intervenção.

2. Proposição dos *Monumentos Involuntários*⁴

- Contextualizar, desviar e/ou deturpar a construção de narrativas dominantes na esfera pública, bem como intervir, simular e mudar a forma da relação entre quem usa o lugar e os elementos instalados no lugar de intervenção.
- Gerar alteração na forma de convivência e no uso da esfera urbana onde os monumentos urbanos estão/estavam inseridos.

3. Esse foi o tema do Encontro Paulista de Museus, realizado em Junho de 2015, no Palácio dos Bandeirantes em São Paulo.

4. O conceito foi usado primeiramente no contexto do trabalho de Yiftah Peled, um vídeo/projeção produzido no Espírito Santo, em 2012, e mostrado na Bienal Internacional de Arquitetura, em São Paulo, em 2019. O tema foi o *Museu Cais da Artes* que está em construção na cidade de Vitória há mais de dez anos. A obra estava sendo degradada antes de ser concluída e ainda não tem previsão para finalizar. O vídeo mostrava o apagamento da maquete da fachada e de um auditório do museu. Nesse texto, o sentido do termo foi ampliado para incluir outras dimensões.

- Apoiar-se em múltiplas proposições e/ou ações performativas, para além da localidade do monumento.
- Aceitar a impermanência e agir na escala dos corpos vivos, efêmeros e fluxos desviantes.
- Problematizar e expor forças que atravessam e conflitam a esfera pública.
- Desviar da indução de sonhar os sonhos do poder.

3. Estratégias de *Monumentos Involuntários*

O termo monumento aqui usado abrange estátuas, mas é ampliado para incluir obras arquitetônicas e interfaces urbanas como a publicidade, placas de rua, de trânsito, etc.

As estratégias para *Monumentos Involuntários* aqui propostas são: acréscimo de elementos; intervenção performática; retirada e contextualização; plataformas performativas e ficcionais; uso de elementos visuais. A seguir, apresenta-se uma discussão mais detalhada de cada uma dessas possibilidades.

3.1. Acréscimo

Essa ação implica modificar, de alguma forma, os monumentos acrescentando elementos: adicionando placas sobre os mesmos, mudando sua visualidade, inserindo sonoridade, projetando imagens sobre os mesmos, etc.

As ações podem ser executadas por quaisquer pessoas, sejam artistas ou ativistas, mas sempre modificam a forma de percepção do monu-

mento e permitem recriar a relação com o contexto histórico que transpassa o monumento e repensar o que é aceito como parte dessa esfera.

Nos últimos tempos essas intervenções vêm sendo categorizadas como ações políticas ou comunitárias, arte socialmente engajada, ativismo político ou cultural, etc.



Figura 01

Registro de intervenção de ativistas na Estátua de Edward Colston, 2018. Bristol, Inglaterra. Imagem disponível em: bit.ly/3k7ou9D. Acesso em: 4 Nov 2020.



Figura 02

Registro de intervenção de dois cidadãos da comunidade local, 2020. Bristol, Inglaterra. Imagem disponível em: bit.ly/3giylbv. Acesso em: 4 Nov 2020.

As imagens acima mostram intervenções, antes e depois da derubada (2020) da estátua de Edward Colston, negociante e mercador de escravos, em Bristol, na Inglaterra. A primeira intervenção, realizada no

dia 18 de outubro de 2018 (data que lembrava a escravatura), foi feita por ativistas, sem autorização formal.

A intervenção simulou um navio negreiro, posicionando sobre o chão, à frente da obra, 100 pequenas esculturas humanas em concreto cercadas de palavras repetidas “aqui, agora” e nas laterais, os nomes de profissões comumente assumidas pelos negros como “trabalhadores de sexo”, “manicures”, “colhedores de frutas”, “lavadores de carros”, “trabalhadores domésticos”, enfatizando, desse modo, a divisão social dissimulada pelo processo de abolição da escravatura. A relação entre o racismo, a figura de Colston e as consequências sociais da escravidão é contextualizada nessa intervenção, sem apagar a condição precária e exploratória que continua até o “aqui e agora”.

A segunda imagem, feita após a derrubada da estátua durante as manifestações de 2020, mostra outro tipo de intervenção. Dois cidadãos colocam uma placa, feita de papelão, cobrindo a placa original do pedestal vazio, com os dizeres: “Dedicado aos africanos arrancados de suas casas”. Nas duas situações há um acréscimo de algo que muda o sentido original do monumento, permitindo abrir uma brecha na sua narrativa ou informação que homenageia Colston.

Em Berlim, um imigrante da Tanzânia, Mnyaka Sururu Mboro, lidera o movimento *Berlin PósKolonial*, com o objetivo de intervir em lugares históricos da cidade – monumentos, prédios e placas de rua. A ideia é inserir painéis que contextualizem historicamente acontecimentos ligados a colonização genocida alemã na África. Mboro, citado em Boechta (2020, s/p). Indignado pela “glorificação” que tais monumentos rece-

bem, argumenta que, “simplesmente destruí-los não funciona”. Como parte de suas atividades, o *Berlin PósKolonial* promove *tours* explicativos pela cidade e, também instalou um painel informativo, autorizado pela prefeitura, na frente do local onde existia o *Palais des Reichskanzlers*, local que acolheu, entre 1884-85, a Conferência de Berlim que dividiu a África em partes aleatórias para serem exploradas entre os poderes europeus colonialistas.



Figura 03
Mnyaka Sururu Mboro do lado painel informativo, Berlim. Imagem disponível em: bit.ly/37Wlw21. Acesso em: 4 Nov 2020.



Figura 04
Painel Informativo, Berlim. Imagem disponível em: bit.ly/3su7HBz. Acesso em: 4 Nov 2020.

Em 2011, Mboro se envolveu numa disputa sobre a configuração da praça *Nachtigalplatz*, dedicada ao carrasco colonizador alemão da Tanzânia conhecido como *Hängepeters* (Peter, o “enforcador”). Moradores do bairro organizaram uma associação e levantaram mais de 1500 assinaturas

contra a proposta de Mboro para mudar o nome da praça. Nos anos 1930, os feitos desse personagem faziam parte da propaganda nazista e para Mboro “o papel dos monumentos forma o ambiente. Esses nomes fazem parte da nossa comunidade, do nosso bairro, da nossa cultura” (PELZ, 2016).

Em novembro de 2004, em São Paulo, a artista/ativista Graziela Kunst, junto com outros participantes e sem autorização da prefeitura, substituiu a placa sinalizadora da Av. Roberto Marinho (dono da emissora Globo) por outra com nome do Vladimir Herzog (o jornalista assassinado pela ditadura militar). Para Kunst tratam-se de ações que “acontecem em uma escala pequena” e são motivos de esperança na medida que “(...) a multiplicidade de ações como essas e sua articulação em rede estão, aos poucos, produzindo outra cidade” (2008, p. 31).

As intervenções como a de Mboro e Kunst criam *Monumentos Involuntários* no espaço urbano e revelam o esforço de descolonizar a cidade e assumir mazelas sociais propositalmente acobertadas, como a escravidão e a ditadura. Considerando a dimensão da cidade, são intervenções pequenas, mas que funcionam como potentes possibilidades para incentivar outra relação com a esfera pública.

Em 1986, foi realizada uma série de marcantes intervenções pelo artista polonês radicado nos EUA, Krzysztof Wodiczko. Uma delas aconteceu em um local de revitalização urbana, o *Union Square Park*, em Nova Iorque. O artista projetou fragmentos de imagens de indivíduos sem teto sobre monumentos públicos da região. As intervenções temporárias estreitam a relação entre o desenvolvimento neoliberal urbano e a desqualificação do direito à moradia, trazendo a consciência a re-

lação espacial-econômico (DEUTSCHE, 1988). Projetar uma imagem de cadeirante sem teto sobre um cavalo que carrega bravamente um herói da nação acabou gerando outro monumento involuntário. Para Deutsche (1988, p. 3), o projeto de Wodiczko derruba as pretensões de estabelecer “visões nostálgicas”, formando uma “temporária espacialidade no lugar” (ibidem, p. 6). Para ela, os projetos do artista “(...) reinsere[m] objetos de arquitetura no ambiente da cidade entendido como lugar de processos econômicos, sociais e políticos” e agem contra a neutralização das instituições estéticas (DEUTSCHE, 1988, p. 6).

É perceptível que o uso de projeções temporárias sobre monumentos tornou-se comum em protestos políticos, criando assim uma segunda ‘pele histórica’ sobre a superfície de tais monumentos.



Figura 05

Krzysztof Wodiczko, *Homeless Project*, 1986. Projeção sobre monumento de George Washington, EUA. Imagem disponível em Deutsche (1988, p. 11)



Figura 06

Projeção de *Black Live Matter* sobre estátua de Robert. E. Lee em Richmond, Virgínia, EUA, 2020. Imagem disponível em: bit.ly/3D40cWy. Acesso em: 7 Nov 2020.

Na ideia de intervenção efêmera entra em jogo outra lógica que se apoia no registro e distribuição de imagens e na ativação de outros fluxos informacionais, como as redes sociais. Em muitas situações, intervir em patrimônio público só é possível em certas horas e por curto tempo. No atual sistema de vigilância torna-se mais fácil uma rápida reação de polícias e vigilantes, resultando, muitas vezes, em um embate violento e em punição.

Várias intervenções usam a estratégia de arquivo para gerar circulação informacional de modo que a ação chegue à consciência pública. Plataformas de circulação também acrescentam um aspecto performático, sob o qual os agentes selecionam e filtram pontos de vistas escolhidos para impactar da forma desejada o resultado de uma ação.

Ainda sob essa ideia de intervir/adicionar, ressalta-se a ação do grupo paulista 3Nós3 composto pelos artistas Mario Ramiro, Rafael França e Hudinilson Jr., denominada *Ensacamento* que aconteceu na madrugada do dia 27 de abril de 1979, véspera da posse do general João Batista Figueiredo. O grupo ensacou⁵ a cabeça de 68 estátuas da cidade de São Paulo, e entre eles, o emblemático ícone paulistano *Monumento às Bandeiras*, do escultor Víctor Brecheret. Como estratégia planejada, os jornais e a mídia foram avisados por telefone gerando reportagens posteriores. Mario Ramiro, citado por Costa e Helouise (1997, p. 40) ex-

5. A prática de encobrir monumentos remete imediatamente as intervenções dos artistas Christo e Jeanne-Claude que cobriram obras arquitetônicas, sob uma dimensão espetacular, dispendiosa e autorizada pelas autoridades.

plica que “o Nós não só estava interessado em intervenções urbanas, mas principalmente na experimentação com novos meios”.

Quais conteúdos podem ser relacionados ao ato do ensacamento? Em texto sobre a intervenção, a crítica Victoria Cócáro (2009, s/p) sugere o gesto de “apagar as faces dos monumentos históricos” como um modo de os deixar “acéfalos”:

Se os heróis e símbolos nacionais forem apagados, o passado simbolizado neles, torna indecifrável. Sem nomes e faces, eles tornam-se corpos que não coagulam, não formam identidade para sustentar a nação (CÓCCARO, 2009 s/p)

Para a autora, a intervenção é uma crítica à ideia de nação, ou seja, são monumentos paradoxais sem solidificação. Cócáro (2009, s/p) continua sua análise reiterando que “se o “eu” não é nome de cidadão, uma vez sem corpo e sem face esse ego poderia pertencer a qualquer um. O que resta ali é um corpo que poderia ser “qualquer-corpo”. Através do ensacamento, a autora propõe a representação de uma construção arbitrária do poder no espaço público e afirma que esse é um modo particular de escultura que embrulha partes em vez de esculpir e acaba por questionar a tradição ocidental europeia, bem como a centralidade da hegemonia da visão.

Para Resende (2016), o ensacamento é uma forma de aversão a manutenção da ideologia estética das esculturas e dos monumentos; uma forma de sufocar um discurso oficial e anular a ‘voz’ do poder e dos ‘heróis’ fabricados no espaço público.



Figura 07

Ensacamento, 1979. Registros de intervenção urbana em monumentos públicos do grupo 3Nós3. Imagem disponível em: Acesso em: bit.ly/3szGLQW. 4 Nov 2020.

Pollyana Quintella (2020) sugere que a intervenção também pode ser vista de outro ângulo mais explicitamente político: uma alusão aos métodos de tortura por asfixia usados durante os interrogatórios realizados durante a ditadura militar na América Latina.

Todas as interpretações mostram que a partir da intervenção, o monumento passa a ser percebido na contramão de seu sentido original, ou seja, torna-se uma forma de *Monumento Involuntário*.

Intervir em monumentos continua a ser uma estratégia atual para artistas. Em 2012, foi realizada uma intervenção do Erro Grupo, de Florianópolis, chamada de *Cultura Fantasiada*, realizada no dia de come-

moração de 286 anos da capital catarinense. A ação consistiu em vestir monumentos públicos da cidade com fantasias. A intervenção tinha um cunho político com o objetivo de enfrentar o conflito oculto de uma cidade turística na qual recursos da cultura são desviados para fins de investimentos turísticos de baixos critérios (ERRO GRUPO, 2012).



Figuras 08, 09 e 10

Registros das intervenções do Erro Grupo, 2012. Imagens disponíveis em: bit.ly/2WbEWx6. Acesso em: 12 Set 2020.



Como no caso de 3Nós3, as intervenções do Erro Grupo foram divulgadas para a mídia local, gerando um debate pelo canal de TV local sobre políticas culturais.

O grupo propõe formas de enfrentamento contra

(...) o caráter assistencialista das políticas culturais em nosso estado. Os mega eventos existem para gerarem palanques políticos e capital aos senhores e senhoras produtores. Se eles ocupam os nossos espaços culturais com suas campanhas e conchavos políticos, nós ocuparemos os seus monumentos e palanques com nossas ações culturais de protesto. (...) a devastação cultural, além de a vermos claramente, adentra em nosso subconsciente e nos anestesia perante as demais mazelas da cidade (ERRO GRUPO, 2012, s/p).

O uso de enfeites turísticos enfatiza o descaso intencional dos agentes do governo em influir sobre a cidade sem dialogar com a produção contemporânea que discute a estética urbana, o que resulta numa cidade enfeitada com bustos e anestesiada, sob uma visão nostálgica. Nesse caso, não sem ações de resistência, como a do Erro Grupo.

3.2 Intervenção performática

Uma intervenção performática sobre monumentos pode ser definida como uma ação temporal, que tem como especificidade a presença do corpo vivo.

No dia 22 de janeiro de 2020, um grupo de vinte ativistas⁶ realizou uma proposta de intervenção da artista Diambe da Silva, denominada Devolta. A ação foi realizada no Rio de Janeiro, ao redor do monumento de Dom Pedro I. A escultura, de estilo neoclássico, foi projetada por João Maximiano e executado por Louis Rochet, em 1862.

6. Os participantes da ação foram Agrade Camíz, Agripina Manhattan, Ana Almeida, Carla Villa Lobos, Clara Tito, Camilla Braga, Daniel Sepulveda, Derrete, Gilson Plano, Julia Quimera, Laís Amaral, Lorena Pini, Mayara Velozo, Nel da Silva, Pamella Magno, Raphael Cruz, Rodrigo Rosm, Sophia Pinheiro e Walla Capelobo.



Figura 11

Registros de intervenção, proposição de Diambe da Silva, *Devolta*. 2020. Imagem disponível em: bit.ly/3genrDy. Acesso em: 8 Nov 2020.

Pollyana Quintella descreve a ação:

Naquela noite de janeiro, o grupo de artistas circundou o monumento com peças de roupas, em seguida rasgadas, cuidadosamente embebidas de gasolina e incendiadas. A ação aconteceu ao som de “Resplandescente”, de Ventura Profana, enquanto alguns integrantes faziam fotos e vídeos. *Laminas lascivas, nossa brasa é fogo ardente*, entoava a música da cantora negra, travesti e nordestina. Tudo não durou mais de 30 minutos. Quando a polícia chegou, o grupo, como a fumaça, já havia se dispersado, sem confronto (...) Não era sobre destruir o monumento, mas intoxicá-lo com a fumaça preta, dar-lhe um chamado, acrescentar-lhe um novo episódio histórico. Dom Pedro foi brevemente sequestrado, embora ainda protegido pela polícia. A praça está em disputa (2020, s/p).

A queima de roupas remete a eliminação de corpos lembrando as políticas genocidas de mais de 500 anos. A cortina de fogo e fumaça inibe

a visão que desfaz, momentaneamente, o sólido bronze do monumento. Nessa intervenção, evidenciam-se vários elementos performáticos e ritualísticos: o fogo, a fumaça, as roupas e o canto dos participantes.

A radicalidade desse tipo de ação exige estratégias que compreendem o jogo de forças e de poderes que atravessam o espaço público de forma a deixar os ativistas em segurança e garantir a execução do plano.

Colocar um cartaz com dizeres sobre uma estátua é diferente de intervir com o próprio corpo. Na imagem abaixo, feita em Bristol, Inglaterra, pode-se ver a combinação dessas duas estratégias. A presença da ativista Jen Reid, que subiu no pedestal vazio de Edward Edward Colston após sua retirada por manifestantes, confere a dimensão de performance⁷.



Figura 12

Registro fotográfico da ativista Jen Reid sobre o pedestal vazio da estátua Edward Colston 2020. Disponível em: bit.ly/3AS-29DK. Acesso em: 5 Nov 2020.

7. O artista Marc Quinn solidificou o gesto de Jen Reid em uma escultura colocada logo depois da manifestação, porém a prefeitura de Bristol tirou a estátua.

Quando o corpo da performer se aproxima do monumento acontece um embate com a escala, com a posição e com o gesto da figura no monumento; ou, como no caso acima, com a ausência da estátua.

A performance também aparece na documentação da intervenção de 3Nós3, que mostra os artistas escalando os monumentos para ensacá-los sob uma condição de embate/luta corporal diante da sua dimensão. Na aproximação entre o corpo vivo e o monumental surge as possibilidades de *Monumentos Involuntários*.

As várias intervenções do artista Ricardo Mauricio realizadas no espaço público endossam essa relação corporal. Suas ações denominadas *Read Me*, *Ready Me* desdobram-se em espaço urbanos desde 2001. Vestido sempre de calça preta e camisa branca e com o cabelo raspado, a ação consiste em ficar em postura estática por 1 hora, em um lugar escolhido na cidade. Por não usar um aparelho teatralizado, semelhante aos dos performers “esculturas vivas” que se posicionam em lugares turísticos, sua ação cria o estranhamento de um corpo real, congelado como estátua, mas que não passa a informação para decodificação em relação o sentido a da ação. Para o artista:

Em *Read Me*, *Ready Me* a imobilidade pretende cumprir esta função: provocar o estranhamento de modo a deslocar para o nível da consciência a percepção do Outro - tantas vezes percebido puramente como objeto - e, conseqüentemente, de si mesmo: consciência de si e do outro como diferente, mas semelhante a si (mim) mesmo. Ativar a percepção da *anima*, não em sua ausência, mas pela evidência de sua ocultação (MAURÍCIO, 2021, s/p).

Ao mesmo tempo que a posição estática de Maurício rompe com a performance social da pressa do cotidiano urbano, a ação não apresenta um

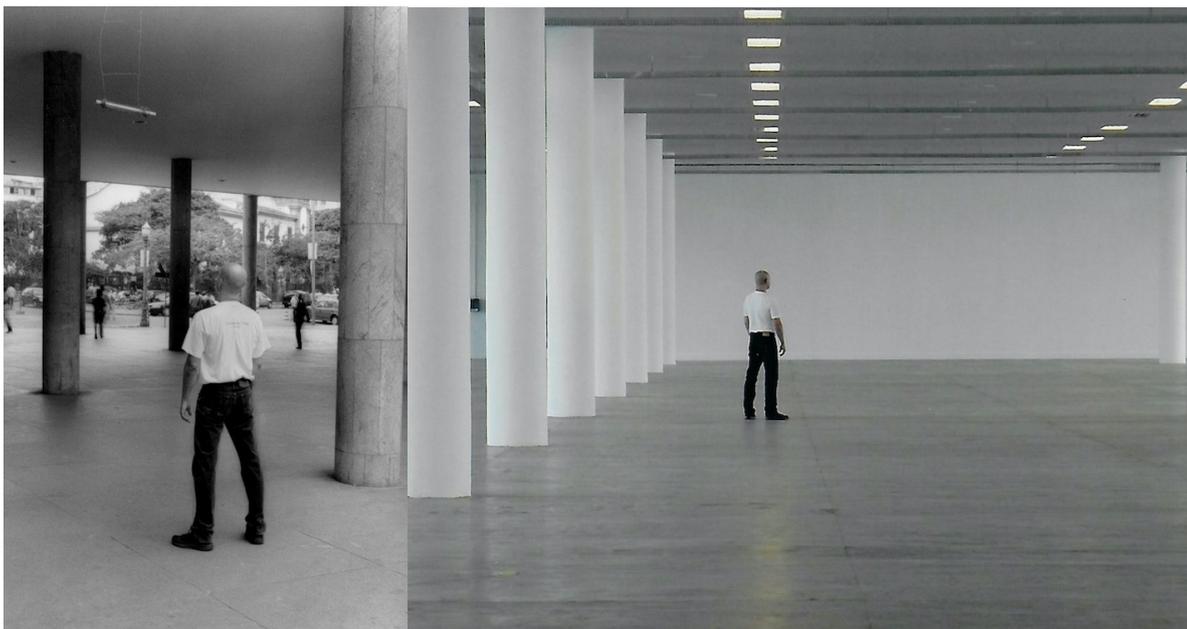


Figura 13

Ricardo Mauricio, registro de performance: *Readme readyme: cavalo-de-tróia*, 2002, Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Registro Marcio RM

Figura 14

Ricardo Mauricio, *Read me, ready me: o vazio bienal de São Paulo*, 2008, Pavilhão da Bienal, São Paulo, SP, Brasil. Registro Juliana Morgado.

estranhamento ou uma transgressão para justificar uma reação dos agentes do poder que controlam fronteiras comportamentais na esfera pública.

Em texto publicado sobre suas performances, o artista relata:

(...) em abril de 2007, em uma passarela que seria demolida em seguida. Num determinado momento, já em in-ação, ouvi distintamente a seguinte frase sendo pronunciada – às minhas costas: “você morreu em pé aí, ô?”. Ora, parece desnecessário mencionar que a percepção por este observador, anônimo, que, pelo modo de falar suponho ser um homem do povo, apontava vários aspectos centrais que o trabalho pretende pôr a circular e que analisei sucintamente acima, expressos de uma forma tão simples como eficaz, vale dizer: brilhante! (MAURÍCIO, 2021, s/p).

Esse efeito descrito de “morrer em pé”, uma solidificação do corpo vivo, presentifica o estado de imobilidade social que foi utilizada por outro artista para problematizar o governo autoritário da Turquia.

A longa postura estática do artista/performer turco Erden Gunduz mostrou seu potencial político. Em junho de 2013, quando o governo turco proibiu protestos em praças públicas em Istambul, o artista achou uma forma sutil de protesto que, para além da sua potência silenciosa, ainda garantia sua segurança contra a violência estatal. Ele ficou imóvel, por horas, na Praça Taksim, em frente a imagem gigante do líder turco Mustafa Kemal Atatürk.



Figura 16

Erden Gunduz. Registros de performance, 2013, Praça Taksim, Istambul, Turquia. Disponível em: bit.ly/3iYIHvV. Acesso em: 4 Nov 2020.



Figura 15

Erden Gunduz. Registros de performance, 2013, Praça Taksim, Istambul, Turquia. Disponível em: bit.ly/3y-0v6eZ. Acesso em: 4 Nov 2020.

Gradualmente, a performance foi sendo percebida por outros cidadãos e divulgada na rede. Gunduz ganhou o apelido de *Durandam* – homem parado – e ganhou a adesão de outras manifestantes. Em certo momento, mais de 300 pessoas se juntaram ao artista, produzindo um tipo de congelamento em massa no espaço público.

Vestido com roupa do cotidiano, sem ‘fazer nada’, o artista promoveu uma ambiguidade - uma ferramenta artística que os agentes do poder têm dificuldades em lidar. Na medida em que a performance do Gunduz viralizou nas redes sociais e começou a gerar a adesão de mais participantes, a polícia abordou o artista, revistando-o e ameaçando-o. Manifestos parecidos se espalharam para outras cidades turcas, sempre realizados em locais onde houveram mortes e violência de estado.

Colocar o corpo vivo e vulnerável frente as interfaces do poder, desperta outro tipo de intervenção, agora corporal, e cria outro tipo de *Monumento Involuntário*.

Outro projeto interventivo-performático, de autoria do artista Yiftah Peled, ganhou o nome de *Intervenção em Outdoors*⁸ e foi realizado entre 1997 e 2002, iniciando em Curitiba, com continuidade em Florianópolis.

As intervenções aconteciam através da aproximação do corpo nu do artista/performer posicionado sobre uma base pregada em *outdoors* de propagandas, na altura das imagens. O artista se apresenta com uma frase impressa que problematiza a mensagem publicitária. A aproximação complexifica a relação de escala entre o corpo do artista, a imagem publicitária e a mensagem impressa.

8. Mais dados sobre o projeto em: bit.ly/3z31cYS. Acesso em: 7 Out 2020.

Os *outdoors* são vistos pelo artista como novos monumentos que substituem a arte pública. Como nos monumentos públicos, os *outdoors* utilizam a mesma relação de escala⁹, porém, diferente da aparência fixa do monumento, os *outdoors* mudam constantemente sua visualidade. São ‘monumentos’ contemporâneos operados por mídias que, intencionalmente, modificam o discurso continuamente, mas mantêm a servidão ao mercado.

Os *outdoors* têm um sentido de mito “formador/deformador”, nas palavras de Roland Barthes, (2012, p. 213) e no contexto desse projeto foram capturados como *Monumentos Involuntários*.

3.3. Retirada e contextualização

Outra estratégia é a da retirada dos monumentos para posterior contextualização. Porém, isso só pode acontecer quando as estruturas de poder concordam em não sustentar mais um certo discurso na esfera pública. A proposta é polêmica como mostra Quintella (2020):

A discussão sobre novos destinos para essas e outras imagens apresenta caminhos nada consensuais: deslocá-las para museus, onde poderão ser recontextualizadas e debatidas criticamente; acompanhá-las de texto explicativo que pondere sobre o que representam; transformá-las a partir de apropriações e reconfigurações contemporâneas, com a colaboração de artistas e outros agentes, ou mesmo destruí-las (s/p).

Como ressalta a autora, acima, a retirada de monumentos não é consensual. É fácil compreender que as elites seculares e as esferas que

9. Efeito de inversão de escala entre corpo e monumento acontece no projeto de Ai Wei Wei no qual ele faz registros fotográficos do seu dedo com monumentos históricos no fundo da imagem. O dedo fica então do tamanho do monumento.

perpetuam o poder e os representantes das alas conservadoras da sociedade sejam reticentes em eliminar os valores que sempre os mantiveram no poder. Esses indivíduos se sentem ideologicamente representados por esses monumentos e não admitem perder esses símbolos nem ver suas ideologias tornarem-se alvos de crítica social.

Existe outro grupo que não aceita tais ideologias mantenedoras do poder, mas que considera a importância de manter os monumentos defendendo que cada obra é construída dentro de um período histórico que pode ser contextualizado. É uma atitude, de certa forma, condescendente com a história de defensores de falas do tipo ‘aconteceu porque naquela época era aceitável’ ou ‘é preciso entender o contexto da época’. Eles temem que a destruição dos monumentos leve ao esquecimento da história que precisa ser datada e compreendida. Nesse grupo pode estar também aqueles que defendem a manutenção ao valor estético da obra, inspirados pela visão moderna (e questionável) de universalização e (suposta) neutralidade da obra de arte.

E existem também os indivíduos diretamente afetados pelo racismo, pela escravidão e pelo colonialismo que querem a destruição de todo e qualquer simbolismo dessas estruturas intocadas e invisibilidades por sociedades fascistas protegidas por capas de uma frágil democracia. Transpassadas por essa variedade de razões, podem ter muitas outras, mas o objetivo de levantar algumas delas é só endossar a polêmica que envolve a opção da retirada.

A retirada seguida de uma contextualização reitera a importância de não apenas deslocar o monumento, mas também de usar estratégias que

ajudem a decolonizá-los. Alguns exemplos de deslocamentos podem ser observados no Museu Histórico de Spandau, em Berlim, que tem várias salas com esculturas públicas que, de alguma forma, têm relação com regimes opressivos do passado. Urte Evert, a diretora da instituição, afirma que:

Cada monumento deveria ser discutido renovada e constantemente. Você nunca deve dizer: esse é a única e correta maneira de fazer e agora pode esquecer a discussão. Essa é uma oportunidade para não esquecer a história, não deixá-la desaparecer. Desse modo, podemos mostrar que existe fúria, tristeza e até violência. E esperamos poder fazer algo com isso, disponibilizando o acesso a essas obras como elas realmente são.¹⁰

Essa postura reverbera em Tomas McEvelley (1991) que diz que tudo que acontece com a obra durante o processo histórico, passa a se tornar parte da experiência dessa obra. Seguindo essa lógica, talvez para as próximas gerações, o monumento de Colston seria a estátua derrubada, jogada no canal e resgatada pela prefeitura de Bristol. Assim como a estátua de Chercil será aquela que foi pichada como ‘racista’; o *Monumento às Bandeiras* será aquele que um dia sangrou, etc.

A forma que a cabeça da estátua de Lenin (abaixo) é apresentada no museu histórico de Spandau parece um exemplo emblemático de *Monumento Involuntário* que operou a retirada e a contextualização.

A obra inicialmente foi instalada em 1970, na praça Friedrichshain, em Berlim Oriental sob a dominação soviética. Em 1991, após a queda da URSS, a estátua de granito monumental de dezenove metros

10. Informação disponível em: bit.ly/3su7HBz. Acesso em: 20 Ago 2020.

foi desmantelada. 129 partes foram enterradas fora da cidade. Vinte e cinco anos depois, apenas a cabeça foi desenterrada e montada no Museu de Spandau.

Vale olhar para o *display* dessa obra, uma vez que são exatamente as estratégias de apresentação da obra que permitem o surgimento de um *Monumento Involuntário*. A escolha da curadoria foi mostrar apenas a cabeça de Lenin e posicioná-la deitada em alusão à queda, ao repouso, ao sono ou à morte. A permanência da marca do número de montagem (vista embaixo do pescoço) refere-se a um quebra-cabeça incompleto. E também a altura que a obra está agora exposta opera a inversão da posição de poder original que exigia o olhar para cima e horizontaliza o olhar do visitante.



Figura 17 e 18

Cabeça, exposta no Lenin Museu de Spandau, 2019: bit.ly/3j2PHuZ. Acesso em: 01 Nov 2020.

Figura 19

Estátua de granito (a mesma, completa) de Lenin, 1970, na praça Friedrichshain, em Berlim Oriental: bit.ly/3k1cyWY. Acesso em: 4 Nov 2020.

McEvelley (1991) descreve a questão da escala da obra de arte que é física e tem relação direta com nosso corpo, já que, tradicionalmente, a monumentalidade sempre teve a função de nos apequenar frente a algo. Esse efeito foi muito bem aplicado nas grandes civilizações antigas que retratavam a grandiosidade de deuses, imperadores e faraós frente à “pequenez” humana. Até hoje é um efeito utilizado nas estátuas de líderes da Coreia do Norte, por exemplo.

Para esse autor, a durabilidade do monumento é reforçada através do uso de materiais mais resistentes ao tempo como granito e bronze - denominados de “arte pública *heavy metal*” por Miwon Kwon (2002). Esses materiais garantem a permanência da obra na esfera pública, bem como a estabilidade do poder.

Essas duas qualidades - escala e permanência - também ligam o monumento ao mausoléu, sob a relação do túmulo de eternizar algo e de convencer que alguém foi imortalizado, acima da nossa frágil narrativa efêmera.

Para operar um *Monumento Involuntário*, várias interfaces são possíveis: deixar as marcas da ação sobre a obra que foi quebrada e retirada; mostrar seus fragmentos; expor os registros de como e porque foi retirada junto a descrições históricas anteriores; inserir reportagens e registros das mídias sobre a retirada; trabalhar interfaces informativas e educativas no espaço.

O envolvimento do setor educativo da instituição é essencial para problematizar o papel histórico conferido a certa obra e também para pro-

mover discussões sobre racismo, colonização, ditadura, etc., garantindo, assim, que o tema do deslocamento também gere discussões atualizadas.

3.4. Plataformas performativas e ficcionais

Outra estratégia para construir *Monumentos Involuntários* são as plataformas ficcionais que inserem elementos ficcionais que acabam questionando a narrativa do próprio monumento.

Gisela Domaschke, curadora da exposição *Ficções Radicais*, realizada no instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, aborda a ficção como

uma forma de narrativa que lida com eventos não (ainda) factuais, que nos permite explorar as possibilidades dos nossos desejos, a fim de entender o que são hoje as limitações (...) Isso ajuda a dar um passo para além da estrutura rígida de nossa forma de vida e olhar para as suas complexidades de uma certa distância (s/p).¹¹

O artista Rubens Pilegi da Silva usou essa estratégia ao esvaziar as imagens de monumentos turísticos mundiais como a torre Eiffel, o Cristo Redentor, a Estátua da Liberdade. O esvaziamento cria uma estranheza, permitindo lançar outro olhar não concentrado no objeto/monumento, mas um olhar periférico sobre a paisagem que se transforma sem o ícone histórico. O artista esclarece:

Um monumento tem que durar no espaço-tempo até que a estrutura que lhe deu origem se transforme em outra coisa. Só podemos pensar o poder como lugar transitório se aceitarmos a finitude dos eventos como regra, sejam elas de que ordem for dentro do âmbito mais amplo do entendimento da palavra CULTURA (PILEGI, 2001, s/p).

11. Disponível em: bit.ly/3ghl5Ea. Acesso em: 21 Ago 2020.

Quando o lugar é reconhecido, o esvaziamento levanta dúvidas sobre a veracidade da informação apresentada na imagem, mas também funciona como proposição para um possível e real desmonte. Como seria o Rio de Janeiro sem o Cristo Redentor? Como os franceses reagiriam se a Torre Eiffel fosse retirada de Paris? Ou se Nova Iorque perdesse seu maior símbolo turístico apresentado pela França?



Figura 20, 21 e 22

Rubens Pilegi. Série: Monumentos (Rio de Janeiro, Paris, Nova Iorque). Técnica: Cartão Postal. Material: Impressão sobre papel couchê 300gr. Dimensão: 10x15cm. Ano: 2011

Outro exemplo dessa ficcionalização performativa é o projeto de Yiftah Peled denominado *Turismo Definitivo: escultura pública na Praça da Sé* realizado em 2015, em Fortaleza, CE.

Trata-se de um ambiente com *display* apresentando uma proposta fictícia de instalação de uma escultura pública no centro da capital cearense. A

escultura foi projetada para substituir uma escultura cinética *Balé Gráfico*¹², uma fonte do artista local Sérvulo Esmeraldo que, na época, estava paralisada e em estado de abandono. O ambiente expositivo do projeto de Peled incluiu um texto que apresentava a ideia de instalar uma estátua coberta de ouro, parte corpo de um felino, parte uma viatura de polícia. O texto do projeto propunha instalar essa obra em homenagem à polícia local, circundada com uma cerca elétrica de choque moderado. No display do projeto apresentado na mostra *Lugar Olhado*, aberta em outubro de 2015, no Centro Cultural Banco do Nordeste, em Fortaleza, havia uma simulação impressa da estátua na praça e uma caixa para acolher a opinião do público visitante sobre a substituição da obra de Esmeraldo pela *Polisfinge* estrangeira.

O projeto problematiza a obra de arte no espaço público e as forças que a circundam e determinam sua função e, tal como a esfinge, desafiava: “me decifre ou te devoro”. O objetivo do projeto era

criar um debate sobre valores e pertencimento na esfera pública (...) A participação induzida provocou a possibilidade de desestabilizar a validade das ideologias/ficções que dominam o espaço público. Talvez o maior valor brilho gerado pela *Polisfinge* não provém do ouro, mas das possíveis faíscas geradas no atrito entre a ficção e a “realidade” (PELED; AZEVEDO, 2006, p. 38).

Apresentar uma ficção sobre a esfera pública permite explorar propostas de mudanças sem a limitação logística e sem a autorização de agentes do poder. Tais projetos criam um embate comparativo em

12. A obra passou por restauro realizado pela prefeitura de Fortaleza e se mantém renovada na praça desde 2018.

relação a situação do lugar. São *Monumentos Involuntários* que desafiam a noção do possível, provocam e questionam o modo como vivemos para, talvez, reinventá-lo.



Figura 23

Ambiente da instalação, Yiftah Peled: *Turismo Definitivo: escultura pública na Praça da Sé, 2015, C.CB.N, Fortaleza, CE.*



Figura 24

Miniatura 18x 23 x16cm

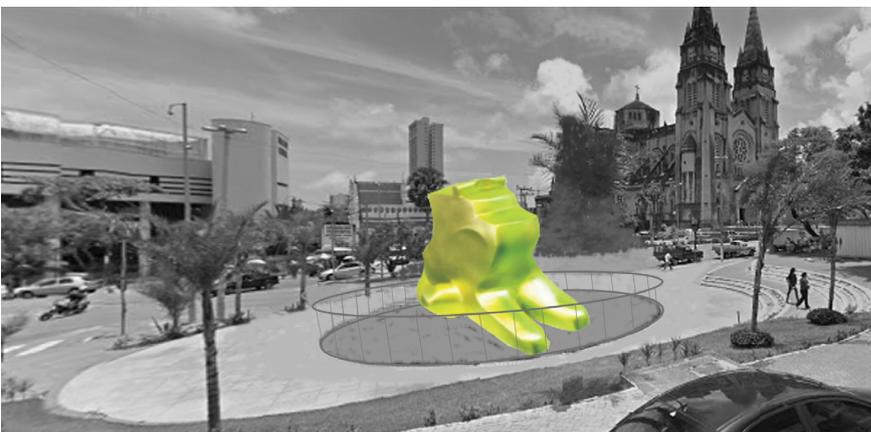


Figura 25

Simulação do Projeto na Praça da Sé.



Figuras 26 e 27

Participação de visitante na enquete sobre instalação da obra. Registro: Yiftah Peled

Nessa categoria entra também a ideia de proposição/receita do tipo *Do it yourself, ou faça você mesmo*. Com a proposição, o leitor faz um exercício mental, imaginando esse *Monumento Involuntário*. Já o artista pode delegar uma ação ao leitor como forma de pulverizar uma ideia.

Como exemplo, a proposição do artista Marcos Martins, *Corpo é monumento*, cria um embate através de remodelação do uso de objetos instalados em espaços públicos. Martins se interessa especialmente por objetos urbanísticos planejados para delimitar sua função utilitária.

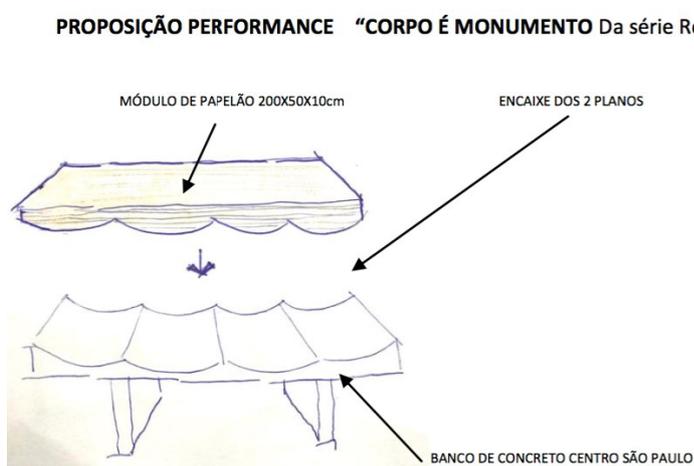


Figura 28

Marcos Martins. Proposição performance módulo de papelão 200x50x10cm “corpo é monumento da série *reprojeto*”, 2020.

O artista cria dispositivos para acoplar a estruturas de locais públicos cujo design tem impedimentos para as pessoas deitarem, como bancos, por exemplo. Para Martins¹³ trata-se de “reprojetar as arquiteturas e designs da cidade, de forma a encontrar neles o espaço destinado ao corpo, seu descanso, sua pausa”. Seus dispositivos subvertem as delimitações dos planejadores urbanos, de forma a permitir a inclusão.

13. Texto enviado pelo artista via e-mail em 5 Ago 2020.

3.5. Uso de elementos visuais

Essa forma de inserção de elementos visuais não se restringe ao local físico do monumento. A ideia é usar elementos dos monumentos para gerar uma nova situação, geralmente essa forma é mostrada em espaços expositivos.

Por exemplo, a artista Regina Silveira, em sua obra denominada *Paradoxo dos Santos* (1994), usou elementos visuais de dois monumentos. Essa instalação é composta de uma miniatura da estátua do Apóstolo Santiago sobre uma base branca e faz uma simulação de sombra projetada da base até as paredes do espaço. A artista operou uma inversão da dimensão do monumento agigantando sua sombra. A inversão parece evidenciar a sombra projetada sobre nós quando somos dominados por um poder. Um detalhe é importante; a sombra projetada não é da miniatura do apóstolo, mas é do *Monumento Duque de Caxias*, de Victor Brecheret. A falta de correspondência entre a miniatura (religiosa) e a sombra (militar) acaba por reaproximar dois poderes historicamente muito bem relacionados.



Figura 29

Paradoxo dos Santos 1994, de Regina Silveira. Registro: Cecília Bastos/USP Imagem disponível em: bit.ly/2WbGneY. Acesso em: 4 Nov 2020.



Figura 32

Participação do visitante (à direita)
Registros: Yiftah Peled.

Figura 31

Detalhe com Imagem da es-
cultura pública (ao centro).

Figura 30

Saco, 2003. *Ambiente sacco*
(à esquerda).

No uso de elementos visuais sobre monumentos fora do espaço público é possível também gerar uma performance. O projeto *Saco*, de 2003, do artista Yiftah Peled, é um ambiente participativo que propõe, através de um convite, que os visitantes tornem-se performers. Dessa forma, ocorre uma interação entre o público e o monumento fotografado acima do sacco onde o visitante é convidado a entrar desnudo sob uma dimensão mais próxima do corpo humano, induzindo uma redução na relação do poder entre essas duas instâncias.

A mesma estratégia é utilizada em outra obra participativa de Peled, *Turismo Definitivo-Rio*, composta de uma réplica da estátua do Cristo Redentor, feita em compensado de cerca 2 metros de altura. A articulação nos braços e mãos permitem que o Cristo feche os braços e que o participante receba o abraço.

A obra/proposição problematiza o conceito de arte pública transformada em uma gambiarra de dimensão próxima a do corpo humano. O abraço é ativado pelo próprio usuário que precisa usar certa força física para entrar nesse nicho de proteção. Nessa visita turística, são ativadas facetas humorísticas e existenciais em relação a religião e a geração de afetos. A dimensão do monumento sofre alteração e entra em um nível de relação corporal humana.



Figura 33

Detalhe instrução *Turismo Definitivo/ Rio – 2012/ 2017.*

Figura 34

Ativação com participante.

Figura 35

Vista da obra, proposição (a direita), ganchos sobre a parede e uma réplica de compensado da estátua do Cristo Redentor de 2 metros de altura. Registro: Yiftah Peled



Os formatos do *Monumentos Involuntários* acima sugeridos – acréscimo de elementos; intervenção performática; retirada e contextualização; plataformas performativas e ficcionais e propositivas e uso de elementos visuais – mostram várias possibilidades de ação na esfera pública. A ideia é que tal variedade de *Monumentos Involuntários* pode incentivar uma ação futura do leitor.

Façam seus Monumentos Involuntários...

Referências

BARTHES, R. *Mitologias*. Rio De Janeiro: Difel, 2012.

BOECHTA, Julia. *Um Tour sobre o Colonialismo em Berlim, 2020*. Disponível em: bit.ly/3CYTSzH. Acesso em: 10 Ago 2020.

CÓCCARO, Victoria. *Exhibitionisms and Blur in Brazilian Artistic Practices in the '80s*. common-place, Berlim, Germany, 2019. Disponível em: bit.ly/3k7bSPZ. Acesso em: 12 Dez 2019.

COSTA, Helouise. (org.). *Sem medo de vertigem*. São Paulo: Itaú Cultural. 1997.

ERRO GRUPO. *Cultura Fantasiada Cultura*, 2012. Disponível em: bit.ly/2WbEWx6. Acesso em: 3 Set 2020.

KUNST, Graziela. *Urbania3*. São Paulo: Editora Pressa, 2008.

MAURICIO, Ricardo. *Corpo Estranho em Via Pública A presença como catalisador da formação de sentido*, 2021. (Trabalho não publicado).

McEVILLEY, Thomas. *Art & Discontent: Theory at the Millennium*. New York: Editora McPherson & Company, 1991.

MALUNGUINHO, Erica. *Projeto de Lei 404/2020 de 20/06/2020*. SÃO PAULO. Assembleia Legislativa de São Paulo. Disponível em: bit.ly/3ghkm5Q. Acesso em: 8 Ago 2020.

MIWON, Kwon. *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Massachusetts: MIT Press, 2002

PELED, Y.; AZEVEDO, E. Polisfinge: Decifra Me Ou Devoro Te. *Arte Sensorium.*, v. 3, p. 29-39, 2016. Disponível em: bit.ly/3mi6zjo. Acesso em: 20 Ago. 2020.

PELZ, Daniel. *Battle over colonial-era street names in Berlin*, 2016. Disponível em: bit.ly/37Wlw21. Acesso em: 10 Ago. 2020.

PILEGI, Rubens. *O momento de um monumento*, 2001. Disponível em: bit.ly/3k8aPz5. Acesso em: 15 Ago. 2020.

QUIJANO, Aníbal. Coloniality and Modernity/Rationality. *Cultural Studies* v. 21, n. 2, p. 168-178, 2007.

QUINTELLA, Pollyana. *Dom Pedro I sitiado: contra usos para a primeira escultura pública do Brasil*, 2020. Disponível em: bit.ly/3genrDy. Acesso em: 20 Ago. 2020.

RESENDE, Ricardo. *Posição Amorosa: Hudinilson Jr.* São Paulo: Martins Fontes, 2016.

O APAGAMENTO DA MEMÓRIA COMO ESTRATÉGIA DE MANUTENÇÃO DE PRIVILÉGIOS

*Memory erasure as a strategy for
maintaining of privileges*

Rubens Pilegi da Silva Sá

Resumo

O presente ensaio tem por intuito traçar uma consideração geral a respeito da relação entre arte, monumento e memória, tomando como ponto de partida o fato histórico de que nossa colonização ainda hoje delimita o modo como nós pensamos a nós mesmos, muitas vezes, em detrimento de um debate mais amplo sobre nossa identidade cultural, bastante complexa. Como exemplo de ações artísticas que investem neste delicado debate, trago alguns trabalhos autorais pra contribuir com a reflexão.

Palavras-chave

memória; arte; colonização

Abstract

The purpose of this essay is to outline a general consideration regarding the relationship between art, monument and memory, taking as its starting point the historical fact that our colonization still today delimits the way we think to ourselves, often to the detriment of a broader debate about our cultural identity, quite complex. As an example of artistic actions that invest in this debate, I bring some authorial works to contribute to the reflection.

Keywords

memory; art; colonization

Introdução

Muito se tem discutido sobre lugar de fala e identidade cultural. Ao mesmo tempo em que aumentam as repressões aos direitos civis, crescem também as manifestações contra a opressão, seja ela de gênero e cor de pele, entre outros temas. O fundo político que marca tais acontecimentos, na contemporaneidade, parece ser parte de um movimento maior de transformação social, onde o patriarcado é chamado a fazer – contra sua vontade – um acerto histórico pelos crimes cometidos contra o que mal se convencionou a ser chamado de “minorias”.

Nesse contexto, observamos a revolta de parte da população de vários países que manifestam seu descontentamento com as violências praticadas por agentes do Estado – e que atuam para defender as forças detentoras do Capital – através do ataque a símbolos do colonialismo,

como as estátuas de exploradores e escravocratas, que representam os poderes dominantes e o exercício da opressão contra, principalmente, os mais pobres e vulneráveis.

Ainda que o foco do problema passe por debates como os que foram levantados acima, o presente ensaio não pretende dar conta da questão do lugar de fala e nem se aprofundar no problema das pautas identitárias. Pretende, isto sim, trazer uma constelação de exemplos, problematizando o modo como nós mesmos nos vemos e, mais do que uma resposta, busca levantar questionamentos sobre a memória, o monumento e a arte a partir do ponto de vista de quem nasceu, mora e vive em um país que até hoje é explorado e que continua a cultuar seus exploradores como exemplo de grandeza e respeitabilidade.

O material de argumentação aqui apresentado não é específico do campo da arte e, nem ao menos, grandioso, no sentido da monumentalidade que o senso comum indica da palavra “monumento”. Ao contrário, até. Pretende-se demonstrar a importância do que é mínimo ou, mesmo, daquilo que aparentemente se ausenta, mas que, nessa insignificância e ausência, torna-se mais importante, até, do que aquilo que se expressa com veemência e grandiloquência. E que, quando levados em consideração, podem modificar o curso daquilo que vinha sendo tomado como norma vigente.

Trago, inicialmente, uma pequena explicação sobre a etimologia da palavra “monumento”, que, em grego, se define como *mnemosynon*, sugerindo monumento e memória, ou seja, aquilo que nos permite relembrar, ou, até mesmo, reviver. Do latim vem *monumentum*, derivando na palavra *monere*, que pode ser traduzida como “lembrar”, “alertar” (AZZI, 2011). E,

ainda que seja uma triste memória, o básico a ser destacado na construção do pensamento aqui desenvolvido passa pelo alerta constante na luta pela desigualdade social, herança de longo tempo de escravização.

Como artista que atua no campo da ação e da intervenção urbana há mais de duas décadas, trago, também, alguns exemplos de trabalhos autorais que problematizam a ideia de monumento e de estátua em praças públicas como preservação da memória histórica de um povo, ou, em outras palavras, que criticam a memória colonialista e propõem, em seu lugar, uma revisão dos conceitos romantizados de arte e seus ideais de representação.

Memória e esquecimentos

No ano de 2000, em decorrência das comemorações ufanistas pelos 500 anos da data convencional do que passou a ser chamado de “Descobrimento do Brasil”, um amigo sugeriu, em conversa informal, e em tom de blague, que devíamos encher um navio com espelinhos e devolvê-los aos portugueses como forma de protesto contra a troca desonesta pelo ouro da terra que o estrangeiro acabou levando embora. Respondi, então, que devíamos deixar pelo menos um braço, uma perna, metade ou mais de nós mesmos lá, também, porque somos um país miscigenado. E, que era necessário entender a complexidade do problema, levando em consideração o incontável número de contradições que nos moldaram ao longo de cinco séculos enquanto nação.

Emendo essa história em uma outra, proveniente de um artigo da Folha de São Paulo, cujo título é *Pedido de retirada de estátuas em SP traz*

apagão histórico assinada por João Gabriel, sobre a fala de um indígena, Karai Guarani, que, ao ser perguntado sobre o que ele achava de uma estátua de um bandeirante ser substituída por outra de um herói do povo dele, respondeu que aquilo não era importante, uma vez que a luta dos indígenas se dá pelo direito à terra que lhes pertenceu antes da chegada do homem branco¹. Destaco esse trecho da citada matéria, onde se lê:

Segundo Karai, os Guarani, que hoje vivem em espaços como o da TI Jaraguá (ilhado justamente entre as Rodovias Bandeirantes e Anhanguera), não reivindicam a criação de monumentos na capital, mas pequenas terras do que foi um imenso território por onde circulavam e que abrangia também Bolívia, Paraguai e Uruguai (GABRIEL, 2020).

Como antropofagista por vocação cultural e filho assumido do tropicalismo – movimentos que investiram, à sua época – na criação de uma identidade cultural e artística nacional, compreendo, a partir de meu ponto de vista e lugar de fala que, possivelmente, não possamos mais pensar em uma unidade nacional na mesma perspectiva que pensaram nossos modernistas, há 100 anos, mas reconheço muitos pontos de intersecção com eles, entre os quais, os que tornaram indefinidas as fronteiras étnicas que nos distinguem enquanto povo. Na amostragem do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) do governo federal, de 2019, 42,7% dos brasileiros se declararam como brancos, 46,8% como pardos, 9,4% como pretos e 1,1% como amarelos ou indígenas².

1. Disponível em: bit.ly/3ggKopR. Consultado em 08/11/2020.

2. Disponível em: bit.ly/3CTw406. Consultado em 08/11/2020.

Sendo bisneto de indígena com capitão de mato, por parte de pai, que se autodeclarava pardo, vejo a questão da afirmação da pureza racial como demonstração de superioridade de um povo sobre outro, um grande problema, principalmente se levarmos em consideração uma frase bastante conhecida do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, que afirmou, em uma entrevista, que “no Brasil, todo mundo é índio, exceto quem não é”³.

A confusão, no entanto, me parece um projeto eugenista construído ao longo do tempo. Tem a ver com as chacinas toleradas – e, hoje, até recebendo aplausos por parte da população miscigenada brasileira – tanto dos indígenas, quanto dos pretos jovens moradores de periferias e favelas. Ou seja, os pardos que se acham brancos a favor do extermínio dos mais vulneráveis aos ataques de um sistema que produz, cada vez mais, exclusão.

Trazendo a história à memória, lembremos do episódio ocorrido em 1890, no início do sistema republicano, quando o advogado, jornalista, jurista, político, diplomata, ensaísta e orador Ruy Barbosa, então Ministro da Justiça, decretou a queima de documentos que comprovavam a prática da escravidão no Brasil. Ruy Barbosa era tido como um abolicionista. Alegou, em defesa de seu ato criminoso, que era preciso queimar a vergonha que tinha sido, um dia, a vigência do regime escravocrata em território nacional, de modo que, assim, acreditava ele, esqueceríamos as chagas do passado.

3. Disponível em: bit.ly/2UxADMr. Consultado em 08/11/2020.

Segundo pesquisa de Ale Santos, em artigo escrito para o site The Intercept Brasil, em 17 de dezembro de 2018⁴, o ato do nosso “Águia de Haia”, como era conhecido Ruy Barbosa, tinha como intuito defender os cofres públicos das indenizações requisitadas judicialmente contra o Estado, pelos fazendeiros e latifundiários, que se sentiram lesados em seus lucros com a assinatura da Lei Áurea, de 1888, decretando a abolição da escravatura. Para o contingente da população negra, no entanto, as provas documentais – com as quais poderiam pedir indenização pela desumanidade cometida pelo Estado – tinham sido incineradas. O autor ainda assinala que para os escravocratas não fazia muita diferença a queima pelo Estado dos arquivos da escravidão, já que eles mesmos possuíam as provas assinadas e carimbadas em seu poder pessoal. Para os escravos, porém, nem o direito ao sobrenome lhes foi dado a possibilidade de carregarem consigo. Segundo Santos:

Hoje, não conseguimos descobrir de onde as pessoas vieram e nem seus sobrenomes. São dados que estavam nos documentos e quase que exclusivamente neles, já que eram alfandegários, de registros de imóveis e de pagamentos de impostos – informações sobre uma mercadoria, que era infelizmente o que os negros eram no Brasil daquele tempo (SANTOS, 2018, s/p).

Muitas vezes, são os vestígios do apagamento da memória que nos trazem os fatos ocorridos e a dimensão da violência com que vem sendo construída a nossa própria história, como no caso, acima, da história da escravidão, no Brasil. Nesse sentido, o apagar da memória não repara

4. Disponível em: bit.ly/37YfZIs. Consultado em 08/11/2020.

um erro histórico. Ao contrário, leva esse erro mais longe, ainda, porque erigem-se monumentos em nome dos algozes, fazendo desaparecer a história dos que sofreram a violência. Assim, faz-se necessário perguntar se as estátuas dos exploradores europeus deveriam, ou não, serem mantidas nos espaços públicos das cidades como uma lembrança didática de um documento da barbárie. E, se sim, de que modo o fazer?

As respostas não podem ser pensadas na generalidade, mas caso a caso, justamente porque em cada uma delas localiza-se complexidades e contextos diferenciados. Todavia, é justo se perguntar se o juízo estético e artístico de uma obra pode servir como álibi para que ela deixe de ir ao chão, caso o tema da imagem seja o da representação do opressor.

Deixemos de lado o problema levantado acima e sigamos com outros tipos de exemplos, para, a partir daí, tirar alguns posicionamentos políticos e conceituais antes de qualquer condenação a priori das estátuas. No caso, gostaria de relatar o impacto que teve em mim quando, pela primeira vez, estive em Londres e, perdido em frente a uma estação de metrô, deparei-me com uma pequena placa com a foto de um brasileiro assassinado pela polícia londrina. Em 2005, o imigrante e eletricitista Jean Charles⁵ fora confundido com um terrorista etíope, conforme o noticiário da época. Anoto o termo “terrorista etíope” porque isso tem tudo a ver com uma perspectiva a partir do ponto de vista do oprimido. Quero dizer, se a confusão tivesse sido feita com um cidadão dos EUA ou da França, vamos supor, talvez as manchetes não deixariam tão mar-

5. Disponível em: bit.ly/3y0N5Sv. Consultado em 08/11/2020.

cado o adjetivo com o qual o homem assassinado fora confundido. Digo mais, a confusão só se estabeleceu por causa de sua cor parda, de sua origem miscigenada, como se pode observar pelas fotos pesquisadas na internet. Ele não era um preto, como podemos supor ser alguém de origem etíope. Tampouco era branco. Seu assassinato, a meu ver, não foi totalmente fruto do acaso e da confusão cometida pela polícia londrina, mas pelo pertencimento a um não lugar assumido pela cor da pele.



Figura 01

Memorial para Jean Charles de Menezes, na parte externa da estação de Stockwell, em Londres. Fonte: bit.ly/3ghgMIW

O que me marcou nisso tudo foi a inversão de valores exposta pela situação: uma placa anunciando a morte de um brasileiro em Londres, tão diferente da estátua em bronze de um bandeirante europeu no cruzamento de uma grande avenida em várias cidades do Brasil e da América Latina. Lá, nosso herói abatido é só a imagem de mais um imigrante desgraçado que encontrou a morte, por engano, em uma estação de metrô. Aqui, a efígie do herói europeu que nos enche de orgulho (digo

com tristeza e revolta, mas não posso deixar de dizê-lo!) por ter assassinado índios, escravizado negros e levado nosso ouro para seu país.

Lugar de fala com espelho

Assim, é necessário pensar qual o lugar de fala de quem está na posição do oprimido, uma vez que é até questionável pensar no lugar de alguém que não tem lugar. Melhor dizendo, pensar sobre o que o outro pensa de nós, ou, ainda, como somos vistos aos olhos dos outros, tomando, de antemão, que ‘Os Outros’ somos nós mesmos, também.

No ano de 2000, na cidade de Londrina, no Paraná, convidado para dar uma entrevista ao jornal local, marquei o encontro com a repórter e o fotógrafo que iria documentar o trabalho em uma praça central da cidade, onde está instalada a imagem em bronze da Santa Imaculada Conceição. Além disso, o dia anterior tinha sido marcado por uma cerimônia religiosa e civil naquela praça em comemoração ao dia da Santa, que é a Padroeira da cidade. Os andaimes de madeira que acessavam a estátua ainda estavam no local e eu tive a ideia de comprar uma máscara de um personagem de filme de terror, da época, para cobrir o rosto da Santa, como forma de mostrar ao público do jornal que tipo de arte era aquela que eu realizava, de ação em espaço público.

Os profissionais chegaram e eu, então, comecei minha apresentação para eles. A primeira coisa que fiz foi interpelar as pessoas que passavam pela praça, perguntando o que elas entendiam sobre arte. E se um tipo de ação daquelas poderia ser entendida como arte. Ou, se elas acreditavam que um monte de bronze poderia ser confundido com uma pessoa ou uma

santa. E, se o rosto da santa – uma mulher do oriente médio – era de uma mulher branca como aquela que estava sendo representada na imagem.

As respostas foram variadas, desde a indignação à tentativa de roubarem a máscara, mas o saldo, após a publicação no jornal, foi que o bispo local, indignado com a minha atitude, disse que aquilo não era obra de um artista. Para mim não havia problema, o questionamento sobre representação e idealização das imagens tinha sido feito e era esse o meu interesse na ação, que se desdobrou em várias outras matérias, amplificando meu gesto pontual.



Figura 02
Rubens da Silva, Santa Imaculada
Conceição, 2000.
Ação performática ocorrida em Londrina com
máscara e estátua. A imagem mostra um tran-
seunte tentando se apropriar da máscara.
Recorte de jornal.
Foto: Carllos Bozelli - Folha de Londrina

Passo a relatar mais um trabalho realizado por mim, desta vez na República Tcheca, na cidade de Praga, na Praça Ortenovo, local próximo de onde fiz uma residência artística, em 2018. Lá encontra-se instalada uma peça feita com duas chapas de metal, no tamanho aproximado de 3 metros, ladeada por um perfil de mais ou menos 40 cm, representando uma borboleta colorida, pintada pelo brasileiro Romero Britto.

Depois de consultar, pela internet, descobri que um escritório comercial oferece graciosamente às prefeituras das cidades europeias uma obra do referido artista. Foi o que aconteceu em Praga. A prefeitura local cedeu o espaço dessa praça para a instalação de uma peça do artista brasileiro. A partir daí, outras ações vão sendo tomadas. Por exemplo, a embaixada brasileira é acionada para contratar sambistas, que participam do ato de inauguração da obra como representantes da “cultura brasileira”. Os políticos aproveitam para fazer discursos, abrem-se as garrafas de champanhe, todos os beneficiários da situação ficam felizes e o canal está aberto para possíveis trocas comerciais entre o escritório de Romero Britto e a cidade “premiada”.

Conversando sobre essa peça – e do meu interesse em fazer uma intervenção nela – com o artista Kristofer Paetau, que foi quem me recebeu na cidade, lembramos de alguns “diálogos” entre obras, tais como o desenho de De Kooning apagado por Rauschenberg (*Erased de Kooning Drawing*, 1953) e, também, da estátua da *Menina sem medo* (*Fearless girl*, 2017), que se posiciona em frente ao Búfalo de Wall Street (1989), em Nova York, EUA.

Assim, desenhei em uma folha de papel uma rede de caçar borboletas e começamos a pensar - eu e meu anfitrião - como fazer a peça e qual seria a melhor posição para ela ficar na Praça Ortenovo, “dialogando” com a obra de Romero Britto. Alguns dias depois, de fato, o trabalho estava pronto e eu convidei alguns amigos para um lanche na Praça para que vissem o meu trabalho *Caçando borboletas*.



Figura 03

Rubens da Silva, *Caçando borboletas*, 2018. Intervenção com rede feita de nylon e cano plástico realizada na Praça Ortenovo, em Praga, na República Tcheca, sobre obra em metal do artista brasileiro Romero Britto. Fotografia: Kristofer Paetau

Deixei a rede cobrindo a peça metálica, achando que no outro dia ela já não estaria mais lá, mas, para surpresa minha, o objeto que eu criei permaneceu mais um mês na praça antes de sumir, sendo que, em alguns dias ele amanhecia encapsulando a borboleta, em outros, fora dela, no chão do gramado, como se fosse um jogo que os usuários do local fizessem entre “a liberdade e a prisão” da borboleta.

Voltando à reflexão, ‘O outro como nós mesmos’, às vezes, somos nós mesmos como ‘O outro’. E isso incomoda quando temos a consciência que não se trata apenas de uma conquista de territórios – assim como sempre fizeram os colonizadores europeus, brancos, ostentando seus lugares de poder – mas de um diálogo que se estabelece levando-se em consideração as trocas, os contextos e as situações dadas. A borboleta de Romero Britto é uma espécie exótica que vem se espalhando como as seitas neopentecostais pelo mundo. Chego a pensar que nós, brasileiros, somos especialistas em tornar a praga que nos colocaram como objetos de valor a serem consumidos pela civilização! A arte europeia e o cristianismo diluídos até se tornarem commodities (a despeito que a generalização, no caso pode ser injusta).

Um último exemplo dos meus trabalhos que vão na mesma direção do debate aqui travado – e, talvez, seja até mais direto – sobre memória e história a partir da questão dos monumentos (mas não do monumental, em termos de massa, peso e volume), intitula-se *u_TUPY_olândia*. Basicamente são espelinhos de bolso comprados em camelódromos, “made in China”. São de forma ovalada, medindo 6,5 x 4 centímetros. Na parte de trás desses espelhos – quando não me aproprio das impres-

sões em papel das cenas tropicais e idílicas que já vêm de fábrica com o objeto – coloco imagens que destacam belas paisagens e situações prazerosas. Uso, também, reproduções e apropriações de fotografias de pássaros, flores e pessoas sorrindo, apresentando um mundo justo e harmonioso, como se a utopia pudesse ser materializada. Todas elas vêm com o nome da série e, várias, com algumas frases curtas como “você é exótico, você é daqui”. Ou, então, “u_TUPY_olândia - arte, turismo e ecologia” e “ser feliz, seu único trabalho aqui”, entre outras.



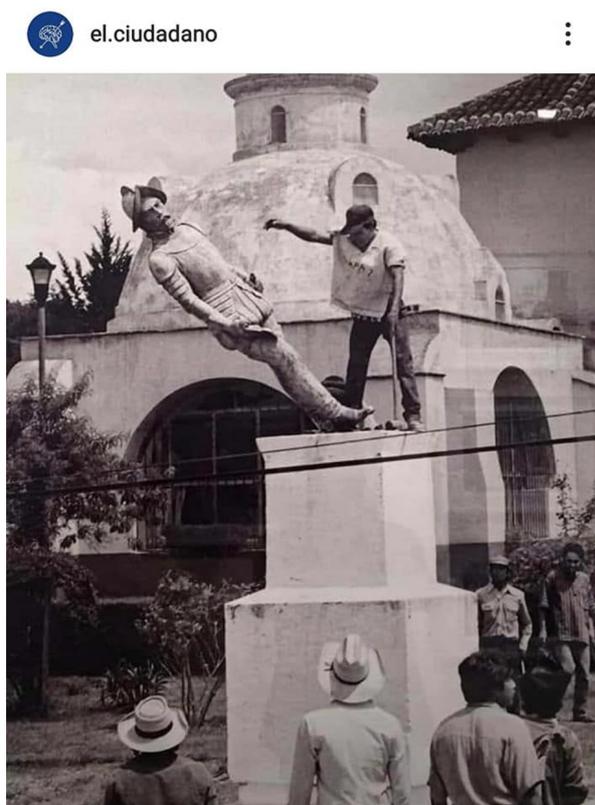
Figura 04

Rubens da Silva, *Espelinhos de u_TUPY-OLÂNDIA* (série iniciada em 2008). Foto do autor.

Iniciei essa série em 2008, levando em consideração que, com a chegada dos europeus ao chamado “Novo Mundo”, o que estes fizeram foi levar o ouro e deixar os espelinhos como troca desigual entre as partes. O que não se tinha em mente, então, é que aquele povo (ou o povo Tupy, no caso) iria transformar aqueles objetos banais em obra de arte e, assim, vendê-los aos exploradores por preço mais alto do que vale o ouro, desfazendo, assim, a troca injusta e recebendo dividendos pela capacidade criativa e inventiva de quem foi um dia explorado.

Penso, contudo, que sonhar o futuro – ainda que seja imprescindível – não basta. Teremos que continuar a inventar formas cada vez mais diretas de enfrentar os desafios que se colocam como empecilhos para o nosso desenvolvimento social, cultural e humanístico, porque as violências cometidas em nome de Deus, da Pátria e da “ordem” escondem a manutenção da mesma miséria e exploração que nos acompanha há mais de 500 anos.

Volto, então, ao indígena Karai Guarani, citado no começo deste artigo, que produz um nó conceitual no entendimento dos monumentos, com sua fala, ao reivindicar as terras que foram deles tomadas. E achamos, nós que nos autointitulamos brancos ou pardos, que estamos longe da mesma desgraça que se abate sobre os pretos e os indígenas. Mas, não. Destruímos-os e não percebemos que eles e nós fazemos parte de um mesmo projeto genocida contra todos. Isso acontece porque ainda estamos presos a uma representação eurocêntrica de mundo, cheia de dados simbólicos e promessas de poder e de consumo que nos iludem como forma de nos manter dominados. Por isso, o choque é inevitável, ainda que assustador!



gmbohn Es necesario sacar a esos monumentos de lugares privilegiados que buscan resaltar la figura como alguien respetable, digno de admiración... también así, debemos sacar de los lugares de privilegios en que están instalados sus descendientes desde la Colonia, tomando las decisiones que afectan negativamente, a todo el país, mientras ellos perpetúan su influencia e incrementan sus fortunas.

7 d 36 curtidas Responder

Figura 05

Espelho de postagem retirada do Instagram. Na imagem, vê-se uma estátua sendo derrubada e o comentário, abaixo, reivindicado a retirada de privilégios de descendentes dos colonizadores. Print do autor.

Queria apontar – ainda que com informações imprecisas, mas a favor da fabulação – como desfecho deste breve ensaio, a resposta dada por alguém a uma postagem, no Instagram, na conta @el.ciudadano, que publicou a foto de uma estátua sendo derrubada no México (segundo a tarja junto ao nome do perfil), décadas atrás. Para a pessoa que responde ao post – @gmbohn – é preciso retirar os monumentos de

seus lugares privilegiados, que buscam ressaltar a figura do colonizador representado na estátua como alguém digno de respeito e admiração. “Do mesmo modo”, continua a resposta – que transcrevo parcialmente e traduzo de maneira livre – “a permanência desses lugares de privilégio faz com que os descendentes desses colonizadores tomem decisões que afetam negativamente o país, enquanto suas influências são perpetuadas e suas fortunas incrementadas”.

Acordar para a realidade e tomar consciência do modo como a ideologia opera para manipular o tempo e apagar de nossa memória os acontecimentos do passado, oferecendo, em troca, a possibilidade de um eterno presente sem futuro, pode ser doloroso e conflituoso, mas é na compreensão do modo como funcionam os dispositivos da opressão que podemos, ao menos, questionar o lugar absoluto e inatingível de poder de uma pequena minoria que sempre se serviu da abundante riqueza de nossas terras e da força de trabalho de nossa gente.

Nesse questionamento podemos encontrar formas de responder ao passado colonial, usando das mesmas estratégias que foram usadas contra nós, mas com sentido crítico e não adesista, conformado, de ideologia excludente, para dar lucro a poucos espertos. Pode ser interessante, levando em consideração aquilo que o compositor e cantor tropicalista Tom Zé colocou em uma de suas canções, pontuando que antes da Bossa-Nova o Brasil só exportava matéria prima, “o produto mais baixo da produção humana” e, depois dela, que o Brasil passou a exportar música, “o produto mais alto da produção humana” (Tom Zé, 2003). Quem sabe? Já se olhou no espelho, hoje?

Referências

AZZI, Christine Ferreira (2011). O patrimônio histórico e a cultura material no Renascimento. *Periódicos. Universidade Federal de Santa Maria: Instituto Brasileiro de Museus*.

GABRIEL, João. Pedido de retirada de estátua em SP traz perigo de apagão histórico. *Folha de São Paulo, SP*, 12/06/2020. Disponível em: bit.ly/3ggKopR. Acesso em: 10/03/2021.

SANTOS, Alê. Escrevi um quadrinho sobre racismo e Rui Barbosa e o mundo caiu na minha cabeça. *The Intercept*. 17/12/2018. Disponível em: bit.ly/37YfZIs. Acesso em 10/12/2020

Tom Zé. 'Vaia de bêbado não vale'. *Imprensa Cantada*. Trama/São Paulo, 2003.

SOBRE OS AUTORES

Afonso Medeiros

Professor Titular de Estética e História da Arte da Faculdade de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA; Bolsista Produtividade do CNPq. Líder do grupo de pesquisa *Arte, Corpo e Conhecimento* (CNPq/PPGARTES/UFPA); membro do grupo de pesquisa *Borrandando Fronteiras* (CNPq/PPGARTES/UNESP).

Alecsandra Matias de Oliveira

Doutora em Artes Visuais pela ECA USP (2008) e Pós-doutorado em Artes Visuais pela UNESP (2018). Atualmente, é especialista em cooperação e extensão universitária no MAC USP, professora do CELACC, membro da ABCA e pesquisadora do Centro Mario Schenberg de Documentação da Pesquisa em Artes – ECA USP. Autora do livro *Schenberg: Crítica e Criação* (EDUSP, 2011).

Barbara Xavier Carvalho

Paraense e museóloga formada pela Universidade Federal do Pará. Atualmente pesquisa sobre sua ancestralidade indígena e desenvolve projetos de curadoria independente, ativista e colaborativa com indígenas em diferentes contextos no espaço Colabirinto, em São Paulo.

Elaine de Azevedo

Professora do Departamento de Ciência Sociais da Universidade Federal do Espírito Santo. Líder do grupo de pesquisa CNPq/UFES *Diálogos entre Sociologia e Arte* (DISSOA). Áreas de interesse e pesquisa: Sociologia da Alimentação, Ambiental e da Saúde e Arte Socialmente Engajada.

João Manuel Casquinha Malaia Santos

Doutor em História Econômica pela Universidade de São Paulo. Professor do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Maria.

Joardo Filho

Artista com produção em fotografia, vídeo e apropriações de outros meios. Realizou as exposições individuais *Monumentos Esvaziados*, na Galeria da FAV/UFG (2019) e *Espaços Invisíveis*, no Museu de Artes Plásticas de Anápolis (2017). Foi premiado no 24º Salão Anapolino de Arte (2019). Participou de exposições coletivas no Centro Cultural Octo Marques e MAG, em Goiânia, e no CCSP, em São Paulo, entre outras instituições. Graduado em Comunicação Social pela UFG, atua também como produtor cultural, mediador e orientador em fotografia e artes visuais.

Luciano Vinhosa

Artista e ensaísta. Professor-associado do Departamento de Arte e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF). Bolsista de produtividade em Pesquisa, CNPq.

Mariana Pinto dos Santos

Historiadora da arte e curadora independente, é doutorada em História e Teoria pela Facultat de Belles Arts - Universitat de Barcelona. É investigadora integrada do Instituto de História da Arte, NOVA FCSH, onde coordena o Grupo Teoria da Arte, Historiografia e Crítica. É co-responsável pelo projecto de investigação *Iberian Modernisms and the Primitivist Imaginary* ((2018-22) (PTDC/ART-HIS/29837/2017). É editora nas Edições do Saguão.

Moara Tupinambá

Tupi tapajowara, artista visual e comunicóloga formada pela Universidade Federal do Pará. Atualmente pesquisa sobre a sua genealogia e ancestralidade indígena com o projeto Museu da Silva, da comunidade tapajowara Cucurunã. Também desenvolve projetos de curadoria independente, ativista e colaborativa com indígenas em diferentes contextos no espaço Colabirinto, em São Paulo.

Pablo Cayuqueo

Pesquisador independente. Participou de encontros sobre a imagem e seus usos, tanto no Chile como no exterior. Participou em projetos de pesquisa cujos produtos têm sido publicados em revistas especializadas e em artigos de livros, tais como: *Social sustainability in the use of public space*, em revista *IOP Conference Series: Earth and Environmental Science*, 503 (2020). *Una discursividad visual paralela a la de la elite chilena: La Lira Popular*, em: revista *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe*. Vol 16, Nº2, 2019. *Un Monumento de Solidaridad Cultural al Pueblo de Chile*, em: revista *MODOS*. v. 1, n.3, set. 2017; *Imágenes en conflicto, la disputa por el espacio público*, em *Epílogo a la postdictadura*. Valdivia: Ediciones A89, 2019; e *Lanzamiento del periódico “El Siglo”, 1952*, em: *Camilo Mori*. Universidade Católica de Temuco Ediciones y Origo Ediciones, 2017.

Paulo Henrique Duarte-Feitoza

Professor adjunto da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás (FAV/UFG) na área de História da Arte e da Imagem. Líder do Núcleo de Investigação em Histórias da Arte – NIHA (CNPq/FAV/UFG).

Rubens Pilegi da Silva Sá

Artista plástico e professor da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. Líder do *Âmbar, Grupo de Pesquisa em Práticas Artísticas*.

Samuel Quiroga

Pesquisador independente. Participou de encontros sobre a imagem e seus usos, tanto no Chile como no exterior. Também participou de projetos de pesquisa cujos produtos têm sido publicados em revistas e livros especializados, tais como: *Antonio Smith (1832-1877): propuesta de catalogación de su obra*, em: *Revista Aisthesis*. 2015, Nº 58; *Juan Francisco González Escobar (1853- 1933): propuesta de catalogación de su obra*, em:

Revista de História da arte e Arqueologia, N°12/Jul/Dic de 2009; Camilo Mori. Universidade Católica de Temuco Ediciones y Origo Ediciones, 2017. Vicente Huidobro. *Escritos sobre las artes*. Universidade Católica de Temuco Ediciones y Origo Ediciones, 2017; *Travesías por la Araucanía. Relatos de viajeros de mediados del siglo XIX*. Temuco: Universidade Católica de Temuco Ediciones, 2016; Antonio Smith *¿Historia del paisaje en Chile?* Temuco: Universidade Católica de Temuco Ediciones, 2014.

Yiftah Peled

Artista e curador, doutor em Artes Visuais pela ECA USP/SP e professor adjunto da Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, ES. Coordenador do Espaço Independente Contemporâneo. Líder dos grupos de pesquisa CNPq/UFES: *Diálogos entre Sociologia e Arte (DISSOA)* e *Práticas e Processos da Performance*. Áreas de interesse e atuação: performance, participação, instalação e múltiplos e curadoria.

Sobre o e-book

Tipografia:

Roboto de Christian Robertson (capa e folha de rosto) e *Fira Sans* do estúdio Carrois Apostrophe, ambas disponibilizadas pelo [Google Fonts](#).

Publicação:

CEGRAF UFG

Câmpus Samambaia, Goiânia-Goiás. Brasil.

CEP 74690-900

Fone: (62) 3521-1358 | cegraf.ufg.br

«[...] a história da arte deve ter um papel activo e crítico neste debate, não para uniformizar todos os actos de protesto ou mesmo de vandalização, não para proclamar o universalismo da arte ou a sua atemporalidade histórica ou a eternidade dos desígnios com que foi criada, não para sacralizar a arte e os monumentos, mas precisamente para os devolver à história. No seu texto *Elogio da Profanação*, Giorgio Agamben fala da etimologia de «consagrar», que significaria tornar sagrado, colocar as coisas numa esfera separada dos homens, religiosa, destinada apenas aos deuses. Profanar, por oposição, será devolver ao uso dos homens. (AGAMBEN, 2006 [2005], p. 103 e ss.). E, no seu estudo etimológico habitual, prossegue, explicando que *religio*, de onde deriva a palavra «religião», não significa a ligação entre homens e deuses, mas precisamente a sua separação. Virá de *relegare*, dizendo respeito às leis a observar para respeitar a separação entre homens e deuses.»

Mariana Pinto dos Santos

*Instituto de História da Arte
Universidade Nova de Lisboa*

«E aqui não podemos deixar de levar em conta que todo monumento se refere a, pelo menos, três momentos históricos: 1) O fato e/ou o personagem do passado ao qual a obra se refere; 2) Ao momento em que o monumento foi concebido e instalado; 3) Ao significado que tal monumento adquiriu em nossa contemporaneidade.»

«Sobre a iconoclastia atual, tenho visto opiniões díspares de historiadores e profissionais da arte: 1) os que defendem a demolição pura e simples (queimariam todos); 2) os que defendem a demolição, mas só dos monumentos esteticamente sofríveis (queimariam romeros brittos); 3) os que manteriam os monumentos em seus “devidos” lugares em nome da “nossa história” (queimariam os “vândalos”).»

Afonso Medeiros

Universidade Federal do Pará



FAV
FACULDADE DE
ARTES VISUAIS



UFG
UNIVERSIDADE
FEDERAL DE GOIÁS

